

**UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI MILANO
FACOLTÀ DI LETTERE E FILOSOFIA
DIPARTIMENTO DI FILOLOGIA MODERNA**

**Corso di Dottorato di Ricerca in
STORIA DELLA LINGUA E DELLA LETTERATURA ITALIANA
CICLO XXII**

TESI DI DOTTORATO DI RICERCA

ARRIGO BOITO LIBRETTISTA
Un'indagine linguistica tra testo poetico e testo musicale

L-FIL-LET/12

Edoardo BURONI

TUTOR: Chiar.ma Prof.ssa **Ilaria BONOMI**

COORDINATORE DEL DOTTORATO: Chiar.mo Prof. **Francesco SPERA**

Anno Accademico 2008/2009

1. IL PANORAMA CRITICO E LE PREMESSE METODOLOGICHE

Figura complessa, quella di Arrigo Boito, perché rappresentativa di un autore che si è cimentato tanto con l'arte delle parole quanto con quella dei suoni. Diversificati, come si vedrà tra poco, i giudizi che i suoi contemporanei e soprattutto i posteri hanno espresso a proposito di tale duplice produzione; ma è assodato che questo autore si è imposto più come poeta e letterato che non come musicista, nonostante i suoi esordi e soprattutto la sua formazione (presso il Conservatorio di Milano) avrebbero potuto lasciar prevedere diversamente. In realtà, però, già le prime prove scolastiche boitiane degne di attenzione, la 'cantata patria' *Il quattro giugno* e ancor più il 'mistero' *Le sorelle d'Italia*¹, scritte in collaborazione con il quasi altrettanto giovane amico Franco Faccio, collocavano questo personaggio in uno *status* ambiguo, o forse sarebbe meglio dire plurimo e ambivalente: in parte musicista e in tutto poeta.

Tale duplice attribuzione resterà appunto un tratto costitutivo della figura di Boito, che se, come detto, si affermerà principalmente in veste di poeta, non smetterà mai di occuparsi personalmente di composizione musicale, sia in qualità di uomo di cultura e di studioso², sia come direttore per breve tempo del Conservatorio di Parma, sia, soprattutto, perché impegnato fino alla morte da un lato a seguire in prima persona le rappresentazioni nazionali e internazionali di *Mefistofele* e dall'altro a stendere e limare senza pace una seconda opera di cui sarebbe stato autore sia del testo poetico sia di quello musicale: il postumo e parzialmente incompiuto *Nerone*.

All'interno dell'attività di Boito come poeta spicca forse maggiormente quella di librettista piuttosto che quella di poeta "puro": in quest'ultimo caso infatti la produzione dell'autore, per quanto significativa e di estrema rilevanza per il contesto socio-culturale in cui vide la luce e per le ricadute che ebbe, non si è contraddistinta per prolificità, limitandosi anzi sostanzialmente, nonostante successive rielaborazioni e riedizioni, a due lavori giovanili: *Il libro dei versi* e *Re Orso*. Oltretutto di quest'ultimo poemetto è stata rilevata da più critici la similarità morfologica e in parte linguistica con il genere librettistico: ambito in cui appunto Boito si distinse forse più che in ogni altro. Ma questo del melodramma è ancora una volta un genere ibrido, a cavallo tra le due arti praticate dall'autore di cui ci si sta occupando, e per giunta un genere che coinvolge altre discipline e altre arti quali, in prima istanza, la drammaturgia e tutto quanto concorre alla realizzazione scenica di un'opera lirica: tutti aspetti, come si avrà modo di chiarire meglio nel capitolo successivo, di cui Boito aveva piena consapevolezza e rispetto ai quali si poneva in un'ottica estetica complessiva che concedeva autonomia solo parziale a ciascuno di essi.

Il che spiega in gran parte perché gli studi e gli studiosi boitiani afferiscano a tutte le discipline testé considerate, rendendo alquanto eterogenea e complessa una ricognizione e una ricostruzione organiche dello stato dell'arte sulla critica a proposito di questo poeta-musicista; a ciò si aggiunga che, essendo comunque un autore certo importante ma non di primissimo piano nel panorama ottocentesco, l'attenzione a lui riservata non è stata costante nel corso dei decenni e in molti casi non è stata esclusiva, nel senso che spesso a una focalizzazione monografica è stata preferita una trattazione inserita in un più ampio quadro critico (di norma a proposito della Scapigliatura). Cionondimeno è parso opportuno tentare di proporre preliminarmente un quadro generale da cui il presente lavoro non può che prendere le mosse; ma appunto per quanto appena specificato non potrà – né vorrà – trattarsi di un regesto completo, quanto piuttosto di una pre-

¹ Cfr. Nardi (1942b) pp. 40-73 e, per i testi, Nardi (1942a) pp. 1337-1362; di questi lavori e di altri cui qui si accennerà si parlerà più diffusamente nei prossimi capitoli.

² Basti ricordare il conferimento nel 1893 della laurea *honoris causa* in Musica decretato dall'Università di Cambridge: per una descrizione dell'avvenimento, ricostruito anche in chiave aneddotica, si veda Barbiera (1940), oltre a Nardi (1942b) pp. 597-600 che in gran parte si rifà al precedente.

sentazione certo dettagliata ma rapsodica dei contributi più significativi o più utili per l'indagine che seguirà.

1.1. LA CRITICA BOITIANA DALL'INIZIO DEL '900 AD OGGI

Già nei primi decenni del secolo scorso, e in parte quindi ancora vivente l'autore, la figura e la produzione di Boito sono state approcciate da differenti punti di vista e hanno prodotto interpretazioni e riflessioni critiche disparate e spesso antitetiche: un tratto che si rivelerà una costante anche successivamente, e certo ascrivibile alla complessità e alla non univoca qualità delle realizzazioni boitiane.

Comprensibile che il primo contributo di rilievo sia di carattere monografico e sia stato pubblicato a commento dell'uscita del solo libretto, in forma di tragedia, di *Nerone* (1901): il volume è opera di Romualdo Giani, significativamente tanto letterato quanto musicologo, e fu poi riedito con alcune aggiunte nel 1924, data della prima rappresentazione postuma del melodramma³. Lo studio, come gli riconobbe lo stesso Boito, era ricco di spunti importanti, denotava grande erudizione e un'analiticità non comune: pur non risparmiando alcune critiche al libretto-tragedia, Giani riconosceva all'autore di aver saputo trattare meglio di altri suoi predecessori il complesso mondo e la complessa vicenda dell'imperatore romano, adattando con maestria il soggetto alle esigenze del teatro musicale, trascendendolo; a questo proposito è importante sottolineare la dichiarazione secondo cui il *Nerone* boitiano «non è la concezione d'un verseggiatore, distesa nelle forme più atte a rivestirsi di note e foggiate secondo le necessità del melodramma – non è insomma una composizione letteraria che debba poi tradursi nel linguaggio dei suoni – ma è la creazione d'un artista multanime, sôrta da un'ispirazione complessa, poetica e plastica e musicale a un tempo»⁴.

Vi era dunque consapevolezza che per comprendere, analizzare e interpretare questo lavoro non sarebbe stato sufficiente concentrarsi su uno solo dei suoi elementi costitutivi; non solo, ma proprio nei versi di *Nerone* Giani vedeva per la prima volta realizzato in pieno l'affrancarsi da parte del poeta-musicista dalle convenzioni del codice librettistico. Stupisce alquanto, però, che lo studioso si dimostrasse tanto soddisfatto di questa poesia che altro «non è se non una parte dell'espressione totale»⁵ (come si può notare, Giani era un consapevole e dichiarato sostenitore delle teorie wagneriane nella forma in cui esse erano state recepite nel nostro Paese) senza averne prima avuto alcun riscontro concreto: il volume fu infatti pubblicato e riedito prima che l'opera potesse essere ascoltata dal critico; non solo, ma questi contemplava nelle sue pur acute e spesso pertinenti riflessioni anche l'atto quinto della tragedia, che in realtà non trovò mai una realizzazione musicale se non sotto forma di qualche abbozzo.

Chi invece colmò per primo questa lacuna e parlò dunque con maggior cognizione di causa fu Vittorio Gui, non per nulla, oltre che studioso, celebre direttore d'orchestra. In contemporanea con la prima rappresentazione dell'opera, questo musicista ne pubblicò un'analisi interessante: comprensibilmente la componente musicologica era preponderante, ma l'autore, anch'egli consapevole dell'inopportunità di separare tra loro le diverse arti che concorrono a dar forma compiuta a un melodramma e ancor più nel caso di Arrigo Boito, la associò costantemen-

³ Qui si fa appunto riferimento a Giani (1924²).

⁴ Cfr. Giani (1924²) p. 55; e più oltre: «Se dunque è vero che la tragedia dev'essere “concepita nel seno della musica”, nessuna opera risponde a questa necessità meglio del *Nerone* di Arrigo Boito. L'ispirazione, che l'anima, muove – vedemmo – da un mondo interiore, dalle profonde intimità del mistero; e per ciò a punto è tale che, dopo essersi determinata nella parola e atteggiata di visibili apparenze nella plastica della scena, anela ancora alla musica dal cui regno è sorta e nelle cui forme soltanto può trovare la sua espressione compiuta»: cfr. Giani (1924²) pp. 81-82.

⁵ Cfr. Giani (1924²) p. 58.

te al suo rapporto con la poesia, la drammaturgia e l'estetica. Non veniva negata l'esistenza di diversi pregi e di diversi momenti eccellentemente riusciti, ma nello studio si metteva in luce come alla bellezza dei versi (ancorché talvolta appesantiti da eccessiva erudizione e di conseguenza da scarsa efficacia drammaturgica) non corrispondesse sempre una musica altrettanto ispirata; in sostanza vale come epitome quanto l'autore sottolineò in apertura del suo studio, ovvero dal suo punto di vista a Boito mancò «il dominio assoluto della materia chiamata a servizio della sua emozione così elevata e profondamente religiosa, mancò quindi alla sua arte il perfetto equilibrio tra sostanza nucleare e rivestimento sonoro»⁶.

Un approccio metodologico e analitico analogo, nonché coevo, si ebbe ad opera di Arnaldo Bonaventura, il quale, però, concentrò la sua monografia sull'altro melodramma di cui Boito era stato autore unico: *Mefistofele*. Anche questo musicologo era convinto che occupandosi dell'autore padovano, e a maggior ragione di quest'opera, fosse necessario «raccolgere sotto la denominazione di *Artista* il musicista e il poeta: ché, trattandosi di Arrigo Boito, l'uno non può né deve andar disgiunto dall'altro»⁷; né mancavano nella trattazione ragioni e riferimenti secondo cui sarebbe stato opportuno estendere il concetto a tutta la produzione boitiana, velocemente scandagliata nei suoi esiti positivi e negativi, giungendo alla significativa conclusione che «altissimo è il posto che gli spetta tra i *poeti di teatro* (non potendosi applicargli il minor titolo di *librettista*), avendo egli stampato nel campo della poesia destinata alla musica scenica l'orma di un ingegno superiore che seppe spaziare nelle più alte regioni dell'arte»⁸. Prevedibile allora che, pur sottolineando alcune manchevolezze o alcuni passi critici presenti nel libretto, nella partitura e nella loro interazione, il giudizio di Bonaventura su *Mefistofele* fosse nel complesso molto positivo.

Di ben altro avviso invece si mostrò Luigi Pagano, il quale, ancora nel medesimo anno (e ripubblicando il saggio nel 1928), propose una severa disamina della produzione poetica boitiana, non solamente melodrammatica. Lo studioso, che si concentrava in particolare su aspetti metrici e lessicali, metteva in luce tutta l'originalità e la creatività di cui Boito aveva innegabilmente dato prova, ma sottolineandone la diffusa vacuità, sovente l'improprietà contestuale, tanto che agli occhi del critico dai versi analizzati non emergevano una vera forma artistica e una vera caratterizzazione dei personaggi, quanto piuttosto uno stucchevole e in ultima analisi asettico divertimento verbale sempre uguale a se stesso e interpretabile come puro passatempo ludico dell'autore⁹. In sostanza, compendiava tagliente Pagano,

⁶ Cfr. Gui (1924) p. 16. Sempre a proposito della prima rappresentazione di *Nerone* si ricorderanno anche i contributi monografici contenuti nel periodico *La lettura* all'inizio del 1924 a firma, tra gli altri, di Arturo Pompeati, Ettore Romagnoli e Giovacchino Forzano: in essi si prendeva in considerazione anche l'effettiva messinscena che l'opera vide nel suo natale scaligero.

⁷ Cfr. Bonaventura (1924) p. 37.

⁸ Cfr. Bonaventura (1924) p. 51. E verso la conclusione: «Destano meraviglia la sicurezza, la libertà, il discernimento con cui il giovine Boito seppe procedere nell'opera di rinnovamento del melodramma italiano. Innanzitutto egli ristabilisce l'equilibrio tra la funzione del poeta e quella del compositore, tra il dramma e la musica. Wagner? Sì, anche Wagner: e prima anche Gluck: ma prima ancora Claudio Monteverdi! [...] Affermiamo però risolutamente che dell'unione tra il dramma e la musica Arrigo Boito ebbe un'idea molto superiore a quella che ne avevano i suoi contemporanei e che il *Mefistofele*, sia per esser nato dalla stessa mente come poesia e come musica, sia per la felice compenetrazione dell'una coll'altra, ci si presenta come un tutto organico quale non si sarebbe potuto trovare nelle altre opere teatrali del tempo. Se poi, dai rapporti tra la musica e il testo, passiamo a considerare quelli tra l'elemento vocale e l'elemento strumentale, dobbiamo riconoscere che il Boito seppe armonizzarli in perfetto equilibrio»: cfr. Bonaventura (1924) pp. 132-133.

⁹ Un esempio tra tanti, relativo alla lingua di un libretto: «La "beltà morbida", il "madore (anche caldo!) che irora", il "dènone che s'annida... in una mano", l'"avorio che si allumina", l'"artiglio picciolletto...": è il Moro, questi che ci sta innanzi? Eh no: è Arrigo Boito, che, nella quiete del suo studio, per ingannar la noja di un'ora scioperata, leviga con lima parnassiana la punta di esili strali su cui poi induce una leggera pàtina d'oro»: cfr. Pagano (1928) pp. 10-11.

L'attitudine di Arrigo Boito [...] è meramente edonistica: è non di profondamento nella creazione, ma di distacco. Nell'uso di ciò che è significazione verbale egli procede qui come a dietro l'abbiamo veduto procedere nell'uso di ciò che nella poesia è suono: cerca il diletto. Al giuoco del ritmo multiplo, della rima difficile, del sottile intrico e delle propagate e arteficate ripercussioni dei suoni risponde nel suo spirito esattamente il giuoco della parola rara, dell'epiteto prezioso, dell'immagine bizzarra o screziata o avventante o sgarziante. Egli è ai margini dell'arte, non al centro dell'arte. [...] Trastullo intellettuale. Squisito, finché volete; aristocratico anche, se così vi piaccia: ma trastullo.¹⁰

Questa critica così netta e radicale portava lo studioso a mettere persino in dubbio la musicalità e la musicabilità dei versi boitiani, anche in quel caso ai suoi occhi viziati da analogie con l'arte sonora più formali e concettose che realmente profonde; non venivano così risparmiati, nemmeno sotto il profilo drammaturgico, i libretti dell'autore, a partire da *Mefistofele*, biasimato sia in quanto riduzione audace ma riduttiva dell'originale goethiano (Pagano preferiva la prima alla seconda versione), sia appunto in quanto a veste poetica, sia in quanto a veste musicale giudicata fintamente innovatrice e prodiga invece di legami con la tradizione e di nuovi vizi d'autore, sia in quanto a fusione tra le due arti. Facevano però eccezione in tanta riprovazione *Nerone* e, soprattutto, *Falstaff*; in quest'ultimo caso la ragione era semplice: l'opera è una commedia, e il gioco verbale è congeniale e consustanziale al genere; per quanto riguarda *Nerone* va invece precisato che dietro lo pseudonimo di Luigi Pagano si celava in realtà il già citato Romualdo Giani, e smentire se stesso, per quanto sotto mentite spoglie, sarebbe stato quantomeno bizzarro¹¹.

Analoghi giudizi sprezzanti furono espressi poco dopo (ma sempre nel 1924) da un altro critico, che può forse essere considerato il primo e in assoluto più intransigente detrattore dell'intera produzione poetica boitiana: Emilio Thovez, il quale dalle colonne della *Gazzetta del popolo* sostenne:

Eh no, per essere un giocoliere squisito ed aristocratico in letteratura, e sopra tutto in poesia, occorrono rare doti meccaniche di agilità, di eleganza, di sonorità impeccabile, che il Boito non possedette mai. Lo fu il Prati, musico dolcissimo di parole talora scarse di senso; potevano esserlo un Carducci, un D'Annunzio, un Pascoli, se fossero stati costretti a limitarsi al diletto del meccanismo: non lo poteva essere il Boito. La sonorità del suo ritmo è povera e banale; le sue rime mediocri e di comodo; la sua fraseologia (sopra tutto prima dell'*Otello* e del *Falstaff*) è la misera lingua da spogliatoio melodrammatico, quel frasario di libretti d'opera avvivati da parole insolite o strane che volevano parere profonde, che inquinano il tentativo di rinnovamento della lirica romantica lombarda, raccogliuccio, impuro, barocco, funambolesco.¹²

¹⁰ Cfr. Pagano (1928) p. 14.

¹¹ Interessante però rilevare un'opportuna precisazione avanzata da Pagano (1928) p. 48 ma assente, come sottolineato, nella monografia del suo *alter ego* reale: «finché non sia nota la musica non è possibile alcun giudizio intorno al testo, se non in quanto sia considerato nell'unico rispetto della concezione. O la musica del *Nerone* si rivelerà adeguata all'intento; e noi celebreremo la vittoria dell'artista su quello che dovette essere, veramente, l'aspro travaglio della sua coscienza. O si paleserà inadeguata; e Arrigo Boito, come poeta musicista, come *artifex duplex*, avrà perduta la sua partita con l'avvenire»; ma evidentemente nella riedizione del saggio vi fu un'aggiunta, in contrasto con quanto appena riportato, giacché alla p. 73 si legge che *Nerone* «era già tutto penetrato dal presentimento della musica per le stesse qualità della visione sconfinante nel mistero della leggenda e in ciò che di più ebbro è negli affetti e più arcano; e parve, *dopo musicato*, meno musicale; non attuato – rispetto alla concezione originaria – che in parte, scemato delle sue immagini più fulgide, mortificato nei suoi accenti più intensi, stroncato nella ragion d'essere della sua stessa unità. [...] Tra l'intento e l'effetto – l'una e l'altra volta [*scil. con Mefistofele e Nerone*] – non s'offuscò nel Boito la coscienza d'arte: mancò la virtù della fantasia».

¹² Traggo la citazione da D'Angelo-Riva (2004) p. 91: il numero originale del periodico è ormai di difficilissima reperibilità, e diversi studi sono da anni costretti a citare il passo facendo ricorso ad altre fonti indirette.

A sostegno dell'arte boitiana si era però già in precedenza levata l'autorevole voce di Benedetto Croce, il quale nel suo lavoro critico e storiografico più volte riedito aveva dato di Arrigo Boito una lettura interpretativa originale, suggestiva, forse non pienamente condivisibile ma certo non priva di acume e di un fondo di verità. Prima ancora che interessarsi delle minuzie stilistiche o linguistiche, messe anzi in secondo piano nella sua analisi e ritenute di per se stesse prive di valore¹³, il più noto critico letterario italiano della metà del secolo scorso svolgeva il suo ragionamento a partire dal concetto di 'Romanticismo', e identificando quest'ultimo con le più complesse e in alcuni casi più provocatorie, estreme ed inquiete forme con le quali si era manifestato oltralpe (lo *Sturm und Drang*, sostanzialmente): considerato in tale ottica, questo movimento non poteva aver trovato in autori pur grandi ma anche in un certo senso posati quali erano stati Leopardi e Manzoni dei veri rappresentanti nostrani.

Di conseguenza al Croce era facile affermare: «Il romanticismo, come visione sconvolta, straziata e antitetica della vita, non ha avuto un poeta in Italia se non dopo il 1860, e in Arrigo Boito. [...] Di tanto in tanto, a quel tragico e mostruoso, alla morte e al male, al soccombere di ogni bene, egli si fa superiore col riso; non già col cinismo, che è aridità di cuore, ma con l'*humour*, con l'ironia di sé medesimo, che, nascendo da reazione d'intelletto perspicace, si colora di bizzarria. In quella tragicità, egli scopre lo stravagante, il grottesco, il buffo»¹⁴. Una volta che si accetti l'assunto di partenza, è innegabile che il critico cogliesse nel segno, attribuendo il giusto rilievo ai diversi aspetti che caratterizzano la produzione boitiana; soprattutto poetica, però, giacché se è vero che Croce non escludeva dalla sua analisi i libretti (manifestando particolare apprezzamento per *Nerone*), è però altrettanto vero che si concentrava soprattutto sul *Libro dei versi* e su *Re Orso*. Non solo, ma come per i lavori poetici autonomi il critico si interessava per lo più delle intuizioni e delle immagini poetiche e simboliche, dei melodrammi considerava precipuamente l'insieme, gli effetti drammaturgici, la fisionomia dei personaggi; veniva in questo modo collocata in secondo piano o addirittura ignorata la musica, ivi compresa la sua relazione col testo verbale.

Voce secondaria ma degna di nota non foss'altro che per la sua appartenenza "di genere" non comune a questa altezza storica, è quella di Bianca Tamassia Mazzarotto, anch'essa espressa nel 1924. Contrariamente a quanto visto poco fa, la studiosa si è concentrata in prevalenza sulla produzione librettistica di Boito, prendendo in considerazione anche i lavori minori e mai rappresentati o musicati¹⁵; così trovava capolavori non solo dell'autore ma della più generale librettistica italiana i testi scritti dal poeta padovano per sé o per Verdi: *Ero e Leandro*, *Basi e bote*, *Mefistofele*, *Nerone*, *Otello* e *Falstaff*. La Tamassia Mazzarotto sottolineava in particolare l'abilità metrica di Boito e la sua capacità di servirsi al contempo delle parole per creare una poesia di per se stessa musicale: si avrebbe infatti «una più accurata ricerca di gamme, di melodie, di vere e proprie armonie dovute al minuzioso esame del valore tonale non solo d'ogni parola, ma d'ogni sillaba e d'ogni suono. [...] E pare che] il poeta si sforzi di far perdere al vocabolo ogni materialità così come lo rende duttile, fluido, pieghevole, pronto ad ogni capriccio dell'estro. L'aiutava in questo giuoco sapiente lo squisito intuito musicale e l'innata tendenza allo strano e al difficile»¹⁶. Ma va anche obiettato che queste premesse e questi giudizi non hanno portato la

¹³ «Che cosa importa la qualità del linguaggio appresso il poeta, quando tutto sta nel come egli lo parli?»: cfr. Croce (1956⁶) p. 257.

¹⁴ Cfr. Croce (1956⁶) pp. 254-255. Il primo a parlare di Boito come influenzato «più direttamente dal romanticismo fantastico della Germania» era però stato Giosuè Carducci già in un saggio del 1883.

¹⁵ Ma le sue conoscenze erano lacunose e in parte errate: nella nota 1 a p. 74 si legge infatti: «Altri libretti attribuiti a Boito sono: *Fram* (per il Domeniceti), *Semir* (per il Sangermano), un *Zoroastro* e un *Orestide* inediti o introvabili».

¹⁶ Cfr. Tamassia Mazzarotto (1924) pp. 66-67.

studiosa a dimostrare come, nel concreto, la musicalità dei versi boitiani si manifestasse nell'interazione con le partiture.

E il fervore che accompagnò la prima assoluta postuma di *Nerone* in quel 1924 non si esaurì ancora, contemplando almeno altre due monografie che meritano di essere considerate. Anzitutto quella di Giovanni Borelli che, riprendendo in parte uno spunto del Croce, lo mitigava e lo svestiva di un sottinteso giudicato pericoloso negli anni in cui ormai la “romanità” e l’“italianità” diventavano tratti vitali della pubblicistica e della cultura fasciste: è vero – sosteneva appunto Borelli – che Boito aveva manifestato la sua vena romantica ed europea, retaggio quasi genetico della madre polacca, ma è ancor più vero che il poeta-musicista si distinse per aver conciliato tale spinta esterofila con un’ancor più forte e preminente componente classica e mediterranea di equilibrio e scultorea plasticità¹⁷.

La dimostrazione dell’assunto sarebbe stata ravvisabile nell’ultimo e più grande capolavoro boitiano – tale almeno era agli occhi di Borelli –, il *Nerone*, cui era in particolare dedicato lo studio: soggetto, ambientazione, personaggi, realizzazione poetica, perfino gli evidenti influssi del nume verdiano avrebbero corroborato una tale interpretazione critica. E, data la perfetta fusione tra le parole e la musica del melodramma sottolineata anche da questo studioso, Borelli muoveva una critica e una considerazione importanti: «Il Poeta cadde in una contraddizione rischiosa (che soltanto oggi con la rappresentazione attraverso il testo musicale viene sanata) dando al pubblico la tragedia distaccata dalla musica, allora per tanta parte materialmente non scritta [...] chi conobbe Arrigo Boito sa che la rinuncia [a musicare il V atto] gli deve avere solcato l’anima e il sangue di rigurgiti di fiele»¹⁸; anche per ciò che si chiarirà nei capitoli successivi, trovo tali affermazioni motivate e condivisibili.

La seconda monografia cui si accennava è quella di Corrado Ricci, altro letterato. Ancora libero dai pregiudizi del suo collega testé citato, questo studioso non aveva remore e timore ad affermare a proposito di Boito che

Come poeta egli è un romantico, anzi un romantico d’intonazione nordica. Anche dov’egli tronca la nota sentimentale con l’epigramma ha il suo maestro nel Heine. Così per le continue antitesi non fa capo a Victor Hugo, come qualcuno ha pensato, ma specialmente, al Goethe. Infatti la sua poesia culmina nel *Mefistofele* di derivazione goethiana. Però egli si riatocca a quell’arte, non per pronta imitazione, ma per ischietto sentimento. [...] È vero che i temi sono tolti specialmente dall’antico, come un torso greco, una mummia, un sepolcro, e che nella lingua non mancano i latinismi, ma non cessa, per questo, l’intonazione d’esser nordicamente romantica. E così è, oltre che per le antitesi, anche per le fantasie mostruose.¹⁹

Per questa ragione Ricci non si esimeva dal manifestare il suo apprezzamento appunto per la realizzazione di *Mefistofele* e in particolare del Prologo in cielo, anche se non trovava per questo meno validi altri libretti come il solito e originale *Nerone* o *Falstaff* (senza il quale a suo giudizio Verdi non avrebbe scritto un simile capolavoro); esplicita riserva veniva invece mossa a *Otello*, non per la forma poetica ma per la riduzione dell’originale shakespeariano, la quale, a causa della sua eccessiva condensazione, avrebbe reso poco plausibile un così repentino passaggio dall’amore cieco del protagonista per la sua sposa a un altrettanto cieco furore omicida nei suoi confronti. Per il resto anche Ricci sottolineava poi la scaltrezza metrica di Boito e la musicalità insita nei suoi versi.

¹⁷ Cfr. in particolare Borelli (1924) pp. 23-30.

¹⁸ Cfr. Borelli (1924) pp. 36 e 38.

¹⁹ Cfr. Ricci (1924) pp. 8-9.

Publicato qualche anno più tardi (1928), ma finito di scrivere nel 1919²⁰, è poi lo studio di Arturo Pompeati, dal titolo significativo: *Arrigo Boito. Poeta e musicista*. Lo studioso infatti analizzava ad ampio raggio la produzione boitiana, tanto poetica, quanto librettistica, quanto musicale, sottolineando l'importanza, in un'analisi che volesse essere solida a proposito di questo autore, la necessità di un approccio completo, e premettendo dunque, condivisibilmente: «Boito, artista bifronte, musicista e poeta, va studiato insieme nella musica e nella poesia, se non si vogliono abolire le suggestioni reciproche che dovettero passare fra la sua poesia e la sua musica, con uno scambio incessante: incessante e inevitabile in una natura artistica così unitaria come la sua»²¹.

Si tratta quindi forse della prima monografia sul poeta-musicista tanto ampia quanto ad orizzonti, lavori considerati e spunti interpretativi; e anche in essa si prendeva posizione in sostegno della lettura romantica della personalità e della produzione boitiane, seppur sottolineandone qualche limite e mettendo in evidenza una ricerca fonico-verbale tutta particolare e non totalmente riconducibile ai modelli d'oltralpe. Non mancava, però, qualche incongruenza, la più vistosa delle quali riguardava *Mefistofele*: Pompeati sosteneva di preferire la prima e più lunga e complessa versione rispetto alla riduzione successiva; ma come esempio di perfetta poesia e di perfetta fusione tra questa e la musica citava la seconda parte del duetto *Lontano, lontano, lontano* che, come si vedrà, non era ancora presente nel libretto e nella partitura del 1868.

Ma al di là di simili imprecisioni, va riportato come l'analisi di Pompeati sia minuziosa, circostanziata e solida, nonché nel complesso positiva nei riguardi dell'autore trattato, rispetto al quale si concludeva: «Il Boito non produsse molto in estensione, ma produsse in profondità»²²; affermazione importante perché rappresentativa di un'altra discordanza che qua e là emerge dagli studi critici sull'autore: quella di una sua presunta pigrizia improduttiva o, al contrario, di un'altrettanto presunta normale ed equilibrata prolificità paragonabile a quella di tanti altri poeti e letterati.

Nella seconda metà del decennio fecero capolino le prime pubblicazioni boitiane di Raffaello De Rensis, forse il primo studioso che si dedicò con assiduità e dedizione all'autore di cui ci si sta occupando, scandagliandone diverse sfaccettature della produzione e della personalità. Già i primi due saggi editi dal De Rensis denotavano un interesse scientifico non superficiale e banale, considerato che venivano analizzati due libretti minori e in parte già dimenticati di Boito: il primo, *Amleto* per Franco Faccio, e uno più avanzato, *Pier Luigi Farnese* per Costantino Palumbo.

L'ammirazione e la stima dimostrate dallo studioso per il suo autore non gli impedivano una certa lucidità di giudizio: così, se venivano respinte e confutate le posizioni critiche e inclementi del Thovez e quelle solo un po' più contenute ed edulcorate del Pagano viste poco sopra, allo stesso modo si sottolineava ad esempio come la prima prova librettistica boitiana, che nell'intento del poeta avrebbe voluto essere in tutto innovativa e quasi rivoluzionaria, fosse inficiata da alcune mende e rivelasse molti più legami con la tradizione di quanti avrebbe voluto; ciò, però, non significava misconoscere o sminuire ciò che di buono e originale era contenuto nell'*Amleto*²³.

²⁰ Lo dimostra anche la nota 1 a p. 124, nella quale si dà ancora solamente come molto probabile ma non certa la soppressione del quinto atto di *Nerone* per le scene liriche.

²¹ Cfr. Pompeati (1928) p. 15.

²² Cfr. Pompeati (1928) p. 138.

²³ Boito «non si è totalmente liberato dallo schema tradizionale e convenzionale, e s'è un po' illuso d'aver creato il tipo di melodramma sognato e d'aver scoperto il cerotto per la magagna: ma gli si deve riconoscere una somma ragguardevole d'intenzioni e di realizzazioni, specie nella redazione originale del libretto stesso. Innanzitutto ha af-

Più indulgente si mostrava De Rensis nei riguardi del *Pier Luigi Farnese*, correttamente assimilato al libretto di *Gioconda* quanto a drammaturgia, forma e in parte a stile, ma ritenuto anche meno ardito e dirimpente del precedente, seppur ricco di passi creativi e talvolta bizzarri: la ragione era da cercarsi sostanzialmente, secondo lo studioso, nel fatto che Boito aveva la consapevolezza di stare collaborando con un compositore di solido mestiere ma nulla più. Ciò che però più conta mettere in luce di questi due saggi è forse un altro aspetto, ovvero l'inserzione in entrambi i casi di lettere inedite dell'autore studiato attraverso le quali De Rensis intendeva arricchire la propria trattazione non solo sotto il profilo critico quanto piuttosto documentaristico e oggettivo: la produzione boitiana, dal suo punto di vista, poteva essere capita appieno solo se si fosse contestualmente penetrata la complessa e affatto particolare personalità del poeta-musicista.

«La verità è che Boito fu uno di quegli spiriti così poliedrici e complessi, così fascinosi, così audacemente antitetici e, perché no?, bizzarri, che non si riesce mai a penetrarli e rivellarli completamente, ma che acuiscono negli studiosi la volontà di penetrarli e rivellarli, tanto si dimostrano fecondi e propulsori di idee e di risultati»²⁴. Ben si spiega allora, in quest'ottica, perché all'inizio del decennio successivo il De Rensis sia stato il primo curatore di una raccolta epistolare della corrispondenza intrattenuta da Boito con diversi amici, colleghi e personalità di rilievo²⁵, nonché, l'anno avanti, di una collazione degli scritti critici che il poeta-musicista aveva pubblicato negli anni giovanili sui diversi periodici cui aveva collaborato: un'altra, essenziale, testimonianza storica per comprendere meglio il valore e i contenuti estetici delle scelte e delle battaglie del Boito teorico militante e scapigliato.

Né lo studioso si accontentò di questo, pubblicando anzi all'inizio del decennio successivo un primo ritratto biografico del poeta-musicista non certo completo ma esaustivo e criticamente ragionato: non potendoci qui addentrare nei particolari, si rileverà almeno come il giudizio già espresso a proposito del libretto di *Amleto* fosse ribadito e anzi in parte reso più severo soprattutto in confronto al più compiuto *Mefistofele*²⁶; come, al contrario, si apprezzasse l'acume verbale e comico dell'*Iràm* da poco venuto alla luce e giustamente considerato un degno precursore di *Falstaff*²⁷; come si facesse menzione della significativa dedica «Al prodigioso agitatore

frontato una concezione possente ed universale, che per se stessa eleva il grado dell'espressione musicale; inoltre, a traverso le grandi linee degli episodi dominanti, ha mantenuto la successione drammatica, l'organicità dell'azione e il carattere, intimo e preciso, dei personaggi. Non ha quasi mai tradotta la lettera del testo, ma ne ha felicemente mantenuto lo spirito; la forma, i metri e il taglio delle scene risentono, come ho già accennato, ancora e troppo del vecchio e malmenato melodramma, ma fremono, qua e là, d'una nuova vita poetica, ritmica e drammatica, e ricordano i bei momenti del caratteristico autore del *Re Orso*. Boito, infine, col suo primo tentativo librettistico, ha compiuto un ingegnoso e mirabile sforzo di sintesi e di ricostruzione, condensando in quattro rapidi atti i cinque lunghissimi e sceneggiatissimi di Shakespeare: come farà molti anni dopo con *Otello*. [...] Anche la revisione è frettolosa, ma risponde, in generale, ad una maggiore osservanza di alcune leggi caratteristiche e inalienabili del libretto per musica, che per quei tempi, era ancora prematuro abbattere o modificare. Il secondo *Amleto*, come poi il secondo *Mefistofele*, prova come anche i novatori più arditi non possono abolire certe architetture tradizionali, fisse, inderogabili, senza le quali si potrà fare qualunque altra cosa, ma non l'opera di teatro»: cfr. De Rensis (1927) pp. 21-22 e 78-79.

²⁴ Cfr. De Rensis (1928) p. 51.

²⁵ Scriveva nella *Premessa*: «le lettere che raccolgo nel presente volume partono appunto da quest'epoca [scil. l'inizio degli anni '70], costituendo così una continuità di documentazione, la quale nelle prose e nei versi si sarebbe fermata e spezzata, lasciando di Boito un ritratto irregolare, o almeno incompleto»: cfr. De Rensis (2004) p. 12. E, sia detto almeno per inciso, negli stessi anni De Rensis pubblicò anche una raccolta di lettere e documenti che avevano per protagonisti l'amico fraterno di Boito, Franco Faccio, e il compositore cui entrambi si legarono di più nella loro maturità, Giuseppe Verdi.

²⁶ Cfr. De Rensis (1942a) pp. 41-42; ma anche a proposito di *Mefistofele*, e soprattutto per quanto concerneva l'orchestrazione e il rivestimento sonoro dei versi, non mancavano alcuni appunti negativi: cfr. De Rensis (1942a) pp. 217-218.

²⁷ Cfr. De Rensis (1942a) pp. 78-79.

di ritmi e di folle» scritta per Gabriele D'Annunzio su una delle prime copie del *Nerone*²⁸; e come secondo lo studioso la mancata realizzazione di quest'ultima opera fosse stata causata non da incapacità poetica bensì da incapacità musicale²⁹.

Quasi contemporaneamente, De Rensis propose anche una raccolta di componimenti poetici e musicali boitiani per certi versi marginali in quanto per lo più non ufficiali e non altamente divulgati (esperimenti, scritti ludici e d'occasione, versi d'uso privato, palindromi musicali e simili), ma essenziali per capire lo spirito creativo dell'autore e certi suoi esperimenti bizzarri in parte trasferiti o richiamati nei suoi versi destinati al più vasto pubblico; il tutto accompagnato da alcuni aneddoti biografici, autonomi, alcuni dei quali però, va detto, di dubbia autenticità e plausibilità. Ma appunto ciò che conta è sottolineare ancora una volta la volontà dello studioso di scandagliare a trecentosessanta gradi personalità e lavori di un autore tanto sfaccettato, talvolta eclettico e fino a quel momento non così ampiamente e profondamente indagato.

Chi però portò a un più completo livello di conoscenza la vita e l'opera di Boito fu Piero Nardi, anch'egli letterato, il quale operò per così dire una concorrenza spietata e per alcuni versi schiacciante rispetto allo studioso precedente, relativamente agli spunti e in parte alla documentazione del quale era però stretto debitore. Infatti proprio nel medesimo anno d'uscita delle ultime due monografie del De Rensis citate (il 1942), anche Nardi diede alle stampe due volumi di ampie dimensioni che a tutt'oggi restano dei riferimenti essenziali e in gran parte insuperati per chiunque intenda accostarsi a uno studio approfondito di Arrigo Boito: si tratta anzitutto della raccolta di (quasi) tutti i suoi scritti, comprendente quindi i componimenti poetici autonomi, i libretti (musicati e completi o meno), le novelle, alcune poesie sparse ed extravaganti autonome o destinate ad essere musicate, altri componimenti analoghi, le cronache, le pagine critiche e gli interventi militanti pubblicati sui periodici nazionali, un paio di altri racconti e la commedia scritta in gioventù a quattro mani con l'amico scapigliato Emilio Praga *Le madri galanti*. Si diceva di una raccolta «quasi» completa perché mancano da un lato gran parte di quelle bizzarrie reperite dal De Rensis, e dall'altro alcuni testi dell'autore rinvenuti successivamente, come la novella *Il pugno chiuso* e l'esperimento librettistico giovanile *Canard*³⁰.

Ancor più esaustivo invece il secondo volume di cui si diceva: una vasta, dettagliata e documentata biografia di Arrigo Boito che non ha visto sostanziali smentite o integrazioni da parte degli studiosi successivi; l'occasione presa a pretesto in entrambi i casi per giustificare tanta attenzione per il poeta-musicista padovano era naturalmente il ricorrere del primo centenario dalla sua nascita. Considerato che di entrambi i volumi ci si gioverà nel prosieguo di questo lavoro, non mi pare il caso di illustrare qui dettagliatamente la posizione del Nardi, che però, come è facile arguire dall'essersi egli dedicato a una così onerosa e precisa fatica scientifica, è nel complesso di grande ammirazione nei confronti di Boito. Ammirazione che comunque non sfo-

²⁸ Cfr. De Rensis (1942a) p. 167.

²⁹ Converrà riportare per esteso almeno questo passo, importante: «Il lavoro di lima, l'incontentabilità, la lentezza, la voluttà di svagare e indugiare nelle ricerche erudite sono nella natura dello studioso, aiutato dalla tranquillità materiale sopravvenuta con la fortuna del *Mefistofele* e poi col compenso dei libretti per Verdi. L'immagine, la parola, la metrica sgorgano facili dalla penna del Poeta; la nota, il suono, il colore armonico s'infrangono continuamente nella lotta con la tecnica. L'arte splendida che in cielo ha norma, sognata a vent'anni, l'arte franca dai nudi [*sic*] vincoli del metro e della forma giacque nel musicista allo stato d'incessante aspirazione. Non già che avesse rinunciato al sogno ma vi tendeva tranquillamente, saltuariamente, lentamente traendone motivo di più di compiacenza che di tormento. Il tormento, se mai, veniva dal fatto che altri lo credesse esistere in lui, che gli estranei vi appuntassero i loro occhi e la loro curiosità»: cfr. De Rensis (1942a) p. 178.

³⁰ Citato però da De Rensis (1942a) p. 80 che sosteneva – e da ciò che dice gli va dato credito – di aver potuto osservare l'esemplare unico posseduto da un anonimo collezionista. Inoltre va precisato che, in caso di più redazioni di uno stesso lavoro, Nardi ha di norma preferito la prima, affidando a una nota in appendice le necessarie considerazioni genetiche e filologiche dei diversi testi proposti: così è stato ad esempio, per quanto concerne più da vicino il presente studio, per *Mefistofele* e *Nerone*.

ciava in un obnubilamento del senso critico; basterà infatti riportare almeno la considerazione, notevole nell'ottica del presente studio, secondo cui «Era destino che anche Boito, tutto impegnato, – nella discussione critica e nella pratica dell'arte, – a porre la poesia sullo stesso piano della musica, finisse col doverne fare l'ancella di questa»³¹.

Naturale che dopo testi così esaustivi e doviziosi altri studiosi si guardassero dal cimentarsi a cuor leggero con l'argomento, almeno a breve. E infatti le prime monografie boitiane successive degne di nota hanno visto la loro realizzazione in occasione di una seconda ricorrenza: si tratta di due miscellanee promosse da altrettanti paralleli comitati per le onoranze dell'autore, al cadere del trentennio dalla sua morte (1948). Com'è naturale in questi casi, non sempre i contributi contenuti sono di particolare interesse e spessore, nonostante la presenza di firme autorevoli quali si ricorderanno almeno – oltre a quelle di altri studiosi già citati – quelle di Ildebrando Pizzetti ed Eugenio Gara; ma proprio un'impostazione talvolta tendente più all'aneddotico, al ricordo e alla quotidianità del personaggio ha consentito di proporre documenti, piccoli lavori, dettagli, biglietti, lettere fino a quel momento ignorati dai precedenti lavori, nonché almeno in parte un interessante corredo iconografico.

Parzialmente a sé si può invece considerare un saggio di Gianandrea Gavazzeni scritto nel 1943 anche a commento dei lavori del Nardi ma diffuso in una raccolta di sette anni dopo e dedicato appunto a Boito: si tratta di un contributo breve ma, come spesso accadeva con gli scritti del noto direttore d'orchestra nonché fine uomo di cultura bergamasco, interessante. Interessante perché proprio per ciò che lo toccava più da vicino, la musica, egli riteneva quella di Boito un'esperienza quasi fallimentare, almeno arrestandosi a una valutazione tecnica delle partiture di *Mefistofele* e *Nerone*³²; ma tale giudizio sarebbe stato ai suoi occhi improprio, giacché all'autore padovano andavano al contrario riconosciuti altri e più grandi meriti: la consapevolezza della propria insufficienza e la conseguente lucida umiltà manifestatasi nella riuscita collaborazione con Verdi, la ricchezza umana e la dirittura morale, ma soprattutto l'aver posto in modo nuovo e convincente la questione del rapporto tra poesia e musica. Anche in conseguenza di ciò, procedeva Gavazzeni, uno studio critico su Boito e la sua opera non avrebbe potuto prescindere dalla fusione in quest'autore della duplice natura di musicista e di letterato³³.

La prima e più importante monografia degli anni '50 parte appunto – seppur autonomamente – dal medesimo assunto, ed è di particolare rilevanza perché si contraddistingue per un'impostazione metodologica e scientifica produttiva e che è servita da ispirazione anche per il lavoro che verrà proposto nei capitoli successivi. Si tratta di un'analisi di *Mefistofele* effettuata da Antonio Borriello, critico letterario che però, considerando l'autore e l'opera da lui analizzati, ha svolto la sua indagine senza mai ignorare il rapporto stretto e inseparabile che il testo poetico del melodramma intrattiene con quello musicale (spesso anzi scandagliato con grande competenza e precisione tecnica)³⁴; si può quasi dire che il suo volume sia un corrispettivo, elaborato

³¹ Cfr. Nardi (1942a) p. XIV.

³² Opere, entrambe, che però lo stesso Gavazzeni diresse nella sua pluridecennale e valida carriera artistica.

³³ «Senza giocare di parole si può dire che il letterato va guardato in quanto musicista, e il musicista in quanto letterato. Perché dall'incertezza ottica delle due posizioni, ne risulta, pure con una sua nebulosità di contorni e di forma, l'immagine vera di Boito. Insistiamo a dire che l'accento originale, la necessità morale ed artistica di tale immagine stanno proprio nelle mescolanze, nelle contraddizioni, in tutto il sottile dualismo che stende una sorta di suo contrappunto e richiama una trama dialettica agli elementi sparsi e abbandonati nel discorso fantastico e musicale, narrativo e critico. Da una trascorrente alogicità nasce un'estrosa e composita logica. Dalle mescolate incoerenze nasce la capricciosa coerenza di un lavoro senza metodo, tutto affidato al costume individuale dell'uomo, alle sue nevrastenie e alle sue distensioni»: cfr. Gavazzeni (1950) p. 130.

³⁴ «l'opera di Boito è non un melodramma, ma un dramma musicale: l'unico dramma musicale che vanti il teatro italiano dell'800: proprio perché sia la finalità assunta nello spirito dell'artista creatore sia il risultato ultimo cui

però appunto non da uno studioso di musica ma da uno di letteratura, di quello citato in precedenza scritto da Arnaldo Bonaventura, o, per prendere l'altra opera di cui Boito è stato autore unico, da Vittorio Gui. E proprio quest'ultimo scrisse la prefazione del libro in oggetto, esprimendo alcune importanti considerazioni di carattere critico, estetico e metodologico:

Il Borriello non è un musicista, non ha quindi sugli occhi le terribili lenti e i relativi «paraocchi» che in linguaggio comune chiamansi «tecnica»; egli è libero di affrontare la lettura di una partitura da ogni lato, tanto più che «affrontare la lettura di una partitura» in questo caso è un puro traslato, perché egli l'affronta con le orecchie... e orecchie fini, sì, ma di letterato. [...] Il suo però, dico io, è l'ideale dell'ascoltatore e del critico; perché, nel melodramma almeno, nessun compositore si riterrebbe felice di esser criticato per la sola musica della propria opera; e se per assurdo si pensasse ad un pubblico di musicisti chiamato a sentire e a giudicare i melodrammi del passato, del presente e del futuro, ahimé! meglio è non pensare a quali risultati mostruosi si sarebbe arrivati e si arriverebbe! [...] Fino a che la critica, egli dice, si intestardirà a voler considerare il Boito o come poeta o come musicista separatamente, o si limiterà ad un raccostamento tutto esteriore, senza fare scaturire la sua musica dalla sostanza del suo verbo poetico e da tutta la modellatura spirituale della sua personalità, camminerà sempre al buio ed arriverà a risultanze false. Arrigo Boito va preso nel suo insieme, e la sua poesia come la sua melodia, prenderanno luce reciproca. E qui, senza voler entrare in un campo di discussione che mi porterebbe ben oltre i limiti di una introduzione, io sento che il Borriello ha colto nel segno.³⁵

Condividendo tanto l'assunto quanto l'apprezzamento finale, e premesso che questo di Borriello è un lavoro davvero notevole, vanno però rilevati due inconvenienti, uno veniale, l'altro invece più serio: lo studioso è inevitabilmente figlio del suo tempo, per cui avviene talvolta che il gusto per la retorica e per l'enfasi espositiva ecceda prevalendo sul contenuto; ma poi, ciò che più conta, l'ammirazione dimostrata dall'autore del volume per Boito e per l'opera presa in esame lo portava ad ignorare, sminuire, edulcorare o negare talune lacune o anche solo talune possibili o reali criticità del libretto, della partitura e della loro reciproca interazione.

Affatto diverso è stato invece il più noto e più spesso citato contributo che Angelo Romanò propose all'interno del suo libro sul secondo Romanticismo lombardo. Si ha spesso l'abitudine di designare questo studioso come uno dei più accaniti denigratori dell'opera boitiana, alla stregua del Thovez e in parte del Pagano; ma se è vero che anche Romanò ha rilevato con biasimo come soprattutto il lessico di Boito sia troppo composito, bizzarro, talvolta stridente in taluni accostamenti e viziato da vuoto, ludico e inespressivo eruditismo³⁶, è però altrettanto vero che il contesto critico in cui questa riflessione era inserita era ben più ampio e non riducibile a questa sola stigmatizzazione.

Anzitutto essa coinvolgeva non tutta la produzione boitiana, quanto piuttosto quella giovanile e in particolare *Re Orso*; secondariamente non si tacevano i meriti di Boito: egli è pur sempre stato uno dei più consapevoli ed efficaci di «questi nuovi romantici antiromantici»³⁷ che – a detta di Romanò – sarebbe forse improprio definire 'scapigliati', giacché «“Scapigliatura” è definizione ambigua [...] Non si sa fino a che punto sia lecito parlare di scapigliatura per una figura come Arrigo Boito, ad esempio»³⁸; non solo, ma l'evoluzione artistica e stilistica dimostrata dall'autore padovano e che lo aveva condotto in maturità ad esiti apprezzabili giustificava in

si leva l'animo dell'ascoltante, è la creazione del dramma, raggiunta attraverso il concorso delle varie arti tutte sorelle e sullo stesso piano, senza subordinazioni o assorbimenti, ma sorgenti l'una dall'altra come, per trasmutazione magica, i colori dell'iride sfumano nella fascia luminosa dell'arco celeste»: cfr. Borriello (1950) p. 368.

³⁵ Cfr. Borriello (1950) pp. 12 e 14-15.

³⁶ Cfr. Romanò (1958) p. 71 e 129-130.

³⁷ Cfr. Romanò (1958) p. 12.

³⁸ Cfr. Romanò (1958) p. 30.

gran parte anche le opere giovanili, che, oltretutto, se si erano rivelate imperfette e immature, erano state comunque essenziali per il presente e il futuro della vita letteraria e culturale della seconda metà del XIX secolo³⁹. Resta però anche il fatto che se lo studioso ribadiva la musicalità cui tendono i versi di Boito e se non erano estranei alla sua trattazione accenni e riferimenti alla produzione melodrammatica, la disamina del Romanò non approfondiva i testi espressamente destinati ad essere musicati, né, tanto meno, si occupava analiticamente dell'attività del Boito compositore.

Il centenario della nascita della – più o meno concettualmente contestata, come si è appena visto – Scapigliatura ha visto negli anni '60 il fiorire di diversi lavori storiografici sull'argomento, con la prevalenza, naturale, del fronte letterario. Sul fronte musicologico andranno però menzionati i brevi contributi su Boito di Fabio Fano e di Cesare Orselli, nonché un volume miscelaneo del 1966 della rivista *L'Opera* dedicato appunto alla Scapigliatura (in cui ricomparivano ad esempio brevi contributi di Gui e Gavazzeni su *Mefistofele* e *Nerone*); ma se le osservazioni di Fano non si segnalano in modo particolare⁴⁰, ben più interessanti sono invece quelle del secondo. Questi si può considerare per molti aspetti un *alter ego* dell'appena visto Romanò, ma appunto non più nell'ottica del letterato: Orselli infatti si contrapponeva in gran parte all'interpretazione crociana, giudicava problematica l'appartenenza di Boito alla Scapigliatura, ne riconosceva l'importanza culturale e storica, riteneva che gli esiti migliori fossero quelli della maturità e in particolare i libretti forniti a Verdi che ne seppe valorizzare i pregi poetici, metrici e sperimentali.

Già, perché ciò che invece lo studioso ha contestato a Boito è stata proprio l'incapacità di essere egli stesso quel realizzatore della fusione tra le parole e la musica che si era proposto di diventare; e se ciò era in gran parte dovuto ai limiti che questo autore aveva dimostrato in qualità di compositore, non si poteva ignorare che il mancato raggiungimento dell'obiettivo era da ricercarsi almeno parzialmente nella stessa fattura dei versi (soprattutto di quelli giovanili): versi che, al contrario della *vulgata*, Orselli, prendendo anche come altro termine di paragone la quasi coeva esperienza poetica francese, non giudicava in se stessi "musicali", seppur con un'importante precisazione:

[il verso boitiano] manca assolutamente di suggestione musicale, poiché le parole di cui si compone mai si risolvono in arabesco sonoro, secondo un gusto parnassiano-decadente; la risonanza del termine è sempre strettamente connessa al suo significato logico, che non è mai obliterato o violentato in funzione di puro segno fonico. [...] mentre il verso francese si piega ad una melodia «interna», autosufficiente, le strofette di Boito non riescono ad essere altro che un sostegno, un suggerimento per la futura immagine musicale. La qualità che si potrà riconoscere ai versi di Boito è, semmai, quella della «musicabilità», intendendo con questo termine la facoltà potenziale che essi posseggono di essere rivestiti di note. Qualità

³⁹ «Tutti i suoi esercizi giovanili, fino a *Re Orso* (che è il punto culminante della parabola) compreso, non avrebbero senso se non fossero osservati nel quadro di una letteratura sperimentalistica che mirava a uscire dalla decadenza riducendo i dati del romanticismo a materia di giuoco. Il romanticismo, in altri termini, fornisce la simbologia: e su di essa si tentano nuove e inedite combinazioni formali. L'aristocratica consapevolezza del Boito implica in questo senso quella dose di agnosticismo necessaria per lasciarsi alle spalle il richiamo della retorica risorgimentale. E la sua poesia tenderà fondamentalmente a un'intima libertà d'invenzione e di applicazione: poesia antibiografica e antipatetica, attentissima per contro ai valori tecnici e letterari, traslucida, "loicissima" appunto [...] e] con essa il Boito tentò talora la risoluzione dei valori semantici in valori fonici e musicali»: cfr. Romanò (1958) p. 69.

⁴⁰ In sostanza, dopo aver ribadito l'importanza di accostarsi a Boito considerandolo nella sua duplice veste di poeta e di musicista, lo studioso ne sottolineava i pregi anche in quanto compositore (in particolare per quanto concerneva *Nerone*), di contro a una coeva diffusa ostilità da parte di altri musicologi.

ugualmente preziosa, che deriva dalla sensibilità acutissima del Boito per il ritmo e per la scansione sillabica della parola.⁴¹

Una posizione più critica era arrivata pochi anni prima sul fronte letterario, attraverso un breve ma ricco saggio di Morena Pagliai, la quale contestava di fatto l'intera produzione librettistica boitiana giudicandola nel complesso fallimentare e ben lungi dall'aver realizzato ciò che Boito medesimo si era prefissato di fare in sede teorica. L'autrice prendeva infatti in considerazione tutti i testi destinati alla musica del poeta padovano, rilevando però dei limiti costanti e di fondo, in gran parte attribuibili all'autore stesso ma frutto anche del contesto linguistico e letterario in cui egli si trovò ad operare: questo infatti non garantiva un modello stilistico nuovo che fosse in grado di superare gli stilemi della poesia romantica, e non per nulla lo stesso Boito non sarebbe stato capace di trovare una sintesi innovativa e convincente tra una versificazione influenzata da autori quali Berchet o Prati e il classicismo prezioso cui la sua erudizione lo attirava costantemente.

Da qui gli stridori e le alchimie che, secondo la Pagliai, oltre a rendere di scarso pregio la qualità poetica dei libretti ne inficiavano anche il valore drammaturgico⁴². Si sottraevano, ma non del tutto, a simili considerazioni solo *Otello* e le opere buffe *Iràm*, *Basi e bote* e *Falstaff*, prive della volontà rivoluzionaria delle prove giovanili e in cui spesso «Il virtuosismo metrico e verbale sembra veramente suggerito da una ispirazione musicale»⁴³.

Degli studi letterari più ampi sulla Scapigliatura usciti sempre negli anni '60 si citerà per primo quello di Piero Nardi, perché si tratta in realtà di una riedizione di un suo lavoro pubblicato la prima volta nel 1924 e solo minimamente ritoccato e ampliato perché, sosteneva lo stesso studioso veneto, ancora in gran parte valido e da lui condiviso sotto il profilo critico e storiografico; e, come era stato in passato, l'aspetto letterario continuava a prevalere di gran lunga su quello musicologico. L'amore per Boito già evidente dalle due monografie sopra citate veniva poi qui sostanzialmente confermato, anche se il confronto con gli altri suoi sodali scapigliati evidenziava un'esplicita predilezione per Praga, ritenuto, come poeta, ancor più significativo.

Dell'autore padovano veniva invece sottolineata una volta di più la compresenza di elementi romantici e di elementi classici, così come il fatto che il sincero fervore critico-estetico e il conseguente sperimentalismo non avevano trovato, specialmente nelle prove giovanili, esito soddisfacente e coerente; mentre il rifacimento di *Mefistofele*, i lavori a partire dagli anni '70 e la collaborazione con Verdi avrebbero dimostrato una presa di coscienza da parte di Boito delle proprie effettive potenzialità e, al contempo, dei propri limiti. Ciò però non toglie che Nardi ravvisasse nell'autore studiato una maestria verbale e metrica sopraffina, la quale rendeva la sua poesia «Tutta orientata verso la musica. Come quella di Praga verso la pittura»; in questo senso veniva manifestato un particolare apprezzamento per l'originale poemetto *Re Orso*⁴⁴, ma più in

⁴¹ Cfr. Orselli (1968) p. 204.

⁴² A compendio del concetto basti riportare ciò che la studiosa diceva a proposito della *Gioconda*: «Tanto gonfia indeterminazione e sciattezza espressiva muovono al riso dissolvendo così il pathos drammatico cercato dal poeta. Neppure le difficoltà economiche che al tempo della stesura della *Gioconda* fastidivano il Boito e lo spingevano a comporre libretti per altri, possono giustificare tanta sciattezza, che è "maniera" che si ripete quasi in ogni sua opera»: cfr. Pagliai (1962) p. 299. Ben più indulgente invece, anche se non si esimeva da critiche, Baldini (1966), che analizzava soprattutto la resa delle riduzioni boitiane da Goethe e Shakespeare ma che appunto prendeva fuggelmente in considerazione anche il testo dell'opera ponchielliana ispirato al dramma di Victor Hugo.

⁴³ Cfr. Pagliai (1962) p. 302.

⁴⁴ «Pochi, come Boito, hanno offerto tanto abile saggio di prestidigitazione coi bussolotti delle parole e dei concetti: pochi mostrarono di amare così, come lui, la pericolosa industria delle compagini ritmiche più stravaganti e complicate, i salti audaci dai versi brevi ai versi lunghi e viceversa, gli acrobatismi logici sui trapezi delle cesure, degli *enjambements* e delle rime al mezzo, gli scambietti, le inversioni, le interposizioni, il traballo delle strofe, allungate o snodate col gioco sapiente delle proparossitone, degli iati e degli accenti mobili, le interruzioni repentine sopra le sillabe in levare, i brevi riposi sull'unisono dei versi allitterati; e poi ancora l'ardimento delle immagini inau-

generale Nardi ribadiva il concetto secondo cui Boito sarebbe stato il primo in Italia a ricercare ed ottenere quella fusione tra poesia e musica sull'esempio di Baudelaire.

Per molti aspetti sulla stessa linea si è dimostrato il danese Jørn Moestrup, seppur con alcune differenze e proponendo altri spunti validi. Il rapporto tra Praga e Boito veniva visto dallo studioso in modo duplice: da un lato il primo aveva prodotto più testi poetici (e nel complesso più validi) del secondo, ma gli era stato inferiore in quanto a capacità teorica e conseguente prolificità di scritti critici; dall'altro, però, l'influsso esercitato da Boito sul suo compagno si era rivelato per quest'ultimo negativo. Dell'autore padovano veniva anzitutto messa in luce da Moestrup la compresenza dei due principali filoni della poesia parnassiana, quali erano stati incarnati, rispettivamente, da Leconte de Lisle e da Théophile Gautier: quello della poesia erudita e filosofica, e quello della poesia fine a se stessa in quanto gioco e puro godimento; e anche per questo si sottolineava una parentela più stretta, nell'ispirazione di Boito, con il francese Victor Hugo piuttosto che con i romantici tedeschi⁴⁵.

Ma tali caratteri di per loro positivi ed effettivamente presenti nella produzione giovanile boitiana (anche qui si esprimeva un particolare apprezzamento per *Re Orso*) sarebbero poi stati progressivamente abbandonati dall'autore nei lavori successivi e nelle rielaborazioni dei precedenti, in favore di uno stile, di un linguaggio e di un atteggiamento più morigerati, contenuti, tradizionali, edulcorati, ma proprio in quanto tali snaturati e molto meno efficaci dei precedenti. Moestrup ha poi avuto il merito di ribadire con forza l'importanza di considerare attentamente gli scritti critici e teorici boitiani per meglio interpretare i suoi obiettivi, i suoi successi, i suoi limiti, nonché per dar loro il giusto rilievo all'interno del panorama culturale del nostro Paese in quegli anni.

Altro punto su cui anche lo studioso danese si trovava concorde con altri suoi predecessori era quello legato alla musicalità della produzione poetica di Boito, ma, direi curiosamente, questa caratteristica veniva attribuita più alla poesia non destinata alla musica che a quella librettistica, così come le riflessioni sui melodrammi dell'autore sono poche o nulle. Moestrup si concentrava soprattutto su *Nerone*, riconoscendo il grande e lodevole lavoro che ne stava alla base, ammettendo che si trattava di un esperimento audace di fusione tra le due arti sorelle senza una subordinazione dell'una rispetto all'altra, ma giungendo nonostante ciò a una sostanziale stroncatura della sua concreta realizzazione⁴⁶; di *Mefistofele* invece, stranamente meno analizza-

dite, l'uso delle parole rare, delle terminologie piene di storcimenti curiosi, delle rime difficili, degli epiteti satanici, dei nomi biblici, indiani, e gli improvvisi passaggi dalla poesia alla prosa e dalla prosa alla poesia, e le ascensioni sui trampoli delle astruserie filosofiche, e le citazioni in latino, in provenzale, in ebraico, e i capitomboli delle parole rovesciate, e le girandole dei ritornelli paurosi e gli acrostici. [...] Ho detto, or ora di giochi sapienti di accentuazione per allungare, per snodare la strofa – e quasi per farla cantare –, di ritornelli, di riprese, di interruzioni repentine sopra sillabe in levare – così caratteristiche in musica –, di brevi riposi sull'unisono di versi allitterati. Ebbene, io credo difficile trovare un libro che ci rappresenti, più al vivo di *Re Orso*, lo sforzo della poesia per trasformarsi, entro il letto di Procuste dell'espressione verbale, in musica»: cfr. Nardi (1968) p. 158; la citazione del testo è invece tolta dalla p. 176.

⁴⁵ Ma almeno per completezza andrà rilevato come negli stessi anni Binni (1968) giudicasse questi tentativi d'imitazione delle letterature straniere da parte degli scapigliati un fattore di provincialismo e di immaturità degli autori nostrani, non escluso Boito, schiacciati da un equilibrio non risolto tra Romanticismo e Decadentismo, tra vecchio e nuovo, e privi di vera personalità umana e artistica.

⁴⁶ «Con il “Nerone” Boito attuava la sintesi di musica e poesia nella quale i componenti conservano pari valore. Il libretto è opera letteraria che fuori dei rapporti con la musica ha una sua dignità indipendente. È perciò molto differente dalle riduzioni goethiane e shakespeariane che in sede letteraria non importa trattare [ma obiettivamente non si coglie la ragione di una simile affermazione altamente opinabile e in contrasto con la sottolineata attenzione all'attività del Boito critico, *nda*]. Altrettanto si dica degli altri libretti, lavori di scarso impegno fatti per compiacere ad amici e conoscenti bisognosi di un testo decoroso per i loro melodrammi. Il “Nerone” non fu un successo nel 1924, e sul piano letterario bisogna riconoscere che il dramma è un'opera fallita. C'è del tragico nel destino di un uomo così dotato come il Boito che per tutta la vita si affanna intorno a un progetto grandioso risultato poi un abor-

to e anche in questo caso con pochi o nulli rilievi musicologici, si esaminava in particolare il contenuto drammaturgico in rapporto all'originale goethiano, e anche qui esprimendo poca approvazione. Un ultimo titolo di merito di questa monografia è invece l'aver preso in considerazione, in conclusione, aspetti linguistici generali della poesia italiana ottocentesca, seppur brevemente e pervenendo a conclusioni oggi ampiamente acquisite e anzi assai più approfondite⁴⁷.

Ma, sebbene affronti l'aspetto linguistico solo marginalmente – e la cosa è naturalmente rilevante ai fini del presente lavoro –, il volume sulla Scapigliatura di questi anni che si segnala per la maggiore ricchezza contenutistica e per i più stimolanti spunti critici e interpretativi è quello di Gaetano Mariani; e ciò vale anche nello specifico dell'autore di cui ci si sta occupando. Se infatti lo studioso ribadiva anch'egli l'affinità di Boito con l'esempio dei parnassiani e di Victor Hugo, lo faceva con una dovizia di riferimenti alle fonti ancora in gran parte ignota e non senza aver accompagnato questa osservazione con la sottolineatura di quanto il poeta padovano avesse però fatto proprie, adattandole alla propria sensibilità e alla propria creatività, quelle esperienze, mediandole e fondendole anche con l'esempio beffardo e straniante di Heine. In questo senso era facile, e legittimo, giustificare in gran parte le antitesi sempre ravvisabili nella produzione boitiana e gli sperimentalismi bizzarri e ludici ivi presenti; così come veniva sottolineata la ricerca di una razionalità e di una sintesi ignota agli scritti per altri versi analoghi del sodale Praga.

Se, come era lecito attendersi da parte di un letterato, Mariani concentrava la sua attenzione in primo luogo e principalmente sulla produzione poetica giovanile dell'autore, ciò non lo distolse dal considerare con attenzione anche gli scritti di critica, le novelle e, ciò che più qui interessa, i libretti. E proprio a quest'ultimo proposito lo studio di Mariani si segnala per un approccio e un'interpretazione arditi e originali, che sottolineano più di tutti i contributi precedentemente visti quanto la figura e la produzione di Boito non siano scomponibili nella sua duplice veste di poeta e di musicista; anche per questo, e malgrado non siano condivisibili l'estremizzazione dell'assunto e la conseguenza che ciò comporterebbe nel rapporto con Verdi, è utile riportare le parole dello studioso, il quale, dopo aver sottolineato la fondamentale importanza di Boito nel rinnovamento del codice librettistico, sosteneva:

le nuove idee di Boito sul melodramma [...] si appoggiavano, a veder bene, su di un elemento non illuminato a sufficienza e cioè sulla inscindibilità delle due figure di poeta e di musicista nella realizzazione del melodramma stesso. Voglio dire che, partito da una posizione che globalmente affrontava il problema del libretto e quello del melodramma, il Boito finirà per convincersi dell'inscindibilità di poesia e musica sino a realizzare nel suo spirito quella immagine ideale del poeta musicista e del musicista poeta che tutta la sua arte efficacemente e drammaticamente ipotizza. Concretata questa ideale immagine nelle linee di quell'artista che aveva creato il *Mefistofele*, il sogno si trasfigurerà in realtà viva e palpitante ed egli non si rassegnerà mai a vederlo durare *l'espace d'un matin*: l'impegno totale della sua vita nell'elaborazione del *Nerone* sta appunto a significare la volontà di perseguire questo ideale che la sua giovinezza ardente gli aveva fatto balenare come un sogno non al di là della vita: tutti i libretti sono impostati per un musicista che doveva chiamarsi Arrigo Boito, ogni volta rassegnato a cedere il suo lavoro a maestri eccelsi o mediocri. Di qui la disperata insoddisfazione del suo spirito: egli portava, sì, in quei libretti tutti i modi della

to. È naturale ritenere che la causa non stia solo nell'uomo ma nelle sue premesse culturali, nell'ambiente. – Il "Nerone" è completamente fuori del suo tempo, un sogno irrealizzabile [...] è sicuro indizio del progressivo essiccamento avvenuto nella personalità poetica del Boito, fenomeno già avvertito con l'esame delle correzioni di "Dualismo". Restava avvinto alla problematica del quindicennio postunitario, e non sapeva adeguarsi alle esigenze dei tempi mutati, staccandosi dai sogni grandiosi»: cfr. Moestrup (1966) pp. 80 e 82.

⁴⁷ Anche solo per completezza non si potrà tacere almeno il riferimento a De Mauro (1995³) e a Serianni (1989, 1990 e 2009).

sua arte ma non poteva recarvi il sigillo della sua musica ed essi gli apparivano come qualcosa di incompiuto e di deludente che neppure la mano di Verdi riusciva a modellare con l'efficacia che il poeta sognava. [...] Di qui il taglio inconsueto, nuovo e irripetibile del libretto boitiano, di qui la struttura geniale e senza sbocco che non autorizza un valido paragone con la librettistica del tempo. [...] io direi] che tutto *Re Orso* fu scritto per una musica non mai composta allo stesso modo in cui i libretti prevedono un tipo di musica che è mancata all'appuntamento con la poesia: la musica di Boito. In tal senso, a mio parere, può essere istituito un valido rapporto tra *Re Orso* e i libretti (per lo meno alcuni libretti boitiani): sul piano cioè di una musica ideale che, come per il *Mefistofele*, avrebbe dovuto completare il testo poetico, integrarlo e, più ancora, penetrarne l'intima sostanza rivelandone le pieghe segrete: musica che evidenzia la poesia perché nasce con essa, dalla stessa mente e dallo stesso spirito e non risulta applicata a posteriori su di un testo preesistente. Accanto a tale sintesi, raggiungibile soltanto da un librettista musicista, Boito ne persegue un'altra: quella di musica, colore, movimento, parola da raggiungere attraverso un testo plurivalente quale appunto *Re Orso*.⁴⁸

Se appunto, come si premetteva, tale presa di posizione è forse eccessiva, è però utile a mettere in evidenza un fatto importante e a partire dal quale ha preso le mosse anche il lavoro dei capitoli seguenti: se anche Boito di alcuni suoi libretti non scrisse la musica, e se anche di quelli di cui fu contemporaneamente compositore il rivestimento sonoro fu concretizzato e ultimato in un secondo tempo rispetto alla stesura del testo verbale, è assai probabile che nello scrivere i propri versi l'autore seguisse delle idee o anche solo delle suggestioni di carattere ritmico e melodico che gli derivavano dalle sue competenze, dalla sua duplice vena creativa e dall'eventuale collaborazione con il musicista di turno; anche per questo un'analisi poetica e linguistica che da ciò prescindesse rischierebbe di essere limitata o di prendere degli abbagli ermeneutici.

Ma, tornando – e concludendo – al contributo del Mariani, da simili premesse è facile comprendere perché lo studioso considerasse che, specularmente, anche i libretti successivi a *Re Orso* andassero contemplati in quanto figli diretti di quelle sperimentazioni e di quella ricerca stilistica ed estetica. Così, a dire del Mariani, i testi drammatici, poeticamente pregevoli, erano però viziati da un eccesso di simbolismo che toglieva spessore psicologico ai personaggi e conseguente forza drammaturgica all'insieme; viceversa, primeggiavano i libretti comici, e *Falstaff* in particolare, perché in quel caso l'estro verbale era connaturato al contesto e già di per se stesso definitoria di figure teatrali⁴⁹.

L'acribia critica e metodologica dello studioso non si arrestò alla monografia appena considerata, ma si manifestò all'inizio degli anni '70 anche in un volume che trattava, oltre al resto, in modo sistematico il processo variantistico seguito da Boito nelle diverse redazioni del *Libro dei versi* e di *Re Orso*, e nel capitolo successivo la questione del melodramma nel periodo della Scapigliatura. Entrambe le parti tendevano a confermare quanto Mariani aveva già esposto in precedenza, ma naturalmente qui si avvaloravano le conclusioni con prove filologiche di grande precisione: in sostanza lo studioso individuava nel *labor limae* boitiano la ricerca di una sempre maggior precisione stilistica e contenutistica, raggiunta anche mediante l'eliminazione di

⁴⁸ Cfr. Mariani (1971²) pp. 347-349, ma diversi di questi concetti sono ribaditi anche più avanti, alle pp. 355-357.

⁴⁹ «*Re Orso* e *Falstaff* indicano, e sia pur su piani diversi, il momento in cui il Boito *jongleur de mots* si trasforma miracolosamente nel Boito creatore d'immagini: ed è una vittoria conquistata nel segno dello stile, l'unica alla quale lo scrittore potesse aspirare sin dall'incandescente tirocinio giovanile, l'unica che, forse, gli premesse davvero conseguire»: cfr. Mariani (1971²) p. 367.

alcuni eccessi e di alcune improprietà giovanili⁵⁰; allo stesso modo si ribadiva l'importanza della figura del poeta-musicista Arrigo Boito all'interno del rinnovamento e degli esiti che l'opera lirica nostrana raggiunse nella seconda metà del XIX secolo⁵¹.

E proprio la duplice veste artistica dell'autore è stata il fulcro su cui si è basata la monografia coeva di Giovanna Scarsi; o meglio, ciò che la studiosa ha proposto è stata più che altro l'individuazione, sul fronte letterario, della musicalità insita nei versi boitiani, mentre è assente un'analisi degli effettivi risvolti tecnici che la poesia ha prodotto sulla musica, e viceversa. Ribadite l'importanza di considerare l'autore studiato senza scinderne le componenti e quella di partire dai suoi espliciti intendimenti teorici, la Scarsi, rispetto ai contributi sin qui visti, aggiungeva che il misto di componente classica, romantica e decadente in Boito era ravvisabile non solo sul fronte letterario, ma anche su quello musicale, frutto degli insegnamenti ricevuti al Conservatorio; inoltre la studiosa sottolineava come la concezione artistica del poeta-musicista fosse in lui talmente radicata e pervasiva da riversarsi anche nella sua vita privata e affettiva (in particolare nel rapporto con Eleonora Duse).

L'«attitudine a volgere la poesia in musica, ovvero la vocazione musicale della poesia che costituisce la premessa allo svolgimento dell'opera poetica di Boito sino al melodramma»⁵² era ben individuabile secondo la Scarsi già nel *Libro dei versi*, e ancor più in *Re Orso*: logico e coerente compimento di questo percorso sarebbe stato dunque il *Mefistofele*, innovativo tanto nelle forme poetiche quanto in quelle musicali; ma questo sarebbe anche la prova secondo cui per la studiosa «il rinnovamento del melodramma è da valutare nell'ambito di dimensioni stilistiche e letterarie, il che significa riconoscere – a dispetto di Boito stesso – la superiorità del poeta sul musicista»⁵³. Ma ciò non significa che il Boito poeta e librettista fosse considerato esente da pecche, anzi: come già altri, anche la Scarsi muoveva infatti diverse critiche stilistiche e drammaturgiche ai testi drammatici; al più, poteva rinvenirsi in quei lavori qualche bel momento di fusione tra le arti, frutto anche dell'intesa eventualmente raggiunta con il compositore di turno.

Il discorso era invece diverso per le due opere scritte in collaborazione con Verdi, e in particolare per il *Falstaff*, lodato senza riserve: in esso «la grandezza di Boito si rivela non nella costruzione dei caratteri, quanto nella creazione di un tessuto verbale agile e premusicale, che dimostra come egli, pur sempre attento a tenere a fuoco il dramma, si sia giovato di tutti gli accorgimenti che potessero dar movimento e freschezza al linguaggio, che nei luoghi migliori reca in sé la musica»⁵⁴. Interessante infine il giudizio della studiosa a proposito di *Nerone*: coerente-

⁵⁰ Al più, per cercare il pelo nell'uovo, si può rilevare l'opinabilità – e per certi versi la contraddittorietà – dell'affermazione secondo cui vi sarebbe una «costante diffidenza del Boito – pur sempre così attento ricercatore di voci preziose – per il vocabolo rivestito di una spessa patina erudita»: cfr. Mariani (1972a) p. 253. Come poi era facile attendersi in un quadro critico così contrastante ed eterogeneo, è bene non dimenticare che invece altri studiosi hanno ritenuto il processo variantistico di Boito come involutivo, peggiorativo e rinnegante gli stessi principi che avevano animato l'autore in gioventù, e che gli avevano permesso di elaborare dei testi magari criticabili ma se non altro originali, sinceri e molto personali.

⁵¹ Importante a questo proposito, e ancor più ricco in quanto scritto da un musicologo, il di poco successivo saggio di Salvetti (1977), che se non taceva i meriti di Boito ne sottolineava però anche i limiti.

⁵² Cfr. Scarsi (1972) p. 41.

⁵³ Cfr. Scarsi (1972) p. 57. Così «Fedele al programma di realizzare “un canto che parla” ed un “favellare in musica”, egli dà il meglio di sé nei luoghi in cui l'immagine compiutamente si definisce, nel dialettico concorso della musica e della poesia: l'una nella funzione maieutica delle possibilità evocative della parola, l'altra nella sua capacità di definizione delle suggestioni ed impressioni evocabili dall'altra»: cfr. Scarsi (1972) p. 61; ma non erano molti i momenti siffatti che la studiosa individuava in *Mefistofele*.

⁵⁴ Cfr. Scarsi (1972) p. 78. Ma va rilevato che simili affermazioni, certo suggestive e in parte anche condivisibili, non vengono mai dimostrate nel concreto dalla studiosa, restando quindi a livello di opinabilità e di pura percezione soggettiva.

mente con l'assunto secondo cui in Boito il valore del poeta sarebbe stato di gran lunga superiore a quello del musicista, la Scarsi interpretava l'incessante e inconclusa stesura della partitura proprio come un'incapacità dell'autore di far corrispondere a un così bel testo verbale già in sé ricco di musica un rivestimento sonoro adeguato.

Per quanto attiene alle monografie boitiane, gli anni '70 si segnalano poi per la pubblicazione di due importanti carteggi, che hanno consentito di indagare più da vicino la complessa personalità dell'autore e il suo modo d'intendere non solamente la sua vita privata ma anche la sua professione artistica: si tratta dei rapporti epistolari con Eleonora Duse e con Giuseppe Verdi, che però non è il caso di esaminare in questa sede di ricognizione critico-storiografica: ce ne serviremo più avanti nella trattazione dei prossimi capitoli.

Analogamente si citeranno più avanti altri contributi più specifici di questo decennio, ma qui è opportuno considerare almeno di sfuggita alcuni giudizi significativi di studiosi degni d'attenzione che hanno affrontato il lavoro di Boito all'interno di più ampie panoramiche: a partire da quello di Luigi Baldacci, il quale, confutando una certa *vulgata*, dichiarava «accertato che il vero librettista di Verdi non fu il Boito [...], ma il Piave, il quale non solo dette a Verdi il libretto più bello del suo teatro (*Rigoletto*), non solo fu il garante dell'operazione drammaturgica più culturalmente avanzata che il teatro d'opera avesse tentato fino allora nei confronti di Shakespeare (*Macbeth*), ma fu anche colui che più da vicino (cioè nella sostanza viva del linguaggio) rifletté la drammatica alternativa verdiana tra innovazione e conservazione (*La traviata*)»⁵⁵.

Certo provocatoria, e direi anche almeno in parte opinabile, una simile affermazione che negava al poeta padovano il primato della qualità letteraria nella collaborazione con Verdi e della capacità di interpretare e assecondare al meglio le esigenze del Maestro, specie in fatto di riduzioni shakespeariane; ma è un concetto che è riemerso pochi anni dopo con altrettanta nettezza, e questa volta da parte di un musicologo del calibro di Francesco Degrada. Questi infatti era partito da un aneddoto raccontato anni addietro da Giuseppe Giacosa, secondo il quale Verdi, durante la stesura della partitura di *Otello*, leggeva e interpretava i versi approntatigli dal suo librettista lasciando già ben percepire l'idea ritmico-melodica che essi gli suscitavano e di conseguenza in essi presente a livello di suggerimento e di evocazione.

Peccato, però, che, agli occhi di Degrada, questa sintonia tra i due autori che avrebbe portato secondo loro stessi e secondo molti altri a una perfetta compenetrazione reciproca di parole e musica fosse solo apparente se non addirittura fasulla: Boito aveva infatti riversato eccessivamente nei suoi libretti la propria personalità e il gusto decadente dell'epoca, due elementi che mal si sposavano con la sensibilità, la formazione e l'usuale prassi compositiva verdiane⁵⁶.

⁵⁵ Cfr. Baldacci (1974) p. 216.

⁵⁶ Infatti in *Otello* esisterebbe «una differenza profonda e sostanziale di tono tra libretto e musica, che incrina la proclamata unità di concezione drammatica della quale avrebbe dovuto essere garante proprio l'apporto eccezionale per consapevolezza letteraria e per aggiornamento culturale (come era stato quello del Maffei per il *Macbeth*) di Arrigo Boito. [...] sta di fatto che il libretto di *Otello* – e la considerazione potrebbe anche valere in diverso contesto anche per *Falstaff* – si inserisce in maniera atipica nella storia della drammaturgia verdiana proprio in quanto riflette in modo eminente peculiarità stilistiche e ideali boitiane. Anzi si potrebbe affermare in questo senso che *Otello* (e *Falstaff*) sono in fondo, a differenza dei testi messi in musica da Verdi a partire dalla conquistata maturità ed autonomia dalle imposizioni del mondo teatrale, dei “libretti” nel senso più tradizionale del termine; e come tali (quale che fosse il serrato dibattito e la raggiunta unità di intenti tra poeta e musicista nella faticata stesura) organicamente estranei al nucleo profondo dell'umanità verdiana. In effetti, l'operazione consueta a Verdi di ridurre il librettista a un mero esecutore di direttive, a un semplice realizzatore di un'intuizione drammatica che nasceva – musica, parole e scena – come qualcosa di profondamente unitario nella sua mente, non poteva funzionare nella maniera consueta – come di fatto non funzionò – nella collaborazione con Boito. Ma fu proprio questo a postulare – e in modo paradossale – un dualismo di fondo in un'opera programmaticamente nata per smentirlo»: cfr. Degrada (1979b) p. 157. E pochi anni prima un'altra studiosa aveva rilevato che «con questo *Otello*, pur offrendoci un testo di squisita fattura, Boito non uscì tuttavia dagli schemi convenzionali del melodramma»: cfr. Righetti (1970) p. 30.

Meno netta è stata la valutazione di Rubens Tedeschi, attento a mettere in luce tanto i pregi quanto i difetti dell'esperienza artistica boitiana: l'impatto innovatore che il poeta-musicista ebbe sulla cultura e nella storia della musica a lui contemporanee non veniva taciuto, anche se si rilevava come una caratteristica dell'autore e del periodo scapigliato in cui visse fosse la mancanza di sistematicità, l'incapacità di realizzare coerentemente sul piano artistico ciò che ci si riprometteva di fare a livello di dichiarazioni d'intenti, la tendenza a rifugiarsi, col passare del tempo, in un più chiuso conservatorismo. La stessa ambiguità e la stessa irrisolutezza si sarebbero trasferite nelle opere: *Mefistofele* avrebbe additato per molti aspetti delle strade nuove, ma non riuscì a sganciarsi compiutamente dai vincoli della tradizione; *Nerone* invece sarebbe giunto troppo tardi, quando ormai il verismo della "giovane scuola", esso stesso non privo di mende, aveva definitivamente superato le concezioni scapigliate e in parte anche le più innovative prove dell'ultimo Verdi.

Interessante poi constatare l'apprezzamento di Tedeschi per *La Gioconda*, da lui giudicata positivamente non foss'altro che per la capacità tanto del librettista quanto del compositore di realizzare un'opera gradita al pubblico e ricca, nel bene ma soprattutto nel male, di tutti gli ingredienti drammaturgici, linguistici, musicali e poetici più significativi del momento storico in cui fu scritta⁵⁷; invece la collaborazione tra Boito e Verdi veniva in qualche modo stigmatizzata, o meglio essa avrebbe dimostrato secondo lo studioso che «La capitolazione di Boito e la sua assunzione a famulo verdiano non è stata tanto una prova della forza del più vecchio, quanto della debolezza dei più giovani»⁵⁸.

Tra la fine degli anni '70 e l'inizio degli anni '80 si segnalano due nuove selezioni antologiche, che se non raggiungevano – né avevano la pretesa di farlo – la completezza del volume di Nardi, dimostravano però un rinnovato interesse per la produzione dell'autore e ne fornivano un quadro sufficientemente chiaro. Anzitutto il volume curato da Mario Lavagetto, che proponeva *Il libro dei versi*, alcuni componimenti per musica e alcune liriche sparse, *Re Orso*, alcuni scritti critici, i libretti di *Mefistofele* (seconda versione)⁵⁹ e *Falstaff*, e qualche lettera del carteggio intrattenuto con Giuseppe Verdi. Lo studioso manifestava naturalmente un certo interesse per l'autore e non nascondeva ciò che di buono rinveniva nella sua produzione; ma, contemporaneamente, è ben percepibile dall'introduzione al volume come Lavagetto giudicasse discutibili alcune premesse e alcuni esiti boitiani, allineandosi sostanzialmente con chi già aveva parlato di un eccesso di virtuosismo ed erudizione, troppo spesso poeticamente vuoti.

Lo studioso smentiva nei fatti la presunta ribellione poetica estrema dell'autore, ravvisando al contrario nelle sue bizzarrie e nelle sue apparenti piroette verbali un continuo controllo razionale e ben calcolato che non lo lasciava mai dar sfogo a veri eccessi; certo, però, ciò non significava che lo sperimentalismo sfrenato e a tratti palesemente provocatorio non nascondesse

⁵⁷ Non mancava una certa ironia al riguardo: «È il clima del *Re Orso*, trasportato dalla fiaba alla tragedia, spogliato dal clima di ironia alla Heine che lo rendeva accettabile. [...] La vicenda è immersa nella massima serietà e nobilitata da un gusto linguistico innaturale e prezioso. Emerge il cesellatore d'immagini barocche e il ricercatore di parole inusitate. [...] Un linguaggio "colto", insomma, destinato a correggere quanto v'è di grosso in una trama che va incontro al pubblico, servendogli in un colpo solo tutti i cibi preferiti del *thrilling* romantico: se vuol farlo morire, è di indigestione»: cfr. Tedeschi (1978) p. 29.

⁵⁸ Cfr. Tedeschi (1978) p. 32.

⁵⁹ Lavagetto ha operato tale scelta per fornire ai lettori un testo differente da quello rinvenibile nel volume di Nardi che aveva invece proposto la versione della prima assoluta. Va però rilevato che simile opzione filologica è discutibile, come si spiegherà meglio nel capitolo 3: lo studioso seguiva infatti il testo bolognese del 1875, ma così facendo prediligeva una versione testuale assolutamente transitoria perché priva delle ulteriori modifiche e aggiunte della redazione veneziana, definitiva e completa, dell'anno successivo, che è quella pubblicata ed eseguita da allora in poi.

anche un intento di contestazione rispetto ai più tradizionali moduli poetici e anche al più recente manzonismo linguistico: in questo senso anche per Lavagetto *Re Orso* rappresentava il prodotto più riuscito dell'autore⁶⁰. E se lo studioso si mostrava estremamente critico rispetto ai libretti di *Mefistofele* (il cui rifacimento gli appariva oltretutto un peggioramento e un'abdicazione in favore delle vecchie concezioni che Boito aveva invece dichiarato di voler superare) e *Nerone* (un fallimento stilistico, drammaturgico e musicale), più comprensivo era il giudizio relativo ai due testi scritti per Verdi: tutt'altro che perfetto, ma migliore della media e funzionale, *Otello*, e invece riuscitissimo, anche rispetto alla fusione con la musica, *Falstaff*⁶¹.

Meno ricca, sia sotto il profilo critico sia sotto il profilo antologico, la raccolta curata da Rodolfo Quadrelli: in essa infatti non hanno trovato per esempio asilo i testi per musica, ma, in compenso, la silloge ha il pregio di contenere anche alcuni testi in prosa che l'edizione curata da Lavagetto non contemplava, primo fra tutti la novella *Il pugno chiuso* che, come si ricorderà, mancava anche nel volume di Nardi perché da poco rinvenuta e diffusa da Remo Ceserani. In generale Quadrelli assolveva gli scapigliati dall'accusa rivolta loro da più parti di aver, per così dire, predicato bene ma razzolato male: lo studioso sosteneva invece che nel contesto in cui essi operarono l'aver posto determinate questioni poetiche, artistiche e culturali e anche solo aver tentato (seppur certo in modo imperfetto ed eterogeneo) di realizzare i loro intendimenti fosse un risultato sufficientemente apprezzabile.

In questo senso emergeva soprattutto la figura di Boito, il cui "dualismo" – sosteneva Quadrelli – andava interpretato piuttosto come un irrisolto, perché incapace di trovare una sintesi, «manicheismo, e in senso specificamente filosofico»⁶²; a partire proprio da questa considerazione lo studioso metteva anche per primo l'accento sulla componente gnostica ed esoterica della produzione boitiana, filone interpretativo che, come si dirà tra poco, troverà maggior sviluppo nel decennio successivo. Quanto agli aspetti più strettamente linguistici e stilistici, il curatore della raccolta in esame riteneva che l'autore proposto si fosse dedicato con tanta cura alla sperimentazione verbale antiaccademica proprio come valvola di sfogo che compensasse l'incapacità di assolutizzare artisticamente i contenuti dei suoi versi: in questo senso andava interpretata la musicalità, anche da lui riconfermata, della poesia boitiana, ma rinvenuta più sotto il profilo ritmico che sotto quello melodico⁶³. Infine, la collaborazione con Verdi avrebbe dimostrato la pre-

⁶⁰ «La poesia di Boito non ha titoli per pretendere alla dignità e all'anarchico splendore di un "attentato". E nondimeno le sue ricerche metriche e il suo lavoro sul significante; il suo affrontare spavalamente "errori" o improprietà lessicali per inseguire una musica astratta; il suo scrivere "versi falsati"; il suo licenziarsi "alla crudeltà di certi strazi e laceramenti di sillabe come nelle dieresi [...]" (Pagano); la sua utilizzazione aggressiva del repertorio romantico; il suo adottare un registro decisamente antipatico senza installare al centro della poesia "il più detestabile" e "impennacchiato" dei pronomi di persona; tutto questo, insomma, se riportato agli anni tra il '60 e il '70, costituisce una cospicua infrazione. E *Re Orso* [...] non ha perso, col tempo, il suo potere di convocazione e la sua carica di ambiguità»: cfr. Lavagetto (1999²) p. XXI.

⁶¹ «Il gioco verbale raggiunge così, prefigurando in qualche modo gli itinerari della musica, il suo culmine di liberazione e di aerea geometria in un'opera dove si incrociano due destini creativi: quello del vecchio Verdi, teso a prendersi, a cinquantatré anni di distanza, una rivincita "buffa" sul disastro del *Giorno di regno*, e quello di Boito che trova nella sua collaborazione subordinata il mezzo per far esplodere un talento verbale, già tangibilissimo fin dalle prove giovanili, e un'invenzione comica straordinaria»: cfr. Lavagetto (1999²) p. XXXIII.

⁶² Cfr. Quadrelli (1981) p. 11.

⁶³ «Non avendo potuto essere il Baudelaire italiano, Boito optò per il gioco che ironizza il tormento e se mostrò spesso di non prendere sul serio se stesso, riuscì in compenso a prendere molto sul serio la propria arte. Egli verificò uno strumento linguistico, riuscendo tuttavia a contraddire, da maestro, il linguaggio poetico italiano, classicistico e petrarchesco, e tale da non consentire a nessuno, nemmeno a lui, la trasfigurazione spirituale completa della prosa moderna in versi moderni. L'arte franca dai vincoli del metro e della forma egli potrà frequentarla soltanto prendendola per se stessa, come esercizio serio. Essa sarà per lui una tensione delle parole verso la musica, come è pur stato detto, ma, agguingo, verso la musica come ritmo e non come melodia. Sarà, anche questo, un modo im-

sa di coscienza della propria incapacità ad essere, da solo, un artista completo in grado di realizzare il proprio sogno estetico, senza che però ciò significasse un rinnegamento o un abbandono della via poetica intrapresa negli anni giovanili.

Nel 1986 la Regione Lombardia promosse poi la pubblicazione di un importante volume miscelaneo monografico dedicato ad Arrigo Boito, significativamente designato nel titolo con la duplice apposizione di *musicista e letterato*: infatti la raccolta contiene saggi di specialisti afferenti a diverse discipline, dalla critica letteraria, alla musicologia, alla filologia, alla drammaturgia, all'arte scenica, e non mancano contributi di ordine più squisitamente biografico. Non occorre entrare qui nel dettaglio dei singoli saggi, molti dei quali verranno citati nei prossimi capitoli, mentre preme piuttosto sottolineare questa impostazione che ridava vigore a uno studio sull'autore indagato nella sua duplice e inscindibile veste. Il curatore del volume era per altro uno studioso che si collocava a cavallo tra la musicologia e la letteratura, Giampiero Tintori, il quale propose in quella sede anche l'interessante carteggio completo tra Boito e il suo caro amico degli anni maturi Camille Bellaigue (non per nulla un musicologo) conservato presso il museo del Teatro alla Scala di Milano⁶⁴.

E gli anni '80 si segnalano anche sul fronte più strettamente musicologico, perché nel corso di quel decennio hanno visto la luce due importanti monografie e un altrettanto importante ma più ampio volume. Proprio quest'ultimo, sebbene pubblicato in italiano solo nel 1988, è stato il primo ad essere edito (1981): si tratta del terzo tomo che Julian Budden ha dedicato alla produzione operistica verdiana, in questo caso quella della piena maturità, e naturalmente non potevano mancare due capitoli specifici sui melodrammi scritti insieme a Boito, più, quasi a loro premessa contestualizzante, un altro capitolo relativo al problema d'identità che l'opera italiana visse nel periodo coincidente con la Scapigliatura, prima dell'avvento della "giovane scuola" ma dopo la grande parabola romantica⁶⁵.

Le monografie di cui si diceva – non tradotte in italiano – sono invece opera di James Hepokoski, il quale si è occupato approfonditamente prima di *Falstaff* e poi di *Otello*. Il suo approccio metodologico era analogo a quello di Budden, e costituisce un precedente essenziale anche per il lavoro che verrà proposto nei capitoli successivi: consapevole del fatto che quando si affronta il genere melodramma sarebbe rischioso o addirittura fuorviante analizzarne separatamente le componenti senza rilevare come spesso le ragioni e le realizzazioni dell'una siano influenti sulle ragioni e le realizzazioni dell'altra, Hepokoski ha proceduto nella sua indagine prevalentemente musicologica tenendo però sempre presente il rapporto con l'elemento verbale (e lodevoli appaiono certe osservazioni linguistiche e poetiche, a maggior ragione considerando che esse non sono il frutto di un madrelingua italiano)⁶⁶; non solo, ma lo studioso ha anche corredato i suoi studi di capitoli dedicati alle questioni filologiche, generative ed esecutive delle due opere considerate. Si trattava in sostanza di un corrispettivo, certo qui a partire dal piano musicologico, di quanto, come visto, aveva fatto anni addietro Borriello, partito invece dal piano letterario, con *Mefistofele*.

portante di contraddire al Petrarca, se si pensa che questi è, per eccellenza, il poeta che privilegia la melodia sopra il ritmo»: cfr. Quadrelli (1981) p. 16.

⁶⁴ Si segnala anche l'analoga raccolta miscelanea sempre curata da Tintori, pubblicata l'anno avanti e dedicata ad Amilcare Ponchielli: naturale che la collaborazione tra Boito e quest'ultimo sia stata presa in considerazione, dando vita a contributi importanti, tra i quali si ricorderanno almeno quelli di Polignano (1985) e Busnelli (1985).

⁶⁵ Lo studioso inglese si soffermava però soprattutto su opere oggi meno note, prendendo quindi in considerazione solo marginalmente *Mefistofele* e *La Gioconda*. Per un approfondimento musicologico del periodo si rimanda quindi almeno al volume di Della Seta (1995a) inserito nella storia della musica pubblicata dalla EDT.

⁶⁶ Pur se non manca la sottolineatura di qualche momento in cui le due arti sorelle – o forse meglio gli intenti dei loro due autori – non si sposano al meglio, il giudizio di Hepokoski sul rapporto parole-musica in *Otello* è molto lontano da quello altamente critico che si è visto essere stato espresso da Degrada.

Ciò che lascia più perplessi è semmai l'approccio interpretativo dell'insieme, che soprattutto nel caso di *Otello* giunge a conclusioni non scientificamente supportate e in quanto tali altamente opinabili: in sostanza, lo studioso vedeva nella vicenda, e soprattutto nel modo in cui Verdi l'ha resa nel rivestimento sonoro del testo verbale, una metafora del percorso artistico ed estetico compiuto dallo stesso Maestro: il protagonista, incarnando il prodotto della nuova vocalità ormai prossima al verismo e conseguente agli influssi della scuola wagneriana, sarebbe identificabile con lo stesso Verdi, il quale uccide, soffocandola, Desdemona, ovvero la purezza del canto e della melodia che tanto l'avevano affascinato in tutta la sua precedente carriera e rispetto a cui lui stesso aveva dimostrato tanta cura: «one may discover a similar subtext – poignantly stirring in the context of Verdi's career – within Otello's 'Ora e per sempre addio, sante memorie'»⁶⁷. Ma a questo punto tanto varrebbe estendere ulteriormente le presunte analogie e ravvisare in Jago, finto e subdolo collaboratore del protagonista, il librettista Arrigo Boito, vero artefice e promotore del superamento del vecchio modo di fare melodramma sotto il profilo tanto poetico quanto musicale.

Sul finire del decennio si ricorderà inoltre un nuovo volume, realizzato da Giulio Carnazzi, sulla Scapigliatura letteraria: è di conseguenza naturale che lo studioso si sia concentrato in prevalenza sui lavori in poesia e in prosa di Boito non destinati alla musica, ma nella ricognizione storiografica degli autori scapigliati Carnazzi non mancava di sottolineare anche l'importanza che il letterato padovano ebbe sotto il profilo teorico e critico, insieme al suo sodale Emilio Praga. Se veniva apprezzata l'indubbia originalità – almeno rispetto ai modelli moralisti e pedagogici allora prevalenti nel nostro Paese – delle novelle boitiane, se al contrario del *Libro dei versi* venivano messi in luce diversi limiti tanto contenutistici quanto stilistici⁶⁸, anche in questo caso il lavoro considerato più riuscito era il poemetto fantastico *Re Orso*, valutato secondo un'ottica interessante ai nostri fini:

Le ragioni di fondo dell'ispirazione boitiana vanno qui cercate nell'uso ironico e spregiudicato dei materiali variamente ripresi e intonati, nel gioco di alternanze e di interne corrispondenze. Tecnicamente, è un continuo svariare tra metri diversi, con ben calibrate inserzioni di passi in prosa, un tessuto cangiante che accoglie pezzi di differente natura, filastrocche, tiritere, passi di puro virtuosismo verbale. Non potrebbe essere espressa più chiaramente la tendenza, tipica dell'arte boitiana, a cercare attraverso scomposizioni e ricomposizioni della sintassi poetica tradizionale, un equivalente del linguaggio musicale. Era una linea di esperienze che poteva in qualche modo richiamarsi alle teorie di Rovani sulla interdipendenza delle tre arti sorelle, ma che Boito, librettista, musicista, promotore di un'ardita riforma del melodramma ottocentesco, porta a un grado di ben più sottile consapevolezza espressiva. Il discrimine tra musica e poesia viene qui sfiorato, varcato, dissolto in una trama di continui rimandi, con effetti di novità e di suggestione che di rado saranno toccati da altre consimili esperienze sviluppatasi nell'area della poesia scapigliata.⁶⁹

Era dunque ancora una volta la tensione verso la musica consapevolmente perseguita dall'autore a far apprezzare la poesia boitiana, la quale trovava proprio nella lingua e nelle sperimentazioni metriche, più ancora che nei soggetti trattati, un terreno di fecondo sviluppo.

⁶⁷ Cfr. Hepokoski (1987) p. 189.

⁶⁸ Infatti la raccolta di liriche agli occhi dello studioso soffriva di «una troppo scoperta applicazione di immagini e situazioni emblematiche, collegate con forzature talora evidenti a quella tematica dualistica che pure è riproposta con puntigliosa intenzione dimostrativa. Di ciò si rinvenivano tracce nella stessa costruzione dell'organismo poetico, risolta in un gioco di corrispondenze e di antitesi accuratamente bilanciate, e nella trama sempre composita del linguaggio, in cui una patina di letterarietà aulica può coesistere con forme dimesse, colloquiali, senza pervenire a un convincente grado di fusione»: cfr. Carnazzi (1989) pp. 56-57.

⁶⁹ Cfr. Carnazzi (1989) p. 58.

La pubblicazione forse più ricca del decennio successivo, che ha visto in generale un nuovo slancio per l'interesse boitiano, è il volume miscelaneo che raccoglie gli atti del convegno internazionale tenutosi a Venezia in occasione del centocinquantenario dalla nascita di Arrigo Boito; si tratta di una vera e propria miniera di contributi e spunti, resa tale da diversi fattori: anzitutto la levatura degli studiosi che vi hanno partecipato (basterà ricordare almeno i nomi di Francesco Spera, Quirino Principe, Adriana Guarnieri Corazzol, Marcello Conati, Harold S. Powers, Michele Girardi e Giovanni Morelli, che è stato pure il curatore del volume), ma poi anche la loro diversa impostazione e, soprattutto, la loro afferenza a diverse discipline. Tutto questo ha consentito di scandagliare la personalità e la produzione boitiane nella loro molteplicità e complessità, facendo cogliere una volta di più come sarebbe improprio e persino difficoltoso separare tra loro le diverse anime e le diverse conoscenze di questo artista.

I singoli contributi, che non si sta qui a considerare singolarmente ma che verranno all'occorrenza citati nel prosieguo del presente lavoro, sono tra loro molto diversificati anche dal punto di vista dell'ampiezza di ciò che prendono in esame: in generale la poetica dell'autore, un singolo componimento, aspetti biografici, aspetti stilistici, questioni filologiche, particolari più minuti dell'attività boitiana o del contesto culturale in cui essa si espresse, considerazioni più tecniche sulla creatività dell'autore padovano, piuttosto invece che proposte interpretative sui suoi lavori o sulle sue posizioni e proposizioni teoriche.

Lo stesso anno usciva anche un'importante monografia scritta da una studiosa statunitense che aveva preso parte, affrontando un argomento affine, anche al convegno appena ricordato: si tratta di Alison Terbell Nikitopoulos, la quale si è occupata di *Mefistofele*. Nel suo volume, che anche in questo caso non sembra il caso di esaminare nel dettaglio in quanto vi si farà riferimento nei capitoli successivi, si affrontano con precisione sia il rapporto con le fonti sia le ricostruzioni filologiche delle diverse edizioni dell'opera, viene concesso ampio spazio all'indagine della metrica, si pone poi attenzione ad alcuni momenti specifici del melodramma, e naturalmente non mancano ampi riferimenti alla biografia e all'attività culturale e poetica di Boito.

Ciò che più conta è però l'impianto scientifico e metodologico proposto dalla studiosa: anche in questo caso, infatti, la Nikitopoulos ha prediletto un'indagine che considerasse congiuntamente questioni poetiche e musicali, consapevole del fatto che essendo stato Boito l'autore unico tanto dei versi quanto della partitura, era questo il modo più completo per analizzare gli uni, l'altra e i loro rapporti reciproci.

È lo stesso approccio, del resto, che solo tre anni dopo ha caratterizzato un breve ma molto significativo contributo di Renato Di Benedetto, in cui veniva reso evidente come nel momento abruptivo della tempesta in *Otello* le risposdenze fra la struttura e la forma del testo poetico e quelle del testo musicale fossero molto strette. Almeno una breve menzione merita poi il quasi coevo volume di Domenico Del Nero, ma in questo caso andrà espressa piuttosto una sentita riprovazione: la pubblicazione di una nuova biografia boitiana, quasi all'altezza del centocinquantenario dalla nascita dell'autore e del cinquantenario dall'uscita dei contributi di Nardi, era cosa auspicabile e non priva d'interesse; ma non si può tacere il fatto che in questo caso ci si trova sostanzialmente di fronte a un semplice riassunto proprio della biografia di Nardi, per altro a volte copiata quasi alla lettera senza che la fonte venga citata⁷⁰.

Ben altro spessore ha invece dimostrato quella che può essere considerata la più attenta e dedicata studiosa boitiana degli anni '90, ovvero Angela Ida Villa. Il suo punto di partenza critico va ricercato nello spunto fornito alcuni anni prima da Rodolfo Quadrelli, ovvero

⁷⁰ Basterà portare ad esempio l'aneddoto con cui viene raccontato il primo incontro che avrebbero avuto Boito e Praga.

dall'appartenenza di Boito alla massoneria e dalla sua vicinanza alle dottrine gnostiche ed esoteriche: l'una certa perché confermata esplicitamente già a inizio secolo anche da persone a lui vicine, l'altra assai probabile almeno conoscendo gli interessi eruditi e culturali dell'autore. A partire da questo assunto la Villa ha sviluppato tutta la sua interpretazione sull'intera produzione boitiana, e lo ha fatto palesando una competenza, un'analiticità e una conoscenza dei testi massonici, gnostici ed esoterici non solo puntualissime, ma anche efficaci: si può quindi affermare che in questo senso la studiosa ha illuminato una componente importante di Boito e dei suoi lavori fino a quel momento ignorata o trascurata.

Vi è però l'altra faccia della medaglia, che inficia in parte le conclusioni generali cui la studiosa è pervenuta (ben più convincenti, semmai, alcuni rilievi specifici): la Villa ha peccato a mio avviso per così dire di integralismo euristico ed ermeneutico, ovvero ha risolto tutta la sua analisi e tutta la sua interpretazione critica nel quadro appena descritto. Così non andrebbero di fatto quasi ricercate altre ragioni poetiche, estetiche e contenutistiche nella produzione boitiana, perché i «libretti, i racconti e *Re Orso* [ma anche le liriche del *Libro dei versi* e quelle sparse, di cui aveva appena parlato, *nda*] si prospettano quali opere a programma, prodotte o di propria iniziativa da un Boito massone o – ed è ipotesi indiretta, ricalcabile su analoghi casi (Mozart, su tutti) – su commissione della loggia d'appartenenza. A ciascuna di queste opere è sotteso un piano, essendo stata concepita per un uditorio circoscritto [...]. Trattandosi di opere destinate a circolare anche tra il vasto pubblico, ha dovuto lavorare badando contemporaneamente a due livelli di lettura⁷¹: da un lato ciò che poteva essere colto solo dagli iniziati, dall'altro ciò che invece superficialmente e di fatto erroneamente avrebbero creduto di capire i più.

Ipotesi senza dubbio suggestiva e intrigante, ma malata di un dietrologismo che, nonostante le innumerevoli risposdenze reali o presunte e spesso minutissime (singole voci, minimi dettagli) individuate dalla studiosa, non mi sembra sostenibile fino a quel punto. Anche perché ciò, lungi dal valorizzare Boito in quanto fine erudito e abile creatore di testi polimorfi e ingannevoli, finisce per farne quasi un autore con poca fantasia reale, in gran parte sganciato da obiettivi artistici superiori, ossessionato soprattutto dalla realizzazione maniacale e totalizzante di scritti letterari, poetici, critici, motivati solo o quasi da ragioni settarie e subliminali (se non addirittura subdole)⁷².

Ma tutto questo è in palese e direi inconfutabile contrasto sia con la sua attività di teorico scapigliato prima e di uomo di cultura poi, sia, soprattutto, con quanto è possibile ricostruire dalla biografia e dai documenti privati dell'autore: si scopre infatti che, banalmente, alcuni suoi lavori (suggeriti o sollecitati magari dal fratello o da altri per via personale) sono stati scritti per venire incontro a brutali bisogni economici; così come dai carteggi intrattenuti con i committenti, gli amici, il fratello, persone di fiducia e a lui molto vicine e per le quali sarebbe di conseguenza alquanto improvvido sostenere un'insincerità dello scrivente (a meno di palesi prove contrarie, però mai addotte o anche solo ipotizzate dalla Villa) emergono sempre ben altri intendimenti e una ricerca poetica, verbale, umana e, nel caso della librettistica, drammaturgica che nulla ha a che vedere con secondi fini di matrice iniziatica: e tale silenzio al riguardo sarebbe ancor più immotivato nelle lettere scritte ad amici come Ricordi e Verdi, loro stessi non estranei alle frequentazioni e alle appartenenze massoniche.

Una posizione siffatta ha portato anche la Villa ad entrare in una parziale contraddizione quando, due anni più tardi, la stessa ha proposto una lettura critica interessante e approfondita

⁷¹ Cfr. Villa (1992) p. 12.

⁷² Si arriva infatti a supporre perfino che l'identificazione dei personaggi di Simon Mago e Fanuèl in *Nerone* sia addirittura da invertire, o che le numerose preghiere presenti nei testi boitiani quale ad esempio l'*Ave Maria* cantata da Desdemona siano tutte da interpretarsi quali irrisioni della religione cattolica tradizionale e ricche invece di sfumature e messaggi alternativi.

delle posizioni estetiche del Boito scapigliato, con particolare riguardo al concetto di «realismo»⁷³. Ambivalente si dimostra a questo punto l'altro indubbio grande merito della studiosa: una nuova raccolta di opere letterarie boitiane, edita la prima volta nel 1996 e ripubblicata cinque anni più tardi. Si tratta di una silloge molto ricca e compilata con grande acribia anche filologica, che contempla *Il libro dei versi* (con le varianti in appendice tra le edizioni), *Re Orso* (anche nella versione originaria del 1864), alcune poesie sparse ed extravaganti, tutte le novelle, alcune pagine di critica, il Prologo in teatro del primo *Mefistofele*, qualche lettera relativa alla rappresentazione di quest'opera a Stuttgart; il tutto accompagnato da un'ampia introduzione e soprattutto da un apparato di note in appendice davvero considerevole e di gran lunga più ampio rispetto a tutte le altre precedenti raccolte boitiane, compresa quella del Nardi.

Ma appunto si diceva di un'ambivalenza: la Villa infatti nell'introduzione affrontava ancora con analiticità la questione del «realismo» propugnato da Boito e il modo con cui esso si configurasse come «barocchismo», procedendo poi a un confronto rispetto agli altri autori della Scapigliatura e addivenendo alla conclusione che già prima degli anni '70 il poeta padovano si era staccato da quel movimento attratto da un classicismo idealista pur già presente nelle sue polemiche giovanili; ma, per contro, le note ai testi sono in gran parte volte a sottolineare i richiami e le influenze dello gnosticismo e della massoneria. Anche per questo le osservazioni linguistiche e stilistiche della studiosa sono pressoché nulle (ad eccezione del piano lessicale, particolarmente utile alla sua analisi), così che anche la più volte incontrata segnalazione della musicalità dei versi boitiani non trova qui particolare motivo d'interesse; non sfuggirà per altro a questo proposito un aspetto non marginale, e anzi opinabile, nella selezione del *corpus* boitiano proposto dalla Villa: la produzione librettistica è stata totalmente ignorata.

Anche l'ultimo decennio ha visto mantenersi vivo un certo interesse nei confronti del nostro autore, e si può iniziare a citare la monografia pubblicata nel 2002 da Costantino Maeder: si tratta di un insieme di saggi che toccano con ampiezza di vedute e di argomenti la produzione boitiana, non escludendo alcun genere in cui l'autore si è cimentato, anche con interessanti confronti tra un'opera e l'altra. Si affrontavano così questioni critiche, questioni drammaturgiche, questioni poetiche ed estetiche, questioni contenutistiche, inquadrando in alcuni casi le realizzazioni di Boito nel più ampio contesto letterario a lui contemporaneo o anche successivo (ad esempio si osservano analogie con la novellistica del fratello Camillo e con l'elemento comico e umoristico di Pirandello)⁷⁴.

Ciò è stato possibile anche grazie alle competenze e agli interessi dimostrati dallo studioso: in particolare merita attenzione, ai nostri fini, l'analisi dedicata da Maeder ai motivi per i quali, a suo giudizio, *Mefistofele* sarebbe rovinosamente caduto la prima volta che apparì in scena e per i quali anche i successivi rifacimenti non avrebbero sostanzialmente risolto le lacune o-

⁷³ Si veda appunto Villa (1994); della cosa si parlerà però più diffusamente nel prossimo capitolo.

⁷⁴ Interessante anche la sottolineatura di elementi comuni e di altri invece peculiari che si possono riscontrare tramite un confronto con D'Annunzio: «Boito non è produttivo quanto D'Annunzio, ma le tecniche non sono dissimili. [...] Ma a differenza di D'Annunzio, Boito *non* crede nella superiorità di chi scrive, almeno a livello di finzione letteraria. Certo, ama l'arte, il suo culto per i geni del passato è proverbiale. Però questo atteggiamento non si trasforma in una visione esaltata. L'ironia che permea i suoi testi lo vieta. [...] I testi di Boito, sia quelli che trasporgono a libretto capolavori come il *Faust*, l'*Othello* o le *Merry Wives of Windsor*, sia quelli di propria invenzione come *Re Orso*, *Il libro dei versi* e *Nerone*, ma anche le novelle, presentano molteplici letture poetologiche, spesso centrate intorno alla figura del poeta – i vari Nerone e Jago, gli studenti di medicina, artisti in apparenza immaginifici di dannunziana memoria – che non riesce più a riscattarsi, a realizzarsi, a imporsi. [...] L'inutilità dell'azione – quella degli eroi a livello di narrato o quella a livello della narrazione – diventa una delle chiavi più importanti per capire Boito. E questa inattività colpisce sia i protagonisti malvagi che quelli buoni. Non sembra esistere perdono o compimento di un qualsiasi progetto se non nell'immaginazione, nell'irreale, nella finzione»: cfr. Maeder (2002) pp. 142 e 145-146.

riginarie e strutturali. Lo studioso suffragava infatti qui le sue ragioni tramite un'indagine congiunta del testo poetico e di quello musicale, convinto che solo mettendo in relazione tra loro le due componenti di cui Boito era stato autore si sarebbe potuto valutarne correttamente e completamente i pregi e i difetti.

L'anno successivo è poi uscito un nuovo volume dedicato alla Scapigliatura letteraria, ad opera di Giuseppe Farinelli. Molto ricco il primo capitolo, di carattere storiografico e critico, così come in generale significativi e ben selezionati sono i testi proposti in appendice, e numerosi sono gli autori affrontati dallo studioso; ma proprio a questo proposito si rimane sconcertati per l'esiguo spazio concesso alla figura e all'opera di Arrigo Boito: giusto per rendere ragione di quanto si va dicendo basterà rilevare come al poeta-musicista padovano sia stato destinato uno spazio di trattazione praticamente pari a quello concesso a Tebaldo Ciconi e inferiore rispetto a quello assegnato a Cesare Tronconi (inoltre nell'appendice non compare alcun testo boitiano).

Certo si potrebbe supporre, ma anche ciò giustificerebbe poco la scelta, che Farinelli abbia optato per una simile impostazione in considerazione della maggior notorietà presupposta di Boito rispetto ai suoi sodali scapigliati. Resta però da rilevare anche il fatto che il paragrafo a lui dedicato si rivela molto povero di nuove prospettive critiche e interpretative: lo studioso infatti si è affidato in gran parte alle proposte avanzate dalla Villa, facendole proprie abbastanza acriticamente; non solo, ma si è rifatto all'interpretazione di Boito operista e librettista quale «discepolo di Wagner»⁷⁵, tesi ormai superata o quantomeno assai meglio chiarita dalla critica degli ultimi decenni, ed è incorso in un errore marchiano quando ha sostenuto che Camillo Boito sarebbe morto suicida (il fratello di Arrigo morì invece di tumore in età già avanzata, nel 1914).

Singoli, ma importanti, contributi sono poi contenuti all'interno di un volume miscelaneo curato da Alessandro Grilli nel 2006 e incentrato proprio sulla produzione melodrammatica di fine '800, vista per lo più sotto gli aspetti drammaturgici, filologici e contenutistici; così come spunti interessanti per la critica della produzione boitiana sono reperibili nella raccolta di saggi pubblicata da Adriana Guarnieri Corazzol all'inizio del decennio considerato. Si citeranno poi almeno per completezza alcune nuove edizioni dei testi boitiani, singoli, specifici o inseriti in più ampi contesti: così *Ero e Leandro* a cura di Emanuele D'Angelo, la silloge di poesie scapigliate proposta da Roberto Carnero e *Il libro dei versi* curato da Claudio Mariotti; ma nulla – salvo forse l'edizione critica del melodramma – è superiore alle raccolte della Villa o del Nardi.

Merita invece una più alta attenzione e considerazione il bel volume monografico pubblicato da Riccardo Viagrande nel 2008: in esso lo studioso ha inteso fornire un quadro complessivo della figura e dell'opera di Arrigo Boito (*poeta e musicista*, si legge infatti nel sottotitolo). Certo meno ricco e anche meno originale della somma dei lavori di Nardi o di singoli contributi di studiosi successivi, il libro è però attualmente l'unico che tratteggi con esaustività e in modo interdisciplinare ma semplice tutta la produzione boitiana: merito anche della duplice competenza dello studioso, anch'egli letterato e musicista. Ed è stato lo stesso Viagrande a dichiarare come una reale comprensione dei lavori di Boito e della sua personalità non possa prescindere da questa sua essenza binata: «le innovazioni, che Boito cercò di apportare nel contesto della poesia della seconda metà dell'Ottocento, investono più livelli, tra i quali spiccano quello linguistico, quello metrico e quello formale, anche se hanno un denominatore comune rappresentato dalla musica. La doppia attività di musicista e di poeta lo portò, infatti, a misurarsi con queste due arti nel tentativo di raggiungere una suprema sintesi, aperta ad interscambi»⁷⁶.

Dunque lo studioso, oltre a un capitolo introduttivo di carattere biografico, ha ritenuto opportuno considerare preliminarmente nella sua analisi le motivazioni estetiche che spinsero il

⁷⁵ Cfr. Farinelli (2003) p. 143.

⁷⁶ Cfr. Viagrande (2008) p. 10.

poeta-musicista Arrigo Boito, i suoi nuclei tematici principali tutti a suo dire riconducibili alla concezione dualistica, per poi passare a considerare separatamente i diversi generi letterari e artistici in cui si è cimentato l'autore. Interessante e significativa dunque nell'analisi di Viagrande la costante attenzione per le due componenti boitiane affrontate con puntualità e competenza, così che veniva anche meglio descritta quella musicalità del *Libro dei versi* e di *Re Orso* pur già individuata, come visto, da diversi altri studiosi precedenti⁷⁷.

È quindi comprensibile che Viagrande rinvenisse nella produzione librettistica di Boito destinata alla musica (scritta da sé o da altri) l'apice della ricerca dell'autore: «È, infatti, proprio nel libretto d'opera che Boito concepì una poesia destinata ad unirsi alla musica in una suprema sintesi, per cui impostò le scene dei suoi lavori in modo tale che il testo poetico sembrasse quasi suggerire la realizzazione musicale»⁷⁸; ma se tale affermazione potrebbe lasciar supporre che allora sarebbe stata la musica ad essere influenzata dalla poesia e non viceversa, lo studioso precisava invece anche come fosse vero il contrario: «Se, in questi casi [*scil.* i monologhi di Barnaba nella *Gioconda* e di Jago in *Otello*] fu il testo poetico a suggerire la realizzazione musicale, è possibile riscontrare in Boito anche il caso contrario, in cui la musica suggerì la struttura scenica e poetica di intere parti di libretti. Un esempio è costituito dal “Prologo in Cielo” del *Mefistofele*»⁷⁹.

Addirittura per quest'ultima opera Viagrande ha sostenuto che «musica e poesia si integrano in una sintesi tanto perfetta che le forme musicali diventano l'espressione naturale di contenuti extramusicali»⁸⁰; ma, più in generale, lo studioso ha trovato ben realizzata la fusione tra le due arti sorelle anche in altre opere su libretto di Boito, prime fra tutte quelle scritte in collaborazione con Giuseppe Verdi, il quale seppe da un lato lasciarsi guidare da ciò che musicalmente i versi boitiani già gli suggerivano, e dall'altro contribuire in prima persona – d'intesa con il poeta – ad apportare quelle modifiche al testo poetico importanti per una sua migliore resa in partitura⁸¹.

1.2. GLI STUDI LINGUISTICI E LIBRETTOLOGICI, E LA PROPOSTA D'INDAGINE

Nella panoramica critica sin qui svolta si sono volutamente estromessi i contributi di natura più squisitamente linguistica, e questo per più ragioni: anzitutto perché essi si configurano in un modo parzialmente differente rispetto ai lavori passati in rassegna, poi perché il loro numero è altamente inferiore rispetto agli studi boitiani d'altro genere, ancora, perché essi verranno

⁷⁷ Lo studioso ha anche opportunamente sottolineato alcuni precedenti cui Boito si era certamente rifatto: «La poesia di Boito si configurava già come musica, in quanto sfruttava gli effetti fonici delle parole all'interno della struttura ritmica del verso, la cui origine profonda stava, appunto, nel fenomeno musicale. Il poeta di Padova, infatti, cercò di recuperare quello stretto rapporto tra poesia e musica su cui si era basata la produzione lirica e drammatica della Grecia classica, quando la metrica della poesia corrispondeva alla ritmica della musica [...]. A questo punto non sembra azzardato affermare che anche Boito, come i suoi illustri predecessori [*scil.* Pindaro, Eschilo, Sofocle, Euripide, Aristofane], aspirasse a diventare un poeta-musico, soprattutto se si considera il fatto che tale affermazione segue la sua esplicita dichiarazione di volere raggiungere un risultato musicale. A tal fine egli non si rivolse soltanto ai modelli greci, citati in questa lettera, ma anche al poeta italiano preferito, Dante, che, a suo giudizio, aveva realizzato una perfetta fusione tra poesia e musica»: cfr. Viagrande (2008) pp. 56-57.

⁷⁸ Cfr. Viagrande (2008) p. 67.

⁷⁹ Cfr. Viagrande (2008) p. 69.

⁸⁰ Cfr. Viagrande (2008) p. 150.

⁸¹ Veniva così ad esempio confutata la tesi di Degrada, dato che, secondo lo studioso catanese, Boito, in «nome della poesia, modificava il testo non venendo mai meno ai suoi principi estetici, trovando sempre la soluzione migliore; ciò spiega perché l'*Otello* possa essere considerato una riuscita fusione di poesia e musica»; o ancora, a proposito di *Falstaff*, «[il poeta] finalmente aveva visto la realizzazione del suo sogno, la ricostituzione dell'unità del melodramma. I versi del libretto erano infatti pieni di musicalità e la musica di Verdi, per la concretezza e la plasticità che la contraddistinguevano, sembrava poesia»: cfr. Viagrande (2008) pp. 29 e 39.

no ampiamente sfruttati e citati nei capitoli seguenti (e di conseguenza non è necessario presentarli qui nel dettaglio), infine perché, per chiarire meglio la metodologia d'indagine che s'intende proporre, li si assocerà ora ad altri studi di carattere teorico e metodologico.

È bene ricordare preliminarmente che l'interesse degli storici della lingua per la librettistica è abbastanza recente: il primo a cui si può far risalire un'attenzione specifica al riguardo è stato Gianfranco Folena, che nel 1983 ha dedicato tutta una parte della raccolta di suoi saggi precedenti confluiti nel volume *L'italiano in Europa* all'italiano come *lingua per la musica*. Dopo aver presentato i dibattiti che nacquero a seguito della diffusione all'estero della nostra lingua attraverso il melodramma, lo studioso prendeva in esame alcuni temi più circoscritti: l'attività librettistica di Scipione Maffei con particolare attenzione al testo della *Fida ninfa* e al rispetto dimostrato in un secondo tempo da Vivaldi nel musicarla (sintomo di una predisposizione di quei versi ad essere rivestiti di suoni), il genere della cantata e le modalità con le quali Vivaldi vi si accostò, l'attività di librettista di Gennarantonio Federico in rapporto alla collaborazione con Pergolesi e con riguardo particolare per il testo della *Serva padrona*⁸² e per le questioni di un codice buffo ancora in via di definizione (si tratta del saggio forse più interessante ai nostri fini, nonostante certe considerazioni interpretative di carattere ideologico abbastanza opinabili), l'attività di Goldoni come librettista comico⁸³, le innovazioni tematiche e stilistiche proposte da Cesarotti e da Monti tra classicismo e proromanticismo, più, in un'altra parte del volume e solo marginalmente assimilabile ai capitoli precedenti, un'indagine sull'italiano epistolare di Mozart.

Diversi di questi temi sono stati ripresi ed approfonditi in anni più recenti da Ilaria Bonomi. Il suo primo contributo al riguardo, contenuto in un ricco e documentato volume, si è concentrato sulle polemiche e sui dibattiti che, a partire dall'illuminismo, hanno accompagnato la diffusione dell'italiano come lingua dell'opera lirica e, più in generale, come lingua per musica, nonché le modalità stesse di tale diffusione all'estero. Inoltre la studiosa milanese ha indagato, nel corso degli anni successivi, la lingua dei libretti di autori attivi per lo più nella seconda metà del Settecento: Goldoni, Parini e Da Ponte; più di recente si sono poi aggiunti due studi sulla lingua dei libretti di Gian Francesco Busenello e sul metamelodramma settecentesco. Ancora, la Bonomi è autrice di una breve ma esauriente panoramica più generale sulla lingua dell'opera lirica, considerata in un'ottica più ampia che individua nel melodramma una delle forme d'arte tipiche della cultura e dell'identità italiane.

Un paio d'anni prima era stato invece Vittorio Coletti a fornire un quadro ampio dello stile linguistico dell'opera, non scindendo lo studio delle questioni verbali e poetiche da quello degli altri elementi che compongono il melodramma (comprese le sue modalità di produzione e diffusione), in una carrellata storica che andava dalle origini del genere ai primi del XX secolo. Lo studioso si è poi dedicato ad altri aspetti più minuti della lingua dell'opera lirica, tanto seria quanto buffa, ma con particolare attenzione – ed è ciò che qui ci interessa più da vicino – al periodo e alla produzione verdiani.

⁸² «Il libretto, e questa è la sua forza, non ha certo pregi autonomi di carattere letterario, eppure è un meccanismo perfetto, un piccolo capolavoro di funzionalità scenica e musicale, proprio col suo italiano spesso approssimativo e trasandato ma vivacemente colloquiale, che sacrifica grammatica e semantica al ritmo e alla deissi o “gesto” verbale, materia *signata* per quella musica, per quei “gesti sonori” di Pergolesi di cui parlava felicemente il Della Corte»: cfr. Folena (1983) p. 291.

⁸³ Significativo il confronto iniziale instaurato dallo studioso con Metastasio, non ignaro di musica – al contrario di Goldoni – e più fiero sostenitore delle proprie prerogative e della bellezza dei propri versi: «Fatta la debita tara sulla differenza di peso letterario, in campo melodrammatico il Goldoni si presenta in tutti i sensi, anche linguisticamente (precarietà, contingenza, documentarietà della parola contro assolutezza e rarefazione), come un anti-Metastasio, proprio per il suo spirito di compromesso, per il suo stare alle occasioni, e perché tra tutti i librettisti europei egli è stato probabilmente il più fecondo e congeniale creatore di testi d'opera buffa, giocosa o comica, e di commedia musicale»: cfr. Folena (1983) p. 309.

Un altro insigne linguista che si è cimentato più volte con argomenti analoghi, e anch'egli in anni per lo più recenti, è stato Luca Serianni, il quale si è occupato in prevalenza della librettistica ottocentesca e primo-novecentesca, in particolare verdiana⁸⁴ e pucciniana. Lo studioso ha saputo così coniugare la sua eccezionale competenza sulla lingua poetica – e non solo – del XIX secolo con l'analisi di un genere letterario più circoscritto ma dal forte legame con alcuni stilemi del periodo o ad esso precedenti. È stato poi merito del suo più giovane collega, nonché allievo, Stefano Telve essersi dedicato nello specifico e con cura alla lingua della librettistica boitiana, comparando quest'ultima con il restante codice melodrammatico della seconda metà del secolo⁸⁵; seppur andrà rilevato come la prima a proporre uno studio disciplinare sull'argomento sia stata nel 1991 Cinzia Di Cicco, che però si era limitata a considerare il solo testo di *Otello*. Parallelamente, restando alla cerchia boitiana ma esulando in parte dalla produzione librettistica, è necessario ricordare il ricco volume di Massimo Arcangeli dedicato alla lingua poetica della Scapigliatura milanese⁸⁶.

Ma, come si premetteva, accanto agli studi degli storici della lingua è utile considerare anche altri testi di carattere più metodologico relativi a come un'analisi linguistica può essere ulteriormente valorizzata e ampliata in rapporto al contesto musicale, e quindi più ampiamente “testuale” o contestuale, in cui viene impiegata. È bene infatti tener presente che nella maggior parte dei casi i testi puramente verbali delle opere liriche non godono di autonomia assoluta e non brillano di luce propria: si potrebbe quasi dire che le parole di cui essi sono composti restano come “in potenza” finché il rivestimento sonoro pensato per loro non li trasformi in testi “in atto”; e questo per l'essenza stessa del genere melodramma (fusione, appunto, delle due arti sorelle), da cui sarebbe bene non prescindere nel momento in cui ci si accingesse ad analizzarne anche una sola delle sue componenti. Per spiegare l'assunto ci si servirà delle convincenti e concrete parole di uno studioso dell'opera lirica della levatura di Alessandro Roccatagliati:

Alla base di ogni opera in musica stanno due “testi”: il libretto e la composizione musicale. Essi sono autonomi, sono concorrenti (nel doppio significato di “concorrere ad un risultato” e di “essere in concorrenza”), ma non sono autosufficienti, bensì necessari l'uno all'altro. Si può esemplificare con un primo approccio intuitivo. Rispondiamo alla domanda: quali sono le possibili “letture” dell'opera (ossia le possibili frequentazioni dei suoi “testi”)? I casi immaginabili sono molti. Qui però basterà dar conto di alcuni, a partire dai modi di fruizione più divergenti, più “autonomi”. La lettura a sé stante del libretto appartiene probabilmente all'esperienza di tutti noi, la si sia fatta di fretta già agghindati per andare a teatro, o con calma di fronte al cofanetto discografico nuovo, o per mero piacere di far proprio un intreccio narrativo. Sentire la sola musica di un'opera era invece uso corrente per le generazioni passate: non di rado si faceva conoscenza con Bellini, Verdi o Wagner – più e prima che a teatro – attraverso «fantasie» per banda da ascoltare in piazza o trascrizioni per pianoforte solo [...]. Sono circostanze, queste, che attestano la possibilità di godere separatamente dei due “testi”; ma in nessuno di questi casi l'utente sarà o sarà stato persuaso di avere inteso l'opera vera e propria, nella sua integra fisionomia estetica. Una simile comprensione può essere favorita invece da una frequentazione di libretto e musica meno scissa, che però non equivale ancora alla percezione testuale “intrecciata” che è connaturata al teatro per musica.

⁸⁴ A conferma dell'interesse dimostrato dallo studioso per il genere e per l'autore basti ricordare che già nella grammatica da lui curata ed edita dalla UTET tra i testi analizzati in appendice vi era anche una scena di *Rigoletto*.

⁸⁵ Né, naturalmente, si può ignorare l'ampio contributo di Telve relativo alle costanti lessicale e semantiche dei libretti verdiani; così come varrà la pena di notare che questo studioso si è occupato di lingua per musica non solo in riferimento al melodramma (anche con altri brevi saggi oltre a quelli ricordati), ma anche per la canzone italiana.

⁸⁶ Vengono qui di conseguenza considerati solo marginalmente i libretti di Boito, mentre si dà ben più ampio spazio alla sua produzione in versi non destinata alla musica.

Ci si riferisce a quella sorta di «ascolto assistito» che si ha quando si segue l'opera passo passo leggendo contestualmente il libretto. [...]

Si consideri il destino che comunque tocca al libretto quand'esso assume la sua veste di destinazione, ossia quando viene apposto in calce alle linee canore della partitura musicale. In questo passaggio la lezione testuale originaria, provenga da un volumetto o da un'edizione letteraria, viene bellamente manipolata. Il compositore, se gli aggrada o se gli torna comodo, non si perita di sconvolgere la struttura librettistica in molti dei suoi aspetti: metrici, accentuativi, di economia e di integrità verbale, di rima, ecc. Le ragioni della musica, insomma, fanno premio assoluto. Si può dunque parlare di una "autonomia testuale" del libretto d'opera? Certamente. Ma essa è di tal fatta che cela sempre dietro sé un'eteronomia di concezione, anche quando letterariamente la maschera al meglio. È indubbio infatti che il poeta d'opera confeziona un testo vero e proprio: esso risponderà a dettami estetici e narrativi dell'epoca sua, adotterà lessico e usi di versificazione coevi, non di rado mostrerà peculiarità stilistiche d'autore. Ma è altrettanto certo che l'operato del librettista verrà fortemente condizionato dagli usi compositivi del *milieu* operistico nel quale egli vive, usi da cui deriveranno una certa scansione delle scene, un certo dosaggio di versi sciolti e lirici, un dato numero di personaggi, di atti e di scene, una certa concezione delle unità drammatiche.⁸⁷

Certo un simile approccio è forse troppo radicale, e va piuttosto calato nelle singole realtà storiche e letterarie: non sarebbe infatti ad esempio corretto considerare alla stessa stregua, sia in quanto a fattura sia in quanto a modalità d'analisi, i libretti metastasiani che hanno visto più rivestimenti sonori e che sono stati pubblicati autonomamente dall'autore anche come opere letterarie a sé stanti, e i libretti di Francesco Maria Piave per Verdi che sono stati ampiamente condizionati dalle richieste del compositore, che hanno visto la luce in un contesto collaborativo e produttivo specifico e che mostrano un impianto e una rifinitura letterari e drammaturgici funzionali alla messa in musica piuttosto che volti alla ricerca di una bellezza poetica e narrativa fine a se stessa.

Del resto, che l'importanza dell'interazione tra le due arti sorelle sia elemento da non ignorare anche in un'analisi più strettamente linguistica è assunto acquisito da diversi studiosi: così ad esempio Vittorio Coletti, dopo aver preso in considerazione tendenze stilistiche più generali della storia dell'opera seria e comica, ha rilevato come l'elemento verbale del melodramma, nelle sue forme e nei suoi contenuti, e la percezione dello stesso da parte degli ascoltatori siano inevitabilmente condizionati, nel bene e nel male, dalla compresenza dell'elemento sonoro: «Un punto in cui lingua, metro e musica si incrociano da vicino è certamente quello fissato dalla dinamica musicale, dal tempo e dal movimento di un dato brano», e ancora «Uno degli snodi fondamentali, da sempre, del teatro d'opera è quello che lega i valori semantici della parola a quelli espressivi del canto e della musica»⁸⁸.

Forse anche per questo si è avvertito il bisogno, tanto da parte dei linguisti quanto da parte dei musicologi (ma anche dei filologi e degli studiosi di drammaturgia), di far tesoro delle competenze altrui e di confrontarsi nel merito, arricchendosi reciprocamente, quando si abbia a che fare col melodramma o, più in generale, con la musica vocale: non si spiegherebbero altrimenti gli interessanti e diversificati contributi contenuti in atti di convegni recenti curati da Ma-

⁸⁷ Cfr. Roccatagliati (1990) pp. 7 e 9.

⁸⁸ Cfr. Coletti (2005) pp. 27 e 29. E il medesimo studioso, pochi anni prima, ha affermato inoltre: «La lingua dell'opera, si sa, non svolge la normale funzione comunicativa. Il messaggio non è affidato solo alle parole e queste per di più sono spesso spezzate, alterate, prolungate, raccorciate, non di rado rese irriconoscibili dal canto e dalla musica. Il significato non è quindi quello delle singole parole e neppure quello delle varie frasi, ma risulta da una sommatoria in cui il tratto linguistico pertinente è in sostanza più ampio, composito e insistito di quello comune. Dobbiamo ricordare che il tempo, la durata dell'emissione vocale è uno dei requisiti essenziali della pertinenza linguistica»: cfr. appunto Coletti (2002) p. 832.

riasilvia Tatti, Michela Meschini e Carla Carotenuto, ed Elisa Tonani. Nello stesso quadro è poi possibile inserire le analisi recenti che Stefano Saino ha proposto relativamente a *Gianni Schicchi* e alla produzione librettistica di Luigi Illica, o alcuni spunti contenuti in un volume edito nel 2005 dal già citato Riccardo Viagrande dal titolo *Musica e poesia arti sorelle* (vi è anche, naturalmente, una parte dedicata a Boito).

In questo senso restano importanti i contributi scientifici di musicologi o di studiosi del melodramma sufficientemente versati nelle due discipline; già si è detto, a proposito di Boito, tra le altre delle analisi di Borriello, di Budden e di Maeder, ma meritano di essere ricordati altri e più generali studi. Anzitutto quello di Marcello Pagnini, che già nel 1974 aveva proposto un interessante confronto tra l'analisi linguistica e quella musicologica, sottolineando come diversi concetti di origine saussuriana o strutturalista (quelli di significante, di significato, di doppia articolazione, di *langue*, di *parole*, di connotazione, di denotazione) fossero valevoli per entrambi i codici; e proprio per questo Pagnini suggeriva che l'analisi linguistico-letteraria di un testo destinato alla musica si dimostrasse consapevole della questione e sviluppasse una metodologia d'indagine conseguente⁸⁹, quale quella che lui stesso propose a partire dall'*Alexander's Feast* di Händel.

Sulla stessa linea si collocavano anche studiosi stranieri, primo fra tutti Nicolas Ruwet: questi, sottolineando a sua volta le similarità tra i sistemi dei due linguaggi, smentiva da un lato chi sosteneva che nella musica vocale il testo verbale fosse in tutto subordinato a quello sonoro, ma dall'altro metteva bene in evidenza come tra le due arti sorelle (o meglio, lo studioso parlava più in generale di lingua e non per forza di poesia) vi sia una «relazione dialettica» molto forte⁹⁰, fatto che spiegherebbe anche il perché molto spesso un compositore di opere o di più generica musica vocale vada alla ricerca di testi verbali specifici e non si accontenti di esprimere il suo pensiero artistico facendo ricorso alla sola musica; per esemplificare meglio la sua posizione, Ruwet procedeva poi all'analisi della *Dichterliebe* di Schumann su testi di Heine (indubbiamente uno dei più bei cicli di *Lieder* del periodo romantico), ritenuta un esempio perfetto di fusione tra la lingua e la musica, anche nei minimi dettagli.

Più pessimisticamente, rivangando la mai sopita diatriba sulla preminenza del compositore rispetto al librettista, Calvin S. Brown sosteneva che «negli ultimi tre secoli la regola generale è stata che il poeta sapesse poco di musica e poco gli piacesse e che il compositore, in modo particolare l'operista, considerasse il poeta semplicemente come una sorta di battitore che avesse il solo compito di liberargli il sentiero e di stanare la selvaggina che il musicista aveva intenzione di mettere nel carniere»⁹¹. Non solo, ma lo studioso americano si dimostrava nel complesso abbastanza scettico sul fatto che la poesia e la musica potessero sposarsi in modo davvero efficace, a maggior ragione se entrambe di livello e se, di conseguenza, l'una o l'altra non poteva imporre sulla concorrente una preminenza in grado di dare anche all'insieme una struttura e un

⁸⁹ «Per queste ragioni il testo per musica viene scritto di solito espressamente, e certi componimenti chiaramente denunciano la loro destinazione, che dovrebbe predisporre il critico letterario a un'angolazione valutativa particolare e non a vedere il componimento – ciò avviene spesso con le liriche del Seicento – come una creazione autonoma. Per questa ragione ancora, i musicisti – vedasi Händel, Mozart, ecc. – si preoccupavano di collaborare con i letterati alla scrittura dei testi per musica, aggiungendo, tagliando, emendando, comunque suggerendo soluzioni adatte allo scopo. [...] il testo letterario per musica non si deve in genere valutare come un prodotto autonomo di poesia, bensì si deve considerare nella sua musicale potenzialità, vale a dire nella sua disponibilità a farsi adempiere dalla struttura sonora»: cfr. Pagnini (1974) pp. 92-94.

⁹⁰ «la relazione fra la musica e il linguaggio è significativa ad almeno due livelli. Il primo livello è quello dei rapporti fra le strutture più generali: si può considerarli da due prospettive. Dapprima entra in computo la maniera in cui, in un'opera, uno stile, un genere, un periodo musicale, il linguaggio è trattato, o maltrattato, dalla musica. [...] Allo stesso livello di generalità, bisognerebbe considerare, in senso inverso, le diverse maniere in cui le forme linguistiche hanno avuto una funzione nell'elaborazione delle forme musicali»: cfr. Ruwet (1983) p. 38.

⁹¹ Cfr. Brown (1996) p. 83.

significato univoci; interessanti in particolare i due possibili approcci proposti da Brown secondo cui la musica potrebbe trarre ispirazione dalla poesia: da un lato sotto il profilo letterale, ovvero sfruttando e valorizzando al massimo fonetica, sintassi e lessico del testo verbale per tentare di riprodurre quegli elementi il più fedelmente possibile nell'arte dei suoni; dall'altro invece sotto il profilo drammatico, ovvero individuando messaggio e sensazioni più generali veicolati dalla poesia ed amplificandoli poi coerentemente attraverso la musica.

In questo senso per lo studioso era lecito, se non addirittura opportuno, considerare separatamente i due testi, così da comprendere se la loro interazione comportasse la diminuzione di uno dei due, di entrambi, piuttosto che la preminenza dell'uno sull'altro, o al contrario una loro reciproca valorizzazione. Come accennato, Brown riteneva statisticamente molto bassa quest'ultima eventualità, in particolare nell'ambito di quel genere composito e per certi versi abnorme quale è l'opera lirica (più facile invece nella musica da camera, come dimostrava il caso di *Erlkönig* di Goethe-Schubert). Ma proprio a questo proposito lo studioso avanzava poi alcune considerazioni importanti ai nostri fini partendo dall'esempio del più grande compositore di melodrammi dell'800 tedesco:

prima di Wagner ben pochi libretti si potevano considerare passabili da un punto di vista letterario. Wagner se li scrisse da sé. Aveva il grande vantaggio di essere un poeta di abilità considerevole [...]. La cosa più importante è che questi lavori furono scritti *per* essere musicati da una persona che sapeva bene di cosa un compositore avesse bisogno. Da un punto di vista puramente letterario i versi di Wagner si basano sull'antica poesia tedesca. Questa è infatti la fonte delle allitterazioni, dell'uso delle sillabe non-accentate, delle costruzioni 'paratattiche' unite secondo criteri apparentemente casuali, e perfino del metro. [...] Così le parole scritte da Wagner sono, semplicemente per il testo e per lo stile, le migliori possibili per la sua musica. E in più abbiamo la concezione totale del lavoro, e qui il vantaggio è forse ancora maggiore [...]. Per tutti questi motivi per i compositori sarebbe meglio in teoria scrivere da soli i propri libretti, se appena ne fossero capaci.⁹²

Come non ravvisare in simili affermazioni una stretta analogia con l'esperienza e la produzione del poeta-musicista Arrigo Boito? E varrà la pena di ricordare qui che, proprio a partire dall'esempio boitiano, altri compositori italiani si cimenteranno nella stesura dei propri libretti, soprattutto nel corso del '900: senza addentrarci nei particolari basterà citare almeno i nomi di Ruggero Leoncavallo, Luigi Dallapiccola, Nino Rota e Azio Corghi.

Anche Maurizio Della Casa, riprendendo alcuni spunti di Ruwet, si è soffermato sulle analogie costitutive del codice verbale e di quello musicale, sottolineando come la loro concretizzazione e la loro capacità comunicativa ed emotiva si basino sui concetti di ritmo, di timbro, di sonorità, di semantica, di silenzi, di prosodia (nel caso del canto), di allusioni e capacità di suscitare nei fruitori emozioni e reazioni psichiche. In questo senso la loro interazione non solo sarebbe possibile (seppur con finalità ed esiti potenzialmente molto differenziati), ma nel caso della musica vocale renderebbe i due testi meno autonomi perché, insieme, dalla loro fusione scaturirebbero un contenuto più ampio e una forma nuova e inseparabile di percezione⁹³.

⁹² Cfr. Brown (1996) pp. 148-149.

⁹³ «si viene a determinare una realtà semiotica complessa ma unitaria, costituita di una espressione verbale; di una espressione musicale che assume in sé, plasmandola secondo i propri parametri, l'espressione verbale, senza tuttavia cancellarne i tratti e le funzioni originarie; di un significato di base; di un significato reinterpretato o riconfigurato. Ciascuna di queste componenti è connessa alle altre e con esse interagisce in stretta cooperazione. Ciò appare chiaro per il piano delle espressioni, ma è non meno evidente per quello dei significati. Il significato di base, difatti, è la piattaforma sulla quale si definisce il significato riconfigurato, e offre l'ancoraggio referenziale su cui il secondo può costituirsi, rendendosi riconoscibile. A sua volta, il significato riconfigurato, attraverso il particolare svolgimento espressivo che gli viene conferito dalla espressione sonora, si ripercuote sul significato di base, facendocelo percepire in una luce diversa e quindi, in una certa misura, modificandolo. [...] Non solo la musica si

Diversi di questi spunti sono stati ripresi e sviluppati più di recente da Stefano La Via, studioso proprio a cavallo tra le due discipline in quanto esperto di poesia destinata alla musica o utilizzata in composizioni musicali; in questo senso è molto importante il suo ricco volume pubblicato nel 2006, in cui, dopo l'esplicitazione delle premesse metodologiche e teoriche, viene proposta un'ampia carrellata di esempi – con relative proposte di analisi – riguardanti appunto la poesia per musica e la poesia in musica, considerando diversi generi, diversi periodi storici, diverse lingue (sono presenti anche alcuni richiami alla produzione musicale e librettistica di Boito, malgrado non vi sia una sezione specifica dedicata all'opera lirica né si dia particolare rilievo a questo genere rispetto agli altri). Resta inoltre essenziale l'approccio di La Via alla questione del rapporto tra il testo poetico e quello musicale: «Il presupposto di fondo è che tale incontro – nelle sue varie manifestazioni – dia sempre vita a una terza forma di espressività, non solo poetica e non solo musicale, ma appunto “poetico-musicale”, tale da rendere inadeguato qualsiasi tipo di approccio univoco o specialistico, che si limiti cioè a considerare soltanto uno degli elementi costitutivi a prescindere dall'altro»⁹⁴.

Un simile approccio integrato è stato proposto anche da Bruno Gallotta, anch'egli docente di una disciplina, la Letteratura poetica e drammatica, a cavallo tra le due arti, anche se in questo caso più direttamente concentrata sul melodramma e sulla produzione in italiano. Lo studioso ha impostato la sua trattazione, molto didattica (come dimostrano anche gli ampi e utili glossari), presentando inizialmente come andrebbe svolta un'analisi di un testo poetico, chiarendo i tecnicismi metrici, strofici, fonetici, retorici, pragmatici e linguistici, ma già sottolineando in quella sede le analogie tra alcune caratteristiche della poesia e le omologhe della musica; si passava poi a riflettere sulle caratteristiche teoriche e strutturali di un testo, anche in questo caso partendo dal testo verbale per estendere poi il ragionamento a quello musicale; e infine si procedeva ad affrontare la loro interazione e la modalità d'analisi da essa derivante.

Restava però chiaro a Gallotta un punto fermo: «In qualsiasi brano cantato è incontrovertibile il ruolo-base della musica rispetto al testo verbale. Quest'ultimo infatti diviene a sua volta parte integrante della struttura sonora; diventa cioè musica»; e dunque a maggior ragione ciò valeva a proposito dell'opera lirica: «Se la poesia intonata è musica, ne consegue per deduzione logica che è quest'ultima a svolgere la funzione di guida. Si tratta di un dato di fatto che letterati, poeti e critici letterari non hanno mai completamente accettato. Di qui le interminabili *querelles* specialmente, ma non solo, a proposito del melodramma»⁹⁵.

struttura sul testo, ma quest'ultimo viene rimodellato e assume nuovi valori grazie alla retroazione che esercita, su di esso, la componente musicale. Permeato di nuove modulazioni e di nuovi sensi, esso assume così una fisionomia diversa da quella che aveva originariamente, e non può più essere percepito, pertanto, come un testo linguistico autonomo»: cfr. Della Casa (1992) pp. 179-180.

⁹⁴ Cfr. La Via (2006) p. 20. Non specificamente dedicato alla poesia per musica ma ricco di spunti relativi al rapporto tra la versificazione italiana (ma non solo) e la musica è anche il di poco precedente Esposito (2003), che appunto insiste sulla natura sonora e musicale della lingua, in particolare poetica, con riflessioni e approfondimenti che, per gli aspetti che ci riguardano più da vicino, possono inserirsi nello stesso solco di quelli proposti da La Via e da altri studiosi precedenti già citati o di cui si dirà tra poco.

⁹⁵ Cfr. Gallotta (2001) pp. 88 e 99. Interessante anche ritrovare nel manuale del Gallotta un riferimento a una possibile analisi di *Falstaff*, coerente con le posizioni da lui espresse in precedenza: «Dire che nel *Falstaff* verdiano il testo si fonde mirabilmente con la parte musicale, significa gustare all'ascolto tale simbiosi, come realizzazione efficace, nel canto e nell'orchestrazione, delle diverse situazioni liriche e drammatiche. Apprezzare l'opera nella sua globalità di commedia lirica, significa riconoscere di fatto la funzionalità del rapporto testo-musica ai diversi livelli. Qualsiasi successivo giudizio o approfondimento in merito deve tener conto di questo dato di partenza, che è legato all'intuizione sensibile e all'appercezione delle forme espressive. Il rispetto o lo stravolgimento di un testo da parte della musica devono essere considerati sempre in relazione alle caratteristiche e agli scopi del pezzo vocale, e mai in termini assoluti. Per quanto si voglia dire, ogni parola intonata è già in partenza stravolta rispetto alla parola parlata; e quindi ogni giudizio deve collocarsi all'interno di questa prospettiva. Essendo il canto musica, ogni rapporto tra parola e suono si determina anzitutto musicalmente»: cfr. Gallotta (2001) p. 122.

Uno degli aspetti su cui, comprensibilmente, hanno insistito diversi degli studiosi sin qui citati come primo anello di congiunzione tra testo poetico e testo musicale è costituito dalla veste metrica (e strofica): andranno quindi ricordati a conclusione di questa panoramica i due contributi più approfonditi ed essenziali che hanno sviluppato l'argomento. Anzitutto quello di Friedrich Lippmann, che ha effettuato uno spoglio molto ampio per verificare come le diverse misure versuali con relative accentazioni siano state trattate dai compositori in quanto a durate sillabiche, collocazione delle cellule ritmiche all'interno delle battute e tempi in cui tutto ciò veniva inserito; lo studioso si è concentrato per lo più su opere comprese tra la fine del Settecento e l'ultimo quarto dell'Ottocento, perché in quel lasso temporale gli stilemi compositivi e poetici erano abbastanza definiti e ripetitivi, pur senza arrivare a veri e propri fenomeni di cristallizzazione.

Ciò significa che il periodo considerato tocca solo marginalmente quello di cui ci si occupa nella presente indagine, ma nel lavoro di Lippmann non mancano ugualmente fuggevoli riferimenti alle innovazioni boitiane; così come il lavoro dello studioso consente, a monte, di comprendere come se da un lato poteva essere la struttura del verso poetico a suggerire una determinata forma ritmico-musicale, per converso col consolidarsi di simili prassi poteva risultare più facile che un compositore chiedesse al librettista (o che quest'ultimo approntasse di suo) una serie di versi specifici in base all'andamento vocale che aveva già in mente di realizzare.

Conferma in gran parte l'assunto anche il prezioso volumetto di Paolo Fabbri pubblicato nel 2007 ma tratto da quanto lo studioso aveva scritto nella storia dell'opera lirica EDT una ventina d'anni prima: rispetto a Lippmann si ha qui una più ampia panoramica storica ed evolutiva, con attenzione anche alle differenze tra il genere serio e quello comico e ai diversi momenti strutturali e drammaturgici del libretto (pezzi chiusi o recitativi). Naturale anche un certo spazio concesso alla produzione boitiana, di cui si riconosceva l'importanza anche sotto il profilo metrico nel rinnovamento del codice librettistico: «La prima versione di *Mefistofele* (1868), in special modo, è una vera e propria palestra di sperimentazioni metriche d'ogni tipo»; o ancora, a proposito della collaborazione con il compositore di Busseto sempre in ricerca di nuove soluzioni stilistiche nonostante l'età avanzata, «Meglio di tutti, i desiderî di quest'ultimo Verdi saprà interpretarli Boito, che gli metterà a disposizione i frutti della propria rivoluzione letteraria: più maturi e consapevoli, meno velleitarî, placatosi lo sperimentalismo ad ogni costo. Per quanto le artificiosità non manchino, non sono tanto le escogitazioni rare a contare, quanto la messa a punto di strumenti comunicativi: genericamente neutri, a bassa caratterizzazione ma duttili»⁹⁶.

A partire dunque da un simile quadro ampio, articolato e non in tutto univoco si sono sviluppate le linee metodologiche che hanno guidato il lavoro che s'intende proporre. Andranno di conseguenza tenuti presenti alcuni assunti di base: anzitutto il fatto che ci si concentrerà sull'attività librettistica di Arrigo Boito, un'attività che, in quanto tale, si inserisce nel quadro di un genere molto preciso e, come visto, non puramente letterario: il melodramma; per questo mi è parso che l'analisi e la comprensione delle scelte stilistiche dell'autore non potessero prescindere da – come recita il sottotitolo del presente studio – un'indagine linguistica che si collocasse tra il testo poetico e quello musicale.

E questo non solamente appunto per il fatto che ci si sta occupando dell'opera lirica, ambito di studio che sarebbe azzardato o limitante affrontare alla stessa stregua della poesia e della letteratura "pure", come se le modalità di fruizione, di stesura e conseguentemente d'indagine dei testi fossero identiche; ma anche per la stessa specificità dell'autore studiato: un poeta-musicista, il quale nello scrivere i suoi versi da rivestire di suoni (da parte di altri o, a maggior

⁹⁶ Cfr. Fabbri (2007) pp. 146 e 153-154.

ragione, da parte sua) aveva di certo già in mente dei risvolti musicali che influivano reciprocamente sulle scelte linguistiche più minute, non sempre dunque motivate da sole ragioni di carattere stilistico e letterario.

In tal senso è sembrato meglio non attenersi a un'analisi linguistica canonica suddivisa in livelli e fenomeni quale si è più soliti seguire nei lavori storico-linguistici; e non solamente perché una ricerca più prettamente storico-linguistica di questo genere a proposito della librettistica boitiana è già stata in gran parte realizzata, e con ammirevoli risultati, da Serianni e soprattutto da Telve (entrambi hanno oltretutto considerato *corpora* più ampi di quello qui vagliato), ma appunto perché, come si vorrebbe dimostrare, spesso quegli stessi fenomeni rischierebbero di perdere di interesse o di possibilità esplicative se non venissero associati al contesto anche musicale in cui sono stati inseriti e che in alcuni casi – prima ancora che per scelte stilistiche o poetiche – li ha addirittura determinati o quantomeno favoriti.

Si ricordi appunto che nel caso dei libretti boitiani il rivestimento sonoro non è frutto di un'operazione autonoma e successiva rispetto alla stesura dei versi, ma anzi l'elaborazione o almeno la rifinitura di entrambi i testi era motivo di confronto e reciproci suggerimenti e richieste tra compositore e poeta; o addirittura, nel caso di *Mefistofele* e *Nerone*, è lecito pensare che gran parte dell'idea poetica scaturisse già influenzata da quella musicale, e naturalmente viceversa. Si è quindi prediletta una trattazione d'indagine che si configurasse piuttosto quasi come un percorso guidato alla lettura analitica del testo verbale integrato con le debite considerazioni di carattere musicale, sulla scorta di convincenti esempi precedenti già citati, opera sia di letterati sia di musicologi.

Inoltre andrà tenuto presente che l'attività librettistica di Arrigo Boito non costituisce una nicchia a sé stante nella più ampia produzione dell'autore, ma al contrario intesse dei forti legami con i lavori in poesia e in prosa del periodo scapigliato, con altri scritti d'occasione o anche personali, e più in generale con tutta la sua attività di critico e uomo di cultura militante: per questa ragione è sembrato opportuno premettere all'analisi dei testi un capitolo che inquadrasse nel suo giusto contesto l'attività boitiana e che illustrasse le posizioni teoriche ed estetiche dell'autore, essenziali per comprendere al meglio certe sue scelte (più o meno coerenti) ravvisabili anche sotto il profilo linguistico e musicale.

Non per nulla, come si sarà notato anche dalla carrellata critica proposta nel paragrafo precedente, è evidente come più gli studiosi si sono in passato sforzati di considerare la figura e la produzione di Arrigo Boito nella sua complessa e multiforme totalità, più ne hanno apprezzato e riconosciuto i meriti artistici; oppure, anche in caso contrario, hanno motivato le loro perplessità e riserve in modo più puntuale e approfondito. Del resto sono convinto che lo stesso Boito avrebbe gradito poco, e non approvato, di essere messo sotto la lente degli studiosi solamente in quanto poeta-letterato o solamente in quanto musicista, e a maggior ragione nel momento in cui si consideri la sua produzione librettistica.

Un ringraziamento davvero speciale va a Ilaria Bonomi, che con la sua pazienza, la sua competenza, la sua disponibilità e il suo amore per la musica e per l'opera lirica ha rivestito un ruolo essenziale e insostituibile lungo tutta la fase di realizzazione di questa ricerca, e, più in generale, della mia formazione accademica. Esprimo inoltre sincera riconoscenza a Elisabetta Mauroni, Massimo Gioseffi e Mario Piotti per il costante sostegno e l'amicizia preziosa con cui mi hanno accompagnato durante questi tre anni di Dottorato di Ricerca.

2. LA CONCEZIONE ESTETICA DI ARRIGO BOITO

2.1. LA FORMAZIONE E IL CONTESTO CULTURALE

Appena conclusi con successo gli studi al Conservatorio di Milano, nel 1861 Arrigo Boito ottenne insieme con l'amico e compagno Franco Faccio una borsa di studio ministeriale che consentì loro di trascorrere un anno a Parigi, capitale della cultura europea. Questa esperienza fu di primaria importanza per i due giovani, che poterono così confrontarsi con un ambiente artistico più avanzato e internazionale rispetto al pur stimolante contesto milanese. Nella capitale francese Faccio e Boito ebbero modo di conoscere di persona Gioachino Rossini che li invitò spesso nella sua residenza, frequentarono con assiduità le sale da teatro e da concerto sviluppando così un senso critico solido e consapevole, entrarono in contatto più diretto con la corrente letteraria baudelairiana che tentarono a modo loro d'imitare¹, conobbero e apprezzarono il grande Charles Gounod, assaporarono quella vita un po' *bohémien* che si sarebbe poi in piccola parte diffusa anche tra i giovani artisti e letterati nostrani.

Ancora negli anni successivi Boito sottolineò spesso l'importanza, per la formazione degli artisti e degli uomini di cultura italiani, di viaggiare all'estero, onde entrare in contatto con la vita intellettuale degli altri Paesi ed acquisire così maggiori conoscenze e maggiori possibilità di confronto critico; in particolare, grazie all'esperienza da lui vissuta, s'incontrano spesso nelle cronache e nelle critiche boitiane riferimenti e paragoni con la Francia (in special modo Parigi) o, meno, con la Germania². Del resto il poeta-musicista aveva manifestato già in precedenza un forte interesse per le tradizioni e le novità artistico-culturali europee, favorito in questo dalle origini della madre (la Contessa Giuseppina Radolinska, polacca, morta nel 1859) e dall'apertura che aveva contraddistinto gli insegnamenti di Alberto Mazzucato, suo stimato maestro di composizione al Conservatorio³.

Ma i più vasti interessi di Boito si radicavano anche nella sua passione per la letteratura e nell'ambiente artistico con cui era in contatto: il padre Silvestro, che pure aveva abbandonato

¹ «Quand j'étais Jeune et Baudelairien j'avais dressé mes nerfs aux joies du *hachisch*; l'apprentissage aurait duré une semaine et le divertissement quelques jours; mon frère m'a trouvé, une fois, évanoui sur mon lit et je n'ai plus recommencé»: cfr. Tintori (1986b) p. 170. Non è questo l'unico riferimento esplicito che l'autore fece a proposito dell'uso dello stupefacente: cfr. infatti anche Nardi (1942a) p. 1079, Villa (2001) p. 203 e De Rensis (2004) p. 297.

² Il documento più esplicito al riguardo è un passo del secondo paragrafo di una lettera semiseria scritta nel 1868 all'allora Ministro dell'Istruzione, Emilio Broglio: «Sa Ella, signor Ministro, come dovrebbe *aprire il campo a' giovani maestri*? Mandandoli a viaggiare, a vedere, ad udire di qua, di là, dappertutto e di tutto, come fece il ministro De Sanctis nell'anno 62. Quando i giovani compositori avranno udito a Parigi i concerti del Conservatorio, a Londra i *festivals* del Palazzo di Cristallo, a Berlino le rappresentazioni del Opernhaus, a Roma il miserere della Cappella Sistina, torneranno a casa loro maturi per l'arte»: cfr. Villa (2001) p. 376.

³ Boito dovette assorbire ben presto gli interessi del suo didatta, considerato che nel giudizio riportato alla fine dell'anno scolastico 1857-58 si legge «Tende sempre all'oltremontano e all'astruso»: cfr. Nardi (1942b) p. 43. La riconoscenza per il suo maestro non venne mai meno; nel 1878 Boito scrisse infatti a Giulio Ricordi: «Alberto Mazzucato, filosofo dell'arte, fu, co' suoi lavori di estetica, il più grande, il più completo teorico dei nostri tempi. [...] Fra i più sacri beni che mi concesse il destino pongo la sovrana fortuna d'aver avuto per maestro nell'arte mia Alberto Mazzucato. Egli m'additò con mano sicura la via dell'arte, poi in quella mi sorresse; egli combatté con me una mia giovanile battaglia teatrale [*scil.* la sfortunata prima assoluta di *Mefistofele*] e la sua approvazione mi compensò ampiamente del biasimo inflittomi da molti, e nel tumulto di quella mia non ignobile lotta egli dimenticò per una sera la sua celia gentile. [...] Fin da quel tempo egli andava ripetendo a noi tutti quella grande verità che poscia nella prefazione all'*Atlante della musica antica* espresse con queste parole: "Io credo fermamente che l'arte nostra divina non possa continuare il suo cammino per quella via che percorse gloriosa sino ad oggi qualora la giovine generazione non si ritempri nella coltura generale e in particolare nello studio della storia dell'arte. Solo conoscendo ciò che l'arte fu, i nuovi ingegni riusciranno a conoscere ciò che l'arte avvenire può e dev'essere"»: cfr. De Rensis (2004) pp. 29-31.

moglie e figli ai primi degli anni '50, era un pittore, e il fratello maggiore, Camillo, sarebbe diventato uno dei più noti architetti italiani dell'epoca, cimentandosi con successo anche in esperienze letterarie e fungendo sempre da esempio e stimolo formativo e culturale per il più giovane Arrigo; infatti nei confronti di Camillo, rifugio e aiuto sicuro negli incerti anni di gioventù e spesso guida fidata anche in quelli della maturità, Arrigo nutrì sempre un affetto intenso e sincero, come ebbe modo di affermare in una lettera inviata a Giovanni Verga nel 1914: «Camillo fu il mio protettore negli anni difficili degli studî e in quelli, più difficili ancora, che li seguirono e poi sempre fu il buon consigliere di tutta la mia vita, sino agli ultimi giorni»⁴.

Tutto ciò rende ragione dell'ampiezza d'orizzonti culturali che Boito manifestò fin da giovane e che lo spinse ad inserirsi attivamente, almeno in un primo momento, nella temperie di rinnovamento artistico promosso dalla Scapigliatura milanese⁵. Uno degli obiettivi di questo movimento, per lo più guidato da letterati, era appunto quello di aprirsi a quanto avveniva oltrealpe e di superare la concezione classica della netta separazione tra le arti. Primo e più esplicito propugnatore di tale teoria fu Giuseppe Rovani, secondo cui si sarebbe dovuti giungere alla fusione di poesia, musica e arte visiva:

Seguendo la storia del pensiero e del progressivo incivilimento, è del più alto interesse l'osservare il simultaneo cammino delle Tre Arti sorelle, l'arte della parola, la plastica e la tonica, le quali, come le Grazie, si tengono indissolubilmente avvinte. Dappertutto, dove la civiltà è penetrata e dove continua il suo corso, noi vediamo svolgersi le fasi del pensiero sotto alla triplice manifestazione. [...] La poesia, alimentata dalle meditazioni dei filosofi, e preparata dagli avvenimenti della storia, trova il concetto primo, e vestita di forme ora sublimi ora leggiadre, ma quasi sempre inaccessibili ai volghi, non manterrebbe la fiamma che alla schiera più rara dell'umanità, se la tonica, per la via de' sensi, non recasse l'annuncio dei trovati della poesia a tutti i mortali, che, senza quasi volerlo, dai suoni imparano ad agitarsi, a fremere, a consolarsi, ad esaltarsi fino all'entusiasmo. Ma l'onda musicale è troppo fuggitiva e le impressioni che ne derivano vengono cancellate le une dalle altre, sì che la mente e l'animo si richiamano indarno al confuso eco di concetti che si annebbiano alfine in una vaga albedine. Se non che, la scultura e la pittura coi segni fissi danno corpo all'idea che sgorga dalla poesia, e la trasmettono in forme visibili.⁶

Anche per questo s'incontrano spesso nelle opere letterarie del Rovani citazioni, metafore, analogie e tecnicismi connessi ai campi semantici musicale e visivo. Non dissimilmente Carlo Dossi, altro scapigliato, sosteneva che «fra le prove della fraternità delle tre arti (letteraria, figurativa, musicale) ce n'è una storica. La scrittura, espressione dell'arte letteraria, era in origine plastica e pittura (scrittura geroglifica o letteratura *rebus*). Più tardi, la scrittura rappresentò, invece del segno, il suono (scrittura fonetica) donde il legame colla musica. – La scrittura è la più antica delle arti plastiche»; fino a spingersi in un auspicio artistico che ricorda da vicino certe posizioni e certe intuizioni parnassiane: «I colori, gli odori, le forme hanno occulti e stretti rapporti con la musica, e verrà tempo in cui si canteranno e soneranno dal vero un mazzo di fiori, un vassoio di dolci, una statua, un edificio, come oggi un foglio di romanza od uno spartito di melodramma, aperti sul leggio»⁷. Un altro nome importante da ricordare in questa veloce panoramica è poi quello di Emilio Praga, caro amico di Boito⁸ e anch'egli librettista seppur di scarso

⁴ Cfr. Raya (1980) p. 60.

⁵ Per i principali studi sulla Scapigliatura si rimanda a quelli già citati nel capitolo introduttivo.

⁶ Cfr. Rovani (1874), p. V.

⁷ Cfr. le citazioni contenute in Carnero (2007) p. 23 e Nardi (1968) p. 59.

⁸ Insieme scrissero la commedia *Le madri galanti* (1863), che ottenne un totale – e meritato – insuccesso alla sua “prima” torinese: si veda Puppa (1994); Boito poi aiutò l'amico anche nella stesura del libretto *Maria Tudor*, musicato da Antonio Carlo Gomes nel 1879 (dopo un'ulteriore revisione di D'Ormeville, Zanardini e forse anche

successo, che unì all'attività letteraria quella pittorica, ricercando nei suoi componimenti una fusione tra le due arti: emblematici a questo proposito i titoli delle sue raccolte poetiche *Tavolozza* (1862), *Penombre* (1864) e *Trasparenze* (1878, postumo).

Naturale dunque che il genere musicale su cui più si concentrarono le attenzioni, le riflessioni e le proposte scapigliate fosse il melodramma, per sua stessa natura opera artistica sincretica; e, coerentemente con le premesse artistico-culturali generali, è spesso evidente in questi autori il confronto con i più complessi modelli operistici francese (in particolare Gounod e Meyerbeer) e tedesco (soprattutto Wagner). Non sempre, per altro, è possibile riconoscere nelle dichiarazioni degli scapigliati un'effettiva chiarezza di fondo e una loro coerente realizzazione pratica⁹; né il rinnovamento o la rinobilitazione che comunemente s'auspicavano a proposito del melodramma si basavano sui medesimi presupposti e sui medesimi modelli: se da un lato, in particolare, ci si prefiggeva di determinare o comunque di favorire quasi una palingenesi di questo genere artistico, dall'altro non mancava chi, come Rovani, individuava in Rossini l'esponente massimo e insuperabile dell'operista¹⁰.

Questo fervore intellettuale e critico fu favorito anche dal fiorire di riviste, gazzette e periodici, tramite i quali le diverse tendenze e scuole di pensiero si riproponevano di propalare le proprie idee, determinando spesso ampi e vivaci dibattiti e polemiche¹¹. Proprio Arrigo Boito ebbe in tutto questo un ruolo di primo piano, palesando in più di un'occasione la sua concezione artistica e i suoi ideali culturali; ciò però non avvenne in modo omogeneo e sistematico: la maggior parte delle testimonianze in questo senso sono infatti rintracciabili nella prima fase della sua carriera, quando l'autore collaborò con una certa continuità a diversi periodici (diresse ad esempio il *Figaro* insieme ad Emilio Praga); in un secondo tempo è invece più agevole scoprire quali fossero i suoi intendimenti tramite l'indagine di documenti privati quali i carteggi e la corrispondenza con altri letterati, musicisti e uomini di cultura. Né si possono tralasciare le sue composizioni, ricche, soprattutto agli inizi, di riferimenti e di proposizioni esplicite di poetica e di estetica.

Com'è naturale, non tutte le idee boitiane restarono immutate col trascorrere degli anni, giacché col tempo il giovanile ed esuberante "scapigliato romantico in ira"¹² si spostò sempre più su posizioni conservatrici tanto sotto il profilo artistico quanto sotto quello politico¹³. In

Fontana). Inoltre Praga ebbe modo di sviluppare ulteriormente il rapporto tra la musica e la poesia occupando, in verità con scarsissima dedizione, la cattedra di Letteratura poetica e drammatica presso il Conservatorio di Milano.

⁹ Oltre agli studi sulla Scapigliatura già segnalati, si vedano a proposito di quest'argomento e del rapporto specifico tra gli scapigliati e la musica Mariani (1972c), Salvetti (1977), Scarsi (1979) e Scarsi (1981).

¹⁰ Cfr. Rattalino (1972) pp. 271-276 e Pestelli (1977); per un approfondimento sull'argomento si rimanda *infra* ai paragrafi 2.3. e 2.4.

¹¹ Si vedano ad esempio Loffi Randolin (1974) e Carnazzi (1992).

¹² Così Boito, rifacendosi all'Arrighi e indirizzando a questi una lettera di presentazione della poesia *Ballatella* (1865), aveva definito sé e i suoi sodali: cfr. Villa (2001) p. 463; l'accostamento di queste voci ritorna un'altra volta nel *corpus* boitiano, ed è riferito al letterato e giornalista francese Lucien Anatole Prévost-Paradol, il quale «rugge con minore maestria: ha l'ira romantica, fremebonda, scapigliata, feroce»: cfr. Nardi (1942a) p. 1204. Più significativi sono i versi graffianti dell'*Ode saffica col bicchiere alla mano. All'arte italiana* – su cui ci si soffermerà poi più approfonditamente – e certi passi anticattolici che si rintracciano nella produzione critica dell'autore, per i quali si rimanda al paragrafo 2.5.1. Per un approfondimento critico sulla poetica boitiana in particolare di questi anni si vedano Derla (1994), Pomilio (1994), Villa (1994).

¹³ Meno di un quarto di secolo dopo, i *bollenti spiriti* del *giovanile ardore* saranno svaporati e, anzi, sarà subentrata una certa diffidenza nei confronti delle nuove generazioni: «[bisogna] *obbligare* i giovani studenti, che appena nati balbettano astruserie, obbligarli a lavarsi in quell'onda [*scil.* di Palestrina] a lavarsi in quella purezza. I compositori muterebbero animo i cantanti se ne gioverebbero anche. – Compositori e cantanti, ecco il marcio degli studj odierni ed è a questo che convien porre rimedio. [...] I giovani studenti di Composizione sono pieni di presunzione e d'ignoranza. Bisogna istruirli colle grandi musiche dei gran secoli italiani. Quando saranno istruiti saranno meno boriosi e vedranno l'arte più nettamente»: cfr. Medici-Conati (1978) pp. 127-128; e a proposito dei tragici moti mi-

qualche caso sembra addirittura che il Boito maturo rinnegasse la sua produzione e i suoi furori di gioventù, come quando, nel 1904, ebbe a scrivere a Raffaello Barbiera: «Ti dico che *odio al par delle porte atre di Pluto* i miei versi giovanili; ti dico che non desidero ricordarmene e meno ancora parlarne o che se ne parli»¹⁴. Resta però il fatto che in diverse occasioni lui stesso, adulto, fece dono del *Libro dei versi* o di *Re Orso* ad amici e interlocutori vari, seppur talvolta con un pizzico di sufficienza e di modestia che, invece, testimoniano un certo attaccamento almeno affettivo a questi lavori; attaccamento del resto confermato anche dalle varianti apportate in occasione delle loro ristampe¹⁵.

Ma d'altro canto emergono con tutta evidenza dagli scritti boitiani alcune costanti che hanno accompagnato l'intera sua attività; in questo caso ci si può trovare di fronte a due diverse possibilità: o gli intendimenti e gli obiettivi restano per lo più immutati, oppure subiscono una fisiologica evoluzione che però non ne modifica il contenuto sostanziale. Nell'uno come nell'altro caso, per altro, non è detto che i fini perseguiti siano stati raggiunti o che le poetiche teorizzate abbiano trovato una compiuta e coerente realizzazione.

Per rendere ragione delle posizioni boitiane ci si baserà quindi sulle sue dichiarazioni esplicite, tratte tanto dagli articoli di critica degli anni scapigliati o dalla sua produzione poetico-letteraria, quanto dai principali carteggi da lui intrattenuti¹⁶. Dato il taglio del presente studio, ci si concentrerà in particolare sui punti che più toccano da vicino la questione del melodramma e il rapporto tra la poesia e la musica, mentre verrà considerato solo in questa prospettiva quanto attiene agli aspetti più strettamente poetico-letterari¹⁷.

2.2. LA MUSICA REGINA SU TUTTE LE ARTI

2.2.1. Il rapporto tra la musica e la poesia

La convivenza della poesia con la musica in quella forma d'arte mista che è l'opera lirica non è sempre stata pacifica; ha anzi determinato frequenti frizioni tra i due autori implicati, suscitando dibattiti e polemiche relativi alla preminenza – talvolta considerata quasi un sopruso –

lanesi del '98 che portarono all'uccisione di alcuni manifestanti sotto i colpi del Generale Bava Beccaris, Boito scrisse a Camille Bellaigue: «Ne croyez-pas que cela fût une émoute pour le pain (Milan est une ville riche et travaillante) il en sont repus, le but de cette bagarre était plutôt les confitures, mais, Dieu merci, les chefs (presque tous des députés) ont été déconfis dès la première heure et meditent maintenant sur les difficultés d'une revolution sociale, dans les souteraines du chateau des Sforza»: cfr. Tintori (1986b) pp. 157-158; del resto di Bava Beccaris forse Boito era amico, come si può intuire da un accenno contenuto nella terza lettera riportata in Villa (2001) p. 384.

¹⁴ Cfr. De Rensis (2004) p. 302.

¹⁵ Si vedano Mariani (1972b) e Villa (2001) pp. 695-707.

¹⁶ Fu Boito stesso a sottolineare lo stretto legame che intercorre tra l'elaborazione artistica e la sua conseguente analisi: «Accade fra l'Arte e la Critica quella stessa gara che, nei remoti tempi di Grecia, raccontano accadesse fra Apelle e Protogene. [...] L'Arte è Apelle, la Critica è Protogene, e sopra il segno sottile, diritto, sicuro, luminoso dell'Arte, la Critica con acuto accorgimento distende un più sottile, un più diritto, più sicuro segno, più luminoso»: cfr. Nardi (1942a) p. 1104. Anche l'importanza degli epistolari per la comprensione profonda dei sinceri intendimenti di un individuo venne sottolineata espressamente da Boito, che presentando alcune riflessioni su Mendelssohn ebbe a scrivere: «V'è una forma letteraria nimica a menzogna come la verità medesima, e semplice e chiara com'essa, e com'essa antica: nota al popolano, al filosofo, accessibile ad ogni levatura d'ingegno, universale, eterna: questa forma è l'epistola. L'uomo si trasfonde nell'epistola più completo ancora che nelle opere del suo genio; l'anima si disasconde più netta sotto una meno densa parola perché forse meno pensata.[...] Si può simulare o dissimulare parlando, fingere gaiezze o dolori, adulare astutamente o astutamente umiliarsi; scrivendo è più arduo, fors'anche perché è meno stringente il mentire, o forse perché la punta della penna è più schietta che non la punta della lingua»: cfr. Nardi (1942a) p. 1227; per qualche spunto su ciò si vedano anche Abbiati (1965) e Martinotti (1986).

¹⁷ Per una sintesi dei quali si vedano ad esempio Spera (1994) e Finotti (1994).

della seconda sulla prima¹⁸. In Italia non sono stati molti gli esempi del connubio in un'unica persona tanto del poeta quanto del musicista, e Arrigo Boito rappresenta il caso più noto e più significativo; ma non bisogna dimenticare che se la formazione scolastica boitiana è stata di stampo musicale, la sua attività artistica si è invece sviluppata molto di più sul versante poetico-letterario. All'interno di un simile contesto è significativo come non sussistessero dubbi nella mente dell'autore rispetto alla supremazia della musica rispetto ad ogni altra arte, poesia compresa:

Onnipotenza della musica! [...] Sovranità dell'arte nostra! Sì, lo asseriamo con affettuoso orgoglio e con intierissimo convincimento: la musica è regina su tutte le arti; più che regina, Dea. Essa disdegna le forme visibili, disdegna i palpabili contorni, disdegna ogni materia, ogni spazio, ogni peso; essa si affranca dalla parola umana, dal pensiero incatenato alla logica, alla grammatica, all'idioma; rifiuta ogni convenzione, ogni formula vana; può passarsene della creazione e della storia, i suoi tipi non sono nel reale, essa piglia sua essenza dalla più pura idea del Bello e del Sublime, dalle più eteree, dalle più astratte, dalle più ideali affezioni dell'anima; essa vive d'atomi di tempo e di onde sonore, e in queste onde ci beatifica, ci affoga, ci tuffa, ci inabissa, ci avvolge, ci culla, ci incanta. La musica è il gradino più vicino a Dio nella nostra scala terrestre; la musica è più alta della poesia e della preghiera. Lutero che il seppe, quell'ispirato ideatore di salmi disse: «Al diavolo non piace la musica»¹⁹.

L'arte dei suoni era quindi preferita alle altre perché più libera, capace di stimolare e coinvolgere sia il lato razionale dell'essere umano sia quello immaginativo, fino a spingersi a toccare i confini della dimensione metafisica e spirituale. L'inconsistenza materiale del suono permette alla musica di non avere limiti, impedimenti, contorni che la irretiscano o la condizionino, e allo stesso tempo si ha a che fare con un linguaggio che, contrariamente a quello della «parola umana», può essere universalmente inteso dagli uomini. È quindi con tutta probabilità nella musica che Boito intravedeva la realizzazione del suo sogno di *un'Arte eterea / Che forse in cielo ha norma, / Franca dai rudi vincoli / Del metro e della forma, / Piena dell'Ideale / Che mi fa batter l'ale / e che seguir non so*²⁰: si trattava del lato positivo e più elevato cantato dal poeta nel suo carne-manifesto, *Dualismo*, posto significativamente ad apertura del *Libro dei versi*²¹.

¹⁸ Per alcuni spunti su questo mi permetto di rimandare a Bonomi-Buroni in stampa.

¹⁹ Cfr. Nardi (1942a) p. 1170; né Boito cambiò idea in età matura, dato che nei primi anni del '900 scrisse ancora a Bellaigue, parlando di Ferdinand-Vincent Bruntière: «si è ostinato a parlar sempre di musica e musica e musica e null'altro che musica e la più divina delle arti non basta a conquistare un trono»: cfr. Tintori (1986b) p. 168.

²⁰ Cfr. Villa (2001) pp. 54-55.

²¹ Questo anelito alla libertà anche della musica è ribadito da Boito in altri contesti, altrettanto significativi; qui basterà citare l'introduzione con cui l'autore si accinse a narrare i due aneddoti de *La musica in piazza*: «La musica in piazza è la musica in libertà, è il suono che canta, che vola sotto il sole, sotto le stelle, in mezzo all'aria, nella pienezza del proprio elemento; è la nota sfuggita dalle vòlte del teatro, dalle pareti della camera, dalle navate della chiesa, evasa da tutte le sue prigioni nell'atmosfera salubre del cielo aperto, sciolta da ogni catena, franca da ogni barriera [si noti l'analogia concettuale con *Dualismo* evidenziata anche dall'aggettivo *franca, nda*], cinguettante co' passeri, librantesi colle rondini. La *musica in piazza* è la *musica fuori di gabbia*. [...] Dunque fuor di gabbia! a cielo aperto! a cielo aperto cercherò l'augelletto povero, indipendente, selvaggio, senza padrone e senza miglio che svolazza qua e là per beccarsi una briciola di pane e se la mangia cantando. A cielo aperto! sotto quella curva azzurra che fu la cupola del teatro greco, sotto quel padiglione stellato che ispirò il canto ai primi menestrelli. Poveri figliuoli dell'arte! sempre nomadi, migranti, vagabondi; senza nido, trattavano l'esistenza come una gita continua nel paese dell'ideale [di nuovo un'analogia lessicale con *Dualismo*], pellegrini della poesia, esseri leggeri e gentili spinti perennemente da un vento di fortuna come le nuvole o come le foglie del bosco [...] La loro missione era far *bons mots et bons sos [sic]*; far *bei motti e bei suoni*. Quelle teste senza tetto alloggiavano due muse nel loro cervello, la musa del verso e la musa del canto»: cfr. Villa (2001) pp. 199-201. Come non ravvisare nella descrizione dei trovatori una sorta di autoritratto idealizzato dell'autore, anch'egli sacerdote delle due muse e in cerca di esperienze artistiche libere e lontane dall'accademismo?

La conferma è forse rintracciabile in una riflessione dell'autore stesso, in cui si esprimeva l'ineffabilità della musica, che renderebbe di conseguenza ostiche l'analisi e l'esegesi critica esplicite di quest'arte: «Non si ponno, e meno nell'arte nostra [si noti nuovamente come Boito, utilizzando lo stesso aggettivo possessivo accostato allo stesso sostantivo visti poco sopra, si consideri più musicista che poeta, *nda*] quasi eterea, discutere le misteriose impressioni del Bello cogli estremi argomenti di logica. Niuna parola di bocca o di penna è equipollente alla suprema idea che emana dai suoni: il vero centro e il vero vertice dei nostri entusiasmi in arte è quell'incognito indistinto, che niun può definire e che tien sua sede nella più spirituale parte dell'anima»²².

I passi poc'anzi citati sono tratti dalle critiche agli *Esperimenti della Società del Quartetto. Anno II* (rispettivamente, al secondo del 7 maggio 1865 e al primo del 6 aprile 1865): si potrebbe dunque pensare che in quel contesto la bilancia di Boito pendesse di necessità dalla parte della musica, essendo lui uno dei promotori della Società del Quartetto ed essendo in quel periodo un giovane a cui non era ancora chiaro che sarebbe diventato un noto poeta e librettista piuttosto che un apprezzato musicista. Ma questa preminenza della musica sulla poesia era una convinzione talmente profonda e radicata che non mutò nemmeno negli anni successivi e che fu ribadita da Boito in più di un'occasione, anche informale: a Giuseppe Verdi, con cui stava lavorando alla stesura di *Otello*, scrisse infatti nel 1884: «ho sentito scrivendo quei versi ciò ch'ella avrebbe sentito illustrandoli con quell'altro linguaggio mille volte più intimo e più possente, il suono»²³. Il che conferma ulteriormente l'assunto proposto nel capitolo introduttivo secondo cui il poeta-musicista nello scrivere versi destinati ad essere musicati, anche non in prima persona, si lasciasse guidare dalle suggestioni sonore della partitura ventura, almeno potenzialmente immaginata.

Date queste premesse non è difficile comprendere perché per Boito la perfezione della poesia si potesse raggiungere solo quando questa si fosse sublimata al punto da divenire essa stessa musica, o comunque quando i versi avrebbero potuto essere paragonati a una melodia. Anche in questo caso la costanza del pensiero boitiano è testimoniata da due documenti tra loro diversi in quanto a occasione di stesura e diffusione, e alquanto distanziati nel tempo; non stupisce che per esprimere un credo così profondo e sentito venissero chiamati in causa gli autori e i libri prediletti dal poeta-musicista: Victor Hugo, Dante, Shakespeare e la Bibbia:

Le chant de qui peut rugir est ineffable; c'est la Bible qui soupire le *Cantique des Cantiques*, c'est Dante qui murmure la *Vita nuova*, c'est Shakespeare qui raconte le *Songe d'une nuit d'été*. Telles son aussi *Les Chansons des rues et des bois* [di Victor Hugo]. Ce livre, au point de vue prosodique ou musical, est le triomphe de la mélodie; au point de vue psychique ou poétique, c'est le triomphe de l'amour; au point de vue tropologique ou pittoresque, c'est le triomphe de l'image. Analysons ces trois triomphes. La mélodie du poète sort du mot, c'est-à-dire du rythme, c'est-à-dire de la forme; la syllabe est sa note, le vers est sa mesure. Ce livre tout composé de petits vers à quatre mots et de petites stances à quatre vers est éminemment musical;²⁴

[Dante nella *Divina Commedia*] a créé la polyphonie de l'idée; ou, pour mieux dire, le sentiment, la pensée, la parole s'incarnent chez lui si miraculeusement, que cette trinité ne fait plus qu'une Unité, qu'un accord de trois sons parfait, où le sentiment (qui est l'élément musical) domine. La divination par laquelle il choisit la parole, la place que cette parole occupe, les liens mystérieux avec les vocables, les rythmes, les assonances, les rimes qui pré-

²² Cfr. Nardi (1942a) pp. 1165-1166; val però la pena di sottolineare come queste affermazioni siano precedute da una citazione dei vv. 73-81 del *Purgatorio* di Dante, autore del quale si parlerà tra poco.

²³ Cfr. Medici-Conati (1978) p. 72.

²⁴ Cfr. Villa (2001) p. 351.

cèdent et qui suivent, tout ceci, et quelque chose de plus arcane encore, donnent au tercet de Dante la valeur d'une véritable musique de musicien. Il opère avec les mots le même prodige que votre divin Mozart et mon divin J. S. Bach opéraient avec les notes, et de le même manière. Mais Lui est le plus divin: Mozart et Bach n'ont pas dépassé la région de leur art; Lui, il est monté plus haut que la sienne. Il est plus divin qu'Homère, qu'Eschyle, même plus divin que Shakespeare! Il a touché, il a franchi les limites de la connaissance. [...] À partir de ce point [*scil.* il canto XXXI del *Paradiso*] tout devient musique; je veux dire, que la nature des sensation que l'ont reçoit de cette transcendance surhumaine est si prodigieusement émouvante, qu'elle n'appartient plus à la Poésie mais à la Musique c'est-à-dire à un art plus divin.²⁵

Il primo passo è tolto da una recensione firmata «Ary Boito» e pubblicata su *L'Italie* del 19 e 20 novembre 1865. Si nota in esso come la raccolta di Hugo sia lodata per la capacità di presentarsi quale opera in cui poetica, forma e contenuto raggiungono vertici sublimi e, proprio in virtù di questo, si fondono in un'unità melodica e musicale senza la quale la poesia non avrebbe sprigionato appieno il suo potenziale artistico e fascinatorio. Ma forse ancor più importante è il paragone che Boito instaura tra gli elementi della composizione poetica e quelli della composizione musicale: il ritmo dato dalle parole e dalla loro successione corrisponde alla melodia; e come la parola altro non è che l'accostamento di fonemi, così la melodia trova nelle note le proprie «unità minime di seconda articolazione»; tutto ciò, infine, si struttura secondo un ordine e un confine proporzionale che in poesia vengono dati dal verso e in musica dalla battuta.

Questa stessa analogia venne ripresa nel 1902, quando Boito scrisse a Camille Bellaigue per fornire all'amico musicista alcuni spunti relativi alla presenza della musica nella *Divina Commedia*. Come dunque Mozart e Bach avevano operato un miracolo nell'intessere il loro testo di note, così Dante aveva compiuto lo stesso servendosi delle parole. Al Poeta, come si vede, veniva però tributato un onore maggiore, dato che egli era stato in grado di spingersi oltre i confini della propria arte e di trasformare i suoi versi in musica; ciò avvenne grazie alla sapiente valorizzazione di tutto il potenziale fonico insito nella lingua: consonanze e assonanze, rime, accostamenti sonori ricercati; ma a questi espedienti, che da soli rischierebbero di trasformarsi in puro preziosismo o di cadere nella pedanteria, si sommava un qualcosa di inspiegabile, di non chiaro, quasi di sovrumano e spirituale, che avvicinava la poesia alla musica e senza cui non era quindi dato raggiungere quell'«Arte eterea» di cui s'è detto²⁶.

Una simile attenzione alla musica fa sì che essa sia in diversi modi presente nella produzione letteraria boitiana e in alcuni casi accostata all'esperienza o alla prassi poetiche. Al di là dell'elaborazione stilistica e fonica, che verrà considerata più avanti, importa ora porre l'accento

²⁵ Cfr. Tintori (1986b) pp. 159 e 162.

²⁶ A ulteriore dimostrazione dell'importanza che Boito attribuiva alla musicalità della poesia si ponga attenzione a quanto scrisse sul *Figaro* nel marzo 1864 recensendo i *Canti* di quello che considerava «il primo poeta odierno d'Italia», ovvero Aleardo Aleardi: «L'Aleardi ama chiamarsi dipintore più che poeta, e per questo egli scrive in capo a questo volume: *se qualcosa c'è di non cattivissimo nella roba mia, è tutto pittura* [e si noti ancora l'accostamento tra la poesia e un'altra arte, *nda*]; noi lo crediamo più musicista che pittore, e crediamo in molta parte essere tutto musica quel bello che caramente emana dalle sue poesie. La melodia del verso (dell'endecasillabo in ispecial modo) egli cerca ad ogni tratto con dilicata cura e la trova, tanto che qualcosa di soavemente cantante hanno i suoi carmi. Ed a volte ci par quasi che più lo innamori del suo verso l'armoniosissimo ritmo o il discordante, a seconda; la dissonanza della parola violenta, o la mite consonanza, che il pensiero stesso. Foscolo, gran trovatore di cadenze e d'artifici mirabili di verso, fu esempio in questo all'Aleardi, potente. E certo Aleardi trasse dal Foscolo molta sapienza a ordire poi le sue cose, solo che dove nel maestro v'è armonia, nel discepolo v'è cantilena, dove nel maestro cantilena, nel discepolo nenia»: cfr. Villa (2001) p. 331. Già nel mese precedente Boito aveva espresso apprezzamento per questo poeta: cfr. Nardi (1942a) pp. 1125-1126. Trovo quindi in parte fuorviante l'interpretazione sostanzialmente negativa che Mariani (1971²) pp. 295-305 propone a proposito della visione boitiana sulla produzione aleardiana.

sui riferimenti espliciti che si incontrano indistintamente negli scritti poetici, nelle novelle in prosa e nei libretti. Così nel *Libro dei versi* ci si imbatte in voci quali *armonie, arpa, ballate, cantare, canti, canzoni, citaredi, danze, melòde, menestrelli, musiche, ode, organi, romanze, suon*, senza contare che i titoli *Madrigale* e *Ballatella* richiamano due forme proprie anche della musica vocale. Quel piccolo capolavoro che è *Re Orso*²⁷ non solo è costruito secondo una struttura che ricorda molto da vicino un libretto d'opera, ma abbonda di citazioni di strumenti musicali quali *cetre, fläuti, liuto, mandòle, trombe*. Inoltre in esso compaiono due personaggi tra loro analoghi ma per certi versi antitetici: un romantico trovatore provenzale²⁸ che canta versi d'amore e un perfido giullare nano, anch'egli musico-cantore, che coi suoi motti irride il prosimo.

Al di là dell'aspetto musicale, e aprendo invece una piccola ma importante parentesi di carattere poetico, queste due figure potrebbero essere interpretate come l'incarnazione dell'«Arte eterea» l'una e dell'«Arte reprobata» l'altra. Della prima si è già detto, mentre dell'ultima va precisato che essa rappresenta il secondo elemento, essenziale, del dualismo boitiano: l'autore aveva cioè la convinzione che la complessità dell'esistente si manifestasse in una duplice, e complementare, veste, che all'aspetto sublime, ideale e positivo accostava o contrapponeva, di necessità, anche quello più negativo, crudo, realista, all'occorrenza orrido; si veniva insomma a creare per Boito *Un agitarsi alterno / Fra paradiso e inferno / Che non s'accheta più!*²⁹.

In quest'ottica il «realismo» propugnato con forza dall'autore non doveva essere confuso con il bieco materialismo o con il gusto dell'orrendo o dell'osceno fine a se stesso, quanto piuttosto, soprattutto sull'esempio victorhughiano, come la riproduzione dell'esistenza e del mondo in tutte le sue possibili e diverse sfaccettature eterne e imprescindibili per l'uomo; perché, appunto, il realismo altro non era che «un povero peccato vecchio come Job, come Aristofane, come Svetonio, anzi più ancora; come il primo che ha pianto, come il primo che ha riso, come il primo che ha raccontato»³⁰.

Ritornando ora, dopo questa breve ma necessaria digressione, alla presenza di elementi e personaggi musicali in *Re Orso*, andrà poi ricordato che nell'*Intermezzo storico* fa la sua comparsa fugace ma assai significativa perfino Guido Monaco: *E un fraticel d'Arezzo / Strillava in cima agli organi: / Ut, re, mi, fa, sol, la*»; sulla figura di Guittone inventore della notazione musicale contemporanea si tornerà anche più avanti, a riprova dell'importanza attribuita da Boito a questo autore, per il proficuo connubio tra la musica e la poesia che egli seppe generare. Infine

²⁷ Su cui si vedano Borriello (1926) e Cusatelli (1986); per le citazioni che verranno proposte cfr. invece Villa (2001) pp. 85-143. Curioso il giudizio che Boito stesso diede di questo suo lavoro negli anni della maturità: ad Agostino Salina scrisse infatti, nel 1875, «*Re Orso* è una matta cosa, la chiami pure una leggenda, una fiaba, una ballata [poco sotto l'autore la definirà anche «fandonia»]; la scrissi a vent'anni quando non mi dispiaceva ancora di comparire davanti agli occhi del pubblico sotto vesti strane. [...] La prego di raccomandare seriamente al di Lei signor fratello di non lasciar circolare questa stramberia poetica, perdonabile a vent'anni, a trenta meno»: cfr. De Rensis (2004) p. 33.

²⁸ Il quale, rifacendosi al canto dell'Arnaut Daniel dantesco, intona *Tale m'alletta amoroso martòro / Che giorno e notte vo cantando e ploro. / 'Tan m'abelhis l'amoros pensaman / Que jorn & nuit jeu plore & vai chantan*': cfr. Villa (2001) p. 105. Significativo questo richiamo esplicito alla *Divina Commedia*, che si ritrova anche nel saggio *Mendelssohn in Italia*, parzialmente in un articolo di critica d'arte pubblicato sul *Museo di famiglia* nel 1865 e in una lettera giovanile indirizzata alla Contessa Giuseppina Coletti, a riprova della conoscenza e dell'apprezzamento di Boito per il poema di Dante: cfr. Nardi (1942a) pp. 1233 e 1281 e Walker (1959) p. 18.

²⁹ Cfr. Villa (2001) p. 55. L'«Arte reprobata» era appunto quella *Che smaga il mio pensiero / Dietro le basse immagini / D'un ver che mente al Vero / E in aspro carne immerso / Sulle mie labbra il verso / Bestemmiando vien*.

³⁰ Cfr. Villa (2001) p. 329; e all'Arrighi, Boito, chiamando in causa anche gli altri scapigliati, ricordava: «alle regolari leggi del Bello, prediligiamo i Quasimodi delle nostre fantasticherie»: cfr. Villa (2001) p. 463. Per un approfondimento critico e letterario su questi aspetti rimando anche all'introduzione che la curatrice antepone al suo volume.

non mancano nel macabro poemetto metafore o paragoni che si rifanno alla dimensione musicale, come *E ancor la luna / Splende sull'ermo / Bianca ed immota, / Come una nota / di canto fermo*: si noti oltretutto che qui il confronto è instaurato non solo con un elemento musicale ma anche con un'immagine visiva e un colore.

Lo stilema metaforico appena visto compare più spesso nella produzione in prosa, forse per colmare la mancanza della musicalità insita invece nella poesia ma che l'autore si sforzava ugualmente di imitare³¹. Oltre alle due figure caratteristiche del menestrello di periferia Barba-pedàna e dell'insegnante di musica casalingo Gippa (*La musica in piazza*), personaggi intorno ai quali è più naturale costruire un contesto narrativo e stilistico ricco di richiami musicali, meritano attenzione le altre novelle boitiane.

Pervasa da simbologie, immersa in un'aura arcana ed enigmatica, *Iberia* sfrutta diverse sinestesie e, naturalmente, l'aspetto fonico e musicale gioca in questo un ruolo importante: non solo il narratore descrive gli avvenimenti con immagini suggestive quali «Lo scalpito metallico de' ferri scande sul terreno un ritmo stringato e preciso come i trochèi di Pindaro. Quel cavallo ha il volo e il metro dell'ode. I pioppi sfilano in processione sotto gli occhi del cavaliere e le loro fronde smosse dalla brezza del vespro rendono suono d'applausi lontani»³², o «La sua parola si perdeva nel burrone, squillante come la nota d'un corno da caccia»; ma anche i due protagonisti del racconto si impossessano di questa capacità di cogliere le corrispondenze sensoriali e di esprimerle con analoga efficacia: così la dolce ed eterea Elisenda durante il rito nuziale dall'ambientazione esoterica si rivolge al giovane Estebano con la frase «vedo un paese azzurro come una notte serena e come il canto della tua voce»; e più tardi, quando ormai la fanciulla ha compreso la sorte inevitabile che sta per toccare a lei e al suo novello sposo, gli sussurra «vorrei morire adesso, vorrei che la mia vita si sciogliesse fra le tue braccia, dolce, mesta, serena come una cadenza d'arpa, come gli ultimi accordi d'un organo».

Ancor più interessante imbattersi in passi che, oltre a contenere quanto visto sin qui, palesano anche una riflessione metalinguistica raffinata. È quanto avviene ad esempio nella novella incompiuta *Il trapezio*³³, allorché il sapiente e anziano Yao, ormai muto, racconta per iscritto³⁴ al discepolo Meng-pen come, diversi anni addietro, l'amore per la giovane Ambra avesse tramutato in feroce odio la sincera amicizia che il protagonista portava al compagno Ramàr:

³¹ La preminenza della poesia sulla prosa è esplicitata da Boito nel componimento *Poesia e prosa* del *Libro dei versi*.

³² In cui si noterà una volta di più l'accostamento tra l'elemento fonico e forme o elementi della poesia, con particolare riguardo all'aspetto metrico estremamente caro allo sperimentalismo boitiano. E proprio a quest'ultimo proposito, non sarà fuori luogo rilevare come, discutendo di metrica classica con Francesco D'Ovidio per via epistolare, Boito precisasse: «Io parlo da maestro di musica, tu ascolti da filologo e viceversa»: cfr. De Rensis (2004) p. 187. Per le citazioni da *Iberia* cfr. Villa (2001) pp. 181-198.

³³ Sulla quale si veda Crotti (1994).

³⁴ Interessante anche questa scelta di finzione diamesico-testuale ideata da Boito: il racconto avviene in prima persona ed è scritto dal protagonista Yao; il destinatario però non è un generico lettore, ma il giovane Meng-pen con il quale il maestro, muto in seguito a un malore, sta così colloquiando. Alla parola scritta vengono attribuiti un potere e una funzione pari, se non maggiori, a quelli della parola parlata, anche dal punto di vista fonico: «lodo Id-dio che largì agli uomini tre possenti mezzi d'eloquenza, nel gesto, nella penna e nella lingua per modo, che, grazie alla tua fedeltà, s'ancor mi sia tolto il conversar delle labbra, mi sembra, scrivendo ciò che tu leggi, di non esser mutolo, giacché mi valgo d'una manifestazione dell'animo assai più lenta ma molto meno infedele che non sia la parola parlata. Afferrando la penna mi pare di stringere la mia lingua nel mio pugno e di assoggettarla meglio alla volontà e al pensiero»: cfr. Villa (2001) p. 239; naturale che il gioco riesca particolarmente efficace all'atto della lettura del lettore reale, che non corre il rischio di identificarsi con quello narrativo. Ci si trova insomma di fronte a una varietà fittizia che potrebbe essere definita non come "scritto per essere letto" ma piuttosto "scritto come fosse detto". Anche il passo che verrà proposto tra poco prende le mosse da una sovrapposizione di livelli diamesici e sensoriali: la lettura, da parte del protagonista, di una scritta recante i nomi degli altri due personaggi che suscita nel giovane Yao alcune riflessioni sul suono così prodotto.

Non t'accadde mai d'udir favellare i caratteri? Per me quei due nomi risplendevano non solo, risuonavano anche. Il mio orecchio percepiva fonicamente ciò che il mio occhio abbagliato leggeva. E andavo ripetendo: *Ambra e Ramàr*! Quel *e* situato in mezzo ai due nomi sonava maligno e pareva più che una congiunzione grammaticale. Per una stranezza tipografica quell'*e* splendeva singolarmente, quasi fosse tra le cinque lettere d'*Ambra* e le cinque di *Ramàr* un centro luminoso, un punto focale di convergenze e di raggi. Quanta affinità fra i due nomi! cinque cifre nell'uno, cinque nell'altro, bisillabi ambidue, e nell'uno e nell'altro una sola vocale, la più pura, la più umana, dominante e due volte ripercossa. Oh! come dolcemente preludeva quella vocale e cadenzava il nome d'*Ambra*. Con arte parimenti perfetta la più romoreggiante fra le consonanti vibrava al principio ed alla fine del nome di *Ramàr*. Una indistinta femminea soavità emanava dal primo, tutta la baldezza virile irrompea nel secondo, eppur l'uno pareva composto coll'armonia dell'altro. Già i due nomi s'amavano nei loro bei caratteri d'oro.³⁵

Già in precedenza il narratore aveva messo in rilievo una peculiarità fonetica e grafica del nome «Ramàr», ovvero quella di essere un palindromo, ma nel passo proposto la sottigliezza dell'analisi si spinge a considerazioni di carattere grammaticale, visivo, grafico, sensoriale, perfino immaginativo. Ancora una volta la metafora musicale trascende il mero dato fonico, laddove Boito paragona le vocali d'attacco e di fine del nome femminile a un preludio e a una cadenza, e là quando, a proposito della stessa vocale ma questa volta all'interno di entrambi i nomi, ne immagina la produzione sonora quasi fosse la conseguenza del dito che preme due volte il tasto di un pianoforte, determinando una duplice percussione del martelletto sulle corde di una nota; varrà inoltre la pena di sottolineare l'apprezzamento esplicito dimostrato dall'autore per l'effetto fonico prodotto dalla polivibrante, che in effetti, come si avrà modo di vedere, Boito sfruttò spesso nelle sue composizioni con accostamenti allitteranti insistiti.

Per non dilungarci oltre, a proposito della produzione librettistica boitiana sarà sufficiente aggiungere che, oltre a quanto sin qui visto, in essa si incontrano almeno una volta a opera momenti in cui – al di là della finzione di genere – i personaggi si esprimono fondendo le loro parole con una melodia: si pensi ai sarcastici e quasi blasfemi becchini che aprono il quarto atto di *Amleto*³⁶; alle coretidi che nel quarto atto di *Mefistofele* precedono il racconto della caduta di Troia narrato da Elena; alla «cabaletta» (come recita esplicitamente la didascalia³⁷) che Florindo canta nella seconda scena del secondo atto di *Basi e bote*³⁸, con il comico accompagnamento della grattugia da formaggio di Arlecchino; all'«anacreontica» con la quale Leandro si esibisce accompagnandosi con la cetra nella seconda scena del primo atto di *Ero e Leandro*; ai diversi cori che, giovandosi di strumenti differenti, accolgono la regina nella quarta scena del secondo atto di *Semira*; alla canzone che Gianni travestito da giullare intona nella terza scena del secondo atto per ingraziarsi il crudele protagonista eponimo nel *Pier Luigi Farnese*³⁹; allo zingaro «cantor di ballatelle strambe» protagonista di *Iràm* che già nella prima scena dell'opera si presenta, alticcio, con la sua grande abilità di improvvisare melodie su versi ricchi di giochi di parole; al perfido Barnaba che all'inizio del secondo atto de *La Gioconda* intreccia il suo canto con

³⁵ Cfr. Villa (2001) p. 257.

³⁶ Si veda De Rensis (1927).

³⁷ Si è qui di fronte a un momento meta-melodrammatico e parodistico: la prima quartina della cabaletta di Florindo, *Qualunque sia l'evento / Della mia rea fortuna, / Il fato non pavento, / Non so che sia timor*, rielabora i versi composti da Felice Romani *Qualunque sia l'evento / Che può recar fortuna, / Nemico non pavento / L'altero ambasciator* per il libretto della *Lucrezia Borgia* musicato da Gaetano Donizetti; si noti inoltre che il soggetto dell'opera è tratto da un dramma dell'amato Victor Hugo, anche se non è dato sapere se Boito l'abbia scelta proprio per questo.

³⁸ Si vedano Garlato (1994) e Streicher (1994).

³⁹ Si veda De Rensis (1928).

quello dei marinai; al quasi paradisiaco ingresso di Desdemona nella terza scena del secondo atto di *Otello* accompagnato dalle arpe dei ciprioti; a Nannetta che, travestita da regina delle fate, intona la sua canzone prendendo parte all'ultima burla ordita ai danni del grasso personaggio eponimo in *Falstaff*; infine al personaggio, emblematico in questo senso, dell'imperatore che in *Nerone* rappresenta una mostruosa figura di poeta-musico. Certo, l'espedito appena descritto non è affatto nuovo alla prassi del teatro d'opera, ma è altrettanto evidente che, da tutto quanto sin qui rilevato e data la sua sistematicità, all'interno della produzione boitiana va considerato sotto un'ottica diversa e più ampia.

2.2.2. Le altre arti

Come si è visto, per la Scapigliatura le diverse arti non potevano essere considerate l'una indipendentemente dall'altra. Questo in parte spiega perché anche Boito non si limitasse ad interessarsi ai soli due codici in cui più era versato; a ciò si aggiungevano la sua più vasta preparazione culturale⁴⁰ e, non ultimo, l'influsso che certamente avrà esercitato su di lui il diffondersi delle teorie e dell'esempio wagneriani. In particolare, nei suoi scritti critici è possibile rintracciare qualche considerazione relativa alle arti più implicate anche nel melodramma, a partire da quella della danza: non si dimentichi del resto che questa era stata presa in considerazione già nel secolo precedente da Christoph Willibald Gluck, il quale coinvolse nel suo progetto riformatore, oltre naturalmente a Ranieri de' Calzabigi, Jean-Georges Noverre.

Curiosamente però, più che al versante musicale, Boito riconduceva la coreografia a quello visivo: «La coreografia, volere o non volere, è un'arte del disegno come la scultura, come l'architettura, come la pittura, ed ha ciò, di più vario e di più fortunato, che accoglie le essenze tutte delle tre arti. La coreografia è scultura nella monumentale grandiosità del *quadro*, è architettura nella ornata simmetria delle danze, è pittura nello studiato accordo dei colori, ma dramma, ma commedia, ma tragedia non è, e volendo da alcuni miopi cultori trascinare a forza codesta coreografia in codeste cerchie proibite, si finisce ad eliminarla dall'augusto novero delle arti»⁴¹.

Si comprende quindi come se la danza assumeva un posto privilegiato all'interno delle arti figurative per la sua capacità di fonderle insieme, era però priva del valore drammaturgico proprio del teatro di prosa e del melodramma, che possono giovare di un ulteriore elemento, essenziale alla rappresentazione compiuta di un'azione scenica: la parola; pretendere di trasporre in questi altri generi la coreografia significava inevitabilmente farne emergere l'intrinseca inferiorità e cancellarne anche i pur notevoli pregi. Non mancano però interessanti analogie instaurate da Boito tra la danza e la letteratura o il melodramma, anche se poi l'autore ribadiva il suo convincimento: «La mimica è per così dire la prosa del coreografo, la danza ne è la poesia, o per dir meglio la mimica è il recitativo; la danza, la canzone [...]. Prima d'ogni cosa il coreografo dev'essere scultore [...]. La *plastica* è il vero campo del coreografo ed egli non deve mai dipartirsi da quella»⁴².

Meno espliciti sono invece i riferimenti dedicati esclusivamente alla pittura, che pure Boito amava. Vi sono però due recensioni a commento di altrettanti quadri contemporanei, pub-

⁴⁰ Non mancano infatti, negli scritti boitiani, confronti diretti tra le varie arti e i loro autori: «Onslow invece è classico in musica come è classico Overbeck nella pittura, Canova nella scultura, Foscolo nella poesia: classico perché imitò, copiò i versi classici. Onslow sta a Haydn, come Overbeck sta a Raffaello, Canova a Fidia, Foscolo a Omero»: cfr. Nardi (1942a) pp. 1162-1163; o ancora: «Il quartetto moderno dev'essere giudicato adunque come un lavoro eccezionale, estraneo al moto artistico presente; come un frutto raro apparso fuori di stagione; come si giudicherebbe una ornamentazione del Bernini o una novella del Boccaccio»: cfr. Nardi (1942a) p. 1174.

⁴¹ Cfr. Nardi (1942a) p. 1114.

⁴² Cfr. Nardi (1942a) p. 1138; a questo proposito si vedano anche le due pagine precedenti.

blicate sul *Museo di famiglia* nel 1865⁴³: la prima descrive *I sette peccati capitali* di Ernst Ewald, prestando attenzione più all'aspetto narrativo che non a quello tecnico della tela; Boito concludeva sostenendo, con intento polemico e satirico, che piuttosto dei sermoni quaresimali o anche dell'opera dell'Ewald, valevano di più tanto sotto il profilo edificante quanto sotto quello artistico alcuni passi della *Divina Commedia* appunto dedicati ai sette peccati capitali.

Il «divino Poeta» ritorna poi, questa volta come protagonista diretto, nella seconda critica, quella al quadro *Dante giovane* di Bernardo Celentano: anche in questo caso l'attenzione del poeta-musicista si focalizzò prevalentemente sull'ambientazione e sulla caratterizzazione dei personaggi del dipinto, mettendo in secondo piano o tralasciando del tutto commenti di tipo esecutivo; Boito apprezzava in particolar modo la cura con la quale Celentano, prendendo spunto dalle informazioni contenute soprattutto nella *Vita Nuova*, aveva ricostruito con precisione il Corso degli Adimari, la data del maggio 1283 (ipotizzabile dalla pergamena tenuta in mano da Dante e contenente il sonetto cavalcantiano *Vedesti al mio parere ogni valore*), la figura del protagonista affranto per il suo travaglio amoroso e quella dell'amico Guido Cavalcanti raffigurato con un libro sotto al braccio ad indicare l'indole schiva e studiosa che lo contraddistingueva.

Sebbene non accentuata, è però ravvisabile la convinzione boitiana nel ritenere la pittura un'arte di per sé non completa; la ragione è analoga a quanto visto per la coreografia: l'assenza dell'elemento verbale era in questo senso determinante. È per questa ragione che Boito, prima di procedere alla disamina del dipinto, scrisse: «Osserviamo dunque il quadro, mentre che con quello che la memoria ci ripete, andremo a nostra volta aiutando la pittura colle parole».

Gli aspetti cromatici legati alle arti figurative assumevano invece un'importanza ben maggiore se connessi alla musica e alle sue realizzazioni. In primo luogo sotto il profilo metaforico, così come è a tutt'oggi usuale nel gergo musicale: «Se non ti ho scritto è perché lavoravo come galeotto. Ho dovuto *ridipingere* da capo a fondo tutto lo spartito, i colori che erano indicati e che bastavano pei teatri italiani parevano meno che insufficienti all'orchestra della *Monnaie*. [...] Voglio valerme di questa nuova operazione per far trasportare sulla partitura italiana che c'è qui tutte le mie *nuances* dal copista della *Monnaie*»⁴⁴; così scrisse a Giulio Ricordi nel 1883 mentre si stava preparando la “prima” belga di *Mefistofele* a Bruxelles. In secondo luogo la pittura e i suoi elementi coloristici e costitutivi venivano paragonati alla forza iconica che anche la musica, pur ovviamente attraverso rapporti sensoriali differenti, è in grado di generare; il concetto è efficacemente espresso in un passo del racconto *Barbapedàna*: «Poco a poco ci apparve un canto meraviglioso. Dico ci *apparve* perché l'udito ha anch'esso le sue visioni, l'orecchio può percepire come l'occhio, il ritmo è il suo disegno e l'armonia il suo colore. Una melodia è una forma plasmata nel tempo»⁴⁵.

Potere evocativo del suono, concretezza cromatica, sovrassensi simbolici e metaforici della musica e dei colori erano realmente intrecciati tra loro nell'immaginario boitiano. A questo proposito è di grande interesse una lettera scritta nel 1878 a Giovanni Bottesini, che stava cimentandosi nel rivestimento sonoro del libretto di *Ero e Leandro*. Il poeta-musicista propose al compositore l'inserzione di un ballo suddiviso in diversi quadri che, dopo una breve introduzione, si intitolasse proprio *La danza dei colori*, prendendo spunto dalle varietà cromatiche dell'iride⁴⁶: ad ogni colore (con l'eccezione dell'amaranto e del celeste, aggiunti in conclusione e amalgamati insieme con gli altri) avrebbero dovuto corrispondere altrettante parti dell'azione e altrettanti, e corrispondenti, soggetti fonici.

⁴³ Cfr. Nardi (1942a) pp. 1279-1284.

⁴⁴ Cfr. De Rensis (2004) p. 88.

⁴⁵ Cfr. Villa (2001) p. 209; analogamente il poeta-musicista sosteneva che «La sinfonia descrittiva è quel lavoro sinfonico che esprime o svolge in vari tempi un tema pittorico preconcetto»: cfr. Nardi (1942a) p. 1219.

⁴⁶ Cfr. De Rensis (2004) pp. 120-124.

Così l'azzurro avrebbe raffigurato il sonno orfico e sarebbe stato accompagnato da un andamento musicale lento e patetico, il giallo dorato avrebbe poi reso molto vivace il ballo per indicare la ricchezza e l'abbondanza, al verde della speranza avrebbe fatto da contrasto il viola del dolore, e ancora il rosso dell'amore e della gioia avrebbe lanciato il finale infuocato del ballo. «Ma perché questo ballo dei colori avesse un saporito gusto d'arte, converrebbe che tu componessi “cinque pensieri musicali” assai caratteristici [...]. Questi pensieri dovrebbero avere anche la loro speciale istrumentazione. Per esempio: Il bleu sarebbe rappresentato dagli strumenti a corda. Il giallo dagli “ottoni” acuti. Il verde dagli oboi, dai fagotti nel creare un ambiente pastorale. Il viola dai flauti, dai clarini, dai claroni. Il rosso dagli ottoni bassi»; il potenziale evocativo e per certi versi extrasensoriale del “colore” musicale e strumentale era insomma, nella percezione estetica del poeta-musicista, al contrario concretizzabile e riproducibile. Non sarà senza significato allora il fatto che, come hanno sostenuto alcuni biografi, Boito cercasse ispirazione e suggestioni musicali anche divertendosi nell'osservazione delle forme geometriche e policrome prodotte da un caleidoscopio che teneva nel suo studio.

A maggior ragione la cura boitiana si acuiva quando l'autore aveva a che fare con l'allestimento delle proprie opere (o con quelle a cui teneva di più), considerate nel complesso dei loro elementi poetico-drammaturgico, musicale e scenografico; come infatti ebbe a dire esplicitamente ad Antonio Smareglia nel 1912 a proposito del libretto di *Nerone*, «Tu giudichi quel lavoro come veramente dev'essere giudicato, cioè nei suoi rapporti col teatro e colla musica»⁴⁷. Ben si comprende allora l'attenzione con la quale furono scelti ad esempio, ovviamente in accordo e in collaborazione con Verdi, le scene e i costumi di *Otello* e *Falstaff*, perché non tradissero l'ambientazione originaria⁴⁸ e all'occorrenza fossero funzionali a precise necessità teatrali o a effetti fonici e visivi particolari: era questo il caso dell'ingresso di Desdemona e del coro cipriota che l'osanna, dopo il duetto in cui Jago instilla nel protagonista il germe della gelosia⁴⁹.

Del resto la figura professionale del moderno regista non si era ancora delineata e dunque men che meno affermata, così che la messinscena era gestita, a seconda dei casi, dall'impresario, dal direttore di scena, dal compositore, dal librettista, dal concertatore; supplivano spesso alla mancanza di più precise volontà degli autori le didascalie di libretto e partitura, che infatti in Boito sono molto precise, interessanti anche sotto il profilo linguistico e con tutta evidenza pensate drammaturgicamente in accordo con il testo verbale e quello musicale. Fu però proprio in quegli anni che, sull'esempio francese dei *livrets de mise en scène*, si diffuse l'abitudine di pubblicare insieme alle nuove opere anche le “disposizioni sceniche” corrispondenti, tramite le quali gli autori davano appunto ragione delle loro scelte e fornivano tutte le indicazioni registiche e scenografiche che ritenevano necessarie per gli allestimenti a cui non potevano presiedere in prima persona: a questa opportunità e a questa prassi non si sottrasse naturalmente nemmeno Boito⁵⁰.

Per ricollegarci infine alle considerazioni viste a proposito di *Ero e Leandro*, si porterà una testimonianza di quanto appunto il poeta-musicista fosse esigente nella messinscena delle proprie opere, perché pensata sotto un'ottica globale che fondeva insieme gli elementi delle varie arti. In vista della ripresa di *Mefistofele* per la seconda versione, quella bolognese, scrisse al Conte Agostino Salina, promotore e sostegno di questo nuovo tentativo: «Ho scritto ieri al Bo-

⁴⁷ Cfr. De Rensis (2004) p. 251.

⁴⁸ Cfr. Medici-Conati (1978) pp. 101-102, 106-107 e *passim*.

⁴⁹ Cfr. Medici-Conati (1978) pp. 51-52.

⁵⁰ Su tutti questi aspetti, di necessità qui appena accennati, e sulle disposizioni sceniche boitiane rimando almeno a Viale Ferrero (1984), Ferraris (1985), Ferraris Castelli (1986), Hepokoski-Viale Ferrero (1990), Conati-Grilli (1993), Viale Ferrero (1994), Guccini (1995), Ashbrook-Guccini (1998).

lelli perché preghi i signori Scenografi di spedirmi i bozzetti già composti. A proposito di ciò, ecco, ho una preghiera da farle. Pel *Sabba greco* vale a dire per la scena delle *Sirene*, mi abbisognano i *vetri bleu*: mi rivolgo a Lei per ottenerli [...]. Ella interceda dunque per questo azzurro, faccia discendere il poetico riflesso della luna sul mio *Sabba classico*. Senza luna, caro Conte, non si fa nulla di buono; vorrei poterle spedire per modello questa che incanta le lagune di Venezia, ma ha già le corna a ponente e s'avvicina al suo ultimo quarto. Attendo da Lei una luna più completa ancora»⁵¹: il corredo scenico era dunque indispensabile per contribuire a rendere l'atmosfera notturna, placida e lontana che tanto il testo verbale quanto la musica creano intorno alla vicenda amorosa tra Faust ed Elena di Troia; e si noti l'affinità coerente, rispetto alla *Danza dei colori*, della sensazione emotiva che l'azzurro suscitava nell'autore.

2.3. LA FORMA MELODRAMMATICA E L'ARTE DELL'AVVENIRE

2.3.1. L'opera in musica e i suoi legami con la poesia

A questo punto è opportuno capire come Boito si ponesse, nello specifico, nei confronti del melodramma, forma d'arte che per sua natura si basa sulla fusione di poesia, di musica e di aspetti scenico-teatrali. Già negli anni del Conservatorio l'autore si era cimentato nella produzione di versi sia destinati ad essere musicati da lui stesso, sia pensati per un rivestimento sonoro elaborato da altri: nel 1859 aveva infatti scritto il testo della 'cantata patria' *Il quattro giugno*, di cui compose la musica della seconda parte mentre quella della prima fu opera del compagno Franco Faccio⁵²; lo stesso avvenne col 'mistero' *Le sorelle d'Italia*, che fu eseguito nel 1861 come elaborato finale per il compimento degli studi dei due amici⁵³.

In entrambe le circostanze a Boito fu riconosciuta maggiore abilità nella creazione di versi che in quella di musica, ma ciò che qui più conta è ribadire come le prime esperienze artistiche pubbliche di rilievo dell'autore si siano manifestate non nell'ambito della poesia pura, ma in quello della poesia per musica⁵⁴. Lo stesso avvenne ancora l'anno seguente, quando Boito scrisse per Giuseppe Verdi, sul rapporto con il quale ci si soffermerà a tempo debito, il testo dell'*Inno delle Nazioni*⁵⁵; né si può dimenticare che, se è vero che *Amleto* musicato ancora da Faccio fu rappresentato per la prima volta nel 1865, Boito ne compose il libretto durante gli anni precedenti⁵⁶, ovvero prima o contemporaneamente rispetto a *Re Orso*.

⁵¹ Cfr. De Rensis (2004) p. 35.

⁵² Cfr. Nardi (1942a) pp. 1337-1345. Più di vent'anni dopo Boito esprimerà per altro un giudizio molto negativo su questo genere: «Le *cantate* sono la disperazione dei poeti, dei maestri e del pubblico; sono composizioni ibride, fredde, convenzionali, rettoriche, destinate a riempire colla noia un'ora consacrata alla noia [...]. La prima difficoltà sta nel trovare il tema e una forma lirica che non sia volgare e questo è l'ufficio del poeta, ed è più arduo assai che quello del musicista e più ingrato. Nella poesia di una *cantata* c'è la noia in germe, nella musica c'è la noia in fiore»: cfr. De Rensis (2004) p. 163; si noti ancora una volta come le considerazioni dell'autore investissero tanto il piano poetico quanto quello musicale.

⁵³ Cfr. Nardi (1942a) pp. 1347-1362.

⁵⁴ Non si considera qui la *Sinfonia in La maggiore*, eseguita nel 1858, perché appunto afferente alla sola composizione musicale. Incuriosisce la dimenticanza o la scarsa considerazione che Boito evidentemente aveva di questo suo lavoro giovanile, considerato quanto scrisse a Giuseppe Martucci nel 1898: «Non ho mai scritto nulla di sinfonico, nulla che possa essere eseguito in un concerto; ed oggi me ne pento, oggi che alla vostra amorevole ed ambiziosissima richiesta rimango colle mani vuote»: cfr. De Rensis (2004) p. 152.

⁵⁵ Cfr. Nardi (1942a) pp. 1363-1364.

⁵⁶ E quanto andasse orgoglioso di questo suo lavoro è evidente da una lettera spedita allo stesso Faccio e relativa a una correzione apportata al libretto: «nel metterla giù ci o' [*sic*] posto tutta la cura che mi dettava ancora quel po' d'amore che sento per l'arte. E ci sono andato addietro per ben venti giorni a mulinarla a corteggiarla a rabberciarla, e c'è voluto tutto quel tempo e tutte quelle smorfie prima di farla finita, ché c'erano degli intoppi non pochi. Ma bisogna pur dire che ora, riandando nella mente l'*Amleto* compiuto, mi pare di rinvenirvi l'idea di quel tale melodramma cosiffatto, presentito, sognato, invocato da l'arte e un pochino anche dal pubblico, e mi pare infine d'aver

È proprio in quegli anni che l'autore dichiarò quale fosse la sua concezione del melodramma; una concezione che risente inevitabilmente della temperie di rinnovamento culturale di cui lo stesso Boito fu promotore. Il documento più significativo è senza dubbio una critica apparsa sulla *Perseveranza* del 13 settembre 1863, che converrà quindi riportare per esteso nelle sue parti principali, per poi analizzarla attentamente:

Il teatro alla Scala s'è riaperto [...] con un'opera presso che nuova del maestro Cagnoni: Il *Vecchio della Montagna*; e qui la magagna incomincia come al solito dal *libretto*. Ecco infatti un altro bel soggetto bruttato, un altro grande lembo di storia perduto, o per lo meno mandato a male dalla corta veduta di chi si accinse a trattarlo. [...]

E qui sta la magagna. Questi facitori di melodrammi non hanno un dubbio al mondo della gran parte che oggi lor tocca, non si pensano un momento che la musica inceppata attende da essi la scossa per poter camminare; se ne stanno oziosamente adagiati, contenti al quia e al loro facile mestiere, senza curarsi punto dell'arte. Intanto quella sta rattrappita, intristita, deserta, a campar d'accatto in sulla svolta d'una via, come un povero in canna. L'argomento è grave, e calza ora più che mai; però procediamo.

V'han nella lingua degli uomini parole e sensi che di leggieri s'ingarbugliano, e che, in materia d'estetica specialmente, è utile lo strigare: due di queste parole sono *forma* e *formula*. I Latini, che la sapevano lunga, fecero colla seconda il diminutivo della prima; ma i Latini sapevano anche parlare, sapevano anche pensare più chiaramente di noi. La *forma*, la estrinseca manifestazione, la bella creta dell'arte, ha tanto di comune colla *formula*, come un'ode di Orazio col rimario del Ruscelli, come i raggi di Mosè con le orecchie dell'asino. E ciò che ne preme tosto di dire si è che, da quando il melodramma ha esistito in Italia in fino ad oggi, vera forma melodrammatica non abbiamo avuta giammai, ma invece sempre il diminutivo, la *formula*. Nata con Monteverde [*sic*], la formula melodrammatica passò a Peri, a Cesti, a Sacchini, a Paisiello, a Rossini, a Bellini, a Verdi, acquistando, di mano in mano che passava, (e molto in questi ultimi sommi) forza, sviluppo, varietà, ma restando pur sempre *formula*, come *formula* era nata. Le denominazioni: aria, rondò, cabaletta, stretta, ritornello, pezzo concertato, son tutte là, schierate in dritta fila per affermare l'asserto. L'ora di mutare stile dovrebb'essere venuta, la forma vastamente raggiunta dalle altre arti dovrebbe pure svolgersi anche in questo nostro studio; il suo tempo di virilità dovrebb'esser pieno; ci si levi la pretesta e lo si cuopra di toga, ci si muti nome e fattura, e invece di dire *libretto*, picciola parola d'arte convenzionale, si dica e si scriva *tragedia*, come facevano i Greci.

Tutto questo discorrere affrettato torna in vantaggio del signor Cagnoni, dandogli ampia ragione, perché conduce naturalmente a concludere che oggi non è dato far della bella né della buona musica, non solo sopra un cattivo *libretto*, ma sopra un *libretto*. [...]

Col presente mirabile sviluppo della orchestrazione, grande conquista del nostro secolo, s'avrebbe ragione di chiedere, a tutti quelli che possiedono il materiale dell'arte (e il Cagnoni è di questi), una più giovane, più calda maniera di stromentare. Il disporre ammodo i quattro corni, e le diverse *famiglie* dell'orchestra, l'usare per bene del *quartetto*, non è tutto, anzi è nulla. L'orchestra non è già una chitarra, è un'anima, una tavolozza, un dramma, è il coro della tragedia greca: tutti lo sanno; e giacché tutti lo sanno, si dovrebbe pur mostrar di saperlo. [...]

Nutrito al forte succo di queste giovani idee, un allievo del Conservatorio, il signor Giovannini, ci diè saggio, appunto in quest'ultimo concerto finale, delle potenti forze che ne acquistò. Il lavoro suo è una cantata di titolo: *Gli oppressi*. Possedendo il contrappunto, l'armonia, la stromentazione come un vecchio della scienza, il signor Giovannini spinge l'animo suo nelle più nuove cose, nelle più segrete. Sprezzatore della picciola formula, del feticismo dell'arte, ne par vago di quella estetica che sarà forse l'estetica di domani. Il pub-

trovato il cerotto che fa per la magagna»: cfr. De Rensis (2004) p. 56; l'ultimo periodo testé riportato ben introduce a quanto si sta per dire.

blico lo incolperà certo del pendere al *romanticismo* (parola in generale non compresa), di dar nello scuro, di avvilupparsi nell'intricato, di essere infine troppo nell'*avvenire* (frase consacrata), sanissime massime e non tutte vane. Ma se egli è oscuro si rischierà; se s'avviluppa si svilupperà, purché il retto senno lo guidi: non tralascerà però di restare un po' *romantico* e *dell'avvenire*, giacché un giovane appartiene per legge all'avvenire. [...]

Lo sviluppo al quale oggi accenna la musica, tiene suo stato appunto nel più materiale de' musicali elementi, nel più palpabile alle grosse mani dei molti (lo dicemmo): la *forma*. Epperò sarà avvertito e combattuto quanto forse non se ne vide alcun altro finora. Dal giorno che fu fissa e compiuta l'opera della nostra tonalità, dai primi anni del sedicesimo secolo ad oggi, da fra Pietro d'Uregna a Meyerbeer, la musica procede del continuo ora nell'uno ora nell'altro de' suoi elementi, con un moto (ci si passi l'immagine) circolare e centrifugo, che le dà somiglianza di quella figura spirale che s'alza, s'alza e s'allarga perennemente, simbolo sublime della civiltà sulla terra. Certo, più che ogni altra arte, la musica sente l'inevitabile fato de' suoi elementi, il suo *centro di gravità*; lo sente ad ogni minuto nella tonalità, lo sente ad ogni minuto nel ritmo, lo sente in quella pesante e pur necessaria carne dell'idea che si chiama la *forma*. Allentare il più possibile l'attrazione di questo *centro*, ecco il grande pensiero, ecco la grande operazione e incessante dell'arte. [...] A fine d'avverare dunque pienamente questa palingenesi dell'arte, la nostra metà di secolo ha predetta e segnata l'opera sua.⁵⁷

È evidente come simili parole siano in parte dettate dalla foga giovanile ed esprimano concetti non sempre perspicui e che non resteranno inalterati lungo il percorso artistico di Boito; ma sono ugualmente molti gli spunti importanti ai fini del presente studio che emergono da questi stralci e che rappresentarono sempre dei cardini del pensiero artistico dell'autore. Va sottolineato anzitutto come la concezione boitiana considerasse tra loro complementari e quasi inscindibili i diversi aspetti dell'opera lirica: la musica, la poesia, la drammaturgia; era da quest'ultima che prendeva le mosse il ragionamento dell'autore, il quale invece sviluppò poi soprattutto riflessioni di carattere musicale.

Un buon soggetto era dunque elemento basilare per elaborare un libretto in grado di stimolare nel compositore avveduto un rivestimento sonoro che completasse l'opera d'arte; ma proprio la *routine* aveva portato, a detta di Boito, a sostituire la creatività e l'ispirazione con il ripetersi di «formule», ovvero di elementi strutturali di natura poetico-musicale arrivati a un grado tale di cristallizzazione da renderli stereotipati: così l'opera lirica si configurava, da sempre, come una successione di tali elementi ormai prevedibile e sempre identica a se stessa. A tutto ciò il poeta-musicista contrapponeva la «forma», una creazione – par di capire – non vincolata da schemi o sistemi tradizionali e codificati, espressione e manifestazione diretta dell'«idea» artistica⁵⁸; dal punto di vista più strettamente musicale, la realizzazione della «forma» si sarebbe ottenuta solo superando i «rudi vincoli» della tonalità e del ritmo che limitavano la concretizzazione dell'«idea»⁵⁹.

⁵⁷ Cfr. Nardi (1942a) pp. 1079-1084.

⁵⁸ «La materia è ribrezzo allo spirito, lo spirito è spavento alla materia: la forma è ribrezzo dell'idea, l'idea è spavento alla forma, e l'arte è idea e forma! questa torbida lotta durerà eterna sul mondo»: cfr. Nardi (1942a) p. 1130. Almeno nelle sue linee generali questo concetto non mutò nemmeno negli anni della maturità, dato che la voce principale ricompare in una lettera indirizzata a Verdi e datata 24 agosto 1881: «Questo finale [di *Otello*] io lo ruminavo, lo ruminavo, e poiché è un boccone assai grosso, non riescivo mai ad assimilarlo al *sangue della forma* se posso esprimermi così, e ho durata fatica non poca per ottenere quel risultato che a quest'ora le è già noto»: cfr. Medici-Conati (1978) p. 58.

⁵⁹ Boito ripeterà, più succintamente, il fulcro di questi concetti un anno più tardi: «L'opera in musica “del presente”, per avere vita e gloria e per toccare gli alti destini che le sono segnati, deve giungere, a parer nostro: I. La completa obliterazione della *formula*. II. La creazione della *forma*. III. L'attuazione del più vasto sviluppo tonale e ritmico possibile oggi. IV. La suprema incarnazione del dramma»: cfr. Nardi (1942a) p. 1107. Non sempre però è possibile interpretare come Boito considerasse l'interazione tra gli elementi artistico-concettuali nodali nelle sue

Per raggiungere l'obiettivo era inoltre necessario che il libretto non fosse più considerato o utilizzato dai compositori quasi come un semplice pretesto verbale da rivestire di note, ma doveva essere parte integrante, e quasi integrata, della musica. Emblematico a questo proposito il richiamo alla tragedia greca, che si ritrova anche nel prosieguito a proposito dell'orchestrazione: tanto la nascita dell'opera in musica quanto le successive proposte di riforma (prima fra tutte quella di Gluck-Calzabigi) che l'hanno interessata si sono richiamate esplicitamente al genere teatrale che, primo nella cultura occidentale, aveva saputo coniugare in una perfetta sintesi artistica poesia e musica⁶⁰. Nel nostro caso si sommano anche interessanti considerazioni di natura metalinguistica: così come la «formula» altro non era che un diminutivo, similmente lo era il termine «libretto»; ma appunto perché anche le forme lessicali sono portatrici di significato, era necessario agli occhi di Boito superare tale rimpicciolimento concettuale e letterario che aveva inevitabili ricadute sul complesso dell'opera d'arte.

Un'arte che doveva essere «dell'avvenire». A prima vista si potrebbe interpretare questa espressione come un'accusa mossa contro i compositori contemporanei, e in parte lo è certamente; ma a ben guardare la visione boitiana non era affatto iconoclasta o avversa alla tradizione. Ne sono chiaro indizio diverse considerazioni: anzitutto quella appena vista secondo cui il modello cui tendere, la tragedia greca, affondava le sue radici diversi secoli addietro; secondariamente si può notare come pur criticando la «formula» melodrammatica, l'autore dichiarasse però che questa era andata via via sviluppandosi e perfezionandosi fino agli autori a lui contemporanei (definiti addirittura «sommì»); infine l'apprezzamento per il lavoro di Giovannini prendeva le mosse dal fatto che questi conosceva a dovere i fondamenti della composizione più tradizionale, ed era solo grazie ad essi che egli poteva superarli e spingersi ad esplorare nuove possibilità artistiche, secondo un proficuo connubio fra tradizione e innovazione.

Ne è ulteriore conferma il fatto che Boito considerasse fisiologico da parte dei giovani l'interesse per il futuro, non foss'altro che per le leggi della natura e per ovvie ragioni di carattere anagrafico⁶¹. A riprova di tutto questo si può anche invocare la costituzione della Società del Quartetto, per la quale l'autore si spese molto insieme ad altri soci fondatori o responsabili quali il Mazzucato, Stefano Ronchetti-Monteviti (il docente di composizione di Faccio), Giulio Ricordi (il giovane figlio del potente editore Tito), Marco Sala (compositore e amico di Boito, che gli dedicherà anche la *Ballatella del Libro dei versi*)⁶²: si voleva così contribuire non solo a formare e far emergere i musicisti dell'avvenire, ma anche a educarli – e con essi il pubblico – alla conoscenza e alla composizione di un genere del passato giudicato indispensabile per elaborare anche un buon melodramma⁶³.

riflessioni, giacché talvolta l'enfasi dell'eloquenza teorica limita la perspicuità dei contenuti: si veda su questo Pomilio (1994).

⁶⁰ Ma anche dando massima dignità al testo verbale non bisogna dimenticare la preminenza della musica, giacché, come Boito scrisse sempre a Verdi nel 1880, «un melodramma non è un dramma, la nostra arte vive d'elementi ignoti alla tragedia parlata. L'ambiente distrutto si può crearlo da capo, otto battute bastano a far rivivere un sentimento, un ritmo può ricomporre un carattere; la musica è la più onnipossente delle arti, ha una logica sua propria, più rapida più libera della logica del pensiero parlato e più eloquente assai»: cfr. Medici-Conati (1978) p. 5.

⁶¹ E così vanno quindi interpretate le parole che Boito scrisse sul *Figaro* del 4 febbraio 1864, non certo con intento denigratorio o sminutivo nei confronti degli autori da lui prediletti: «Sì, l'avvenire ecco il gran problema per cui tutto si può calpestare; giacché v'è un gigante che, dobbiamo credere, sarà più grande d'Omero, di Shakespeare, di Beethoven, di Cornelius, di Manzoni: il ventesimo secolo»: cfr. Villa (2001) p. 330.

⁶² Cfr. in particolare Nardi (1942b) pp. 155-162.

⁶³ E si noti una volta di più in questa esplicitazione d'intenti l'accostamento tra la lingua letteraria e la musica: «La splendidissima lingua italiana del '300 è morta anch'essa, eppure chi è quell' eletto scrittore che non la medita quotidianamente? La grande e vera missione di tutte le Società del Quartetto è appunto il conservare con religione le reliquie dell'arte strumentale, è l'essere maestre di *passato* ai giovani ed al pubblico, è il divenir forti d'erudizione. S'impara dai padri acciò per poter lavorare pei figliuoli. Esercitemoci alla Sinfonia ed al Quartetto

L'arte nuova auspicata per la musica si era del resto già manifestata, agli occhi di Boito, nel regno delle altre Muse, segno inequivocabile dei tempi, fausto presagio anche per il melodramma e testimonianza di come dunque il sogno non fosse utopico. L'autore metteva l'accento in particolare sullo sviluppo che negli ultimi decenni aveva positivamente interessato l'aspetto dell'orchestrazione: l'accompagnamento strumentale dell'opera in musica non doveva più accontentarsi di svolgere la funzione di un generico sottofondo del canto, ma doveva anzi sprigionare tutto il suo potenziale sinfonico per contribuire direttamente e profondamente alla creazione del momento narrativo e drammaturgico. A ciò aveva dato un forte contributo la scuola tedesca, in particolare attraverso l'esempio di Richard Wagner che, non per caso, aveva anche scritto intorno alla metà del secolo saggi e riflessioni dai titoli emblematici e molto richiamati dai "novatori" italiani: *Das Kunstwerk der Zukunft*, *Die Kunst und die Revolution*, *Oper und Drama* e *Eine Mitteilung an meine Freunde* (tradotto in italiano come *Musica dell'avvenire*). Si noti inoltre ancora una volta, a questo proposito, l'accostamento boitiano tra la musica e l'arte pittorica.

Del resto la critica che Boito ipotizzava potesse essere mossa a Giovannini era la medesima di cui fu accusato lui stesso da parte di alcuni critici ai tempi del conservatorio. Come ha opportunamente rilevato Piero Nardi, il modello boitiano era costituito con tutta probabilità dagli autori francesi più innovatori e, appunto, "romantici", quali Charles Gounod, Giacomo Meyerbeer ed Hector Berlioz⁶⁴. Ciò che qui invece preme soprattutto mettere in luce è come, ancora una volta, questa posizione non restasse confinata da Boito alla sola musica o al melodramma, ma si trasferisse contemporaneamente alla poesia; così, scrivendo all'amico destinatario della lirica *A Emilio Praga* (1866), il poeta-musicista, sconfortato per gli insuccessi e l'incapacità di raggiungere il tanto agognato sogno «del Vero e dell'Idea», prendeva atto con rammarico dello scherno di cui lui e i suoi simili erano fatti oggetto: *E intanto il vulgo intuona per le piazze / La fanfara dell'ire, / Ed urla a noi fra le risate pазze; / "Arte dell'avvenire!" / E ridiamo noi pur colla baldoria / Che ci beffa e ci trascina, / Voltando il segno della nostra gloria / In motto da berlina*⁶⁵.

Più goliardica e pungente l'*Ode saffica col bicchiere alla mano* dal titolo *All'arte italiana*, scritta tre anni prima; qui l'autore esprimeva il suo auspicio nel fatto che *Fors'è già desta, e forse s'infutura / Oggi la storia de'suoi novi eventi, / E un'alta schiera d'intelletti ardenti / È già matura*, cosicché *Già sotto al Ver che l'avvenir soffulce, / Più d'un pigmeo sta per lasciar la vita*. E questa nuova generazione di artisti avrebbe dato all'arte nazionale, un tempo modello per tutta l'Europa *Colle sante armonie di Pergolese / E di Marcello*, un novello «Poëma»⁶⁶, da cui quindi ancora una commistione tra le due arti.

Questa poesia fu scritta in occasione della prima rappresentazione dei *Profughi fiamminghi* (1863), opera composta da Franco Faccio su libretto di Emilio Praga; due quartine in particolare del componimento suscitarono un forte risentimento in Giuseppe Verdi, che si sentì chiamato in causa in prima persona: *Alla salute dell'Arte Italiana! / Perché la scappi fuora un momentino / Dalla cerchia del vecchio e del cretino, / Giovane e sana. [...] Forse già nacque chi sovra l'altare / Rizzerà l'arte, verecondo e puro, / Su quell'altar bruttato come un muro / Di lupanare*. I critici non concordano sul fatto che Boito alludesse davvero al Maestro, ma certo egli ne rimase convinto e rimuginò la cosa per diversi anni⁶⁷; come si vedrà, alcuni indizi portano pe-

per poter affrontare il Melodramma. [...] Il quartetto è l'eloquenza applicata alle note. L'eloquenza insegna lo sviluppo dell'idea oratoria, il quartetto insegna lo sviluppo dell'idea musicale»: cfr. Nardi (1942a) p. 1177.

⁶⁴ Cfr. Nardi (1942b) p. 60.

⁶⁵ Cfr. Villa (2001) p. 77; si noti anche qui la metafora musicale.

⁶⁶ Per tutte queste citazioni cfr. Villa (2001) pp. 147-148.

⁶⁷ Non solo, a qualche mese dalla pubblicazione della poesia, Verdi scrisse a Tito Ricordi: «Anch'io voglio la musica dell'avvenire, vale a dire che credo ad una musica a venire, e se non l'ho saputa, come volevo, fare, la colpa

rò a credere che l'invettiva poetica non fosse rivolta contro Verdi, o quantomeno che fosse dettata più dall'occasione che da una reale convinzione.

2.3.2. Il rapporto con i destinatari dell'opera d'arte

La grande cura che l'autore dimostrò nei confronti dell'arte derivava dal fatto di ritenere che essa non avesse un valore puramente culturale, e come tale limitato e limitabile alla sola cerchia degli intenditori e degli artisti; al contrario, Boito era convinto che la funzione dell'arte avesse degli orizzonti più vasti e potesse contribuire al miglioramento interiore dell'essere umano, ragion per cui anche in assenza dell'eccellenza era pur sempre preferibile al nulla un'opera quantomeno di valore: «quando ai forti subbietti mancano i forti ingegni [...] è utile l'andare alla cerca dell'umile Bello, senza darsi alla impotente briga di volar dietro al Sublime. L'arte non è mai arte soltanto, perché dove c'è il bello c'è il vero, dove c'è il vero c'è il buono, epperò l'utile e il morale»⁶⁸. Né possono sfuggire in simili affermazioni le reminiscenze manzoniane del «vero per oggetto, l'utile per iscopo, l'interessante per mezzo».

Ecco perché più volte, e si è già visto ad esempio in *A Emilio Praga*, nelle sue riflessioni sull'arte e sul melodramma Boito prese in considerazione i destinatari del lavoro artistico: vale quindi la pena di esaminare rapidamente come egli si poneva nei confronti del pubblico, elemento da cui potevano derivare scelte stilistiche e poetiche. Va anzitutto sottolineato che, almeno apparentemente, non sempre il poeta-musicista propose una visione coerente e costante al riguardo; in realtà ciò è dovuto al fatto che egli riconosceva al pubblico una funzione e una responsabilità essenziali, ma era al tempo stesso consapevole che le masse vanno educate e possono cadere in fallo nell'esprimere i loro giudizi.

Già nel pezzo di esordio come critico (2 marzo 1862), Boito concluse il suo articolo con una dichiarazione inequivocabile: «Amo la lotta del pubblico coll'artista, quando è l'alta quisi-tione del bello che la muove, quando c'è di mezzo il progresso e l'avvenire di un'arte [si noti ancora l'espressione usata, *nda*]. Allora il genio, anche fra gli urli e le risa, ha una sublime parte da compiere, perché la lotta del genio col pubblico è la lotta del vero col forte, del dritto col numero, del nuovo col vecchio, grandiosa, necessaria, inevitabile lotta»⁶⁹. Parole inconsapevolmente profetiche, giacché è quanto l'autore stesso sperimentò sulla sua pelle qualche anno dopo con gli insuccessi del primo *Mefistofele*, in particolare, e dell'*Amleto* alla Scala; ma anche parole vissute poi coerentemente nonostante appunto le sconfitte e le delusioni subite.

non è mia. Se anch'io ho sporcato l'altare, come dice Boito, Egli lo netti ed io sarò il primo a venire accendergli un mocolo [*sic*]: la lettera originale è consultabile sul sito di Internet Culturale, a cura dell'ICCU e del Ministero per i Beni e le Attività culturali; ma ancora nel 1879, quando ormai i rapporti con Boito erano ripresi e già si era instaurato un rapporto di fiducia e stima con Faccio, il Maestro scrisse a quest'ultimo: «Quello che importa ora si è di badare attentamente alle condizioni del nostro teatro. È ammalato che si muore e che bisogna tenere in vita ad ogni costo. E voi e Giulio che siete onnipotenti, badate a non mettere piede in fallo con insuccessi. Trovate opere buone o cattive (pel momento s'intende) basta che attirino gente. Voi direte che ciò non è degno, non è artistico, e *imbratta l'altare*; non importa, *netterete* dopo. Intanto bisogna vivere. Se i teatri si chiudono, non si aprono più. E se il *D. Carlos* non fa danari, mettetelo da parte e sollecitate il *Roi de Lahore* [di Jules Massenet]; opera di molti pregi, opera attuale, non umana, adattissima in quest'epoca di *verismo* in cui non si fa nulla di *vero*, opera quasi sicura, tanto più se avete il compositore, che dolce di carattere com'è, e non troppo difficile, si acquisterà la simpatia degli esecutori, delle masse orchestrali e corali, e da questa e per questa quella del pubblico»: cfr. De Rensis (1934) p. 184.

⁶⁸ Cfr. Nardi (1942a) p. 1086.

⁶⁹ Cfr. Nardi (1942a) p. 1078. Concetto analogo a quello espresso alla fine del 1880, quando la nuova versione del *Mefistofele* incontrava ormai l'incontrastato favore degli ascoltatori, quali ad esempio quelli di Barcellona; così infatti l'autore scrisse all'amico Faccio che là aveva diretto l'opera: «So che il pubblico catalano è assai severo e ciò aumenta la mia compiacenza, giacché amo soltanto le carezze di chi all'occasione sa mordere»: cfr. De Rensis (2004) p. 63.

Nel pubblico l'autore vedeva un'entità dotata di un senso critico legittimo tanto nel consenso quanto nel dissenso⁷⁰, degno quindi di considerazione: riteneva infatti che a ciascun individuo fosse possibile fruire dell'arte e apprezzarla, anche se di questa non conosceva i segreti e le tecniche⁷¹; e per certi versi tale giudizio è considerato complementare a quello dei critici di professione, anche se più alterno e volubile⁷². In caso di divergenza tra i due, a nessuno spettava automaticamente o d'autorità l'ultima parola, come avvenne una volta al Teatro Re: «Il pubblico applaude, la critica fischia: ecco due opinioni opposte ed egualmente autorevoli; da un lato c'è la moltitudine che è da se stessa una intelligenza, dall'altro lato vi sono alcune intelligenze eccezionali che valgono la moltitudine; da un lato c'è il senso comune, dall'altro lato l'ingegno, da un lato la coscienza, dall'altro lato la scienza»⁷³.

Gli spettatori, secondo Boito, possono anche sbagliare a valutare in un primo momento un'opera d'arte, ma saranno poi loro stessi che, col tempo e magari inconsapevolmente, correggeranno il loro errore: così avvenne ad esempio a proposito del *Ballo in maschera* verdiano, ed è per questo che gli autori non dovrebbero mai concedere troppo ai loro destinatari sacrificando le ragioni dell'arte per il perseguimento di un consenso facile ed immediato⁷⁴; tale era infatti la cri-

⁷⁰ «Sacro e solenne è il fischio della folla come l'applauso, e s'anco sorto da errore (come non di rado accade) è pienissimo diritto»: cfr. Nardi (1942a) p. 1113.

⁷¹ «Ad ogni uomo è permessa l'ammirazione dell'arte; ed ogni creatura può guardar l'iride in cielo s'anco ignori il fenomeno della decomposizione del prisma»: cfr. Nardi (1942a) p. 1134.

⁷² «Il pubblico è donna: non s'aombri chi legge questo nostro aforismo. Il pubblico è donna in tutto, nelle virtù, nei brutti vizi, nel raziocinio, nel cuore. Ai giorni cattivi le sue pecche sono: leggerezza, pertinacia, concupiscenza, tutte pecche singolarmente femminili; ed anche si può aggiungervi il chiacchierio, donnesco uso del pubblico nostro. Ai giorni cattivi leggiero s'invaghisce, leggiero s'annoia, e, così pure, quando incoccia nel male è testardo, civettuolo quando ascolta chi lo adula e lo lascia morbidamente, ma delle ruvide verità poco capace. Ai giorni buoni le sue doti sono: amore, sommissione, verecondia; allora egli si volta verso il bello con passione di poeta, ed umile pende dalle parole del genio, con ardente cupidità di scienza. A chi lo tenta in quei giorni per le vili lubricità, per le volgari carezze, maestosamente, quasi donna pudica, rifiuta»: cfr. Nardi (1942a) p. 1085. E, nonostante queste limitazioni, in qualche occasione Boito espresse anche il suo apprezzamento per la maggior competenza del pubblico a lui contemporaneo, con particolare riferimento a quello scaligero: «da sei o sett'anni [lo scritto è del 1864] il pubblico nostro avanzò infatti prodigiosamente nel criterio dell'arte musicale. [...] Primo fra i pubblici da teatro di musica è questo nostro della Scala. Pessimista per indole e per antiche rimembranze di tempi gloriosi, e per l'assiduo abito degli spettacoli, egli corre più volentieri al fischio che all'applauso, già evidente segno di coltivato intelletto; e sa all'occorrenza addolcire l'agrumo dell'animo suo colla più assennata moderazione. I risplendori di straniere romanze o di vecchie glorie non gli seppero mai voltare il cervello, anzi, per una sua innata superbia, gli aguzzarono spesso la punta del pessimismo; ma la equità sta sempre nel fondo de' suoi severi giudizi. Passò anch'esso pei suoi giorni d'errore, pe' suoi momenti di stolidezza e di cretina ammirazione e di cretino biasimo; applaudì anch'esso al ciarlatano, fischiò anch'esso al genio, fece piangere anch'esso il cuore del melanconico Bellini, e sogghignare il labbro del beffardo Rossini, e chiamò su di lui lo sdegno (troppo crudele forse) dell'austerissimo Verdi: Netto da peccati non è, anzi la storia dell'arte avrà non pochi delitti suoi da registrare, e le imprecazioni dei grandi artisti pesano fino ad oggi sulla sua testa; ma pure, fra i pubblici di musica, esso è indubbitamente il primo»: cfr. Nardi (1942a) pp. 1121-1122; del resto, lo stesso Boito giudicava atto di buon senso e di onestà intellettuale da parte anche dei critici – tra i quali lui medesimo si annoverava – l'ammettere l'errore di un giudizio iniziale e il correggerlo di conseguenza: cfr. Nardi (1942a) p. 1146.

⁷³ Cfr. Nardi (1942a) p. 1204. Il pubblico era addirittura, agli occhi di Boito, un interlocutore più autorevole di un ministro dell'istruzione incompetente come il Broglio: «Ora, dunque, la quistione musicale non è già fra noi e S. E. il Ministro, ma bensì fra noi e S. E. il Pubblico»: cfr. Villa (2001) p. 379; su questo si veda anche il paragrafo 2.5.1.

⁷⁴ «“Bisogna guardar losco”, diceva Verdi quando scriveva i *Lombardi*. “Bisogna guardar losco, e dare un occhio al pubblico e uno all'arte”, e per quel tempo la era questa una sentenza animosa, giacché v'erano molti, i quali davano tutti i due occhi al pubblico: locché è pernicioso alla vista e un pocolino anche all'arte. Quello dunque era il tempo di guardare storto, ed ogni artista d'ingegno doveva esser losco [dal che si deduce che la prassi giovanile verdiana non veniva né criticata né sminuita]: (non già ogni losco artista d'ingegno). Oggi invece è il tempo di guardare dritto, in faccia all'arte, con le due pupille spalancate, serene, sicure. [...] Milano, la sera di Santo Stefano, cancellò il severo giudizio che diede intorno a quest'opera [il *Ballo in maschera*] due anni or sono. Il pubblico cor-

tica che Boito mosse a Victorien Sardou, giudicato per diversi aspetti un drammaturgo abile e capace, ma talvolta troppo incline ad assecondare i gusti degli spettatori per un tornaconto di apprezzamento contingente piuttosto che a servire l'arte, eterna ed immutabile, basata sul vero⁷⁵. Ed ecco quindi anche perché Boito, malgrado la consapevolezza della fallibilità del pubblico, non credeva che potessero esistere dei geni incompresi, specialmente se longevi⁷⁶.

Data quindi una simile dignità attribuita agli spettatori, non stupisce imbattersi in un paio di casi in cui l'autore mostrò una certa insofferenza prevedendo o constatando una possibile superficialità da parte del pubblico; ed è curioso notare come il disappunto di Boito si concentrasse non sulle persone magari più semplici o ignoranti, ma, al contrario, su quanti vanno a teatro più per ragioni di apparenza sociale o per snobismo invece che per seguire attentamente lo spettacolo artistico ed elaborare così un proprio giudizio. Entrambi gli scritti in questione appartengono alla seconda fase della carriera boitiana, dopo, cioè, la caduta del primo *Mefistofele*, ed è quindi significativo riscontrare una certa continuità con le idee giovanili sin qui proposte.

La prima testimonianza è rintracciabile in un articolo pubblicato sulla *Gazzetta musicale* il 17 marzo 1872 e relativo alla prossima messinscena, nel teatro del Piermarini, della prima milanese del *Freischütz* di Karl Maria von Weber: «Noi non vogliamo qui trar auspicii intorno alla prossima rappresentazione del *Franco cacciatore* alla Scala. Per ciò che riguarda l'effetto buono o cattivo che ne subirà il pubblico, sarà quistione di volere o potere entrare sì o no in quel benedetto ambiente in cui agisce l'autore. Se c'entrerà piacerà, se non c'entrerà non piacerà. Questo aforisma in *rà*, degno un po' d'Arlecchino, dovrebbe essere rammentato spesso al pubblico della Scala, e a quello dei palchi in ispecial modo, quando più fervono le risate, le chiacchiere. Sarebbe davvero una vergogna se quel grande maestro di canto che è il pubblico della Scala dovesse far fiasco (lui questa volta) davanti alla augusta figura di Weber. Ecco uno dei casi in cui l'autore giudica e il pubblico è giudicato»⁷⁷. Come dunque si può notare, la critica potenziale che Boito muoveva a livello più generale non era aprioristicamente avversa agli spettatori, ma palesava anzi il timore che questi non si dimostrassero all'altezza delle loro capacità e delle loro responsabilità; più nello specifico invece l'autore mostrò insofferenza per quanti erano distratti, individuando questa categoria di pubblico prevalentemente in quello dei palchi.

Lo stesso ribadì in piena maturità quasi vent'anni dopo, nel 1891, in una lettera indirizzata a Verdi: «La soppressione dei palchi di 5^a fila è una deliberazione eccellente. Si libera il teatro da una frazione di pubblico per antiche tradizione [*sic*], distratta, annojata, e turbolenta e mette al suo posto una gran loggia di spettatori borghesi che pagheranno poco e, che appena si presenterà l'occasione, si divertiranno molto. Il pubblico del loggione è, oggi, il miglior pubblico della Scala e questo pubblico, distruggendo la 5^a fila dei palchi, sarà d'ora in poi raddoppiato»⁷⁸. Non importava dunque a Boito perdere una parte di spettatori socialmente più prestigiosi, se questi venivano rimpiazzati da chi aveva più a cuore le ragioni dell'arte e dimostrava vero interesse per

resse il suo fallo e applaudì vivamente a quella stessa musica, che aveva disapprovata. Ecco la fortunosa storia dell'arte: essa è tutta gremita di questi errori e di questi pentimenti»: cfr. Nardi (1942a) p. 1095.

⁷⁵ Cfr. Nardi (1942a) pp. 1185-1187 e 1208-1211.

⁷⁶ «Noi siamo fra quella folla di volgari che non credono punto alla esistenza de' geni incompresi ed ignoti o poco noti. L'artista che giunge all'età di 70 anni, senza aversi acquistata gloria, è artista al quale certamente falla qualche vitale elemento del genio»: cfr. Nardi (1942a) p. 1141; il concetto venne ribadito anche nella cronaca teatrale contenuta in Nardi (1942a) p. 1197.

⁷⁷ Cfr. Nardi (1942a) p. 1217.

⁷⁸ Cfr. Medici-Conati (1978) pp. 185-186. Anche se dieci anni prima, mentre stavano collaborando alla revisione del *Simon Boccanegra*, Boito aveva palesato al Maestro la consapevolezza che lo spettatore medio non sarebbe stato in grado di cogliere le minuzie della costruzione versuale e i particolari della verità storica, senza che ciò fosse peraltro valutato un gran demerito: «Il pubblico del resto è un animale che beve grosso [per inciso, è la stessa espressione colloquiale che si trova in bocca a Quickly in *Falstaff* II,II] e di questi scrupoli se ne infischia e in ciò non ha torto»: cfr. Medici-Conati (1978) p. 34.

il melodramma; e a maggior ragione ciò interessava a Boito – e a Verdi – alla vigilia della prima assoluta di *Falstaff*, di cui questo stralcio di lettera reca traccia allusiva.

2.4. IL CANONE BOITIANO

2.4.1. Dante Alighieri e Ludwig van Beethoven

Si è già visto in più di un'occasione come le riflessioni boitiane non si limitassero ad esporre tesi puramente teoriche ma facessero spesso riferimento a concrete realizzazioni artistiche di altri autori. Giova infatti ribadire che l'*arte dell'avvenire* non era vista dal poeta-musicista come un rinnegamento o un azzeramento della tradizione, bensì come un'arte che avrebbe potuto svilupparsi solo a partire dai migliori esempi passati o presenti, alcuni dei quali quasi ineguagliabili. Da quanto sin qui detto non stupiscono poi altri aspetti che contraddistinguono il canone boitiano: la costante commistione di canone musicale e canone letterario, l'internazionalismo degli autori presi a modello, l'ecllettismo di talune posizioni. Sarà dunque opportuno esaminare quali erano i riferimenti artistici del poeta-musicista, perché, come si vedrà e come in parte si è già accennato, in diversi casi influirono direttamente sulla sua produzione poetica e musicale.

Se si dovesse individuare una sorta di empireo ristretto, non ci sarebbero dubbi nello scegliere quali autori modello Dante e Beethoven. Sono infatti due nomi, in particolare il primo, in cui ci si imbatte con insistenza negli scritti pubblici e privati di Boito, che li richiama sempre con grande devozione artistica; sovente queste due figure venivano accostate tra loro dall'autore stesso, che in un paio di circostanze si espresse con dichiarazioni come la seguente: «Beethoven è Dio in musica come Dante in poesia, e se per la folla dei genii mortali s'ardono incensi, e si cantano salmi, e s'ammira, e s'applaude, per questi due è pur forza e bisogno sgozzar vittime davanti all'altare, ed arder pire, e offerir sacrifici»⁷⁹.

Si è già avuto occasione di capire perché Boito tributasse a Dante tanta ammirazione, un'ammirazione ribadita anche nel passaggio che precede quello testé riportato, in cui si sosteneva come sarebbe improprio accostare il nome del Sommo Poeta a quello dei pur grandi Petrarca, Ariosto e Tasso: questi ultimi, per quanto degni di stima artistica e giustamente considerati «classici», resterebbero tuttavia «uomini», mentre a Dante veniva appunto concesso il titolo di «Dio»⁸⁰.

Sono poi importanti in particolare due momenti dei carteggi boitiani in cui, in età matura, l'autore affrontò in modo abbastanza sistematico alcuni aspetti salienti della *Divina Commedia*: il primo scambio epistolare al riguardo fu intrattenuto con Corrado Ricci, e verteva su questioni di carattere soprattutto filologico, ma in parte anche interpretativo e lessicale⁸¹; la seconda occasione si ebbe invece quando Boito, su sollecitazione dell'amico e musicologo francese Camille Bellaigue, analizzò la presenza di riferimenti musicali all'interno del poema dantesco e da qui sviluppò alcune considerazioni di carattere poetico e linguistico quali quella precedentemente riportata⁸².

⁷⁹ Cfr. Nardi (1942a) p. 1110.

⁸⁰ Su questo cfr. anche Paolazzi (1974) pp. 290-309.

⁸¹ Cfr. De Rensis (2004) pp. 209-215; non mancano nemmeno in questo caso riferimenti intrecciati di aspetti poetico-linguistici e aspetti musicali, come avviene ad esempio a proposito di una riflessione sui versi 37-42 del canto X del *Paradiso*: «La lezione col punto dopo la parola *lucente* non mi contenta perché spezza in due parti l'unità della dimostrazione e la spezza malamente come farebbe un cantante che piglia fiato a metà della frase. Dante ha il fiato lungo»: cfr. De Rensis (2004) p. 213.

⁸² Cfr. Nardi (1942a) pp. 1320-1333 o Tintori (1986b) pp. 159-162.

Beethoven veniva invece esaltato in particolare per aver sviluppato e portato a perfezione la Sinfonia classica⁸³: quest'ultima era particolarmente gradita all'autore perché, oltre ad essere la realizzazione più compiuta della musica «indipendente», ovvero solo strumentale, si era poi ulteriormente evoluta in una forma dall'impronta fortemente descrittiva che costituiva l'anello di congiunzione con la musica «dipendente»: il melodramma⁸⁴. A Beethoven inoltre Boito riconosceva la paternità prima di alcune conquiste musicali, o quantomeno il merito di aver aperto la strada a tutti i principali compositori successivi, operisti compresi: è quanto avvenne ad esempio con il *Settimino* di cui il poeta-musicista relazionò dopo l'esecuzione del primo esperimento della Società del Quartetto⁸⁵.

Ancora a seguito del quarto esperimento della stessa istituzione, Boito ribadì il primato beethoveniano su altri compositori degni di ammirazione: «Beethoven, Mozart, Mendelssohn, Schumann, Boccherini, Hummel, Chopin! una intera pleiade di geni, una costellazione di glorie! [...] Nei sette nomi che abbiamo ora pronunziato, appare splendidamente visibile un cono sidero che ha per base Mozart, Boccherini, Hummel; che ha per raggi Mendelssohn, Schumann, Chopin; che ha per punto focale Beethoven»⁸⁶. Infine questo compositore affascinava Boito per la sua capacità di esprimere attraverso i suoni tutto ciò che voleva, quasi con una potenza sonora di tipo visivo, spaziando tra sentimenti e sensazioni contrapposti, mescolando perizia tecnica e libertà dell'ispirazione, e raggiungendo così quella *coincidentia* o, forse meglio, *compraesentia oppositorum* che stava alla base del “dualismo” boitiano⁸⁷.

2.4.2. William Shakespeare, Victor Hugo e gli altri letterati

L'orizzonte del canone boitiano era però assai più vasto rispetto ai due nomi appena proposti, e non sempre è possibile delinearne una gerarchia precisa. Ai primi posti va senza dubbio

⁸³ Interessante individuare, ancora una volta, la stretta connessione attuata da Boito tra forme musicali e forme poetico-letterarie: «La sinfonia classica è una delle più perfette creazioni dell'arte umana, e per la sua mirabile unità e formosità sta a pari con la creazione dell'ode e del sonetto»: cfr. Nardi (1942a) p. 1111.

⁸⁴ Cfr. Nardi (1942a) pp. 1222-1223 e 1173.

⁸⁵ «Da quel settimino trassero sapienza i più gloriosi maestri e colsero ispirazione. [...] entro quella famosa tasca vi si palpa anch'oggi la mano di tre grandi borsaiuoli adescati da tanta ricchezza: Rossini, Bellini, Donizetti [rispetto ai quali quindi Boito dimostrava apprezzamento]. La esuberanza del pensiero e la semplicità della forma si stringono fraternamente in quel pezzo. Il primo tempo è logico ed elegante come un periodo di La Bruyère [e ancora, dunque, un accostamento tra musica e letteratura]. Nell'*adagio* v'è la genesi di tutta quella maniera di melodia che da Bellini in poi si chiamò italiana. Nello *scherzo* v'è l'embrione di tutti gli Strauss, v'è la sintesi del valzer che si danza oggi laggiù nelle gaie birrerie di Germania; nel minuetto v'hanno tutte le più gaie riverberazioni di Haydn, è la più compiuta manifestazione di quella quieta malinconia ch'è il fondo dell'indole tedesca»: cfr. Nardi (1942a) p. 1160. Si noti inoltre come Boito, e del resto molti altri suoi contemporanei, sottolineasse la differenza e la specificità dell'indole di un popolo espressa attraverso la musica; come si avrà modo di dire, in quegli anni era molto acceso il confronto tra i fautori dello stile melodico italiano e quelli del maggior sviluppo armonico di stampo tedesco.

⁸⁶ Cfr. Nardi (1942a) p. 1161.

⁸⁷ «Beethoven, intelligenza solare, natura quasi divina, anfibio del cielo e della terra, è Mendelssohn e Schumann in uno; or domina l'ispirazione, ed or la soffre; per esso l'idea è incubo e succubo; ora è il genio che rapisce l'uomo, ed or l'uomo che conquista il genio: epica lotta che ha fine sempre in un fulgido abbracciamento. Questa binata essenza che si riscontra nell'arte beethoveniana, dà origine alla più meravigliosa varietà che sia dato d'incontrare in opera d'uomo. In essa sonvi i ritmi vastissimi, sterminati, immensi; le forme minute, snellette, quasi microscopiche; la prospettiva di Van der Meulen e la miniatura di Meissonier; tutto in una pagina di suoni. In essa l'allegria più sfrenata, e la più sfrenata disperazione; la tragedia e il ditirambo; l'egloga del fauno e l'enigma della sfinge; in essa l'ubiquità shakespeariana e l'unità eschiliana; vero prodigio! L'opera di Beethoven è misteriosa in ciò: ch'essa par quasi il miracolo d'una collaborazione umana e divina; divina per l'unità, umana per la varietà. Una mente sola e non umana non avrebbe potuto concepire tanta moltitudine d'episodi, una mente non divina non avrebbe sola ideato una così armonica forma»: cfr. Nardi (1942a) p. 1168; si noti almeno l'ultimo sostantivo della citazione, che testimonia come Boito vedesse in Beethoven un realizzatore appunto della «forma» artistica e musicale.

collocato William Shakespeare, drammaturgo a cui il poeta-musicista riconosceva una caratteristica ai suoi occhi rilevante, appena vista infatti a proposito di Beethoven: quella di aver composto delle opere teatrali contraddistinte addirittura da un duplice dualismo. In prima istanza esso sarebbe individuabile nell'elaborazione drammaturgica, che presenta spesso l'intrecciarsi di due diverse vicende; secondariamente, e legato col primo punto, il dualismo sarebbe dato dall'accostamento di personaggi e situazioni talora fortemente tragici e talaltra buffi: «la *duplice azione* non è un difetto. Per convincerci che lo sia, si dovrebbe incominciare a distruggerci davanti agli occhi tutto Shakespeare dalla sua prima commedia all'ultima tragedia. In quasi tutte le più mirabili e possenti opere dello Shakespeare appare la *duplice azione*. La *duplice azione* è uno dei segni di quel gigante. Tutte le sue tragedie sono biforcute e poderosamente ramificate come le corna d'un antilope immenso. Nell'*Arrigo IV* dramma c'è la commedia che si chiama *Falstaff*; nell'*Antonio e Cleopatra* c'è una tragedia a Roma e l'altra in Egitto; nel *Re Lear* c'è un altro dramma che si chiama *Glocester*, nell'*Amleto* c'è un altro Amleto che si chiama *Laerte*»⁸⁸.

Queste parole sono del 1867, ma è già evidente come l'autore avesse in mente almeno in embrione il capolavoro che avrebbe scritto per Verdi, così come sono significativi i riferimenti ai drammi da cui Boito ha tratto il suo primo libretto, all'opera incompiuta che per tanti anni stimolò la creatività verdiana e della quale il poeta-musicista avrebbe forse voluto diventare librettista (*Re Lear*), alla tragedia, anch'essa proposta all'anziano Maestro ma senza successo, che tradusse perché fosse recitata dalla grande Eleonora Duse (*Antonio e Cleopatra*)⁸⁹.

Nonostante alcuni personaggi da lui stesso ideati, l'autore era tendenzialmente contrario a figure troppo schematiche e univoche, proprio perché queste, a suo modo di vedere, non erano in grado di rendere ragione della complessità del reale e delle sfumature psicologiche ancora una volta contrapposte e dualistiche presenti nella mente e nella personalità degli esseri umani; eppure era disposto ad accettare simili personaggi qualora essi fossero stati funzionali all'azione drammatica e in essa sapientemente inseriti, esattamente come avveniva in talune opere shakespeariane⁹⁰.

È importante inoltre sottolineare come Boito associasse la grandezza di Shakespeare al futuro del melodramma, ovvero alla forma più promettente e perfetta dell'"arte dell'avvenire": «Il melodramma è la grande attualità della musica; Shakespeare è la grande attualità del melodramma. Sintomo imponente! L'arte tocca a Shakespeare? Sta bene, l'arte s'innalza. Le grandi fatiche non si addicono che alle grandi forze; il toccar la cima dell'alpe è avidità dell'aquila. Se oggi il melodramma s'attenta a toccar Shakespeare, è indizio sicuro che oggi il melodramma è degno di Shakespeare. Le cose dell'uomo, come quelle di Dio, lavorano e faticano là dove presentano prossimo l'avvento dell'avvenire. Ora, in musica quest'avvento sta nel melodramma più che altrove». Il drammaturgo inglese veniva dunque presentato come un autore talmente eccelso che poteva essere avvicinato dall'arte solo quando questa avesse raggiunto un adeguato grado di sviluppo; inoltre, contemporaneamente, l'ingresso di Shakespeare nella musica non poteva che portarla a raggiungere un più alto livello di perfezione.

⁸⁸ Cfr. Nardi (1942a) p. 1208; con una citazione di *A Winter's tale* si apre inoltre la 'Fiaba' di *Re Orso*: cfr. Villa (2001) p. 87.

⁸⁹ Su questo si veda anche Pieri (1994).

⁹⁰ «Non già che le caricature debbano essere sempre bandite dalla scena. Il Filocleone d'Aristofane e il giudice Shallow di Shakespeare [ulteriore testimonianza del precoce interesse boitiano per la vicenda di *Falstaff*] sono due caricature, ma quanta arte in queste creazioni grottesche! Il sublime tragico inglese si compiaceva in ispecial modo in queste allegrie della scena [...]. Quando Shakespeare giuoca colle parole, lo fa così potentemente come quando sgomenta colle idee»: cfr. Nardi (1942a) p. 1182; si noti quindi anche come Boito ponesse l'accento sull'elaborazione linguistica quale elemento essenziale alla riuscita drammaturgica nel delineamento di un personaggio e di una situazione teatrale.

Giova sottolineare come queste considerazioni boitiane fossero al tempo stesso altamente sincere, ma nel caso specifico anche forse un poco interessate: si leggono infatti nella critica del terzo esperimento del secondo anno della Società del Quartetto, 14 maggio 1865; Franco Faccio, di cui infatti si parlava nel prosieguo dell'articolo da cui è tolto il passo appena proposto, stava per dare alle scene la sua prima opera lirica, *Amleto*, tratto appunto da Shakespeare su libretto (il primo) dello stesso Arrigo Boito; il quale operò una riduzione dell'originale infedele in alcuni punti, e quindi come tale passibile di qualche legittima critica, legata per certi aspetti alla più canonica prassi librettistica che invece s'intendeva superare, ma per altro verso già venata da alcune specificità della produzione boitiana che torneranno anche in futuro: basterà ricordare almeno l'impiego, decisamente insolito nel melodramma, delle terzine dantesche tramite le quali si esprime il fantasma del defunto re di Danimarca, l'insistenza sulla figura del verme quale simbolo della negatività dell'esistente e della morte che accomuna tutti gli esseri umani, la ricerca fonica e l'elaborazione stilistica di alcuni passi come l'aria introduttiva di Ofelia⁹¹.

Questa ammirazione per il drammaturgo inglese restò immutata per tutta la vita, come è di nuovo verificabile dagli epistolari boitiani⁹², e troverà piena realizzazione ancora una volta nel melodramma, sposandosi con il genio verdiano e dando alla luce i due capolavori di *Otello* e *Falstaff*⁹³.

L'altro poeta e drammaturgo particolarmente apprezzato da Boito, e che infatti si è per questo già avuto modo di citare, è Victor Hugo. Questi era del resto un autore a cui guardavano con interesse altri letterati italiani, in particolare proprio alcuni scapigliati, e, non ultimi, diversi librettisti e compositori di opere liriche: limitandosi ai casi più noti sarà sufficiente ricordare che ai suoi drammi avevano attinto Gaetano Donizetti e Felice Romani per *Lucrezia Borgia*, e Giuseppe Verdi e Francesco Maria Piave per *Ernani* e *Rigoletto*.

La venerazione di alcuni giovani scapigliati per Hugo era tale che proprio Boito, quando nel 1866 si diffuse la notizia, in realtà errata, della morte di un altro loro idolo, Baudelaire, scrisse all'amico Emilio Praga: «Il realismo muore, fratello, muore nella doppia morte dell'anima e del corpo. I realisti agonizzano senza prete al capezzale e vanno senza gloria. Praga, come stai? Tastiamoci il polso scambievolmente e, se batte ancora, Dio e Victor Hugo ci aiutino!»⁹⁴; se è evidente in queste parole la tipica esagerazione giovanile e dissacratoria di un

⁹¹ *Dubita pur che brillino / Degli astri le carole, / Dubita pur che il sole / Fulga, e che sulla rorida / Zolla germogli il fior; / Dubita delle lagrime, / Dubita del sorriso, / E dubita degli angeli / Che sono in paradiso, / Ma credi nell'amor!:* cfr. Nardi (1942a) p. 494; si notino l'insistenza delle consonanti liquide e in particolare della polivibrante, l'anafora insistita dell'imperativo, le terminazioni sdrucciole, gli *enjambements*, ma anche l'accento posto sullo scetticismo fisico e metafisico tipico del periodo boitiano scapigliato; su questo cfr. ad esempio anche Nardi (1942a) p. 1127.

⁹² Andrà rilevato almeno l'entusiasmo con cui Boito apprese la notizia di un futuro studio che Camille Bellaigue avrebbe voluto approntare sul tema della musica in Shakespeare; e anche in questo caso, come per Dante, non mancano interessanti spunti di riflessione e suggerimenti: «Vous m'annoncez "La musique dans Shakespeare". Quel éclatant sujet! Si vous m'aimez, n'oubliez pas le commencement du soir des rois (ossia What you will). Quel fin connaisseur, que le duc Orsino! N'oubliez pas le sonnet qui commence: Music to hear, why heart's thou music sadly? Et l'autre sonnet: How oft, when thou my music, et encore celui où il question de Dowland et de Spencer... Et la musique dans King Lear, sous la tente, aux dernières scènes! Et la musique dans Macbeth! et les danses, et les fanfares guerrières, et les rondes des comédies, et les marches funèbres, les couplets des clowns, et les marches de triomphe! Il y a de tout...»: cfr. De Rensis (2004) p. 336.

⁹³ Significativo a questo proposito quanto Boito scrisse, ormai anziano, ancora a Bellaigue nel 1911: «Gioisco del tuo trionfo il quale rinnova quelli del mio gran Padrone [Verdi]. Esser servo di Lui e di quell'Altro ch'è nato sull'Avon [Shakespeare]; non bramo di più»: cfr. Tintori (1986b) p. 174.

⁹⁴ Cfr. Nardi (1942b) p. 349. Come già visto con Shakespeare, anche Hugo era per Boito autore da citare in apertura dei propri componimenti: così avvenne con *Le foglie*: cfr. Villa (2001) p. 69.

poeta scapigliato, è comunque significativo l'innalzamento quasi divino che viene concesso a questo dio terreno.

Oltre alla già rilevata musicalità della poesia victorhughiana⁹⁵, Boito trovava delineati nei lavori del drammaturgo francese personaggi conformi al realismo artistico a cui lui stesso mirava: i tipi psicologicamente complessi e talvolta a tinte forti tratteggiati dalla penna di Hugo erano, agli occhi dell'autore padovano, uno specchio della realtà efficacemente rappresentabile sulle scene, con le sue situazioni teatrali, la sua umanità, i suoi contrasti, le sue debolezze, le diverse sfaccettature dei caratteri umani; ciò che del resto riteneva anche Verdi. Negli anni della giovinezza, inoltre, Hugo non rappresentava per Boito solamente un modello poetico, ma anche un modello umano e d'impegno politico: non si dimentichi infatti che nel 1866 Boito, e con lui l'inseparabile Faccio, partecipò come volontario alla Seconda Guerra d'Indipendenza. Ancora, è bene ricordare che alcuni scapigliati, tra cui il nostro, entrarono in contatto diretto con Hugo, che li appoggiava e li incitava apertamente nella loro battaglia artistica; in alcune lettere a lui inviate verso la metà degli anni '60, Boito lo definì «Maître», e, contemporaneamente, designò se stesso come il «Votre fidèle disciple»⁹⁶.

Fu in quegli stessi anni che Boito accostò in più di un'occasione Hugo ai suoi due autori prediletti, dichiarandone persino la filiazione diretta: «Victor Hugo est comme le mythe païen fils d'un géant, Shakespeare, et d'un nuage, la Révolution. Le nuage lui a donné l'âme, le géant a donné le mot. Victor Hugo fils de Shakespeare représente l'art moderne, Victor Hugo fils de la Révolution représente la pensée moderne. Il appartient corps et âme, par droit de naissance, au siècle, au moment, toute sa prose et toute sa poésie est consacrée aux suprêmes alarmes des contemporains»⁹⁷; un perfetto amalgama, dunque, di insegnamenti del passato e di elementi legati alla contemporaneità e all'avvenire, di raffinata elaborazione linguistico-poetica e di stretto legame con la realtà.

Similmente, non mancano testimonianze in cui viene dichiarata una comunanza tra il poeta francese e Dante, come si legge in una lettera inviata da Boito a Hugo stesso: «Mon immense adoration pour Alighieri, pour vous, me rendent presque digne de l'illustre faveur que Vous m'avez faite en m'envoyant une copie de Votre prose éblouissante. [...] Votre idée se réverbère sur les blancheurs de l'âme et y fait jaillir des rayons; elle a cela de commun avec l'idée du Christ et avec l'idée du Dante. Il suffrait un seul de ces trois livres: L'Évangile, la Divine comédie, les Contemplations, pour que l'homme devînt juste. Je n'admire pas seulement Votre poésie, je crois en elle»⁹⁸. Anche qui risalta dunque la quasi divinizzazione che Boito operò nei confronti di Hugo, assimilato non solamente all'idolatrato Dante, ma addirittura a Cristo, così come la raccolta di liriche dell'autore veniva paragonata al Vangelo.

Nel corso della maturità una simile ammirazione per il drammaturgo francese, nonostante l'adattamento dell'*Angelo Tyrان de Padoue* realizzato per la stesura del libretto della *Gioconda*, sembra essere svaporata leggermente, come del resto è avvenuto più in generale negli ambienti intellettuali e culturali italiani, ma certo non si spense mai. Varrà poi la pena di rilevare un ultimo legame che in qualche modo legò i due poeti, anche se indirettamente e per interposta persona: il quarto figlio di Hugo, François-Victor, fu un traduttore francese delle opere teatrali shakespeariane; diversi intellettuali italiani che non erano in grado di leggere gli originali in in-

⁹⁵ Ribadita tra l'altro dall'analogia che Boito, sempre a proposito delle *Chansons des rues et des bois*, instaurò con Beethoven e Haydn: «Tout ce pêle-mêle épouvantable murmure à l'âme une musique divine, une symphonie de Beethoven, un menuet de Haydn [*sic*]»: cfr. Villa (2001) p. 352.

⁹⁶ Si veda su ciò Giazotto (1965).

⁹⁷ Cfr. Villa (2001) pp. 348-349.

⁹⁸ Cfr. Giazotto (1965) p. 161.

glese o che comunque trovavano più agevole affrontare una traduzione francese si giovarono del suo lavoro: tra questi vi furono anche lo stesso Boito e Giuseppe Verdi⁹⁹.

Facevano parte del canone boitiano altri autori francesi, a riprova della conoscenza e dell'interesse del poeta-musicista per la vita culturale che non fosse solamente nostrana; nessuno di questi, però, eguagliava quelli sin qui visti. Un posto particolare spettava ad Alexandre Dumas, o meglio, agli Alexandre Dumas padre e figlio; in loro Boito individuava una complementarità che incarnava, seppur in due persone distinte, il suo ideale dualistico: il primo era l'espressione dell'arte razionale e ideale, mentre il secondo era l'espressione opposta di quel realismo in grado di tratteggiare personaggi concreti e verosimili¹⁰⁰; non stupisce, del resto, che ancora Giuseppe Verdi avesse tratto da *La Dame aux camélias* la vicenda della *Traviata*, giovandosi della collaborazione del fido Piave.

Non sono invece particolarmente numerosi gli accenni a poeti italiani contemporanei o di poco precedenti nei confronti dei quali Boito manifestò particolare ammirazione; oltre al già visto Alearo Aleari, emerge solamente Giacomo Leopardi, ancora una volta per le risorse musicali contenute nella sua lingua poetica¹⁰¹. Per il resto sembra che il canone boitiano di origini italiane si concentrasse di più su altri grandi classici del passato, qua e là citati: Petrarca¹⁰², Boccaccio, Tasso, Machiavelli¹⁰³. In particolare, rispetto agli omologhi francesi, Boito rimproverava ai letterati italiani, anche ai migliori, l'incapacità di coniugare prolificità e qualità artistica¹⁰⁴; non si accorgeva, forse, che così facendo accusava di fatto anche se stesso, considerato che proprio la scarsa produttività fu una delle critiche principali che gli vennero mosse e che talvolta lui medesimo ammise.

⁹⁹ Né Boito mancò di esprimere gratitudine direttamente a Hugo padre anche per questo, unendo ancora una volta agli altri nomi quello di Dante: «aujourd'hui en lisant l'annonce de votre prochain *Carne* à Dante, et la traduction de Shakespeare par François-Victor Hugo, je me suis senti poussé à Vous parler encore une fois. Merci au père pour Dante; merci au fils pour Shakespeare»: cfr. Walker (1959) pp. 14-15.

¹⁰⁰ «Il cader così spesso di questo nome [Dumas *films*] sotto l'osservazione del critico non è caso, né capriccio, ma necessità. Questo nome è lo stemma della commedia moderna; essa nacque sedici anni fa con tale nome in fronte per volontà del secolo e per gloria dell'arte. [...] Mentre il padre volava col pensiero fra la nebbia dell'ideale, il figlio camminava sul *macadam* di Parigi attratto e sedotto da tutte le forme della realtà. Mentre il padre dormiva e sognava, il figliuolo vegliava e viveva. Vivere è la prima scuola e la prima sapienza d'uno scrittore di commedie. [...] Dumas padre, convinto della verità di questo fatto naturale, aiutò la reazione educando il figlio ad una vita opposta all'indole paterna. Egli idealista volle un figlio realista, egli improvvisatore volle un figlio pensatore, egli poeta volle un figlio filosofo, e lo ebbe. Così il romanzo generò la commedia. E per produrre un'arte così vera, così efficace com'è quella di Dumas *films*, ci voleva una siffatta educazione. La commedia di Dumas *films* divenne, per questi fatti specialmente, la commedia sociale dei tempi odierni»: cfr. Nardi (1942a) pp. 1200-1201; si noti come il requisito indispensabile proposto da Boito per scrivere buone commedie fosse analogo all'ideale già goldoniano.

¹⁰¹ A Luisa Mancinelli, moglie del compositore Luigi, ebbe a scrivere, a proposito di una composizione del figlio Ferruccio sul noto testo del poeta recanatese: «Nel *Sabato del Villaggio* c'è esuberanza ritmica ammirabile; il canto circola in quel lavoro da capo a fondo colle pulsazioni del cuore; Leopardi rivive. Torni Ferruccio a Leopardi; credo che egli abbia bisogno del pensiero, della parola di poeta alto e sommamente umano per dare il volo alle sue note»: cfr. De Rensis (2004) p. 230.

¹⁰² Interessante, a proposito di questo poeta, una dichiarazione degli anni della vecchiaia rintracciabile in una lettera inviata al musicologo Romualdo Giani: «lei, caro Giani, mi trae ad amare il Petrarca che prima ammiravo senza amarlo»: cfr. De Rensis (2004) p. 259.

¹⁰³ A questo proposito cfr. anche Paolini (1983a) pp. 80-93.

¹⁰⁴ «La benedetta fecondità del genio è raro miracolo in Italia, gli Scribe dai cinquanta capolavori, i Victor Hugo dalle miriadi meravigliose di versi, i Guizot, i Thiers dalle gigantesche storie, non sono fra noi»: cfr. Nardi (1942a) p. 1125. E in una circostanza sottolineò il legame tra la genialità e la prolificità artistica: «Génie vient de *gennad*: je produis. C'est surtout par cette étymologie superbe que l'on constate les véritables génies. [...] Le génie doit être féconde comme la nature exubérante. Il doit multiplier les idées»: cfr. Villa (2001) p. 359.

2.4.3. Johann Sebastian Bach, Benedetto Marcello e gli altri compositori

Come è stato più volte ribadito, non è possibile scindere il canone boitiano limitandosi a quello poetico-letterario senza considerare contemporaneamente anche quello musicale. A riprova di ciò basti ricordare il concetto espresso a Bellaigue, e già citato, secondo cui Dante avrebbe operato «avec les mots le même prodige que votre divin Mozart et mon divin J. S. Bach opéraient avec les notes, et de la même manière»¹⁰⁵: per Mozart, Boito nutriva sì un sincero apprezzamento ma non quella ammirazione dimostrata invece nei confronti di Bach; negli scritti dell'autore non ricorre infatti molto spesso il nome del compositore salisburghese, forse perché in lui il poeta-musicista vedeva un autore che aveva sì portato a perfezione la musica del periodo in cui visse, ma che rappresentava una concezione troppo legata al classicismo settecentesco e in quanto tale ormai superata¹⁰⁶.

Al contrario, agli occhi di Boito Bach rappresentava il padre di tutta la musica contemporanea (in specie di quella strumentale), esattamente come Dante lo era di tutta la poesia; questa ammirazione si esplicitò e si rafforzò soprattutto negli anni della maturità, come dimostrano in particolare proprio gli scambi epistolari intrattenuti con l'amico Bellaigue¹⁰⁷, ma era già evidente nel periodo della gioventù: «Haydn procede da Bach come il citiso fiorito procede dalla roccia terribile; l'essenza della loro natura è diversa; eppure una è madre dell'altra; eppure spirano la stessa atmosfera, abitano le stesse regioni. Bach è il sovrano creatore della “musica indipendente”, di cui Haydn è il gentile continuatore. Bach immagina il *preludio* e glorifica la *fuga*; Haydn, più tardi, consacra il quartetto figliazione delle due forme anteriori. Beethoven, pochi anni dopo, trarrà la suprema conseguenza dall'idea di Bach e dalla forma di Haydn, creando la “Sinfonia” nella sua più epica manifestazione»¹⁰⁸. Se da un lato va evidenziata nuovamente la preminenza su qualunque altro compositore che soprattutto in gioventù Boito attribuiva a Beethoven, dall'altro non si può fare a meno di notare la presenza in queste parole di due concetti chiave dell'estetica boitiana: l'«idea» e la «forma».

Bach sarebbe dunque il modello della musica ideale, ovvero di quella musica pura non ancora appesantita quasi dalla sua concretizzazione; non per niente a lui era appunto attribuito il merito di essere padre di buona parte della tradizione successiva, che dalle sue idee aveva continuamente attinto. Haydn era invece colui che aveva saputo fornire un modello concreto della realizzazione di queste idee, senza per questo cadere nell'errore di costruire elementi e strutture facili e stereotipati; il suo merito stava appunto proprio in questo, ovvero nell'aver dilatato le «formule» della musica strumentale. Non importava dunque, agli occhi di Boito, se il nome di questo compositore non sarebbe stato ricordato in futuro al pari di altri musicisti, come del resto già avveniva negli anni '60 del XIX secolo; il contributo essenziale da lui dato all'arte del suo tempo si sarebbe ugualmente riversato su quanti sarebbero venuti dopo di lui¹⁰⁹.

¹⁰⁵ Interessante in questo senso anche l'analogia instaurata in una lettera inviata nel 1910 a Giuseppe De Panis: «La *Matheus-Passion* è la *Divina Commedia* della Musica. Essa ha bisogno anzitutto di una mente direttiva d'artista grande, profondo, che la conosca in ogni sua piega, che la intenda, che la adori, che sappia trasfondere il significato e il commento»: cfr. De Rensis (2004) p. 131.

¹⁰⁶ Si vedano ad esempio i giudizi espressi in Nardi (1942a) pp. 1159 e 1171.

¹⁰⁷ Tra gli altri passi significativi si citerà almeno il seguente: «Vous n'aimez pas assez le Dieu que j'aime, Bach! Vous le vénerez trop vous ne l'aimez pas d'amour, vous ne pleurez-pas avec lui, vous ne sentez-pas qu'il pleure, qu'il aime, qu'il souffre, qu'il rugit, qu'il caresse, comme un fils de l'homme, qu'il a toutes les passions et tous les cris du coeur. [...] Ne me croyez-pas injuste, je sens bien que vous reconnaissez la grandeur de J.S. Bach, vous le mettez le premier parmi les prophètes de la Musique, il a tout révélé; la musique moderne est son oeuvre: vous l'affirmez à genoux, eh bien cela ne me suffit-pas»: cfr. Tintori (1986b) p. 154.

¹⁰⁸ Cfr. Nardi (1942a) p. 1162.

¹⁰⁹ «Haydn ha allargato le formule della “musica indipendente”, e perciò merita la nostra venerazione. Dilatare la *formula* è allungare una catena dell'arte, è aggiungere un continente in più al globo ideale, è l'essere Cristoforo

In questa duplice ottica, quella cioè che da un lato vedeva gli ideatori dei concetti e delle strutture musicali e dall'altra quanti li avevano saputi realizzare morfemicamente, vanno dunque collocati e valutati gli altri compositori che rientrano nel canone boitiano. Si tratta per lo più di autori italiani, che anche in questo caso possono essersi distinti tanto nella musica strumentale quanto, soprattutto, in quella vocale nei suoi diversi generi; va infatti tenuto presente che l'arte del canto era riconosciuta da Boito (e da molti altri musicisti e critici) come tipicamente italiana, di contro a quella sinfonica in cui invece si volevano maggiormente distinti i compositori mitteleuropei.

Il nome principale di questo gruppo è Benedetto Marcello: Boito aveva imparato ad apprezzarlo già ai tempi del conservatorio, grazie agli insegnamenti impartiti dal Mazzucato, come lui stesso confessò a Giulio Ricordi palesando per questo grande stima e sincera gratitudine nei confronti del suo maestro¹¹⁰. La rilevanza nella storia della musica ricoperta da questo autore venne espressa da Boito, ancora una volta, ricorrendo a un confronto con la poesia dantesca: «Da troppi anni s'era dimenticato fra noi il nome di questo Principe della musica, e bene fece chi religiosamente ce lo ricondusse a memoria. Non è mai senza danno per l'arte l'oblio dei grandi esempi passati; non sappiamo cosa diventerebbe la poesia il giorno che non si studiasse più Dante, e il giorno che da' musicisti non s'amassero più i salmi del gran veneziano non sappiamo lo scandalo che diverrebbe la musica. È notevole lo studio assiduo e l'amore che posero i posteri alla divina opera di Marcello»¹¹¹.

A questo compositore venivano attribuite una funzione e un'importanza simili a quelle di Bach, per un verso, e, soprattutto, per l'altro, di Haydn: le composizioni sacre erano per Boito il frutto di un'idea talmente pura che, realizzata, poteva essere definita «divina» (appunto come la *Commedia* dantesca); contemporaneamente questa realizzazione serviva da esempio per i posteri che in essa potevano scorgere la concretizzazione della *forma* musicale. Infatti gli autori successivi degni di nota erano quanti, soprattutto nell'ambito del melodramma, avevano contribuito ulteriormente all'ampliamento del ritmo, della tonalità, delle strutture musicali; alcuni esempi in questo senso sono già stati citati più sopra quando si è affrontata la questione dell'ideale operistico di Boito, altri si incontrano qua e là nei suoi scritti: di Bellini si apprezzavano soprattutto le melodie «limpide», a Rossini veniva riconosciuto di essere stato in grado di perfezionare la musica tardosettecentesca per poi spingersi nelle ultime opere a ricerche timbriche e musicali innovative (Boito sottolineò più volte il suo amore per il *Guglielmo Tell*, melodramma di fatto già romantico), di Donizetti si ammetteva la composizione di qualche bell'opera, nonostante se ne criticasse la prolificità troppo spesso nemica della qualità artistica¹¹².

Colombo fin che non giunga l'Icaro vittorioso, è preparare il pensiero alla libertà, educarlo alle grandi forme delle epoche future. Haydn è fra quegli ingegni che dobbiamo affrettarci a benedire perché saranno obliati più presto degli altri, fra quegli ingegni che compiono un episodio dell'arte e che poi si ritirano in dieci pagine di storia. L'opera di Haydn fu utile a' suoi giorni; essere utile a' propri giorni è aiutare i venturi»: cfr. Nardi (1942a) p. 1162.

¹¹⁰ «Fu Alberto Mazzucato, che in quella scuola ci rivelò il genio di Benedetto Marcello. Il nostro maestro suonava e cantava davanti a noi, esterrefatti, la portentosa musica dei Salmi. Nessuno mai mi saprà ridire quella musica con tanta grandiosità di stile, con tanta potenza di accento, con così pieno e misurato entusiasmo»: cfr. De Rensis (2004) p. 30. L'amore per questo compositore è inoltre confermato dal fatto che il suo nome compare anche nella produzione poetico-letteraria boitiana; basterà ricordare l'analogia instaurata con l'arte del bizzarro Barbapedàna: cfr. Villa (2001) p. 207.

¹¹¹ Cfr. Nardi (1942a) p. 1143.

¹¹² Interessante la seguente ricostruzione storiografico-musicale che chiama in causa diversi dei nomi sin qui visti: «si può dire apertamente che dall'ultimo volume dei salmi di Marcello, venendo fino alla prima opera di Sponcini, gli elementi dell'arte non toccassero quasi menomamente sviluppo. Con Marcello crebbe la tonalità, con Sponcini il ritmo [...]. Dopo Marcello l'arte s'impicciolì in Italia, per ingrandirsi in Germania ed in Francia [...]. A dare una grande idea delle grandi conquiste musicali d'Italia, bisognava risalire [...] al gran padre Palestrina, alle sue

È in questo stesso contesto che bisogna inserire anche l'elogio che Boito fece di Giacomo Meyerbeer, altro estensore della *formula* melodrammatica e innovatore, anche di se stesso, che causò il declino e la scomparsa di diverse opere nostrane ormai superate¹¹³.

Può dunque stupire che quando l'arte musicale raggiunse un'affrancatura ancor più netta e definitiva dai *rudì vincoli* della tonalità e del ritmo, Boito non seppe accogliere positivamente quanto era avvenuto; nei confronti di Richard Strauss, infatti, il poeta-musicista espresse dei giudizi severissimi ed estremamente critici: «Quel ciarlatano che ha nome Strauss merita tutto il male che ne dici, ma merita ancor peggio: è un assassino della musica, è un asino, è un porco, un *imbecille* (Dio ci liberi da questi Michelangioli da strapazzo!). Quando scriveva con le regole dell'arte era un impotente. Quando, disperato della sua nullità, s'è messo a fare, per speculazione, la parte di ribelle non è riuscito ad essere che un impertinente volgarissimo e null'altro. Amen»¹¹⁴.

Eppure è innegabile che proprio Richard Strauss sia stato, nella storia del melodramma, un tassello fondamentale nella direzione di rinnovamento caldeggiata dal giovane Boito, come hanno dimostrato tanto il tempo quanto il pubblico; le interpretazioni di simili giudizi possono dunque essere diverse, e magari intrecciarsi tra loro: anzitutto andrà tenuta presente l'evoluzione, o se si vuole l'involuzione, che si constata nel pensiero dell'autore in direzione sempre più conservatrice e sorda o diffidente rispetto alle novità di cui non era più promotore lui stesso; anche per questo non si può escludere che in tali valutazioni si annidi un astio figlio dell'invidia nei confronti di chi stava realizzando in pratica ciò che Boito era stato semplicemente in grado di teorizzare o al più di concretizzare parzialmente¹¹⁵; infine va tenuto presente il contesto socio-culturale generale che vedeva contrapposte la scuola italiana e la scuola germanica: se un tempo ambedue erano ben viste dal poeta-musicista per i loro diversi e specifici pregi, in seguito (in particolare dopo la collaborazione che diede vita agli ultimi due capolavori verdiani) si mise anch'egli a opporle parteggiando per la prima. Del resto, già nei due decenni di fine '800 Boito aveva dimostrato di non aver compreso fino in fondo ciò che l'opera di Wagner, tanto dal punto di vista teorico quanto dal punto di vista pratico, aveva e avrebbe significato per il presente e il futuro del melodramma europeo.

messe, alle sue *lamentazioni*, al suo *Stabat*, poi venie sui *madrigali* di Marenzio, e ai primi melodrammi, splendide attuazioni della grande utopia del Vicentino; poscia passare al grandissimo Peri, creatore del recitativo, e a Scarlatti e a Cesti perfezionatori di Monteverde, e a Marcello perfezionatore di Palestrina, e fermarsi a questo supremo progresso, oppure continuare con Spontini, Bellini e Mercadante, giacché la è pur innegabile evidenza che codesto ultimo compì nell'arte la più vasta manifestazione odierna dello sviluppo ritmico»: cfr. Nardi (1942a) pp. 1148-1149.

¹¹³ «Meyerbeer fu compreso. Allora crollarono, come i mattoni delle mura di Gerico, centinaia di melodrammi italiani: una grande parte di quelli di Bellini, una più gran parte di quelli di Donizetti, quasi tutti quelli di Rossini (tranne quei due meravigliosi ed eternamente giovani) ed alcuni di Verdi. Non passò anno, non passò carnevale o quaresima, senza che si riudissero sempre più ammirati i portenti del grande tedesco: si penetrarono sempre più a fondo gli abissi di quelle musiche e sempre più a fondo si penetreranno»: cfr. Nardi (1942a) p. 1122.

¹¹⁴ Cfr. Tintori (1986b) p. 172. Si consideri anche il seguente passo, in cui si riconosce al dramma di *Salome* un'efficacia degna di nota ma non supportata da un'adeguata messa in musica: «Moi aussi j'ai été, les jours derniers, témoin d'un outrage sans nom fait à une Immortelle [la Musica] non moins auguste que la Foi. L'insulteur, est un lourdau bavarois (tedesco lurco [questo aggettivo, come si avrà modo di vedere, era molto usato da Boito e infatti compare anche nella sua librettistica]) nommé Richard Strauss, vitrioleur de l'Art. Fort heureusement ces formes divines de la Musique ne sont visibles qu'à l'âme et l'outrage ne laissant pas de trace, sera bien vite oublié. Le charivari intitulé *Salomé* n'est qu'un bruit de casseroles qui dure une cinquantaine minutes. Le drame de Wilde a des moments saisissants que la stupidité du musicien n'arrive pas à détruire mais quelle musique! ou plutôt quelle cuisine!»: cfr. Tintori (1986b) p. 168.

¹¹⁵ Questa ad esempio l'interpretazione che Giampiero Tintori ritiene più plausibile per giustificare un analogo risentimento espresso da Boito nei confronti di Jaques Offenbach: cfr. appunto Tintori (1986b) pp. 165 e 171-172 e Nardi (1942a) p. 1110.

2.4.4. Felix Mendelssohn-Bartholdy e Richard Wagner

Si arriva dunque con questo nome ad affrontare una questione complessa, molto dibattuta e finora volutamente elusa o appena accennata: il rapporto di Boito con i due maggiori compositori di melodrammi del suo tempo, Giuseppe Verdi e Richard Wagner. A questi sembra però opportuno anteporre nella trattazione un terzo musicista: Felix Mendelssohn-Bartholdy. Se l'accostamento può apparire strano, giacché Mendelssohn non compose opere liriche, è invece motivato dal fatto che fu lo stesso Boito a prendere spunto dalla sua figura e dalle sue composizioni per presentare alcune importanti riflessioni a proposito del melodramma presente e futuro, chiamando appunto in causa anche Wagner (esplicitamente), Verdi (indirettamente) e se stesso (allusivamente).

Nel 1864 Boito pubblicò sul *Giornale della Società del Quartetto* un saggio biografico e critico intitolato *Mendelssohn in Italia*, stimolato dalla traduzione in francese delle lettere che il musicista amburghese scrisse tra il 1839 e il 1847. Il ritratto che viene abbozzato sotto gli occhi del lettore sembra spesso più che altro un autoritratto, o almeno un ideale personale cui tendere e rispetto al quale si riscontrano diverse analogie: Mendelssohn è presentato come un cultore non solo di musica ma delle diverse arti e di filosofia, fine conoscitore delle lingue tanto classiche quanto contemporanee, studioso già da giovane dei grandi classici della tradizione o a lui contemporanei quali Bach e Beethoven, lettore di Goethe (che conobbe di persona e con il quale maturò una reciproca stima) e di Shakespeare; per questa vastità culturale e mentale, che non cadeva però nella sterilità della pedanteria o dell'erudizione fine a se stessa, il compositore «più che musicista è pensatore, contemplatore, poeta: traspare dai suoi canti quasi un raggio d'idee, come dalla fissa pupilla di chi medita»¹¹⁶, e in quanto tale meritava di essere annoverato insieme ai maggiori compositori di musica strumentale. Quasi superfluo sottolineare come anche Boito in quegli anni fosse, o almeno cercasse di essere, un musicista impegnato sul fronte teorico nonché un poeta e letterato.

Né, date queste premesse, la perfezione delle opere strumentali di Mendelssohn poteva limitarsi ad abbracciare il solo orizzonte musicale, estendendosi invece anche al versante verbale e poetico, seppur in qualche caso *in absentia*: «Mendelssohn, colla sua coltura nelle scienze e nelle arti, non poteva racchiudere la vastità delle sue vedute nel circoscritto campo della musica, arte de' suoni, e penetrò sempre più oltre. N'è prova i suoi *Lieder ohne Worte*, e le sue *Sinfonie*; l'arte de' suoni era per esso, più quasi che per il poeta, l'arte delle libere idee, dei sublimi concetti. Al posto dello *scherzo* o del minuetto, forme tutte e due strettamente foniche, mette l'*Intermezzo* e rapisce forse l'idea di Heine e la veste di suoni»¹¹⁷.

Dunque nel presentarlo quale modello per i giovani musicisti italiani (all'interno dei quali lui stesso s'inserì significativamente con un «noi»), Boito non poteva fare a meno di lasciar trasparire una certa identificazione tra il riferimento proposto e se stesso, senza per questo mascherare l'amarezza di dover additare uno straniero quale esempio per i connazionali; solo seguendo le orme questi ultimi avrebbero potuto riscattare, ancora una volta, l'arte dell'«Oggi» e, ancor più, quella dell'«Avvenire». Avvenire che proprio Mendelssohn aveva rivelato al grande Goethe, il quale, benché ormai anziano, da vero artista non indietreggiava e non rimaneva in-

¹¹⁶ Cfr. Nardi (1942a) p. 1228.

¹¹⁷ Cfr. Nardi (1942a) p. 1160; questo passo non è tratto, in realtà, dal saggio in questione, ma gli è coevo e pubblicato sulla medesima rivista. Boito sottolineava un'ulteriore espansione artistica che, grazie alla forza iconica insita nella produzione del compositore, sconfinava sino alla pittura: «si può certo dire di Mendelssohn che la essenza dell'ingegno suo è il descrivere, il dipingere; i *Lieder* sono quasi tutti dipinture e descrizioni, il *Walpurgisnacht* è una notte di Frank, il *Sommernachtstraum* è una notte Honthorst, nella *Grotta di Fingal* c'è tutta la magia descrittiva d'Ossian. Questo suo ingegno appare anche evidentissimo quando scrive parole. L'osservazione, l'intuizione del vero estetico lo coglie ad ogni passo ne' suoi viaggi»: cfr. Nardi (1942a) pp. 1244-1245.

differente di fronte al continuo procedere dell'arte; è nello sviluppare questo ragionamento che si trovano ancora una volta accostati i nomi di Dante, Shakespeare, Beethoven, Marcello¹¹⁸.

Il nazionalismo boitano riuscì nonostante tutto a giustificare almeno in parte i nostri compositori e il severissimo giudizio che di essi aveva dato Mendelssohn, non avendo trovato nella loro musica «la elevata idea, la severa forma, la possente ispirazione del cuore e della testa, la profonda scienza dell'arte, la rigida coscienza dell'artista che fu sempre in Germania»¹¹⁹ (come si nota, Boito impiegava dunque le proprie categorie estetiche e critiche per ricostruire il ragionamento mendelssohniano, con un'ulteriore sovrapposizione ideale tra sé e l'altro): anzitutto Mendelssohn aveva dimostrato di non lesinare critiche nemmeno alla Francia e alla Germania, e in secondo luogo non aveva avuto modo di ascoltare gli ultimi capolavori rossiniani, ma si era espresso così dopo aver udito una nuova opera del ben più modesto Giovanni Pacini. Un ultimo aspetto che Boito rilevava, apprezzandolo, nella musica di Mendelssohn era l'elemento religioso, considerato come caratteristico dello stile tedesco; ma ancora una volta, seppur con le diversità del caso, l'autore in realtà accomunava la ricerca artistica ed espressiva di entrambi.

Il punto ai nostri fini più importante è però forse un altro, ovvero il rapporto tra Mendelssohn e il melodramma. Leggendo lettere di questo compositore, Boito ne aveva scoperto un anelito profondo alla composizione di un'opera lirica; neanche a farlo apposta, il merito di questo stimolo a raggiungere il «melodramma ideale» andava attribuito a Shakespeare e alla natura musicale della sua *Tempesta*, da cui Mendelssohn sperava di trarre il suo capolavoro. Ciò che però fallava al musicista, e ciò di cui quindi andava ansiosamente in cerca, era la collaborazione di un librettista che fosse in grado di fornirgli un testo commisurato alle sue aspirazioni artistiche: sperò a un certo punto di aver individuato in Karl Lebercht Immermann il poeta adatto, ma il sogno s'infranse presto quando Mendelssohn scoprì che Immermann non ne aveva compreso l'entusiasmo e lo slancio artistico e ideale; a quel punto il progetto si arenò e non trovò mai realizzazione.

Questo perché, secondo Boito, «La Germania a que' giorni non aveva alti poeti drammatici. Schiller, quell'anima eolia, lirica, sonora [si noti ancora questo aggettivo], che avrebbe tanto penetrato nell'anima di Mendelssohn, non era più. Goethe moriva. L'amaro Heine, troppo esclusivamente rapsodico, non era nato pel dramma. [...] Restavano i *versificadores*, i poetucoli, i librettisti, i Michel Carré della lingua tedesca»¹²⁰. Non sarà privo di interesse rilevare l'impiego da parte di Boito della parola «librettisti» con accezione spregiativa; ma la cosa è estremamente coerente rispetto alla volontà, già vista, di ridare ai libretti una dignità letteraria pari ai testi della tragedia greca, missione che poteva spettare solamente a un vero poeta. Consapevole di questo limite, piuttosto che tradire le ragioni dell'arte, Mendelssohn decise dunque di non scendere a compromessi e relegò il suo sogno nell'utopia¹²¹.

¹¹⁸ «Davanti al tedesco noi siamo gente smarrita e temeraria, priva del santo timore dell'Arte. E in ciò v'è l'amaro di qualche incomoda verità. Timor dell'Arte. Abbiamo trovata una non disutile definizione in queste parole. Timor dell'Arte! Chiedete a Beethoven cos'era, chiedete a Meyerbeer, ed anche ai nostri vecchioni del cinquecento, a Marcello, a Palestrina, a quelle anime tanto dissimili dalle nostre, a quei giganti, e a quell'altro ciclope, Dante. Se non sentite sgomento nell'evocare tanti lemuri meravigliosi, fate loro questa domanda. Chiedete a Shakespeare perché abbia pensato più di vent'anni all'*Amleto*, chiedete a Goethe perché abbia lavorato tutta la vita al *Faust*, voi che scrivete cento opere in dieci anni»: cfr. Nardi (1942a) pp. 1250-1251; poco oltre si aggiungerà, ancora una volta, anche il nome di Bach.

¹¹⁹ Cfr. Nardi (1942a) p. 1250.

¹²⁰ Cfr. Nardi (1942a) p. 1256.

¹²¹ «Alla musica melodrammatica in Germania a quell'epoca, dopo d'essersi ampliata portentosamente agli sviluppi ritmici e tonali di Beethoven e di Weber, rimaneva un altro sviluppo da raggiungere, nuovo, solenne nella forma tragica. Questo sviluppo imperioso e grande doveva naturalmente arrivarle da un poeta. [...] L'uomo-poeta, chiamato nel 1830 dalla musica alemanna, non compariva. Ecco perché Mendelssohn non iscrisse la sua *Tempesta*. Fin ch'ei visse, l'ardente musicista cercò sempre indefesso, coraggioso, e cercando morì. Portò il suo concetto nel

A detta di Boito quel poeta così agognato dal compositore non si era ancora rivelato in Germania, nonostante una previsione di buon auspicio pronunciata da Victor Hugo che lasciava ben sperare. A maggior ragione, però, Boito esprimeva questo desiderio a proposito dell'Italia; ma se il contesto generale lo spingeva verso un sostanziale pessimismo, non mancava d'altro canto la consapevolezza che il sogno avrebbe potuto realizzarsi in un futuro prossimo: «Quando i nostri artisti saranno più ispirati, più colti, più altamente liberi, quando il nostro pubblico tornerà a ricordarsi dell'arte, forse il gran poeta sorgerà anche fra noi»¹²². Non si dimentichi che quando Boito scrisse queste parole sapeva che a breve sarebbe stato rappresentato *Amleto*, la prima opera di cui scrisse il libretto e rispetto alla quale, come si è già avuto modo di accennare, nutriva una grande aspettativa: come non vedere allora, ancora una volta, un'allusione a se stesso in un riferimento apparentemente così generico e impersonale?

Prima però di toccare quest'ultimo punto, Boito aveva affrontato con una certa ampiezza, e per la prima volta nei suoi scritti critici in modo così sistematico, il caso Wagner. Si potrebbe pensare che la figura del compositore tedesco – anche drammaturgo, poeta, filosofo, innovatore, promotore dell'opera d'arte totale – rappresentasse una sorta di modello assoluto agli occhi boitiani; invece il rapporto con questo personaggio è molto più complesso, variabile nel tempo, caratterizzato da spinte contrapposte di amore-odio, speranza-disillusione, col prevalere evidente e via via definitivo dei secondi sui primi¹²³.

Già nel 1864 il poeta-musicista ammise con molta sincerità e limpidezza come gli entusiasmi iniziali avessero ben presto ceduto il passo alla delusione: «Le prime parole di Wagner, confessiamolo, ci avevano commosso; noi tutti avevamo compreso, più che non ce lo permettesse una oscura esplicazione, il suo coraggioso pensiero. Wagner distruggeva la *formola melodrammatica*, Wagner prometteva di ampliare i limiti del ritmo e della melodia, Wagner, poeta-maestro-estetico, nella sua triplice faccia ne pareva l'uomo nato e predestinato a compiere la missione innovatrice. Menzogna»¹²⁴; sembrava insomma che Wagner avrebbe dovuto incarnare la figura di artista sognata da diversi scapigliati e che avrebbe concretizzato le proposte teoriche boitiane, ma, almeno agli occhi del nostro autore, non fu così.

Non che Boito non riconoscesse, oltre a giuste intuizioni, qualche pregio alla musica wagneriana, in particolare per quanto riguardava certa vigoria passionale e strumentale, ma in generale veniva presentata come altamente inferiore alle aspettative e alle teorizzazioni che l'avevano preceduta e accompagnata; e, soprattutto, Boito giudicava mediocri e inefficaci i drammi su cui si fondavano le opere del compositore di Lipsia. Per queste ragioni la presentazione con cui si apre questa parte del saggio su Mendelssohn è altamente critica e lo definisce come un «falso apostolo» del poeta strenuamente ricercato, come si è visto, dal musicista amburghese¹²⁵.

Analogamente, l'anno successivo Boito inseriva sì Wagner tra i compositori degni di attenzione, ma la sua collocazione gerarchica rispetto agli altri davvero grandi rendeva ragione

sepolcro scevro ancora del peso della forma, mondo da materia, bianco, etereo, vergine, sublime, come quando lo conobbe la prima volta nell'anima»: cfr. Nardi (1942a) p. 1256; sarà forse superfluo sottolineare nuovamente tutti i sostantivi, gli aggettivi e i concetti ricorsivi dell'estetica boitiana.

¹²² Cfr. Nardi (1942a) p. 1257.

¹²³ Su questo si veda anche Gallia (1986).

¹²⁴ Cfr. Nardi (1942a) p. 1257.

¹²⁵ «È comparso invece un falso apostolo di questo poeta, un falso precursore, uno di quei pericolosi propagatori di verità mal dette, mal pensate, male ascoltate, uno di quei farnetici i quali, avendo pure in pensiero la luce, diffondono il buio, pomposi sparpagliatori di clamorose confusioni, guastatori di teorie colla pratica, di pratica colle teorie, ingegni enfiati di vanità più che nudriti di scienza: Riccardo Wagner»: cfr. Nardi (1942a) p. 1256; non immaginava, Boito, che la sostanza di queste stesse accuse sarebbe poi stata argomento altrui contro lui stesso, in particolare dopo la caduta del primo *Mefistofele*.

della sua importanza tutto sommato inferiore: «Né i solenni giganti del passato, né le avidi cucagne del presente, ponno arrivar tant'alto da toccargli [a Beethoven] la fronte; Bach ci arriva al petto, Mendelssohn al cuore, Schumann al gomito, Haydn al ginocchio, Wagner alla clavicola del piede; esso, calmo, ritto, sereno, guarda sulle teste di tutti»¹²⁶.

Non si è in realtà in grado di stabilire con esattezza su quali conoscenze si basassero questi giudizi: infatti la prima opera di Wagner eseguita in Italia, e più nello specifico a Bologna, fu il *Lohengrin*, ma ciò avvenne solo nel 1871 e, curiosamente, grazie anche all'attività di promozione svolta dallo stesso Boito. Questi aveva probabilmente avuto modo di venire in contatto con la musica wagneriana durante i suoi viaggi all'estero, così come si può ipotizzare che, anche senza potersi giovare di un ascolto diretto, avesse studiato spartiti, partiture, libretti e scritti teorici; resta però il fatto che, almeno fino all'ultimo quarto del secolo, non è attribuibile a Boito una conoscenza particolarmente approfondita dei lavori del compositore tedesco, senza contare che non è chiaro quanto egli fosse padrone della lingua germanica¹²⁷.

È quindi probabile che buona parte dei suoi giudizi fosse influenzata dalla *vulgata* culturale e critica a lui contemporanea, la quale, nazionalisticamente, individuava in Wagner un campione del sinfonismo d'oltralpe contrapposto al melodismo nostrano; con tutte le conseguenze positive o negative che ne derivavano e con lo sfaccettato ruolo rivestito da Boito in questo dibattito. A dimostrazione di ciò si potrebbero citare non solo i giudizi della critica suscitati dalle prime esecuzioni pubbliche di Boito e compagni, ma, più significativamente, alcuni stralci di lettere che il fratello Camillo gli inviò nel 1861: «Il cigno Pesarese vuol sentir quella musica diabolica e antirossiniana [*scil.* la cantata *Le sorelle d'Italia*]? Sappimi dire subito subito il parere di lui – perch'io, ti confesso, ne sono assai curioso. [...] Scrivi poi... se Rossini udì la vostra musica wagneriana. [...] Godo... che a Rossini sia piaciuta la tua musica; egli è po' poi uomo da capire ogni progresso»¹²⁸.

Sempre grazie a una lettera di Camillo si ha un'ulteriore testimonianza di come, nei primi anni, la conoscenza wagneriana da parte di Arrigo Boito fosse solamente superficiale e, in quanto tale, passibile di ripensamenti valutativi una volta venuto in contatto con un'esecuzione reale: «Credo che ti accadrebbe col *Rienzi* ciò che ti accadde con l'altra opera di Wagner: dopo esserti spiaciuta al cembalo, ti piacerebbe in teatro. Anche nel *Rienzi*, con l'orchestra, con la scena, con tutto ciò che vi ha voluto mettere l'autore, si ritrova la straordinaria vittoria sintetica

¹²⁶ Cfr. Nardi (1942a) p. 1168.

¹²⁷ Si sa per certo che la studiò in conservatorio, anche se, come riporta Nardi (1942b) p. 43 non vi si applicò molto; ma la maggior parte dei biografi e degli studiosi, in assenza di documenti certi, tende a supporre una conoscenza al massimo un po' superficiale. Resta però il fatto – come si dirà tra poco – che Boito eseguì anche qualche traduzione di libretti o brani in lingua tedesca.

¹²⁸ Cfr. Nardi (1942b) pp. 81 e 88. Nella sua prima cronaca musicale (13 settembre 1863), Arrigo aveva inoltre accostato i nomi dei due compositori, riconoscendo agli ultimi lavori di Rossini un'importanza essenziale per l'*arte dell'avvenire*: «Ho udito una volta Rossini sciamare tristamente: – Hélas, je ne suis que trop connu! – Guai se Wagner potesse dire lo stesso [...]. Rossini sataneggia! e chi lo crederebbe? Se quel *Canto dei Titani* non fosse qual è, lo si direbbe un'ironia, un epigramma lanciato da quello spirito frizzante agli innovatori dell'arte; essendo esso invece così altamente ispirato, è, per l'arte che verrà, salda caparra di sicuro trionfo»: cfr. Nardi (1942a) pp. 1071 e 1073. A testimonianza della difficoltà della critica nella ricostruzione del rapporto Boito-Wagner, vale la pena di riportare anche l'interpretazione e il commento che lo stesso Nardi fornisce a proposito di questi riferimenti: «I due sacerdoti delle Muse e sacrificatori alle vergini Grazie non potevano essere, dunque, spassionati. Ma, di questo epiteto "wagneriana", pronunciato da Camillo, il quale doveva trovarsi meglio d'ogni altro in grado di conoscere il pensiero del fratello e del suo amico, dobbiamo prendere atto? Accontentiamoci di dire, che se ne' suoi risultati la musica di Faccio e di Boito partecipava, già l'abbiamo detto, di una generale tendenza all'emancipazione di cui Wagner non era che uno degli esponenti, tutto cospira a far pensare che, ai tempi di cui parliamo, e Boito e Faccio fossero per la musica wagneriana, fino a cadere essi medesimi nell'equivoco di giudicarsene seguaci. Wagner non era che uno degli esponenti, abbiamo detto. Però, nell'ambito melodrammatico, il più cospicuo. "Wagneriano", insomma, poteva diventare per loro sinonimo di "emancipato"»: cfr. appunto Nardi (1942b) pp. 88-89.

di Wagner»¹²⁹; la lettera è del 1874, e fu proprio in quegli anni che si assisté a una nuova apertura di credito da parte di Boito nei confronti del compositore tedesco.

Come si è anticipato, la prima esecuzione di un'opera wagneriana nel nostro Paese avvenne l'1 novembre 1871, a Bologna, città il cui teatro e il cui pubblico erano ritenuti "progressisti" e aperti alle novità europee, di contro soprattutto ai conservatori partigiani dell'italianità e del verbo verdiano stabilmente insediati a Milano, nel teatro del Piermarini; in questo giocavano un ruolo decisivo anche questioni economico-commerciali, quali, prima fra tutte, la competizione tra le case editrici Ricordi e Lucca.

Boito, che ben conosceva l'ostilità del pubblico scaligero per i novatori che aveva decretato gli insuccessi del primo *Mefistofele*¹³⁰ e di *Amleto*, mosso da curiosità e dalla volontà di allargare gli orizzonti culturali e musicali del suo Paese, caldeggiò questo evento e vi partecipò in qualità di spettatore. L'impressione che in lui suscitò l'ascolto del *Lohengrin* fu talmente forte che decise di indirizzare immediatamente a Wagner un telegramma di ringraziamento e congratulazioni; il compositore tedesco, dal canto suo, contraccambiò a stretto giro di posta e il 7 novembre indirizzò a Boito un *Brief an einen italienischen Freund*: in questa lettera il nostro autore veniva considerato come un autorevole esponente di quanti, interessati al futuro dell'arte, avevano favorito in Italia l'ingresso della musica wagneriana, e veniva auspicato un nuovo e fruttuoso connubio artistico tra il «genio» italiano e quello alemanno. Boito tradusse e divulgò di persona lo scritto, così come non mancò di assistere, negli anni, ad esempio alle rappresentazioni di *Rienzi*, *Tristano e Isotta* e *La Walkiria*.

Inoltre tra la fine degli anni '60 e gli anni '80 si occupò dei libretti wagneriani per via dell'attività di traduttore che svolse per la casa musicale Lucca: si segnalano infatti i testi di *Rienzi* e di *Tristano e Isotta* (quest'ultimo rivisto con la collaborazione dello Zanardini nel 1888); oltre a queste due opere Boito tradusse poi, sempre di Wagner, i cinque *Wesendonck-Lieder*, la 'Cantata sacra' *L'Agape degli Apostoli*, le tre liriche *Dormi fanciullo*, *La rosa*, *L'attesa*. Inoltre pare che alludesse, con un certo compiacimento, a se stesso quando sottolineò come Wagner fosse contento che la traduzione francese del *Freischütz* di Karl Maria von Weber, che appunto Boito tradusse nella nostra lingua, fosse stata affidata a un poeta italiano¹³¹.

Se a ciò si aggiunge che Boito invitò il compositore tedesco per dirigere un concerto a nome della Società del Quartetto, e che passò a definirlo da «Bar-Gesù dell'arte» (1864) che aveva creato cialtronescamente solo fugaci illusioni a «Nostradamus della musica moderna» (1872)¹³² dotato di buone intuizioni e di grande passione e abilità teoretica, si comprende come il nostro autore nutrisse una certa stima e un certo interesse nei confronti di Wagner. Eppure la convinzione non doveva essere poi così profonda, dato che in occasione di una delle prime rappresentazioni bolognesi di *Rienzi* (nel 1876; l'opera aveva avuto la sua prima esecuzione italiana due anni prima a Venezia) a cui presenziò nientemeno che l'autore in persona, pare che Boito non approfittasse per andarlo a incontrare.

Inoltre nel novembre di quello stesso anno scrisse a Luigi Salina alcune parole che non solo confermano quanto appena detto, ma che sembrano anche sconfessare il lavoro di traduzione per quella stessa opera, pubblicata nel 1869, quasi non fosse frutto di particolari cure¹³³: «avrei assistito volentieri ad una rappresentazione del *Rienzi*, se non mi fosse mancato il tempo e

¹²⁹ Cfr. Nardi (1942b) p. 368.

¹³⁰ E non per niente il successo del secondo *Mefistofele* prese avvio proprio dal capoluogo emiliano.

¹³¹ Cfr. Nardi (1942a) p. 1217 e Nardi (1942b) p. 343.

¹³² Cfr. Nardi (1942a) pp. 1257 e 1214.

¹³³ Su questo e per un confronto tra alcuni passi degli originali e delle traduzioni cfr. Gallia (1986) pp. 130-135.

anche un po' la salute per intraprendere un viaggio in ferrovia. Ora non sono forse più in tempo per prepararvi a non leggere la mia traduzione del *Rienzi*, che è una povera e deforme cosa»¹³⁴.

Col procedere degli anni, con il progressivo approfondimento della musica wagneriana, con il riavvicinamento a Verdi, crebbero nuovamente lo scetticismo e le critiche di Boito per il compositore tedesco e i suoi lavori. Diverse ne sono le testimonianze: anzitutto è emblematico il fatto che il poeta-musicista non faccia più accenno (se non con gli amici più stretti ed esplicitamente interrogato sull'argomento¹³⁵) al *Brief* che invece inizialmente aveva contribuito a rendere noto; inoltre appaiono molto significativi i passi che si individuano, ancora una volta, nei suoi scritti privati: se ne ricorderanno almeno i più notevoli. Procedendo in ordine cronologico, nella maturità boitiana s'incontra due volte un riferimento alla *Walkiria* nel carteggio con Verdi; il primo, del 1892, mostra come l'autore fosse attirato dall'ascolto dal vivo dell'opera, che evidentemente non aveva ancora visto rappresentata: «fra un paio d'ore partirò per Torino per sentire la Valkiria. Sono curioso dell'impressione che ne avrò e di quanto una rappresentazione scenica possa correggere o far parer bella una mostruosità artistica d'un'uomo [*sic*] di grande ingegno»¹³⁶.

Ne emergono dunque considerazioni interessanti, che confermano in buona parte quanto sin qui detto: anzitutto, come si è visto con l'epistola di Camillo, Boito si dimostrava disposto a rivedere il proprio giudizio qualora l'elemento scenico ed esecutivo avesse messo in luce pregi che la sola lettura della partitura non era in grado di far risaltare; d'altro canto, la considerazione di partenza su quest'opera era decisamente critica, anche se ciò non comportava il misconoscimento delle doti artistiche fuori dal comune dimostrate dal suo autore (ritornava quindi il concetto di una realizzazione pratica inferiore alle idee che l'avevano generata).

Non è dato sapere quali siano state le reazioni immediate suscitate dalla visione dello spettacolo, ma una lettera del 31 dicembre 1893, sempre indirizzata a Verdi, è illuminante e consente di approfondire qualche altro aspetto della concezione estetica e critica boitiana:

la causa prima per cui l'opera non piacque [Boito si riferiva all'insuccesso appena registrato alla Scala] si deve ricercare nell'opera stessa e nel sistema adottato dal Wagner. Un'altra causa è la vastità del palcoscenico che fa parer misera tutta la struttura del dramma. Un'azione [*sic*] insulsa che cammina più lentamente d'un treno omnibus, fermandosi ad ogni stazione, attraversando una interminabile sequela di duetti durante i quali la scena rimane miserabilmente vuota e i personaggi stupidamente immobilizzati; Tutto ciò non è fatto per dilettere. La cavalcata delle Walkiri [*sic*] e l'implorazione delle stesse, due brani che mi fecero una grandissima impressione a Torino, mi lasciarono freddo alla Scala. E si spiega; pel nostro vastissimo teatro occorrerebbero non già nove Walkiri [*sic*] bensì una trentina e allora l'effetto ottenuto a Torino sarebbe raggiunto.¹³⁷

La delusione regnava dunque sovrana: perfino i brani a suo tempo apprezzati perché di forte impatto musicale ed emotivo, in altro contesto rappresentativo risultavano insignificanti.

¹³⁴ Cfr. De Rensis (2004) p. 46. Fatto analogo avvenne dodici anni dopo, come è dimostrato da una lettera indirizzata a Giulio Ricordi: «Ricordati la mia preghiera di togliere il mio nome dall'edizione del libretto del *Tristano e Isotta*. Questo è un mio desiderio vivissimo e ti sarò assai grato se farai tutto ciò che ti è possibile (e ti è possibile tutto) per accontentarmi. Se l'edizione è già stampata ti propongo di fare ingommare una nuova pagina, all'intestazione, dove il nome di chi tradusse non sia detto come si usa su quasi tutti i libretti tradotti in italiano. Che il mio nome appaia sullo spartito piano e canto è già noioso, ma molto più noioso per me se apparisse sull'edizione letteraria. Lo spartito sarà comperato da dieci persone, il libretto da duemila. Dunque mi raccomando»: cfr. De Rensis (2004) p. 94.

¹³⁵ Così ad esempio avvenne con Camille Bellaigue: cfr. Tintori (1986b) p. 173.

¹³⁶ Cfr. Medici-Conati (1978) p. 202.

¹³⁷ Cfr. Medici-Conati (1978) p. 221. Si aggiungerà qui di sfuggita come la scarsa considerazione che i due musicisti avevano delle composizioni dell'altro fosse reciproca: «Wagner, per parte sua, quando lesse la partitura del *Mefistofele* sentenziò sorridendo: è il ricamo d'una damina»: cfr. De Rensis (1942a) p. 139.

Ma, al di là delle pur rilevanti considerazioni sulla messinscena e sul rapporto tra spazio teatrale ed aspetti fonici e drammatici, importa sottolineare in particolare il giudizio più complessivo sull'opera: ad essere posto sotto accusa era l'impianto poetico e drammaturgico wagneriano, fondato su un'azione tendente alla staticità e su un intreccio, come si è visto, ritenuto privo di senso; Boito non ritrovava insomma quel contrasto di affetti, quelle situazioni forti, quell'incalzare degli eventi, quella talvolta più ricercata sottigliezza psicologica dei personaggi che erano alla base dell'opera in musica italiana ottocentesca e che lui stesso aveva contribuito ad affinare e sviluppare.

Restavano quindi, sostanzialmente, un'incomprensione e una svalutazione di un diverso modo di intendere e di realizzare il melodramma, come veniva invece sentito dalla scuola germanica. In questo modo anche la parziale *obliterazione della formula musicale* perseguita da Wagner risultava vanificata, perché non determinante poi una migliore resa drammaturgica e – sottolineatura interessante – non funzionale al gradimento estetico e spirituale che costituiva pur sempre uno scopo insito nell'opera d'arte e nel melodramma¹³⁸.

In quegli stessi anni Boito espresse considerazioni analoghe, ma più incentrate sull'aspetto musicale, scrivendo al Bellaigue:

ce Createur tudesque adorable et odieux reviendra toujours à l'esprit toutes les fois que nous serons à contact des grandes sérénités ou des spasmes de la nature ou du coeur! Ibride, monstrueux, moitié homme, moitié brute, faune, satyre, centaure ou triton, ou bien plutôt moitié Dieu moitié âne; Dionisius par le délire divin de l'inspiration, Bottom [si noti di sfuggita ancora un riferimento shakespeariano] par l'opiniâtreté stupide, nous ne l'aimerons jamais tout entier. Mais si nous oublions son train de derrière lourd, tardif, ridicule et recalcitrant et si nous ne regardons que le buste c'est à genoux qu'il faut le contempler. Comme harmonist à part telle ou telle ruade asinine je l'admire sans reserve, il a possédé le monde harmonique et *metabolique* tout entier dont on n'avait conquis, avant lui qu'un seule hemisphere.¹³⁹

In Wagner Boito vedeva dunque realizzato uno strano dualismo, in questo caso non positivo o frutto di perfezione: essere contemporaneamente Dio e asino non era certo un pregio né, tanto meno, poteva essere giudicato un complimento. Ancora una volta, e in modo chiaro e netto, emergeva quindi quel sentimento contrastante di amore-odio, stima-delusione che accompagnava Boito fin dalla giovinezza: l'ispirazione del compositore tedesco era ritenuta sovrumana, così come la capacità di *affrancarsi dal rude vincolo della tonalità*, rispetto alla quale anzi Wagner aveva dimostrato di possedere delle doti che non venivano riconosciute a nessun altro compositore; ma tutto ciò non aveva poi trovato piena e coerente realizzazione nell'*opera dell'avvenire* sognata dal poeta-musicista italiano.

Non solo, ma per questi suoi limiti Wagner poteva essere accusato di un'ulteriore colpa, ovvero quella di essersi proposto come cattivo e ambiguo maestro per i suoi successori. È quanto emerge da un foglietto rinvenuto nello studio di Boito e che, considerati i riferimenti in esso contenuti, è senza dubbio databile negli anni della sua vecchiaia: «la musica è diventata una scienza occulta da accalappiare i gonzi. Il grande colpevole è Wagner, cioè una mala interpretazione di quel grandissimo genio, una mala interpretazione fatta o inconsciamente da imbecilli come Strauss o da furbacchioni come Debussy – Il torto di Wagner è di prestarsi all'equivoco»¹⁴⁰.

¹³⁸ Per un confronto più generale tra gli stili, le differenze, le caratteristiche costitutive dell'opera italiana e quelli dell'opera tedesca si veda Dahlhaus (2005).

¹³⁹ Cfr. Tintori (1986b) pp. 154-155.

¹⁴⁰ Cfr. Rossini (1986) p. 50.

Può dunque essere considerata questa l'ultima e definitiva parola che Boito pronunciò a proposito del suo rapporto, per certi versi aporistico, con il compositore tedesco; quanto in questo giudizio vi fosse di reale incomprensione per la portata artistica wagneriana, quanto di invidia nei confronti di una figura che aveva in realtà incarnato in buona parte i sogni boitiani irrealizzati, quanto di pregiudizio dettato da un nazionalismo imperante, quanto di crescente ostilità rispetto alle novità che si allontanassero troppo dalla tradizione, quanto di sincera e obiettiva valutazione, non è facile stabilirlo; e forse non è nemmeno nostro compito farlo¹⁴¹.

2.4.5. Giuseppe Verdi

Meno complesso invece il rapporto tra Boito e Giuseppe Verdi, rispetto al quale si è già avuto modo di accennare qualcosa. Si affronterà nel capitolo successivo come si sia sviluppata la collaborazione tra i due e cosa ciò abbia comportato anche per la maturazione estetica boitiana; di conseguenza qui basterà chiarire soprattutto quale fu il posto occupato da Verdi nelle riflessioni e nelle battaglie del giovane Boito e nel periodo della sua maturità.

Come si è già avuto modo di anticipare, alcuni strali scapigliati lambirono anche il compositore più noto del nostro Ottocento, o quantomeno l'interessato si sentì chiamato in causa direttamente dalla goliardica *Ode saffica col bicchiere alla mano. All'arte italiana*; questo fatto ha portato diversi studiosi a ipotizzare una certa ostilità iniziale di Boito nei confronti di Verdi. Se è innegabile che i furori giovanili del nostro autore non risparmiarono qualche critica nemmeno al massimo operista italiano, è però altrettanto vero che Boito ebbe sempre in gran rispetto l'arte verdiana e non esitò a riconoscerne in diverse occasioni i meriti. Si presti attenzione anzitutto a quanto si diceva nel passo, già riportato, in cui si proponeva il rinnovamento dell'opera in musica: se certo Verdi non era ritenuto ancora colui che poteva vantare il merito di aver plasmato la *forma melodrammatica*, non si può però ignorare che a lui e ad altri suoi omologhi, qualificati significativamente come «sommi», veniva riconosciuto il merito di aver sviluppato in modo personale le diverse *formule*, senza accontentarsi del preesistente e contribuendo così al progresso dell'arte.

L'unico vero riferimento non troppo lusinghiero nei confronti del Maestro che è possibile rinvenire negli scritti boitiani degli anni '60 è l'epiteto «gran Prete»¹⁴², usato però per criticare non tanto lui quanto i suoi pedissequi imitatori che non si preoccupavano, o non avevano le capacità, di comporre opere davvero originali e in grado di tener dietro alle novità del panorama musicale, adagiandosi sulla tradizione più trita e generica. Al contrario, di Verdi si riconosceva la grandezza che lo aveva contraddistinto nel saper continuamente rinnovare se stesso, perfezionandosi sempre più: è quanto emerge da un articolo, pubblicato sul *Figaro* del 7 gennaio 1864, in cui l'autore sviluppava alcune riflessioni a proposito della riproposizione teatrale dei *Lombardi alla prima crociata*.

Se da un lato quest'opera veniva giudicata non priva di pregi ma inevitabilmente figlia del suo tempo (1843) e come tale ormai superata, d'altro canto Boito sottolineava come il pur non più recente *Rigoletto* (1851) avesse invece conservate intatte la sua bellezza, la sua freschezza e la sua novità drammaturgico-musicale; e questo perché Verdi non aveva esitato a pro-

¹⁴¹ Interessante, e in parte condivisibile, la conclusione che sull'argomento trasse Raffaello De Rensis: «Boito, in verità, nella dibattuta questione wagneriana, non prese mai una posizione decisa né poteva prenderla. La ragione non si cercherà tanto nel suo timore (da lui una volta dichiarato) che avvicinandosi troppo al genio di Lipsia ne sarebbe rimasto sopraffatto, quanto nelle sue native tendenze che lo trassero poi irresistibilmente e definitivamente nell'orbita verdiana»: cfr. De Rensis (1942a) p. 140. Oltre ai testi via via citati a proposito della questione appena esaminata, tra gli altri approfondimenti possibili segnalo almeno Pomilio (1994) pp. 61-64, Guarnieri Corazzol (1994) pp. 223-228 e Guarnieri Corazzol (2000) pp. 131-156.

¹⁴² Cfr. Nardi (1942a) p. 1107.

seguire nel suo itinerario di maturazione artistica e compositiva. Ciò aveva poi consentito al Maestro di evolvere ulteriormente e di dare alla luce *Un ballo in maschera* (1859), il quale, proprio per la sua carica innovativa, non incontrò immediatamente l'apprezzamento del pubblico (significativa la stroncatura iniziale di Camillo Boito, che ne parlò al fratello¹⁴³), salvo poi affermarsi meritatamente¹⁴⁴.

Ancor più esplicita è l'ammirazione boitiana, espressa circa un mese dopo sulla medesima rivista, per la sapienza dell'arte verdiana e, in particolare per *I vespri siciliani* (1855). Molto interessante a questo proposito il confronto che l'autore instaurò tra le capacità di Verdi e quelle di Daniel François Auber: dopo aver ricordato come quest'ultimo ammettesse di non essere un musicista eccelso e di dover gran parte del suo successo alla felicità dei drammi di Scribe (tanto che alla sua morte smise di comporre), Boito aggiunse: «Auber sentiva il bisogno di farsi perdonare la musica, epperò, aveva mestieri di bellissima poesia. Verdi, invece, genio arditissimo, creatore, innovatore, vinse infinite volte la battaglia dell'arte senza il potentissimo soccorso della poesia; anzi a Verdi s'avrebbe non di rado dovuto perdonare il libretto: e in questi *Vespri Siciliani* specialmente, vero tradimento di Scribe»¹⁴⁵. Inequivocabile dunque il giudizio su Verdi patente nei sostantivi con cui era accompagnato il suo nome, poco oltre sostituito dalla locuzione «grande compositore»; ma ancor più stupefacente rilevare come Boito fosse perfino disposto, nel suo caso, a mettere in secondo piano la fattura del testo poetico per giudicare un melodramma nel suo complesso; o, quantomeno, la superiorità della musica sulla poesia era ancora una volta confermata dal fatto che la prima, se di livello così eccelso, era in grado da sola di vincere «la battaglia dell'arte».

Nei *Vespri siciliani* inoltre Boito ravvisava una grande maestria nel servirsi di soluzioni armoniche e ritmiche ardite; si diceva impossibilitato ad entrare troppo nei particolari perché «sarebbe lunghissimo l'annoverare le grazie e le robustezze tutte di quest'opera solenne, perché si dovrebbe su ogni pezzo soffermarsi ed ammirare»¹⁴⁶, ma ci tenne a sottolineare come il terzetto del quinto atto lo avesse colpito in modo particolare: in questo punto il Maestro aveva introdotto un accostamento armonico ardito, certamente stigmatizzabile dai più tenaci sostenitori del pedante ed accademico buon gusto compositivo, eppure così sublime musicalmente ed efficace

¹⁴³ Cfr. Nardi (1942b) p. 87-89.

¹⁴⁴ «che uomini chiamati a vigilare l'incremento dell'arte e i suoi destini ignorino cosa sia arte [...] bene non istà. [...] vedrebbero le nuove cose e le grandi meraviglie che esistono, e aggiungerebbero alla loro polizza, oltre i nomi di *Norma*, *Lucia*, *Puritani*, *Lombardi*, altri splendidi nomi, di cui il nostro pubblico è troppo crudelmente ignaro, e non direbbero più che la maniera non si può mutare. [...] *Freischütz*, *Oberon*, *Orfeo*, *Don Giovanni*, *l'Ebreo*: ecco la polizza aumentata. Ma no! invece si torna da capo a dare i *Lombardi*. [...] i *Lombardi* è opera che non si regge più troppo gagliarda e sicura. Il tempo vi diede sopra la sua prima mano di polvere, e le scoperte posteriori del Verdi medesimo, e d'altri ancora, hanno rivelato al pubblico l'esistenza d'un'arte più seria, più compiuta, più vera. V'è certo qua e là maravigliose orme d'eterna bellezza, ma in complesso i *Lombardi* hanno invecchiato e son divenuti un po' grigi. Portentosa e mirabile verità! in nessun'arte, in nessuna scienza è così rapido, risoluto, vertiginoso il passo del tempo e del progresso come nella musica. Nello spazio di pochi anni, di dieci, di venti, di trenta al più, quanti sconvolgimenti, quante conquiste, quante cadute di geni sotto altri geni, e quanti che si demolirono da se medesimi, per risorgere più potenti sulle loro rovine! Meyerbeer che rinnega il *Crociato* cogli *Ugonotti*, Rossini che rinnega l'*Otello* col *Guglielmo Tell*, Wagner che rinnega il *Cola di Rienzi* col *Lohengrin*! Verdi che rinnega i *Lombardi* col *Rigoletto*! [...] Oggi invece è il tempo di guardare dritto, in faccia all'arte, con le due pupille spalancate, serene, sicure. Ecco perché i *Lombardi* sono invecchiati, ecco perché il *Rigoletto* è ancora giovane e fa andare in visibilio il pubblico parigino al *Théâtre Lyrique*. [...] Milano, la sera di Santo Stefano, cancellò il severo giudizio, che diede intorno a quest'opera [*Un ballo in maschera*] due anni or sono. [...] L'esecuzione di quest'anno non è certo così sciagurata come quella di due anni fa, ma è ancora ben melensa e scema e piccina, se si guarda alle imperiose esigenze del dramma e della musica»: cfr. Nardi (1942a) pp. 1093-1095; si noti dunque che Verdi era collocato tra i «geni» del melodramma europeo.

¹⁴⁵ Cfr. Nardi (1942a) pp. 1117-1118.

¹⁴⁶ Cfr. Nardi (1942a) p. 1119.

teatralmente. Sembra insomma di trovarsi di fronte alla realizzazione di qualcosa che se non era ancora la *forma*, di certo le era molto prossimo; né si può escludere che il poeta-musicista covasse già in cuor suo il desiderio di poter essere lui, un giorno, a scrivere per Giuseppe Verdi un libretto degno della sua musica.

Un'altra professione esplicita, e non richiesta, di stima nei confronti del Maestro è individuabile nell'ironica e canzonatoria *Lettera in quattro paragrafi* pubblicata sul *Pungolo* del 1868 e indirizzata a Emilio Broglio; l'allora Ministro della pubblica istruzione, evidentemente incompetente e mosso dalla sola volontà di procurare dei risparmi alle casse dello Stato, aveva proposto a Rossini di assumere la presidenza di una società a lui intitolata e di contribuire a una riforma che sganciasse finanziariamente alcuni conservatori dalle finanze pubbliche: il tutto, secondo le dichiarazioni del Ministro, per ridare lustro alla musica italiana e per garantire ai giovani musicisti nostrani un futuro migliore.

Naturale che Rossini, intelligente ma anche come sempre garbato, rifiutasse gentilmente la profferta, ma più interessante ai nostri fini ricordare alcune considerazioni che il Ministro espresse nello scritto a lui inviato e che naturalmente non poterono lasciare Boito indifferente: «Dopo Rossini, che vuol dire da quarant'anni, cosa abbiamo? Quattro opere di Meyerbeer e... [...] Le opere sterminate che durano cinque ore sono diventate una sciagurata abitudine pel pubblico; codesti colossi, codesti mastodonti musicali non possono che schiacciare un ingegno nascente, giacché le presunzioni mefistofeliche...»¹⁴⁷. I puntini sospensivi e allusivi fuori dalle parentesi quadre sono dell'originale, e ben testimoniano la scarsa considerazione, e ancor più la scarsa cognizione, che Broglio aveva del melodramma italiano a lui contemporaneo.

Lo spirito polemico e caustico del giovane Boito non mancò dunque di reagire di fronte a tanta pochezza culturale e all'irriverente riferimento non troppo sottinteso al fiasco scaligero del *Mefistofele* verificatosi solo un paio di mesi prima. Il poeta-musicista ci tenne a mettere in luce anzitutto, con la carica ironica che lo contraddistingueva, come le valutazioni artistiche del Ministro fossero del tutto infondate: «Eh! nulla; dal 29 in qua non si fecero che baje! *nugaeque canore!* Nel 31, per esempio, vi fu la *Norma*, una baia che fece dire a Rossini: *Non iscrivo più* e tenne la parola. Poi nel 35 i *Puritani*, altra baia! Poi nel 40 la *Favorita* e nel 43 il *Don Sebastiano: nugaeque canorae!* Nel 51 il *Rigoletto*, nel 53 il *Trovatore* e tutto il teatro di Verdi affascinante, glorioso, fecondo! E giacch'Ella ci fece la grazia di nominare Meyerbeer, perché non ha nominato Halevy, Gounod, Weber, Wag...? (non si spaventi) V. E. vede, ce n'è per tutti i gusti»¹⁴⁸. Non solo dunque abbiamo la conferma del più ampio canone melodrammatico cui Boito guardava con ammirazione, ma si può notare come veniva entusiasticamente definito il complesso dei lavori operistici di Verdi, riguardo al quale il nostro autore fece notare esplicitamente la mancanza di rispetto dimostrata dal Ministro e l'incongruenza a fronte di altre onorificenze regie da poco tributategli.

È poi molto significativo l'accostamento che Boito propose tra il Maestro e se stesso per rassicurare il suo interlocutore a proposito della buona salute del teatro musicale italiano e del suo futuro:

Per ciò che riguarda, poi, la quistione del decadimento musicale, sono in grado, signor Ministro, di tranquillarla. V. E. deve sapere, prima di tutto, che Verdi è vivo e sta bene e scrive ancora. Inoltre V. E. deve sapere che ci sono in Italia parecchi giovani, i quali pensano e studiano e lavorano intrepidamente; e posso altresì accertarla che questo lavoro incessante porterà certo buon frutto, come quello che nasce da forte fede e da severa coscienza. Ora, dunque, la quistione musicale non è già fra noi e S. E. il Ministro, ma bensì fra noi e S. E. il

¹⁴⁷ Cfr. Nardi (1942b) p. 314.

¹⁴⁸ Cfr. Villa (2001) p. 377; si notino anche i puntini di sospensione che fanno il verso a quelli del Ministro.

Publico. Lasci pure che ce la sbrighiamo senza il di Lei R. soccorso ministeriale. I Mastodonti musicali non ischiacciano punto i giovani maestri e non allarmano niente affatto gli Impresari. Conosco un giovane compositore di musica, il quale, appena ebbe finito di scrivere certo suo Mastodonte musicale, trovò subito l'impresario che glielo rappresentò, e non fu il Maestro che cercò l'Impresario ma viceversa, e la prima rappresentazione del detto Mastodonte, coprì tutte le spese dell'Impresa non solo, ma fruttò anche guadagno. [...] Aggiungerò che se V. E. fosse così sicura di salire un'altra volta al Ministero com'è sicuro il succitato giovane di rappresentare presto un'altra opera V. E. ne gongolerebbe assai.¹⁴⁹

Si noti anzitutto come Boito valorizzasse la funzione del pubblico, vero e unico arbitro, come si è già avuto modo di dire, della vita e del futuro della musica; inoltre merita attenzione il fatto che l'autore riponesse le sue fondate speranze nel progresso artistico italiano a partire dall'operosità di Verdi, compositore ritenuto evidentemente affidabile e meritevole della massima stima. Più curiosa invece la sicumera canzonatoria con la quale Boito rispondeva all'insinuazione del ministro: comprensibile, certo, ma se è vero che effettivamente Broglio non resse più il dicastero della Pubblica istruzione (lo fece solo durante i due primi governi Menabrea, dal 1867 al 1869), è altrettanto vero che il poeta-musicista non riuscì mai a far rappresentare la seconda opera che, già negli anni della giovinezza, vedeva invece prossima alla realizzazione: ci sono infatti pochi dubbi che qui Boito si riferisse al *Nerone*.

Stupisce quindi che, nonostante queste ripetute e inequivocabili dichiarazioni di stima, la sola allusione contenuta nell'*Ode saffica col bicchiere alla mano* avesse suscitato in Verdi un così forte e duraturo risentimento, e, soprattutto, non abbia convinto diversi critici dell'ammirazione che Boito nutrì sempre nei confronti del Maestro. Vi sono del resto ulteriori prove di ciò, legate a occasioni e fatti più privati: anzitutto è significativo il fatto che il giovane scapigliato, per non perdere i contatti con il compositore a cui aveva fornito i versi dell'*Inno delle Nazioni*, regalasse a Verdi una copia con dedica del proprio *Re Orso*, nel 1864, a ridosso quindi della pubblicazione di *All'arte italiana*; e in quegli stessi anni tanto lui quanto Faccio non disdegnavano di lasciarsi raccomandare presso il Maestro dalla Contessa Clarina Maffei, nobildonna molto influente, grazie al suo salotto, nella vita culturale e artistica nostrana¹⁵⁰.

Sono ancora una volta gli scambi epistolari a fungere da testimonianze sicure dei sentimenti boitiani: una volta ripresa la collaborazione con Verdi, diversi indizi lasciano trasparire un'ammirazione sincera e maturata in Boito già negli anni precedenti. Mentre stavano lavorando alla creazione di *Otello*, i due, su spinta dell'editore Giulio Ricordi, misero mano anche al *Simon Boccanegra*, su libretto di Francesco Maria Piave, rappresentato senza troppo successo a Venezia nel 1857; se Verdi si era dedicato al rifacimento con convinzione ed entusiasmo, non altrettanto poteva dirsi di Boito: questi espresse al Maestro il suo scetticismo nei confronti del libretto originale, pur dichiarandosi disposto ad assecondare i desideri del compositore¹⁵¹, e chiese poi all'amico Giulio di non far aggiungere il suo nome accanto a quello dell'autore primo.

¹⁴⁹ Cfr. Villa (2001) pp. 378-379.

¹⁵⁰ Su tutto questo si vedano anche Barbiera (1914) pp. 204-233 e Conati (1994).

¹⁵¹ «Il nostro compito, Maestro mio, è arduo. Il dramma che ci occupa è storto, pare un tavolo che tentenna, non si sa da che gamba, e, per quanto ci si provi a rincalzarlo, tentenna sempre. Non trovo in questo dramma nessun carattere di quelli che ci fanno esclamare: è *scolpito!*. Nessun fatto che sia realmente fatale cioè indispensabile e potente, generato dalla ineluttabilità tragica. Faccio una eccezione per il prologo. [...] Tutto in quel dramma è superficiale, tutti quei fatti sembrano ideati lì per lì, al momento, per occupare la scena materialmente, non hanno radici profonde né vigorosi legami, non sono il risultato di caratteri, sono *apparenze di fatti*. Per correggere un simile dramma bisogna mutarlo. S'Ella, Maestro mio, potesse leggere nel mio pensiero (e perché usar reticenze o mentire?) vi leggerebbe una grande ripugnanza a ripigliar questo dramma per rappresentarlo, questo dramma esente così di virtù profonde come di pregi leggeri, questo dramma (a parte il prologo) mancante di potenza tragica come di *teatralità*. Pure io metto il mio desiderio nel suo ed ora che le ho aperto l'animo mio, le dichiaro che farò ciò ch'ella crede di dover fare visto che il supremo arbitro in una tale quistione è Lei, non io»: cfr. Medici-Conati (1978) p. 11. Si note-

La motivazione per la quale il poeta-musicista si accinse, *obtorto collo*, a quest'opera di rimaneggiamento è però indicativa: «Sai che ho accettato di por mano al libretto del *Boccanegra* perché sono devoto ai desideri dei Verdi, sai che fui sempre contrario all'idea di rappresentare quest'opera alla Scala ora, sai che non attribuisco alcun pregio artistico né letterario a quelle raffazzonature che feci nel lavoro del povero Piave»¹⁵²; dunque perfino l'orgoglioso e critico Arrigo Boito era disposto a sacrificare i propri convincimenti e la propria ricerca di perfezione artistico-letteraria per la devozione nutrita nei confronti del grande Giuseppe Verdi.

Allo stesso, in un momento di rinnovate incomprensioni che rischiavano di mettere a repentaglio nuovamente – e forse definitivamente – i rapporti tra i due senza che ancora avessero visto la luce *Otello* e *Falstaff*, Boito palesò tutta l'ammirazione e tutto l'affetto da cui era spinto nel suo operato collaborativo:

[il] gran desiderio mio è quello di sentire musicato da Lei un libretto [quello di *Otello*] che io feci solo per la gioia di vederle riprendere la penna *per causa mia*, per la gloria di esserle compagno di lavoro, per l'ambizione di sentire il mio nome accoppiato al suo e il nostro a quello di Shakespeare [*sic*], e perché quel tema e il mio libretto le son devoluti per sacro santo diritto di conquista. Lei solo può musicare l'*Otello*, tutto il Teatro ch'Ella ci ha dato afferma questa verità; se io ho saputo intuire la potente musicabilità della tragedia Schakespeariana [*sic*], che prima non sentivo, e se l'ho potuta dimostrare coi fatti nel mio libretto gli è perché mi son messo nel punto di vista dell'arte Verdiana, gli è perché ho sentito scrivendo quei versi ciò ch'ella avrebbe sentito illustrandoli con quell'altro linguaggio mille volte più intimo e più possente, il suono. E se ho fatto ciò gli è perché ho voluto cogliere un'occasione, nella maturità della mia vita, in quella età che non muta più fede, un'occasione per dimostrare, meglio che con le lodi lanciate al viso, quanto amavo e quanto sentivo l'arte ch'Ella ci ha dato. [...] ripigli la penna e mi scriva: *Caro Boito, fatemi il piacere di mutare questi versi ecc. ecc.*, ed io li muterò subito con gioia e saprò lavorare per Lei, io che non so lavorare per me, perché Lei vive nella vita vera e reale dell'Arte, io nel mondo delle allucinazioni.¹⁵³

Non poteva essere meglio espressa tutta l'umiltà con la quale anche un personaggio altero e scontroso come Boito si sottometteva ai desideri e alla genialità artistica di Verdi.

L'artista aveva dunque consapevolezza che gran parte dei suoi sogni giovanili (la lettera è del 1884) legati al rinnovamento del melodramma difficilmente si sarebbero realizzati contando sulle sole proprie capacità: l'intero complesso delle opere del Maestro dimostrava che solo lui avrebbe potuto, giovandosi finalmente della collaborazione di un librettista migliore dei precedenti ma che – contemporaneamente – era ben consapevole della superiorità del linguaggio musicale su quello poetico, dare pieno compimento alla creazione della *forma melodrammatica* e all'*arte dell'avvenire*; né, in questo, la storia della musica ha dato torto a Boito.

Si potrebbe del resto pensare che parole così appassionate e sottomesse fossero dettate soprattutto dalla volontà di ingraziarsi il compositore adirato e pronto ad interrompere ogni collaborazione presente e futura, sfruttando quindi un'enfasi retorica superiore ai reali convincimenti personali. Invece la sincerità di Boito non solo era totale, ma rimase tale e quale anche negli anni a venire, intensificandosi sempre più; non sarà un caso, infatti, che, ormai anziano, ribadisse il concetto utilizzando un'espressione divenuta poi famosa: «*La servitude volontaire*

ranno qui almeno due aspetti importanti: anzitutto Boito considerava essenziale per un buon melodramma che il libretto, prima ancora che per raffinatezze poetico-letterarie, si distinguesse per una struttura drammaturgica efficace; in secondo luogo, coerentemente con la preminenza attribuita alla musica rispetto alla poesia, Boito giudicava che l'ultima parola spettasse al compositore e non al librettista, come si vedrà confermato anche tra poco.

¹⁵² Cfr. De Rensis (2004) p. 86.

¹⁵³ Cfr. Medici-Conati (1978) pp. 72-73.

ch'io consacrai a quell'uomo giusto, nobilissimo e veramente grande è l'atto della mia vita di cui più mi compiaccio»¹⁵⁴. Queste parole furono scritte nel 1908 all'amico Camille Bellaigue, dopo sette anni, dunque, dalla morte del compositore; nel carteggio con il musicologo francese sono presenti innumerevoli passi che testimoniano ulteriormente il forte legame non solo artistico e intellettuale ma anche, più profondamente, umano e affettivo che si sviluppò tra Verdi e Boito: non sembra però il caso di riportarli per confermare, una volta di più, come ogni ipotesi di un'iniziale o successiva ostilità del poeta-musicista nei confronti del Maestro sia assolutamente infondata.

2.5. CONSIDERAZIONI LINGUISTICHE E POETICHE PRELIMINARI

Prima di affrontare, nei capitoli successivi, l'analisi linguistica di alcuni libretti, sarà opportuno verificare almeno per sommi capi come questi s'inseriscono nel più ampio *corpus* della produzione boitiana. Diversi sono i sostantivi con i quali si potrebbero descrivere in generale lo stile e la lingua di questo autore, caratteristiche che poi si ritrovano infatti anche nei suoi lavori melodrammatici: sperimentalismo, musicalità, erudizione, *divertissement*, metalinguismo, espressione (spesso tra loro variamente mescolati nelle realizzazioni pratiche). Per dimostrare questa affermazione ci si concentrerà tanto sulle opere maggiori quanto, soprattutto, sui componimenti meno noti perché destinati spesso a una diffusione solo occasionale e privata, e come tali anche meno antologizzati.

2.5.1. La questione della lingua e lo stile librettistico

Per meglio interpretare alcuni fenomeni e stilemi in cui ci s'imbatte, è bene partire ancora una volta dalle riflessioni esplicite di carattere linguistico che si incontrano negli scritti critici ed epistolari di Boito; non molte, per la verità, almeno in confronto a quelle sin qui viste a proposito della musica e del melodramma.

Così come, lo si è visto, alcune allusioni malinterpretate diedero il destro a chi voleva dipingere i giovani scapigliati, e Boito in particolare, come iconoclasti a tal punto da pretendere di demolire anche la figura verdiana, allo stesso modo, e curiosamente a causa della medesima espressione, accadde con Alessandro Manzoni: l'epiteto «gran Prete», che come si è detto era riferito al compositore bussetano, fu invece giudicato da Emilio Treves sul *Museo di famiglia* un irriverente attacco al poeta e narratore milanese. Di certo le posizioni della Scapigliatura erano esplicitamente critiche rispetto ad alcuni presupposti manzoniani, primo fra tutti il credo cattolico di cui era interprete¹⁵⁵; resta però il fatto che nemmeno i più polemicosi osarono bollare come insignificante o, peggio, non artistica la produzione del Manzoni. È quanto tenne a specificare Boito in persona per dileguare ogni ombra di dubbio a proposito del fraintendimento che era sorto:

¹⁵⁴ Cfr. Tintori (1986b) p. 170.

¹⁵⁵ Ad esempio Emilio Praga scriveva *Casto poeta che l'Italia adora, / Vegliardo in sante visioni assorto, / Tu puoi morir!... degli antecristi è l'ora! / Cristo è rimorto!*: cfr. Carnero (2007) pp. 109-110; ma si consideri anche il più tardo componimento *Manzoni*, che ben esprime la stima di Praga per questo poeta qui designato come *casto Poeta del Buono e del Bello*: cfr. Carnero (2007) p. 166. Boito invece dichiarava: «La nostra generazione, quella dei capelli biondi, ne va gridando ogni giorno che il Cattolicesimo crolla, che il feticismo ruina, e che una inquieta verità, forse il messianismo di Mickiewicz, s'innalza. Ne va gridando che un Dio s'è putrefatto, e che un Uomo s'è divinizzato, che il Teandro non esiste più, che il Genio solo è figlio di Dio, che l'eresia eutichiana di diciotto secoli fa divenne vero sublime, che lo Spirito Santo, l'Eone, il Peracklit non è più fra noi, che la *Pentecosta* non è, che la *Vergine* non è (e il Sanzio ne dubitava già) che la *risurrezione* non è, e che vagando ne' tempi futuri intorno alle pendici del Golgota e frugando religiosamente quella terra di sangue, un poeta od un bifolco troveranno forse il cranio santissimo di Cristo»: cfr. Villa (2001) p. 329; interessante a questo proposito anche la poesia giovanile (1853) *Il mio tempo e il mio culto*: cfr. Villa (2001) pp. 153-154. Sulla questione si veda anche Spinazzola (2001).

Fummo accusati d'aver sorriso nelle nostre pagine, e d'aver *parlato a fior di labbro* d'Alessandro Manzoni. Questa è la prima accusa e la neghiamo. A chi c'incolpasse d'esser ciechi agli splendori del bello, d'essere sordi agli affetti del buono, a chi ci negasse la giovinezza che ci sta sulla fronte e nel cuore risponderemmo: no, colla eguale emozione. Amiamo Manzoni caramente, quasi devotamente e non temiamo di misurare la nostra ammirazione per quel grande, colla ammirazione di coloro i quali la vanno vociando per le piazze, e pompeggiando sui libri, perocché, vi sappiamo dire, la nostra è di grandissima lunga più alta. Nei pochi numeri del nostro giornale [il *Figaro*] si è già potuto leggere, da chi ha voluto leggere diritto, le parole: *immortale poesia di Manzoni*, ed altre diverse religiose frasi intorno alla sua *fede serena*, e al suo *purissimo genio* [...]. Dopo Dante e la Bibbia il suo fu il libro che forse rileggemmo di più, e questa confessione ci basti, per poter contrapporre al gigante, senza goffi livori nell'anima, un picciolo nostro ideale che non è al tutto il suo. Il pagano Goethe nel suo *Kunst und Alterthum* acclamò primo in Germania il cattolico genio di Manzoni, e Manzoni cattolico (e ancora giovanissimo a quegli anni) esultò nelle viscere per la pagana lode di Goethe. Fatto codesto che ci assolve noi compiutamente; esempio splendido che formule, massime, teorie sono balocchi e vanità delle arti; e che la poesia non è arte, né scienza, né religione, né studio, ma è Genio.¹⁵⁶

Le differenze ideologiche non impedivano dunque di riconoscere a Manzoni tutti i suoi meriti, così come, del resto, era avvenuto con il ripetutamente citato Dante, a cui appunto anche Manzoni era accostato. Questo perché, lo si è già visto trattando del canone, laddove Boito individuava una realizzazione di arte sublime e vera che superava ogni schematizzazione e ogni descrizione teorica, considerazioni di altro genere cadevano in secondo piano; un'ulteriore riprova della stima nutrita da Boito per il nostro massimo letterato ottocentesco è riscontrabile anche nella cura con cui si spese perché il Manzoni venisse pubblicamente commemorato nel 1883 (vi era in ballo anche l'esecuzione della *Messa da requiem* verdiana).

Queste sono indubbiamente riflessioni che coinvolgono più da vicino l'ambito della poetica piuttosto che quello linguistico, ma è interessante notare come anche sotto quest'ultimo profilo siano ravvisabili delle consonanze tra l'esempio manzoniano e talune dichiarazioni boitiane¹⁵⁷; per la verità non s'incontrano nelle pagine critiche e private dell'autore delle trattazioni sistematiche di carattere linguistico, ma talvolta ci s'imbatte in considerazioni espresse a margine di ragionamenti più ampi.

Il punto più interessante riguarda la convinzione – o forse meglio la consapevolezza – che nel nostro Paese non esistesse una lingua dell'uso vivo, dato che l'italiano comune era un codice ancora fluido, diversificato e non chiaramente definito: prima conseguenza di ciò era la difficoltà in cui s'imbattevano gli autori di teatro italiani che volessero scrivere con uno stile realistico. Boito, come appunto Manzoni, osservava che la lingua francese poteva, al contrario, fondarsi su una solida tradizione unitaria che l'aveva resa accessibile a tutti in modo omogeneo e senza distinzioni tra varietà scritta e varietà parlata; conseguentemente i drammaturghi o i poeti che la usavano erano in questo senso molto facilitati. Di più, Boito negli anni giovanili arrivò a sostenere che il francese era un idioma più confacente alla poesia rispetto all'italiano, tanto da riuscire di per sé ad innalzare il livello artistico delle opere letterarie e da facilitare, nel caso del teatro di prosa, la recitazione¹⁵⁸.

¹⁵⁶ Cfr. Villa (2001) p. 328.

¹⁵⁷ Per qualche spunto sul rapporto tra le concezioni linguistiche dei due cfr. anche Paolini (1983a) pp. 78-80.

¹⁵⁸ «I Parigini hanno ciò di avventurato: l'atmosfera della scena uguale a quella della città, i personaggi simili agli abitanti, l'arte sincero riverbero della vita; per essi il vero è pane quotidiano. E il lato più utile di questa buona ventura, si è ch'essi scrivono come parlano, si è che la lingua non è più un problema per essi. Da quattro secoli a questa parte la configurazione della parola francese è unificata; prima ancora che si tingesse d'inchiostro la penna di Rabelais, il poeta francese aveva un mirabile vocabolario davanti, che gli si sfogliava per via ad ogni parola di

Stupisce il fatto che questo convincimento venisse applicato anche al melodramma, ovvero al campo nel quale Boito si distinse proprio come librettista e grazie al quale, come si vedrà, diede prova di come la lingua italiana potesse essere sfruttata in modo ampio, versatile e in perfetta collaborazione e fusione con la musica; senza contare il fatto che una simile posizione, sostenuta da un italiano, si collocava in contrasto rispetto alle vivaci polemiche che da tempo avevano animato il dibattito su quale fosse la lingua europea che meglio si sposava con i suoni e i ritmi musicali¹⁵⁹.

Boito espresse questo concetto esaminando come, a suo modo di vedere, la trasposizione nel nostro idioma delle *Vêpres siciliennes* verdiane avesse in parte nociuto all'opera: «il verso francese, meno misurato del nostro, ad accenti più blandi, ed indeterminati, giovò alla musica togliendole l'uggia della cantilena, della simmetria, dote grandissima e grandissima pecca della prosodia italiana, che genera quasi inevitabilmente nella frase musicale povertà e grettezza di ritmo. Ma di questa magagna si seppero quasi tutti i nostri grandi forbire, quando musicarono su testo francese»¹⁶⁰. Quasi certamente si trattava di un'idea giovanile, considerato il fatto che negli anni successivi non compaiono riflessioni analoghe e, anzi, pare che questa convinzione venga meno; e forse col tempo e componendo di persona parole e musica per melodrammi, Boito si rese conto che la sua lingua paterna era duttile tanto quanto la francese e adatta anch'essa ad essere messa in musica.

Varrà inoltre la pena di ricordare che toccò proprio a Boito, su volontà di Verdi e consentente Ricordi, occuparsi della traduzione in francese di *Otello* e *Falstaff*, in collaborazione con Camille Du Locle e Paul Solanges; proprio in una delle prime lettere sull'argomento (16 agosto 1882) ci si imbatte in un passo in cui il Maestro esprimeva alcune perplessità sulle traduzioni melodrammatiche dall'italiano al francese: «Sono poi ancora maggiormente sorpreso che un letterato del valore di Blaze de Bury [il primo ad aver chiesto l'autorizzazione ad essere il traduttore ufficiale di *Otello*] il critico, come Ella dice benissimo, più autorevole di Francia, voglia condannarsi ad una vera galera, traducendo un'opera dall'Italiano in Francese; cosa ancor più ardua che dal Francese all'Italiano. Noi abbiamo il verso sciolto, ed essi essendo obbligati alla rima, ed al distico mascolino e femminile l'un dopo l'altro, riesce loro quasi impossibile conservare il senso letterale, colla frase e l'accento musicale. A questo proposito dicevo pochi mesi fa [sic] ad un Traduttore d'una mia opera "*Perché mi fate dei versi rimati nei Recitativi, e nei momenti scenici*" Ma la natura della loro poesia non permette di, o almeno nessuno osa, fare le vers blanc»¹⁶¹.

semplice omiciattolo, un vocabolario efficace, vario, potente perché tutto composto di parole vive. E quando dicemmo quattro secoli, dicemmo poco. Prima che in Italia s'avesse la coscienza e la conoscenza della lingua nazionale, prima che l'Alighieri facesse il suo grande sogno del *volgare cortigiano*, o *cardinale* com'egli lo chiama, un grand'uomo, enciclopedico a' quei tempi, scriveva sapienti cose in francese e diceva di questa lingua: "la parlatura francesca è più dilettevole e più comune che tutti gli altri linguaggi". Brunetto Latini fu il primo che si lasciò sedurre dalla ammaliante vaghezza di questo idioma: ei trovò forse fin da quel vecchio tempo che la ondulante *parlatura francesca*, così blanda e indefinita, era più vicina alla idea impalpabile che la inesorata precisione latina e la troppo sonora loquela de' popoli d'Italia; e qualche verità certamente vi sarebbe stata in questo ragionamento. La conformazione della lingua francese è infatti atta alla più possibilmente sincera manifestazione dell'idea più che ogni altro linguaggio. Ecco perché, togliendo anche dalla classe mediocre degli scrittori, molti ve n'ha, che senz'aver illuminato ingegno, scrivono bene; ed ecco anche perché tanto perfettamente recitano gli attori francesi»: cfr. Nardi (1942a) pp. 1153-1154; la convinzione doveva essere profonda dato che l'autore ripeté quasi le stesse parole anche due anni dopo: cfr. Nardi (1942a) p. 1179. E a proposito di alcune critiche mosse da altri alla commedia di Paolo Ferrari *La donna e lo scettico* scritta in versi, Boito rilevò: «A noi povero popolo diseredato del dono che ogni nazione possiede, la lingua comune, a noi miserelli che non sappiamo ancora parlare correntemente in prosa italiana, è lietissima fortuna che ci si faccia almeno chiacchierare in versi»: cfr. Nardi (1942a) p. 1130.

¹⁵⁹ Su questo si vedano in particolare Folena (1983) pp. 219-234 e Bonomi (1998).

¹⁶⁰ Cfr. Nardi (1942a) p. 1119.

¹⁶¹ Cfr. Medici-Conati (1978) p. 65.

Come si nota, Verdi aveva piena consapevolezza delle ragioni poetiche, della teoria metrica e versificatoria, dell'importanza che l'andamento accentuativo e melodico della lingua non confliggesse con quello musicale e drammaturgico; nella sua risposta, Boito si dichiarava in tutto d'accordo con il suo interlocutore, sottolineando come lui stesso si fosse trovato quasi contemporaneamente ad esprimere considerazioni analoghe al traduttore francese di *Mefistofele*. Quanto poi il poeta-musicista fosse esigente e scrupoloso nella realizzazione delle versioni francesi dei libretti verdiani, supportato in ciò dal compositore, è testimoniato dalle lettere degli anni successivi in cui si affrontarono nello specifico alcuni problemi sorti durante questo lavoro¹⁶².

Si diceva dunque di una sorta di manzonismo linguistico boitiano, almeno per quanto riguarda talune considerazioni avanzate negli anni '60. In effetti il problema della mancanza di una lingua comune dell'uso era molto sentito dall'autore, anche perché vissuto in prima persona: si tenga infatti presente che Boito era di origini padovane, figlio di una polacca da poco trapiantata nel nostro Paese, milanese d'adozione dopo il trasferimento per ragioni di studio dal Veneto al capoluogo lombardo, viaggiatore internazionale. Non aveva quindi avuto modo di crescere in un contesto linguistico omogeneo e contraddistinto dal rispetto delle norme grammaticali standard: è perciò ipotizzabile che l'apprendimento di uno stile e di una lingua più vicini alla lingua parlata comune pan-nazionale avvenisse in buona parte per via libresca o comunque scolastica; sarà forse da interpretare anche alla luce di questo l'ammirazione espressa per il capolavoro manzoniano, appunto più volte letto e riletto, e per la forma dei componimenti poetici dello stesso autore¹⁶³.

La ricerca di un codice condiviso non impediva però a Boito di riconoscere l'importanza e i pregi dei dialetti italiani; tale apprezzamento era il frutto anche della sua curiosità culturale e della precisione analitica e scevra di pregiudizi che lo caratterizzavano. È interessante a questo proposito constatare la legittimità artistica che l'autore attribuiva al teatro dialettale: essendo il teatro, e la commedia in particolare, rappresentazione della vita reale, la scelta del codice linguistico effettivamente utilizzato dalle persone non era da ritenersi fuori luogo, anche se meno universalmente comprensibile dal pubblico. Così aveva dimostrato nel secolo precedente Carlo Goldoni e così stava dimostrando in quel periodo il già citato Paolo Ferrari:

La società [italiana], poca e sparpagliata e confusa, non porge loro [*scil.* ai commediografi] *soggetti*, la vita abitudinaria e tranquilla non insegna l'*intrigo*, l'assenza totale d'un idioma comune annichilisce il *dialogo*. [...] La tesi che egli non trova nella sua società, gliela darà l'anima sua; l'intrigo che non gli è suggerito dai fatti che lo attorniano, lo troverà nella storia; il dialogo che gli è negato dalla lingua convenzionale, lo troverà nel dialetto materno. Allora questo scrittore potrà chiamarsi Goldoni. Paolo Ferrari sentì fin dai suoi primi esperimenti nell'arte i fatti che abbiamo tentato di esporre e mostrò di capirli profondamente. [...] riconobbe la superiorità drammatica del dialetto sulla lingua e scrisse le sue *Scene popolari* in dialetto modenese, e quando fu costretto ad abbandonare il dialetto *parlato* per la lingua *non parlata*, palliò quasi sempre l'infermità del dialogo italiano colla maschera brillante del verso.¹⁶⁴

La lingua italiana era dunque considerata per sua stessa natura fittizia e artificiale, perché non realmente impiegata negli scambi comunicativi orali più spontanei; a quel punto, il rivestimento poetico non si configurava come un'aggiunta artificiosa che snaturava la verità della lin-

¹⁶² Cfr. Madici-Conati (1978) pp. 222-223 e 442-444.

¹⁶³ Quest'ultima considerazione la si trae in modo indiretto ma inequivocabile: lodando il poeta polacco Mickiewicz, Boito lo definì «puro nella forma come Manzoni»: cfr. Nardi (1942a) p. 1248.

¹⁶⁴ Cfr. Nardi (1942a) p. 1180.

gua, ma, al contrario, poteva essere una modalità per nobilitare una finzione mimetica e rappresentativa.

Recensendo la commedia *Nos bonsvillageois* di Victorien Sardou, Boito accostò esplicitamente la vivacità e l'immediatezza sincera delle nostre parlate locali con quelle del «*jargon villageois*» grazie a cui il drammaturgo francese aveva voluto caratterizzare alcuni suoi personaggi; la cosa era anche pretesto per avanzare alcune riflessioni e alcune ipotesi di carattere comparatistico ed etimologico, segno di una coscienza critica raffinata anche dal punto di vista linguistico¹⁶⁵. Non si dimentichi inoltre che Boito scrisse anni dopo un simpaticissimo libretto in dialetto veneziano (italianizzato), *Basi e bote*, che inizialmente avrebbe voluto musicare di persona ma che vide una realizzazione sonora solo postuma, ad opera di Riccardo Pick-Mangiagalli; in questo caso l'impiego del dialetto non era certo motivato da ragioni di tipo realistico, essendo l'opera pensata per il teatro delle marionette e avendo per protagonisti i personaggi della commedia dell'arte, ma il fatto dimostra come l'interesse e la competenza per le varietà diatopiche restassero ben vivi nel poeta-musicista (come si vedrà del resto anche da talune inserzioni lessicali nei libretti che verranno esaminati).

Merita di essere poi ricordata un'occasione in cui Boito si servì del dialetto con intenti ironici e palesemente metalinguistici: si tratta della già citata lettera indirizzata al Ministro Broglio. L'elemento stilistico principale tramite il quale l'autore espresse il suo sarcasmo nei confronti di chi «scrisse una lettera ad Alessandro Manzoni perché l'ajutasse in quella tale quistione della lingua»¹⁶⁶ è proprio il ricorso insistito a toscanismi di vario genere, in qualche caso chiosati (una volta ricorrendo anche all'autorità della Crusca): ecco allora voci come *sugura*, *guarnacca*, *raccapezzato*, *daddovero*, *sguarguavatavammo*, *manicatore*, *cuculiare*, *frisore*; espressioni idiomatiche come *perduto il ranno ed il sapone, ti nasca il vermo cane, non conosce il bacello da' paternostri, il bisognino fa trottar la vecchia*; la forma fonetica *doventerà e doventato*. In qualche caso l'insistenza è massima, come avviene col racconto della caduta del Ministro nell'unica occasione in cui Boito ebbe modo di conoscerlo:

le risate furono anche più matte quando ad uno svolto della montagna l'asinello cavalcato da V. E. *incespicò* e tombolò col cavaliere tanto malamente, che V. E. risicò di pigliarsi una fiera *torturatona sulla ghigna*, come usano dire con bel vezzo i vaghi parlatori del contado toscano. Fu allora che tutti noi milanesi che vedemmo il caso, sclamammo ingenuamente, con molta opportunità, la eletta frase fiorentina: *ci casca l'asino!* e fu allora che all'udire la eletta frase sulle labbra ambrosiane, il futuro ministro dell'istruzione pubblica ideò per la prima volta quell'antico concetto linguistico che venne promulgato in questi giorni, con molta edificazione di tutti gl'italiani.

¹⁶⁵ «E il pubblico piglia già diletto a queste parole; e ci pigliamo gusto noi pure, s'anco non francesi, e ci vengono in pensiero paragoni e affinità coi dialetti nostri, e troviamo che quel *cane* è parente del nostro *canaglia*, e quel *presse* e quel *quasiment* sono né più né meno che i vocaboli paesani *pressa* e *quasimente*, e che l'*ousque* è l'*usque* latino, e che nella frase: "Vous sentez, *comme qui dirait*, la bourbe", c'è tutto il sapore toscano del modo *come a dire*, e ci piace il *guigner* per il *tener d'occhio* (collimare), e ci piace il *siroter les petits verres* per esprimere il bere a centellini, idiotismo che data fino da Regnard, il quale scrisse: "je *sirote* mon vin", e ci piace l'esclamazione: *que nenni* e l'altra celebre: *v'là les pompiers!*. Così, dopo averci dilettrati la scena, ci dilettrano le parole; dopo averci dilettrate le parole bizzarre e piacevoli, ci diletterà il dialogo»: cfr. Nardi (1942a) p. 1203.

¹⁶⁶ Per questa e per le citazioni successive cfr. Villa (2001) pp. 373-379.

Boito, che come visto si definiva linguisticamente milanese¹⁶⁷, non rinunciava dunque, qui come in altri passi, a sottolineare come anche un non toscano, purché lo volesse, fosse in grado di servirsi correttamente del vernacolo prediletto dal Ministro; grande fu quindi la soddisfazione del poeta-musicista nel far notare con evidente diletto come nella lettera inviata a Rossini si potesse «leggere una voce registrata nel *vocabolario dei modi errati*, cioè la parola *amatore per dilettante*, francesismo piacevolissimo scritto da un ministro d’Istruzione pubblica, italiano, che la pretende a purista».

Al di là dell’ironia rivolta nello specifico ai danni di Broglio, appare evidente come l’atteggiamento boitano fosse da un lato tendenzialmente avverso al purismo e dall’altro non si sposasse fino in fondo con il fiorentinismo di matrice manzoniana: se del Manzoni, come si è visto, Boito condivideva la ricerca di una lingua dell’uso, proprio per questo non si lasciava convincere da una soluzione che individuasse un solo e preciso riferimento come modello e che escludesse direttamente o indirettamente le altre varietà diatopiche, diastratiche e diamesiche; è, questa, una costante che si vedrà perdurare nella produzione letteraria boitiana, ricca di commistioni stilistiche, di forti legami con la tradizione poetica, ma, al contempo, spinta verso un progressivo rinnovamento del codice.

Il cammino fu però graduale, giacché nei primi documenti non è raro imbattersi in una forma complessiva e in fenomeni specifici che molto devono a impronte stilistiche tra loro diverse e poi in parte abbandonate o diversamente riutilizzate da Boito: affiorano così l’esempio manzoniano o la più generale tradizione libresca e letteraria a lui contemporanea; si notino ad esempio i pleonasmii e la pulizia stilistica (ma non priva di tentativi di rendere il dettato più colloquiale) riscontrabili in una lettera del 1862 scritta dalla Polonia e inviata a Paolo Reale: «Egli è da questo romitaggio settentrionale che le scrivo, e che cerco emendare con tardo ravvedimento i piccoli peccatucci parigini, e grande fra questi fu quello di non aver mai una volta intinto la penna per lei. La mi chiami pigro, sbadato, poltrone che le son tutte galanterie meritate; sconosciute e freddo, no, ché fin là non ci sono arrivato né spero ci arriverò»¹⁶⁸; o si badi alla posizione degli aggettivi qualificativi e ad alcuni elementi fonomorfolgici di una pagina critica del 1863, dove pure non mancano anche inserti più informali: «E noi, che andiamo tutto dì, per le strade, per le sale, per i caffè, gittando motti, e che abbiamo fede nello *spirito* nostro, poniamo un po’ mente ai lunghi sbadigli che ne vengono dalle nostre scene, alle vuote ciance dei libri, allo scemo sugo delle parole nostre, e ci confesseremo alquanto scipitelli»¹⁶⁹. Tutti elementi che si ritrovano nell’insipida commedia *Le madri galanti*, stesa in gioventù a quattro mani insieme con Emilio Praga e accolta negativamente dal pubblico¹⁷⁰. Compagno inoltre, negli scritti boitiani soprattutto dei primi anni, diverse incertezze e alternanze di tipo fonomorfolgico, ancora normali persino nella lingua poetica coeva, ma appunto sintomo di uno stile non pienamente defini-

¹⁶⁷ Anche in *Barbapedàna* l’autore diede prova della propria competenza attiva di parlante settentrionale: «mormorai fra me e me questo espressivo idiotismo lombardo: *c’è sotto cantina!* nel nostro caso doppiamente espressivo. E quale vasta cantina ci fosse sotto conobbi poi»: cfr. Villa (2001) p. 203; inoltre in questo racconto non manca un’inserzione più ampia di dialetto milanese, laddove il protagonista «incominciò a cantare con questi versi: *Barbapedàna el gaveva on gilè / Rott per denanz e strasciaa per dree*»: cfr. Villa (2001) p. 205.

¹⁶⁸ Cfr. De Rensis (2004) p. 249.

¹⁶⁹ Cfr. Nardi (1942a) p. 1091.

¹⁷⁰ Si può infatti concordare col giudizio di Lavagetto (1999²) p. xv, in cui si parla di un «agghiacciante repertorio di luoghi comuni che i due ribelli (Boito e Praga) mandano in scena nel 1863 e che non cade certo per incompatibilità con il codice morale di un destinatario borghese, ma perché il dramma è piatto, stentato, privo – avrebbe detto Verdi – di “interesse” e di “caratteri” dall’inizio alla fine: in particolare i personaggi, su cui Boito e Praga hanno inscritto un segno positivo, ci perseguitano per un centinaio di pagine con frasi rotonde e accuratamente “composte”, esaltano la famiglia, la fedeltà, la serenità, la misura nei desideri, il buon senso, la regola e la vita tranquilla di campagna».

to e omogeneo: tra queste basterà ricordare casi quali *cavaliere/cavaliero*, *meraviglia/maraviglia*, *gettare/gittare*.

Punto d'incontro e di fusione più appariscente tra le varietà linguistiche impiegate da Boito era il piano lessicale. Nei suoi diversi scritti s'incontrano infatti commistioni di vario genere, in molti casi sfruttate con finalità espressive ed erudite molto marcate: in questo senso è possibile parlare di un vero e proprio "espressivismo" dell'autore, che dimostrò sempre grande cura e grande curiosità nello studio del vocabolario (inteso ovviamente qui in senso lato)¹⁷¹ per trarne effetti poetici e linguistici per certi versi anticipatori del modello dannunziano. L'argomento meriterebbe una trattazione ben più ampia, ma qui ci si dovrà limitare a qualche considerazione generale e a qualche esemplificazione del tutto rapsodica, che consentano però di introdurre quanto verrà rilevato nella successiva analisi della lingua dei libretti.

Com'è naturale, il *Libro dei versi* e *Re Orso* sono ricchi di voci della tradizione poetica o letteraria, alcune delle quali tipiche anche del codice stereotipato del melodramma ottocentesco: così ad esempio *aer*, *angue*, *avel*, *corsier*, *esecrato*, *frale*, *molceva*, *nocchier*, *piaggia*, *stilla*, *veron*; un posto particolare meritano, in questa categoria, i numerosi dantismi, tra cui si citeranno almeno *grommoso*, *india*, *s'infutura*, *smaga*¹⁷²; il gusto già dantesco per i composti e i derivati neologici venne poi enfatizzato da Boito, che in *Re Orso* inserì ad esempio formazioni di suo conio quali *alidorato* e *s'incarbona*. A questi neologismi effimeri si accompagna l'ampia messe di quelli invece stabili e che s'inserivano nella tendenza al rinnovamento anche linguistico proposto dagli scapigliati; in quest'ottica e spesso non distinguibili dalle voci appena contemplate vanno visti anche i tantissimi colloquialismi e le parole comuni, che possono comprendere anche gli attrezzi di *Casa nuove*¹⁷³ o i nomi di personaggi dell'epoca come quello del *Reverendo / Canonico Ambrosoli* citato in *Poesia e prosa*: anticipazioni, per molti versi, dell'ingresso del quotidiano in poesia che sarà sviluppato alcuni decenni dopo dai crepuscolari.

Accanto a queste voci non vanno poi dimenticati i tecnicismi di diversi linguaggi settoriali, come, ancora una volta, la musica o la nautica (che ebbe un certo rilievo anche nei libretti de *La Gioconda* e di *Otello*), e gli stranierismi non adattati. Le lingue da cui Boito attinse erano tanto quelle a lui contemporanee ed europee come il francese, l'inglese, lo spagnolo, il polacco, quanto quelle più lontane come il cinese: questo genere di voci trovava un impiego particolare quando doveva ad esempio contribuire, nelle novelle in prosa, a rendere la *couleur locale* delle rispettive ambientazioni. Inoltre non vanno dimenticate le lingue antiche¹⁷⁴, prima fra tutte il latino, che poteva presentarsi tanto nelle vesti di formula o espressione stereotipata quanto come

¹⁷¹ Si veda ad esempio l'interessante studio sui quaderni lessicali effettuato da D'Angelo-Riva (2004).

¹⁷² O, per trarre un esempio anche dagli scritti critici, *archimandriti*: cfr. Nardi (1942a) p. 1202. Ed è interessante constatare anche una sorta di "contagiosità" che Boito esercitava a questo proposito sugli amici più cari: oltre naturalmente al Bellaigue, di cui s'è già in parte detto, basterà ricordare come l'autore avesse trasmesso tale amore per Dante e la sua lingua alla Duse, alla quale ad esempio il 27 novembre 1887 scrisse: «Mettiti a letto. Prendi un libro santo, quello che noi amiamo, quello che ti faceva piangere leggendo, scegli una terzina delle più beate e riposati in quella e chiudi gli occhi con quella canzone dolce dolce e luminosa nell'anima. I sogni informi non torneranno più ad agitarti»: cfr. Radice (1979) p. 150; e la stessa Duse, per riprendere l'ultimo verbo sopra citato, si dimostrava un'allieva diligente: «Dimmelo tu – Dimmelo tu – che fatica fa quella poveretta – a smagàrsi...»: cfr. Radice (1979) p. 18 (il grassetto è già nel testo).

¹⁷³ Su cui si veda Di Benedetto (1994).

¹⁷⁴ Negli scritti critici compare anche una riflessione metalinguistica legata all'ebraico: «rammenteremo come la parola *Techel* né più né meno significhi: "Tu sei stato pesato sulla bilancia, e sei stato trovato mancante"; ed abbiate pazienza se la versione che vi porgo è un tantino tirata. Ma è da sapere che, in quei primitivi tempi, tanto era laconica e succosa la parola dell'uomo, che quei buoni messeri di Tiro e di Babilonia se la intendevano e se la dicevano a meraviglia con grande risparmio di vocaboli e poca fatica di scilinguagnolo. E trovavano anche maniera di metter fuori assai belle e profonde sentenze con tenue spesa d'inchiostro; giacché i giornali di quel tempo si chiamavano *Ecclesiaste*, *Proverbi*, *Numeri*, *Giudici*, *Salmi*, *Cronache*, e chi li scriveva erano Salomone, Mosè, David, Ezechiello, Joel; e pare certo che non computassero la loro materia a colonne»: cfr. Nardi (1942a) p. 1102.

più ampia inserzione di un altro codice. Sono infatti frequenti negli scritti boitiani casi di plurilinguismo e di *code mixing*, fino ad incontrare anche esempi di mistilinguismo: per tutto ciò sarà sufficiente rimandare ai numerosi passi esemplificativi contenuti in *Re Orso*.

Col trascorrere del tempo lo stile dell'autore, in particolare quello privato, subì una progressiva omogeneizzazione che, pur mantenendo vivo il suo sostanziale eclettismo, dimostra una più facile spontaneità e un avvicinamento all'italiano comune che iniziava a diffondersi verso la fine del secolo XIX. Questo ebbe delle ricadute importanti anche sulla lingua della librettistica sua e dei suoi contemporanei; se alcuni aspetti particolari verranno esaminati nei capitoli successivi, qui andranno presentate succintamente almeno talune linee di tendenza generali. Come hanno ben messo in luce diversi studiosi¹⁷⁵, la componente poetica è ancora ben presente, e anzi da certi punti di vista ancor più accentuata che nei libretti di altri autori; questa però si coniuga con fenomeni e stilemi innovativi, debitori della nuova veste che stava assumendo la nostra lingua anche al di fuori dell'ambito letterario.

Se appunto non scomparvero costrutti ed elementi semantico-lessicali tradizionali come l'imperativo proclitico e le perifrasi, s'incontrano contemporaneamente scelte pronominali più prosastiche, mentre per quanto attiene alla sintassi si assiste a una forte riduzione delle inversioni nelle forme negative, in quelle preposizionali, in quelle con verbi modali, ma anche nella successione di reggente e subordinate completive introdotte da 'che' o degli elementi logico-grammaticali. Sempre in direzione di un'apertura all'oralità e al rinnovamento linguistico vanno poi interpretati l'aumento o l'inserzione nuova nel melodramma dei fenomeni della sintassi marcata, delle interiezioni, dei segnali discorsivi, dei fatismi realistici, della deissi, di formule dialogiche ed esclamative più moderne.

Se, come hanno notato alcuni critici, non sempre la commistione dell'elemento letterario e di quello colloquiale rispondono a una strategia precisa dell'autore o si amalgamano in modo coerente, è però indubbio il tributo che la lingua della librettistica deve ad Arrigo Boito: il superamento di un codice che si era in gran parte fossilizzato in uno stile iperletterario, antirealistico, talvolta incomprensibile, spesso stereotipato, e come tale poeticamente di fattura poco pregevole (anche se spesso drammaturgicamente efficace e funzionale al rivestimento musicale), non si sarebbe forse verificato senza l'impulso e l'esempio boitiani; mentre da un lato veniva salvaguardata, ed anzi intensificata e nobilitata, la componente poetica e letteraria, dall'altro non ci si chiudeva in posizioni e scelte passatiste divenute ormai quasi grottesche¹⁷⁶. A tutto questo Boito aggiunse poi, come si vedrà meglio nel paragrafo successivo, una forte tendenza allo sperimentalismo metrico e formale, e una spiccata attenzione alla ricchezza lessicale e all'elemento fonico dei propri versi.

2.5.2. Creatività e bizzarrie della produzione boitiana

L'inclinazione al divertimento, la trasgressione rispetto al canone classico, l'esplorazione e la proposta di nuove vie da percorrere in ambito letterario e poetico sono stati tratti caratterizzanti di Boito, tanto negli anni della giovinezza quanto in quelli della maturità; inoltre la creatività boitiana era talmente vivace che anche scritti personali o d'occasione presentavano spesso un'elaborazione ricercata e talvolta bizzarra. Il gusto per i giochi di parole è evidente anche dall'apprezzamento dichiarato in alcuni passi degli scritti critici; il più emblematico prendeva

¹⁷⁵ Segnalo almeno i contributi di Tamassia Mazzarotto (1924), Pagliai (1962), Baldacci (1997) e soprattutto i più recenti Serianni (2002) e Telve (2004).

¹⁷⁶ Sono numerosi gli studi che hanno affrontato l'argomento, sotto punti di vista diversi: tra questi ricordo Aruga (1968), Bentivogli (1975), Fabrizi (1976), Coletti (2001), Coletti (2003a) pp. 137-156 e Coletti (2003b).

spunto proprio da considerazioni linguistiche e metalinguistiche, rispetto alle quali venivano poi presentati dei validi esempi concreti:

V'ha chi dice che *calembour* derivi da etimologia italiana, da *calamaio burlare*, ma la nostra malinconia tiene argomenti contrari. Di *calembour* la sapevano bella i Greci e i Latini tutti, dal vile *tunicatus* al pomposo senatore, e le statue e i monumenti e i muri della gaia Atene, della viva Roma e della or morta Pompei passarono per generazioni intere di motti meravigliosi. Cesare si dava al bel tempo schiccherando i suoi *Dicta collectanea*, Augusto, in bagno, meditava alacramente il suo *Epigrammatum* e giocherellava sui due sensi di *tollere*, come Nerone [non sfuggirà il riferimento a questa figura], nelle sue cene di sangue, celiava sottile sul *morari* e sul *morari*; ma, più accorto e maligno degli imperatori, il volgo contrafaceva *Tiberius Claudius Nero* per *Biberius Caldius Mero*, stupendo ed acerbo ravvicinamento di parole. Eppure, in quei buffoneschi scherzi, in quei lepidi artifici, appare gigante il pensiero di quei giganti, e la materia della parola e della frase, che ci fa tanto lottare, essi se la pigliavano in giuoco ed in piacere, e si trastullavano con quel macigno, che a noi grava le spalle. S'impari adunque da essi, e se non la sapienza, si tragga da essi almeno la pazzia.¹⁷⁷

Giocare con le parole in parte per divertimento in parte, soprattutto, per creare grazie ad esse dei sensi nuovi e inaspettati era insomma per Boito indice di intelligenza, arguzia, abilità poetica che non prescindeva però dalla serietà dei concetti che ne stavano alla base; non per nulla l'autore definì il *calembour* come un «fils bâtard de l'image»¹⁷⁸.

Come si avrà modo di vedere, il massimo dell'espressività verbale è rintracciabile nei libretti delle opere buffe piuttosto che di quelle serie; ma sarebbe riduttivo considerare il *calembour* boitiano solo in senso stretto: il gusto per creazioni verbali che svelassero tutte le possibilità strutturali, semantiche, foniche, metriche della lingua pervade l'intera produzione del poeta-musicista. Già la raccolta del *Libro dei versi* e *Re Orso* dimostrano una grandissima, duttile e studiata varietà poetica. Ci si vuole però qui concentrare soprattutto su altri testi, meno noti e quindi forse più significativi; anzitutto andranno menzionati quelli in cui il gioco linguistico si fonde inscindibilmente, ancora una volta, con quello musicale.

Nel 1867 comparve sulla *Strenna Italiana* un componimento intitolato *La ballata dei tre tuoni*: suddiviso in quattro parti a loro volta composte da due strofe di otto versi ottonari¹⁷⁹ (il primo sempre sdrucchiolo, l'ultimo sempre tronco), un distico di senari tronchi, un ritornello misto, una sestina conclusiva di senari, il poemetto ha per protagonista un *mesto trovatore* che, per conquistarsi l'amore di una *ninfa dell'Océano* e salire così sul suo vascello fatato, deve ripetere correttamente il ritornello intonato dalla ninfa stessa: *Mi, re; do, re, mi. / Ballata / Di fata / È lunga a cantar, / È affanno ed inganno, / Ci vuol più d'un anno, / Ci vuol più d'un dì. / Mi, re; do, re, mi.* Si noti anzitutto l'elaborazione metrica, che vede la commistione di senari con più inusuali ternari (i quali potrebbero essere interpretati come un senario diviso in due parti, anche se così la strofa risulterebbe composta da un numero dispari di versi). L'inserzione poi dei nomi delle note come unici componenti di un verso è già di per sé lessicalmente e semanticamente significativa, perché esprime un'immediata fusione tra lingua poetica e musica; a questa si aggiunge però un'ulteriore ricercatezza testuale: non solo si ha qui il canto del menestrello, ma si è in presenza di un "canto nel canto": infatti a conclusione della prima strofa introduttiva, l'autore

¹⁷⁷ Cfr. Nardi (1942a) p. 1091. Anche nella citata lettera al Ministro Broglio si parlava con ironia puristica di «*calemborghi* (voce approvata dalla Crusca)»: cfr. Villa (2001) p. 373.

¹⁷⁸ Cfr. Villa (2001) p. 357.

¹⁷⁹ La prima parte è preceduta da un'ulteriore sestina di ottonari, che si completa con i due versi latini computabili anch'essi come ottonari, «*Qui habet vocem serenam / Hanc proferat cantilenam*» sottostanti il titolo: cfr. per questa e per le successive citazioni Villa (2001) pp. 155-158. È interessante notare già in questo espediente iniziale una sottile ricercatezza poetico-linguistica.

del componimento (Boito, dunque) aveva dichiarato *Canterò con dolci suoni / 'La ballata dei tre tuoni'*, con riferimento quindi tanto metapoetico quanto metamusicale.

Questo secondo elemento è quello su cui si sviluppa poi l'intera vicenda: in particolare, il trovatore fallisce due volte nel suo intento perché, come gli fa notare *la diva amanza* (e si noti dunque ancora una locuzione poetica ricercata), *Stuonasti il tuön*¹⁸⁰; solo quando il menestrello, guidato dalla sua arpa, intona il ritornello nella tonalità di *mi*, e non più di *do* e di *re*, viene finalmente accolto sul vascello della fata.

Un'ultima particolarità stilistico-compositiva di carattere grafico interessante da rilevare è la presenza di cifre con funzione pienamente verbale: le tre parti del racconto si aprono infatti con un'indicazione temporale esatta (così aveva promesso l'autore del poemetto nella sua introduzione), che esaltano l'ambientazione medievale del racconto; inoltre non solo i tre versi *L'anno 1111 / 1112 / 1113* sono degli ottonari sdruciolati coerenti con la forma metrica e strofica complessiva, ma consentono anche di rilevare uno stilema ricorrente nella produzione poetica boitiana: del caso al riguardo più insistito e interessante si dirà tra poco, ma qui sarà sufficiente ricordare l'endecasillabo incipitario di *Re Orso, Prima che al mondo si dicesse 1000*¹⁸¹, e il doppio settenario tronco *Faran metri 3333!* che chiude ciascuna delle quattro strofe di una lettera in versi inviata all'amico Giuseppe Giacosa per invitarlo a un'escursione montana¹⁸².

Vi sono poi altri due casi analoghi che varrà la pena di ricordare, perché scritti in periodi distanti tra loro e perché rappresentano la perfetta fusione del Boito poeta e musicista. Il primo componimento fu scritto il 26 gennaio 1865 e fu dedicato a Paola Righetti Boselli: si tratta della canzone *Do mi sol... La do mi*, di cui Boito scrisse appunto sia il testo verbale sia il testo musicale¹⁸³. Diversi sono gli elementi interessanti e tra loro spesso concatenati; risalta anzitutto il tema del dualismo, caratteristica attribuita alla visione destata nel poeta-musicista dall'aspetto e dall'atteggiamento della dedicataria: *ora è bianca ed ora è bruna, / ora è sole ed ora è luna, / ora è carne ed ora è runa [...]* *ora è carne ed ora è runa, / ora è sole ed ora è luna, / ora è bianca ed ora è bruna*, recitano la prima e l'ultima strofa, con studiata disposizione ternaria e chiastica.

Questa complessità della donna è talmente ineffabile che l'autore ha difficoltà ad esprimerla e rappresentarla perfino con i due codici di cui si sta servendo (*non so trascriver fiso / né col verso né col suon*); se sul versante verbale la contrapposizione si gioca soprattutto sui due aggettivi che descrivono la dedicataria (*lieta e tetra*), su quello musicale si insiste sulla diversità delle due tonalità di *do maggiore* e di *la minore*: non solo queste sono l'una la relativa dell'altra (a significare la complementarità intrinseca di qualunque dualismo), ma dando con la loro triade accordale il titolo alla canzone¹⁸⁴ ben evidenziano quale sia per Boito l'elemento principale del componimento.

Dal punto di vista metrico non si notano particolarità rilevanti, ad eccezione dell'assenza delle terminazioni sdruciolate tanto care all'autore (ma che forse avrebbero "stonato" almeno nella parte più idilliaca) e degli altrettanto prediletti *enjambements*, e dei due versi composti dalla ripetizione delle due triadi musicali: *do mi sol, do mi sol* e *la do mi, la do mi* andranno infatti forse interpretati come doppi quaternari tronchi che, in questo modo, si integrano meglio con gli ottonari, esclusivi, di cui è composta l'intera canzone. Inoltre sotto l'aspetto più propriamente

¹⁸⁰ Andrà sottolineata dal punto di vista fonetico la predilezione per il dittongo, in posizione sia tonica sia atona.

¹⁸¹ Cfr. Villa (2001) p. 93.

¹⁸² Cfr. Villa (2001) pp. 320-321.

¹⁸³ Cfr. Nardi (1942a) p. 1365 e, soprattutto, la riproduzione digitale liberamente consultabile dell'edizione edita dalla Bottega di Musica e Poesia nel 1924 (www.digitami.it): in essa sono contenuti sia l'autografo boitiano sia una versione a stampa del componimento.

¹⁸⁴ Com'era facile aspettarsi, le sillabe delle tre note vengono intonate alla rispettiva altezza.

linguistico si notano alcune voci – ma non molte – altamente letterarie come *cinabro* (‘minerale dal colore rosso’, che implica a sua volta, per ragioni di rima, la forma scempia *labro*, diffusa nella poesia boitiana¹⁸⁵) e *margo*, e l’alternanza del dittongo o del monottongo tonici di *scuote* e *percote*, in entrambi i casi rimanti con *note*.

Più contenuto, ma altrettanto significativo, è un inno scritto nell’estate del 1882: inaugurandosi ad Arezzo un monumento in onore di Guittone, il compositore Luigi Mancinelli, amico di Boito, chiese a quest’ultimo quattro versi da musicare per l’occasione; li ottenne prontamente, e ricchi della creatività poetica e culturale tipicamente boitiana: il poeta-musicista pensò infatti di valorizzare l’autore commemorato non tanto in quanto rimatore, ma piuttosto come ideatore primo della notazione musicale contemporanea. Boito scrisse così «i quattro versi nel metro della vecchia cantica non solo, ma imitando anche lo stesso artificio che adoperò il frate Benedettino per battezzare le note e creare il solfeggio moderno. Ma perché questo artificio risulti evidente conviene trascrivere l’inno nel tono di do (ut)»¹⁸⁶; ecco allora che invece dell’*Ut queant laxis resonare fibris* / *Mira gestorum famuli tuorum* / *Solve polluti labii reatum* / *Sancte Iohannes* si ebbe il metalinguistico e metamusicale *Util di Guido regola superna*, / *Misuratrice facile de’ suoni*, / *Solenne or tu laude a te stessa intuoni*; / *Sillaba eterna!*¹⁸⁷, debitamente musicato in trenta battute monofoniche (solamente raddoppiate all’ottava) in *♩*, dove, com’era prevedibile, ad eccezione del *si* intonato su un *sol*, tutte le sillabe corrispondenti alle note sono eseguite secondo il loro nome¹⁸⁸.

Altre volte la musicalità dei versi era raggiunta dall’autore non in virtù del rivestimento sonoro, ma tramite il ricorso a giochi e ricercatezze fonici delle parole quali allitterazioni, assonanze, consonanze. In particolare, Boito dimostrò sempre una certa predilezione in questo senso per la polivibrante (in eventuale accostamento con la dentale laterale), per le affricate palatali e per le sibilanti, tanto da divertirsi con esse anche nei componimenti d’occasione non destinati alla pubblicazione e negli scritti in prosa di critica¹⁸⁹. È quanto avviene ad esempio in una breve e gustosa filastrocca che converrà riportare per intero:

Tu andrai d’Andrate sul verde colle,
Lesta l’estate trascorrerà;
Trarrà tra rari nappi il suon folle
D’ilari lari la lira là.
Lì ti rimiri nell’onda viva,
Lì ti ritiri tra l’ombre e i fior,
Lì sull’erborica verzura estiva
Il carico corica carico cor!¹⁹⁰

¹⁸⁵ I medesimi rimanti si ritrovano ad esempio verso la fine di *Canard*: cfr. Giazotto (1997) p. 145.

¹⁸⁶ Così Boito nella lettera indirizzata a Mancinelli: cfr. De Rensis (2004) tavole tra le pp. 228 e 229.

¹⁸⁷ *Ivi*; si osservi ancora l’alternanza tra il monottongo di *tono*, nella lettera, e il dittongo di *intuoni*, nell’inno.

¹⁸⁸ Rimando anche a Walker (1959) pp. 16-18 per il simpatico e sapientemente elaborato *Ditirambo* / *Molto strambo* / *Composto ed eseguito in note e in versi* / *Tersi* / *Di tutte macchie* / *Da quell’ambo* / *Di* / *Macchie* / *Chiamato Faccio e Boito*, scritto nel 1866 per l’onomastico di Giuseppina Coletti e contenente il verso *Fa la fa si la re* (rimante con *ilare*); il contesto goliardico e godereccio consentì a Boito l’inserzione di voci decisamente prosastiche e colloquiali come *cantina*, *gotti*, *piatti*, *forchette*, *zacchere*, *costolette*, *salse*, nonché un riferimento alla destinataria designata come *la Pepi*. Elementi analoghi si ritrovano anche nel culinario *Minuetto di pollo* in *Andante casalingo*, un breve componimento poetico-musicale d’occasione datato 4 gennaio 1894: cfr. Calzini (1948) p. 89.

¹⁸⁹ Per questi ultimi sarà sufficiente un esempio come quello che si trova per descrivere, con ironia, la prestazione vocale di un noto soprano dell’epoca, indubbia virtuosa, ma, proprio per questo, portata ad «usignoleggiare un po’ troppo»: «E quivi trilla, pispiglia, garrula, gorgheggia la signora Maria Frezzolini»: cfr. Nardi (1942a) p. 1134. *Re Orso* è ricchissimo di giochi fonici di questo tipo.

¹⁹⁰ Cfr. Villa (2001) p. 322. Si consideri anche un altro passo di una lettera scritta a Giacosa per complimentarsi del successo de *La Resa a discrezione*, commedia del 1887: *Già sperai la “Resa” rasa / e squittivo dalle risa, /*

Non occorrerà commentare i singoli espedienti linguistici, ma varrà la pena di sottolineare una caratteristica importante che a prima vista potrebbe sfuggire: si tratta della possibilità di scandire e di conseguenza di strutturare la forma metrica e strofica in modo duplice. Infatti in base a come il componimento è stato riportato ci si troverebbe di fronte a una sestina di decasilabi piani o tronchi seguiti da un distico endecasillabico, con rime alternate e raggruppabili in due quartine; ma, a ben guardare, il tutto potrebbe anche essere interpretato come una successione di quinari rimanti secondo lo schema abacdbdc efegHfHg, in cui i due versi sdrucchioli non rimano tra loro solo formalmente ma anche fonicamente, e in cui la cantilena è resa più scorrevole dagli *enjambements*. Come si avrà modo di vedere, questo espediente della doppia scansione dei versi avrà una rilevanza considerevole anche nella produzione librettistica dell'autore¹⁹¹.

Un'altra costante nei componimenti poetici boitiani, anche melodrammatici, è il ricorso frequente alle terminazioni sdrucchiole dei versi. Anche in questo caso la ricercatezza era talvolta esibita e diede vita ad esperimenti singolari, come quello che vede l'unione di un espediente fonico, uno rimico e uno grafico:

| | | |
|-------------------------|---|----------------------|
| Mi mandi la tua bric | } | ciola ¹⁹² |
| Di canzoncina pic | | |
| Tessuta in rima sdruc | | |
| Io la tua carta spic | | |
| Di vil moneta, arric | | |
| E alla mia lampa abbruc | | |
| Un falso argento sgoc | | |
| La coda della Chioc | | |

Si notino anche qui l'inserzione metalinguistica e metapoetica del terzo verso e l'accostamento al lessico colloquiale, prevalente, della voce poetica *lampa* (che si ritroverà ad esempio in *Otello*).

Ma non contento delle semplici rime sdrucchiole, Boito si cimentò in esperimenti ancor più arditi, come quello della *Quartina gelata*, in cui il tremore del freddo è reso con due *explicit* tetrasdrucchioli e due addirittura pentasdrucchioli, realizzati posticipando a parole ossitone e proparossitone un duplice clitico:

Sì crudo è il gelo che le rime sdrùcciolanosene
 Tremando e in fondo al verso rincantùcciolanosene;
 Le goccioline d'inchostro stalattitificanomisi
 Sotto la penna, ovvero, stalagmiticanomisi.¹⁹³

Anche figure retoriche di costruzione sintattica possono diventare spunto di riflessione e creazione linguistico-poetica preziosa se trasposte al piano morfologico e sillabico; è questo il caso della dedica con insistita anadiplosi ravvisabile in *A Fedेरico / rico-nosce / Arri-go / go-dente / ami-co / co-re. / Appe-na / na-to / lo spa-simo / si mo-ve / ver-so / so-lingo / letto-re / re-moto. / A Fedेरico / rico-nosce / Arri-go / go-dente / ami-co / co-re*¹⁹⁴. Analogamente Boito si sbizzarriva tanto con la lingua quanto con la musica inventando elaborati palindromi, di cui il

quando a Roma, ecco la "Resa" / rifiorir come una rosa; / la signora Amelia Prasa / tal notizia aveva presa dal "Corrier": cfr. Comitato per le onoranze ad Arrigo Boito (1948) p. 116.

¹⁹¹ Sulle sperimentazioni metriche boitiane, soprattutto nel campo della librettistica, rimando agli studi di Hepokoski (1987), Powers (1994), Rostagno (2005) e Maeder (2007).

¹⁹² Cfr. Villa (2001) p. 321.

¹⁹³ Cfr. Villa (2001) p. 323.

¹⁹⁴ Cfr. Villa (2001) p. 319.

nome *Ramàr* già citato non è che un esempio minimo¹⁹⁵. Oppure sfruttava effetti grafici e tipografici, quasi prefigurazioni di alcune scelte futuriste, sempre con finalità poetiche o retoriche: così ad esempio il *senhal* con cui si compone il nome della bella e sfortunata Oliba nel canto del trovatore provenzale di *Re Orso*¹⁹⁶; o la sigla *HIS* posta in verticale sul cero stregato afferrato da Estebano in *Iberia*, che se letta in un senso poteva significare *Have. Iesus* ma se letta nell'altro sostituiva *Stephanus Imperator Hispaniae*¹⁹⁷; oppure ancora la disposizione "a imbuto" dei versi cantati dalla Folla e dall'Imperatore nel quarto atto originale, poi eliminato dall'autore, della prima versione di *Mefistofele*¹⁹⁸.

Tutte queste invenzioni dimostrano in Boito non solamente uno spiccato senso dell'analisi e della rielaborazione linguistiche, ma anche una capacità di progettazione e di calcolo non indifferenti. Questo del resto si sposa bene con i suoi interessi che abbracciavano anche la scienza e la tecnologia, e che non potevano mancare di avere riflessi in ambito poetico; qui si considereranno ovviamente i casi che più hanno a che fare con il discorso che si sta conducendo. Ecco allora l'attacco di una lettera inviata a Giacosa, tutto giocato su un duplice *calembour*: *Pi-notto, da quel dì che ti lasciai / la penna tua nove nove non dièci*¹⁹⁹, in cui dunque l'identità fonica e grafica con i numeri è data dall'impiego del monottongo tonico tanto nell'aggettivo quanto nell'omografo e omofono sostantivo seguente, e dall'apocope della forma del perfetto con cui si univerba invece la particella pronominale enclitica. L'esemplare però più strabiliante è costituito da un messaggio d'invito (scritto forse con l'aiuto di Giacosa) rivolto a Eleonora Duse, dove l'impiego delle cifre numeriche non risponde solo alla finalità, già vista, di sostituirle alle rispettive sillabe o parole, ma viene sfruttato anche nel suo valore algebrico:

| | |
|---|---------------------------|
| Noi siamo tre Romei. | |
| Madonna, fa [<i>sic</i>] che si diventi | 6. |
| Scesi dall'Alpi algenti | |
| Ove dan morte turbinando i | 20, |
| Qui ne venimmo dove | |
| Pregiam dal viso tuo dolcezza | 9. |
| Fa [<i>sic</i>] che tu ne promette, | |
| Sul bel colle lontan dall'empie | 7, |
| Tanto coll'occhio bruno | |
| Che sembri dire: intorno a me vi ad | 1. |
| E ne farai felici | |
| Se l'assenso richiesto a voi | 12; |
| Ché se rivolgi ad altre | |
| Estranie cose le pupille scal | 3, |
| Non sentiremo il fiotto | |
| Stagnar nel cor e piangerem dir | 8. |
| Esaudi i tre Romei, | |
| Se buona, se gentil, | <u>66.</u> ²⁰⁰ |

Forse superfluo sottolineare il virtuosismo della commistione tra mimesi e diegesi nel *I2* e l'estrema cura linguistica nell'esprimere anche il raddoppiamento fonosintattico tramite la ci-

¹⁹⁵ «Quando Boito, una volta, presentò a Verdi un suo scherzo musicale, ch'è un equivalente di quelli poetici, il Maestro lo lesse e rimase in silenzio. L'autore allora spiegò: "A leggerlo, torna da una parte e dall'altra". E aggiunse: "Costano molta fatica". "Per questo non si devono fare" concluse Verdi»: cfr. De Rensis (1942a) p. 223.

¹⁹⁶ Cfr. Villa (2001) p. 113.

¹⁹⁷ Cfr. Villa (2001) p. 195.

¹⁹⁸ Cfr. Busnelli (1986b) p. 73.

¹⁹⁹ Cfr. Comitato per le onoranze ad Arrigo Boito (1948) p. 116.

²⁰⁰ Cfr. Villa (2001) p. 322.

fra che funge da somma conclusiva; si notino inoltre i numerosi poetismi quali il pronome *ne* di prima persona plurale, la stessa particella, pleonastica, usata con valore locativo, la posposizione del possessivo nel sintagma *viso tuo*, i monotonghi di 9 e *cor*, la forma del congiuntivo *promette* e la desinenza non incoativa dell'imperativo *Esaudi*, le voci *algenti* ed *Estranie*.

Altre di queste invenzioni bizzarre meriterebbero di essere proposte, come il “metasonetto delle caramelle” inviato come ringraziamento al solito Giacosa, ricco di rime equivoche e altri giochi verbali e fonici²⁰¹, o il componimento in trenta versi alessandrini in cui compaiono, perfettamente mimetizzati, i nomi di una quarantina di stazioni ferroviarie²⁰². Ci si limiterà invece a concludere queste considerazioni preliminari di ordine linguistico e poetico esaminando un lavoro giovanile riscoperto e pubblicato da Remo Giazotto nel 1997²⁰³: si tratta di *Canard*, una sorta di *divertissement* scritto, sembra, nel 1865 e con tutta probabilità non destinato ad essere effettivamente dato alle scene anche se previsto rivestito di musica, ma impostato come un vero e proprio libretto buffo.

Il testo, definito dall'autore stesso una «Birbonata goliardica», meriterebbe un'analisi approfondita, giacché è ricco di invenzioni linguistiche, di elementi poetici, di elementi comici, di commistioni di codici (italiano, inglese, francese, tedesco, veneto, milanese, ecc.), di interessanti voci onomatopoeiche e fonosimboliche, di aulicismi e di colloquialismi anche neologici, di strutture metriche tradizionali e di esperimenti formali che ben anticipano le creazioni dei libretti a venire: insomma, ci si trova di fronte a un testo scritto per gioco, carico di ironia e perfino di satira sociale, ma contraddistinto da una varietà e da un'elaborazione stilistiche, poetiche e linguistiche tali da mettere in luce tutta l'intelligenza e tutta la creatività del loro autore. In particolare, ci si vuole soffermare su pochi punti che dimostrano come Boito, a soli ventitré anni, fosse già pienamente padrone del codice librettistico tradizionale ma, al contempo, fosse in grado di arricchirlo e di rielaborarlo in modo personale e assolutamente nuovo.

Si osservi infatti come, salvo qualche voce più concreta e colloquiale abbastanza estranea alla lingua d'opera, il seguente passo tratto dall'aria (con distico endecasillabico rimato della fine del recitativo precedente) della gelosa e adirata Pe-ko possa essere stilisticamente assimilato a molti suoi omologhi melodrammatici coevi:

| | |
|--------|---|
| Canard | Giuro... |
| Pe-ko | Taci ed ascolta, o vil rubello |
| | Ciò che udii l'altra notte sul vascello |
| | Avvolta in aspro sacco |
| | In mezzo ai coloniali |
| | Cullavo il pensier fiacco |
| | D'un sovvenir sull'ali, |
| | Allor che sul mio petto |
| | Sento una forma nota |
| | Sedersi e stare immota |
| | Come facesti or or. |
| | Credei che dal diletto |

²⁰¹ Cfr. Villa (2001) p. 321; per l'immagine dell'autografo cfr. Comitato per le onoranze ad Arrigo Boito (1948) p. 115. Né Boito si dilettava con simili bizzarrie solamente quando scriveva a “Pin” (diminutivo appunto di Giuseppe Giacosa); si trovano infatti giochi verbali nelle sue lettere di gioventù e in quelle degli ultimi anni: tra i molti esempi se ne citeranno uno del 1862 con un accumulo di epiteti espressivi, «Se m'avete chiamato poltrone, sbadato, increante, leggero, e ventaruola o bardassa o farfallino oppure giracervello od anche cervellino, o girella o girandolino non me ne dò per offeso» (cfr. Walker 1959 p. 8), e uno del 1913 in cui ringrazia Giovanni Verga con i versi *Amica man mi manda mandarini / Soavissimi, dolci e sopraffini* (cfr. Raya 1980 p. 59).

²⁰² Cfr. De Rensis (1942b) pp. 22-23.

²⁰³ Per le citazioni seguenti cfr. quindi Giazotto (1997) pp. 125-145.

| | |
|--------|----------------------------|
| | Mi si affogasse il cor. |
| Canard | Deh sperdi ogni sospetto |
| | Martire dell'amor. |
| Pe-ko | No tutto io non ho detto |
| | Ascolta, o vile, ancor. |
| | Come d'un uom che dorma |
| | Parea quel dolce peso, |
| | Quand' ecco un'altra forma |
| | Vien sul mio corpo leso. |
| | Odo un fruscio di gonna |
| | Due baci e poi tre baci |
| Canard | Ero dormiente |
| Pe-ko | Taci |
| | Non ti scolpar di più |

Tra i molti fenomeni tradizionali si possono segnalare almeno le inversioni sintattiche come *Credei che dal diletto / Mi si affogasse il cor*, l'imperativo negativo proclitico *Non ti scolpar*, la forma dell'imperfetto con dileguo di labiodentale *Parea*²⁰⁴, quella del perfetto *Credei*, l'uso del passato remoto *facesti* malgrado l'azione si sia compiuta pochi istanti prima (ma si noti almeno per inciso anche l'uso del presente narrativo per alcune parti del racconto), le voci lessicalmente o fonomorfologicamente letterarie o ricercate *rubello*, *sovvenir*, *immota*, *diletto*, *cor*, l'intera esortazione di Canard, quasi stereotipata; numerosi sono quindi i lasciti del più tradizionale codice melodrammatico, che talvolta arrivano a manifestarsi come vere e proprie citazioni, come avviene con *In mia man alfin tu sei* tolto ovviamente dalla *Norma* di Bellini-Romani²⁰⁵.

Ma ancor più numerosi sono i passi in cui emerge tutta la creatività boitiana, ricca dell'espressività e dei giochi verbali di cui s'è detto. Si osservino infatti la varietà metrica, la rima conclusiva quasi fissa e insolita²⁰⁶, alcune rime interne, il *code mixing*, gli accumuli, le citazioni bibliche e mitologiche, l'ironia, i giochi fonici che si incontrano quasi all'inizio del libretto in bocca al Re Alcool:

Sorgete olà per Abracadabras
 Per Caifas, per Giudas, per Barabas
 Pel re Calcas, pel re Illinomegas
 Pel re Midas,
 Pel re Pic pel recioc e pel re mal
 E per il re bemol del bas²⁰⁷, Helas
 Helas, Helas per... e metas
 Sorgete, o là sorgete
 Vas ist das
 Vas ist das, vas ist das!
 alt, alt, alt, alt,
 Etwas? Etwas? Etwas?

²⁰⁴ C'è però anche la forma desinenziale innovativa dell'imperfetto di prima persona *Cullavo*.

²⁰⁵ C'è anche una quasi anticipazione della *Tosca* di Puccini-Illica-Giacosa (1900): *Odo un fruscio di gonna* ricorda infatti da vicino *Ho udito i lesti / passi e un fruscio di vesti* (atto I, scena V); segno che ormai i tempi di un progressivo rinnovamento lessicale del codice operistico erano alle porte, e fu proprio anche grazie a Boito che ciò poté avvenire.

²⁰⁶ Prosegue quella già avviata in alcuni versi della sestina precedente ove comparivano *gas*, *ananas* e *galimatias*.

²⁰⁷ Non poteva ovviamente mancare in un simile contesto anche un *calembour* metamusicale.

Altrove l'espressività raggiunge picchi di *nonsense* ancora più elevati, motivati solamente dalla voglia di divertirsi con i suoni, le parole, l'accostamento di codici diversi, l'invenzione verbale; è questo il caso dei brevissimi versi intonati da alcune indefinite «Voci dall'alto», più bizzarri perfino di quelli di alcuni concertati buffi quale quello onomatopeico dell'*Italiana in Algeri*:

Pic-nik
Bastonitt
Cin-cin
Chicherit
Cin-cin
Pick no kitt
Con su scritt
In latin
Cin-cin
Ghe chi il te
Cin-cin
Ghe chi il re
Cin-cin!
Su canté
Su soné
Su balé
Cin-cin
Bastonitt
Ecco la man
Del re sovran
De di [*sic*] e de noth
Evviva il re.

Simili creazioni, mirabili e stupefacenti, sono la dimostrazione di come Boito intendesse spesso il momento creativo del poeta: «Le parole sono fatte per giocare», aveva infatti scritto alla Duse nel 1884²⁰⁸; nascondono però un rischio e un possibile limite: quello di essere in realtà un po' vuote perché fini a se stesse, frutto di grande ingegno ma di scarsa ispirazione profonda. Talvolta insomma l'impressione è quella di trovarsi di fronte a un corrispettivo formale dell'alto tasso di erudizione lessicale e contenutistica sempre presente nei lavori boitiani e che in qualche caso rischia di soffocare o di raffreddare l'aspetto più passionale della poesia e della letteratura.

Inoltre composizioni così elaborate richiedevano necessariamente un grande dispendio di energie e di tempo, oltre che un insistito lavoro di stesura, riscrittura e di raffinamento. È vero che Boito era molto esigente – prima di tutto con se stesso – e riteneva che la *forma* dell'arte non potesse derivare in modo talmente diretto dall'*idea* senza avere la necessità di un ulteriore lavoro di rifinitura dopo un iniziale sgrossamento; e non per niente aveva esplicitamente dichiarato che la «lima sapiente è il segreto degli ingegni severi»²⁰⁹. Ma è anche vero che questa in-

²⁰⁸ Cfr. Radice (1979) p. 7.

²⁰⁹ Cfr. Nardi (1942a) p. 1135. Ancor più approfondito questo concetto applicato alla riedizione dei *Canti* dell'Alardi: «La *lima* d'Alardi (e ciò è bizzarro) tiene modo contrario a quello pur naturale tanto e suggerito dalla ragion della estetica e dall'esempio di quasi tutti gli artisti. La *lima* (e il gergo stesso della parola lo dice) è operazione di depuramento, di assottigliamento intorno alle grossezze della forma, intorno alla scoria del pensiero, epperò deve attendere piuttosto al cancellare sapientemente che all'aggiungere, deve rendere l'arte più laconica e non già più prolissa. Il *limare* invece di questo poeta sta tutto nella preoccupata cura del rigonfiare ogni cosa, versi, forma, pensiero, nel porre dove prima lampeggiava l'idea, un mucchio di vacue parole, come pugno di cenere sulla scintilla del focolare. Non ci capacita punto questa maniera di correzione e in conforto nostro ne viene alla memoria una profonda frase del Tommaseo, dove il senso è così: prima io mi credevo che il correggere fosse aumentare, poi

contentabilità e questa ricerca di perfezione assoluta fin nei minimi particolari, di per sé lodevoli, furono la causa per cui il poeta-musicista non portò mai a termine quello che avrebbe potuto o dovuto essere il suo ultimo e definitivo capolavoro.

che il correggere fosse mutare, ora m'accorgo invece che *correggere è cancellare*; ma l'Alardi è ben saldo, e bene innamorato, nella prima opinione»: cfr. Villa (2001) p. 338.

3. PRESENTAZIONE DEL CORPUS

3.1. INTRODUZIONE

L'indagine che si proporrà nei capitoli seguenti non potrà che limitarsi a pochi libretti boitiani. La selezione del *corpus* ha dunque seguito un criterio che si presume abbia però il pregio di considerare i due lavori più rappresentativi della produzione melodrammatica di questo autore, almeno nell'ottica del rapporto tra la poesia e la musica di cui si è già detto nell'introduzione e nel capitolo precedente. Anzitutto si è optato per dei testi che hanno avuto vita e si sono diffusi in stretto rapporto con il loro rivestimento musicale, escludendo così quelli incompiuti o mai posti in partitura; secondariamente si sono scelti due libretti che sono il frutto di modalità differenti di elaborazione e di stesura non solo in riferimento al testo poetico, ma anche a quello musicale: un'opera di cui Boito è stato autore unico, *Mefistofele*, e una in cui si è avuta una collaborazione molto stretta con un compositore in grado di sfruttare e valorizzare al meglio le doti poetiche del suo librettista, *Falstaff*.

Dato il taglio dell'analisi è quindi parso opportuno scartare alcuni melodrammi: quelli in cui il rapporto con il compositore non risultò proficuo per diverse ragioni, come è ad esempio il caso di *Ero e Leandro* e *Pier Luigi Farnese*, ma anche della pur celebre *La Gioconda*; la seconda opera scritta interamente da Boito, *Nerone*, perché di fatto non pienamente compiuta sotto l'aspetto della partitura; la prima prova scritta in gioventù con l'amico Faccio, *Amleto*, perché ritenuta dai critici dell'epoca e dai pochi più vicini a noi che se ne sono occupati un esempio ancora imperfetto dell'ideale fusione tra la poesia e la musica sognata dal poeta-musicista; infine, dovendo optare per una sola delle opere scritte con Verdi, si è scelto l'ultimo capolavoro del compositore bussetano, perché frutto di una collaborazione più matura e più intensa conseguente le prove, per altro già riuscite, di *Otello* e del rifacimento del *Simon Boccanegra*, e perché appartenente a un genere, il comico, diverso da quello di *Mefistofele* e per molti aspetti più interessante sotto il profilo delle possibilità creative della lingua. Inoltre tale selezione considera dei lavori nati e, soprattutto nel primo caso, modificatisi in un arco temporale molto ampio: ciò consente di verificare almeno in minima parte quanto e secondo quali direzioni la poetica boitiana si sia evoluta e, complementariamente, quali ne siano alcune costanti.

Non verranno però ignorati, nell'ottica di confronti significativi, anche gli altri lavori della più vasta produzione di Boito, tanto poetica quanto in prosa, all'interno della quale s'inseriscono le opere qui considerate; in particolare si farà riferimento agli altri libretti dell'autore, così da evidenziare e comprendere meglio come sono nati e come si sono diffusi alcuni stilemi: non è raro, infatti, imbattersi in analogie metriche e formali, in richiami intertestuali, in stati embrionali o, al contrario, più stabilizzati di trovate stilistiche tipicamente boitiane o di una precisa struttura drammaturgica, fino a scoprire fenomeni di vero e proprio riuso, soprattutto lessicale e rimico. Anche in questo senso si farà spesso riferimento alle fonti di cui Boito si è servito per la realizzazione dei suoi libretti, perché, come si dimostrerà, diverse scelte di carattere poetico sono in realtà già presenti in esse e non sono dunque un frutto originale della penna boitiana.

Premesso che l'analisi avrà un taglio incentrato soprattutto sugli aspetti linguistici, si cercherà però di contemplare unitamente ad essi anche quelli musicali e, in parte, drammaturgici, rispetto ai quali il testo poetico può essere stato influenzato o che, al contrario, esso stesso può aver determinato¹. Questo non solamente perché, come si è visto, tutti questi elementi erano tra loro in-scindibilmente intrecciati nella concezione estetica e teorica di Boito; ma anche perché, come si avrà modo di documentare, concretamente alcune scelte linguistiche dell'autore non rispondevano

¹ Sarà bene però specificare che chi scrive non possiede competenze musicali professionali.

in prima istanza a precise volontà di carattere poetico e stilistico, quanto piuttosto a esigenze di natura musicale o a precise richieste del compositore con cui il librettista stava collaborando.

3.1.1. Arrigo Boito librettista

A quest'ultimo proposito, prima di affrontare la genesi e la presentazione dei melodrammi compresi nel *corpus*, sarà opportuno chiarire come Boito interpretasse il suo ruolo di librettista. Quale fosse l'importanza e l'alta dignità che l'autore attribuiva a un poeta per musica degno di questa denominazione, lo si è visto quando si è illustrato il suo ideale giovanile di melodramma; ma anche concretamente Boito non si comportava alla stregua di tanti suoi predecessori o colleghi, i quali vivevano la loro professione come dei mestieranti o dei semplici dipendenti e collaboratori di secondo rango dei compositori o degli editori. Infatti, nonostante in gioventù Boito si fosse dovuto adattare, per ragioni brutalmente economiche, ad impegnarsi in lavori di cui non era pienamente convinto o di cui poi non accettò volentieri di ricordare la paternità, in linea di massima ciò non avvenne con la stesura di libretti: in questo caso infatti l'orgoglio da un lato e la ferma volontà di non scendere a compromessi artistici dall'altro indussero sempre l'autore di cui ci stiamo occupando a vagliare con attenzione le commissioni che gli venivano proposte.

Dai suoi epistolari si apprende ad esempio che in qualche caso rifiutò esplicitamente di prestare la propria opera nonostante ne fosse stato richiesto. Così avvenne all'inizio del 1876 con Stefano Gobatti, di cui Boito aveva con tutta evidenza scarsa stima². Ma altrettanto si verificò nel 1884 con l'amico Luigi Mancinelli, a cui, al contrario, Boito riconosceva grande ingegno e una non comune abilità compositiva oltre che direttoriale (aveva infatti concertato con successo e con piena approvazione dell'autore alcune riprese del secondo *Mefistofele*); in questo caso, però, la ragione del diniego era molto differente: il poeta-musicista temeva infatti che così facendo avrebbe distolto energie importanti dalla stesura del suo *Nerone* e, unitamente, che dover quindi attendere a due lavori contemporaneamente avrebbe rischiato di compromettere anche la fattura del libretto per Mancinelli³. Segno, dunque, dell'estrema cura e della serietà professionale con le quali Boito si cimentava nel lavoro di librettista, sia che il testo poetico servisse a lui medesimo, sia che il destinatario ne fosse un altro.

Con Mancinelli Boito collaborò però una decina d'anni dopo, quando gli cedette il libretto di *Ero e Leandro*: l'opera, nelle intenzioni prime dell'autore, avrebbe dovuto essere composta da Boito stesso, che infatti si cimentò, tra il primo e il secondo *Mefistofele*, nella stesura anche di qualche brano musicale; compreso però che non sarebbe riuscito a portare a termine questo lavoro, il poeta-musicista decise di affidare il compito a Giovanni Bottesini prima (che lo fece esegui-

² «Assistetti all'unica rappresentazione della *Luce* alla Scala e mi rammentai d'un severo giudizio vostro [*scil.* del Conte Agostino Salina, destinatario della missiva] intorno a quella brutta cosa e mi accorsi come il vostro senno avesse biasimato opportunamente. Nessuna vergogna fu più meritata di quella che toccò al Gobatti l'altra sera. Ieri quel poveraccio è venuto da me a chiedermi un libretto e ho dovuto ricusarglielo benché mi facesse un po' di compassione. Non capisco come colui s'ostini nel voler fare ciò che non sa e non saprà mai fare»: cfr. De Rensis (2004) p. 43.

³ «Le grandi lodi che tu [*scil.* Giovanni Bolelli] mi fai di quell'opera [*scil.* *Isora*] non mi sorprendono, dal testone di Mancinelli non può uscir che del bello. Mi chiedi un libretto per lui, pensa con quanto rammarico devo dirti che non mi è possibile d'accontentarti. Ho giurato di non por mano a nessun altro lavoro se prima non è terminato il *Nerone* (che per l'85 non sarà terminato) e per esser fedele a questo proposito ho rinunciato senza dolore a delle commissioni di editori musicali di Londra e di associazioni di concerti che in Inghilterra mi chiedevano poesia. Ma non *rinunzio senza dolore* all'invito di collaborare col mio Mancinelli, eppure se voglio veder finita un giorno o l'altro l'opera mia devo rinunciare. Un libretto mi porterebbe via otto mesi di tempo, e questo è il meno, spezzerebbe il filo del mio lavoro che se non è molto teso è però sempre continuato e questo è il più. Se fossi un lavoratore veloce accetterei con gioia, ma tutti lo sanno, sono un lavoratore assai lento; ora chi lavora lentamente ha almeno l'obbligo di lavorar bene, e far bene un libretto nuovo per un collega come Gigi, e lavorar bene al *Nerone*, sono due occupazioni che non possono andare nello stesso tempo»: cfr. De Rensis (2004) pp. 232-233.

re nel 1879 a Torino) e appunto al Mancinelli poi (la prima rappresentazione avvenne nel 1896), senza però che né l'una né l'altra versione si imponessero nel repertorio. Interessa notare come Boito apportasse alcune modifiche per venire incontro alle esigenze dei due compositori: in particolare, merita attenzione il fatto che, rispetto alla stesura pensata per sé, il librettista modificò la struttura dell'opera distribuendola non più su due ma su tre atti⁴. Si è già visto come Boito si fosse impegnato a suggerire a Bottesini alcuni spunti di carattere musicale e scenografico per *La danza dei colori*, dimostrando quindi di intendere il proprio ruolo non solamente come passivo fornitore di versi, ma anche come stretto collaboratore e consigliere del compositore.

A maggior ragione tale approccio si ripresenta con Mancinelli, di cui Boito era più intrinseco e da cui apparentemente si aspettava una versione musicale anche migliore della precedente; né mancò di esprimere all'amico tutto il suo compiacimento quando poté leggere la partitura che questi aveva elaborato, con particolare riferimento a due punti di particolare effetto teatrale e drammaturgico: il *Peana* che chiude il secondo atto dopo il baccanale presieduto da Ero e il violento uragano che, nel terzo atto, accompagna il tragico scioglimento della vicenda; ancor più significativa questa seconda notazione, se si considera che Boito aveva già nell'orecchio anche lo straordinario *incipit*, per l'epoca impressionante e modernissimo nella resa musicale, dell'*Otello* verdiano, che si apre appunto con una tempesta marittima.

Ciò che soprattutto colpì positivamente il librettista fu ritrovare nella musica la «poesia» che lui aveva dal canto suo profuso a piene mani nel testo verbale. Infine, non mancò di sottolineare al maestro anche la sua competenza e la sua disponibilità ad occuparsi degli aspetti registici e scenografici che, in vista della rappresentazione teatrale successiva alla prima assoluta eseguita in forma di concerto, avrebbero richiesto una particolare cura in modo tale da integrarsi coerentemente con gli intendimenti degli autori⁵.

Boito non si limitava dunque ad occuparsi dell'ambito che lo riguardava più da vicino, quello del testo verbale, ma prendeva parte attiva anche nella revisione o quantomeno nell'analisi della partitura. In qualche caso avvenne perfino che un determinato passo musicale fosse da lui suggerito al compositore a partire dal testo poetico predisposto; interessante a questo riguardo in particolare un episodio verificatosi con Costantino Palumbo, insieme al quale il nostro autore stava collaborando per dar vita al *Pier Luigi Farnese*⁶. A seguito di alcune modifiche richieste dal compositore a proposito del libretto, Boito rispose quanto segue:

⁴ Questo libretto è giudicato – a ragione – dalla critica il più ricco di poesia lirica, alta e raffinata tra tutti quelli scritti da Boito; al più, si può forse aggiungere che talvolta tanta preziosità, mista a numerose sottigliezze di matrice esoterica, corre il rischio di diventare un po' stucchevole. Per un'edizione critica commentata della prima versione di questo testo si rimanda a D'Angelo (2004).

⁵ «Sono ritornato ier sera da S. Agata ed ho avuto appena il tempo, non dirò di leggere, ma di fiutare le pagine dell'*Ero e Leandro*. Il disegno della musica fa presentire, prima ancora d'afferrarne il senso, l'intrinseco valore che racchiude, e così, cedendo, man mano che sfogliavo il tuo spartito, all'attrazione grafica, mi son trovato che avevo scorso dal *Peana* del II Atto sino alla fine dell'opera tutte le pagine, con sommo interesse e spesso, spessissimo, con vera ammirazione. Il *Peana* è mirabile; vi ritrovo, più potente ancora che nella tua *Cleopatra*, l'impeto orgiastico in tutta la sua vertigine. E nel terz'Atto quanta poesia! e quale trasparenza di tinte: s'indovinano i timbri. L'*uragano* è un uragano vero. Ma quando rivedrò tutto lo spartito aumenterà ancora più, credo, l'impressione che mi ha prodotto. [...] Quando sarà il momento ti darò tutti gli elementi necessari per la messa in scena»: cfr. De Rensis (2004) pp. 235-236.

⁶ Poco conosciuto questo libretto ma non privo d'interesse e di alcuni pregi: diverse sono infatti le analogie (tanto nei lati positivi quanto in quelli negativi) con la quasi coeva *Gioconda*, rispetto alla quale alcune trovate poetiche e drammaturgiche sono anche meglio riuscite. L'opera, la cui stesura iniziò verso la metà degli anni '70, avrebbe dovuto essere rappresentata nell'autunno del 1891 al Teatro Costanzi di Roma, ma, a causa di un contrasto nato tra il compositore e l'editore Sonzogno, non vi fu altra esecuzione successiva alla prova generale; per un approfondimento rimando a De Rensis (1928). A meno di diversa specificazione, le citazioni che seguono sono invece tratte da De Rensis (2004) pp. 69-76.

Passiamo al *Saltarello*. Come voi lo modifichereste può andare certamente e riescir caratteristico anche, ma *Saltarello* non più; e sarebbe peccato il perdere questa forma, perdendo il ritornello dei ragazzi, dove si raccoglie quasi esclusivamente l'indole del *Saltarello*. L'interesse vivissimo che io porto in questo nostro [sin noti il possessivo al plurale, *nda*] lavoro, mi obbliga ad incoraggiarvi e [*sic*]⁷ ritentare la fantasia più e più volte ancora e di non accettare la modificazione indicatami, che *à bout de ressource*. Io sono sicuro che voi indovinerete questo pezzo. Se in questi dì non vi riesce, passate ad altro, ritornerete poi alla carica: la fantasia vuole essere spesso aizzata, ma stancata mai. Perdonatemi se divento sentenzioso, è una brutta abitudine della mia penna, della quale voglio disfarmi. Ripeto che indovinerete questo pezzo. Se vi pare che nel ritornello dei ragazzi ci siano troppi versi e voi recidetene fin che volete; se la mia vanità vorrà avere la sua parte, li virgoleremo nel libretto, ma ciò non impedisce che voi possiate eliminarli; non tutti però, perché allora il *Saltarello* stesso verrebbe tolto. Date la supremazia all'orchestra e purché questa si limiti a saltare leggiadramente, bizzarramente e senza frastuono, in modo da non coprire le vocine che ci devono cantar sopra, vi dirò bravo. *Salta in sù, salta in giù*, vedete che tanto il ritmo (salterellesco per eccellenza) come l'idea che esprime si prestano assai bene al genere di composizione che aspetto da voi.

Boito non era insomma disposto a rinunciare a ciò che la sua mente aveva concepito in chiave non solo letteraria ma già anche dal punto di vista sonoro e drammaturgico; e a maggior ragione quando, come in questo caso, a una forma poetica ne corrispondeva per sua natura una musicale. Per questo si sentiva legittimato a ricusare alcune modifiche richieste dal compositore e, anzi, riteneva di dover sollecitare quest'ultimo a dare il meglio di sé, a non cedere a pigrizie o a mancanze d'ispirazione momentanee, fino appunto a suggerire di persona alcune possibili soluzioni. Se dunque un simile atteggiamento era indice di una personalità decisa e orgogliosa, nonché artisticamente competente, con la quale conseguentemente un musicista non poteva trattare con sufficienza o superiorità al pari di quanto di norma avveniva con gli altri librettisti, non era però sinonimo di indocilità o di incapacità, volontaria o meno, a venire incontro alle esigenze e alle richieste del compositore. Lo si può notare anche nel passo proposto, laddove Boito dichiarava di essere persino disposto, purché appunto la forma poetico-musicale complessiva non venisse alterata, a rinunciare a che alcuni suoi versi fossero posti in partitura (al più, come s'usava fare, sarebbero stati mantenuti nel solo libretto, virgolettati).

Ulteriore conferma di ciò si ha nella parte precedente della lettera citata, in cui Boito sottoponeva a Palumbo una possibile variante richiesta appunto dal compositore per alcuni versi di Donata; e così si concludeva, significativamente, la missiva: «Se la variante non vi va scrivetene, ne troveremo un'altra. Vi raccomando il *Saltarello*». Nessuna preclusione, quindi, a mettersi al servizio del compositore e a rivedere il proprio lavoro⁸, ma al tempo stesso ferma volontà nel far valere le proprie ragioni artistiche e la propria autorità, e nel non assecondare di conseguenza capricci o imposizioni altrui di cui non era convinto. Anche in un'altra lettera inviata al Palumbo, altrettanto ricca e interessante, si ritrovano tutte queste componenti: dichiarazioni di principi poetici, disponibilità a rielaborare passi di cui si ammetteva la debolezza, contemporanea ferma decisione di mantenere inalterato ciò che già lo convinceva (con tanto di repliche analitiche alle critiche del compositore), fusione dei livelli linguistico, musicale e drammaturgico; per sinteticità ci si

⁷ Diversi sono i refusi o le forme ortografiche non conformi a quelle odierne che, comprensibilmente, si incontrano nelle lettere di Boito e dei suoi interlocutori; di conseguenza nel presente capitolo non si segnalerà più esplicitamente la loro presenza ma, per rispetto degli originali, non si procederà a correggerli.

⁸ Su questa disponibilità, reale e che infatti compare in ogni sua collaborazione, Boito era stato esplicito anche in precedenza, sempre con Palumbo: «Se avete bisogno del soccorso della mia penna in qualche variante nei versi (se ciò può far più liberamente volare la vostra fantasia) disponete pure senza complimenti. Anche in questi giorni [in cui Boito era assai impegnato ad attendere all'importante messinscena bolognese della nuova versione di *Mefistofele*] troverò sempre un'ora da dedicarmi a voi».

limita a riportare due stralci relativi a quest'ultimo aspetto, il più rilevante ai fini del presente lavoro:

Notate che la *canzone della trina* [di Farnese] oltre ad essere adorna di valore storico, mi pare debba meravigliosamente prestarsi alla descrizione musicale: *trapunto e contrappunto* sono quasi la stessa cosa. Perché non vorreste mettermi una elegantissima trina in orchestra? e dopo questo leggiadro lavoro di graziosa pazienza, verso la fine della canzone irrompere con la più tumultuosa furia, quando Farnese abbrucia la trina? non vi pare effetto degno di nota? [...] Mi proponete di mutare *Ardente* in un *armadio*; povero *basso fondamentale* del vostro pezzo concertato! Che *Ardente* non sia molto utile al dramma è verissimo è però, nella sua qualità di basso profondo, indispensabile ad un melodramma che aspiri ad un certo quale sviluppo di *parti concertanti*.⁹

Pur di non scendere a compromessi o di non forzare il musicista a scrivere qualcosa che, non sposandosi con gli intenti e la forma del testo poetico, sarebbe necessariamente stato manchevole sotto il profilo drammaturgico e artistico, Boito era perfino pronto a mandare a monte o a modificare alla radice progetti di lavoro potenziali o già in atto; così avvenne appunto anche col *Pier Luigi Farnese*, inizialmente giudicato troppo ostico dal Palumbo e da lui ritenuto non confacente ai propri bisogni e alla propria ispirazione:

Badate che io non intendo di sforzarvi a musicare un dramma che non concorda pienamente coll'indole vostra. Facendo ciò userei poco delicatamente con voi. Un dramma è una cosa viva, non si può violentare troppo le sue membra senza ucciderlo. È per il nostro prò che parlo a questo modo. Pensate ancora qualche giorno e se vi sentite in grado di affrontare l'agitazione tragica di questo *Farnese*, e se non vi basta l'animo, chiudete i due atti e la tela in una busta e rispeditemeli. Io non mi crucherò con voi per l'affare andato a vuoto, voi non vi crucherete meco pel tempo che avete perduto, e resteremo migliori amici di prima. Non voglio che forziate la vostra natura artistica, vi aizzo però ad animarla, a dirigerla verso le forti cose. Non potete tacciarmi d'insofferenza perché, come vedete, in parecchi desideri vi ho contentato. Pure, vi ripeto, se il dramma non vi squadra in tutto e voi rendetemelo. E se volete cercheremo qualche altro argomento più tranquillo. Dalla lettura della vostra *Maria Stuarda* ho intuito ciò che l'ingegno vostro sogna. Mi avete mandato lo spartito troppo tardi.... Resta inteso che se acconsentite a musicare il *Farnese* come esce dal mio pensiero, avrete i due ultimi atti per la metà d'aprile. Qualche piccola variante che non intacchi i visceri vitali del dramma non ve la ricuserò mai. Decidete liberamente su ciò che contate di fare: due vie vi sono aperte.¹⁰

Boito insomma, come si evince anche da questa vicenda, si sentiva investito come di un compito "maieutico", che cioè facesse scaturire, grazie alla sua poesia, la *forma* anche della composizione musicale. Naturale che, con un simile approccio, il poeta-musicista fosse fermamente convinto di rivestire un ruolo di pari dignità e di pari importanza rispetto a quello del suo interlocutore, di cui si considerava davvero 'collaboratore', in senso stretto; da qui dunque il già sottolineato interesse anche per la fattura della partitura e la libertà che si riservava di commentarla, così come al compositore era lecito supervisionare e avanzare riserve sul libretto: «Sono felicissimo di potervi vedere a Roma, spero che mi farete leggere o sentire qualche brano musicale del *Farnese*; portate con voi lo spartito. Capirete che ciò mi preme sommamente. A voce riparleremo di questo nostro [si badi ancora all'aggettivo, *nda*] lavoro. Se avete qualche desiderio su qualche punto del dramma, non dovete nascondermelo. Tra collaboratori la libertà della critica va osservata. Così pure, voi permetterete che manifesti franca e intera la mia opinione intorno alla musica vostra»¹¹.

⁹ Cfr. Comitato napoletano per le onoranze (1950) pp. 90-92.

¹⁰ Cfr. De Rensis (1942a) p. 88.

¹¹ Né Boito si esimeva da giudicare senza finzioni e senza veli la musica dei suoi interlocutori, anche quando lui non aveva avuto alcun ruolo nella fattura di tali lavori. Così ad esempio ancora col Palumbo, che gli aveva regalato

Ogni paragone con altri librettisti ottocenteschi ma non solo, compresi i più stimati e alteri come ad esempio un Romani, è assolutamente improponibile.

Naturale che in alcuni casi tutto ciò causasse qualche frizione e qualche insofferenza nel rapporto con il compositore, ed è esattamente quanto avvenne con Amilcare Ponchielli, che già per sua natura era persona insicura e abituata a lagnarsi delle proprie condizioni di lavoro e di vita. Non è qui il caso di entrare nel dettaglio della vicenda che ha portato alla lunga e travagliata creazione e rielaborazione della *Gioconda*; ma per completare il quadro della figura del Boito librettista è opportuno riportare almeno i momenti più significativi di questa collaborazione¹². Una collaborazione che avrebbe dovuto consentire al musicista di trovare in Boito il poeta che gli era sempre fallato, con inevitabili conseguenze nefaste per le proprie opere, e al librettista di trovare in Ponchielli un operista in grado di farsi promotore della tanto agognata “musica dell’avvenire”. Ma le cose andarono diversamente a causa delle troppo incompatibili indoli dei due e della forse conseguente mancata realizzazione di un testo poetico e di un testo musicale davvero validi singolarmente e nella loro fusione.

Boito trasse il soggetto del libretto dall’*Angélo, tyran de Padoue* di Victor Hugo, che aveva già ispirato *Il giuramento* di Saverio Mercadante su versi di Gaetano Rossi (1837)¹³; ma a causa di una riduzione e di una rielaborazione per molti aspetti opinabili ne scaturì una trama non particolarmente organica, con qualche inverosimiglianza drammaturgica eccessiva anche per il teatro d’opera, con alcuni personaggi monolitici, o incoerenti nella loro psicologia, oppure un po’ troppo sbiaditi¹⁴. Tutto questo si rifletteva anche sul piano linguistico, e non per nulla il primo impatto che Ponchielli ebbe leggendo i primi due atti approntati da Boito non fu affatto positivo; anzi, il già irrimediabilmente titubante compositore fu una volta di più assalito da dubbi e pessimismo, e manifestò questo suo stato d’animo il 19 novembre del 1874 ad Eugenio Tornaghi, *factotum* di Casa Ricordi e sovente intermediario tra gli artisti e il loro editore:

Leggo e rileggo i due atti di Boito, che trovo bellissimi, ma temo che la musica corrisponda alla difficoltà del libretto, e cioè di riuscita difficile e di genere non facile. E allora domando io a me stesso: E il pubblico?... Questo pubblico che trova oscura la musica dei *Lituani*... Io credo che per il pubblico italiano occorra di non accarezzare troppo il dramma, altrimenti bisogna cadere nei ritmi che non colpiscono l’orecchio, bisogna adoperare l’orchestra e, in ultimo, richiedersi artisti che non abbiamo e che forse anche nemmeno all’epoca di Rossini, di Bellini, ecc., ben pochi ce ne saranno stati. La giusta declamazione, il gesto, e infine tutto ciò che costituisce l’*attore* (che occorre per il *dramma*) è più facile trovarlo in un’infima compagnia *comica* che in una delle primarie compagnie d’opera. Perciò bisogna attenersi molto alla lirica, io credo, abbenché, anche qua, si deve lottare cogli accompagnamenti e ritmi già sfruttati, per poi avere cantanti... che non sanno cantare! Ho forse detto spropositi da cavallo, ma

una raccolta di suoi pezzi tra cui una *Sonata fantasia sulla Divina Commedia*, poema in tre tempi (*Inferno, Purgatorio, Paradiso*) per pianoforte, cori, trombe, tromboni, piatti e timpani (e come poteva Boito astenersi dal commentare un lavoro tratto dall’idolatrato poema dantesco?): «Le tue illustrazioni dei tre squarci della *Divina Commedia* sono immaginosi assai e pieni di colore [sinestesia già nota e commentata nel capitolo precedente]. Mi piace specialmente l’*Orazione alla Vergine*; solo una osservazione farei a quel brano così devoto ed è questa: preferirei che fosse stata ideata per una voce sola, l’*illustrazione* [ancora una metafora figurativa] sarebbe stata più ligia al concetto dantesco»: cfr. De Rensis (2004) p. 75.

¹² Per tutto questo si rimanda in particolare a Cesari (1934), De Napoli (1936), Polignano (1985), Busnelli (1985) e Polignano (1987).

¹³ Curiosa coincidenza: lo stesso musicista nel 1822 aveva composto anche un *Amleto*, altro soggetto, come si è più volte detto, da cui Boito trasse ispirazione per stendere un libretto.

¹⁴ Per un approfondimento si vedano Polignano (1984), Morelli (1984) e Tintori (1985b).

non è certamente per premettere delle scuse intorno alla riuscita della nuova opera. Comunque sia io lavorerò con fede (vocabolo da quartettista), e coraggio.¹⁵

La paura era dunque che la difficoltà insita nei versi e la complessità della vicenda non potessero che accompagnarsi a un rivestimento musicale altrettanto ostico da stendere, da eseguire e da ascoltare, con tutto quanto ciò avrebbe comportato. Ma sono spesso evidenti anche la rassegnazione e la volontà, forse non intimamente convinta ma nemmeno forzata, di proseguire ugualmente col lavoro. Un lavoro che prendeva avvio e procedeva poi a rilento anche per le scadenze più pressanti dei due autori (Ponchielli impegnato nel rifacimento della *Savojarda*, poi *Lina*, e Boito in quello per la nuova edizione bolognese di *Mefistofele*), ma che nondimeno non smetteva di stimolare la mente del compositore¹⁶.

Ponchielli si dimostrava attento, consapevole del suo ruolo di autore principale dell'opera e in quanto tale deciso promotore di modifiche che, a suo giudizio, avrebbero giovato al lavoro complessivo e favorito il suo estro; anche se si legge in controluce che simili richieste non erano accompagnate da semplice e normale intento costruttivo, quanto piuttosto da una molto meno serena preoccupazione. Colpisce però l'atteggiamento del compositore nei confronti del suo librettista: lo scontento, almeno relativo, è palese, ma probabilmente l'indole del maestro lo portava a sentirsi in soggezione rispetto al poeta; ecco che, quindi, molto probabilmente nella maggior parte dei casi Ponchielli preferì affidarsi all'intermediazione di Ricordi o Tornaghi, così da evitarsi situazioni e richieste dirette che l'avrebbero messo a disagio.

Gorrio/Boito non doveva del resto essere un poeta troppo accondiscendente – lo si è già visto con Palumbo – o, quantomeno, se era pur disposto ad assecondare i voleri del compositore in merito ad alcune modifiche da entrambi condivise, su altri aspetti evidentemente non transigeva e non cedeva; e, in quest'ultimo caso, era piuttosto Ponchielli a dimostrarsi docile e remissivo. Lo testimoniano alcune missive inviate nel 1875 a Tornaghi e a Ricordi; basterà citarne due stralci:

Sarebbe bene che Lei scrivesse a Boito relativamente alla scena di *Gioconda* all'atto 3°, poiché, a dirle la verità, dopo quei *no* avuti a Milano mi faccio scrupolo a disturbarlo. Così pure devo raccomandarle l'ultimo duetto del Tenore e Donna, e di trovare il momento per innestare qualche cosa a Barnaba in altra posizione.

La romanza di Laura è fatta, e mi par buona; ma mi sono fermato al duetto successivo, per le ragioni più sopra, poi perché veramente senza l'aiuto del poeta che mi accorci il primo tempo non posso farlo. Ma se Boito non ha tempo, non conta. Farò tutto e così in altri pezzi farò ciò che ha scritto, perché non vorrei si dubitasse che io cerchi ostacoli.¹⁷

¹⁵ Cfr. Cesari (1934) pp. 35-36. Tale giudizio era forse motivato anche dal fatto che il compositore si era accostato con serietà al soggetto dell'opera; infatti nel luglio precedente aveva chiesto sempre a Tornaghi: «Mi necessiterebbe avere il dramma di Victor Hugo (tradotto in italiano) *Angelo Tiranno di Padova*, e il libretto del *Giuramento*. Potresti farmeli avere?»: cfr. Polignano (1987) p. 230; e ancora nel settembre del 1874 Ponchielli non si precludeva la possibilità di ricorrere a una sorta di “piano B”, nel caso in cui le cose fossero andate storte con questo nuovo soggetto: «È inutile, io non sono fortunato! Lo sento nel sangue! Chi sa cosa dirà lei [*scil.* Ricordi] del mio silenzio? Entro il novembre avrò da Ghislanzoni un libretto tratto dal *Piquillo Alliaga*. Sarebbe ancora quell'*Aixa* ma ingrandita, e molto diversa dalla tela che Lei ha veduto. Questo libretto servirà nel caso che quello di Boito presentasse difficoltà per l'indole del poeta non tanto [ma evidentemente anche per quella, *nda*], ma per il pericolo di rassomiglianza col *Giuramento*, che, dopo tutto, è ancora un'opera da temere!»: cfr. De Napoli (1936) pp. 150-151.

¹⁶ «Ho cominciato la *Gioconda* – scrisse all'inizio del 1875 –, che rileggo sempre. Converrà fare dei tagli qua e là poiché vi sono delle cose troppo lunghe: per esempio, tutta quella parlata di *Gioconda* nell'ultimo atto, quando fa sapere le disposizioni che ha dato per la fuga degli amanti. Il duetto fra Enzo e *Gioconda* non mi garba molto, mi pare che cada. Sempre bello il terzetto; ma l'entrata della Cieca nel finale terzo vorrei che fosse causata meglio»: cfr. Cesari (1934) p. 38.

¹⁷ Cfr. De Napoli (1936) pp. 153-154; si tratta di due lettere distinte.

Non solo, quindi, Boito si riservava di dire dei «no» al compositore in quanto librettista, ma ci teneva a rendersi conto in prima persona di come il suo interlocutore stesse procedendo nella stesura della partitura. Significativa l'unica lettera che i biografi hanno rinvenuto scritta dal compositore al suo librettista nel gennaio del 1876, in cui compaiono richieste di modifiche, interesse nel conoscere il giudizio del destinatario, toni concilianti e quasi sottomessi, ma anche un interessante riferimento al fatto che almeno in un punto venivano richiesti dei versi da adattarsi a una musica già composta:

Carissimo Boito, ho bisogno che tu mi spedisca la chiusa dell'opera nel modo differente con cui Barnaba si esprime in fine. Poi che tu mi dica se i versi del pezzo concertato al coro vanno bene: Tetri orrendi! Audacie orrende! Siccome poi spero di vederti a Genova (o alla più disperata in qualche altro sito) perciò ti mostrerò dove vorrei un'aggiunta di un 2 versi a Gioconda, nel suo declamato prima della Cuccagna, versi che vorrei ripetere nell'atto 4° quando si abbandona alla disperazione prima che entri Enzo. Così se tu potessi desidererei mi avessi a finire in tronco i primi 4 versi della Barcarola: «Ten va serenata»; Il ciel seren E pranzerem gran ben Ma quando c'è il sol Più libero è il vol (Cristo!) [...] Non venendo tu a Genova ti spedirò quelle poche battute di musica onde saperti regolare in qual punto devono essere fatti i versi di Gioconda [...]. Desidero che tu senta l'ultimo atto di cui sto compiendo l'ultimo duetto (ma bada che devo ancora ultimare il Pezzo conc. atto 3°!) – Mi pare di non aver fatto vaccate, e di aver interpretato specialmente nella Romanza del *Suicidio* le tue idee *acido-prussiche!*¹⁸

Il lavoro procedeva a rilento, sia per colpa della contemporanea fatica spesa per la *Svojar-da*, sia, ciò che più ci interessa, perché man mano che passava il tempo Ponchielli era sempre più convinto di avere tra le mani un libretto troppo difficile e non adatto alle sue esigenze e a quelle del teatro d'opera, inteso anche come accoglienza di un simile lavoro da parte del pubblico e della critica; s'infittirono infatti le dichiarazioni esplicite in questo senso. Il momento più critico e più pessimistico sembrò sopraggiungere negli ultimi giorni del 1875, quando Ponchielli si sentì più che mai in ritardo rispetto alle scadenze previste, palesando la sua perenne scontentezza su quanto andava scrivendo e rielaborando senza sosta, esplicitando ancora una volta il suo disappunto per un testo poetico così poco malleabile e il timore che – quand'anche fosse mai riuscito a finire di musicarlo – la sua rappresentazione si sarebbe poi rivelata un insuccesso¹⁹.

Ma nonostante simili commiserazioni e pessimismi, la stesura proseguì e senza eccessivi ritardi. Restava, però, un'intesa tutt'altro che perfetta con il coriaceo librettista, che pure non si era sottratto nemmeno per quest'opera ad apportare alcune varianti o a proporre più opzioni possibili per uno stesso passo che il musicista avrebbe poi potuto scegliere a suo piacimento: lo confermerebbe anche una testimonianza di Vespasiano Bignami, il quale sostenne di aver visto, nel settembre del 1875, sul pianoforte del maestro cremonese un foglio autografo del poeta-musicista con su scritto: «Ti mando la combinata variante al duetto delle due donne, accompagnata dall'augurio che questa *Gioconda* ci giocondi entrambi».

Malgrado le avversità collaborative e i timori di ogni genere del compositore, al suo primo apparire al Teatro alla Scala di Milano l'8 aprile 1876 *La Gioconda* ottenne un'accoglienza alquanto favorevole da parte del pubblico. Fu piuttosto la critica, pur anch'essa nel complesso indulgente e soddisfatta, a rilevare come l'opera non fosse affatto esente da difetti, imputabili in prima istanza al libretto; il rispetto che circondava la personalità boitiana e in diversi casi l'amicizia personale di alcuni critici per il poeta-musicista fecero sì che molto spesso le obiezioni venissero edulcorate dalla sottolineatura dei pur presenti pregi del testo poetico, ma non per que-

¹⁸ Cfr. Polignano (1987) p. 232.

¹⁹ Cfr. su questo la lettera riportata in Cesari (1934) pp. 47-48.

sto le riviste musicali si astennero dal sottolineare i momenti meno riusciti dell'opera e le ragioni che li avevano determinati.

Immediatamente dopo la prima assoluta e man mano che *La Gioconda* veniva rappresentata nei vari teatri italiani, Ponchielli decise dunque di procedere a una profonda opera di revisione, concentrando i suoi sforzi sui punti che più non avevano convinto la critica o lui stesso. Anche in questa circostanza la collaborazione tra i due autori non fu affatto facile e concorde: in diversi casi Boito accettò di venire incontro alle richieste di Ponchielli tagliando versi, spostandone altri, li mandone altri ancora e componendone di nuovi; ma oppose ancora il suo rifiuto a soluzioni di cui non era convinto, come quella di modificare totalmente il finale del primo atto o quella di ritoccare semplicemente l'aria di Alvisse secondo le indicazioni del compositore. Compositore che avrebbe voluto incrementare, in generale, i momenti melodici e di canto disteso che, non a torto, sentiva essergli più congeniali e sapeva essere più graditi al pubblico, a detrimento invece di quelli dialogati o caratterizzati dalla tinta fosca e violenta che è invece la più diffusa nell'arco dell'intera opera²⁰.

Ma Ponchielli si mostrava rinunciatario e remissivo come sempre, sapendo che la sua autorità avrebbe potuto essere sopraffatta dalla volontà del librettista, come infatti ancora in parte avvenne. Però, nonostante queste continue, ennesime delusioni e titubanze, *La Gioconda* rinnovata andò in scena al Teatro Rossini di Venezia il 18 ottobre del 1876, riscuotendo ancora grande successo di pubblico e un'ammissione da parte della critica che diversi punti si erano giovati del lavoro revisionistico. Si pensò dunque inizialmente che l'opera avesse raggiunto la sua veste definitiva, ma così non fu: in occasione dell'allestimento romano dell'anno successivo, Ponchielli decise di rimettere mano al suo melodramma ritoccando ulteriormente quanto non aveva pienamente convinto nemmeno a Venezia; le modifiche non furono però molto rilevanti e coinvolsero più che altro l'orchestrazione di alcuni passi. Anche al Teatro Apollo il 24 gennaio 1877 si ripeté dunque il successo veneziano, con grande apprezzamento soprattutto per la musica e per l'ultimo atto²¹.

Ma il cammino di revisione non era ancora concluso, tanto che il 28 novembre 1879 al Politeama di Genova andò in scena un'ulteriore, e a questo punto si può dire definitiva, versione dell'opera. Da una lettera a Tornaghi rimasta inedita per molti anni si apprende che per l'occasione fu richiesta la collaborazione anche di Angelo Zanardini, forse perché Boito era impegnato a promuovere in giro per l'Italia il suo *Mefistofele* riformato, o forse – ma direi che è meno probabile, dato che naturalmente ne sarebbe venuto al corrente e se non fosse stato consenziente avrebbe sollevato questioni anche serie al compositore e all'editore – perché per questi ultimi ritocchi Ponchielli preferì servirsi dell'aiuto di un collaboratore più docile e accondiscendente²².

²⁰ Almeno una testimonianza interessante e divertente di quest'opera di revisione, servendoci ancora una volta delle dirette parole di Ponchielli: «Rapporto a quella [aria] di Laura tengo la musica della 1ª Quartina: *Vita, conflitto di duolo e d'onta* che mi pare vada bene, (o prendo un granchio! Perdio! me lo dica!). Ho cambiato il seguito, ma bisogna terminare colla penultima strofa, omettendo il ripiglio dell'ultima, del *Vita, conflitto*. Per far ciò, come ho scritto allo stesso Boito, ho bisogno che la terza quartina termini conservando il senso d'estasi, d'eccitazione, di prurito carnale... che so io!!!... *E jer fra un nembo – ed un sorriso / Ghermito ho un lembo – del paradiso. / Già l'ideale – seguivo a vol*, e invece di questo verso: *Quando uno strale m'infisse al suol fare per esempio Parea col frale (!) toccassi il sol!!* oppure: *Con pepe e sale toccava il sol!!* Insomma qualcosa di simile! Raccomandi dunque a Boito di trovare il modo d'accomodare questo verso – e se non si può faccia altra cosa, e cambierò nuovamente il pezzo! Che devo dire?»: cfr. Polignano (1987) p. 238.

²¹ Ma anche in questo caso non mancò qualche osservazione critica nei riguardi del libretto, come si lesse sulla *Gazzetta Ufficiale del Regno d'Italia*: «Il giudizio sulla *Gioconda* si può riassumere così: "Libretto ricco di belle situazioni, ma non privo di lungaggini e cose inutili, musica scritta tutta con molta dottrina, ispirata e melodica in tutti i pezzi; espressiva ed altamente drammatica nei punti più importanti dei primi atti ed in tutto il quarto atto"»: cfr. De Napoli (1936) p. 185.

²² Cfr. Polignano (1987) pp. 241-242.

Anche ammesso dunque lo zampino di Zanardini, è però indubitabile che la penna di Gorio sia stata comunque attiva e abbia, nel caso, approvato quanto ritoccato dal suo collega. Dai documenti rinvenuti, parrebbe che Ponchielli si sia dedicato al più per un paio di mesi a questo ulteriore lavoro di modifica, ma proprio da ciò si deduce che l'impegno fu intenso e serrato: le diversità con la versione romana sono infatti abbastanza consistenti. Il successo che conseguì la messinscena genovese fu grande e univoco, ma *La Gioconda* doveva a questo punto superare un'ultima, imprescindibile prova: quella di ripresentarsi là dove aveva visto i propri natali facendosi apprezzare ma destando qualche legittima e chiara perplessità, ovvero al Teatro alla Scala di Milano.

Non risulta che intercorressero ulteriori cambiamenti rispetto alla versione di Genova, e il nuovo battesimo fu dunque celebrato il 12 febbraio 1880. Il pubblico decretò il trionfo di questo melodramma, dimostrando una speciale ammirazione per il suo compositore più volte acclamato e omaggiato con gratitudine; anche la critica, col temutissimo Filippo Filippi in testa, riconobbe di essere questa volta di fronte a un'opera riuscita ed efficace, che aveva saputo rimediare alle vistose debolezze che invece l'avevano contraddistinta al suo apparire²³. Il successo era quindi ormai assicurato, ma questo obiettivo così faticosamente raggiunto non determinò una prosecuzione per nuovi lavori della collaborazione tra Boito e Ponchielli.

3.1.2. Note filologiche

Nell'accostarsi ai libretti boitiani si pongono conseguentemente alcune questioni preliminari di carattere filologico che vanno almeno sommariamente chiarite prima di procedere alla presentazione del *corpus*.

Gli studi teorici e le proposte di edizioni critiche applicati alla librettologia non sono numerosi e nemmeno univoci. Fino ad alcuni anni fa, per i *corpora* di singoli autori si optava più frequentemente per la riproposizione dei testi trasmessi dalla tradizione editoriale letteraria, in particolare se il librettista godeva di una certa fama e aveva magari a suo tempo curato di persona la raccolta collettanea della sua produzione per il teatro musicale. La prassi testuale ad oggi più diffusa per le raccolte di autori vari o per singoli libretti è invece quella di riprodurre un esemplare stampato e diffuso in occasione della prima rappresentazione dell'opera: così ad esempio è avvenuto per quasi tutti i testi contenuti nel prezioso volume dei Meridiani curato da Giovanna Gronda e Paolo Fabbri²⁴ o nei tre tomi dei libretti metastasiani raccolti da Anna Laura Bellina²⁵.

Nella scelta di come approntare un'edizione critica si aggiungono poi altri tre ordini di problemi: anzitutto il fatto che alle tipologie di testimoni già menzionate va sommata quella rappresentata dalle partiture, con la conseguente tradizione filologica che interessa anch'esse; secondariamente il fatto che possono esistere, come per qualunque altro testo letterario, varianti d'autore; inoltre non si può fare a meno di ignorare che anche la tradizione esecutiva ha una sua rilevanza nella concreta trasmissione di un'opera e dei suoi testi (verbale e musicale), con la conseguente ricaduta sulla reale conoscenza che di essi ha l'ascoltatore, e considerato il fatto che tal-

²³ Ma non mancò in qualcuno l'ipotesi velata che forse non tutto fosse davvero perfetto, a partire dal libretto; così infatti Leone Fortis sul *Pungolo*: «Ponchielli aveva un dramma strano, assurdo se vuoi, nelle sue bizzarrie – ma pieno di poesia, di effetto, di situazioni – arrischiate, ardenti, tempestose, create dalla fantasia di un poeta, non dalla logica di un autore drammatico – ma delle situazioni piene di vita e di contrasti, e soprattutto tanto evidenti nella loro estrinsecazione quanto assurde nella loro derivazione – aveva una poesia calda, vigorosa, potente anch'essa – come la fantasia del suo autore»: cfr. Pompilio (1984) p. 50.

²⁴ Si veda appunto Gronda-Fabbri (1997).

²⁵ Si rimanda dunque a Bellina (2005).

volta gli autori stessi approvavano più o meno tacitamente talune varianti non scritte²⁶. Senza contare infine l'eventualità dell'intervento censorio, molto attivo nel nostro Paese fino almeno alla metà del XIX secolo e determinante ovviamente una distorsione delle reali volontà testuali degli autori²⁷.

Se in linea di massima, a meno di controindicazioni evidenti, si può giudicare come più opportuna l'opzione di basarsi sui testimoni della prima assoluta per elaborare un'edizione critica ed eventualmente per avere poi un testo di riferimento su cui effettuare analisi anche di carattere linguistico, sarebbe però errato non tener presenti alcuni limiti di tale scelta; oltre a quelli già esposti, è importante non tralasciare alcune questioni lucidamente sottolineate da Bruno Brizi qualche anno fa:

Ma cosa vuol dire aver visto il primo libretto? forse un unico esemplare? Cosa vuol dire aver visto la partitura? forse aver considerato un'edizione critica musicale? (ma quale affidamento garantiscono le edizioni critiche musicali per quanto concerne il testo poetico?) oppure delle musiche d'epoca, magari l'autografo? [...] Si dice: ho visto il primo libretto in assoluto! La prima avvertenza è questa: cerchiamo di raggiungere il maggior numero possibile di esemplari del primo libretto (quello della cosiddetta prima edizione, assoluta se il testo è stato appositamente scritto perché venisse musicato dal compositore che stiamo considerando [...]).²⁸

Dubbioso, ma non per questo automaticamente contrario, a che si consideri come testo di riferimento per l'edizione critica dei libretti quello stampato e diffuso in occasione della prima assoluta dell'opera è poi Fabrizio Della Seta, con riflessioni degne della massima considerazione:

almeno per il melodramma ottocentesco, il confine tra testo del libretto e testo della partitura non è facile da fissare concretamente. [...] per 'testo' non intendo solo quello materialmente fissato nelle varie fonti, ma anche quello che si sedimenta nella coscienza collettiva attraverso l'esecuzione: non dovremmo dimenticare che stiamo parlando di opere teatrali, e in teatro è testo ciò che viene detto o cantato, anche se naturalmente, fino all'Ottocento, noi possiamo accedervi solo attraverso le fonti scritte. Quelli che le fonti ci tramandano non sono testi nel senso che si dà a questa parola per le opere letterarie, ma atti preparatorii, ovvero tracce, di eventi. [...] anche le diverse copie della partitura, manoscritte e a stampa [...], sono un testo "pubblico" e non solo "tecnico-specialistico", in quanto determinano ciò che effettivamente si ascolta in teatro [...]. Inoltre anche lo spartito per canto e pianoforte va considerato un veicolo efficace del testo letterario e un importante testimone della sua storia, sia perché ad esso era affidata in buona parte la conoscenza diffusa dell'opera, sia perché su di esso si formavano i cantanti che poi l'avrebbero avuta nel loro repertorio.

Il rischio maggiore, dunque, di considerare come esemplare più attendibile, e in quanto tale di riferimento e da riprodurre, quello pubblicato in occasione della prima assoluta, è quello «che possa essere considerato testo principale quello che non solo non fu mai musicato né mai ascoltato da nessuno [Della Seta si riferisce naturalmente alla corrispondenza esatta tra testo verbale contenuto nel libretto e testo verbale effettivamente posto in musica, *nda*], ma che forse solo gli

²⁶ Così ad esempio, per limitarci a un fatto di natura musicale, Ruggero Leoncavallo non impediva che nel prologo dei *Pagliacci* il baritono eseguisse le puntature acute che si sono poi diffuse: ne è testimonianza un'incisione del 1907 supervisionata dall'autore stesso. Per capire anche come spesso i cantanti manipolassero inconsapevolmente e per ignoranza le parole che cantavano (né la prassi è purtroppo scomparsa ai giorni nostri), si leggano i divertenti aneddoti narrati da Leone Fortis e riportati da Rattalino (1972) pp. 277-281.

²⁷ Per una trattazione sintetica delle principali questioni relative alla filologia dei testi poetici nella musica vocale italiana, con particolare attenzione all'opera lirica, si vedano Roccatagliati (1990), La Face Bianconi (1994) e Bianconi (1995a e b).

²⁸ Cfr. Brizi (1995) p. 438; lo studioso si riferiva a libretti settecenteschi, ma le sue osservazioni valgono più in generale.

spettatori delle primissime rappresentazioni dell'opera poterono leggere senza sostituirlo mentalmente con quello indissolubilmente legato alla notissima melodia»²⁹.

Anche accostandosi ai testi boitiani, e proprio nell'ottica di un'analisi linguistico-musicale come la presente, è opportuno porsi alcune di queste questioni e tentare d'individuare le soluzioni più ragionevoli. Per far ciò sarà bene allargare l'ottica, non limitandosi ai soli due libretti compresi nel campione ma considerando anche gli altri più noti lavori dell'autore: infatti, come si potrà constatare, diverse sono le analogie di ordine filologico che intercorrono tra i testi per musica boitiani, e una visione più ampia e completa consente di motivare e chiarire al meglio le scelte che verranno proposte.

Boito non realizzò mai una raccolta dei suoi libretti o una loro edizione monografica successiva e autonoma rispetto alle rappresentazioni³⁰; l'unico *corpus* unitario della sua produzione melodrammatica è contenuto nel volume di Piero Nardi, che però, come già anticipato nel capitolo introduttivo, non riporta il testo di *Canard* e che, in caso di più versioni di una stessa opera (*Mefistofele* e *Nerone*), ha optato per la prima. Quest'ultima scelta è motivata dal fatto che il poeta-musicista decise in questi due casi di far pubblicare i testi verbali in anticipo rispetto alle esecuzioni teatrali: con *Mefistofele* l'operazione era dettata, da un lato, per favorire la comprensione e la conoscenza da parte del pubblico di un libretto molto articolato, più complesso di quelli a cui gli spettatori erano avvezzi, nonché di una lunghezza fuori dal comune, e, dall'altro, per creare ancor più attesa rispetto a un evento molto pompato dal *battage* che la propaganda scapigliata ed editoriale aveva scatenato; per quanto attiene invece a *Nerone*, se certo permaneva nella diffusione anticipata del libretto una valenza per così dire pubblicitaria, va ricordato come Boito considerasse la versione del testo pubblicato quasi come una tragedia in versi, che sperava di trasporre e adattare in musica quanto prima in via definitiva.

Si potrebbe dunque pensare che, avendo pubblicato autonomamente e anticipatamente i libretti delle due opere di cui era autore unico, Boito giudicasse i suoi lavori poetici destinati al teatro musicale alla stregua di testi dotati di piena autonomia letteraria e artistica, quasi come aveva affermato il Metastasio a proposito dei propri. In realtà a ben vedere così non è, o almeno lo è solo fino a un certo punto. Coerentemente con le teorie propugnate nel battagliero periodo scapigliato, l'autore aveva perseguito l'obiettivo di elaborare dei testi che, al contrario di quasi tutti gli altri omologhi del genere, avessero piena dignità letteraria e che si collocassero a un rango non subordinato rispetto al loro rivestimento musicale; ma, proprio per questo e anche in questo caso in conformità alle proprie concezioni estetiche, Boito era convinto del legame indissolubile che univa i testi poetici da lui elaborati con il corredo sonoro per il quale erano stati ideati.

Per corroborare una simile supposizione si possono chiamare in causa alcuni indizi, espliciti o indiretti. Anzitutto si tenga presente che quando alcuni critici, come Filippo Filippi o Anto-

²⁹ Cfr. Della Seta (1995b) pp. 443-445. L'ultima considerazione è relativa al libretto della *Traviata*, ma anche in questo caso il ragionamento è estendibile ad altre opere: per restare a Verdi basti pensare a *Rigoletto* laddove il buffone canta, ripetendo esattamente le parole della figlia, *patria, parenti, amici* invece del verso indicato nel testo verbale che avrebbe previsto la sostituzione del terzo sostantivo con un *dici*; oppure alle numerose varianti consolidate della *Bohème* pucciniana che determinano in alcuni punti una notevole distonia tra le parole pronunciate dai personaggi e quelle scritte nel testo originale consultabile ad esempio nel citato volume di Gronda-Fabbri (1997) ma appunto differente rispetto ad altri esemplari abitualmente distribuiti nei teatri o in commercio.

³⁰ Ma a quanto pare vi pensò: «tra le sue carte parmigiane (quaderno 1274, c. 66r) si conserva un progetto di edizione dei libretti, abbozzato prima della composizione del *Falstaff* (il cui titolo, con ogni evidenza, è stato aggiunto all'elenco successivamente), edizione che prevedeva una prefazione dello stesso drammaturgo, quindi i testi di quattordici opere così definitivamente ordinati: *Falstaff, Otello, Amleto*, le due redazioni del *Mefistofele, La Gioconda, Iràm, Pier Luigi Farnese, Ero e Leandro, Nerone, Basi e bote, La falce, Un tramonto* e il già citato *Maometto*, di cui non si conosce altro che il titolo»: cfr. D'Angelo-Riva (2004) p. 124.

nio Ghislanzoni, dichiararono che, a proposito di *Mefistofele*, sarebbe stato avventato dare giudizi conseguenti alla sola lettura del libretto senza aver ascoltato anche la musica, Boito non fece nulla per smentire tale loro affermazione; inoltre, sempre a questo proposito, si ricordi quanto già riportato relativamente a uno scambio epistolare tra l'autore e Smareglia a proposito della lettura fatta dal secondo del solo testo verbale di *Nerone*: «Tu giudichi quel lavoro come veramente dev'essere giudicato, cioè nei suoi rapporti col teatro e colla musica». Inequivocabile, dunque, quale fosse il sentire boitiano al riguardo. Altre prove indirette di tale convincimento sono appunto il fatto che il poeta-musicista non promosse mai una raccolta autonoma dei propri libretti né li fece mai pubblicare singolarmente, eccetto i casi appena commentati, prima delle rappresentazioni cui erano legati. Nemmeno pretese dal proprio editore, nonché sodale di lunga data, Giulio Ricordi, che essi potessero godere di un'autonomia e di una diffusione letteraria privilegiata rispetto agli altri testi melodrammatici.

Un'altra questione, fondamentale, che si pone trattando dei libretti boitiani è quella delle varianti d'autore e delle differenti versioni di una stessa opera. I casi più problematici sono, ancora una volta, *Mefistofele* e *Nerone*, cui va però aggiunta *La Gioconda*. Tutte e tre queste opere subirono infatti un profondo lavoro di revisione o di ritocco: il primo vide la luce nella più lunga e sfortunata versione del 1868 in un prologo, cinque atti e un intermezzo sinfonico, cui seguì quella bolognese del 1875 composta di un prologo, tre atti e un epilogo, a sua volta ritoccata per la messinscena veneziana dell'anno successivo; *Nerone* non vide appunto la luce nella versione definitiva vivente Boito, ma il libretto stampato per la prima assoluta postuma del 1924, ridotto dell'ultimo atto rispetto alla tragedia e con altre varianti testuali, era molto presumibilmente quello che Boito aveva concepito per la messa in musica³¹; l'ultima opera delle tre poco sopra citate, infine, ebbe una sorte in parte analoga a quella di *Mefistofele*, giacché, come si è visto nel paragrafo precedente, tra la prima versione scaligera del 1876 e quella definitiva, genovese, del 1879 le differenze sono numerose e rilevanti. Minime – ma appunto non assenti – o invece nulle sono al contrario le correzioni apportate ai libretti primigenii di *Falstaff* e *Otello*.

In simili casi e ai fini di un'indagine come la presente sarebbe quindi improvvido, se non addirittura palesemente scorretto, prendere a riferimento l'*editio princeps* di questi libretti, giacché essa avrebbe lo stesso valore, o forse sarebbe anche meno idonea, di un *textus receptus* che avrebbe magari la pecca di contenere delle corrottele editoriali o di tradizione non volute dall'autore, ma almeno sarebbe più vicino alle sue ultime e definitive volontà. Infatti è bene sottolineare come Boito apportasse le modifiche ai suoi lavori sempre e solamente in modo convinto e consapevole; lo si è visto col *Pier Luigi Farnese* e con *La Gioconda*, ma ciò vale anche per tutte le altre opere: o era lui stesso a decidere quali varianti inserire, oppure, se queste erano richieste dal compositore con cui stava collaborando, erano comunque sempre condivise e frutto di un lavoro di limatura attivamente perseguito. Al di là dunque di valutazioni critiche, pur legittime, su quale possa essere la versione più “bella” di ciascun libretto, è evidente che sarebbe qui fuori luogo basarsi sui primi testi editi; ragion per cui ad esempio non si utilizzerà come riferimento il volume di Piero Nardi³².

³¹ L'autore esplicitò di persona la differenza tra i due testi, quello pubblicato anticipatamente da Treves nel 1901 e quello che aveva in mente per l'opera lirica. Così infatti si legge nell'*Avvertenza* che apre la tragedia: «Il testo della Tragedia, che qui si presenta sotto forma di libro, non è in tutto conforme a quello destinato alla rappresentazione lirica. Nella presente edizione sono aggiunti molti particolari del dialogo e delle didascalie, e ciò fu fatto col semplice intento di chiarire nella mente di chi legge (e non ha il soccorso dell'immagine visiva) l'espressione di alcuni passi o le loro condizioni pittoriche o plastiche»: cfr. Nardi (1942a) p. 182.

³² Il quale, oltretutto, non dichiara ad esempio nella *Nota* conclusiva della sua raccolta quale sia la versione della *Gioconda* da lui prescelta. Inoltre non sempre le opzioni tipografiche proposte dal Nardi coincidono con quelle invece deliberatamente ricercate da Boito: basti considerare a questo proposito la già citata disposizione “a imbuto” ideata

Un ulteriore aspetto da considerare è il rapporto del testo verbale con quello musicale: non si può infatti prescindere da quale sia la concreta realizzazione dei versi poetici all'interno della più complessiva opera artistica rappresentata dal melodramma, e a maggior ragione trattando un tale autore. Ma questo pone un problema filologico ulteriore, ovvero quello dell'edizione critica del testo musicale. Nella presente indagine, però, ci si servirà a questo proposito delle partiture e degli spartiti per canto e pianoforte editi da Ricordi, per alcune ragioni molto semplici: anzitutto perché, appunto, si tratta di un'analisi per lo più linguistica e di conseguenza non musicale e non filologica, la quale richiederebbe invece uno studio a sé stante e delle competenze specifiche non possedute da chi scrive; secondariamente perché è altamente presumibile che, essendo la Ricordi la casa editrice tanto di Boito quanto di Verdi ed avendo costoro seguito attentamente a suo tempo la pubblicazione delle proprie opere, ci si trovi di fronte a testimoni attendibili; infine, come conseguenza di tutto ciò, perché se anche è ipotizzabile che in questi testi vi siano alcune piccole correttezze, molto probabilmente esse riguarderanno piuttosto alcuni particolari dell'orchestrazione (qui non considerata di norma nel dettaglio), mentre coinvolgeranno in minima o nulla parte il testo verbale (considerato comunque come testimone complementare ma di secondaria importanza rispetto a quello dei libretti presi a riferimento)³³.

Ciò premesso, resta però ancora da chiarire con quali criteri si sono allora scelti i testimoni analizzati. Anzitutto, per le ragioni che sono state chiarite, in caso di più versioni di una stessa opera verrà considerata quella recentiore; inoltre è sembrato opportuno non limitarsi a consultare solamente un testimone (o la sua edizione critica) della prima rappresentazione considerata, ma a questo si è aggiunto il confronto con un'edizione successiva che consenta di verificare che non si siano sommate eventuali ulteriori piccole modifiche d'autore, o, in caso contrario, quali esse siano. Si sottolinea a questo proposito un ultimo aspetto: poiché Boito aveva l'abitudine di occuparsi di persona degli allestimenti delle opere di cui era autore (unico o parziale), compreso naturalmente il corredo di sala tra cui era compreso il libretto, sia per le prime assolute sia per le successive rappresentazioni in altri teatri italiani ed europei, è altamente probabile che eventuali modifiche ai testi dei libretti siano da considerarsi di volontà autoriale e come tali meritevoli di essere tenute in considerazione.

Non potendo però per ovvie ragioni reperire, raccogliere, consultare e confrontare tra loro tutti i testimoni utili in questo senso, si è deciso di limitarsi ad alcuni che avessero come centro teatrale e geografico il Teatro alla Scala di Milano: se infatti Boito dimostrò sempre un'attenta cura per ogni messinscena da lui supervisionata, è però altrettanto vero che considerò sempre con la massima attenzione ciò che di suo veniva rappresentato nella sala del Piermarini, sia perché tempo indiscusso del melodramma sia perché era il teatro privilegiato per le sue battaglie, la sua formazione, il suo rapporto col pubblico; in mancanza di testimoni siffatti si è fatto ricorso a edizioni dei libretti pubblicati da Ricordi autonomamente e non per una precisa messinscena, ma vivente l'autore³⁴.

Infine, per velocizzare alcune ricerche utili all'analisi si è fatto ricorso a testi in formato digitale di più rapida consultazione reperibili in due siti specializzati: il ricchissimo sito di libretti d'opera italiani www.librettidopera.it e, soprattutto, il più scientifico e filologicamente accurato portale di "Operaliber" raggiungibile all'indirizzo www.unibg.it/operaliber e contenente alcuni te-

per un passo del libretto del primo *Mefistofele*; sull'importanza in un'edizione critica di prestare la massima attenzione anche alla strutturazione visuale si vedano le considerazioni di Accorsi (1995).

³³ Ringrazio la Signora Nadia Bacchiet della Universal Music – Ricordi per avermi messo a disposizione una partitura integrale di *Mefistofele*, opera venduta al pubblico solamente nella riduzione per canto e pianoforte.

³⁴ Per tutto ciò si sono quindi consultati soprattutto gli archivi e le biblioteche del Teatro alla Scala di Milano, di Casa Ricordi, del Conservatorio "Giuseppe Verdi" di Milano, delle principali biblioteche pubbliche del capoluogo lombardo.

sti melodrammatici italiani scritti tra la seconda metà del XIX secolo e l'inizio del XX, raccolti e trascritti a seguito di due progetti di ricerca interuniversitari coordinati da Guido Paduano e Fabrizio Della Seta³⁵; naturale che i testi da qui estratti prima di essere interrogati siano stati poi corretti per essere uniformati a quelli cartacei presi come riferimento. Al termine dei paragrafi seguenti verrà appunto specificato quali testimoni sono stati ritenuti i *texti optimi* dei libretti e quali siano le eventuali varianti considerate per l'indagine linguistico-musicale.

3.2. MEFISTOFELE

3.2.1. Fonti, significato e finalità di un'opera innovativa e sperimentale

L'erudizione boitiana emerge prepotente fin dall'aprirsi del sipario del suo primo lavoro poetico-musicale, o meglio, prima che il sipario fisico si ritragga ma quando già ha preso avvio la finzione scenica: la prima versione di *Mefistofele* era infatti preceduta da un Prologo in teatro (in prosa e privo di accompagnamento musicale) che aveva per protagonisti un Critico teatrale, uno Spettatore e l'Autore; a queste figure Boito aveva affidato il compito di esplicitare le proprie ragioni artistiche e filosofiche, e di preparare così il pubblico a seguire e giudicare con maggior consapevolezza lo spettacolo melodrammatico – per l'epoca rivoluzionario, a partire proprio da questa introduzione metateatrale, anch'essa direttamente ispirata all'omologa situazione del *Vor-spiel auf dem Theater* goethiano – cui stava per assistere. Il dialogo tra il Critico e l'Autore, volutamente pedante, metteva in luce i numerosi riferimenti, letterari e non, da cui Boito evidentemente voleva far intendere di aver tratto ispirazione per il suo lavoro; nel prosieguo della prima versione del libretto, inoltre, l'autore si era affidato all'inserzione di note esplicative, anch'esse estremamente dotte, che fornissero ai destinatari informazioni utili su precise scelte poetiche, lessicali³⁶, mitologiche, sceniche o drammaturgiche.

Naturalmente il riferimento primo era rappresentato dal *Faust* di Goethe, opera e autore molto apprezzati da Boito, che pure quasi certamente non si servì principalmente della versione originale quanto piuttosto di qualche traduzione francese³⁷; ma i lavori o gli scrittori, musicisti, filosofi esplicitamente citati in una sorta di compendio storico del mito e delle tematiche faustiani sono assai più numerosi: per limitarci agli autori e ai musicisti sarà sufficiente ricordare Stolte,

³⁵ Per qualche chiarimento su questo progetto on line si veda Pierazzo (2006).

³⁶ Interessante in particolare, perché indice ulteriore della già evidenziata attenzione di Boito per l'elemento linguistico e verbale, l'*excursus* etimologico, denominativo e ortografico concesso al nome «Mefistofele»: cfr. Nardi (1942a) pp. 103-104 alla nota 2.

³⁷ «Benché esistessero traduzioni italiane di Shakespeare e di Goethe facilmente disponibili e benché qualche annotazione in margine c'informi che Boito le avesse consultate, le sue fonti predilette erano senza dubbio le traduzioni francesi, e preferibilmente quelle in prosa invece che in versi. Senza la suggestione della parola italiana e/o la restrizione del metro poetico già scelto da un altro, forse il librettista si sentiva libero di fare scelte più personali di parole e versi italiani. [...] Quella della autentica conoscenza e/o il possesso, da parte di Boito, della lingua tedesca è questione ancora poco chiara. Nel caso di quest'opera, se pur è vero che non esistono fonti tedesche nella biblioteca di Boito conservata a Parma, è pur vero che tutte le epigrafi apposte all'inizio di ogni scena nel primo *Mefistofele* adoperano i versi originali; quindi, è chiaro che ad un certo punto, il compositore ha consultato, almeno in un'occasione il *Faust* in tedesco. [...] A giudicare dai suoi abituali metodi, è molto probabile che Boito abbia utilizzato una traduzione francese in prosa (e forse abbia dato qualche occhiata sporadica all'originale) e, di conseguenza, che l'emulazione del metro poetico di Goethe non fosse una preoccupazione importante. Boito si difende con un riferimento alla poesia goethiana soltanto nei casi di sperimentazione estrema, come nel terzo atto del primo *Mefistofele* (Morte di Margherita) in cui si trovava un brano "avveniristico" scritto in prosa, che è stato poi trasformato in endecasillabi sciolti. D'altro canto, quantunque la scena della Notte di Valpurga classica goethiana impieghi metri che imitano quelli dei greci antichi, le note della seconda scena del quarto atto boitiano (La Notte del Sabba classico), citano un tentativo francese di adoperare un metro poetico greco invece che quello di Goethe»: cfr. Nikitopoulos (1994a) pp. 234-235 alle note 7 e 8. Si rimanda più in generale a questo accurato studio e a Baldini (1965-66) pp. 35-46 per diverse informazioni riportate nel presente paragrafo; per un ulteriore approfondimento cfr. inoltre Nikitopoulos (1994b) pp. 44-79.

Widman, Pfitzer, Spies, Neumann, Lutero, Heine, Ristelhuber, Blaze de Bury, Schumann, Berlioz, Liszt, Rode, Gounod, Hoch, Hamilton, Klingler, Marlowe, Lenau, Annibal Caro, la de Staël. Se è indubbio che Boito abbia letto o ascoltato diversi di questi lavori, è però assai probabile che molte delle informazioni da lui apprese e riportate a proposito del mito faustiano e non direttamente legate al capolavoro goethiano siano per così dire “di seconda mano”, perché tratte da un ampio studio di Paul Ristelhuber intitolato *Faust dans l'histoire et dans la légende* e pubblicato nel 1863: nella biblioteca parmense boitiana è ancora presente una copia di questo volume, fittamente annotata dal suo possessore.

Che si tratti di una fonte sfruttata per riferirsi ad altri lavori da essa mediati è evidente da alcune sviste interpretative in cui Boito scivolò. Ne dà testimonianza in particolare la non chiara distinzione tra le due leggende tedesche di fine '500, di autore anonimo e pubblicata da Johann Spieß la prima (senza che però, oltretutto, ciò fosse ben chiaro al poeta-musicista, che sbagliò anche a riportare la data di pubblicazione), di Georg Widman ed edita da Hermann Moller la seconda; ma vi sono altri indizi in tal senso, seppur meno certi e di conseguenza meno probanti: ad esempio il riferimento esplicito, contenuto nella prima edizione del libretto e successivamente cassato, al sonaglio col quale si presenta in scena il personaggio eponimo dell'opera, oppure le citazioni di alcuni particolari delle incisioni di Christoffel van Sichem.

Per restare all'ambito figurativo, e a ulteriore conferma dell'ampiezza culturale di cui Boito si giovava per elaborare i suoi lavori, è invece certa la conoscenza diretta da parte sua di un gruppo marmoreo dello scultore ottocentesco Antonio Tandardini, il quale aveva raffigurato una scena che aveva per protagonisti Faust e Margherita, inserendo nel piedistallo del lavoro anche l'effigie di Goethe. Boito recensì quest'opera sul *Museo di Famiglia* del 25 dicembre 1864³⁸, dandone un'interpretazione molto personale e che preludeva direttamente a quanto avrebbe di lì a poco realizzato nel suo melodramma. Il poeta-musicista immaginò che i due personaggi discorressero, su stimolo della giovane, a proposito di fede e della conseguente devozione religiosa, temi appunto sempre presenti nell'immaginario boitiano (anche, come visto, con spirito fortemente contestatore e anticattolico soprattutto in questi anni giovanili): il dialogo fittizio tra i due, riportato dall'autore ad apertura della recensione, ricalca molto da vicino quanto poi si ritroverà – ovviamente adattato e rielaborato in poesia – nell'omologa scena del giardino che si incontra nel secondo atto di *Mefistofele*. Questa descrizione del lavoro di Tandardini assume così più che altro la fisionomia di una riflessione filosofica personale e di una dichiarazione di poetica, che è dunque bene tenere presente per non incorrere in fraintendimenti interpretativi a proposito della vicenda e dei personaggi che s'incontrano nel melodramma. Boito considerava Faust come l'incarnazione della Scienza:

Filosofo, teologo, dottore, alchimista, venduto all'inferno e al paradiso, completa incarnazione del dualismo umano [forse superflua la sottolineatura di questa espressione, *nda*]. Faust è il Giobbe dell'era moderna, è l'uomo-scommessa, è il savio tentato e tentatore, è il mago che ha vissuto due vite, la prima colla testa, la seconda col cuore; è il vecchio che ha conosciuto due vecchie, il giovane che ha conosciuto due gioventù, è quello che ha interrogato tutti i misteri dell'anima e dei sensi, che ha assaporato tutto lo scibile del bene e del male, della mente e del corpo: maestro terribile negli aforismi mendaci e nelle aescanti parole, sempre assetato di verità e affamato di voluttà.

A lui si contrapponeva ciò che invece è puro, positivo, buono, e forse anche per questo non contraddistinto dalla complessità profonda che appunto caratterizza la dualistica figura faustiana:

La *Coscienza* è Margherita; una fragile fanciulla, una delicata forma soave, e così diafana che la rassembra quasi a un'iride rifratta in tre colori: il bianco delle sue vesti, il celeste de' suoi

³⁸ Cfr. Villa (2001) pp. 363-365, a cui si rimanda anche per le citazioni che seguiranno.

occhi, il biondo de' suoi capelli. Creazione purissima; tanto pura che lo stesso peccato non arriva mai ad offuscarla; Margherita è, e sarà sempre per i popoli e per i poeti un tipo virginale e pudibondo [...]. Nel più nero degli uomini, havvi sempre fin ch'ei vive, una bianca Margherita che canta, che prega, che piange, che vacilla, che pecca e che rimane sempre nuovamente redenta: la Coscienza.

Quando dunque la Coscienza e la Scienza s'incontrano non può che scaturire tra esse un confronto che chiama in causa gli interrogativi esistenziali, le domande più profonde sulla vita, infine, necessariamente, la fede religiosa: «*La Coscienza* dice: Credi in Dio? *La Scienza* risponde: Credo in un mistero invisibile, senza nome, né forma, in un'armonia universale, in un'estasi, in una felicità suprema, e così dicendo fissa voluttuosamente nelle pupille la pallida Coscienza ansimante, e la ammalia, e la tenta, e la afferra, e la bacia nel viso». Eppure, nonostante la razionalità e il materialismo siano più seducenti per la logica mente umana, non riusciranno mai a cancellare completamente nel cuore degli individui la plausibilità del mistero metafisico e l'anelito verso di esso; soprattutto in personalità di grande profondità come Wolfgang Goethe:

Bene sta adunque che l'effigie del poeta si unisca all'effigie dell'opera, e quasi si confonda insieme. Nel gruppo che abbiamo sott'occhi ci sono due Goethe, uno nel piedistallo l'altro nella statua, ci sono due Faust, uno nella statua l'altro nel piedistallo. E quella terza figura melanconica, alabastrina, pietosa, è d'ambidue ugualmente, ugualmente ad ambedue congiunta. Margherita è l'amore di Faust, Margherita è la Coscienza di Goethe, è la pura fiammella cristiana di quella grande anima pagana.

Anche in questo caso non sarà avventato ipotizzare che quanto Boito attribuiva al poeta tedesco fosse in realtà un sentimento da lui stesso provato.

Alcune di queste riflessioni furono riprese appunto nel Prologo in teatro con cui Boito aveva pensato di chiarire al pubblico scaligero presente alla prima assoluta di *Mefistofele* le linee guida che avevano ispirato il melodramma. Se scomparvero – invero un po' inspiegabilmente – le delucidazioni a proposito di Margherita, si approfondiva ulteriormente la figura di Faust e si illustrava, naturalmente, quella del personaggio eponimo, assente nel gruppo marmoreo del Tantardini. Il legame con il lato metafisico del protagonista era sottolineato dal rimando, come fonte prima del soggetto, addirittura alla Bibbia: «Sì, la Bibbia, amico mio, è piena del mio soggetto. Se, dimenticando per questa sera il sistema di Darwin, dobbiamo credere che Adamo sia proprio stato il primo uomo, ecco che Adamo è il primo Faust e il secondo è Giobbe e il terzo è Salomone»³⁹. Ciò perché, in realtà, Boito giudicava universale e sempiterna la figura dell'essere umano assetato di conoscenza, attirato dai dualismi morali dell'esistenza, alla ricerca dell'assoluto e dell'appagamento spirituale definitivo, quello che appunto nel gruppo marmoreo aveva identificato con la Scienza⁴⁰.

Complementare e in parte contrapposta a tale universale umano è poi l'incarnazione del male, dello scetticismo, della negazione, della tentazione e della negatività:

Com'è inesauribile il tipo di Faust così pure è inesauribile quello di Mefistofele. Mefistofele è antico anch'esso come la Bibbia e come Eschilo, Mefistofele è il serpente dell'Eden, è l'avvoltoio di Prometeo. Mefistofele è il dubbio che genera la scienza, è il male che genera il bene. Da per tutto ove trovi lo spirito di negazione c'è Mefistofele. Giobbe ha un Mefistofele

³⁹ Per questa e per le citazioni successive cfr. Villa (2001) pp. 367-370.

⁴⁰ «Ogni uomo arso dalla sete della scienza e della vita, invaso dalla curiosità del bene e del male, è Faust. Ma ti sei dimenticato un altro libro nella tua lunga nomenclatura: Eschilo, pieno anch'esso del mio soggetto. Come Salomone è il Faust biblico, così Prometeo è il Faust mitologico. Ogni uomo anelante all'Ignoto, all'Ideale, è Faust; puoi discernere una favilla della sua grand'anima sotto il sopracciglio profondo del Manfredo inglese, come sotto la grottesca visiera del Don Chisciotte spagnolo. Ogni secolo, ogni paese, ogni civiltà, ogni ciclo d'arte, ogni ciclo di storia ha il suo Faust».

che si chiama Satana, Omero ne ha uno che si chiama Tersite, Shakespeare ne ha un altro che si chiama Falstaff. L'ispirazione originale di Goethe sta nel formare con questi tre tipi, un tipo solo, infernale come Satana, grottesco come Tersite, epicureo come Falstaff. Mefistofele è l'incarnazione del *No* eterno al Vero, al Bello, al Buono.

Interessante constatare un così precoce interesse per il personaggio shakespeariano da cui Boito trarrà ispirazione per dare alla luce il libretto dell'ultimo capolavoro verdiano e, ancor più, lo stretto legame che intercorre tra molte di queste affermazioni e le coeve battaglie scapigliate in cui il poeta-musicista era impegnato tanto sul versante poetico-letterario quanto su quello critico.

A margine di simili dichiarazioni è dunque possibile smentire quanti – e sono molti – hanno identificato nel personaggio di Mefistofele una sorta di autoritratto boitiano. Certo, l'autore aveva in parte tratteggiato il suo satanico ma in fin dei conti bonario e umanissimo Belzebù con attributi per alcuni versi assimilabili a quelli di un giovane poeta scapigliato: dissacrante, contestatore, anticonformista, spesso caratterizzato da atteggiamenti goliardici e spiazzanti. Ma se reali sono questi tratti personali trasferiti da Boito al suo personaggio mefistofelico, ben più marcate sono le similarità con quello di Faust: erudito, creativo, consapevole della propria superiorità rispetto al volgo nei confronti del quale non mostra però atteggiamenti di disprezzo, ma, soprattutto, assetato di sapere, in costante ricerca di un appagamento profondo, aperto alla dimensione metafisica ma non per questo ingenuamente e passivamente credente, attirato, dualisticamente, tanto dal bene quanto dal male, tanto dall'ideale quanto dal reale⁴¹.

Analogie concettuali con la filosofia e l'estetica boitiane, viste anche poco sopra, che appunto si riverberano in modo evidente anche sul versante lessicale, esattamente come quando l'Autore del Prologo in teatro sottolinea al Critico la completezza dell'ambientazione poetica e contenutistica che caratterizza i vari momenti del capolavoro goethiano: «Nel Prologo in cielo vedi il *Sublime*, nella Notte del Sabba romantico vedi l'*Orrido*, nella Domenica di Pasqua vedi il *Reale*, nella Notte del Sabba classico vedi il *Bello*». Tutte considerazioni che però a lungo andare tediano e irritano lo Spettatore fittizio, comprensibilmente e realisticamente alla ricerca non tanto di dotte dissertazioni quanto piuttosto in attesa di godersi una serata a teatro all'insegna della buona musica⁴².

Ma, come si è avuto modo di chiarire, Boito riteneva che il vero destinatario dell'arte fosse proprio il pubblico, ed appunto nello Spettatore, che di esso è il rappresentante, l'Autore ripone la sua fiducia di ottenere un giudizio imparziale; anzi l'Autore chiede espressamente agli spettatori di non venire meno al loro compito e di esercitarlo con la massima responsabilità, per il bene dell'arte:

non vi domando indulgenza, temerei d'offender voi e me e più ancora l'arte stessa. Non vi chiedo indulgenza ma bensì attenzione. [...] Frenate più che potete per questa sera la fretta del giudicare, astenetevi da ogni manifestazione di lode o di biasimo. Pensate che tanto se applaudiste un lavoro indegno di applausi come se fischiaste un lavoro immeritevole di fischi, l'arte ne resterebbe offesa. Poniamo ciascuno di noi al di sopra d'ogni vanità particolare, l'interesse dell'arte.⁴³

⁴¹ Per alcune considerazioni interessanti su questo personaggio cfr. Maeder (2002) pp. 39-52.

⁴² «Teorie, commenti, dimostrazioni; tutte bellissime cose che io non voglio sapere quando assisto ad un'opera d'arte. Datemi delle forti emozioni e allontanate da me la noia, ecco tutto quello che vi chiedo, e se riuscirete a ciò con quattro note e con quattro versi oppure mettendo mano al cielo, alla terra e all'inferno, io ve ne sarò egualmente grato. Non vorrò sapere se siete classico, romantico, idealista, realista od ecletico [*sic*], non domanderò di che paese siete, né che età avete, e non permetterò che mi si istruisca troppo intorno allo spettacolo che mi promettete. Io voglio che l'arte mi parli da sola senza l'aiuto della scienza, della storia e dell'erudizione. Io credo che una pagina di musica possa insegnarmi maggiori cose che non un corso di filosofia».

⁴³ Una piccola notazione aggiuntiva a proposito di quest'ultimo passo. A ulteriore conferma del fatto che la pur meritoria raccolta di Nardi non sia filologicamente attendibile in ogni suo aspetto, basti rilevare che qui lo studioso interpungeva diversamente rispetto all'originale tuttora conservato nell'archivio del Teatro alla Scala di Milano (at-

Mefistofele non era infatti opera da potersi giudicare così facilmente e leggermente, almeno considerato ciò a cui il pubblico era avvezzo e che costituiva dunque inevitabile metro di paragone. Difficilmente infatti il melodramma italiano aveva affrontato tematiche filosofiche così complesse, con il corollario drammaturgico e teatrale che ciò comportava; inoltre, legato a quest'aspetto, i più immediati e conosciuti predecessori boitiani che avevano sfruttato il soggetto del capolavoro di Goethe avevano deciso di ispirarsi prevalentemente alla vicenda d'amore tra Faust e Margherita, perché più tradizionale e facilmente trasponibile in melodramma: così infatti era avvenuto ad esempio con gli episodi della *Damnation de Faust* di Hector Berlioz (1846) e con il *Faust* di Charles Gounod (1859). Volendo invece trasporre in musica quanto più fosse possibile delle due parti della tragedia goethiana, Boito fu costretto anche a comporre un'opera molto lunga, almeno secondo i parametri del teatro melodrammatico nostrano; né l'autore si astenne dal chiedere, indirettamente, comprensione per questo agli spettatori, sempre nel Prologo metateatrale introduttivo⁴⁴.

Gabriele Baldini ha considerato negativamente questa scelta boitiana, legandola per altro al fraintendimento e al travisamento di cui tanto l'autore di cui ci stiamo occupando quanto i suoi predecessori erano stati colpevoli: a detta dello studioso, infatti, il soggetto sarebbe stato apprezzato da drammaturghi e musicisti perché consentiva da un lato di non provocare troppo la suscettibilità dei conservatori, ma, dall'altro, di spingersi ad affrontare temi e situazioni innovativi e già pienamente romantici. Ciò che però a detta di Baldini costituiva l'aspetto più negativo dell'operazione di riduzione a melodramma del *Faust* di Goethe erano la sua stessa morfologia, le modalità dei dialoghi, l'essenzialità delle scene più riuscite: tutti elementi che rendevano a suo giudizio improponibile una trasposizione operistica, soprattutto se ampia⁴⁵.

Così avevano fallito nell'impresa – malgrado eventuali apprezzamenti del pubblico, per lo più però momentanei – autori come il tedesco Louis Spohr che nel 1816 si era giovato di un libretto di Karl Bernard tratto dall'*Urfaust*, come il belga Augustin-Philippe Peellaert che compose un *Faust* nel 1834, ma anche come il ben più grande Richard Wagner che, ancora giovanissimo, aveva abbozzato la composizione di alcune scene sparse poi abbandonate e che alla fine si accontentò di affrontare il soggetto goethiano tramite una più semplice (perché puramente musicale e non anche verbale) *ouverture* da concerto; alcuni anni dopo Franz Liszt fu a sua volta tentato dal tema componendo anch'egli un lavoro solo strumentale, la *Faust Symphonie* (1854), mentre solo pochi anni prima Robert Schumann aveva optato per la messa in musica di singole scene del dramma. Goethe stesso, giovandosi di un consulente musicale severo ma lucido, non mostrò poi apprezzamento per la prima riduzione di Berlioz che avrebbe dato vita alla già citata *Damnation de Faust*, così come molto probabilmente sarebbe avvenuto se il grande poeta e drammaturgo tedesco avesse avuto modo di conoscere la riduzione dell'opera di Gounod. Dunque, in simile panorama, il

tuale collocazione: MUS.B.XXXII.5) e invece fedelmente riprodotto dalla Villa: così «ciascuno di noi» diventava un'incidentale, certo stilisticamente più scorrevole e chiara, ma appunto non conforme al testo boitiano. Una versione digitalizzata, liberamente consultabile, del libretto stampato per la prima assoluta scaligera è reperibile sul sito della Biblioteca Digitale di Milano (www.digitami.it).

⁴⁴ Che infatti così si conclude: «SPETTATORE: Signor Autore, una domanda; il libretto mi pare un po' voluminoso. A che ora finirà lo spettacolo? – AUTORE: Spero che per mezzanotte potrete essere a casa. A rivederci. – CRITICO: Dio te la mandi buona».

⁴⁵ «Il *Faust* di Goethe, insomma, fu volentieri inteso soprattutto nella sua funzione di veicolo. E già, in questo, si sente il germe del fraintendimento. Perché, in quanto veicolo di idee, in quanto bandiera, in quanto somma ed epitome d'una civiltà conclusa e programma d'una cultura al suo primo organizzarsi, il *Faust* di Goethe era, di per sé, un testo ostinatamente chiuso e, diremmo, costituzionalmente, ribelle all'espressione musicale. [...] In tutto questo rovinio e riorganizzarsi di mondi, c'era poco da fare per il musicista. E difatti si dovette riconoscere che i meglio avvertiti cercarono per prima cosa di ritagliarsi nel *Faust* una piccola provincia, un orticello dove fosse possibile far rilievi onesti e tranquilli. [...] Risultati assai più incerti dovette toccare chi si votò, per contro, all'imprudenza di tentare d'abbracciare l'opera tutt'intera, come volle, disastrosamente, il Boito»: cfr. Baldini (1965-66) p. 36.

tentativo boitiano si presentava davvero ardito e in gran parte originale, ma di conseguenza anche ostico sia sotto il profilo della stesura sia, a maggior ragione, sotto il profilo della ricezione⁴⁶.

Aggiungasi che lo stile poetico del libretto era ben lontano da quello stereotipato e – nella migliore delle ipotesi – d’immediata efficacia drammaturgica tipico di questo genere letterario come si era via via consolidato nei decenni dell’Ottocento; che la forte carica aggressiva e anticatolica della prima versione non poteva che contrariare la sensibilità di qualcuno; che lo stile compositivo era improntato a una forte apertura per l’epoca al tanto temuto e vituperato “wagnerismo”; che una parte del pubblico era forse prevenuta e pronta a contestare l’opera, mentre di certo un’altra parte degli spettatori (i sodali di Boito) si prefiggeva di scaldare gli entusiasmi e di svolgere la funzione di *claque* anche indipendentemente dall’effettiva bellezza dei brani, suscitando quindi inevitabili controreazioni; che la pubblicistica teatrale e culturale aveva creato una forte aspettativa nei confronti di quest’opera “dell’avvenire”; che l’esecuzione, per ammissione dello stesso autore, ebbe diverse pecche⁴⁷, aggravate dall’essersi improvvisato direttore Boito stesso che, su insistenza del Filippi, aveva sottratto la bacchetta al ben più esperto Mazzucato; che, evidentemente, la prima versione doveva avere pure qualche lacuna e qualche difetto. Sommando tutto ciò, infine, ben si comprende come la prima assoluta dell’opera ebbe un esito infausto, anche se non totale: non mancarono infatti momenti per i quali il pubblico, nel suo complesso, dimostrò un sincero apprezzamento⁴⁸.

3.2.2. Il cammino dal fiasco al successo

La serata di quel giovedì 5 marzo 1868 non fu ovviamente indolore per Boito, che pure reagì signorilmente e senza alcun atto di stizza alle contestazioni man mano crescenti degli spettatori; non ebbe esito molto migliore nemmeno la seconda nonché ultima rappresentazione del primo *Mefistofele*, distribuita su due serate e intervallata da altre composizioni per venire incontro alle esigenze del pubblico. Giudizi negativi furono del resto espressi anche da grandi amici presenti o futuri dell’autore, come Antonio Fogazzaro e Giulio Ricordi: quest’ultimo, in particolare, si espresse con parole chiare, lucide e per certi versi profetiche:

Boito ha fatto un’opera certo non priva di molti pregi, ma non priva di molti difetti: ora, questi ultimi, sono dovuti all’inesperienza degli effetti, della scena? Ebbene, tanto meglio: d’opera in opera noi assisteremo a grandi progressi, ed allora spero davvero di annoverare Boito fra i migliori maestri. Oppure questi difetti sono frutto di un sistema preconcepito, di una incrollabile convinzione artistica? Ebbene, con tutta la franchezza che attingo nella cordiale e sentita ami-

⁴⁶ Concludeva a questo proposito Baldini (1965-66) p. 44: «Il Boito, come tutti sanno, era un forbito letterato, e persona dal gusto fine e aggiornato. Il libretto del *Mefistofele* [...] riecheggia motivi e atteggiamenti della scapigliatura lombarda disciplinata da qualche cadenza carducciana. Non è esente da una certa albagia che, qua e là, muove un poco al riso: ma letterariamente appare nettamente superiore alla media dei libretti italiani ottocenteschi [...]. Goethe fu abbordato da lui con meno passione che non Shakespeare e in modo assai più cattedratico e professorale, e senza alcun fermento critico [ma come si è visto simili affermazioni non possono essere condivise, *nda*]. D’altra parte, l’ispirazione musicale rispose in modo inadeguato e stento, tranne forse nella scena del Prologo in cielo, dove sa risuonare qualche accento vigoroso».

⁴⁷ Ad esempio il basso protagonista, Marcello Junca, era indisposto e stonò spesso; per questa sua indisposizione si dovette oltretutto rimandare di due giorni la prima rappresentazione dell’opera, che già aveva subito un ritardo di un paio di mesi rispetto a quanto inizialmente previsto a causa delle prove che si erano rese necessarie per insegnare le parti a coro e orchestra e per coordinare poi tra loro le varie compagnie esecutive. Su tutto ciò cfr. Nardi (1942b) pp. 249-311.

⁴⁸ Per una ricostruzione della serata e di una prova precedente sono molto utili i resoconti scritti dei due testimoni oculari Paolo Ferrari e Marco Sala: per una sintesi e un confronto cfr. la tavola 1.2 contenuta in Nikitopoulos (1994b) p. 29 e i successivi commenti dell’autrice.

cizia che io porto al Boito, oso dirgli chiaramente: sarai poeta, letterato insigne, ma non mai compositore di opere teatrali.⁴⁹

Soprattutto, al poeta-musicista si rimproveravano, nelle varie recensioni e nei vari commenti critici usciti nei giorni successivi sui numerosi periodici culturali, un'eccessiva scarsezza di piacevolezza e orecchiabilità melodica, una teatralmente imperfetta conduzione delle varie parti dell'opera tra loro troppo disomogenee e slegate, una conseguentemente carente efficacia drammaturgica complessiva, un tasso di concettismo e d'erudizione troppo elevato per il teatro musicale.

L'opera fu dunque accantonata dall'autore e dai teatri, così che se ne sarebbe potuta prevedere una sua totale scomparsa. Un primo risveglio d'interesse verso la musica si manifestò invece tre anni dopo: infatti il 6 dicembre del 1871 durante un concerto del Teatro Musicale di Trieste venne eseguito il Prologo in Cielo, brano di sicuro effetto e che non per nulla aveva resistito indenne alle contestazioni della prima scaligera. In generale gli studiosi tendono a ritenere che, presumibilmente, si trattasse della versione originale, al più lievemente ritoccata per l'occasione; una lettera quasi sconosciuta – e infatti mai citata altrove – dell'autore inviata al maestro Gustavo Wieselberger, suo diretto interlocutore per l'esecuzione triestina, porterebbe però a nutrire qualche dubbio in proposito: «Ho praticato molti tagli sulla partitura i quali senza danneggiare gran che l'unità del concetto del Prologo ne agevoleranno assai l'esecuzione»⁵⁰.

Si potrebbe però anche trattare di una bugia, o quantomeno di un'esagerazione, dato che con questa motivazione Boito voleva in realtà scusarsi per il grave ritardo con cui aveva fatto pervenire la musica al maestro. Assai significative anche alcune indicazioni che s'incontrano nel prosieguo della missiva, relative sia a precisazioni ritenute dall'autore necessarie per l'esecuzione strumentale, sia agli aspetti giudicati imprescindibili nel caso in cui si fosse dato il Prologo in Cielo in forma scenica; un'ulteriore conferma, insomma, dell'estremo zelo con cui Boito seguiva il suo lavoro e di come avesse una concezione precisa e artisticamente unitaria del suo teatro musicale:

Il primo tempo (gli squilli) quello segnato 12/4 va interpretato dagli esecutori e dal direttore come se ognuna di quelle vaste battute fosse come quattro battute di tre semiminime; e vanno segnati molto efficacemente la prima, quarta, settima e decima semiminima le prime due in battere le altre in levare e le semiminime intermedie vanno più debolmente accennate; ecco la maniera adottata da me quando diressi questo pezzo alla Scala.

Il *primo squillo sul palco* è segnato sulla partitura per Tromboni soli ma sarà utilissimo il raddoppiarli all'ottava con altri ottoni della banda; questi squilli devono raggiungere una sonorità vigorosissima.

Se si vuole eseguire il Prologo colla scena si avverta ciò che sto per dire.

La nebulosa dev'essere composta di tre piani a diversa distanza:

1) Una tela che occupi tutto il palco e che non sia troppo lontana dallo spettatore per modo l'effetto acustico non s'infiacchisca. Al di qua, cioè davanti della tela staranno tutte le masse corali.

2) Uno strato di nuvole basse dell'altezza d'un uomo e mezzo taglia allo spettatore la vista del Coro, questo strato di nubi darà due o tre grandi aperture orizzontali attraverso le quali passeranno senza ostacoli le voci.

3) Ogni apertura sarà mascherata da una nube appesa, fra l'apertura e la nube ci sarà una distanza di un metro e mezzo o due metri per modo che i suoni possino bene espandersi.

Gli squilli primi saranno eseguiti dietro il sipario; il sipario si alzerà all'ultima battuta dell'introduzione. Mefistofele sarà la sola persona visibile.

⁴⁹ Cfr. Nardi (1942b) p. 290.

⁵⁰ Per questa e per la citazione successiva cfr. Comitato napoletano per le onoranze (1950) pp. 82-83.

Non sarà superfluo che in mezzo alle masse corali ci sia una fisarmonica per sostenere l'intonazione nei punti più difficili.

Se caddero nel vuoto l'ipotesi di una rappresentazione polacca di *Mefistofele* o una sua ripresa sempre a Trieste, le cose andarono diversamente a proposito di un allestimento bolognese per il quale si infittirono le trattative nel 1874. Si ricordi che Bologna era la città il cui pubblico aveva accolto favorevolmente le novità wagneriane: poteva dunque costituire un terreno artistico su cui sperimentare nuovamente e senza pregiudizi la validità dell'opera boitiana dopo lo sfortunato battesimo milanese. L'autore dimostrò però di aver imparato dagli errori passati e di aver evidentemente ritenute giustificate talune critiche mossegli da più parti nel 1868: decise dunque di sottoporre il suo lavoro a una profonda opera di revisione che conducesse alla stesura di un nuovo prodotto più adatto al teatro musicale e per certi versi più rispondente alle attese tradizionali del pubblico. Dato però che la nuova prima si svolse il 4 ottobre 1875 e che contemporaneamente Boito stava lavorando anche ai libretti de *La Gioconda* e del *Pier Luigi Farnese*, e all'infinito *Nerone*, non si può escludere che in realtà la revisione fosse iniziata, almeno per sommi capi, già negli anni precedenti.

Mentore e convinto promotore di questa ripresa fu il conte Agostino Salina, da poco assunto alla vicepresidenza della Deputazione cittadina dei pubblici spettacoli. Boito non nascose mai la profonda riconoscenza che provava nei confronti del suo prezioso sostenitore, definito anche «caro, buono ed amatissimo padrino del diavolo»⁵¹; riconoscendogli anzi il merito di aver contribuito in modo determinante e insostituibile a far risorgere e trionfare quest'opera, spesso l'autore si riferiva, nelle missive indirizzate al conte, al «nostro *Mefistofele*» (in un caso addirittura «vostro»). Proprio gli scambi epistolari col Salina consentono di verificare, una volta di più, la grande cura con cui Boito si spese personalmente perché nulla fosse lasciato al caso o sfuggisse alla sua supervisione. Si è già visto nel capitolo precedente come l'autore raccomandasse ad esempio al suo interlocutore che il Sabba classico si giovasse di vetrate blu; ma oltre alla messin-scena, il poeta-musicista seguì attentamente anche tutta la preparazione musicale dell'allestimento, fino a svolgere per sicurezza funzioni non di sua stretta competenza e di più bassa manovalanza:

Ho trascritto una ad una tutte le parti dei cantanti principali e secondari, di mio pugno, e lo spartito del M^o Moreschi: asciugai più inchiostro in due mesi che un intero Ministero di Finanze in due anni. Credetti indispensabile il sobbarcarmi in questa uggiosissima briga perché non mi fidavo dei copisti, stante l'aspetto più che sibillino in cui si trova ridotta la mia partitura per causa delle modificazioni che le feci subire. Ora sto copiando la partitura d'orchestra, oggi stesso ho incominciato a spedirne una parte alla copisteria Ricordi per le *particelle* degli strumenti. Questo lavoro mi terrà occupato ancora una quindicina di giorni: avrei dovuto principiare da questa trascrizione della *intera partitura*, giacché a quest'ora l'avrei più che terminata e su quella alla loro volta i copisti avrebbero potuto eseguire chiaramente quel lavoro a cui ho dedicato (affaticandomi stupidamente) la mia mano per più di un mese e mezzo. Ma i cantanti volevano tutti essere serviti presto e per accontentarli non ho potuto fare a meno che di assumere da me stesso la missione di copista.

Onde evitare che il giudizio sull'opera potesse essere compromesso dall'esecuzione, come era in parte avvenuto alla Scala, Boito seguì appunto molto da vicino la preparazione degli interpreti, che pretese fossero di un certo livello. Non delusero infatti le attese il basso Romano Nannetti nella parte del personaggio eponimo, Italo Campanini che rivestiva i panni di Faust e, soprattutto, la giovane Erminia Borghi-Mamo nel duplice ruolo di Margherita e di Elena, nei confronti

⁵¹ Per questa e per le citazioni seguenti cfr. De Rensis (2004) pp. 32-50.

della quale si può affermare che Boito divenisse un vero e proprio ammiratore⁵². Inoltre, sempre memore delle imprudenze che gli erano costate care nel 1868, l'autore pensò bene di esimersi per l'occasione dal dirigere ancora personalmente la rappresentazione, cedendo l'onere della concertazione al più esperto Maestro Emilio Usiglio; solo il coro non si dimostrò sempre all'altezza dell'esecuzione, così come alcune lacune furono evidenti nell'allestimento scenografico.

Infine, prudentemente Boito ritenne opportuno non scatenare troppo clamore pubblicistico a corredo della ripresa dell'opera, forse per non rischiare di generare un'eccessiva tensione per l'aspettativa dell'evento che avrebbe potuto ricreare fazioni preconcepite: «Credo superfluo il far ciarlare i giornali intorno al *nostro Mefistofele*: pure Lei, caro Conte, faccia quello che crede su questo proposito ed usi liberamente dei diritti di *collaboratore*. Io all'influenza della stampa non credo: non istimo i nostri critici e nessun giornale d'Italia mi va a sangue: credo altresì che il pubblico italiano sia un po' scettico davanti alle asserzioni stampate».

Per la stessa ragione di cautela, Boito pretese che la prova generale avvenisse a porte chiuse; voleva infatti evitare che alcune persone giunte da fuori (soprattutto da Milano) col deliberato intento di provocare la riedizione del fiasco del 1868 potessero essere favorite in questo da un ascolto preventivo, il quale le avrebbe facilitate nell'individuazione dei passi più deboli dell'opera. Eppure la sera della prima rappresentazione fu sì accolta nel complesso favorevolmente, ma senza particolare entusiasmo e con qualche manifesto, seppur contenuto, dissenso in punti specifici; invece mano a mano che si succedettero le repliche il successo crebbe e si consolidò senza riserve.

Resta a questo punto da chiarire quali furono le modifiche introdotte rispetto alla prima versione dell'opera. Ve ne furono di sostanziali e di marginali; qui, data la rilevanza relativa all'interno del presente studio, ci si limiterà a evidenziare le più significative. Ciò che più risalta è la notevole riduzione della lunghezza del libretto; naturale che, dovendo scegliere, Boito preferisse sacrificare le parti che più avevano contrariato gli spettatori milanesi o che erano in fin dei conti accessorie al dramma: caddero dunque il Prologo in teatro, le erudite note esplicative, alcuni stralci del dialogo filosofico tra Faust e il suo discepolo Wagner nel primo atto nonché parte del successivo monologo del protagonista, altri della seconda parte del secondo atto (La notte del Sabba), la prima parte del quarto atto intitolata Il palazzo imperiale, l'Intermezzo sinfonico intitolato La battaglia; di quest'ultimo resta solamente una riduzione per pianoforte a quattro mani che Ricordi aveva fatto pubblicare separatamente, mentre, stando alle parole scritte dall'ormai anziano Boito su un biglietto inviato a Vito Raeli il 9 marzo 1917, le parti originali della partitura subirono ben altra e irrimediabile sorte: «L'Intermezzo sinfonico del *Mefistofele* fu condannato alle fiamme insieme alla scena del Palazzo Imperiale e a tutte le altre pagine soppresse»⁵³.

⁵² A lei, oltre a donare uno spartito dell'opera con la significativa dedica «A Erminia Borghi-Mamo – soave Margherita, Elena idealissima – interprete insuperabile di questo spartito – in segno d'ammirazione profonda – e d'immensa gratitudine», Boito inviò pochi giorni dopo la prima bolognese i seguenti versi: *Tu sai che i fior amano i libri austeri: / Nel tuo Vangel, o giovinetta Erminia, / V'ha certo un giglio che postilla e minia / Della più santa pagina i pensieri. / Ho un libro anch'io che fu della mia vita / Forte compagno; or di novello lume / M'appar fregiato. O vaga Margherita, / Il nuovo fior tu sei di quel volume*: cfr. Nardi (1942b) p. 403; si noti anche qui il *calembour* tra il nome del personaggio femminile principale dell'opera e quello dell'omonimo fiore. Per una rapida rassegna dei primi e principali interpreti delle opere boitiane si veda Gara (1948).

⁵³ Cfr. Nardi (1942b) p. 383. Diversi anni prima, nel 1884, Agostino Salina aveva tentato di convincere Boito a reintrodurre in *Mefistofele* l'Intermezzo sinfonico, considerato che ormai il successo tributato all'opera era univoco e incontrastato; ricevette però la seguente risposta: «L'intermezzo sinfonico che mi chiedete non ha più nessuna ragione di esistere nell'attuale *Mefistofele*. Era una descrizione di una battaglia fantastica la quale trovava il proprio legame in un atto precedente che ora è eliminato. Senza la scena del Palazzo Imperiale la battaglia non ha più senso; il pubblico non ne capirebbe più niente. Può darsi che un giorno o l'altro mi decida ad aggiungere anche la scena del Palazzo Imperiale e ciò *per una volta sola*, per soddisfare una curiosità mia che potrebbe essere anche una curiosità del pubblico, quella volta troverebbe il suo posto anche l'Intermezzo»: cfr. De Rensis (2004) p. 50. Quella volta in realtà non av-

Non vi furono però solamente dei tagli, ma anche alcune aggiunte, per lo più di piccola entità. Una che invece è di un certo rilievo e merita di conseguenza particolare attenzione è il duetto Faust-Margherita *Lontano, lontano, lontano*, inserito nella scena del carcere poco prima della morte e redenzione della donna: si tratta di una melodia languida e malinconica che accompagna il sogno – irrealizzabile – di un futuro sereno, immemore delle pene presenti perché vissuto in un luogo remoto e nuovo. In realtà la musica non era originale, giacché Boito l’aveva composta per il suo *Ero e Leandro* mai portato a termine e infatti poi, come si è visto, ceduto ad altri due musicisti. Si potrebbe dunque legittimamente dedurre che quella stretta e univoca corrispondenza tra le parole e la musica tanto propugnata dall’autore fosse in realtà più una dichiarazione d’intenti teorica che una reale prassi compositiva; se in parte certo non può che essere così, d’altro canto va però precisato che il testo verbale dei due passi presenta numerose analogie: anzitutto drammaturgicamente il momento scenico è in tutto simile, inoltre il senso complessivo dei versi è sostanzialmente identico, e infine si hanno la stessa struttura strofica e metrica e diverse corrispondenze lessicali. Si confrontino infatti tra loro le due sestine:

Ero e Leandro

Andrem sopra i flutti profondi
 In traccia di ceruli mondi
 Sognati dal nostro pensier,
 In traccia d’un rorido nido,
 In traccia d’un florido lido
 Ignoto a mortale nocchier.

Andrem dove nasce l’aurora,
 Andrem dove il mare s’indora
 Dei vaghi riflessi del sol,
 Coi baci sul labro, col riso
 Nel core, coll’estasi in viso,
 Avvinti in un placido vol.

Mefistofele

Lontano, lontano, lontano,
 Sui flutti d’un ampio oceano,
 Fra i roridi effluvi del mar,
 Fra l’alghe, fra i fior, fra le palme,
 Il porto dell’intime calme,
 L’azzurra isoletta m’appar.

M’appare sul cielo sereno
 Ricinta d’un arcobaleno,
 Specchiante il sorriso del sol.
 La fuga dei liberi amanti,
 Migranti, speranti, raggianti,
 Dirige a quell’isola il vol.

Un’altra aggiunta bolognese rilevante fu poi quella del concertato che segue l’avvio di *Forma ideal purissima* a chiusura della Notte del Sabba classico, mentre vennero quasi completamente riscritti l’introduzione corale incipitaria del primo atto, l’aria di Margherita *L’altra notte in fondo al mare*, e l’ultimo atto, ora denominato Epilogo forse per legarlo maggiormente sotto il profilo concettuale e teatrale con il Prologo. Infine va sottolineata una modifica sostanziale, quasi certamente dettata dal venire incontro alle aspettative del pubblico uniformandosi così alla più usuale tradizione melodrammatica: il personaggio di Faust, a cui presumibilmente Boito aveva voluto attribuire all’inizio una caratterizzazione più adatta a uno studioso profondo e maturo, passò dalla tessitura per il registro di baritono a quella per tenore, dando così maggior risalto agli aspetti amorosi e giovanili della vicenda.

Il cammino di revisione, per la massima parte già così compiuto, non era però ancora concluso. Infatti l’opera, a questo punto rappresentabile altrove senza correre troppo il rischio di ripetere l’insuccesso che ne aveva accompagnato la nascita, fu richiesta e inscenata anche al Teatro Rossini di Venezia, con un nuovo battesimo celebrato il 13 maggio 1876. Per l’occasione Boito decise di apportare ulteriori, anche se meno sostanziali, modifiche, così da correggere i restanti

venne mai; si noti tra l’altro come le ragioni di Boito fossero dettate soprattutto da valide valutazioni di carattere drammaturgico, anche se evidentemente l’autore non doveva provare più troppa stima artistica per quei suoi brani giovanili. Si salvò dalla distruzione comburente anche la riduzione per canto e pianoforte del duetto originale Faust-Elena, sempre grazie a una pubblicazione separata realizzata da Ricordi: ne dà la riproduzione fotografica Nikitopulos (1994b) pp. 355-367.

momenti che non avevano convinto appieno nemmeno il pubblico bolognese. Fu così composta la *Fuga infernale Riddiamo! Riddiamo! che il mondo è caduto* che chiude con grande effetto La notte del Sabba, venne accorciata la scena a tre che precede la morte di Margherita e per quest'ultima fu aggiunta la toccante aria *Spunta l'aurora pallida*: un tributo di stima e di riconoscenza per la Borghi-Mamo, la quale rivestì nuovamente i duplici panni delle donne che conquistano il cuore di Faust.

Il successo si manifestò questa volta sotto forma di un autentico e incontrastato trionfo, merito anche di un'esecuzione finalmente impeccabile retta dall'esperta e amica bacchetta di Franco Faccio; né Boito mancò di sottolinearlo quando, alcuni giorni dopo, inviò agli orchestrali una missiva in cui esprimeva tutta la sua gratitudine per la dedizione e la professionalità con cui avevano contribuito al successo dell'opera:

l'approvazione Vostra mi ha commosso, perché mi giungeva da un'amorosa schiera di fratelli. E un vero fratello è quello che siede in mezzo a Voi e che governa col gesto i vostri vari uffici e che regge l'armonia dei vostri suoni e delle menti vostre con tanta potenza da farmi credere ch'egli v'abbia infuso la calda vampa del suo intelletto, quella anche del suo antico amore per me.⁵⁴

Da quel momento l'opera iniziò a circolare in molti teatri, italiani ed europei, incontrando sempre l'ormai inequivocabile e pieno consenso di pubblico raccolto a Venezia. Ma *Mefistofele* non poté essere considerato davvero riabilitato finché non riaffrontò la sorte là dove era disastrosamente rovinato al suo apparire: al Teatro alla Scala di Milano; ma, dopo un lungo rodaggio, fu finalmente portato anche qui il 25 maggio 1881: sempre giovandosi della direzione di Faccio, ormai stimato e di casa nel teatro del Piermarini, non mancò di rimediare all'onta subita tredici anni prima. Boito stesso ne diede pronta e soddisfatta comunicazione al Salina: «L'opera coraggiosamente amata da Voi fu rialzata ieri da un pubblico leale sul posto della sua caduta. È ancora alla iniziativa dei Bolognesi e prima di tutto alla vostra fede che devo questa possente riabilitazione»⁵⁵. Nulla fermò più a quel punto il successo internazionale dell'opera e il suo affermarsi saldamente nel repertorio.

Disparati sono i giudizi a proposito della revisione che l'opera subì e, più in generale, a proposito dell'opera stessa: avendo appena dato notizia del crescente apprezzamento di pubblico, varrà la pena di ricordare almeno che secondo Mariella Busnelli in realtà il secondo *Mefistofele* è una versione rinunciataria che ha sacrificato le concezioni artistiche che l'avevano visto nascere, compromettendole irrimediabilmente solo per compiacere gli ascoltatori⁵⁶; oppure si segnalerà la stroncatura complessiva di Fabrizio Della Seta, che ha giudicato *Mefistofele* fallimentare rispetto agli obiettivi ambiziosi che si era prefisso il suo autore e non privo di veri e propri difetti compositivi⁵⁷.

⁵⁴ Cfr. De Rensis (2004) p. 60.

⁵⁵ Cfr. De Rensis (2004) p. 49.

⁵⁶ «Le differenze tra il *Mefistofele* del 1868 e quello del 1875 hanno un significato assai più vasto delle consuete varianti apportate dai musicisti dopo la verifica scenica delle loro opere. Non si tratta di adattamenti a peculiarità di teatri o di singoli cantanti e nemmeno di minuti accomodamenti esecutivi. I numerosi tagli, con soppressioni di intere scene e personaggi, i pezzi composti ex novo o aggiunti, rappresentano, in questo caso, qualcosa di molto più significativo. Sono una rivoluzione concettuale e estetica, con una remissione di idee talmente completa, che ci riesce difficile trovare un paragone nell'intera storia del melodramma»: cfr. Busnelli (1986a) p. 55.

⁵⁷ «È difficile spiegarsi oggi i motivi del favore che il *Mefistofele* suscitò per molti decenni. Valse probabilmente il prestigio intellettuale che lo circondava, in grado di dare al pubblico la sensazione di partecipare a un evento culturalmente aggiornato, senza però obbligarlo al faticoso impegno di decifrazione della struttura musicale richiesto dai drammi wagneriani. Oggi esso ci appare complessivamente un fallimento per la distanza che intercorre tra le elevate intenzioni dell'autore e la sua capacità di tradurle in realtà artistica. Non che Boito fosse un dilettante, possedendo egli una solida preparazione scolastica; ma le concatenazioni armoniche stravaganti, la condotta melodica contorta che

Come che sia, come ammette la stessa Busnelli è però da credere che in fin dei conti Boito fosse abbastanza convinto di non aver tradito se stesso, la sua musica, i valori e le aspirazioni artistici e culturali che lo avevano animato negli anni giovanili nella stesura dell'opera; non nascondeva comunque nemmeno lui, con grande umiltà e onestà intellettuale, che non tutto era perfetto, e che un rimaneggiamento ulteriori anni dopo avrebbe inevitabilmente compromesso il tutto:

Merci pour vos bons souhaits – scrisse Boito a Bellaigue nel 1897 – et pour tout ce que vous me dites à propos du Prologue. Je suis très heureux de ne pas vous avoir trop déplu avec ma vieille (sic, per vieille) guitarre. Mais la psalmodie des femmes mérite (hélas, je le sais) toute notre réprobation, c'est sec, creux, grimaçant et banal. Je voudrais pouvoir redresser ce fragment mais l'ensemble de cette composition n'est plus d'âge à supporter une opération orthopédique.⁵⁸

Che la revisione non fosse giudicata dall'autore uno stravolgimento è provato anche dal fatto che, contrariamente a quanto si pensava fino a non molti anni fa, la partitura autografa non andò affatto nel suo complesso in bocca alle fiamme, ma costituì la base mantenuta per le successive modifiche: ne ha dato minutamente conto Alison Terbell Nikitopoulos nel suo attento lavoro, a cui si rimanda⁵⁹. La stessa studiosa ha proposto poi nella prima appendice un'edizione critica delle tre versioni del libretto, riproducendo accostati tra loro i testi originali da lei consultati (1868, 1875, 1876): le parti in grassetto sono quelle aggiunte di volta in volta, mentre per la versione veneziana del 1876, quella di fatto definitiva, la Nikitopoulos ha collocato tra parentesi quadre i versi del libretto non musicato e tra parentesi graffe le varianti verbali che si trovano in partitura; talvolta però deve essersene dimenticata e in un paio di casi ha operato degli spostamenti testuali nel libretto che se da un lato consentono di seguire meglio il suo effettivo utilizzo musicale, dall'altro falsano però un po' la disposizione originale.

Il confronto testuale e l'edizione critica conseguente sono ugualmente molto accurati, ma, considerato quanto chiarito nel paragrafo 3.1.2., si è preso in considerazione anche il libretto edito in occasione della ripresa scaligera del 1881 (ad oggi ancora conservato presso il museo del teatro con la collocazione MUS.B.XXXII.3) per verificare che non vi fossero ulteriori discrepanze⁶⁰: le varianti sono minime, nessuna di esse è sostanziale, e si può quindi affermare che per la messin-scena veneziana Boito avesse trovato la veste poetica del libretto definitiva. Meritano però di essere citate le differenze rispetto all'ultimo testo proposto dalla Nikitopoulos (Venezia 1876); preliminarmente e toccando un aspetto marginale si può rilevare che le note esplicative d'autore rimaste dalla versione primigenia, nel 1876 erano ancora collocate a piè della pagina corrispondente, mentre nel 1881 sono state raccolte tutte in appendice, suddivise per atti e senza rimandi

cerca deliberatamente di evitare la facilità cantabile dell'opera tradizionale, non perdono mai il sapore di volontaristico e faticoso esperimento, al punto che per reazione si finisce per rivalutare la grezza scorrevolezza di Ponchielli. D'altra parte la stessa concezione strutturale dell'opera, almeno nella versione definitiva, l'unica superstite, è meno radicalmente innovativa di quanto sarebbe stato richiesto dall'assunto, certamente meno di quella realizzata da Wagner già nel *Lohengrin*. Ciò non significa che manchi qualche pagina di valore, paradossalmente proprio tra quelle in cui Boito si è mantenuto più vicino a concezioni tradizionali; più di tutte l'aria di Margherita 'L'altra notte in fondo al mare': cfr. Della Seta (1995a) p. 286.

⁵⁸ Cfr. Tintori (1986b) p. 156.

⁵⁹ Cfr. dunque Nikitopoulos (1994b) pp. 133-186 e *passim* anche i due capitoli successivi.

⁶⁰ Si segnala poi il confronto di Busnelli (1986b) tra il testo del 1868 e quello, non chiaramente evidente nella sua composizione, nato dalla somma delle versioni del 1875 e del 1876. Come anticipato nell'introduzione, Lavagetto (1999²) ha proposto il testo della versione bolognese del 1875, qui non considerato perché puramente transitorio e come tale incompleto e non definitivo.

specifici nel testo del libretto. Ma degne di più attenzione sono le varianti testuali e linguistiche individuate.

Vi sono anzitutto piccole incongruità di carattere interpuntorio (il libretto del 1881 è ad esempio più ricco di virgole e punti) e tipografico (ad esempio l'uso dei corsivi, alcune maiuscole o minuscole, la collocazione della punteggiatura prima o dopo la chiusura delle parentesi): se per la maggior parte dei casi è ipotizzabile che si tratti di sviste trascrittorie della studiosa americana, non si può escludere che talvolta sia intervenuta un'ulteriore limatura dell'autore; ma relativamente a ciò, l'unico esempio in cui la discrepanza assume un certo rilievo è dato dalla battuta di Faust *E che dir vuole / Codesto giuoco di strane parole*, che precede immediatamente la mefistofelica 'ballata del fischio': Nikitopoulos (p. 282) conclude la frase con lo stesso punto di domanda che riporta anche per le due versioni precedenti, mentre nel libretto scaligero (p. 16) ci s'imbatte in un punto esclamativo⁶¹.

Più delicate sono invece alcune varianti fonetiche tra i due testi, i quali non concordano nei seguenti punti:

| Testo Nikitopoulos | Testo Scala 1881 |
|--------------------------|--|
| <i>famigliola</i> p. 289 | <i>famigliuola</i> p. 21 ⁶² |
| <i>leggier</i> p. 294 | <i>legger</i> p. 23 ⁶³ |
| <i>intiero</i> p. 302 | <i>intero</i> p. 25 ⁶⁴ |
| <i>imagine</i> p. 302 | <i>immagine</i> p. 25 ⁶⁵ |
| <i>cuor</i> p. 304 | <i>cor</i> p. 27 ⁶⁶ |
| <i>gregge</i> p. 348 | <i>greggie</i> p. 39 ⁶⁷ |

Altre discrepanze si hanno nell'aria di Mefistofele laddove la Nikitopoulos riporta (d'accordo anche col testo del 1868) *Il mio ghigno e la mia bega / Turba gli ozi al Crëator* (p. 282) mentre il testo scaligero del 1881 (e così anche quello moderno e lo spartito per canto e pianoforte) presenta un più grammaticalmente corretto verbo al plurale (p. 16); nella Notte del Sabba quando gli spiriti infernali, porgendo una sfera simboleggiante il mondo al loro padrone, cantano *Eccoti l'immagine del tuo pensiero* secondo la Nikitopoulos, ma *Ecco l'immagine del tuo pensiero* secondo il più tardo libretto scaligero⁶⁸; nella medesima scena quando a Faust si presenta la celestiale immagine dell'amata in catene ed egli esclama, secondo la Nikitopoulos, *Quell'occhio da celeste spalancato / Cadavericamente! è il bianco seno / Che tanti ebbe da me baci d'amore!* (p. 304, e così anche nel 1868), mentre il libretto del 1881 mancando dell'accento muta il primo verbo in una semplice congiunzione (p. 27, e così anche la ristampa moderna e la riduzione musicale; mi sembra del resto che in questo modo abbia più senso anche la frase); nella Notte del Sabba classico laddove le Coretidi acclamano Elena con le parole *Tu irradi l'anime*, secondo la Nikito-

⁶¹ Non sarà però senza valore il fatto che tanto lo spartito per canto e pianoforte quanto una moderna ristampa del libretto dell'opera edita da Ricordi (1995) presentino entrambi il punto di domanda.

⁶² Il testo del 1868 riportava effettivamente il monottongo, così come lo spartito; ma, curiosamente, nel libretto moderno si legge semplicemente *famiglia*.

⁶³ Si ha il monottongo sia nel libretto moderno sia nella riduzione per canto e pianoforte.

⁶⁴ Invece nel 1868 si aveva *intier*, mentre nella ristampa del 1995 e nello spartito si legge *inter*, comunque sempre tronco.

⁶⁵ Essendo un'aggiunta della versione bolognese e non essendo stata musicata, manca in tutti gli altri testimoni considerati.

⁶⁶ Col dittongo nel libretto primigenio, col monottongo nella ristampa moderna e nella riduzione della partitura.

⁶⁷ *Gregge* in tutti gli altri testimoni sin qui citati.

⁶⁸ Essendo lo stesso verso chiamato in causa alla nota 65 non si può confrontare con altri testimoni; ma la forma metrica più logica in questo punto è quella dell'endecasillabo: se ne deduce dunque che la lezione corretta è la seconda. Forse la studiosa ha commesso questa svista perché il verso successivo, correttamente, inizia con *Eccoti*.

poulos (p. 335; così anche nel 1868, nell'edizione del 1995 e nello spartito), ma *l'anima*, al singolare, nel libretto del 1881.

Infine la pur attenta e precisa studiosa è incorsa in evidenti refusi. Il primo si ha nel primo atto con la reiterazione, oltretutto curiosamente alterata, di *Non isbocciano isbucciano i fior* (p. 272); il secondo compare invece nell'aria 'del mondo' di Mefistofele dove a costui si farebbe cantare *trionfia* invece di 'tronfia' (p. 303; la Nikitopoulos commette lo stesso errore anche nelle versioni precedenti: ne dà testimonianza il testo originale del 1868 che invece è corretto). In due casi poi, essendo davvero poco probabile che le lacune siano contenute nel testimone impiegato per la trascrizione, si è dimenticata di completare i versi (si mette tra virgolette alte l'aggiunta): *Sotto i [passi] {piedi} dell'uom. Andiam; "s'impregna"* (p. 276), e *O incantesimo! parla! qual [fantastico] {magico} "soffio"* (p. 339).

Per queste ragioni è sembrato opportuno considerare come testo di riferimento per l'analisi quello stampato per la messinscena scaligera del 1881: nell'indagine che seguirà, le pagine cui si rimanderà per le citazioni saranno dunque quelle ad esso corrispondenti.

3.3. FALSTAFF

3.3.1. Giuseppe Verdi: l'opera lirica, il rapporto con i librettisti, la passione per Shakespeare e la collaborazione con Boito⁶⁹

Giuseppe Verdi, che si può a pieno titolo definire come 'l'operista' per antonomasia dell'Ottocento italiano, condivideva con Boito (e come si è visto in parte anche con Ponchielli, ma l'analogia sarebbe ovviamente estendibile a tanti altri compositori) l'assunto secondo cui il supremo arbitro della fortuna di un'opera e di un compositore doveva essere in ultima istanza il pubblico⁷⁰; un pubblico che, proprio come era avvenuto con Boito, inizialmente non aveva accolto

⁶⁹ Per la prima parte di questo paragrafo mi permetto, in parte, di rielaborare liberamente quanto illustrato anche in Bonomi-Buroni (in stampa).

⁷⁰ Lui stesso lo dichiarò in più di un'occasione; si veda ad esempio il presente stralcio di una lettera inviata dal compositore a Cesare De Sanctis il 29 marzo 1851: «tanto più Cammarano mi presenterà novità, libertà di forme io farò meglio. Faccia pure tutto quello che vuole: tanto più sarà ardito io sarò più contento. Solo abbia di mira le pretese del pubblico che vuole brevità»: cfr. Luzio (1935) p. 4. Particolarmente interessante poi in questo senso una sarcastica lettera che il non più giovane Verdi, evidentemente amareggiato ma anche in parte pentito di questo suo atteggiamento giovanile, scrisse a Franco Faccio (in quel momento Direttore stabile dell'Orchestra del Teatro alla Scala) all'inizio del 1879, quando apparentemente la ripresa del suo *Don Carlos* suscitava meno entusiasmo nel pubblico rispetto a una novità di Massenet: «Altri m'hanno scritto quello che voi ora scrivete, e poiché lo dite, credo al successo malgrado la mia diffidenza e la mia costante opinione, che il termometro del successo viene solo indicato dalla prosaica cassetta alla 5^a o 6^a rappresentazione. [...] L'applauso è una cosa, l'impressione è un'altra, ed è l'impressione che fa riempire il teatro. So bene che i pezzi citati sono quelli che fanno andare più facilmente in visibilio i *chiassoni* delle prime file, che si divertono più che d'altro dello sgambettare degli artisti, si divertono dei propri strilli, del fracasso delle proprie mani e di poter dire all'artista *Ah che successo ieri sera, non ho più voce... ho rotto un paio di guanti... son io che ho provocato la quarta, la quinta, la decima etc. etc...* È una vanità come un'altra, o almeno come dicono i francesi: *c'est un amusement comme un autre...* Diavolo! Devono ben divertirsi! Ciò mi fa sovvenire quanto avvenne a me stesso (ne arrossisco ancora) alla fine d'un'opera. Non restavano in platea più di una ventina di questi *chiassoni*, che si divertivano gridando il solito *fuori fuori*, e in un momento di dispetto poco mancò che non corressi fino alla ribalta, mi mettessi a fare delle *pirouettes*, e gridassi a mia volta: *Ebbene signori, divertiamoci!...* Ma tutto questo non importa. Quello che importa ora si è di badare attentamente alle condizioni del nostro teatro. [...] Trovate opere buone o cattive (pel momento s'intende) basta che attirino gente. [...] E se il *D. Carlos* non fa danari, mettetelo da parte e sollecitate il *Roi de Lahor*; opera di molti pregi, opera attuale, non umana, adattissima in quest'epoca di *verismo* in cui non si fa nulla di *vero*, opera quasi sicura, tanto più se avete il compositore, che dolce di carattere com'è, e non troppo difficile, si acquisterà la simpatia degli esecutori, delle masse orchestrali e corali, e da questa e per questa quella del pubblico»: cfr. De Rensis (1934) pp. 182-184; e alla Maffei: «Tutto questo fracasso per un'opera, tutte queste lodi o adulazioni mi fanno ripensare al passato quando noi senza *réclame*, senza quasi conoscere persona presentava-

con particolare favore le prime prove di questo giovane esordiente: non si dimentichi infatti che *Oberto, conte di San Bonifacio* (1839) non scaldò particolarmente la platea, e che *Un giorno di regno* (1840) fu invece un vero insuccesso; la sorte si ribaltò decisamente a con la terza opera, *Nabucco* (1842), a partire dalla quale l'ascesa incontrastata del Maestro proseguì senza ripensamenti del pubblico (al di là di qualche accoglienza inizialmente non entusiastica di talune opere) fino a portarlo a quell'affermazione e a quell'unanime stima che lo hanno accompagnato lungo tutta la sua longeva vita e oltre.

In realtà, però, rispetto al giovane Boito, Verdi preferiva non porsi nei confronti dei suoi destinatari con atteggiamento di sfida, di eccessiva superiorità quasi didattica, di dimostrazione d'intenti teorici preordinati; il Maestro non era certo disposto a mettere da parte l'arte o i suoi più profondi convincimenti solo per il rischio di incontrare la disapprovazione del pubblico, ma preferiva proporre le sue opere, anche le più innovative e per certi versi quasi rivoluzionarie, in maniera rassicurante e all'interno del solco di una tradizione melodrammatica italiana che lui stesso aveva contribuito a divulgare, far propria, consolidare, rielaborandola in modo personale e sempre in evoluzione.

Un'evoluzione del genere-melodramma di cui Verdi in persona era strenuo promotore, senza per questo scivolare mai su posizioni rivoluzionarie o palingenetiche. Se infatti il Maestro non intendeva rinnegare la tradizione o staccarsi bruscamente da essa con proposte e soluzioni provocatorie, allo stesso modo il suo intento era ben lungi dall'accomodarsi su un complesso di soggetti, regole e formule quasi cristallizzati da ripetere passivamente; al contrario, la novità e la sperimentazione di nuove vie da percorrere erano da lui perseguite con lucidità e determinazione, fino a dimostrare una certa incontentabilità quando altrettanto non vedeva realizzarsi nel testo verbale da musicare. Scrisse infatti nel 1853 a Cesare De Sanctis:

Non desidererei meglio che di trovare un buon libretto e quindi un buon poeta (ne abbiamo tanto bisogno) ma io non vi nascondo che leggo mal volentieri libretti che mi si mandano: è impossibile, o quasi impossibile che un altro indovini quello che io desidero: io desidero soggetti nuovi, grandi, belli, variati, arditi..., ed arditi all'estremo punto, con forme nuove ecc., ecc., e nello stesso tempo musicabili... Quando mi si dice: ho fatto così perché così han fatto Romani, Cammarano ecc., non s'intendiamo⁷¹ più: appunto perché così han fatto quei grandi, io vorrei si facesse diversamente.⁷²

La grande capacità del compositore risiedeva soprattutto nel coniugare le ragioni dell'arte e quelle del pubblico attraverso un'efficacia teatrale derivante da un particolare connubio tra il testo poetico e quello musicale. Negli anni della maturità, il Maestro, per esprimere questa sua concezione, conìò la nota espressione «parola scenica»⁷³: come tutte le locuzioni estemporanee, certo concettualmente chiare nella mente di chi le elabora ma non automaticamente perspicue per gli interlocutori, anche questa necessitava di qualche chiarimento da parte di Verdi. Se il concetto era già nella sostanza evidente e ben delineato in alcuni scambi epistolari con i librettisti del periodo giovanile e della prima maturità, ci s'imbatte però nell'espressione e nella sua esplicitazione solamente nel 1870, durante il periodo di gestazione di *Aida*; essa compare in tre lettere tra

mo il nostro muso al pubblico, e se ci applaudiva si diceva o non si diceva *grazie*. Se ci fischiava: *a rivederci un'altra volta*. Non so se questo era più bello, ma certamente più degno»: cfr. ancora De Rensis (1934) p. 185.

⁷¹ La scrittura epistolare e privata di Verdi non era esente da usi linguistici impropri o quantomeno non standard, come hanno ben messo in luce gli studi di Seriani (1994-95) e Macinante (1995).

⁷² Cfr. Luzio (1935) p. 16; e circa un anno dopo, allo stesso, Verdi confessò il proprio anelito relativo alla venuta di un grande librettista: «Quando verrà il poeta che darà all'Italia un melodramma vasto, potente, libero d'ogni convenzione, vario, che unisca tutti gli elementi e soprattutto il nuovo!!»: cfr. Luzio (1935) p. 23; come non avvertire la forte consonanza tra queste parole e quelle che espresse Boito una decina d'anni più tardi?

⁷³ Per un approfondimento su questo e sulle principali interpretazioni critiche riguardanti l'espressione considerata si veda Della Seta (2008), da cui sono tratte anche le citazioni successive.

loro ravvicinate, la prima indirizzata a Giulio Ricordi e le altre due inviate ad Antonio Ghislanzoni:

Rileggo sempre il scenario d'*Aida*. Veggo alcune note di Ghislanzoni, che mi fanno (sia detto fra noi) un po' paura, e non vorrei che per evitare pericoli immaginarj si finisse a dire quello che non sta nella situazione e nella scena; e non vorrei altresì si dimenticassero le *parole sceniche*. Per parole sceniche io intendo quelle che scolpiscono una situazione od un carattere, le quali sono sempre anche potentissime sul pubblico. So bene che talvolta è difficile darle forma eletta e poetica. Ma... (perdonate la bestemmia) tanto il poeta che il maestro devono avere al caso il talento e il coraggio di non fare né poesia né musica... Orrore! orrore!

Se debbo dire francamente la mia opinione, mi pare che questa scena della consacrazione non sia riuscita dell'importanza che mi aspettavo. I personaggi non dicono sempre quello che devono dire, ed i preti non sono abbastanza preti. Parmi altresì, che la *parola scenica* non vi sia, o se v'è, è sepolta sotto la rima o sotto il verso, e quindi non salta fuori netta ed evidente come dovrebbe.

Nel duetto vi sono ottime cose in principio ed in fine, quantunque sia troppo disteso e lungo. Mi pare che il recitativo si poteva dire in minor numero di versi. Le strofe vanno bene fino «a te in cor destò». Ma quando in seguito l'azione si scalda mi pare che manchi la *parola scenica*. Non so s'io mi spiego dicendo *parola scenica*; ma io intendo dire la parola che scolpisce e rende netta ed evidente la situazione. Per esempio i versi *In volto gli occhi affisami / E menti ancor se l'osi: / Radames vive...* ciò è meno teatrale delle parole, (brutte, se vuole): *...con una parola / strapperò il tuo segreto. / Guardami t'ho ingannata: / Radames vive...* Così pure i versi: *Per Radames d'amore / Ardo e mi sei rivale. / - Che? voi l'amate? - Io l'amo / E figlia son d'un re.* mi paiono meno teatrali delle parole: «Tu l'ami? ma l'amo anch'io intendi? La figlia dei Faraoni è tua rivale! - *Aida*: Mia rivale? E sia: anch'io son figlia, ecc.». So bene ch'ella mi dirà: E il verso, la rima, la strofa? Non so che dire; ma io quando l'azione lo domanda, abbandonerei subito ritmo, rima, strofa; farei dei versi sciolti per poter dire chiaro e netto tutto quello che l'azione esige. Pur troppo per il teatro è necessario qualche volta che poeti e compositori abbiano il talento di non fare né poesia né musica.

Parole forti, perfino per certi versi paradossali, considerando che furono scritte dal massimo operista italiano ottocentesco; se ne ricavano però alcune conclusioni essenziali per conoscere e capire meglio come il Maestro considerasse il proprio lavoro creativo e come interagisse con i suoi collaboratori. È anzitutto evidente come Verdi giudicasse prioritaria la presa che l'azione nel suo complesso doveva avere sugli astanti, fino a collocare in secondo piano, se necessario, la pregevolezza o l'elaborazione formale delle due componenti principali del melodramma (la musica e la poesia): questo non significava naturalmente accontentarsi di una certa sciattezza artistica purché gradita al pubblico, né, similmente, andare alla ricerca del facile effetto che colpisse gli ascoltatori indipendentemente dalla qualità reale di versi e melodia; al contrario, ciò dimostrava la consapevolezza profonda da parte del Maestro di cosa fosse, specialmente nel periodo in cui operò, il teatro d'opera: uno spettacolo fatto di passioni, di comunicatività diretta e chiara tra palcoscenico e platea, di eventuale impegno civile, in cui quindi l'artisticità e il valore effettivo dell'insieme non si fondavano inevitabilmente su un'estetica del bello e del preziosamente elaborato, quanto piuttosto sulla capacità di trasmettere emozioni e messaggi all'interno di contesti scenici e teatrali drammaturgicamente efficaci.

Secondariamente si sarà notato come Verdi intervenisse in prima persona per suggerire possibili soluzioni poetiche ai versi di cui necessitava, prassi che il Maestro seguì fin dall'inizio della sua carriera. Pur avanzando le proprie richieste con cortesia – almeno per quanto riguardava librettisti stimati e rispetto ai quali non aveva grande confidenza, come appunto Ghislanzoni –, il compositore lasciava ben capire come ritenesse naturale che l'ultima parola sul testo poetico spettasse comunque a lui. È interessante rilevare a questo proposito come Verdi non si arrogasse u-

gualmente il diritto di invadere totalmente un campo che sapeva non essergli proprio; eppure la spiccata naturalezza ritmica anche sotto il profilo linguistico che egli possedeva, la conoscenza non superficiale delle principali regole versificatorie, l'abilità nel servirsi del codice librettistico tradizionale, tutto questo portava in diversi casi a veder poi effettivamente accolti dai librettisti i versi proposti dal Maestro, solo con le limature del caso.

Talvolta capitava anche che Verdi esercitasse la propria autorità in modo severo e quasi dittatoriale. Sono rimasti proverbiali i modi con i quali trattò in particolare il suo più fedele e assiduo collaboratore degli anni giovanili e della prima maturità: Francesco Maria Piave. Proprio a questo proposito è assai significativo quanto Verdi dichiarò nel 1856 a Cesare De Sanctis a proposito di *Rigoletto*: «Voi sapete che da dodici anni sono accusato di mettere in musica i più pessimi 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»⁷⁴; parole all'apparenza critiche nei confronti del proprio collaboratore, ma che in realtà evidenziano la grande soddisfazione del Maestro per un testo drammaturgicamente ben congegnato e ricco di momenti in cui la «parola scenica» gli aveva consentito di elaborare un rivestimento musicale che vi s'adattasse alla perfezione⁷⁵.

Queste convinzioni rimasero solide anche negli anni della piena maturità e dell'anzianità, tanto che tornarono quasi immutate durante la collaborazione con Boito. Infatti nel 1881, quando i due avevano momentaneamente accantonato l'elaborazione di *Otello* per attendere alla revisione del *Simon Boccanegra*, così scrisse Verdi al poeta-musicista:

nel Duetto tra Padre e figlia vi è cosa, cui bisognerebbe dare maggior rilievo. Se il Pubblico perde quel povero verso "Ai non fratelli miei" non capisce più nulla. Vorrei che dicessero per es: D. Paolo! / A. Quel vil nomasti!... Ma a te / buono, generoso devo dire / il vero / ~~D. Che!~~ / A. I Grimaldi non sono miei fratelli / D. Ma e tu? / A. Non sono una Grimaldi / D. E chi sei dunque?. Così l'attenzione si ferma, e si capisce qualche cosa. Se crede mi faccia tre o quattro versi sciolti chiari e netti. Ella farà sempre dei bei versi, ma qui non m'importerebbe fossero anche brutti. Perdoni l'eresia; io credo che in teatro, come nei Maestri, è lodevole talvolta il talento di non far musica, e di saper *s'effacer*; così nei poeti è meglio qualche volta più del bel verso, la parola evidente e scenica. Dico questo solo per conto mio. Un'altra osservazione sul Finale. Fra i 2000 spettatori della prima sera, forse ve ne saranno venti appena che conoscono le due lettere del Petrarca. A meno di non mettere qualche nota, riesciranno pel pubblico oscuri i versi di Simone. Io vorrei che, quasi a commento, dopo il verso *Il cantor della bionda Avignonese* Tutti dicessero *Guerra a Venezia!* / *Doge È guerra fraticida. Venezia e Genova hanno una patria comune: Italia.* / *Tutti Nostra patria è Genova* / *Tumulto interno* et.⁷⁶

Ciò che premeva a Verdi era dunque, ancora una volta, che gli spettatori fossero in grado di comprendere i nodi drammaturgici essenziali e di seguire così lo svolgimento dell'azione; se, per rendere possibile tutto questo, era necessario rinunciare all'alta poeticità e all'elaborazione musicale, non importava. Dichiarazioni che si potrebbe presumere avrebbero incontrato la fiera

⁷⁴ Cfr. Luzio (1935) p. 32.

⁷⁵ Con una certa immodestia Verdi aveva del resto espresso questa sua convinzione già in precedenza, scrivendo ad Antonio Somma: «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: tutte le peripezie nascono dal personaggio leggero, libertino del Duca: da questo i timori di *Rigoletto*, la passione di *Gilda* et. et. 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»: cfr. Ricciardi (2003) pp. 41-42.

⁷⁶ Cfr. Medici-Conati (1978) pp. 31-32; sono stati cambiati per comodità e chiarezza alcuni corsivi rispetto all'edizione del carteggio da cui è tolto questo passo.

opposizione dello scapigliato Boito, che in gioventù aveva espresso ben altre teorie artistiche a proposito del melodramma; è quindi ancor più significativa la risposta che quest'ultimo indirizzò al compositore:

Mi accordo con Lei, caro Maestro, pienamente, intorno alla teoria del sacrificare, quando occorra, l'eufonia del verso e della musica alla efficacia dell'accento drammatico e della verità scenica. Lei desiderava tre o quattro versi sciolti magari brutti, ma chiari invece di quel verso: *dei non fratelli miei* che non è bello davvero. Ho fatto i quattro versi (non ho saputo farne tre) ma ma non ho creduto di farli sciolti giacché temevo che fra i settenari rimati che li precedono, e gli ottonari rimati che li seguono, quell'abbandono della rima, per quattro solo righe, riescisse fiacco alla lettura [...]. Certo non ci saranno in teatro più di venti persone abbastanza colte per riconoscere l'allusione che fa il doge alle due lettere che Petrarca dicesse al Principe di Roma, ma il cielo ci tenga lontani dalla tentazione delle note e dei commenti. Pure se si vuole che le 20 persone diventino duecento e più, basta mutare l'allusione e invece delle lettere (note oggi a pochi, mentre ai contemporanei del Petrarca erano notissime) alludere alla canzone che tutti imparano a scuola e modificare così: *La stessa voce che tuonò inneggiò su Roma, / Pria che recasse tutta alle sue mani / Rienzi protervo la civil possanza, / Or su Genova tuona...* ma il periodo riesce prolisso troppo e troppo contorto per gli schietti e veloci bisogni dell'accento musicale. D'altra parte la prima versione non è esatta storicamente invece di: *Vaticinio di gloria e poi di morte* sarebbe più vero il dire: *Vaticinio di gloria e poscia d'onta* ma così il verso riesce brutto, pure di ciò né a Lei né a me importa. La lascio arbitro della scelta. Il pubblico del resto è un animale che beve grosso e di questi scrupoli se ne infischia e in ciò non ha torto.⁷⁷

Gli spunti interessanti che emergono da queste parole sono numerosi. Si consideri in primo luogo la cortesia rispettosa con la quale Boito si rivolgeva al Maestro, segno, una volta di più, della stima e quasi della sottomissione che provava nei suoi confronti; così, si è visto, non avveniva certo con altri compositori con i quali Boito collaborò⁷⁸. Le teorizzazioni verdiane erano fatte proprie anche dal poeta-musicista, in modo convinto e sincero; questo però non significa che il librettista si adattasse alle volontà del Maestro senza esporre il proprio punto di vista e senza esercitare le proprie prerogative. Si noti infatti come Boito venisse incontro alle richieste di immediatezza e perspicuità dell'interlocutore senza però abdicare alle proprie più profonde convinzioni sull'artisticità del melodramma e sul valore poetico-letterario del testo verbale: così i versi non saranno sciolti ma ben inseriti nel contesto strofico e rimico di riferimento, e si cercherà di salvaguardare il più possibile la verosimiglianza e la coerenza storica del soggetto.

Per venire incontro alle legittime e non sopravvalutabili conoscenze del pubblico Boito si dimostrava disposto a rinunciare, almeno in parte, al tasso di erudizione che invece sempre lo contraddistingueva; curiosa a questo proposito la repulsione dimostrata a proposito dell'aggiunta di note o commenti chiarificatori: non si dimentichi infatti quanto lui stesso li aveva sfruttati nel primo libretto di *Mefistofele*, che però nelle versioni successive venne ridotto anche sotto questo profilo. Ma ciò che si mette più di tutto in evidenza è l'atteggiamento boitiano rispetto all'autorità e alle prerogative del Maestro: se si è già visto come Boito fornisse più varianti da far scegliere liberamente al compositore di turno, qui si notano una disponibilità e una fiducia ben maggiori nei riguardi del proprio interlocutore. Così facendo, Boito non correva affatto il rischio di abiurare le proprie convinzioni estetiche, ma, al contrario, le ribadiva una volta di più: la Musica (o, in questo caso, chi la creava) era ancora una volta e davvero «regina su tutte le arti», compresa la Poesia che aveva quindi l'obbligo di adattarsi al meglio e in un'unità artistica e drammaturgica feconda e inscindibile.

⁷⁷ Cfr. Medici-Conati (1978) pp. 32-34.

⁷⁸ Ma lo stesso Verdi dimostrava nei confronti di Boito una cordialità e una calma ignote ad esempio nel suo rapporto con Piave.

Ma tutto ciò presupponeva ovviamente che le incomprensioni, i rancori e gli scontri che si erano verificati tra queste due personalità una quindicina d'anni prima fossero stati superati, o che quantomeno si fossero sufficientemente ricomposti. I due, come si è detto nel capitolo precedente, collaborarono in modo cordiale e con reciproca soddisfazione per la realizzazione dell'*Inno delle Nazioni* nel 1862; ma si era trattato di un'occasione fugace, guastata poco dopo dalle parole dell'*Ode saffica* che irritarono alquanto il suscettibile e rancoroso Maestro. Il merito del riavvicinamento tra i due, fallito persino il tentativo avviato in precedenza dall'influente contessa Maffei, fu opera della pazienza e della tenacia di Giulio Ricordi, editore di entrambi e amico soprattutto di Boito⁷⁹. Il cammino fu lungo e graduale, ed ebbe come importante tappa intermedia la riconciliazione tra Verdi e l'altro stretto sodale del poeta-musicista e scapigliato: Franco Faccio, che, divenuto valente direttore d'orchestra al Teatro alla Scala di Milano, contribuì al successo di molte esecuzioni di lavori verdiani, anche in prima assoluta, conquistandosi così la gratitudine e la fiducia del Maestro⁸⁰.

L'abilità psicologica e imprenditoriale di Ricordi lo portò a tentare un primo approccio per interposta persona, ovvero coinvolgendo Giuseppina Strepponi, la fidata e saggia seconda moglie del compositore: nel 1869 l'editore milanese le confessò il sogno di far musicare a Verdi il libretto di *Nerone* che Boito andava elaborando, ma il compositore, interrogato poi in prima persona su suggerimento della stessa Strepponi, si dichiarò non interessato, così come ribadì il concetto gli anni successivi resistendo all'insistenza di Ricordi. Che le ruggini e i risentimenti di Verdi per Boito fossero latenti ma ancora vivi è dimostrato da un'indicativa dichiarazione che il Maestro indirizzò a Ricordi il 4 aprile 1875 in un momento di forti tensioni lavorative e personali con l'editore: «non mancheranno mai compositori, e ripeterò anch'io quello che disse Boito in un Brindisi a Faccio dopo la sua prima opera... “*e forse è nato colui che spazzerà l'altare*” amen!»⁸¹. Qui Boito, incolpevole, era dunque chiamato in causa in modo abbastanza gratuito; va però aggiunto che l'anno successivo Verdi si dimostrò più ben disposto nei riguardi del suo antico (e futuro) collaboratore, il quale gli aveva fatto avere, tramite Ricordi, una copia del suo nuovo e ormai risorto *Mefistofele*: «Ringraziate – scriveva il Maestro all'editore – il mio *Poeta d'un giorno* d'essersi ricordato ancora di me per un momento»⁸².

Fu però solo all'alba del 1879 che il sogno di Ricordi poté concretizzarsi, quando finalmente l'editore riuscì a far breccia nel Maestro solleticandolo a proposito di un soggetto e, soprattutto, di un autore che Verdi ammirava da sempre e da cui si era già sentito attratto per la realizzazione di suoi lavori: questo drammaturgo e poeta era il grande William Shakespeare, che, come si è visto, rappresentava anche una delle colonne portanti del canone poetico-letterario di Boito. Il compositore si era accostato a Shakespeare sin dagli anni della gioventù, ammirandone la potenza

⁷⁹ Su questo si veda in particolare Conati (1994) a cui ci si rifà anche per alcune ricostruzioni successive. Già nel 1864 Tito Ricordi, il padre di Giulio, aveva tentato di proporre a Verdi che fosse Boito, tra gli altri, ad occuparsi della revisione della *Forza del Destino*, ma il Maestro fu deciso nel rifiutare: «Per mille ragioni non conviene rivolgersi a Ghislanzoni né a Marcello, né Boito farebbe al caso».

⁸⁰ A questo proposito è curioso sottolineare come uno di coloro che negli anni '60 congiuravano contro un riavvicinamento dei due giovani “avveniristi” con Verdi fosse Francesco Maria Piave: cfr. le lettere contenute in Luzio (1935) p. 355 e Abbiati (1959 II) p. 778, in cui è evidente l'ironia sprezzante con la quale Verdi si servì delle parole boitiane dell'*Ode saffica* e delle pagine di critica e cronaca musicali.

⁸¹ Questa lettera è visionabile integralmente nella riproduzione digitale dell'originale reperibile tramite la seguente pagina internet: http://internetculturale2.sbn.it/techeMusicali/consultazione/generale_ricerca.jsp.

⁸² Cfr. Conati (1994) p. 342. Verdi non apprezzò però mai molto l'opera boitiana, come dimostrano alcune sue confessioni ad Opprandino Arrivabene: «Ora è difficile poter dire se Boito potrà dare all'Italia dei capolavori! Ha molto talento, aspira all'originalità ma riesce piuttosto strano. Manca di spontaneità e gli manca il motivo: molte qualità musicali. Con queste tendenze si può riuscire più o meno bene in un soggetto così strano, e così teatrale come il *Mefistofele*, più difficile nel *Nerone!*»: cfr. Conati (1994) p. 343.

drammatica e la genialità teatrale: la rivalutazione del drammaturgo inglese era del resto un fenomeno ancora abbastanza recente e tipicamente legato al rinnovamento culturale e artistico promosso dal Romanticismo⁸³.

È assai significativa la consonanza individuabile tra gli apprezzamenti del giovane Verdi e quelli che alcuni anni dopo esprimerà Boito; nel marzo del 1849 il Maestro stava infatti verificando la possibilità di scrivere un'opera, *L'Assedio di Firenze* (poi mai realizzata), su testo di Salvatore Cammarano, e proprio a quest'ultimo così scrisse: «in quanto ai versi fateli come volete, voi potete alternare e cambiare i metri, e siano strani e disordinati come la posizione. Questo misto di comico e di terribile (a uso Shakspeare) credo farà bene e servirà anche a distrarre e togliere la monotonia di tante scene serie»⁸⁴: già Verdi prima di Boito, dunque, riconosceva e trovava particolarmente efficace il “dualismo” shakespeareiano consistente nell'accostamento di diversi generi e stili.

Il concetto fu ribadito anche quattro anni più tardi, ad un altro librettista, Antonio Somma, con cui il compositore era in trattativa per l'eventuale stesura di un'altra opera che non vide mai la luce, dal titolo *Sordello*: «Trovo che la nostra opera, pecca di soverchia monotonia, e tanto, che io rifiuterei oggi di scrivere soggetti sul genere del *Nabucco*, *Foscari*, etc. etc.... Presentano punti di scena interessantissimi, ma senza varietà. È una corda sola, elevata se volete, ma pur sempre la stessa. E per spiegarmi meglio: il poema del Tasso sarà forse migliore, ma io preferisco mille e mille volte Ariosto. Per l'istessa ragione preferisco Shakspeare a tutti i drammatici, senza eccettuarne i greci»⁸⁵; da notare qui, oltre all'esplicita dichiarazione del proprio canone letterario, la lucidità con la quale Verdi giudicava le proprie opere precedenti e la sua volontà di rinnovare e far evolvere il proprio teatro musicale.

Ma nonostante questa smisurata considerazione, il Maestro non si ispirò frequentemente a Shakespeare per la realizzazione dei suoi lavori giovanili e della prima maturità. Talvolta fu convinto di individuare in altri soggetti, più facilmente trasponibili in melodramma, le migliori qualità dei drammi shakespeareiani, come avvenne ad esempio a proposito del già citato *Rigoletto*: «Oh *Le Roi s'amuse* è il più gran soggetto e forse il più gran dramma dei tempi moderni. *Tribolet* è creazione degna di Shakespeare!!»⁸⁶. Ma l'unica opera precedente a *Otello* tratta dalle tragedie del poeta inglese fu *Macbeth*, dato per la prima volta a Firenze nel 1847 e poi in parte rielaborato nella versione definitiva parigina del 1865; a causa dell'arditezza dell'operazione in relazione al pubblico d'allora, questo capolavoro verdiano non fu accolto subito con entusiasmo, e anzi non mancò qualche critica proprio a proposito del modo con cui era stato trattato il soggetto. Significativa la reazione del compositore: «Può darsi che io non abbia reso bene il *Macbet*, ma che io non

⁸³ «È stato spesso rilevato come Verdi tenesse vicino al proprio letto, nella villa di Sant'Agata, due copie delle opere complete di Shakespeare, segnate dall'uso: la versione in prosa del 1838 di Carlo Rusconi e la traduzione più tarda, in prosa e in versi, dell'amico fraterno Giulio Carcano [...]. La cosa di cui in genere non ci si rende conto è che, prima del 1838, chi in Italia avesse avuto voglia di leggere uno Shakespeare diverso da quello dei drammi più noti si sarebbe dovuto rivolgere alla medesima fonte di cui si eran valse, per forza di cose, le due generazioni precedenti: la traduzione francese del 1776-1782 di Le Tourneur. Eppure Shakespeare aveva sovrastato il dibattito letterario sviluppatosi negli anni successivi alla caduta di Napoleone. [...] Nessun dramma di Shakespeare fu rappresentato pubblicamente in Italia prima del 1842. [...] E così il culto shakespeareiano, tutt'altro che diffuso, era stato il distintivo di una élite intellettuale e progressista»: cfr. Weiss (1986) pp. 76 e 78; si rimanda più in generale a questo saggio e a De Van (1994) per importanti spunti sulla drammaturgia verdiana, ma su ciò si vedano almeno anche Baldini (1965-66) soprattutto pp. 78-93, Portinari (1981) e Baldacci (1974 e 1997).

⁸⁴ Cfr. Mossa (2001) p. 100. Interessanti i suggerimenti poetici di Verdi, in linea con quanto già detto; si noterà, inoltre, come nonostante l'ammirazione per il poeta e drammaturgo inglese, il compositore nella sua corrispondenza ne storpiasse spesso graficamente il cognome, e in modi differenti.

⁸⁵ Cfr. Ricciardi (2003) p. 41.

⁸⁶ Così a Piave nel 1850: cfr. Abbiati (1959 II) p. 62; si ricordi come lo stesso Boito giudicasse positivamente *Rigoletto*. Per alcuni approfondimenti su quest'opera di vedano almeno Budden (1985) pp. 519-558 e Conati (1992).

conosco, che non capisco e che non sento Shacpeare no, per Dio, no. È un poeta di mia predilezione, che ho avuto fra le mani dalla mia prima gioventù e che leggo e rileggo continuamente»⁸⁷.

Rimase sempre un sogno nel cassetto invece la composizione di un *Re Lear*, sogno che Verdi inseguì per molti anni e per il quale, con l'aiuto naturalmente di Ricordi, provò a coinvolgere diversi librettisti tra cui Cammarano e Somma⁸⁸; a quest'ultimo il compositore espresse nel 1853 anche alcune perplessità a proposito della difficoltà che gli eccessivi mutamenti di scena dei lavori shakespeariani causavano qualora si volesse tentarne una riduzione operistica⁸⁹: si trattava dunque ancora una volta di questioni legate all'efficacia drammaturgica e teatrale (significativo l'apprezzamento dimostrato in questo contesto per le caratteristiche dell'*opéra* francese, a cui lo stesso Verdi si stava avvicinando con la composizione delle *Vêpres siciliennes*). Ma si trattava solamente di dare tempo al tempo: l'incontro con un poeta in grado di stendere un libretto di pregio tratto dai capolavori shakespeariani e contemporaneamente in grado di stimolare la geniale creatività del Maestro si sarebbe verificato circa cinque lustri dopo simili affermazioni.

La scintilla che fece divampare il fuoco della creatività verdiana scoccò nell'estate del 1879 durante un contesto informale, in cui l'abile Giulio Ricordi, forse un po' per caso o forse più probabilmente con lucida consapevolezza, fece scivolare il discorso su argomenti rispetto ai quali il Maestro aveva sempre dimostrato particolare interesse: Shakespeare, appunto, e *Otello*; si tenga inoltre presente che alla conversazione era presente anche Franco Faccio e che entrambi prospettarono a Verdi una collaborazione con Boito. Il compositore non dimostrò subito entusiasmo, ma col tempo e con l'insistenza soprattutto di Ricordi si lasciò convincere ad intraprendere la stesura di quest'opera, che, dopo una lunga gestazione, andò in scena al Teatro alla Scala di Milano il 5 febbraio 1887.

Fu dunque l'occasione per riappacificarsi con Boito, anche se durante il lavoro si verificò un'incomprensione che immediatamente provocò una recrudescenza degli antichi rancori verdiani rischiando di causare una seconda – e a quel punto molto probabilmente definitiva – rottura tra i due artisti. Non è qui possibile descrivere questa collaborazione e il cammino che portò alla realizzazione di *Otello*⁹⁰, ma andrà almeno rilevato come l'esperienza fu nel complesso positiva tanto per il compositore quanto per il librettista, i quali ebbero modo di conoscersi in modo più approfondito e di apprezzarsi reciprocamente sempre più sia sotto il profilo artistico sia sotto il profilo umano.

Infatti è sufficiente scorrere gli epistolari per accorgersi di quanto, strada facendo, si consolidassero stima e fiducia dell'uno nei confronti dell'altro. Di Boito si è in parte già detto nel capitolo precedente⁹¹, ma anche da parte di Verdi emerge un atteggiamento per alcuni aspetti diffe-

⁸⁷ Cfr. Luzio (1947 IV) p. 159. Non è purtroppo qui possibile approfondire ulteriormente alcuni aspetti di quest'opera e, in particolare, il rapporto tra l'originale e la riduzione melodrammatica; si rimanda quindi almeno a Degrada (1979a) pp. 79-141, Budden (1985) pp. 287-336, Goldin (1985) pp. 230-282, Weiss (1986).

⁸⁸ Si veda Ricciardi (2006).

⁸⁹ «La sola cosa che mi ha sempre trattenuto di trattare con maggior frequenza i soggetti di Shacpeare è stata appunto questa necessità di cambiar scena ad ogni momento. Quando io frequentava il teatro era cosa che mi dava una pena immensa, mi pareva d'assistere alla lanterna magica. I francesi in questo hanno ragione: essi combinano i loro drammi in modo di non aver bisogno che d'una scena sola per ogni atto: l'azione cammina così speditamente senza ostacoli, senza che nulla distraga l'attenzione del pubblico»: cfr. Ricciardi (2003) p. 48.

⁹⁰ Mi limito quindi a rimandare in particolare degli studi di Aycock (1972), Medici-Conati (1978) *passim*, Da Pozzo (1983), Hepokoski (1987) pp. 21-89, Budden (1988) pp. 313-348, Hepokoski (1988) e Aragona (2006); segnalo inoltre il volume curato da Grondona-Paduanò (1992) per un confronto fra i principali testi relativi al soggetto in questione, nonché per gli interessanti contributi introduttivi dei due curatori.

⁹¹ Qui basterà aggiungere un'altra testimonianza, reperibile in una lettera indirizzata a Ricordi: «Io sono molto più angosciato di te [...]. Io non ho altro in mente che di finire bene e più presto che posso, il lavoro. Nessun'altra intrapresa della mia vita mi ha cagionato le inquietudini, le agitazioni che ho provato in questi mesi di lotta intellettuale e fisica. Non credere che per posdomani il libretto possa essere finito. La postema mi ha fatto perdere tre

rente rispetto a quello che lui stesso era stato solito tenere in precedenza con gli altri librettisti: qui il compositore aveva la consapevolezza di potersi giovare, se non di un suo pari, di un interlocutore di gran lunga superiore ai precedenti, sotto il profilo poetico, sotto il profilo musicale, sotto il profilo della conoscenza e dell'ammirazione per i capolavori shakespeariani; per questo in molti casi invece di imporre la propria visione o di richiedere una passiva e supina accettazione delle proprie esigenze e delle proprie richieste, il Maestro ebbe la saggezza, e l'umiltà, di lasciarsi, se occorreva, consigliare e guidare dal suo valido collaboratore. Ma non si trattò affatto di un cedimento o di una sottomissione più o meno volontaria o rassegnata all'indubbiamente forte personalità boitiana. Tutto questo non solo consentì che *Otello* venisse subito apprezzato da pubblico e critica e s'imponesse rapidamente in repertorio, ma gettò anche le basi perché la sempre più stretta amicizia tra i due artisti desse vita all'ultimo capolavoro verdiano (e boitiano): *Falstaff*.

3.3.2. L'opera comica nel XIX secolo e i precedenti di Verdi e Boito

Prima, però, di dedicarci nello specifico a quest'opera sarà opportuno inquadrare come essa s'inserì nel panorama ad essa coevo, considerato che non sono molti né molto noti gli studi che hanno indagato il melodramma buffo della seconda metà dell'Ottocento; così come varrà la pena di chiarire il rapporto di Verdi e Boito con l'opera comica.

Infatti il genere melodrammatico ottocentesco che ha dato più prova di vitalità e resistenza nel tempo è stato quello serio, soprattutto se si prendono come riferimento gli ultimi decenni del secolo; ciò avvenne in particolare perché la temperie risorgimentale e romantica che investì il nostro Paese fece sì che gli artisti e il pubblico prediligessero drammi forti, passionali, ricchi di implicazioni patriottiche ed eroiche. Anche per questo l'opera comica aveva subito, nella prima parte dell'Ottocento, un evidente processo evolutivo che l'aveva portata ad assumere forme e connotati in parte differenti rispetto a quelli del '700⁹². Quest'ultimo, soprattutto nella sua seconda metà, può essere ritenuto il secolo d'oro del teatro buffo per musica, almeno qualora si consideri il genere nella sua forma più pura.

Il modello su cui si andò consolidando l'opera buffa era quello della farsa, con i suoi personaggi un po' stereotipati (così anche nel registro vocale per i quali l'esecuzione musicale veniva poi pensata) o comunque privi di vera profondità psicologica, con le sue tipiche situazioni equivocate e ingarbugliate, con la sua ricerca di una risata pronta e sicura; in qualche misura, per alcuni autori e per alcuni libretti, si avvertì anche l'inevitabile influsso della tradizione della commedia dell'arte. Ma ciò non significava affatto superficialità compositiva (tanto nei libretti quanto nella musica), né automatica ricerca dell'effetto comico ottenuto facendo ricorso ad espedienti sciatti o scurrili; al contrario, l'opera buffa assunse una sua piena dignità artistica tanto da sviluppare al suo interno forme e stili che si sarebbero poi trasferiti alla sua omologa seria: basti pensare, sotto il profilo musicale, ai pezzi d'assieme e in particolare ai concertati, e, sotto quello poetico-drammaturgico, alla realizzazione di forme dialogiche più congeniali a uno sviluppo teatralmente efficace dell'azione e spesso più vicine, stilisticamente, a un andamento prosastico e realistico.

giorni; oggi soltanto mi sono rimesso al lavoro, bisogna dunque aggiungere tre giorni a Giovedì. La fatalità che fa la guerra a questo lavoro sarà vinta. Del resto qualunque cosa accada, anche se V. non vorrà più essermi collaboratore, io il lavoro lo finisco e nel miglior modo possibile, perché egli abbia una prova che io, pur bersagliato da sofferenze fisiche, gli ho dedicato con tutto l'affetto ch'egli mi ispira quattro mesi del mio tempo. Da ciò non vorrei esigere, tolga il cielo, nessun compenso materiale né da esso né da te, se la cosa va male. Mi basterebbe il dare una prova a V. che io gli sono assai più veracemente affezionato di ciò che egli non creda»: cfr. Walker (1964) p. 579.

⁹² Su questo si vedano in particolare Portinari (1981) pp. 21-63 e Coletti (2003a) pp. 110-126.

È dunque a partire da queste premesse che l'opera buffa s'inserì nel contesto teatrale e produttivo del melodramma ottocentesco e in esso si sviluppò⁹³. Il rappresentante più significativo di compositore di melodrammi comici d'inizio secolo è Gioachino Rossini, che pure si distinse all'epoca anche come operista serio. Tanto sotto il profilo musicale quanto sotto quello librettistico (frutto di autori differenti⁹⁴), le prime produzioni buffe del compositore pesarese risentivano ancora fortemente del retaggio stilistico del secolo precedente; ma strada facendo, e in particolare in certe opere, si assisté ad un progressivo mutamento di contenuti e di prospettiva, frutto del nuovo clima sociale, culturale e artistico che si andava diffondendo nel nostro Paese.

Se ad esempio si considera già *L'italiana in Algeri* (1813, su testo di Angelo Anelli), è possibile constatare come se da un lato in essa vi sono i più tradizionali stilemi dell'opera buffa come gli scambi di persona con successiva agnizione e conseguenti equivoci, gli stereotipi culturali e sociali, i giochi verbali che sfiorano il *nonsense*, dall'altro lato si incontrano però anche il patriottismo espresso nel *Rondò* di Isabella *Pensa alla patria* (II, XI), piuttosto che qualche momento un po' più acceso ed energico concesso al languido e innamorato tenore Lindoro, oppure alcune sfumature malinconiche che qua e là s'insinuano ad esempio nei pensieri di Taddeo.

Lo stesso Rossini sviluppò parte delle tendenze appena sottolineate cimentandosi poi, negli anni successivi, con composizioni buffe, o comunque non drammatiche, contraddistinte da elementi nuovi e ormai lontani dalla più tradizionale prassi precedente. In quest'ottica va letta ad esempio *La gazza ladra* (1817, su libretto di Giovanni Gherardini), tratta da *La pie voleuse* di d'Aubigny e Caigniez⁹⁵: l'opera s'inseriva nel filone *larmoyant* d'importazione francese e abbastanza insolito per il teatro musicale nostrano; in essa venivano infatti mescolati una forte carica drammatica data dai problemi familiari e di sopruso del potere vissuti dalla protagonista Ninetta, che scampa all'ultimo dall'esecuzione capitale per una colpa mai commessa, e momenti e personaggi più leggeri e più vicini alla tradizione buffa, come il giovane Pippo, alcune venature satiriche, qualche gioco di parole o il ricorso ad espedienti poco realistici come le parole profferite dalla gazza.

Decisamente innovativa è anche l'ultima prova comica in italiano del compositore pesarese, *Il viaggio a Reims* (1825, con testo verbale di Luigi Balocchi), che si regge su una trama quasi inesistente e consistente solamente nella successione di diversi episodi che presentano gli stereotipi ospiti dell'albergo del Giglio d'Oro e le loro interazioni guidate da sentimenti, interessi e caratteri diversi; sottendono il tutto la forte satira politico-sociale e quel tocco di ironia con sfumature metateatrali e metamusicali particolarmente congeniale allo spirito rossiniano. Non per niente una buona parte di questa musica venne poi reimpiegata e rifiuta per realizzare *Le Comte Ory* (1828), su libretto del noto ed esperto Eugène Scribe, coadiuvato da Charles-Gaspard Delestre-Poirson: se il soggetto è completamente diverso rispetto al melodramma precedente, analoghe ne sono le arditezze contenutistiche e satiriche.

⁹³ «Prodotto tipico del Settecento, l'opera comica si è introdotta nel secolo decimonono demolendo subito il profilo, appena nascente, del soprano romantico, caldo e deciso nelle passioni, lirico e determinato al sacrificio, e ne ha fatto un personaggio d'azione e di intelligenza, di perfidia e di divertimento. Più o meno l'opposto di quella donna che il romanticismo metteva al centro delle proprie fantasie. Ma anche da un altro punto di vista l'opera buffa è un genere caratteristico del secolo XVIII e della sua cultura riflessa, metaletteraria. Lo è per la tendenza a porsi come teatro di secondo grado, che assume volentieri la stessa opera seria e l'intero mondo del melodramma come argomento [...], rovesciandone i modelli letterari, i tic linguistici, i temi, che, a sua volta, riprende e riesplora con rinnovata freschezza e più spregiudicata lucidità»: cfr Coletti (2003a) p. 125.

⁹⁴ Per la lingua dei libretti rossiniani, non solamente buffi, si rimanda a Riccobaldi (2005), Rossi (2005) e soprattutto Rossi (2006).

⁹⁵ «Si tratta di una commedia vera e propria, con una prevalenza di elementi patetici sui comici, in un libretto riuscito. Il meccanismo dell'intrigo è piuttosto quello del "giallo" che non della farsa, con lo sfruttamento di un mistero di furti e relativi indizi, inopportunosamente svelati al pubblico dal titolo illustrativo. È una commedia a lieto fine, come si addice alla formula, dopo un massimo di tensione drammatica»: cfr. Portinari (1981) p. 45.

L'opera buffa tradizionale di stampo settecentesco era dunque ormai tramontata. La commistione di elementi leggeri e di altri invece più patetici caratterizza le due opere semiserie del proromantico Vincenzo Bellini: *Adelson e Salvini* (1825, su un libretto di Leone Tottola già musicato qualche anno prima da Valentino Fioravanti), con cui esordì, e *La sonnambula* (1831, con testo verbale di Felice Romani⁹⁶); più interessante, originale e matura è la seconda, con la sua ambientazione pastorale e popolare in cui si fondono elementi e personaggi borghesi o nobili, sfumature psicologiche nuove legate al recente interesse per l'inconscio e le tematiche prossime a quella della follia, momenti più malinconici e drammaticamente intensi. Anche qui, come nella *Gazza ladra*, l'innocente Amina viene accusata, complici una malevolenza umana e un accidente esterno, di una colpa non commessa; ma lo scioglimento consente di svelare gli arcani e di ricomporre i dissidi, così da restaurare – si presume definitivamente – quel clima da idillio che fa da sfondo a tutta l'opera.

L'ultimo compositore rilevante della prima metà dell'Ottocento che si è cimentato con continuità e successo anche nel genere buffo è stato Gaetano Donizetti. La sua incontenibile prolificità ebbe come conseguenza quasi necessaria un'alternata qualità artistica dei propri melodrammi, tra loro anche estremamente diversificati quanto a stile musicale e a soggetti. Per semplicità basterà limitarsi, nell'ottica in cui si sta ragionando, ai suoi due capolavori comici. *L'elisir d'amore* (1832) poté giovare dello stesso poeta appena visto a proposito di Bellini, e infatti si trovano anche in questo libretto, anche se con sfumature in parte differenti, l'ambientazione rurale, la compresenza solo in parte conflittuale di personaggi di estrazione sociale differente, un dettato linguistico improntato a grande pulizia e privo di escursioni stilistiche troppo marcate o di giochi verbali insistiti, giacché quelli ad esempio di Dulcamara possiedono pur sempre una certa ricercatezza poetica. Già solo quest'ultimo elemento denota, pur all'interno di una struttura e di un soggetto più tradizionali, un distacco dalle soluzioni farsesche dei decenni e, soprattutto, del secolo precedenti; senza contare che l'esplicito riferimento alla vicenda di Tristano e Isotta sottolinea degli interessi culturali ormai ben lontani dal razionalismo classicista. È invece il rivestimento sonoro a mostrare, rispetto alla *Sonnambula*, un legame più stretto con l'esempio rossiniano.

Se la in parte poco riuscita *Linda di Chamounix* (1842, su libretto di Gaetano Rossi) recuperava le complessità e le commistioni di genere del filone *larmoyant*, un ultimo e per certi versi quasi azzardato, perché ormai anacronistico, recupero della tradizione buffa italiana si ebbe con *Don Pasquale* (1843). Il testo verbale era il frutto di una collaborazione alquanto conflittuale tra il compositore e il suo collaboratore di turno, Giovanni Ruffini, ragion per cui esso non brilla per particolare pregio poetico e, men che meno, per originalità di situazioni o di personaggi; vi sono però contenuti tutti gli ingredienti necessari a dar vita a un'opera il cui geniale rivestimento sonoro fa sì che si sia di fronte a un melodramma vivacissimo.

Al contrario dell'*Elisir d'amore*, qui è proprio soprattutto la musica a mettere in luce come il distacco dai moduli dell'opera buffa settecentesca e primottocentesca fosse ormai forte. Se infatti in superficie le "formule" (intese in senso boitiano) sono analoghe e tutte ben individuabili, la loro concreta realizzazione orchestrale, ritmica e armonica non nasconde che l'autore è lo stesso che ha dato vita a grandi melodrammi già pienamente romantici come *Anna Bolena*, *Lucrezia Borgia* e *Lucia di Lammermoor*. *Don Pasquale* era insomma una propaggine estrema di un genere che, per le sue caratteristiche, era destinato ad assumere un ruolo marginale in un orizzonte culturale e sociale infiammato dall'ideale risorgimentale, in cerca di eroi passionali che vivono situazioni altamente drammatiche, incuriosito da dimensioni rifiutate dal classicismo

⁹⁶ Si vedano soprattutto Roccatagliati (1996) e il capitolo di Valeria Gaffuri in Bonomi-Buroni (in stampa).

quali il mistero, l'occulto, i lati più reconditi della psiche, il fantastico, il Medioevo irrazionale⁹⁷.

Ma, naturalmente, ciò non significa che questo genere si eclissò all'improvviso, che fu universalmente negletto dai compositori e che si trattò di una crisi irreversibile. Però quanto di buffo fu scritto in quegli anni dimostrò di essere di fattura non particolarmente pregevole e, per ciò stesso, effimero: l'opera comica non seppe rinnovarsi adattandosi al nuovo gusto e alle nuove esigenze del pubblico, rimanendo invece legata a moduli buoni solamente ad allietare una serata; non vi fu nulla che meritò di entrare in repertorio, anche nei casi in cui il successo avesse arriso a questi lavori al loro apparire, garantendone un minimo di iniziale diffusione.

A puro titolo esemplificativo si potranno citare *Don Bucefalo* (1847) di Antonio Cagnoni, *Don Checco* (1850) e *Napoli di Carnevale* (1876) di Nicola De Giosa, *Le precauzioni* (1851) di Errico Petrella, *Tutti in maschera* (1856) di Carlo Pedrotti, *Le educande di Sorrento* (1868) e *Le donne curiose* (1879) di Emilio Usiglio (che, come si ricorderà, era stato anche il primo direttore del *Mefistofele* bolognese). È poi interessante rilevare che, quasi contemporaneamente alla stesura del libretto di *Rigoletto*, Francesco Maria Piave era occupato anche nella versificazione di *Crispino e la comare* (1850), musicato poi dai fratelli Luigi e Federico Ricci: almeno per curiosità e quale prova della stereotipia e del riuso propri della lingua melodrammatica dell'epoca⁹⁸, varrà la pena di sottolineare come in *Crispino e la comare* compaia, in bocca al Contino del Fiore, il settenario *Bella siccome un angelo* già presente nel *Don Pasquale* all'attacco dell'aria iniziale di Malatesta, nonché di lì a poco rielaborato dallo stesso Piave per essere inserito nel contesto affatto diverso della *Traviata* in bocca a Germont padre (il quale canta a Violetta *Pura siccome un angelo*).

Il fatto che il genere comico attirasse in qualche misura, forse con la complicità delle richieste della committenza, anche i compositori molto più inclini ad esprimere ben altre passioni, è testimoniato dalla seconda opera di Giuseppe Verdi: *Un giorno di regno*. Il giovane e ancora quasi esordiente compositore accettò di dedicarsi quasi solamente perché spinto in questo senso dall'impresario della Scala Bartolomeo Merelli; ma l'opera nacque subito sotto i cattivi auspici dettati dal rincorrere la mera contingenza e dallo scetticismo espresso immediatamente dallo stesso musicista, nonostante gli fosse stata data la possibilità di giovarsi di un testo verbale del grande Felice Romani⁹⁹. Al suo apparire, il 5 settembre 1840, l'opera fu accolta da un unanime dissenso di pubblico e critica; non valsero a riscattare un simile fiasco e a far entrare in repertorio questo melodramma, per l'occasione ribattezzato *Il Finto Stanislao*, nemmeno alcune sue riprese avvenute pochi anni dopo a Venezia e a Napoli, e accolte non negativamente.

In effetti, oltre all'esecuzione manchevole della prima rappresentazione, ci si trovava di fronte a una realizzazione artistica nel complesso mal riuscita, anche perché ancora legata a una tradizione e a degli stilemi che, come si è detto, erano giunti al capolinea. Il libretto ne rielaborava uno analogo scritto per Adalbert Gyrowetz dallo stesso Romani, ma nell'ormai lontano 1818; inoltre la musica soffriva troppo spesso di banalità, di alcune imprecisioni, ma soprattutto di scarsa

⁹⁷ «E questa volta il sipario cala davvero sull'opera buffa. Non s'ha più voglia di scherzare, si direbbe. Almeno fino al grande vecchio Verdi di *Falstaff*»: cfr. Portinari (1981) pp. 61-62. Su *Don Pasquale* mi permetto di rimandare anche a Bonomi-Buroni (in stampa).

⁹⁸ Si veda su questo Coletti (2006), che cita anche alcuni esempi tratti da *Falstaff*.

⁹⁹ «Merelli ritornò a Milano nei primi mesi del 1840 e disse mi aver bisogno assolutamente per l'autunno di un'opera buffa, e ciò per ragioni speciali del suo repertorio [...]. Non rifiutai l'invito e Merelli mi diede a leggere vari libretti di Romani che, o per cattivi successi o per altri motivi, giacevano dimenticati. Lessi e rilessi, nessuno mi piaceva, ma viste le premure che mi si facevano, prescelsi quello che mi parve meno male, e fu *Il finto Stanislao*, battezzato poi in *Un Giorno di Regno*»: citato in Budden (1985) p. 73, al cui capitolo si rimanda più in generale per un approfondimento sull'opera.

sicurezza e di scarsa dimestichezza dimostrate dal compositore per questo genere: in quegli anni segnati dai gravi lutti familiari di moglie e figli, e data la sua personale sensibilità artistica, Verdi non poteva certo distinguersi, così giovane, nel genere comico.

Un genere da cui si tenne infatti lontano sino alla fine della carriera, almeno se inteso nella sua forma pura ed esclusiva: infiltrazioni di elementi musicali, personaggi o situazioni giocosi fecero infatti la loro comparsa parzialmente con le streghe di *Macbeth*, con alcuni momenti che si incontrano alla corte di Mantova o nella locanda di Sparafucile in *Rigoletto*, con lo stile brillante che contraddistingue il paggio Oscar di *Un ballo in maschera*, ma, soprattutto, con l'efficace e ben caratterizzato personaggio buffo di Fra Melitone nella *Forza del destino*. Nonostante il declino del genere, non poteva dunque dirsi che il comico fosse scomparso dalle nuove produzioni melodrammatiche; semplicemente aveva assunto nuove forme, superando la netta distinzione con l'opera seria che ne aveva caratterizzato l'esistenza per diversi decenni.

Anche Boito aveva avuto occasione di accostarsi alla produzione giocosa ben prima di dedicarsi alla stesura di *Falstaff*, ma nel suo caso il discorso si fa più articolato. Si è infatti già avuto modo di sottolineare come questo autore fosse incline a servirsi della lingua e della poesia per creare divertimenti, scherzi, giochi di parole che, anche se occasionali e non pensati per essere musicati, facevano risaltare una sua feconda vena burlesca; ma questa si manifestava anche in forme nuove, lontane dagli stilemi del farsesco più tradizionale e in linea, invece, con le sperimentazioni e le nuove acquisizioni scapigliate e non solo: si pensi ad esempio ai numerosi elementi bizzarri, grotteschi e fantastici in cui ci s'imbatte leggendo la fiaba *Re Orso*, oppure al gusto per l'*απροσδόκητον* straniante e per certi versi irrisorio con cui si chiudono alcune poesie del *Libro dei versi* o alcune novelle, alla satira e all'ironia sottese non solamente ai componimenti letterari ma anche a quelli critici e teorici. La commistione di generi, espressamente perseguita nell'ottica del "dualismo", era poi presente anche in alcuni libretti: come si chiarirà meglio nel capitolo successivo, alcune caratterizzazioni linguistiche e musicali del personaggio eponimo di *Mefistofele* sono di matrice buffa, così come lo sono alcune situazioni di *Amleto* o, in gran parte, il saltimbanco Grillo nel *Pier Luigi Farnese*.

Boito si era però cimentato più da vicino con questo genere stendendo anche due libretti buffi, che si è già avuto modo di citare; entrambi sono significativi perché rappresentano l'anello di congiunzione tra quanto appena detto e il testo di *Falstaff*. Il primo è *Iràm*, una commedia lirica in tre atti scritta nei primi anni '70 per essere musicata da Cesare Dominiceti ma mai rappresentata perché questi non ne portò a termine la composizione¹⁰⁰. La vicenda, farsesca, è ispirata alla *Beffa di Harùn* contenuta nelle *Mille e una notte*, ma vi sono forti analogie anche tra il protagonista Iràm e il calderaio ubriaco Christopher Sly che compare nella cornice della *Bisbetica domata* dell'amato Shakespeare. Diversi sono gli elementi drammaturgici che fanno di questo un libretto comico a tutto tondo: la predilezione al bere spensierato del personaggio principale, la burla orditagli dal duca, il conseguente accavallarsi metateatrale di travestimenti, equivoci, agnizioni, la vicenda amorosa a lieto fine tra lo zingaro e Marianna.

Tutto ciò viene valorizzato e reso vivacissimo dalla frizzante creatività linguistico-poetica del librettista, che diede libero sfogo al suo estro giocoso e sperimentale: si hanno così ad esempio la già citata strofa in cui ciascun verso inizia con una sillaba corrispondente al nome di una nota, o gli accostamenti allitteranti della polivibrante durante il brindisi di Iràm che saranno in gran parte reimpiegati in *Falstaff*, l'utilizzo di singole voci già care alla tradizione buffa e che torneranno sempre nel testo ideato per Verdi come *burla*, *cancheri*, *diavolo*, *satanasso*, l'inserzione di espres-

¹⁰⁰ Cfr. il libretto contenuto in Nardi (1942a) pp. 819-876 e la breve presentazione di Viagrande (2008) pp. 177-179; si rimanda inoltre a Streicher (1994) per un interessante approfondimento sui legami tra la produzione buffa boitiana e la commedia dell'arte.

sioni decisamente colloquiali e comiche come *Corna di Belzebù! / Che bel fusto di donna!*, o di altre che fanno parodisticamente il verso alle forme del melodramma serio come *Oh pianti! Oh affanni! / Per la sposa dal talamo esiliata / Questi sei mesi parvero sei anni*; non si possono infine dimenticare i molti richiami diretti o indiretti alla musica e al canto, tanto cari a Boito, che contribuiscono ulteriormente a dare a questo libretto un tocco di brio goliardico e scanzonato.

Discorso in parte analogo può essere fatto a proposito di *Basi e bote*, non particolarmente originale in quanto alla trama ma molto interessante per il fatto di essere stato ideato a partire dai personaggi della commedia dell'arte e di essere pensato per il teatro delle marionette¹⁰¹; inoltre caratteristica linguistica determinante e peculiare di questo libretto è l'uso quasi esclusivo del dialetto veneziano¹⁰², seppur lievemente italianizzato. Come già accennato, l'opera fu musicata solo postuma, nel 1920, da Riccardo Pick Mangiagalli, e rappresentata per la prima volta a Roma nel Carnevale del 1927. La canzone intonata da Arlecchino a conclusione della farsa, secondo la prassi di chiudere l'opera buffa con una morale ed eventualmente un aforisma riassuntivo, compendia molto efficacemente la concezione artistica boitiana, con l'apprezzamento per il teatro, l'ironia e il riso sardonici dal sapore mefistofelico ma non malvagi, l'attenzione per il fatto linguistico, un pizzico di scetticismo dal sapore scapigliato nella valutazione dell'esistente, e quel tocco sfumato di amarezza che, pur tra le risa sincere, trapela anche nel testo della *Fuga* che chiude *Falstaff*:

Viva le mascare!
Viva el teatro!
Farse, comedie,
Diavoli a quatro!
 Viva la scena
 De intrighi piena,
 El specio alegro
 Del mondo negro.
A mi la libera
Ridada grassa,
Che straca i muscoli
De la ganassa.
 A mi la grazia,
 Che mai no sazia,
 De sto vernacolo
 Venezian.¹⁰³

¹⁰¹ Si rimanda ai già citati Garlato (1994) e Streicher (1994) cui si aggiungano, per il libretto, Nardi (1942a) pp. 321-393 e, per una breve presentazione, Viagrande (2008) pp. 190-195. Interessante quanto scrisse Boito sul *Figaro* il 3 marzo 1864 a proposito del teatro delle marionette, criticando la qualità delle commedie a lui contemporanee: «I burattini d'un secolo fa, erano di noi cento volte, o messeri, più raffinati, più giocondi, più dotti, ed aveano tipi e commedie assai più profonde di noi. Zanni era più gaio dei nostri *brillanti*, Todaro più buffo dei nostri *caratteristi*, Rosaura più cara delle nostre *amoroze*. [...] l'arte era bambina ma sana, e le teste di legno d'allora erano assai meno dure delle nostre, e i burattini molto più artisti dei poeti moderni. Dalle fessure della loro biccicocca essi vedevano la piazza e studiavano l'uomo sul vero, e il pubblico da quel casotto traeva meditazioni per contemplare se stesso. L'occhio del burattinaio era come quello d'un Dio, vedeva tutti ed era a tutti nascosto; gli attori sapevano bene la loro parte a memoria, ed era arnese ancora ignoto il suggeritore. Erano osservate le unità aristoteliche non già per gonfia vanità di dottrina, ma per illuminato istinto dell'autore, e il dialogo scorreva facile così che pareva improvvisato allora, oppure profondissimamente pensato»: cfr. Nardi (1942a) pp. 1132-1133.

¹⁰² Fanno eccezione il tenore innamorato Florindo e la sua amata Rosaura, che si esprimono in lingua e con uno stile poetico, come si addice a questo genere di personaggi stereotipati: molto efficace dunque – anche se non estranea alla tradizione melodrammatica comica precedente – questa sorta di diglossia caratterizzante.

¹⁰³ Cfr. Nardi (1942a) pp. 392-393.

Il manoscritto di questa commedia lirica, ricca oltre al resto di elementi parodici che fanno il verso al melodramma tanto serio quanto buffo, riporta accanto a qualche passo alcuni appunti relativi a una messa in musica: segno evidente della cura con cui esso fu steso e dello stretto legame che fin da subito Boito s'immaginava fra le parole e il rivestimento sonoro. Anche da ciò deriveranno dunque i numerosi giochi fonici, le onomatopее, le varie e creative interiezioni, l'impiego di figure retoriche sintattiche come le anafore facilmente riproducibili nelle strofe musicali, la costruzione metrica, da un lato, pensata con tutta evidenza per essere funzionale alla realizzazione di pezzi chiusi tradizionali, e, dall'altro, più elaborate invenzioni con rimalmezzo che avrebbero potuto suggerire soluzioni compositive varie e ardite; merita inoltre di essere rilevata la significativa presenza dei versi alessandrini, già utilizzati in *Iràm* ma che compariranno ancora in *Otello* e, soprattutto, in *Falstaff*.

3.3.3. La nascita dell'ultimo capolavoro verdiano

L'indiscrezione che Verdi stesse lavorando a un *Falstaff* si diffuse già nel 1879, suscitando naturalmente le canoniche reazioni di critici, stampa ed esperti; sulla *Gazzetta Musicale* di Casa Ricordi venne addirittura riportata un'affermazione espressa diversi anni prima da Gioachino Rossini, secondo cui il Maestro non sarebbe stato in grado di porre in musica un soggetto comico. Naturale che il sempre permaloso Verdi se ne risentisse, a maggior ragione per il fatto che ciò venisse riportato sull'organo ufficiale del proprio editore; quest'ultimo si vide quindi recapitare prontamente una lettera adirata e dal contenuto interessante:

Ho letto sulla vostra Gazzetta [...] la sentenza di Giove-Rossini – come lo chiamava Mayerbeer. Ma guardate un po'!.. Ho cercato per vent'anni un libretto d'opera buffa, ed ora che l'ho, si può dir, trovato, voi con quell'articolo, mettete in corpo del pubblico una voglia matta di fischiarvi l'opera, anche prima di essere scritta, rovinando così i miei ed i vostri interessi. Ma niente paura – se per caso, per disgrazia, per fatalità, malgrado la Gran Sentenza, il mio cattivo genio mi trascinasse a scrivere quest'opera buffa, niente paura, ripeto, Ruinerò un'altro Editore!¹⁰⁴

Se è probabile che Verdi avesse in mente il soggetto di *Falstaff* per l'opera comica cui faceva cenno, è però certo che non si trattava ancora né di un progetto concreto o, ancor meno, già avviato, né che il compositore pensasse a Boito come possibile librettista: non si dimentichi infatti che fu solo in quel periodo che si riallacciarono, e non subito in modo convinto, i rapporti tra i due, e, oltretutto, per la sola stesura di *Otello*. La sintonia artistica tra il compositore e il Boito era però tale che si dovette solamente attendere una decina d'anni per dare forma a questo loro sogno: «loro», perché se, come si è visto, Verdi dimostrò già prima dell'episodio sopra riportato interesse per il soggetto in questione, altrettanto fece Boito. Il nome di Falstaff compare infatti già negli scritti boitiani giovanili, nei quali il personaggio, che pure nella caratterizzazione del libretto assunse una fisionomia parzialmente diversa, veniva interpretato secondo l'ottica del giovane scapigliato. Meritano di essere ricordati almeno i riferimenti più significativi, a partire da quello contenuto nel Prologo in teatro della prima versione di *Mefistofele* e già citato poco sopra; l'altro riferimento fondamentale è quello, anch'esso già citato ma nel capitolo precedente, a proposito della «duplice azione» che contraddistingue la geniale e dualistica creatività shakespeariana.

Fu questa comunione d'intenti, unita all'entusiasmo contagioso di Boito, alla scaltrezza di Ricordi e all'attento sostegno della Strepponi, che convinse l'ormai settantaseienne compositore a

¹⁰⁴ L'originale autografo della lettera, datata 26 agosto 1879, è consultabile in formato digitale al sito http://internetculturale2.sbn.it/techeMusicali/consultazione/generale_ricerca.jsp. Per ulteriori approfondimenti sulla genesi di *Falstaff* e sul suo rapporto con le fonti si vedano in particolare Hepokoski (1983) pp. 19-84, Budden (1988) pp. 435-464, Girardi (1994) e Locanto (2006).

cimentarsi in una nuova fatica artistica. Le prime lettere sull'argomento che i due autori si scambiarono sono ricche tanto di interessanti indicazioni di poetica, quanto di affetto e umanità reciproci, a dimostrazione di come ormai tra il Maestro e il poeta-musicista si fosse instaurato un rapporto di sincera stima e di profonda amicizia che aveva cancellato le incomprensioni del passato. Fu la felice e convincente riduzione operata da Boito a partire dai drammi shakespeariani di riferimento (la prima e la seconda parte del *King Henry IV* e *The merry wives Windsor*) a far scattare la scintilla compositiva verdiana: «Benissimo! Benissimo! Prima di leggere il vostro schizzo ho voluto rileggere le *Allegre Comari*, le due parti dell'Enrico IV, e l'Enrico V; e non posso che ripetere *benissimo*, ché non si poteva far meglio di quello che avete fatto Voi. [...] questo Falstaff o Comari che era due giorni fà nel mondo dei sogni, ora va prendendo corpo, e può diventare una realtà!»¹⁰⁵.

Restavano però da risolvere ancora alcune questioni preliminari, da un lato di ordine drammaturgico e dall'altro di ordine personale: anzitutto Verdi aveva notato che l'ultimo atto era meno trascinate del secondo¹⁰⁶, e inoltre non nascondeva a sé e al suo collaboratore come la sua anzianità avrebbe potuto compromettere la realizzazione dell'opera¹⁰⁷. Le risposte che Boito diede al Maestro, mescolando intelligenti riflessioni poetiche e benevola scaltrezza psicologica, convinsero quest'ultimo a dedicarsi a questo suo estremo capolavoro; varrà la pena di riportare i passi principali delle due lettere che il poeta-musicista inviò al compositore, perché rendono ragione di alcune scelte di fondo a partire dalle quali fu elaborato il libretto e perché testimoniano, ancora una volta, la sincera ma non succube devozione con la quale Boito si accinse a prestare la sua preziosa collaborazione poetica:

Non c'è dubbio: il terz'atto è il più freddo. E questo, sul teatro, è un guaio. – Sventuratamente codesta è una legge comune del teatro comico. Il tragico ha la legge opposta. [...] Nella commedia quando il nodo sta per sciogliersi l'interesse diminuisce sempre perché il suo fine è lieto. [...] Nelle *gaje comari*, Shakespeare, con quel po' po' di polso che aveva, non ha potuto sottrarsi neppur esso a codesta legge comune. – E così Molière, e così Beaumarchais e così Rossini. [...] Dunque il terz'atto del Falstaff è certamente il più freddo, ma perché è una legge comune che lo sia, il guaio è meno serio di quello che si creda. Pure si vedrà di riscaldarlo e di farlo più spiccio e meno frazionato. Anzitutto bisogna trar partito più che sia possibile dell'ultima scena la quale ha dei vantaggi.¹⁰⁸

c'è un ragionamento più forte che non sia quello dell'età ed è questo: S'è detto di Lei dopo l'Otello: «è impossibile finir meglio!»[...] Questa è una gran verità che racchiude una grande e rarissima lode. Questo è il solo argomento grave. [...] Tutti gli altri argomenti: *età, forza, fatica sua, fatica mia* ecc. ecc. non valgono e non sono degli ostacoli ad un nuovo lavoro. [...] Lo scrivere un'opera comica non credo che la affaticherebbe. La tragedia fa *realmente soffrire* chi

¹⁰⁵ Così Verdi il 6 luglio 1889: cfr. Medici-Conati (1978) p. 142. Stupisce invece che nel carteggio tra i due sia assente ogni riferimento a un precedente importante e che molto probabilmente entrambi conoscevano: *Die lustige Weiber von Windsor* (1849) di Otto Nicolai su libretto di Salomon Hermann Mosenthal.

¹⁰⁶ «Peccato che l'interesse (non è colpa vostra) non aumenti sino alla fine. Il punto culminante è al finale del secondo atto; ed è vera trovata comica l'apparizione del muso di Falstaff fra la biancheria et. Temo anche che l'ultimo Atto, malgrado quel po' di fantastico, riesca piccolo con tutti quei piccoli pezzi Canzoni Ariette et et.»: cfr. Medici-Conati (1978) p. 142.

¹⁰⁷ «Voi nel tracciare Falstaff avete mai pensato alla cifra enorme de' miei anni? So bene che mi risponderete esagerando lo stato di mia salute, buono, ottimo, robusto... E sia pur così: ciò malgrado converrete meco, che potrei essere tacciato di grande temerità nell'assumermi tanto incarico! – E se non reggessi alla fatica?!. – E se non arrivassi a finire la musica?»; ma erano più che altro schermaglie che, considerato il prosieguo della lettera, non riuscivano invece a nascondere quanto il Maestro trovasse allettante questa nuova sfida: «Avete Voi una buona ragione da opporre alle mie?. Lo desidero, ma non lo credo. Pure pensiamoci (e badate di non far nulla che possa nuocere alla vostra carriera) e se Voi ne trovaste una per una parte, ed io la maniera di levarmi dalle spalle una dieci[na] d'anni, allora... Che gioja! Poter dire al Pubblico: «Siamo quà ancora!! A Noi!!!»»: cfr. Medici-Conati (1978) p. 143.

¹⁰⁸ Cfr. Medici-Conati (1978) pp. 144-145.

la scrive, il pensiero subisce una suggestione dolorosa che esalta morbosamente i nervi. Ma lo scherzo e il riso della commedia esilarano la mente e il corpo. – “*Un sorriso aggiunge un filo / alla trama della vita*”[.] Non so se questo sia il periodo esatto del Foscolo, ma è certo una verità. Lei ha una gran voglia di lavorare, questa è una prova indubbia di salute e di potenza. Le *Ave Marie* non le bastano, ci vuol dell’altro. Lei ha desiderato tutta la sua vita un bel tema d’opera comica, questo è un indizio che la vena dell’arte nobilmente gaja esiste virtualmente nel suo cervello; l’istinto è un buon consigliere. C’è un modo solo di finir meglio che coll’*Otello* ed è quello di finire vittoriosamente col *Falstaff*. Dopo aver fatto risuonare tutte le grida e i lamenti del cuore umano finire con uno scoppio immenso d’ilarità! c’è da far strabigliare!¹⁰⁹

I due si misero dunque al lavoro e diedero vita ad una collaborazione di reciproci consigli e ancora più stretta di quanto fosse avvenuto con *Otello*; naturalmente l’arbitro ultimo era pur sempre Verdi¹¹⁰, ma in diverse occasioni il Maestro volle consultare il proprio librettista e si attenne poi ai suoi suggerimenti. Merita di essere sottolineata, ancora una volta, l’estrema cura anche al fatto linguistico con la quale il compositore si dedicava al rivestimento sonoro del testo verbale; in particolare Verdi si sforzava, preliminarmente, di far sì che vi fosse quanto più possibile corrispondenza tra gli accenti prosodici e quelli musicali, tanto da chiedere delucidazioni al suo collaboratore nei casi d’incertezza. L’esempio che ora si riporta denota una volta di più la sua profonda conoscenza dei fattori poetici e metrici, così come è interessante leggere nella risposta di Boito le ragioni che l’avevano indotto a mantenere nel libretto un’imprecisione accentuativa:

Ditemi intanto se sulla parola *Vindsor* volete l’accento sulla prima o sulla seconda! Per es.: nel verso *C’è a Vindsor una donna...* pare l’accento sulla prima. In quest’altro verso *Gàje comari di Vindsor! È l’ora!* pare l’accento sulla seconda; a meno non vogliate l’endecasillabo coll’accento sulla settima. Decidete voi come volete.

Windsor. Così: *Gàje Comari di Windsor è l’ora* ecc. È precisamente, come dice lei, un endecasillabo coll’accento sulla settima, e la parola *Windsor* è a questo modo accentuata correttamente. Non credo che ci sia in tutta la lingua inglese una parola che porti l’accento sull’ultima sillaba, domandi un po’ alla Signora Giuseppina [Strepponi] se si può stabilire questa regola che non ho vista notata in nessuna grammatica ma che credo giusta. E qui devo confessare che una volta, nel suo libretto, ho trasgredito questa regola, una volta sola ed è in un verso non molto distante da quello citato ed è là dove Falstaff dice: *quand’ero paggio del Duca di Norfolk ero sottile* ecc. ecc. L’indole di questo verso porterebbe l’accento sulla sesta mentre la pa-

¹⁰⁹ Cfr. Medici-Conati (1978) pp. 145-146. Varrà la pena di sottolineare la presenza del verbo «esilarano», che tornerà nella forma *s’esilari* in bocca a Quickly nel pezzo d’assieme in cui, verso la fine del primo atto, i vari personaggi – ad eccezione dell’ignaro protagonista – ordiscono in contemporanea le loro trame e le loro burle. Poco meno di un anno dopo, Boito ribadì ulteriormente questo suo incitamento nei confronti di Verdi, toccando quei tasti sui quali più si trovavano in sintonia tanto dal punto di vista artistico quanto da quello umano: «Ora, Maestro, ancora nel nome di Shakespeare, dia all’Arte e alla patria un’altra nuovissima vittoria»: cfr. Medici-Conati (1978) p. 160. Ed effettivamente Boito era riuscito a infondere a Verdi questo suo entusiasmo, tanto che il compositore scrisse a Gino Monaldi: «Che cosa posso dirle? Sono quarant’anni che desidero scrivere un’opera comica, e sono cinquant’anni che conosco *Le allegre comari di Windsor*; pure... i soliti *ma*, che sono dappertutto, si opponevano sempre a far pago questo mio desiderio. Ora Boito ha sciolto tutti i *ma*, e mi ha fatto una commedia lirica che non somiglia a nessun’altra. Io mi diverto a farne la musica; senza progetti di sorta, e non so nemmeno se finirò... Ripeto: mi diverto... *Falstaff* è un tristo che commette ogni sorta di cattive azioni... ma sotto una forma divertente. È un *tipo!* Son sì varî i tipi! L’opera è completamente comica! *Amen...*»: cfr. la citazione in Budden (1988) p. 435.

¹¹⁰ Né Boito, come già fatto per la realizzazione dell’opera precedente, nascondeva o sminuiva questo fatto: «Si ricordi, caro Maestro, che ogni qual volta ella trovi nel libretto del Falstaff qualche cosa da mutare o da modificare io sono sempre prontissimo ad ascoltarla e ad eseguire immediatamente la variante. Sono molto lento nel fare ma velocissimo nel correggere il già fatto. Quando un’opera d’arte nel suo insieme va bene è facilissimo di perfezionarne i particolari»: cfr. Medici-Conati (1978) p. 161.

rola *Nòrfolk* va accentuata sulla prima sillaba come *Windsor* e *Fàlstaff* ecc. Mi sono provato varie volte di correggere questo verso ma se aggiungevo l'accento guastavo il verso ed ho preferito fra i due mali falsare l'accento della parola.¹¹¹

Sebbene non mancarono alcuni ritardi nella stesura dell'opera (ascrivibili soprattutto alla proverbiale lentezza d'elaborazione boitiana¹¹²), il lavoro di stesura procedette molto più celermente di quanto fosse avvenuto con *Otello*, e anche ciò potrebbe essere un indizio di quanto la vena di compositore e librettista fosse ispirata e di quanto i due lavorassero di comune accordo. Anche in questo caso, considerate inoltre la portata dell'evento e l'attiva collaborazione di Ricordi, gli autori si preoccuparono di curare fin nei minimi particolari la messinscena dell'opera. Il primo problema che si pose fu quello di individuare un direttore d'orchestra all'altezza del compito: sia Verdi sia Boito avrebbero naturalmente voluto Franco Faccio, ma questi si era tristemente spento nel luglio del 1891; dopo attenta riflessione, la scelta cadde su Edoardo Mascheroni, che assicurò all'esecuzione (la prima assoluta fu data il 9 febbraio 1893) una buona tenuta d'insieme. Analogamente appropriata e apprezzata fu la messinscena, curata, per le scene e i costumi, da Adolfo Hohenstein, naturalmente su supervisione e dopo esplicite richieste dei due autori.

Più complesso fu invece designare i primi interpreti vocali, argomento rispetto al quale meritano di essere riportati un paio di episodi che influirono direttamente sul libretto e sulla musica. Anzitutto è importante sottolineare come Verdi fosse estremamente deciso sul fatto che il pubblico avrebbe dovuto poter percepire chiaramente le parole cantate: non solo ad un certo punto pensò addirittura di rinunciare alla Scala, data la sua vastità, come primo teatro in cui inscenare la nuova opera (suscitando sconcerto e timori in Boito e, soprattutto, in Ricordi), ma prospettò fin dall'inizio un lavoro personale e intenso di preparazione con gli interpreti:

le prove al cembalo, e di scena saranno lunghe, perché non sarà molto facile eseguirla come io desidero e sarò molto esigente, e non come per Otello [...]. Nò nò: tornerò orso come una volta e ci guadagneremo tutti... La musica non è difficile, ma bisognerà cantarla diversamente dalle altre opere comiche moderne, e dalle opere buffe antiche. Non vorrei che si cantasse come si canta per es. la *Carmen* [significativo, sia detto incidentalmente, l'inserimento di quest'opera tra quelle comiche, *nda*], e nemmeno come si canta o il D. Pasquale o il Crispino. È uno studio a farsi, e ci vorrà tempo. I nostri cantanti non sanno fare in generale che la *voce grossa*; non hanno elasticità di voce, né sillabazione chiara e facile, e mancano d'accento e di fiato.¹¹³

¹¹¹ Cfr. Medici-Conati (1978) pp. 180-181. Anche in precedenza Verdi aveva posto una domanda analoga, che coinvolgeva proprio il nome del protagonista dell'opera: «Sulla parola *Falstaff* volete l'accento sulla prima o sulla seconda? Pel verso è indifferente: ma cosa è meglio?»; e Boito: «prima di tutto un primo *Evviva* per la notizia ch'Ella mi da d'aver terminato il I° atto del *Fàlstaff*. *Fàlstaff* come tutti i nomi inglesi bisillabi è accentuato sulla prima. Chieda alla Signora Giuseppina se ho torto o ragione. Nella mia memoria non trovo nessun cognome Inglese il quale abbia più d'una sillaba e porti l'accento sull'ultima. Solo i Francesi che sono gl'incorreggibili travisatori di cognomi stranieri pronunciano *Falstàff*»: cfr. Medici-Conati (1978) pp. 163-164.

¹¹² Boito stesso sottolineò quanto la fluidità finale del testo verbale fosse in realtà il frutto di un lavoro intellettualmente e poeticamente arduo: «Nei primi giorni ero disperato. Schizzare i tipi con pochi segni, mover l'intrigo, estrarre tutto il sugo di quella enorme melarancia Shakespeariana senza che nel piccolo bicchiere guizzino i semi inutili, scrivere colorito e chiaro e corto, delineare la pianta musicale della scena affinché ne risulti una unità organica che sia un *pezzo di musica* e non lo sia [dunque, ancora una volta, la veste linguistica era pensata in partenza per fondersi col rivestimento sonoro ma non in modo schematico, in piena coerenza con i convincimenti boitiani giovanili], far vivere l'allegria commedia da cima a fondo, farla vivere d'un'allegria naturale e comunicativa è difficile, difficile, difficile ma bisogna che sembri facile, facile, facile»: cfr. Medici-Conati (1978) p. 155.

¹¹³ L'originale autografo della lettera, inviata a Giulio Ricordi il 13 giugno 1892, è consultabile in formato digitale al sito http://internetculturale2.sbn.it/techeMusicali/consultazione/generale_ricerca.jsp. E quattro giorni dopo il Maestro ribadì all'editore l'importanza della percepibilità del testo verbale, soprattutto in considerazione del genere melodrammatico: «Si tratta di commedia: musica nota e parola, non cantabili, movimento scenico, e molto brio».

Per rivestire i panni del grasso protagonista fu individuato Victor Maurel, che già aveva dato prova come Jago di avere un'ottima dizione e di saper essere, all'occorrenza, sapientemente spiritoso in scena; messe a tacere le esorbitanti richieste economiche avanzate da lui e dalla moglie per ricoprire il ruolo, il cantante lavorò poi con soddisfazione di Verdi. Chi invece diede più filo da torcere fu Edoardo Garbin, il giovane tenore che impersonò Fenton: non solamente era estremamente negligente nell'imparare la propria parte (il sonetto del terzo atto fu tra l'altro ritoccatto da Verdi con una seconda stesura, e gli creò fin dall'inizio qualche difficoltà di composizione¹¹⁴), ma, straniero e formato a una scuola dal gusto esecutivo vecchio e tradizionale, faticava a soddisfare i desideri del Maestro e le conseguenti esigenze della musica: «non ha esperienza, e non sa la musica affatto affatto. [...] nel Falstaff è un'altro affare. Bisogna dir la nota e la sillaba per proprio conto. Poi ha quel maledetto difetto di *aprire* le ultime vocali della parola... e per esempio... *la nota che non è più sola* non mette mica l'accento sul *ò* ma lo mette sull'*à* in modo che riesce a sformarsi e cambiar timbro alla voce. È un difetto molto grave che difficilmente correggerà»¹¹⁵.

Per fortuna compensò queste preoccupazioni e questa delusione il contralto Giuseppina Pasqua, la prima Quickly, un personaggio per il quale Verdi era consapevole di aver composto in una tessitura molto grave per necessità di differenziarla dalle altre comari¹¹⁶. Grazie alle doti dell'interprete, il Maestro fu disposto, in deroga alle sue più abituali consuetudini che aborrivano di doversi adattare alle volontà dei cantanti magari a scapito della concezione del compositore o delle ragioni drammaturgiche, ad apportare una modifica importante. Accortosi che il personaggio di Quickly all'inizio della seconda parte del secondo atto rimaneva in scena come semplice spalla e senza mai avere durante l'opera un momento significativo per sé¹¹⁷, il Maestro decise di aggiungere un breve passo che valorizzasse la bravura della Pasqua: chiese dunque ed ottenne da Boito dei versi nuovi con i quali la donna relazionava alle amiche a proposito del successo ottenuto nel far credere a Falstaff di essere contraccambiato da Alice e Meg, e nell'avergli fatto così accettare l'invito galante a casa della prima. L'inserzione non solo è teatralmente efficace, ma fu anche amalgamata talmente bene con il resto da non apparire minimamente alle orecchie degli ascoltatori come una zeppa.

La partitura continuò a subire piccoli ritocchi e modifiche anche durante le prove, ma ciò non compromise il pieno successo della prima assoluta. Nonostante questo, Verdi, incontentabile e maniaco della precisione, rilevò che non era ancora convinto di due punti: il finale concertato del secondo atto, avvertito come troppo lungo¹¹⁸, e la fine della prima scena dell'atto successivo con le parole di Alice, che il Maestro riteneva posta in musica in modo troppo poco raffinato e privo di efficacia. Inizialmente Verdi pensò addirittura di apportare le modifiche durante le repliche scaligere, ma il librettista, l'editore e il direttore d'orchestra riuscirono a dissuaderlo da questo proposito davvero poco saggio; i cambiamenti vennero invece inseriti in partitura in occasione

¹¹⁴ «Mi tormentava – scriveva il Maestro a Boito il 6 ottobre 1890 – il Sonetto del Terz'Atto; e per togliermi questo chiodo dalla testa ho messo da parte il Second'Atto, e cominciando da quel Sonetto, giù giù una nota dopo l'altra sono arrivato sino alla fine»: cfr. Medici-Conati (1978) p. 176.

¹¹⁵ Anche per questa missiva, inviata all'editore il 16 novembre 1892, si veda il sito già più volte indicato. La scelta di Garbin fu però felice dal punto di vista della mimesi della realtà: la prima Nannetta, infatti, Adelina Stehle, era davvero la giovane fidanzata del tenore, con cui si sarebbe sposata da lì a poco.

¹¹⁶ Così infatti scrisse a Boito nel giugno del 1891: «Se avete scoperto una buona *Quickly* io sono l'uomo più felice della terra. Quella parte mi dava molto da pensare, ché oltre l'interesse scenico, la musica ha una tessitura molto bassa. Io non ho potuto fare diversamente. Essendo quattro le parti di donne, bisogna bene che almeno una sia bassa»: cfr. Medici-Conati (1978) p. 190.

¹¹⁷ Ma questo accade per la verità anche con il personaggio di Meg, che pure rimase invariato.

¹¹⁸ Non escluse nemmeno che vi fosse la necessità di ritoccare leggermente il testo poetico, come scrisse a Ricordi l'8 marzo 1893 quando gli inviò la modifica: «Fatene quello che credete – Guardatelo con Mascheroni, e Boito: anzi Boito dovrà forse aggiustare qualche verso»: anche questa lettera è consultabile al sito già citato.

dell'imminente presentazione romana, al Teatro Costanzi, che l'opera ebbe nell'aprile di quello stesso anno; non vi furono però, contestualmente, anche varianti nel libretto.

Queste vennero invece apportate successivamente, in un altro punto del testo e, inizialmente, in un'altra lingua: infatti in occasione della prima parigina, rappresentata nel maggio del 1894, Verdi decise di aggiungere qualche verso per introdurre meglio l'aria di Nannetta travestita da regina delle fate e renderla così più unita con le parole dette da Falstaff nell'atto di nascondersi e rannicchiarsi a terra. Della traduzione in francese dell'opera si occupò lo stesso Boito, coadiuvato da Paul Solanges, e lo fece quasi in contemporanea con la traduzione di *Otello*: anche l'aggiunta in questione fu apportata mentre il poeta-musicista stava trasponendo nella stessa lingua l'altro capolavoro verdiano, come è dimostrato dalla chiusa della lettera, quasi tutta incentrata su *Otello*, del 18 gennaio 1894: «Aggiungo un foglietto dov'è trascritta la nuova sortita delle Fate nel III° atto del Falstaff». Anche in questo caso l'approvazione del Maestro fu immediata e convinta, e giunse a stretto giro di posta il giorno successivo: «Parmi andranno benissimo quei pochi versi in francese. Traduceteli ora in italiano, senza, ben inteso aggiungere nulla»¹¹⁹. Verdi aveva dunque deciso, al contrario di quanto avvenne con *Otello*, di trasporre e mantenere nelle successive versioni italiane quest'aggiunta, che tra l'altro consisteva di due soli versi suddivisi tra più voci¹²⁰:

| | | |
|-------------------------|---------------|--------------|
| | ALICE | |
| Par ici. | | |
| | NANNETTE | |
| Doucement. | | |
| | ALICE | |
| Il est là. | | |
| | NANNETTE | |
| Le bravache | | |
| | A grand peur. | |
| | LES FÉES | |
| | | Il se cache. |
| | ALICE | |
| Avancez. | | |
| | LES FÉES | |
| Pas de bruit. | | |
| | NANNETTE | |
| Glissez-vous pas à pas. | | |
| | Commençons. | |
| | LES FÉES | |
| | | Ne ris pas. |

Che furono poi risolti felicemente, e abbastanza fedelmente, in italiano con due alessandrini e due settenari semplici, tutti ugualmente (e "boitianamente") scomponibili e interpretabili come somma di quaternari:

| | | |
|----------------|----------|--|
| | ALICE | |
| Inoltriam. | | |
| | NANNETTA | |
| Egli è là. | | |
| | ALICE | |
| Steso al suol. | | |

¹¹⁹ Cfr. per entrambe le citazioni Medici-Conati (1978) p. 223.

¹²⁰ Si riporta quanto contenuto nel testimone conservato presso l'Archivio Ricordi, di cui si dirà tra poco; nella trascrizione proposta, tratta dalle pagine 76 e 77, non si riportano le didascalie.

NANNETTA
Lo confonde

Il terror.

LE FATE

Si nasconde.

ALICE

Non ridiam!

LE FATE

Non ridiam!

NANNETTA

Tutte qui, dietro a me.

Cominciam.

LE FATE

Tocca a te.

Quasi contemporaneamente, Verdi si accorse che i versi con i quali venivano introdotti i nubendi al termine dell'opera potevano essere ridotti: approfittò dunque anche in questo caso della rappresentazione francese per chiedere a Boito di elaborare questa modifica, inserendola poi anche nelle edizioni italiane successive, sebbene con una costruzione versuale parzialmente differente¹²¹. Oltre a ciò, il libretto rimase poi invariato. Per la scelta dell'edizione a cui riferirsi nel capitolo dedicato all'analisi dell'opera si sono dunque confrontati diversi testimoni, antichi e moderni: anzitutto un esemplare edito in occasione della prima assoluta (conservato presso la Biblioteca dell'Archivio del Teatro alla Scala con la segnatura MUS V.IX.42), poi una copia della versione parigina del 1894 (presente nell'Archivio Ricordi e catalogata con la sigla Libr-FAL-14-07¹²²) e, in assenza di altri esemplari pubblicati per le riprese scaligere durante gli anni di vita di almeno uno dei due autori, una copia stampata da Ricordi nel luglio del 1914, come riportato dal timbro a secco (e conservata presso la Biblioteca del Conservatorio "Giuseppe Verdi" di Milano con la segnatura Z.89); inoltre come edizioni critiche moderne si sono considerate quella pubblicata da Ricordi nel 1991 (ristampa 1995) all'interno della collana diretta da Eduardo Rescigno¹²³, e il testo proposto nel volume curato da Giovanna Gronda e Paolo Fabbri nel 1997 (alle pagine 1489-1569, più la nota al testo dei curatori a pagina 1840), ambedue accurate e basate sul libretto della prima assoluta.

Tra queste ultime è sembrato opportuno dare la preferenza alla prima: se entrambe si discostano dall'originale per talune scelte tipografiche (in alcuni casi identiche, come la normaliz-

¹²¹ «Nel Minuetto io aveva domandato troppo – scrisse il Maestro a Ricordi il 21 gennaio 1894 – e restava vuoto. Se Boito trova un mezzo verso per compiere l'*Alessandrino* che faccia rima con *cortège*, tutto è a posto»: la lettera è sempre consultabile su Internet Culturale (e, almeno per inciso, si rileva come Abbiati 1959 IV p. 531 la riporti in modo scorretto, così da provocare l'errata traduzione che ne dà Hepokoski 1983 p. 81). Inizialmente il testo era il seguente: FORD: *Già s'avanza la coppia degli sposi. / Attenti!* – TUTTI: *Attenti!* – FORD: *Eccola in bianca vesta / Col velo e il serto delle rose in testa / E il fidanzato suo ch'io le disposi. / Circondatela, o Ninfe!*; in francese si ebbe poi: FORD: *Le cortège s'avance, / C'est elle.* – FALSTAFF ET CHOEUR: *Silence.* / FORD: *Elle cache son fin minois. / Nymphes, formez le cercle.*; che nella versione italiana definitiva si trasformò in: FORD: *Già s'avanza il corteggio nuziale. / È dessa.* – TUTTI: *Attenti!* – FORD: *Ha il serto virginale. / Circondatela, o Ninfe.*

¹²² L'esemplare è datato appunto 1894 e riporta sul frontespizio «Version française de M.M. Paul Solanges et Arrigo Boïto»; è interessante constatare la presenza di numerosi refusi in quindici pagine differenti che sono stati corretti a penna: purtroppo si tratta solamente di piccoli segni o di singole lettere, ma la grafia potrebbe forse essere di mano boitiana; non si può quindi nemmeno escludere che questo testimone rappresenti un esemplare delle ultime bozze precedenti la stampa definitiva (anche se l'impaginazione, le dimensioni e la rilegatura sono in tutto simili a quelle di una copia da teatro o da vendita).

¹²³ E sempre a cura di Rescigno si cita anche l'edizione critica inserita nel programma di sala del Teatro alla Scala per la rappresentazione di *Falstaff* nella stagione 1980/81: il testo è riccamente annotato, ma la disposizione tipografica non tiene conto né dell'impaginazione originale né della distribuzione di un singolo verso tra battute di più personaggi.

zazione sempre in *-i-* per la resa dell'approssimante, che nei libretti più antichi si alterna invece senza troppa coerenza con *-j-*¹²⁴; o la grafia con apostrofo, assente nell'originale, per gli imperativi monosillabici come *sta'* o *va'*), per un'interpunzione talvolta modificata o per qualche refuso, l'edizione Ricordi si è rivelata però leggermente più accurata, più fedele anche sotto il profilo tipografico e, soprattutto, completa anche delle aggiunte e delle modifiche del 1894, opportunamente integrate e segnalate¹²⁵; inoltre il testo curato da Rescigno riporta in nota a piè di pagina le principali varianti tra il libretto e le parole effettivamente musicate nella partitura autografa, alcune modifiche minime introdotte nei libretti successivi¹²⁶, nonché alcuni rimandi a specifici passi degli originali shakespeariani e della loro mediazione victorhughiana da cui è tratto *Falstaff*. Restano però da segnalare alcune difformità di rilievo tra questo testo critico e quello del 1914, preso come testimone dell'ultima volontà dell'autore.

Un refuso grave si ha verso l'inizio dell'opera laddove il curatore non ha posto a capo l'aggettivo *Guasto*, prima parola con cui si apre un nuovo alessandrino e non di chiusura di quello precedente, falsando così la veste metrica e strofica del testo (I, I, 35 – 9)¹²⁷; analogamente, l'ultimo alessandrino del lungo monologo di Falstaff che apre il terzo atto è chiuso dal saluto *Reverenza* che caratterizza Quickly, ma nell'edizione critica questa parola invece di essere scritta debitamente rientrata viene collocata sulla sinistra a inizio di riga (III, I, 124 – 86). Inoltre le diresi che vengono quasi sempre segnalate nell'originale¹²⁸ non sono invece riportate sulle corrispondenti vocali dell'edizione critica.

Va poi sottolineato come l'attenta impaginazione con la quale Verdi e Boito avevano deciso di rendere le scene d'assieme che vedono la presenza di più azioni teatrali svolgentisi contemporaneamente (I, II, 53-55 – 24 e 25; I, II, 66 e 67 – 36 e 37; II, II, 109-117 – 74-79) si perda nell'edizione critica¹²⁹; e similmente avviene con alcuni spazi che comparivano nel monologo di Falstaff che apre il terzo atto per sottolineare meglio le sue varie sezioni e l'evoluzione dei sentimenti del protagonista (III, I, 122 – 85). Infine si segnalano i refusi di un *Vieni qua* detto da Bardolfo trasformato in un *Vieni qui* (II, II, 115 – 78), e *acquavite* invece di *acquavita* (rimante infatti con *vita*) con cui Falstaff, sottoposto al finto giudizio dei folletti e delle fate, si lamenta della presenza maleodorante di Bardolfo (III, II, 148 – 107).

Vi sono poi differenze di minor conto ma che può ugualmente valere la pena di segnalare. Così il mancato maiuscoletto dell'*Amen* salmodiato ironicamente da Bardolfo e Pistola e i mancati corsivi, subito successivi, che indicano l'elenco letto da Falstaff sul conto che gli ha appena portato l'oste (I, I, 39 – 11 e 12); oppure l'inserzione nel testo critico di accenti intraverbali come il *Càspita* esclamato dal Dottor Cajus (I, II, 55 – 26), salvo poi eliminarli laddove nel libretto del 1914 compaiono per indicare ad esempio la diastole di *calibro* (II, II, 113 – 76) cantato sempre da Ca-

¹²⁴ L'edizione Ricordi segnala questa scelta in nota, a p. 34.

¹²⁵ Stupisce che Gronda-Fabbri (1997) non ne faccia menzione nemmeno nella nota in appendice.

¹²⁶ Così ad esempio il fatto che l'*Assottigliam* che fa eco all'invito del grasso personaggio eponimo sia detto non più solamente da Pistola ma anche da Bardolfo (I, I, 41 – 13), o l'attribuzione a personaggi diversi delle battute *Vien sera. – Rincasiam.* con le quali le comari si accomiatano prima di mettere in atto la loro ultima burla (III, I, 129 – 91); la nota 40 a pagina 51 sostiene però che in una didascalia la parola *insieme* sarebbe stata tolta dalle edizioni successive del libretto, ma così non è per quello del 1914.

¹²⁷ Come già fatto nella nota precedente, si indicano ATTO, PARTE, pagina del testo Ricordi contemporaneo, cui segue il numero della pagina del libretto del 1914.

¹²⁸ Manca ad esempio nella prima parte della scena d'assieme tra tutti i personaggi, meno il protagonista, del primo atto al verso di Nannetta *Che il gioco riesca* (I, II, 53 – 25); non occorre fornire invece tutti i casi in cui la diresi compare nel testo del 1914 ma non in quello contemporaneo.

¹²⁹ Come già era stato per *Otello*, in questi casi i libretti più antichi, compreso quello in francese, riportano le battute dei vari personaggi affiancate tra loro a seconda delle interazioni tra di essi, con le due facciate del libretto facenti corpo unico e con eventuali ziggrinature tipografiche orizzontali e verticali che chiariscono meglio i vari intrecci del testo e dell'azione. Anche l'edizione Gronda-Fabbri (1997) non rende appieno l'impaginazione originale.

jus. Più giustificabili invece le eliminazioni degli accenti in *sùdicio* (III, II, 152 – 110), *Apoteòsi* (III, II, 155 – 112 e 113) e in *gabbàti* (III, II, 158 – 115), perché obiettivamente pleonastici. È infine opportuno rilevare che tutte le discrepanze e i refusi che si sono elencati (ad eccezione ovviamente delle modifiche del 1894) non sono tali solamente rispetto all'edizione del 1914, ma anche a quella iniziale del 1893 su cui è basato il testo dell'edizione critica.

4. MEFISTOFELE

4.1. PROLOGO IN CIELO

L'ambientazione ultramondana in cui si svolge il prologo dell'opera¹ viene resa fin dall'inizio tramite la solennità dello strumentale: un'introduzione ormai lontana per durata e soprattutto per forma dai preludi dei decenni precedenti, e in cui l'orchestra svolge un ruolo ben più autonomo e personale rispetto a quello di mero accompagnamento di sottofondo della parola cantata. *Lo squillo delle sette trombe* viene distribuito spazialmente in modo da avvolgere col proprio suono l'intera nebulosa del Paradiso, segno evidente dell'onnipresenza divina e richiamo letterario e teologico esplicito, seppur non verbale, all'*Apocalisse* giovannea²: la dimora celeste viene infatti descritta più sotto un'ottica ieratica e di potenza regale piuttosto che richiamando sensazioni legate alla beatitudine ultraterrena³.

Il clima di serenità si manifesta invece poco dopo, quando le tre falangi celesti, anch'esse invisibili dietro la nebulosa e come tali percepite dallo spettatore quali pure entità fonico-verbali, intonano le loro preci. Boito ha strutturato le strofe di ciascuna componente del coro in modo identico, ma con una successione di versi particolare e apparentemente non pensata per essere musicata con una forma chiusa tradizionale; per facilitare la comprensione dell'analisi e per esemplificare altre considerazioni che si faranno poco oltre, si riporta la seconda strofa:

II.^a FALANGE

Allelujate o trombe! o cetre! o cori!
O roridi vapori!
O stelle! o fiori – cui non vizza il gel!

¹ «[Il *Prologo in cielo*] rappresenta senz'altro una delle più importanti novità formali dell'intera opera, ed allo stesso tempo una delle sue parti più riuscite. La novità risiede nella divisione in vari movimenti, strutturati e denominati come in una sinfonia, sia pure *sui generis*. [...] Vale la pena di sottolineare come una struttura siffatta fosse del tutto inedita in un melodramma»: cfr. Rossini (1986) p. 38, a cui si rimanda più in generale per altri aspetti dell'analisi musicologica. Era stato l'autore stesso, nella prima versione del libretto, a dichiarare e motivare tale scelta: «Goethe, grande adoratore della forma [forse superfluo sottolineare la presenza di questa voce, *nda*], incomincia il suo poema come lo finisce, la prima e l'ultima parola del Faust si ricongiungono in cielo. [...] Ci siamo provati di realizzare e di sviluppare coi suoni questa aspirazione musicale del poeta, e perciò abbiamo fuso nel *prologo* alcuni elementi paradisiaci dell'*epilogo*, procurando di sintetizzare più che fosse possibile l'unità del pensiero Goetiano. Per quell'ossequio alla forma, del quale non si deve mai spogliare niuno che tratti il presente soggetto, abbiamo dato a questo Prologo in cielo la linea della *sinfonia classica* in quattro tempi, aggiungendovi l'elemento corale»: cfr. l'esemplare consultabile su www.digitami.it alla p. 2; la nota verrà poi ridotta, semplificata e posta in appendice all'*Epilogo* nel libretto scaligero del 1881.

² Cfr. infatti Ap 8, 2-13 e quanto segue nei capitoli ulteriori; nel libretto del 1868 però Boito aveva posto come epigrafe alcune porzioni di versetti dell'*Apocalisse* in latino, anche se con un riferimento incompleto e non seguendo da vicino la versione della *Vulgata*: cfr. l'esemplare consultabile su www.digitami.it alla p. 3.

³ Questo, unito a un'elaborazione armonica decisamente insueta per la tradizione operistica italiana, fu uno degli elementi per cui Boito fu all'epoca accusato di voler imitare troppo da vicino il sinfonismo d'oltralpe e di ostentare una certa avversione per soluzioni melodiche piane e orecchiabili. Testimonianza significativa in questo senso è quella di Verdi, che così scrisse a Opprandino Arrivabene il 30 marzo 1879: «Tu mi parli di musica, ma parola d'onore, mi pare quasi di averla dimenticata, e prova ne sia che l'altra sera sono andato a sentire il *Mefistofele*, ed ho capito tutto di traverso. Per es.: aveva sempre sentito dire, e letto che il Prologo *in Cielo* era una cosa di getto, di genio... ed io nel sentire che le armonie di quel pezzo appoggiavano quasi sempre sulle dissonanti mi pareva di essere... non in cielo certamente»: cfr. Conati (1994) p. 343. Indiretta, ma confermativa in questo senso, anche la testimonianza contenuta in una lettera di Ponchielli alla moglie del 1885, in cui il compositore cremonese riferiva di un suo colloquio con Verdi: «Si parlò poi [...] del *Mefistofele* di cui lodò il Duetto '*Lontano lontano*', il Quartetto, e certi dettagli d'istrumentale nell'aria della prigione. Ma nient'altro, e ho capito che la fuga che finisce l'atto delle streghe non ci piace»: cfr. Medici-Conati (1978) p. 331; e lo stesso Ponchielli nutriva diverse riserve sull'opera: cfr. De Rensis (1942a) pp. 95-96. Molto critico in generale si è dimostrato anche Pagano (1928), mentre è stato ben più comprensivo e positivo il giudizio di Borriello (1950) pp. 48-57 che mi sento di condividere ampiamente.

Qui eterna è l'ora: a misurar non vale
Egro tempo mortale
L'inno ideale – che si canta in ciel.
La nota umana faticosa e grave
Qui non si pave.

ECHI

Ave.⁴

Si hanno dunque un endecasillabo, un settenario e uno pseudo-endecasillabo *a minore* scomposto in un quinario più un senario⁵; il tutto ripetuto due volte e concluso da un distico costituito da un altro endecasillabo e da un quinario, con una coda bisillabica fissa che può fonderci con quanto precede tramite la sinalefe, anch'essa fissa. La struttura rimica è poi essenziale per comprendere quella metrica: è infatti ad esempio solamente grazie alla prima che è possibile non considerare come un unico endecasillabo il verso composto; andrà inoltre evidenziata l'assenza di terminazioni sdrucchiole, spesso invece impiegate da Boito⁶, così come è mantenuta la tradizionale conclusione tronca delle porzioni della strofa. Ciò non avviene solamente con l'ultimo verso, in cui la parola-rimante assume una valenza del tutto particolare.

Essa infatti non solo chiude tutte e tre le stanze delle falangi celesti, ma anche apre la prima, ovvero apre l'opera; e sarà la medesima con cui, alla ripresa di questo stesso coro nel momento della morte e redenzione di Faust, l'opera terminerà⁷. La voce richiama immediatamente e con efficacia il contesto orante e quasi liturgico in cui è inserita, e la sua origine latina non fa che accentuare tale valenza, anche se il sintagma *Ave Signor* non è di per sé una formula diffusa in ambito cattolico. S'inserisce in questo contesto anche la forma *Allelujate*, di certo reminiscenza del paradiso terrestre della *Commedia* dantesca⁸; così come tutta la strofa citata si richiama con tutta evidenza al Salmo 150. Contribuiscono poi ad innalzare il dettato altri cultismi, latinismi o forme ricercate (magari di conio boitiano) quali *glauco*, *aure*⁹, *roridi*¹⁰, *vizza*, il pe-

⁴ P, 5-6.

⁵ Sulle questioni teoriche connesse alla suddivisione degli endecasillabi, fenomeno che come si vedrà nel prosieguo interessa da vicino anche il libretto di *Mefistofele*, cfr. Esposito (2003) pp. 88-94.

⁶ Quasi certamente la ragione è riconducibile a un voluto legame con la prassi librettistica tradizionale: questa infatti prevedeva sì rime proparossitone per ambientazioni ultraterrene, ma di norma per quelle infernali; si pensi ad esempio al *Chi mai dell'Erebo / Fra le caligini* etc. dell'*Orfeo ed Euridice* di Gluck e Calzabigi. Su ciò cfr. Fabbri (2007) pp. 26-28 e 67-68.

⁷ Ma è così solo nella partitura, giacché invece dal libretto è, per altro un po' irragionevolmente, espunto l'ultimo distico con la coda in questione.

⁸ Cfr. infatti Pg XXX, 15 e quanto sostiene Telve (2004) p. 107; questo canto della *Divina Commedia* è stato inoltre più volte sfruttato dall'autore per le formule latine e religiose che vi compaiono e che, secondo l'interpretazione di Angela Ida Villa, dimostrerebbero una convinta affiliazione da parte di Boito alla massoneria. A questo proposito andrà ricordato come «Il primo fatto che salta immediatamente agli occhi è la presenza davvero notevole nel Boito, statisticamente parlando, della *Commedia* dantesca: essa si lascia cogliere, anzitutto, nell'abilissimo saccheggio di voci più o meno peregrine (comunque in progressiva rarefazione [...]) che irretiscono il padovano per l'apporto fornito a un metabolismo poetico feracemente rigeneratore e tutt'altro che effetto della malcelata improntitudine del loro fruitore (alla D'Annunzio per intendersi) o della sua maldestra predilezione per uno snaturante *pot-pourri*. [...] si tenga comunque conto che in qualche circostanza il poema di Dante avrà rappresentato, per l'uno o per l'altro dei nostri scapigliati, soltanto una fonte lontana e indiretta»: cfr. Arcangeli (2003) pp. 19-20; lo studioso prende in considerazione soprattutto la produzione poetica boitiana non destinata alla musica, ma le sue riflessioni valgono anche per la librettistica e più in generale per tutta la produzione dell'autore.

⁹ Variante tipica della librettistica. In *Mefistofele* si incontra 10 volte (anche al plurale e in un paio di casi come ripetizione di uno stesso verso) di contro alle 2 di *aria* (mentre non v'è traccia di 'aere'), che vengono entrambe cantate dal personaggio eponimo, il quale, come si avrà modo di dimostrare, si caratterizza spesso per uno stile più prosastico; e che quest'ultima forma fosse avvertita dallo stesso Boito come meno letteraria è confermato dal fatto che essa compare due volte anche nelle didascalie, come variante esclusiva. Cfr. Telve (1998) pp. 421-428, Arcangeli (2003) p. 97, Serianni (2009) p. 55.

¹⁰ Cfr. Telve (2004) p. 109.

trarchismo *egro*¹¹, *si pave*, il dittongato *morienti*¹²; oppure la costruzione a iperbato con dittologia intercisa *Oriam per quelle di morienti ignave / Anime schiave* e le più consuete, nel melodramma, inversioni sintattiche. Altre costanti boitiane sono poi l'accumulo, realizzato nel passo proposto con la successione insistita dei vocativi, e la reduplicazione di parole o sintagmi per creare espressioni polirematiche più dense (così *A schiere a schiere*)¹³.

Date dunque le ascendenze dantesche e bibliche messe in luce, l'autore ha avuto agio di arricchire anche lessicalmente il suo Paradiso con numerosi e lampanti richiami alla sfera musicale e sonora, che – si ricorderà – era appunto considerata da Boito tipicamente divina: basti prestare attenzione alla differenza sottolineata dall'autore tra *L'inno ideale – che si canta in ciel* e *La nota umana faticosa e grave* dell'imperfetta realtà terrena¹⁴. Non è necessario citare le altre singole parole o espressioni che esemplificano tutto ciò, mentre sarà opportuno sottolineare, sotto il profilo testuale e metatestuale, come in questo *incipit* la finzione operistica sia in parte sospesa: le schiere celesti, infatti, si esprimono davvero nelle intenzioni dell'autore tramite la parola cantata e non attraverso il più semplice, e più terreno, parlato.

Un canto che si fa udire inizialmente, rivestendo il primo verso dell'opera, a cappella, attonito, placido, intonato su un accordo perfetto di *mi maggiore*. Poi la complessità armonica e verbale s'infittisce, insistendo su una graduale, anche se talvolta momentaneamente interrotta, *climax* ascendente; questa sfrutta tanto innalzamenti della linea melodica il più delle volte tramite cromatismi, quanto dei *crescendo* agogici e degli *accelerando* dinamici¹⁵ cui si contrappone nel momento di acme un enfatico *allargando*. Finito tutto ciò, gli ultimi quattro *Ave* riconducono il canto angelico su un volume trattenuto che va a perdersi come un'eco (conformemente alle indicazioni del libretto) e ristabilendo la tonalità di partenza.

Dal punto di vista della resa linguistica si giunge a un esito di per sé tutt'altro che estraneo al genere artistico del melodramma, ma forse da certi punti di vista inaspettato in questo caso: infatti Boito ha in realtà parzialmente destrutturato e scomposto la sua architettura strofica e metrica così ricercata, ritoccando qualche verso o qualche emistichio, ripetendone alcuni sintagmi, frazionando all'occorrenza e separando tra loro le diverse componenti logico-sintattiche di uno stesso verso, e, ciò che forse più conta, non ha musicato la seconda e la terza strofa¹⁶; inoltre, avendo distribuito il testo verbale tra le varie sezioni del coro in modo tale da far sovrapporre alle voci parole differenti o sillabe differenti di una stessa parola, l'intelligibilità della poesia da parte dell'ascoltatore viene in buona misura compromessa.

In questo contesto andrà evidenziato un trattamento molto libero delle componenti sillabiche e metriche: in taluni casi le sinalefi sono rispettate, ma in altri (anche in presenza della stessa porzione verbale) no, così come l'*enjambement* di *volanti / Cherubini d'ôr*¹⁷ è reso come

¹¹ Cfr. Arcangeli (2003) pp. 103-104.

¹² Cfr. Telve (2004) p. 106.

¹³ Tutti gli esempi sono tratti da P, 5-6.

¹⁴ Né sfuggirà l'impiego dell'aggettivo *ideale*, di cui si è detto nel capitolo 2. Si ricorderanno solamente le seguenti parole di Boito, alcune già riportate in precedenza, che chiariscono anche parte della concezione artistico-filosofica che sta alla base di questo prologo: «La musica è il gradino più vicino a Dio della nostra scala terrestre; la musica è più alta della poesia e della preghiera. Lutero che il seppe, quell'ispirato ideatore di Salmi disse: “Al diavolo non piace la musica”»: cfr. Nardi (1942a) p. 1170.

¹⁵ Resi più efficaci dal passaggio progressivo, nell'accompagnamento orchestrale, da figurazioni più lunghe a crome, terzine di crome e, infine, semicrome.

¹⁶ Ma non si può escludere che queste vi fossero nella versione primigenia del 1868. Secondo Borriello (1950) pp. 30-31 invece ciò «sarà precisamente perché l'intensità e la caratterizzazione strutturale della melodia ne farà apparire come condensate in un solo blocco sonoro tutte e tre le contenenze poetiche, esaurendo la triplice significazione delle strofe nell'apoteosi di un solo inno trionfatore».

¹⁷ A proposito di questa espressione e dei successivi versi dei cherubini stessi sono evidenti i numerosi riferimenti veterotestamentari al coperchio dell'arca dell'Alleanza, tratti in particolare dal libro dell'*Esodo*.

un unico sintagma solo dopo una prima ripetizione del quinario; interessante infine constatare come l'eco dell'*Ave* non sia mai trattato nella partitura con sinalefe né rispetto al *soave* che lo precede né rispetto alle proprie ripetizioni, enfatizzandone dunque l'autonomia metrico-sintattica e la valenza lessicale e semantica¹⁸.

L'ingresso di Mefistofele è preparato da una breve introduzione orchestrale che tratteggia già il carattere del personaggio: uno *Scherzo* molto vivace dallo stile più consono all'opera buffa che a quella seria, basato fundamentalmente su un saltellante pizzicato degli archi e un puntato dei fagotti, dei corni e di altri legni, preceduti e inframmezzati da più acute, ammiccanti e dispettose acciaccature affidate all'ottavino e ai flauti; un contraltare sardonico e irriverente, ma in fin dei conti bonario e divertito, del precedente clima solenne e sacrale. L'ambiguità imprevedibile di Mefistofele è del resto espressa da subito attraverso un ingresso modulante ingannevole¹⁹, che si fonde con l'elemento verbale: il personaggio infatti fa proprio il saluto ossequioso degli angeli, ma la lenta e cadenzante terza maggiore discendente su cui è intonato, unita alla modulazione di cui s'è appena detto, ne mette in risalto l'atteggiamento affettato e insincero. Non per nulla immediatamente dopo Mefistofele si rivolge al Creatore scandendo i propri versi sul mosso e beffardo *Scherzo* che l'aveva introdotto.

Il monologo del demonio consiste di una successione di undici distici composti da un endecasillabo e un quinario tutti piani e uniti tra loro da rima baciata²⁰. Una struttura siffatta permette di comprendere che, nonostante i versi impiegati, non ci si trova di fronte a un semplice recitativo; e infatti il brano, che pur non assume la fisionomia di un pezzo chiuso tradizionale, si articola in modo più complesso: i primi otto versi rappresentano, anche contenutisticamente, un preambolo²¹, mentre il centro del discorso si dipana sui successivi dieci, per i quali non per nulla Boito ha previsto il passaggio a un *Trio* che ruota intorno alla tonalità di *si bemolle maggiore*; le conclusioni dell'argomentazione vengono invece tratte con gli ultimi quattro versi, di cui i primi tre sono musicati in forma di più libero e pacato recitativo, mentre l'ultimo riprende all'improvviso e proditoriamente l'andamento e la tonalità dello *Scherzo*.

L'aspetto linguistico e metalinguistico costituisce parte essenziale del personaggio²², che infatti, richiamandosi anche all'immaginario religioso e biblico secondo cui il demonio spesso tenta l'uomo con l'abilità delle sue parole e le lusinghe delle sue argomentazioni, si segnala subito in questo senso: appena porto il proprio saluto al padrone di casa, Mefistofele, quasi

¹⁸ Sui rimanti ad effetto eco tipo il presente nella librettistica boitiana cfr. Telve (2004) pp. 25-26.

¹⁹ Da un accordo di settima diminuita si passa infatti alla settima di dominante di *re maggiore*, per poi risolvere effettivamente in questa tonalità.

²⁰ Va però sottolineata qualche discrepanza rispetto alla messa in musica. Anzitutto la conclusione, in cui Boito ha preferito sostituire a *peccato* la parola *mal*: quest'ultima, data la terminazione tronca, è certo più adatta alla canonica cadenza maschile del canto, ma comporta sia una mancata rima sia – ciò che forse più conta – la contrazione del settenario in un senario poco giustificabile nel contesto (né Boito ha pensato di evitare la sinalefe tra *tentarlo* e *al* per sopperire alla mancanza di una sillaba). Anche il passaggio dalla seconda alla terza porzione del monologo denuncia un lieve tradimento del testo poetico: infatti non solamente viene preferita la forma apocopata *Ragion* rispetto a quella piena del libretto (senza che altrettanto avvenga con il precedente *illusione*), ma il sostantivo viene ripetuto una seconda volta; gli fa poi seguito la zeppa dell'esclamativo *Ah!*, che ha la sola lampante funzione di consentire all'esecutore di emettere un *fa* acuto, facendo così sfoggio delle proprie doti canore altrimenti non sufficientemente valorizzate.

²¹ Non sfugge nemmeno qui il richiamo liturgico di Boito: Mefistofele chiede infatti perdono tre volte, esattamente come un penitente che recita il *Kyrie elèison*; ma anche in questo caso l'atto di umiltà e sottomissione del diavolo è irridente e simulato: il personaggio si scusa per mancanze assolutamente di poco conto rispetto alle sue colpe reali e contrapposte alla prassi del Paradiso. Sul rapporto tra le opzioni sinonimiche 'perdonare' e 'scusare' cfr. Serianni (2002) p. 131. Si può quindi affermare che questo sia un antecedente significativo di un altro riutilizzo stravolto che il Boito librettista farà di una formula cattolica: il *Credo* di Jago nell'*Otello* verdiano.

²² Cfr. anche Telve (2004) pp. 24-25.

giustificandosi nel momento di iniziare ad esporre quanto è venuto a dire, premette ironicamente che il suo *gergo* non è paragonabile a quello sublime e ineccepibile delle schiere celesti; anzi, sa bene che il solecismo gli è connaturato, e si manifesta sotto forma di *fischio*, fenomeno di contestazione a un tempo della norma grammaticale e di quella sociale e morale, ma anche artistica. A quest'ultimo proposito sarà bene rammentare come Boito avesse già più di una volta riflettuto sull'atto del fischiare sia nei suoi scritti teorici sia in quelli poetici²³.

Vi è anche una chiosa onomasiologica, laddove Mefistofele si riferisce a *quell'ebra illusione / Ch'egli [scil. l'uomo] chiama Ragione*: una ragione quasi personificata e divinizzata, come dimostra l'iniziale maiuscola; anche per questo vano errare che gli esseri umani si procurano da se medesimi, Mefistofele dichiara con antifrastica ironia di sentirsi quasi privo della forza d'animo di esercitare su di essi la sua funzione di tentatore. Ma lo svelamento della falsità dell'assunto è affidato all'arte sorella, la quale prevede che i legni e gli archi richiamino all'improvviso e con irrisione sulle ultime parole di Mefistofele il motivo furbo e scherzoso che aveva contraddistinto l'ingresso del protagonista; il quale tema, a sua volta, facendo da sottofondo sonoro anche alle richieste di perdono del personaggio, ben lasciava intendere quanto le parole da lui pronunciate nascondessero per converso una convinzione affatto differente.

In realtà il personaggio si dimostra infido anche nelle dichiarazioni stilistiche; o meglio, se è vero che i suoi versi contengono elementi poco elevati, è però altrettanto vero che accanto a questi ve ne sono altri ben più sostenuti: sintomo, ancora una volta, dell'ambiguità e del camaleontismo propri di Mefistofele. Tra i primi si possono citare espressioni e voci come *Si lascia un po' da tergo*²⁴, *corro rischio / Di buscar qualche fischio, saltellante, Spinge [...] il naso, Crolla*, la forma dittongata *cuor*²⁵, la sintassi assolutamente lineare e piana (nonché correttamente interpunta) di tutta la prima parte del monologo e solamente poco più involuta nel prosieguo; tra i secondi invece i dantismi anche di ascendenza classica *superne*²⁶, *teodie*²⁷, *traligna, polve*²⁸ e *tracotato*²⁹, il tecnicismo scientifico-filosofico *atòmo* con tanto di diastole poetica³⁰, l'opzione melodrammatica *crini*³¹ e quella poetica *astri*³², la forma letteraria epentetica *fantasima*³³, la costruzione chiasmica con poliptoto *Il Dio piccin della piccina terra*³⁴.

²³ Così infatti scrisse sul *Figaro* il 4 febbraio 1864: «Il fischio tiene l'origine sua fin dalle mistiche nebulosità della genesi: la donna lo imparò nel verso del primo usignolo, l'uomo nel sibilo del serpente [del diavolo tentatore, dunque, *nda*], e Giuseppe e Mosè e Sansone e David e Job furono tutti attori più o meno fischiati. E Job in singolar modo provò l'amarezza di quella triste predizione: *ognuno zuffolerà contra te*; ed infatti, perché era savio e nudo e lebbroso, *ognuno zuffolò contra lui*, ed il plebeo "èia" del vulgo lo intronò più volte per le vie, sulle piazze, nel tempio. Nessuno si meravigli adunque se il fischio dai primi padri arrivò fino a noi, e se oggi ci assorda nei nostri teatri con tale veemenza, giacché fino al giorno in cui vi saranno due ultime labbra di creatura umana, il fischio esisterà sulla terra; ed a ragione. Se abbiamo due palme sonore per applaudire alle meraviglie del bello, gli è pure troppo equo ed onesto che possediamo un paio di labbra per fischiare le goffaggini del brutto»: cfr. Nardi (1942a) p. 1113. E si ricordi il componimento scapigliato *A Giovann Camerana: Io pur fra i primi di cotesta razza / Urlo il canto anatemico e macabro, / Poi, con rivolta pazza, / atteggia a fischi il labro*: cfr. Villa (2001) p. 80.

²⁴ Sull'attenuativo cfr. Telve (2004) p. 29.

²⁵ Questa compare nel complesso cinque volte nel libretto e in due occorrenze è messa in bocca a Mefistofele; per contro la forma monotongata è individuabile ben otto volte, di cui solo una cantata dal personaggio eponimo. Cfr. Arcangeli (2003) pp. 216-224 (per limitarsi ai poeti scapigliati) e Serianni (2009) pp. 57-58.

²⁶ Cfr. Arcangeli (2003) pp. 83-84.

²⁷ Cfr. Arcangeli (2003) p. 46.

²⁸ Cfr. Arcangeli (2003) pp. 111-112 e Serianni (2009) pp. 151 e 153. Rispetto alle altre, questa voce è comunque di più ampia tradizione poetica.

²⁹ Cfr. Telve (2004) p. 105. La voce torna anche nella traduzione italiana del *Paradiso perduto* di John Milton (I, 59) a cura di Lazzaro Papi e pubblicata nel 1811: non è quindi escluso che Boito ne avesse contezza.

³⁰ Parola cara a Boito che la reimpiegherà ad esempio nel *Credo* di Jago (*Otello* II, II), sempre rimante con *uomo*. Cfr. Telve (2004) p. 106 e Serianni (2009) pp. 139-141.

³¹ Per la quale non si può escludere ancora una volta l'influsso dantesco: se infatti la voce è di per sé di ampio utilizzo poetico, va però tenuto presente che Boito si rifece proprio al canto degli avari e dei prodighi (Inf VII, 56-

Lo stesso è riscontrabile negli interventi successivi di Mefistofele, quando questi interlocuisce in modo più dialogico con l'altisonante Chorus Mysticus interno cui è affidato il compito di trasmettere la voce di Dio, e quando infine esprime alcune considerazioni tra sé e sé. Anche qui infatti le scelte mefistofeliche sono duplici: afferiscono ad esempio al polo meno formale il sintagma *bizzarro pazzo*, le voci *mi sobbarco* e *guastarmi*, le espressioni *farne scommessa* e *Di tratto in tratto*³⁵, la locuzione subordinante *per modo ch'*, la costruzione sintattica ancora semplice; sull'altro versante s'incontrano invece la sincope di *aescarlo*, la forma spirantizzata *sovra*³⁶, l'avverbio aferetico *sì, nulla* usato in funzione aggettivale, il pronome maschile oggetto *che* che compariva anche nel monologo precedente³⁷, la scelta del passato remoto *T'avventurasti* per un'azione appena avvenuta e avente ancora ricadute sul futuro, il dantismo *trasumanar*³⁸. Vi sono però anche fenomeni contrastanti, come è il caso del pronome soggetto maschile: se con tutta probabilità la scelta per l'una o per l'altra forma è ascrivibile in prima istanza a ragioni di carattere metrico, va comunque rilevata la presenza tanto di *egli* (2 occorrenze) quanto di *ei* (3 occorrenze)³⁹.

Del resto questo "dualismo" stilistico e contenutistico, al di là della caratterizzazione del personaggio, era una qualità che l'autore apprezzava nei prologhi della classicità e in quelli a lui contemporanei che ad essa si ispiravano, compreso quello della sua fonte diretta:

Proprietà singolare d'alcuni prologhi classici era il mostrarsi ad un tempo e seri e scherzosi, e lirici e satirici; era d'avere un color gaio rattenuto da un tono sodo. [...] Alcuni altri potenti imitatori del prologo greco non divisero [...] i due colori, ma uno all'altro li intercalarono, immedesimando la parola della satira col pensiero dell'ode; e da questa eletta maniera nacquero i maravigliosi prologhi del *Faust* di Goethe, del *Faust* di Marlowe, e

57) citando il verso in questione (insieme al precedente) nella novella *Il pugno chiuso*: cfr. Villa (2001) pp. 223 e 230. Cfr. poi Telve (1998) pp. 388-391 e Arcangeli (2003) pp. 98-100.

³² Cfr. Telve (1998) p. 357; qui forse la variante più elevata è impiegata con voluta ironia nei riguardi della pochezza umana che vorrebbe indagare l'universo fisico e metafisico. La voce ritornerà anche poco più avanti in bocca ai Cherubini.

³³ Cfr. Arcangeli (2003) pp. 287-288 e Telve (2004) p. 109; ma si può anche supporre che in questo caso abbiano prevalso sulle ragioni stilistiche quelle metriche: infatti la voce ricompare anche in bocca a Wagner (I, I, 14), mentre *fantasma* è detto poco dopo da Faust (I, II, 15) e poi dallo stesso Mefistofele (II, II, 27). L'opzione epentetica è comunque diffusa anche in *Re Orso*.

³⁴ Tutti gli esempi sono tratti da P, 6.

³⁵ Una costante dell'autore e da lui avvertita come non poetica: ne dà conferma il fatto di averla riscontrata spesso nei suoi scritti in prosa non letterari: cfr. ad esempio Nardi (1942a) pp. 1120, 1133, 1150, 1172, 1295.

³⁶ Qui potrebbe forse aver influito una ricercatezza fonica, giacché nei quattro versi in cui Mefistofele pronuncia la preposizione *vi* sono ben altre cinque parole con fricativa labiodentale sonora; comunque la forma in questione è leggermente maggioritaria (3 occorrenze, più una in una didascalia) rispetto a quella con plosiva bilabiale sorda (una occorrenza nel testo e un'altra in una didascalia). Cfr. Arcangeli (2003) pp. 272-273 e Serianni (2009) p. 88.

³⁷ Nel libretto questa forma prevale sulla concorrente *lo* per 4 occorrenze a 2 (comprese naturalmente le rispettive varianti aferetiche o elise), e le prime sono tutte cantate da Mefistofele. Cfr. Serianni (2009) p. 175.

³⁸ Che non è un *hapax* all'interno della produzione boitiana, comparando sotto forma di sostantivo almeno anche nella novella *L'alfier nero* e in un momento di particolare *pathos*: «La fronte di quella figura di legno diventava sempre più umana, sempre più eroica, toccava quasi all'ideale [voce, come sottolineato, particolarmente rilevante secondo la concezione filosofico-estetica dell'autore, *nda*] e, passando da trasformazione in trasumanazione, da uomo diventava *idea* come da scacco era diventata uomo. L'*idea fissa* era ancora là, nel centro dell'anima del negro, sempre più innalzata, sempre più sublimata. Da mania si era mutata in superstizione, da superstizione in fanatismo. Tom era in quella notte, in quel momento la sintesi di tutta la sua razza»: cfr. Villa (2001) p. 177.

³⁹ È però significativo il fatto che gli unici *egli* del libretto compaiono proprio in questo punto e in bocca a Mefistofele, mentre nel complesso dell'opera la forma *ei* è di gran lunga maggioritaria con le sue 8 occorrenze. Non stupisce in simile contesto l'assenza di *lui*, a cui è preferito *esso* anche negli unici due casi indiretti e preposizionali: *in esso* e *per esso* (entrambi in bocca a Wagner a breve distanza l'uno dall'altro in I, I, 14); assenti sono pure il melodrammatico *desso* e *colui*. Cfr. Arcangeli (2003) pp. 284-286, Telve (2004) pp. 102-103 e Serianni (2009) pp. 174 e 182-183.

quell'altro altissimo nel *Wallenstein*; da quella maniera pullulò il germe della moderna poesia.⁴⁰

Meritano poi di essere notati altri aspetti. Anzitutto il fatto che il discorso di Mefistofele si conclude come si era aperto, ovvero con una riflessione metalinguistica e fors'anche metateatrale: anche in questo caso beffarda, ma soprattutto nei confronti degli spettatori, giacché con essa (*è bello udir l'Eterno / Col diavolo parlar sì umanamente*⁴¹) Boito ha forse voluto sottolineare quanto questo dialogo metafisico, per la sola ragione di essere svolto *per humana verba* e in un modo siffatto, altro non sia che una simulazione analoga agli imbrogli di cui il tentatore è maestro⁴². Lo zampino dell'autore è del resto evidente anche in altre scelte lessicali, quali il ricorso a voci morfologicamente derivate o composte (oltre a quelle già citate si ricorderanno ancora *inghirlanda* e *Inassopita*) particolarmente care alla penna boitiana, e il sintagma avverbiale *da senno*, di cui non si contano le occorrenze in tutta la produzione poetica, letteraria, librettistica, critica e personale dell'autore⁴³.

Ancora, si osservi la non casuale *variatio* con la quale il diavolo si riferisce al suo eterno e più potente avversario: all'inizio si ha appunto il canonico e religioso *Signor*, e non molto oltre l'altrettanto rispettoso *Maestro divino* (che però cela anch'esso, come il precedente, una vena d'ironia: Mefistofele sta infatti sottolineando al Creatore come la sua creatura prediletta sia imperfetta e fragile); ma poi, quando si scende nel concreto e si dà avvio al *rude gioco*, l'interlocutore viene designato con un più schietto *vecchio Padre*, che si tramuta addirittura nel solo e ben poco ossequioso *il Vecchio* quando Mefistofele è libero di esprimersi ipotizzando che l'Altro non lo ascolti. Se neutra appare l'ultima attribuzione con cui si chiama in causa Dio, *l'Eterno*, decisamente ortodossa sotto il profilo teologico e formulare nonché rispettosa della dignità e della potenza divina è la perifrasi *Re de' cieli*; ma si badi bene: qui il personaggio epónimo non sta manifestando sottomissione o giusto riconoscimento della regalità metafisica della controparte, quanto piuttosto sta fantasticando sul fatto che riuscirà a oltrepassarla vincendo la scommessa; e ammettendo che Dio è l'entità suprema, intende sentirsi a Lui ancora superiore.

Questa *υβρις* è dunque ontologicamente connaturata in Mefistofele, così come lo sono il suo egoismo e il suo egocentrismo: ciò si riflette, ancora una volta, anche sulla lingua. Contrariamente alla più diffusa prassi melodrammatica e tragica, il personaggio parla di sé senza ricorrere a perifrasi o alla terza persona, ad eccezione dell'ultimo periodo in cui però si esprime un concetto generalizzato. Si osservi infatti come il demonio si consideri costantemente centro deitico del suo discorso; quello che più risalta è l'altissima ricorrenza di pronomi e aggettivi possessivi di prima persona singolare, per un totale di ben 12 elementi: senza contare le desinenze verbali dei predicati privi di soggetto ma pur sempre alla prima persona, basti rilevare la presenza di tre *io*, di fatto tutti pleonastici (anche per quanto concerne il computo sillabico dei versi) e proprio per questo rafforzativi; un aspetto confermato anche osservando il libretto nel suo complesso: Mefistofele è quello che pronuncia più volte (10) questo pronome, seguito da Margherita

⁴⁰ Cfr. Nardi (1942a) pp. 1089-1090. Andrà poi notato il significativo riuso linguistico che accomuna questi interventi di Mefistofele con quanto Boito aveva scritto nella recensione alla scultura di Tantardini di cui si è accennato nel capitolo precedente: anche là infatti comparivano *vizio*, *buio fondo*, *scommessa*, *aescanti* (e si ha anche il participio aggettivale *candente*, che s'incontrerà tra poco): cfr. Villa (2001) p. 364.

⁴¹ P, 7.

⁴² Ma si tenga presente che queste parole sono la traduzione quasi letterale dell'omologo passo goethiano: *Von Zeit zu Zeit seh ich den Alten gern, / Und hüte mich, mit ihm zu brechen. / Es ist gar hübsch von einem großen Herrn, / So menschlich mit dem Teufel selbst zu sprechen*. Allo stesso modo, la precedente richiesta di scuse da parte del diavolo per non essere all'altezza del canto e della lingua celesti era ispirata all'originale: *Verzeih, ich kann nicht hohe Worte machen*. Cfr. Amoretti (1976) pp. 18 e 14.

⁴³ Limitatamente alla librettistica cfr. Telve (2004) p. 108, che però non riporta la presente occorrenza.

e Faust tra loro quasi alla pari (7 e 6) e staccando di molto gli unici altri due personaggi che ne fanno uso con una sola occorrenza a testa (Wagner ed Elena).

Il rapporto tra il testo poetico e il suo rivestimento musicale è nel complesso ben realizzato, anche in talune minuzie come il rispetto della dieresi in *illusione* e *curiosa* e l'assenza della stessa ad esempio in *boriosa*⁴⁴. Oltre a quanto già evidenziato, le sole altre difformità da rilevare ma tutto sommato marginali sono costituite dalla resa tramite troncamento di *tanto* è *fiaccato*, dalla sostituzione di *or vuoi farne* con *vui tu farne* e da quella di *sovra il Re de' cieli* con *sovra il Re del ciel*⁴⁵: l'unico inconveniente è ravvisabile nel penultimo caso, giacché così facendo Boito ha creato un verso ipermetro. Ma si tratta di un peccato veniale, considerando che tutto il dialogo dell'*Intermezzo drammatico*, in endecasillabi sciolti, è mantenuto su un livello metrico e musicale prosastico e recitativo; lucida e condivisibile l'interpretazione che Antonio Borriello ha proposto per un simile rivestimento sonoro, e che quindi è opportuno riportare per esteso:

jattanza, fatuità e cupezza – ma predomina l'oscuro – si fondono in un declamato efficacissimo, impostato sull'accordo di *settima* di *si bem.*, e sostenuto da una successione di simili accordi alternati, lungamente tenuti e legatissimi dei clarinetti e fagotti, in cui il disprezzo affonda lentamente il mondo ed il suo presunto padrone nel buio di un linguaggio progressivamente digradante e pesante come la materia inerte [...]. Si comprende, infine, la ragione per cui qui la musica trovi la sua forma più adeguata attraverso il *recitativo* o una specie di melopèa, allontanandosi dalla forma melodica vera e propria. Fissati i temi del Male nelle loro gradazioni nel secondo tempo, la essenza del satanismo beffardo trova ora la sua più alta espressione; e, mentre altrove, quando si tratterà di definire sé stesso discendendo nelle profondità della propria insondabile natura, il Demonio troverà nella melodia chiusa uno schema proprio al profondarsi abissale della sua autodefinizione («*Son lo spirito che nega*»), egli si esprime qui, nell'*Intermezzo drammatico*, nella spavalda, cinica ed enfatica forma di un *recitativo* sciolto e scultoreo.⁴⁶

La frase musicale è poi nel complesso molto attenta a mantenere perspicui i legami logico-sintattici del testo verbale, come si può ad esempio verificare ponendo attenzione alla pausa che si ha di norma solo tra complementi o proposizioni differenti⁴⁷ e, conseguentemente, all'accostamento di parole metricamente separate da *enjambements* (come *inassopita* / *Bramosia*, *cupo* / *Suo delirio*). In tale contesto lascia quindi un po' perplessi la scelta di dare la precedenza alla segmentazione versuale piuttosto che a quella logico-sintattica nel distico *E, al par di grillo saltellante, a caso* / *Spinge fra gli astri il naso*: se l'ascoltatore non avesse a disposizione il libretto e non potesse vederne l'interpunzione, di certo assocerebbe il complemento di modo al participio dell'incidentale invece che al predicato della principale.

Meritano infine di essere sottolineati alcuni punti di questi interventi di Mefistofele in cui l'interazione tra le due arti sorelle si manifesta nelle sue potenzialità semantiche, allusive e connotative. Anzitutto si rilevano gli interventi dell'ottavino e del primo flauto che richiamano e concretizzano musicalmente, tramite il trillo, quanto Mefistofele descrive nei quattro versi in cui paragona la piccolezza umana rivestita di presuntuosa vanità al gracile frinire di un *grillo*. L'impegno che il tentatore si assume a proposito dell'irretimento di Faust è poi preceduto dal fugace richiamo del pizzicato orchestrale allo *Scherzo* con cui, come si è visto, l'autore ha volu-

⁴⁴ Al più si può eccepire sul fatto che *teodie* è trattato come un bisillabo e che non è rispettata la sinalefe di *non porta il raggio*; ma si tratta di piccolezze.

⁴⁵ Cfr. sempre P, 6-7.

⁴⁶ Cfr. Borriello (1950) pp. 67 e 71.

⁴⁷ Così, per fare un esempio a testa, si hanno *Sì, Maestro divino, / in bujo fondo / crolla il padron del mondo e Perdona se dicendo / io corro rischio / di buscar qualche fischio* (si usano qui le sbarrette oblique per indicare le pause musicali).

to caratterizzare le azioni demoniache; e l'eco biblica di *Genesi* 3, 1-7 con la metafora della prima atavica tentazione del maligno si dipana su un andamento melodico sinuoso e insinuante forse volutamente richiamantesi all'immagine del serpente.

E ancora, se si osservano i due momenti in cui nel libretto compaiono dei punti esclamativi, ci si accorgerà che sono effettivamente quelli a cui Boito ha dato anche più enfasi musicale: il disprezzo per lo spocchioso genere umano è compiuto dal diavolo con figurazioni ritmiche lunghe e rese ben scandite dall'ulteriore *Meno* [*mosso*] dell'agógica generale, intonate in tessitura acuta e con un volume di voce intenso, sostenute da un accompagnamento *marcatissimo e pesante* ancor più forte, prodigo di forcelline d'accento. Analogo vigore sonoro compare appena stretto il patto con Dio e, soprattutto, quando poco dopo Mefistofele si figura già vincitore della scommessa profondendosi in una graduale ascesa d'ottava cantata tutta a piena voce e che si conclude sull'acuta e definitiva tonica di *do maggiore*; ma la sua controparte provvede a smorzare immediatamente tanta ingiustificata vanagloria riappropriandosi dell'accompagnamento degli ottoni (e più in generale di tutta l'orchestra), intonando con ancor più forza un *Sanctus!* corale⁴⁸ e modulando prontamente in altra tonalità⁴⁹.

Per descrivere quanto segue non sarà possibile per diversi fenomeni separare nettamente la poesia e la musica, pensate con tutta evidenza dall'autore in un unico sistema artistico non scandagliabile partitamente se non a rischio di compromettere la stessa analisi e le osservazioni ermeneutiche che ne derivano; anche se ciò comporta addentrarsi in alcuni tecnicismi e in alcune minuzie di entrambi gli àmbiti d'indagine. Suffraga del resto un simile approccio la dichiarazione di Antonio Borriello, fine e preparato critico letterario più volte citato: «Valori poetici formali, musicali e perfino orchestrali insieme: mai come in questo punto appare che essi tutti sono inscindibili, trasferendo dall'uno allo altro ciascuno i propri riflessi ed accenti a formarne una sola sintesi»⁵⁰.

Anzitutto bisogna partire osservando la versatilità e la creatività di Boito in materia metrica: oltre ai versi lunghi, l'autore era in grado di servirsi anche di unità molto brevi, come è il caso dei ternari con cui si manifestano i Cherubini⁵¹ da dietro la nebulosa, tutti piani (e quindi rigorosamente trisillabici) e a rima incatenata (sul modello dunque della terzina dantesca); e il numero tre sta alla base di tutta la struttura poetico-musicale: tre strofe di senso compiuto, ciascuna delle quali contrassegnata anche paratestualmente da un trattino a fianco del primo verso, un *Ritmo di tre battute che si batte in uno* (e come se non bastasse inizia qui il *III. Tempo* del prologo, lo *Scherzo vocale*), la tonalità, *mi bemolle maggiore*, prevede tre alterazioni in armatura, gli angeli cantano a distanza di una terza minore gli uni dagli altri a partire dalla medianta, il terzo grado della scala, attaccano con un'indicazione dinamica di *ppp*, la cellula ritmica che si reitera senza variazioni è rigorosamente sillabica e quindi composta anch'essa di tre elementi⁵²,

⁴⁸ Solo una piccola chiosa al riguardo: in realtà la ripetizione dell'invocazione da parte delle varie sezioni delle Falangi celesti aumenta il più formalmente corretto *tricolon* previsto dal libretto.

⁴⁹ Anche qui si ha un evidente richiamo biblico a quando il profeta Isaia (14, 10-15) paragona la sorte del Re di Babilonia a quella di Lucifero, entrambi pieni d'orgoglio e crudeltà ma alla fine sconfitti e atterrati dalla giustizia divina.

⁵⁰ Cfr. Borriello (1950) p. 78.

⁵¹ I quali, andrà notato, dichiarano attraverso la lingua poetica ciò che in effetti sono anche in scena: *Siam cori / Di bimbi* (P, 7); sulla voce *nimbi*, abbastanza diffusa nella produzione boitiana e scapigliata, cfr. Arcangeli (2003) pp. 295-297 e Serianni (2009) pp. 52-53. Notava Bonaventura (1924) p. 71: «i celesti angioletti cantan con sì rapido ritmo che, anche al solo leggerne i versi par di vederli volare». Boito si era già cimentato in simili esperimenti metrici ad esempio in *Re Orso*, il cui *refrain* ossessionante è infatti il lugubre *Re Orso / Ti schermi / Dal morso / De' vermi*: cfr. Villa (2001) pp. 93-143 *passim*.

⁵² Una croma, una semiminima che consente di far percepire meglio la corrispondenza tra l'accento prosodico e quello musicale, considerato che le sillabe toniche cadono già in battere, un'altra croma: in questo modo il canto è senza interruzioni, risolvendo in tale fluidità gli *enjambements* presenti tra i versi.

le strofe si ripetono complete per tre volte occupando ogni volta nove battute, che però essendo appunto da eseguirsi *in uno* è come se constassero di tre pulsazioni, come si evince anche dalla linea del basso pensata di tre misure in tre misure.

Quest'ultima si richiama nel suo andamento a quella che accompagnava l'invettiva di Mefistofele contro la schiatta umana, così come il presente *Scherzo* può essere interpretato come una contrapposizione angelica rispetto a quello che aveva accompagnato l'ingresso del demonio. Questi viene non per nulla infastidito dall'innocenza infantile degli *angioletti* (vezzeggiativo antifrastico nelle intenzioni di chi lo pronuncia⁵³), paragonando il lieve e rapido passaggio dei cherubini, che incrementa la propria sonorità per poi scemare nuovamente, a un importuno ronzio di *api*; andrà anche notato come il personaggio interrompa sotto il profilo testuale l'intervento angelico: torna infatti un distico di endecasillabi sciolti e sticomitici, dalla sintassi ancora una volta piana e con voci comuni quali *sciame*, *ribrezzo* e *noja*, musicati sotto forma di recitativo che riprende per il secondo verso l'accompagnamento puntato caratteristico del personaggio; il quale prende così commiato, seguito da un ultimo stizzito pizzicato degli archi.

A questo punto riprende avvio il canto dei Cherubini, rendendo ancor più complesse di prima la struttura e la sovrapposizione di elementi ternari. Si parta di nuovo dall'aspetto metrico e si osservi la conformazione della prima strofa:

Sui venti, sugli astri, sui mondi,
Sui limpidi azzurri profondi,
Sui raggi tepenti del sol,
Sugli echi, sui fiumi, sui fiori,
Sui rosei candenti vapori,
Scorriamo con agile vol.⁵⁴

I versi sono più lunghi di prima, ma secondo una logica precisa, ovvero sono diventati dei novenari (3 x 3)⁵⁵; e se si analizzano con maggior attenzione, si noterà che sono tutti, ad eccezione dell'ultimo, scomponibili in trisillabi anfibrachici: questo avviene anche nel secondo verso, in cui *limpidi* diventerebbe sdrucchiolo e non si verificherebbe la sinalefe col ternario successivo. La sestina è poi suddivisa in due parti di tre versi ciascuna, come conferma la struttura rimica aab ccb con clausola tronca alla fine di ciascuna porzione strofica; la suddivisione è ancor più chiara osservando le due sestine successive, in cui si hanno la presenza di un segno interpuntivo più forte alla fine del terzo verso e una conseguente messa in rilievo di due periodi sintattici distinti. Perché infatti le sestine sono a loro volta tre, e ciascuna di esse è seguita da un ulteriore distico ritornellante anch'esso in novenari.

Perfino alcuni espedienti retorici sottostanno a tale numerologia, cosicché s'incontrano nel complesso tre *tricola* nelle sestine (*Sui venti, sugli astri, sui mondi; Sugli echi, sui fiumi, sui fiori; Pregando, cantando, danzando*) e altrettanti nei distici dati dalla reiterazione del primo sintagma del secondo verso (*Si gira, si gira, si gira*). Tale stilema rientra del resto nel gusto tutto boitiano per l'accumulo, evidente soprattutto nella prima strofa in cui i primi cinque versi contengono semplicemente una serie di complementi di luogo, ulteriormente rilevati dall'insistenza di preposizioni articolate analoghe che, coinvolgendo anche lo *Scorriamo* dell'ultimo verso,

⁵³ Sulla forma cfr. Arcangeli (2003) pp. 182-185.

⁵⁴ Questa citazione e le precedenti sono tratte da P, 7-8.

⁵⁵ Per un approfondimento su questo verso poco sfruttato dalla poesia italiana prima della seconda metà dell'Ottocento cfr. Beltrami (2002⁴) pp. 192-196. Del resto il poeta scapigliato e sperimentatore Boito aveva tenuto a precisare questa sua scelta in una nota del libretto del 1868: «Ci siamo fatti animo a tentare questo metro nonosillabo proibito dai benemeriti trattati di versificazione. A noi pare che collocando l'accento simmetrico sulla sillaba *seconda, quinta e ottava*, questo nonosillabo riesca assai melodiosamente cadenzato»: cfr. l'esemplare consultabile su www.digitami.it alla p. 2.

producono una forte allitterazione della sibilante sorda, forse sfruttata per corroborare a livello fonico-linguistico l'idea dello *sciame* ronzante che aveva infastidito Mefistofele. Altri preziosismi retorici sono poi gli omoteleuti dei gerundi del terzo *tricolon* già citato e l'anafora del vocativo *Fratelli* con cui si aprono i due periodi della terza sestina.

Lo stile, come si addice agli angeli e come infatti si è già visto in precedenza, torna ad innalzarsi leggermente rispetto agli interventi del diavolo, senza escursioni tendenti all'informalità: se la sintassi non si complica, si hanno però altre spie come i participi presenti latineggianti *tepentis* e *candentis*⁵⁶, la forma plurale poetica *ale*⁵⁷ e quella altrettanto letteraria *angiolis*⁵⁸, l'enclisi con precedente apocope in *teniamci*. Vi è anche un caso di riuso interno a poca distanza, giacché la rima tra *fiori* e *vapori* era già comparsa nei versi della seconda Falange, seppur in ordine inverso; e quella tra *mondi* e *profondi* sarà riutilizzata negli anni a venire in *Ero e Leandro*, sempre tra l'altro in una sestina di novenari scomponibile in due parti uguali⁵⁹.

Musicalmente rimane il *Ritmo di tre battute*, che però adesso hanno durata di 3/4 ma che all'inizio nell'insieme, quando non compaiono le più lunghe minime con punto (nel caso, in successione di tre), contengono un novenario, mentre la tonalità s'innalza di una terza minore rispetto a quella precedente; inoltre le due sezioni dei Cherubini si intrecciano per la prima parte in forma di canone, con la seconda voce che attacca esattamente tre battute dopo la prima. Curiosamente però anche qui Boito ha deciso di apportare un taglio, per cui nella partitura non sono comprese la prima sestina e il rispettivo distico in coda ad essa⁶⁰; quest'ultimo viene in compenso ripetuto sei volte nel passaggio di collegamento con la strofa successiva, la quale è reduplicata e assume una fisionomia musicale altra rispetto alla precedente: oltre al cambio di tonalità⁶¹, si instaura un nuovo andamento ritmico che però mantiene come riferimento di base una scansione ternaria, per lo più intonata a intervalli di terza maggiore dalle due sezioni corali. L'intervento solistico dei Cherubini si chiude poi, tanto nel libretto quanto nella partitura, con la ripresa del rapido susseguirsi dei ternari con cui si era aperto⁶².

L'ultima parte del Prologo in cielo vede la presenza – verbale e sonora, ma comprensibilmente non scenica – di personaggi umani, che arricchiscono e complicano così il quadro: questa *Salmodia finale* assume infatti le vesti di un grande concertato corale in cui alle entità angeliche sin qui viste si aggiungono anche Le Penitenti terrene, per il canto delle quali viene recuperato uno dei temi uditi nell'introduzione al Prologo ed inizialmente eseguito dalla sola orchestra; il tutto in una mescolanza complessiva che però non cancella le singole specificità. Alle donne Boito ha destinato tre strofe di cinque quinari seguite dai quattro versi del ritornello,

⁵⁶ Cfr. Arcangeli (2003) p. 51, Telve (2004) p. 105 e Serianni (2009) p. 230.

⁵⁷ Certo avrà qui giocato un ruolo determinante la necessità della rima, ma vale la pena di sottolineare che Margherita in punto di morte e all'interno di verso canterà *ali* (III, 31). *Ale* invece era già stato usato da Boito, sempre in clausola di verso, due volte all'interno della sua poesia-manifesto del periodo scapigliato, *Dualismo*, e in *Il mio tempio e il mio culto*: cfr. Villa (2001) pp. 53 e 55 vv. 6 e 76, e p. 154 v. 38. Cfr. anche Arcangeli (2003) pp. 251-254.

⁵⁸ Che si ritroverà solo un'altra volta in bocca a Faust (II, I, 21), mentre la forma concorrente compare nel complesso 6 volte; è però curioso e incoerente che le Falangi celesti usino sempre e solo *angeli*. Cfr. Arcangeli (2003) pp. 277-278.

⁵⁹ Si riveda il passo già citato nel capitolo precedente a proposito di ciò che sarebbe diventato il duetto *Lontano, lontano, lontano*.

⁶⁰ Inoltre per non interrompere l'andamento isoritmico e con giusta distribuzione di accenti, Boito si è visto costretto a rendere piena la forma apocopata *fior*.

⁶¹ Qui *si maggiore*, ma, trattandosi dell'enanarmonica della precedente, la modifica è quasi solo apparente e funzionale ad altre piccole modulazioni interne.

⁶² Si noterà almeno per completezza che l'attrazione boitiana per i dantismi riesce qui a manifestarsi anche in una didascalia, la quale riporta il verbo derivato *ricircolano*: cfr. anche D'Angelo-Riva (2004) p. 81.

anch'esso in quinari e a rima alternata in cui si recita l'attacco dell'*Ave Maria* in latino, così come latina può essere considerata l'invocazione *Salve Regina* con cui le oranti iniziano la propria preghiera⁶³; le rime interne alle tre strofe sono invece disomogenee, giacché se l'ultima è sempre tronca e uguale per tutte, per gli altri versi si hanno tanto la rima incrociata (prima e ultima strofa) quanto quella alternata (seconda).

Bisogna però constatare come Boito abbia deciso di musicare, dopo la prima quartina, un testo diverso rispetto a quello teorizzato nel libretto; se infatti la forma metrica resta quella dei quinari, i versi della partitura sono invece i seguenti:

Col nostro canto,
col nostro pianto
domiam l'intenso
foco del senso,
col nostro canto
mite e fedel.⁶⁴

Si noterà comunque un'elaborazione retorica ricercata (così le anafore), a dimostrazione del fatto che non si tratta di semplici versi usati come riempitivo; ma se viene rispettato il sistema di rime piane eccetto l'ultima tronca e identica alle altre, è però chiaro come questa sestina non sia coerente con l'impostazione numerologica complessiva. Dopo l'esposizione della quartina comune a tutte le strofe viene eliminata la seconda strofa del libretto; eppure in essa comparivano i rimandi intratestuali dell'immagine che riprendeva lessicalmente un sintagma prima attribuito ai Cherubini (*fango mortale / Fango crudel!*⁶⁵) e i rimandi della dittologia analoga a quella già impiegata da Mefistofele (*traligna ed erra / geme ed erra*⁶⁶). Si osserverà anche come il dettato delle penitenti si conformi a quello più formale e letterario delle altre entità oranti: basterà notare l'opzione lessicale *prece*⁶⁷, la forma pronominale enclitica di quarta persona – cassata nello spartito – *salvarne*⁶⁸, la velare sonora di ascendenza petrarchesca in *Lagrime*⁶⁹, il dantismo *blande*⁷⁰, la diastole di *Penètri*, l'inversione sintattica del periodo monoproposizionale *Di*

⁶³ Ma resta un legittimo dubbio su questa interpretazione: mentre infatti negli altri casi di inserzione di forme liturgiche latine Boito ha optato per l'evidenziazione paratestuale del corsivo, in questo caso la scritta è in tondo normale. Quanto alla strumentazione, si noti invece come Boito abbia deciso di accompagnare l'invocazione con un liturgico e realistico organo, suggerendo quindi che anche i versi delle Penitenti sono riconducibili alla parola cantata e non parlata.

⁶⁴ Il passo doveva lasciare in qualche modo insoddisfatto l'autore, considerando che né i versi del libretto né quelli della partitura coincidono con quelli che comparivano nella prima versione del 1868, laddove s'incontrava una strofa in più: I. *Salve Regina! / S'innalzi un eco* [sic, e così anche nel testo scaligero del 1881, ma con apostrofo nello spartito] / *Dal mondo cieco / Alla divina / Tua reggia d'ôr*. II. *Noi siamo donne / Fragili e blande / Che ordiam ghirlande / Per le madonne / Di gemme e fior*. III. *Noi sulla terra / Pallide e scarne, / Sentiam la carne / Che geme ed erra; / Sentiamo il mal*. IV. *Se questo canto / Salga ne' cieli, / Su noi fedeli / Distendi il manto / Celestial*: cfr. l'esemplare consultabile su www.digitami.it alle pp. 7-9.

⁶⁵ P, 8-9.

⁶⁶ P, 6 e 9.

⁶⁷ Cfr. Arcangeli (2003) p. 40 e Telve (2004) p. 104.

⁶⁸ Che compare ancora in bocca a Faust (I, 1, 14 in proclisi ed elisa) e agli Stregoni del Sabba (II, II, 24 di nuovo proclitica); la forma concorrente *ci* è però di gran lunga prevalente, con le sue 10 occorrenze (alcune dovute, nel libretto, a ripetizione di uno stesso verso o sintagma), ed era evidentemente quella prediletta da Boito in quanto compare anche in situazioni o in bocca a personaggi che avrebbero potuto prevedere la variante poetica: i casi specifici verranno discussi man mano che s'incontreranno, ma qui basterà ricordare come già le Falangi avessero cantato *teniamci*. Cfr. Serianni (2009) p. 176.

⁶⁹ Cfr. Serianni (2009) p. 84, che pure, confrontando la voce in questione con il suo allotropo, dichiara che «è prudente astenersi dall'assegnare una delle due forme al patrimonio tipico del codice poetico».

⁷⁰ Cfr. Arcangeli (2003) pp. 68-69.

queste blande / Turbe l'accento / Penètri in ciel, altri artifici metrici o retorici come gli *enjambements* (ve n'è uno anche nella zeppa)⁷¹.

In generale è però tutto il testo verbale a venire qui adattato alle esigenze del rivestimento sonoro; né, dati il momento drammaturgico e la necessità di raggiungere un lecito effetto teatrale e musicale, si può biasimare la scelta dell'autore tacciandola di tradimento della propria poesia o di scarsa coerenza. «È da notarsi anzitutto che, come accade non raramente nel Boito, il senso poetico del verso non coincide esattamente con quello musicale, sì che talora la clausola sonora anticipi o ritardi su quella poetica o sulla significazione logica del verso così da dare all'ascoltatore il senso quasi di immagine sfocata per imperfetta sovrapposizione delle due significazioni»⁷².

Ma come in parte sottolineava lo studioso testé citato, non si può parlare di stravolgimento del testo verbale, quanto piuttosto di un utilizzo più libero – e più tradizionale – rispetto a quello sin qui visto: così le parti dei versi (singole parole o sintagmi) vengono separate, isolate, ripetute, come è il caso della reiterazione insistita dell'*Oriam* delle Falangi o dell'invocazione *Ave maria, gratia plena* delle Penitenti⁷³; al più, qualcosa viene rimaneggiato, così che ad esempio accanto al testo previsto dal libretto si ha, sempre per le Falangi, *oriam per quei morienti, per quei morienti oriamo*, o *l'accento / Penètri in ciel* delle Penitenti si trasforma in un più patetico *il lamento (accolga il cielo,) accolga il ciel* (ma dunque senza alterazione della misura del verso se non per via della proposizione con forma non apocopata messa tra parentesi). Ma si noti tra l'altro come anche gran parte delle ripetizioni coinvolga voci o espressioni che caratterizzano i personaggi collettivi del coro sotto il profilo contenutistico e semantico; ed è inoltre importante constatare come Boito abbia voluto insistere sull'andamento ternario dei versi dei Cherubini facendoli scandire su rapide terzine, le quali a loro volta, essendo il tempo un 3/4, stanno in numero di 3 all'interno di ciascuna battuta⁷⁴.

Per il finale invece i rispettivi versi si fondono, dato che in un primo momento di grande veemenza e di passaggio tutti i personaggi del coro intonano il distico delle Penitenti *Odi la pia / Prece serena* e, subito dopo, ripetono l'invocazione comune *Ave* e l'esclamazione aggiunta – ma tipica nella messa in musica melodrammatica quando occorra giovarsi di un riempitivo vocalico semanticamente vuoto ma emotivamente perspicuo – *Ah!*. A questo punto le diverse voci inneggiano in piena concordia verbale e mistica (concretizzazione dell'*armonia dell'Universo* che *Emana un verso*), recuperando la prima strofa cantata dalle Falangi; a proposito della quale andrà però notato come, inspiegabilmente, Boito non abbia ripetuto nel libretto anche il distico conclusivo che ha invece di nuovo musicato, con tanto di eco dell'*Ave*; il quale, sebbene intonato qui solo due volte invece di tre, rappresenta proprio l'elemento cardine del Prologo e, più in generale, dell'opera.

Oltre ai versi viene recuperata anche la musica che aveva aperto la preghiera delle Falangi celesti⁷⁵; naturalmente però ora il tutto è ulteriormente enfatizzato da una compagine cora-

⁷¹ P, 9-10.

⁷² Cfr. Borriello (1950) p. 51.

⁷³ Boito aveva già sfruttato la formula in *Re Orso*, rimaneggiandone il contesto ma mantenendola nei passaggi dalla prima alla quarta e ultima edizione: *E mi si ruppe in cuor l'Ave-Maria / Come prima fui giunto al gratia plena* (1864); *E mi si ruppe in cuor l'Ave-Maria / Perché quando fui giunto al gratia plena, / Tu m'apparisti, angelicata donna, / Tutta piena di grazia e di virtù* (1902): cfr. Villa (2001) pp. 290 e 105; per avere una visione più esaustiva del percorso correttorio del poemetto cfr. inoltre Mariani (1972a) pp. 250-277.

⁷⁴ Si alternano qui sia i ternari sia i novenari dei fanciulli. Più in generale, si può dire che sono coerenti con tale impostazione sia, da un lato, il rispetto costante di alcune particolarità metrico-poetiche come la dieresi di *gratia* e la mancata sinalefe nella ripetizione degli *Ave*, sia, dall'altro lato, una più libera e varia realizzazione di fenomeni analoghi ma che coinvolgono porzioni testuali meno significative e caratterizzanti.

⁷⁵ Ritornano quindi il tempo in C e la tonalità di *mi maggiore*.

le ancor più ampia, da un volume sonoro che solo in tre brevi momenti si concede un'intensità attutita, da un'agogica ancor più mobile che, oltre ad iniziare il *movimento un poco più mosso che nel I. Coro*, gioca su diverse accelerazioni nei momenti più concitati e, al contrario, su alcune distensioni nei momenti di maggior ampollosità indugiante; anche in relazione a ciò ritorna nell'accompagnamento orchestrale il passaggio da figurazioni ritmiche più lunghe ad altre più incalzanti man mano che l'inno acquista intensità. Infine, anche questo simbolo dell'*eterna armonia dell'Universo*, il solenne e altisonante coro si conclude con l'ultimo, lungo e fortissimo *Ave* intonato da tutte le sezioni vocali su un *mi* all'unisono, tonica della tonalità di riferimento raggiunta con una regolare cadenza perfetta dal quinto grado; mentre l'orchestra al completo è accompagnata dagli squilli degli ottoni che, ancora da dietro la nebulosa, ripetono il tema solenne con cui sin dall'inizio si era manifestata la regalità divina⁷⁶.

4.2. PRIMA PARTE

4.2.1. Atto primo – La Domenica di Pasqua

Il suono delle campane e l'andamento di una forte musica *Marziale* che, sfruttando un ritmo anisometrico da danza popolare, vede l'alternarsi di battute in 3/4 e battute in 2/4, proiettano lo spettatore nella festa della Resurrezione di Francoforte sul Meno⁷⁷. L'animazione della scena è data anche dalla suddivisione in tre piccole parti del coro, per un totale di diciassette personaggi che rappresentano la composita appartenenza sociale della città. Alla componente maschile è affidato il compito di esprimere l'atteggiamento più informale e goliardico del popolo, con evidenti conseguenze sul piano poetico e linguistico: i versi degli uomini si mostrano inizialmente come alessandrini (tipologia gradita e quindi spesso usata da Boito per il loro fluire lungo e prosastico) alternati a settenari singoli, contraddistinti da sintassi breve e sempre monoproposizionale. In particolare si segnala l'attacco nominale di *Perché di là?*: non solamente esso dà l'impressione di un'azione drammaturgica già svolgentesi *in medias res* e strettamente legata al contesto scenico (si noti infatti il deittico locativo), ma l'interrogativa diretta rende anche da subito la struttura testuale dialogica; questa procede con una successiva domanda, con il continuo botta e risposta che s'instaura tra i personaggi⁷⁸ e con le loro allocuzioni vocative e fatiche *compari* e *Messeri*.

I versi sono a loro volta trattati abbastanza liberamente in rapporto alla sintassi: talvolta una frase occupa esattamente un singolo settenario (*E noi verso il mulino; Voi che fate, compari? – Stiam colla⁷⁹ compagnia; Messeri, andiamo a Burgdorf; Vi prude ancor la schiena?*), talal-

⁷⁶ Seppur alcune osservazioni critiche siano fondate e convincenti, ritengo che la complessiva stroncatura che Maeder (2002) pp. 58-67 fa del Prologo in cielo, proprio soprattutto in riferimento al rapporto tra testo poetico e testo musicale, sia ingenerosa e ignori troppi elementi invece ragionati, riusciti ed efficaci.

⁷⁷ «impronta efficace di color locale poiché, com'è noto, l'uso delle campane accordate fu, da tempo antico, molto diffuso in Germania»: cfr. Bonaventura (1924) p. 91. Anche più ampia la suggestiva riflessione di Borriello (1950) pp. 100-102, secondo cui in questa prima parte dell'opera «si ha un vero e proprio Prologo sulla terra dove, alla precedente impostazione degli elementi universali del dramma, segue l'impostazione degli elementi umani e, più vastamente, naturalistici, senza perciò partecipare meno del "cosmico", senza esser cioè meno rivelatori di un finalismo trascendente che sta fra i limiti di una umanità altamente poetica, da una parte, e quelli di una divinità immanente, appunto, cioè universalmente umana, dall'altra. [...] Perfino i dati esteriori della tragedia, i costumi, i tempi, le folle, gli ambienti, vogliono esser definiti e indefiniti al tempo stesso».

⁷⁸ Sempre rilevante in questo senso la sintassi nominale che si riscontra nella battuta *E noi verso il mulino* (aperta oltretutto da congiunzione coordinante) e nell'esclamazione monorematica *Pazzi!*. Va però precisato che anche in questo caso l'invenzione non è strettamente boitiana: il poeta ha infatti mantenuto l'idea già presente nell'originale goethiano, il quale nella scena omologa presentava un procedere dialogico molto simile e si apriva anch'esso con l'interrogativa diretta *Warum denn dort hinaus?*.

⁷⁹ Si rilevi per inciso che nel libretto si hanno solo composti articolati sintetici con la presente preposizione; ma a quell'altezza temporale questa era una scelta comune anche alla prosa, e lo dimostra il fatto che ciò avviene anche

tra si estende per più di un emistichio dell'alessandrino (*Volgiamo – verso il casin di caccia*), o ancora si snoda su più versi sfruttando gli *enjambements* per acquistare una fluidità prosastica (*Costà son le più buffe / Mattie, la miglior birra, le donne e le baruffe / Più dilettose*, in cui si noterà anche l'accumulo)⁸⁰. Il rivestimento sonoro rispetta sostanzialmente la costruzione sintattica, concedendosi qualche piccola licenza solamente separando i due sintagmi logici *E noi – verso il mulino* e il primo soggetto *le più buffe mattie* rispetto ai successivi, ripetendo l'esclamazione *Pazzi!* e interpolando delle pause che separano le due sillabe (marcatamente accentate) di *Burgdorf* e *buffe*⁸¹.

Interrompe questa prima porzione di dialogo una terzina cantata da Otto Fanciulle, anch'essa in settenari; ma la compattezza poetica e testuale è garantita soprattutto dall'impianto delle rime: il primo alessandrino e il settenario singolo degli uomini sono associati con rima alternata ai primi due versi delle donne, mentre il terzo di queste ultime s'unisce con rima baciata all'alessandrino successivo (e altrettanto avviene con gli altri due doppi settenari maschili, lasciando così sciolto solo l'ultimo della serie). Ma le parole musicate non coincidono in tutto con quelle del libretto, giacché in partitura esse sono le seguenti: *Del vago April la traccia brilla e ride d'intorno baldezza e leggiadria*⁸², ugualmente associabili in settenari. Se tutto sommato il riuso lessicale porta le due opzioni ad avere un contenuto abbastanza simile e comunque in entrambi i casi adatto al contesto, si osservi però come la versione musicata non rispetti la concordanza di numero tra il secondo predicato e i due soggetti posposti; inoltre questi versi delle Fanciulle si contraddistinguono per un lessico spiccatamente poetico e aulico (*baldezza e leggiadria*⁸³, *traccia*, personificazione di *April*), reso ancor più insistito, nel canto, dall'aggettivo di lunga tradizione *vago*⁸⁴.

Uno stacco della musica, che recupera quella dell'introduzione dell'atto, segnala un parziale cambiamento di azione scenica, evidente nella poesia anche per via di una nuova struttura metrica. Il momento di festa godereccia viene infatti accompagnato da cinque versi misti e polimorfi come il ritmo che li ha preceduti: un quaternario, un composto di quaternario più quinario (ma, considerando la sinalefe, potrebbe interpretarsi anche come un unico ottonario), due composti di quinario più settenario⁸⁵, un settenario conclusivo; anche le rime sono molto particolari, intrecciandosi quelle a fine di verso e quelle con gli emistichi, senza uno schema preciso e con un caso di clausola sciolta. Anche qui la sintassi vuole essere mimetica del parlato, caratterizzandosi per periodi molto brevi (così l'esclamazione *Evviva!*), nominali (*Qua un bicchiere!*), suddivisi in più battute e quindi iniziati con congiunzione coordinativa (tutti i secondi emistichi dei versi composti); così come il lessico richiama un contesto di festa e informale: bastino a di-

nelle didascalie. Per quanto riguarda l'interrogativa precedente si precisa che la forma pronominale *che*, con le sue 11 occorrenze, è esclusiva in *Mefistofele* rispetto alle concorrenti 'che cosa' e 'cosa'.

⁸⁰ Tutte le citazioni sono tratte da I, 1, 11-12.

⁸¹ Ma questo contribuisce a dare l'idea di disordine e confusione paesana; inoltre per questi due settenari, distribuiti su due battute contigue, Boito ha mantenuto la stessa scansione ritmica: oltre all'attacco acefalo si hanno infatti cinque semicrome, una croma, una pausa anch'essa di un ottavo e un'altra croma (nel secondo caso puntata per essere meglio accentata e per collegarsi meglio al sostantivo seguente). Si osservi infine l'insistenza fonica su parole contenenti consonanti geminate.

⁸² Nel libretto si legge invece *Seguiam d'April la traccia. / Brillan sul suo cammino / Baldezza e leggiadria*.

⁸³ Dittologia di matrice dantesca, giacché compare anche in Par XXXII, 109.

⁸⁴ Cfr. Arcangeli (2003) pp. 87-89; inoltre il sintagma *vago april* compare almeno nel XXXV frammento delle *Rime* del Bandello (*Dal nostro clima, come 'l ciel dispone*, v. 7) e in un dialogo pastorale tra Tirinto e Damone del Tasso (*Già si tuffava il Sol nell'ampio nido*, v. 30).

⁸⁵ O forse due endecasillabi *a minore* pensati con doppia scansione grazie al sapiente uso, nel primo verso, di un'apocope che rende la parola tronca e, nel secondo, di una sinalefe? L'impiego dei trattini intermedi farebbe propendere più per la prima ipotesi, ma non se ne può essere certi. Su questo si veda l'imprescindibile e già citato studio di Powers (1994).

mostrarlo, nonostante la presenza del poetismo *beltà* ormai in fase di declino nella lingua librettistica, le tre voci semanticamente associate *bicchiere*, *bere* e *brindisi*⁸⁶.

Il rivestimento musicale insiste su un modulo ritmico marcato⁸⁷, continuamente reiterato ed eventualmente adattato alle esigenze sillabiche, che – complice l’insistenza su un’unica nota o al più la presenza di intervalli intonativi ravvicinati – dà un senso di declamazione rude e schietta. Andrà però notata la scelta di sostituire dopo il primo *Evviva!* ai versi del libretto i tre esortativi gozzoviglianti *Beviam, ridiamo, cantiamo*; in questo modo si perde l’effetto ad eco con cui l’esclamazione di contentezza faceva quasi da contraltare profano all’*Ave* del Prologo in cielo.

Di nuovo uno stacco musicale e lo sfruttamento di squilli interni anticipano un parziale cambiamento scenico e un contestuale mutamento poetico: la confusione della folla si esprime adesso, metricamente, con una successione di endecasillabi, settenari e un quinario, seguiti senza soluzione di continuità da una strofa di otto ottonari, forse scelti perché conformi al contenuto da inno popolare del passo connesso all’esultanza per il passaggio del principe e della sua corte; non sfugge per altro la necessità da parte di Boito di ricorrere a due dialetti nel verso *Vien la folla a onde a onde* per consentire un computo sillabico omogeneo. Lo schema rimico è libero, più strutturato nella seconda parte, e l’omofonia conclusiva tra *Omaggio* e *passaggio* contribuisce a legare le due porzioni testuali.

La mimesi dell’oralità spontanea è raggiunta con espedienti analoghi a quelli visti poco sopra, anche se qui presenti con maggior insistenza e concentrazione: sintassi nominale e monoproposizionale ricca di deittici (*Guarda là!*; *Quello è il buffon... là il falconier*), paratassi asindetica e accumulativa (*Vien la folla a onde a onde, / S’arrabatta, si confonde...*), esclamazioni (emblematico a questo proposito l’ultimo verso costituito dalla sola reiterazione dell’imperativo ellittico *Largo! – Largo!... Largo!... Largo...*; ma si noti anche il *Che* d’attacco e in anafora⁸⁸ dei versi *Che abbarbaglio di gualdane! / Che frastuono di campane!*); e inoltre voci non poetiche quali i cortigiani *buffon* e *falconier*, i colloquiali *frastuono* e *s’arrabatta*, la polirematica tipicamente boitiana *a onde a onde*, le forme meno letterarie *Principe* e *nasconde*⁸⁹. Il lessico è però anche il livello linguistico che mostra un’attrazione nei confronti del polo stilistico opposto: ecco quindi l’opzione per il franco-provenzale *destrieri*, l’intervento delle donne *O i vaghi cavalieri!* poeticamente analogo a quello visto poco sopra, i dantismi culti *abbarbaglio* e *gualdane*, l’espressione metaforica *cent’occhi d’Argo*⁹⁰. Senza bisogno di addentrarsi nei particolari, basterà sottolineare come la messa in musica sovrapponga e distribuisca le battute in modo tale da rendere la baraonda cittadina, talvolta adattando anche di conseguenza parte del testo verbale.

L’ultima interiezione aggiunta in partitura *Ah!*⁹¹ va scemando e cede il posto a modulazioni orchestrali⁹² e al sopraggiungere di un *Moderato* in tempo di **C** dall’accompagnamento at-

⁸⁶ Tutte le citazioni sono tratte da I, I, 12.

⁸⁷ Semicroma, croma puntata, semicroma o croma.

⁸⁸ Così come sono presenti altri preziosismi retorici: l’anadiplosi di *quanti destrieri* e la diafora di *sé stessa a sé nasconde*; ma tutte queste figure di ripetizione, compresa quindi l’insistenza su *Largo!*, ben s’addicono al contesto.

⁸⁹ Ma sarà bene specificare che la prima in partitura si alterna a *prence*, e la seconda potrebbe essere stata dettata da ragioni metriche.

⁹⁰ Tutte le citazioni sono tratte da I, I, 12. Rispetto all’ultimo esempio può forse aver influito anche un riuso tipicamente melodrammatico: in *Rigoletto* (1851) il Duca di Mantova canta infatti *Anco d’Argo i cent’occhi disfido* (I, I).

⁹¹ Intonata dal coro su un accordo di *do maggiore*.

⁹² «le modulazioni per terze maggiori erano moneta corrente nell’opera italiana di tardo Ottocento ed erano sentite – a torto o a ragione – come estremamente moderne. Arrigo Boito, per esempio, ne fa largo uso in *Mefistofele* (si consideri, a titolo d’esempio, l’entrata di Faust “Al soave raggjar di primavera”):» cfr. Carnevale (2002) p. 335 nota 34.

tuito. S'innesta qui il *Recit[ativo]* di Faust e – poi – del suo supponente discepolo Wagner⁹³: torna una successione di endecasillabi sciolti, musicati coerentemente in uno stile di declamato piano, per lo più rispettoso, nell'inserzione delle pause, degli elementi logici che compongono una sintassi più distesa di prima e quasi sempre articolata su più versi. Lo stacco netto è ravvisabile anche sul piano stilistico più generale, considerata l'escursione diastratica e diafasica che contraddistingue le battute dei due⁹⁴: si osservino infatti il dantismo *raggiar* in poetica *iunctura* con l'aggettivo *soave*, il derivato senza desinenza incoativa *rinverda*, la personificazione del *vecchio inverno*, i derivati in endiadi *rallegra e avviva* (entrambi nella *Commedia* e marcatamente dantesco il secondo), la locuzione congiuntiva *se per anco*, la prostesi di *isbocciano*, il dantismo *Fa pullulare*, il ricercato *Azzimati*⁹⁵; e, più in generale, si osservi come tutto ciò veicoli un contenuto di distaccata e meditativa riflessione quasi filosofica⁹⁶.

Non è da meno del proprio maestro Wagner, che ha maggior agio di esprimere i propri pensieri schizzinosi ed elitari dopo l'incursione in scena dei popolani, silenti ma accompagnati dai ritmi mutevoli e molto marcati dell'orchestra che interrompono per alcuni secondi il fluire dell'endecasillabo condiviso dai due personaggi. Passata la baraonda, Wagner in poco più di tre versi snocciola l'espressione aulica e latineggiante *Ire a diporto*⁹⁷, la forma culta con velare anteriore anch'essa latineggiante *vulgo*, il titolo di rispetto dato dall'apposizione allocutiva *Dottor*, e, per converso, si esprime con il colloquiale *mi schiferei* per manifestare il suo disprezzo nei confronti di *questa gente*; inoltre il dispetto provato dalla presenza rumorosa del popolo è molto simile a quello provato da Mefistofele rispetto ai cherubini, e non per niente ritorna anche la parola *noia*.

Ma la confusione festosa riprende subito con il primo accenno dell'*Obertas* che si danzerà poco dopo, anticipando, rispetto al libretto, le prime sillabe semanticamente vuote della cantilena *Juhé! Juhé! Juheisa! Juhé! Juhé! Juhé! Juheisa! heisa! hé! Ah! hé!*⁹⁸. Le due strofe dei Popolani sono costituite da due doppi senari i cui emistichi rimano con gli omologhi e da una

⁹³ Interessante constatare anche in questo caso il connubio tra drammaturgia e musica ricercato dall'autore, il quale così scriveva in nota alla prima versione del libretto: «Wagner, tipo da pedante scipito e pretenzioso, sta al tipo ideale di Faust come la scimmia sta all'uomo, come il pedagogo al poeta. Abbiamo sperato di tratteggiare musicalmente questo personaggio grottesco facendolo cantare quasi sempre in istile *fugato*, con degli artifici dottamente gretti e boriosi»: cfr. l'esemplare consultabile al sito www.digitami.it alla p. 12.

⁹⁴ E che era ancor più evidente nella versione originale, dove l'autore aveva fatto precedere a queste alcune battute ben studiate per far risaltare la variegata composizione sociale e la conseguentemente varia competenza linguistica dei cittadini di Francoforte: «UN OPERAJO: *Diancine! Com'alzan le calcagna / Quelle birbe! Seguiamole. – Non v'è maggior cuccagna, / Fratel, di questa: birra, tabacco e donne in gala.* UN BORGHESE: *No; il nuovo borgomastro – non mi garba, s'impala / Sempre più nel sussiego – e qual pro pel paese? / Si serve più sommessi – e s'aumentan le spese*»: cfr. il testimone già ricordato alle pp. 13-14.

⁹⁵ Aggettivo che tornerà anche in bocca all'invidioso Jago (*Otello* I, 1). Tutti gli esempi sono tratti da I, 1, 12-13.

⁹⁶ «Su una progressione modulante, iniziata dai fagotti con l'allusione al “vecchio inverno” e rinforzata dagli archi, fino alla tonalità di *mi magg.*, Faust chiude il suo recitativo, la cui luminosità non è menomamente guastata dalla anticipata conclusione, nella musica, del senso poetico del periodo, che invece va a chiudersi qualche battuta dopo: non importa molto qui, dove il vero senso estetico è dato tutto dalle immagini musicali profumate della primavera e della speranza, una concordanza sintattica fra verso poetico e musica, che non tocca la sintesi estetica»: cfr. Borriello (1950) pp. 116-117.

⁹⁷ Ma musicata come *Movere a diporto*; interessante constatare che si tratta di un retaggio della prima versione, giacché così diceva Wagner nel libretto originale: cfr. sempre il solito testimone alla p. 4. Ma anche in questo caso il monotongo della sillaba tonica andrà considerato come un voluto latinismo o comunque come un poetismo, giacché è l'unico esemplare del libretto e si contrappone al *muove* che Faust canterà poco dopo parlando proprio con Wagner (I, 1, 14).

⁹⁸ Ancora in nota alla prima edizione l'autore era stato esplicito: «*Heisa-hé*, specie di *tralalà* tedesco posto da Goethe stesso in questo coro. Il ritornello musicale di codesto *heisa-hé* l'abbiamo tolto da un antico ritmo che si canta e si danza in Polonia e nella Germania del Nord e che i Polacchi chiamano *Obertas*. – Chopin trascrisse questa cantilena della sua terra natale e la rese popolare ai pianisti inserendola in una sua vaghissima mazurka»: cfr. www.digitami.it alla p. 12.

quartina di senari singoli a rima incrociata; e ciascuna strofa è seguita dal ritornello che vede alternarsi le esclamazioni canore con tre ottonari rimanti tra loro. Ancora una volta il registro stilistico complessivo si abbassa, adattandosi al canto paesano che descrive quanto sta avvenendo. Così si hanno ad esempio il diminutivo con vocale anteriore aperta *giovanetto*⁹⁹, il pleonaso di *sen viene*, l'opzione più prosastica *testa*¹⁰⁰, l'espressione colloquiale *alla rinfusa*, il verbo (già nell'*Inferno* dantesco) *Svolazzan*.

La poesia insiste molto sulla circolarità della danza, con forte analogia rispetto a quella dei cherubini; ma questa è una danza libera e disordinata (*Tutti vanno alla rinfusa / Sulla musica confusa*) paragonata a un'evoluzione equestre (*matto galoppo; scalpita al suol / La danza*) e descritta facendo ricorso al termine letterario e dal sapore medievale *torneamento*¹⁰¹. Interessante infine notare, sul fronte della realizzazione musicale, l'inserzione in partitura delle sillabe mimetiche del cantato libero *tra la la ra la ra la*, variamente combinate¹⁰².

La coda orchestrale della danza introduce, nel volgere di poche battute, nuove modulazioni e diverse scansioni ritmiche, finché si giunge a un altro movimento¹⁰³ contraddistinto da un accompagnamento molto semplice e rattenuto: riprende infatti il dialogo tra Faust e Wagner, e ritornano quindi gli endecasillabi sciolti e un dettato più sostenuto¹⁰⁴. Le considerazioni meditative del maestro vengono rese con un declamato scandito e inframmezzato da pause, anche lunghe, che talvolta non rispettano appieno la struttura logico-sintattica dei versi; si noteranno poi almeno l'espressione culta e latineggiante *Fulgoreggiano a vespro*¹⁰⁵ e l'impiego posposto dell'avverbio parte di modo e parte di luogo *Remotamente*. Forse per spirito di emulazione, anche Wagner termina il suo primo intervento con un avverbio modale posposto¹⁰⁶, e utilizza il pronome soggetto standard *essi*¹⁰⁷ nonché il derivato ricercato *sogguardi* reggente un complemento preposizionale indiretto (nel caso specifico si ha il pronome interrogativo semplice *che*); il suo canto è però un po' più fluido, mosso e variato rispetto a quello del maestro.

Ma la musica si rivela qui determinante per ciò che aggiunge al testo poetico: non solamente un coro interno sfruttato per la sua efficacia spazializzante anticipa e accompagna in sottofondo l'affermazione *a notte bruna / Torna dolce la casa* (riferita quindi tanto ai popolani or-

⁹⁹ Forma comunque preferita dal Boito poeta: cfr. Arcangeli (2003) pp. 259-260.

¹⁰⁰ Prevalente comunque nel libretto con le sue 5 occorrenze contro l'unica di *capo* (III, 30); ma spesso è l'informale Mefistofele a farne uso. Cfr. Telve (1998) pp. 402-409.

¹⁰¹ Tutti gli esempi sono tratti da I, I, 13. Si noteranno infine da un lato un richiamo nell'immagine di *stretti in un vol* a quella analoga di *Ero e Leandro Avvinti in un placido vol* (III, II), dall'altro il fatto che curiosamente, dato il puntiglio dell'autore, Boito non abbia deciso di musicare questo ballo ricorrendo alla forma del *galop*, particolarmente in voga a quel tempo (anche se certo anacronistico rispetto all'ambientazione dell'opera), adatto al contesto di sfrenata allegria popolare e rispondente alla metafora del testo verbale.

¹⁰² Per una bella descrizione dell'*Obertas* nel suo rapporto tra le parole e la musica cfr. anche Borriello (1950) pp. 119-121.

¹⁰³ In *re maggiore* e ancora in tempo di C.

¹⁰⁴ Un po' tormentato l'attacco di questo passo, giacché, malgrado le differenze siano minime e tutte difficilmente spiegabili, il libretto originale, quello del 1881 e la partitura riportano tre varianti tra loro leggermente difformi; rispettivamente: *Montiam fino a quel masso*, *Sediam su questo masso*, *Sediam sopra quel sasso*.

¹⁰⁵ Il verbo compare anche in *Dualismo* e fu interessato dal *labor limae* boitiano (cfr. Villa 2001 pp. 54 e 696); interessante ritrovarlo poi, sempre in ambito librettistico, nella prima parte del primo atto dell'illichiana *Isabeau* musicata da Mascagni. Cfr. anche Arcangeli (2003) p. 291.

¹⁰⁶ «La pausa che, nella musica, stacca l'avverbio finale "immobilmente" dal resto della proposizione non è una semplice pausa di *croma*, è un'interminabile sospensione aperta fra la creatura predestinata a sé stessa, e densa di tutto il suo futuro doloroso e sublime; ed il passaggio di grado – dal *mi nat.* al *fa* – nel centro medesimo di quell'avverbio jeratico è un'alterata percezione di spiriti nella coscienza del personaggio che passa, in quell'attimo eterno, dall'umanità alla superumanità per non più ridiscenderne, anche nelle sue più profonde abiezioni»: cfr. Borriello (1950) p. 125.

¹⁰⁷ Il quale comparirà anche più avanti in posizione enfatica posposto al verbo 'essere' (III, 29); del resto la forma non letteraria 'loro' non compare mai nel libretto, nemmeno nei casi obliqui.

mai ritirati quanto ai due interlocutori), ma soprattutto l'insinuarsi dell'*Allegretto* che riprende il tema dello *Scherzo* di Mefistofele fa comprendere subito quale sia la risposta alla domanda che Wagner pone a Faust (*A che sogguardi [...]?*) e sottolinea la presenza in scena di un terzo personaggio, anche se verbalmente inattivo. Analogamente, la linea del basso che, con figurezioni ritmiche sempre più lunghe e con un'ampiezza melodica man mano crescente, sfrutta un andamento cromatico ascendente-discendente, realizza fonicamente l'avvilupparsi sempre più stretto e soffocante delle *tortuose spire* del demonio intorno ai due interlocutori.

Il canto di Faust si mantiene più frammentato rispetto a quello di Wagner, che invece quando inizia a dare spiegazioni al proprio maestro intona le sue parole su un *Allegretto* quasi tutto sillabico e a gradi per lo più congiunti: modulo stilistico più consona a un'opera buffa e che concretizza la superficialità che Boito attribuiva a questo personaggio. Inoltre si noterà come l'agogica musicale sia molto variegata e ricca d'indicazioni, in coerenza con i differenti momenti emotivi che attraversano il dialogo tra Faust e Wagner.

Sotto il profilo linguistico si mescolano tratti e fenomeni che già hanno contraddistinto lo stile dei due, ad altri invece più vicini a un dettato meno formale. Tra i primi si segnalano la scelta esclusiva del pronome personale soggetto *ei* (due volte in bocca a Faust e una in bocca a Wagner), i sintagmi pronominali e preposizionali *in esso* e *per esso* (al posto di 'lui', entrambi detti da Wagner), il poetismo anche dantesco *avvisai* per 'vidi' (Wagner), il monottongo di *foco* (Faust), le forme epentetica e prostetica *Fantasima* e *iscorgo* (entrambe Wagner), il pronome di quarta persona *n'* (Faust), l'imperativo proclitico *L'osserva*¹⁰⁸ (Wagner), le scelte lessicali ricercate (e tipicamente boitiane) del neoclassico *Vagolante*¹⁰⁹ e del derivato *Rigirando* (rispettivamente, Faust e Wagner), che oltretutto rappresentano due esemplari di forme subordinanti implicite con participio e gerundio presenti, non comunissime nella lingua librettistica.

Più vicini a un polo di minor sostenutezza sono invece l'espressione di Faust *Aguzza ben lo sguardo*, quella di Wagner *brontola orazioni*¹¹⁰, i molti riferimenti deittici, l'esclamazione spaventata *Oh!* (cui va aggiunta quella in partitura *ah!* dopo *Ei n'è vicin...*, entrambe in bocca a Faust) e costruzioni sintattiche di norma piane, al più con qualche lieve inversione. Connesso a quest'ultimo aspetto andrà poi rilevato come il momento di tensione sia reso anche con una più varia distribuzione dei periodi all'interno dei versi, con frasi spesso brevi; in particolare, si noterà l'elaborato uso delle cesure ottenuto da Boito tramite divisione di battute tra i personaggi o tramite interpunzione: in questo modo molti endecasillabi potrebbero essere anche interpretati come somma di un quinario più un settenario (*Appare in esso – Aguzza ben lo sguardo*) o, specularmente, di un settenario più un quinario (*Vagolante laggiù? – Da lungo tratto; Lento alla nostra volta. Oh! se non erro...*); quando non avvenga addirittura che siano lecite entrambe le interpretazioni (*Ei n'è vicin... – L'osserva: è un frate grigio*). Un'ultima notazione: si noti come Wagner sia passato dal 'voi' con cui in precedenza si era rivolto a Faust a un più colloquiale e reciproco 'tu', anche se il discepolo si congeda dalla scena con il titolo di rispetto *Maestro*, indirizzato naturalmente al suo interlocutore¹¹¹.

4.2.2. Atto primo – Il patto

Il passaggio nel testo poetico al secondo quadro dell'atto, sottolineato anche teatralmente dal cambio di scena, è assai meno percepibile sul fronte musicale, giacché al termine del dialogo

¹⁰⁸ Cfr. Patota (1984) e Arcangeli (2003) pp. 335-336.

¹⁰⁹ Il verbo non per nulla ricomparirà anche nel buffo e ben più tardo *Falstaff*. Cfr. Arcangeli (2003) pp. 174-175.

¹¹⁰ Oggetto di interessante riuso, giacché *brontola* tornerà anche ne *La Gioconda* riferito alle orazioni della Cieca proprio mentre questa sgrana il proprio *rosario* (I, IV).

¹¹¹ Cfr. Serianni (2009) pp. 180-182. Tutte le citazioni sono tratte da I, I, 14.

appena descritto la musica continua a fluire senza alcuno stacco marcato¹¹². Sfruttando ancora una volta le risorse fisiche della sala per creare effetti sonoro-teatrali, Boito ha ripreso (in altra tonalità) il tema del ballo popolare, facendo risuonare alcuni versi intonati da un *Coro interno lontanissimo* di soprani; e ancora, mutata già la scena e trovandosi ormai nella dimora di Faust, s'odono sempre più in lontananza (*quasi insensibile*) le note della stessa melodia innalzate di un semitono e semplicemente vocalizzate dai tenori¹¹³. Procedendo con una serie di modulazioni vaganti, senza rigore di tempo¹¹⁴, prodotte dal solo basso in sottofondo, l'accompagnamento giunge, *ravv[ivavan]do* un poco, al *Larghetto* su cui Faust canta la sua prima aria¹¹⁵.

È, questa, un'indubbia concessione dell'autore ai gusti del pubblico e alla più tradizionale prassi compositiva melodrammatica, o, se lo si vuole dire in termini boitiani, è il recupero di una vera e propria «formula»: si è infatti in presenza di una canonica forma chiusa, il cui contenuto presentativo delle attitudini e del carattere del personaggio è assimilabile a quello delle cavatine sette-ottocentesche. Il testo poetico è il primo a subirne le conseguenze, anche se naturalmente sarebbe fuorviante immaginare che l'autore rinunciassero a far propri e a rielaborare alcuni stilemi: si hanno infatti due rigorose quartine in rime alternate, ma il metro scelto è quello insolito dei novenari trattati – dal punto di vista accentuale – come quelli visti nel Prologo in cielo; a questi inoltre si sommano, in coda, tre endecasillabi sciolti, musicati però assai liberamente.

Si pongono qui delle questioni di ordine filologico: se è probabile che la romanza possedesse già nel 1868 una fisionomia analoga a quella definitiva¹¹⁶, come lascerebbe supporre tutta la prima parte solo di poco rimaneggiata, è invece più ragionevole pensare che la sua conclusione sia stata ripensata: si spiegherebbe così il retaggio della terzina endecasillabica, che nella versione originale apriva una tirata – poi cassata – dal contenuto filosofico-teologico e con tutta probabilità trattata sotto forma di recitativo. A ciò aggiungasi che i libretti editi ai nostri giorni forniscono un testo diverso da quello ottocentesco e più vicino (o identico) a quello estrapolabile dalla partitura (*Ah! dai campi, dai prati ritorno e verso l'Evangel mi sento attratto, m'accingo a meditar*), ma anche tra loro non concordano appieno sulla veste metrica e sulle parole specifiche da riportare¹¹⁷. Certo è che l'ultimo periodo cantato da Faust non ha una struttura poetica logica e definita, non si giova della rima e sfrutta in clausola la terminazione tronca più tipica delle conclusioni della lingua melodrammatica (specie appunto nelle forme chiuse).

Il dettato di Faust si contraddistingue per diversi tratti che ne confermano ancora una volta la vicinanza a un polo linguistico elevato. Si badi anzitutto alla sintassi che nella prima

¹¹² Si procede infatti con una sorta di pedale dinamico ininterrotto in *pp* eseguito dai soli contrabbassi e violoncelli (eventualmente coadiuvati dalle viole).

¹¹³ La didascalia del libretto recita infatti «Canti lontani».

¹¹⁴ Certo pensato anche per consentire il cambio di scenografia senza che lo spettacolo si interrompa.

¹¹⁵ Dopo una serie di intervalli di quarta, gli archi gravi si stabilizzano su un *do* innalzato di ottava in ottava e ripetuto un po' più rapido e leggermente accentato dalle viole, che introduce al *fa maggiore* del brano; allo stesso modo, il tempo assume di nuovo una forma definita delineandosi nei 3/4 del *Larghetto*.

¹¹⁶ Salvo naturalmente per quanto attiene la tonalità: l'aver infatti destinato il registro vocale del personaggio a un tenore e non più a un baritono avrà certamente comportato una trasposizione più adatta alla tessitura più acuta.

¹¹⁷ A puro titolo esemplificativo si riporta qualche opzione tratta da esemplari meritevoli di considerazione: un libretto edito da Ricordi con ristampa del 1995 recita *Dai prati torno e verso l'Evangel / Mi sento attratto, / M'accingo a meditar*; il libretto incluso nell'incisione filologica edita dalla RCA-BMG e diretta da Riccardo Muti (1995) riporta *Ah! dai campi, dai prati ritorno / e verso l'Evangel / mi sento attratto, / m'accingo a meditar*; il libretto che accompagna la più nota registrazione della DECCA sotto la bacchetta di Oliviero De Fabritiis (1980-82) propone *Ah! Dai campi, dai prati ritorno / e verso l'Evangel mi sento attratto, / m'accingo a meditare*; e infine il testo consultabile all'accurato sito www.librettidopera.it è conforme (salvo che per l'assenza delle iniziali maiuscole per alcune parole) a quello scaligero qui utilizzato come riferimento: *Anelo al Bene; verso l'Evangelio / Mi sento attratto e l'apro e in pii commenti / L'eterno Testo a meditar m'accingo*.

quartina, forse per la prima volta nell'opera in modo così evidente, mostra inversioni e iperbati insistiti¹¹⁸; inoltre la lunghezza del periodo, che si articola su tutti e quattro i versi e che associa paratassi a ipotassi di primo grado, è resa più fluida dal ricorso agli *enjambements*. Sotto il profilo fonologico si possono notare le geminate del derivato *innonda*¹¹⁹ e del sostantivo *obblio*, la forma monotongata e con labiovelare *queti*¹²⁰, il monotongo di *core* (più facilmente rimante con *amore*), la prostesi etimologica e l'approssimante dopo la laterale nel dittongo di *Evangelio*. Lessicalmente si osservano l'altro derivato *s'assonnano*, l'insistenza di voci ed espressioni riconducibili all'ambito semantico della tranquillità e della serenità (*queti, calma, Si assonnano in placido obbligo, pii*) che si contrappongono all'infiltrazione dell'aggettivo di diffuso impiego scapigliato *torve*, la perifrasi *eterno Testo* che designa naturalmente la Bibbia, la personificazione del *Bene*¹²¹.

Il rivestimento musicale è poi molto tradizionale, componendosi di quattro frasi di otto battute ciascuna¹²² che comprendono inizialmente i due distici, poi la seconda quartina e infine la conclusione tratta dai tre endecasillabi¹²³. Almeno per completezza andrà poi ricordata l'eco iniziale della *Sonata a Kreutzer* beethoveniana, biasimata da taluni critici che l'associano a un esemplare di vero e proprio plagio che dimostrerebbe la scarsa originalità melodica di Boito¹²⁴.

Ma al di là di giudizi che esulano dal presente lavoro, ancora una volta proprio un mutamento repentino della musica segna il passaggio al momento drammaturgico successivo: il languore con cui si è conclusa la romanza è interrotto da uno scoppio orchestrale che recupera il movimento ascendente-discendente delle spire mefistofeliche, con cooccorrente cambiamento di tempo e tonalità. Il grido del *frate grigio* spaventa Faust che, colto alla sprovvista, inizialmente pone domande al suo interlocutore, ma che poi, non ottenendo alcuna risposta e scorgendo in esso fattezze demoniache, si affida alla potenza magica e pseudosacra per compiere uno scongiu-

¹¹⁸ Interessante a questo proposito evidenziare anche un caso di riuso interno che palesa la differenza tra uno stile prosastico e uno poetico: in didascalia compare infatti «Mentre s'accinge a meditar», ma nel verso si ha *a meditar m'accingo*; si ricordi però che lo spartito opta per la costruzione diretta. E a proposito dell'*Evangelio* di cui si dirà tra poco, si osservi che nella medesima didascalia si ha il più comune «Vangelo». Incidentalmente si rileverà che anche nel precedente dialogo tra Faust e Wagner vi era un analogo fenomeno di riuso: il primo cantava infatti *s'avvicina / Lento alla nostra volta*, mentre la didascalia precedente recitava «si dirige lento e spettrale alla volta di Faust».

¹¹⁹ Per la ricorrenza di questo verbo in concomitanza del sostantivo *gioia* all'interno della lingua della librettistica cfr. Telve (1998) pp. 332-333; l'espressione compare infatti anche due volte nell'*Otello* verdiano. Cfr. poi Arcangeli (2003) pp. 292-293 e Telve (2004) p. 102.

¹²⁰ Cfr. Arcangeli (2003) pp. 256-257 e Serianni (2009) pp. 60-61.

¹²¹ Tutte le citazioni sono tratte da I, II, 15.

¹²² Salvo l'ultima, con la coda della cadenza sul *si bemolle* acuto che risolve sulla tonica appoggiandosi prima sulla sensibile.

¹²³ Si vedano a questo proposito almeno gli studi di Powers (1987), Pagannone (1997), Pagannone (2004) e Fabbri (2007) pp. 126-133. Né manca nel mezzo la modulazione al grado congiunto di *re minore*, su cui però Boito gioca inserendo soluzioni armoniche a lui gradite che la mescono all'omologo modo maggiore.

¹²⁴ Con la consueta, e in questo caso molto probabilmente eccessiva e di conseguenza non condivisibile, indulgenza, Borriello (1950) p. 132 sottolinea alcune incongruenze tra la sintassi verbale e quella musicale: «Qui – ed è ancora uno degli esempi di questo genere – una provvisoria conclusione melodica del canto sulla parola “*sentier*”, lasciando fuori il verbo della proposizione principale “*ritorno*”, è non sconcordanza fra la sintassi musicale e quella poetica, ma *dérangement* espressivo di felice significazione estetica, inteso, com'è, ad isolare, in una prima ondata di ebrezza spirituale, tutte le immagini della natura più delicate e lievi che predisporranno, poi, l'animo dell'uomo affaticato alla meditazione di ardui veri»; più interessante e centrato, piuttosto, un rilievo di poco successivo di carattere semantico ed espressivo: «Un lieve riflesso del male e di turbata umanità, pur nella espressione di velante dolcezza data dall'abbassamento della *terza*, si specchia nel volger della frase in tono minore, sotterraneo, come le “*torve passioni del core*” che subito, però, nel restituito maggiore, vaporano in lontani ricordi nell'onda che torna».

ro¹²⁵. Ritornano quindi – anche in partitura – gli endecasillabi sciolti: la musica è molto rispettosa delle pause, così da rendere appieno le sospensioni verbali e i vari periodi sintattici, che alternano a frammenti brevi (*Chi è la? chi urla?; l'occhio ha di fiamme*) e talvolta nominali (*il frate!; e che?*) altri momenti più articolati in cui compare anche un caso di subordinata condizionale (*Divider la mia cella t'acconsento, / Frate, se tu non muggi...*¹²⁶).

A quest'ultimo proposito si notino l'assenza della desinenza incoativa¹²⁷ e l'anteposizione dell'infinitiva rispetto alla propria reggente; e se *fantasma* si colloca su un asse stilistico più prosastico, diversamente fanno le varianti tipicamente poetiche e melodrammatiche *vegg'io*¹²⁸, *guata*¹²⁹ (però musicato come *guarda*), il singolare *l'occhio* con significato plurale¹³⁰, l'allotropo sigmatico *onnipossente* (ma in partitura si ha *onnipotente*), l'espressione cristallizzata e già dantesca (ma anche ariostesca) *e non fa motto* e il passato remoto *Trascina* riferito ad un fatto avvenuto poco prima. Vi sono poi i due *tricola Furia, demonio o spettro* e quello delle imprecazioni esorcizzanti plurilinguistiche (o forse mistilingui) *Belial! Incubus! Incubus!*; queste ultime non sono state musicate (come del resto è avvenuto col precedente *l'occhio ha di fiamme*) e sono in realtà un'abbreviazione modificata della più lunga formula che compariva nel libretto originale: *Incubus! Incubus!! / Incubus!!! Belzebub inferni ardenti monarche et / Demogorgon! Propitiamus vos, ut appareat et surgat / Dragon, quod tumeraris; per Jehovam, Gehennam / et consecratam aquam quam nunc spargo, signumque / crucis quod nunc facio. Bombo! Mormo!! Gorgo!!!*¹³¹.

Ma tanta veemenza è eccessiva di fronte a un essere certo diabolico, ma tutto sommato bonario: dopo un rapido e fragoroso glissando durante il quale Mefistofele sveste i panni di incognito e sinistro frate grigio per manifestarsi sotto forma di nobile cavaliere, ecco risuonare il tema dello *Scherzo*. Su di esso il diavolo porge il proprio saluto esclamativo a Faust (*Che baccano! Messer, mi comandate?*), facendone immediatamente raffreddare il fervore e riabbassando, ancora una volta, il registro linguistico: segno anch'esso dell'ironia rispetto alla seriosità eccessivamente grave per la quale si era fino a quel momento contraddistinto l'interlocutore. Lo stesso Faust in effetti a questo punto riconosce di aver dato troppo peso alla propria paura di chi si nascondesse sotto la scorza (o meglio, *il nocciuol*) *del frate* (più efficace in questo senso il testo musicato: invece del *è nuova la facezia* previsto dal libretto si ha *mi fa rider la facezia*), e si pone in atteggiamento più cordiale e conciliante nei confronti dell'ospite.

¹²⁵ Infatti *il segno / Di Salomon* (*Salomonis Schlüssel*, nell'originale goethiano) si riferisce alla medievale *Chiave di Salomone* (*Clavis Salomonis*) o alla più recente *Piccola chiave di Salomone* (*Lemegeton, Clavicula Salomonis*), ma meno probabilmente, dato che questa fu scritta poco dopo il periodo in cui è ambientato il dramma, testi esoterici e demonologici falsamente attribuiti al re biblico e tra i più noti grimatori ('libri di magia') dell'epoca.

¹²⁶ In partitura è stato inserito anche il pronome *io* tra *cella* e *t'acconsento*, di per sé non necessario e causante un verso ipermetro, ma forse comodo per il compositore che poteva così giovarsi di un sedicesimo in più nella linea del canto.

¹²⁷ Curioso che Boito non abbia optato per l'allotropo 'muggiare', già dantesco. Interessante constatare la presenza di entrambe le varianti in *Re Orso*, a breve distanza l'una dall'altra; così infatti il crudele sovrano si esprime durante la sua ultima confessione: «Il vivo, il solo vivo, l'ultimo vivo della morta reggia tu sei, tu sei lo *spirito di Pitone*, tu canti! tu gridi! tu urla! tu muggi, o maledetto! io ti condanno, e dopo d'aver scannato tutto il popolo mio, scanna te stesso [...] Morto Trol restai solo... solo... solo come un'isola bieca, solo come un Dio decaduto, e non avevo ne manco chi m'uccidesse! *La voce* tremenda continuava a muggiare e rendea suono come d'un pianto di donne, d'una bestemmia di giganti, d'un ululato di belve»: cfr. Villa (2001) p. 124.

¹²⁸ Cfr. Serianni (2009) pp. 193-196.

¹²⁹ Cfr. Arcangeli (2003) pp. 73-74.

¹³⁰ Cfr. anche Telve (1998) pp. 369-376.

¹³¹ Cfr. l'esemplare di www.digitami.it alla p. 19; è l'autore stesso a rendere ragione in nota di queste parole: «Questa formula di evocazione latina l'abbiamo tolta dalla scena analoga del *Faust* di Marlowe da dove Goethe trasse già più d'un forte concetto»: *ibid.* p. 12; il drammaturgo tedesco si era limitato a *Incubus! incubus!*. Un passo analogo era anche nella *Litania* di *Re Orso*, e i nomi chiamati in causa alla fine del passo del primo *Mefistofele* sono già contenuti nei testi di Origene: cfr. Villa (2001) pp. 305-308 e le note alle pp. 453-454.

L'inizio del loro dialogo è ancora intessuto d'ironia da parte di Mefistofele, di sagace e decisa reattività da parte di Faust, di interessanti allusioni metalinguistiche da parte di entrambi. Il secondo infatti, sempre assetato di sapere, desidera conoscere il nome dell'altro, il quale però, con una lambiccata circonlocuzione e ancora accompagnato dalle note dello *Scherzo*, gli fa notare quanto sia futile avere quella risposta per una persona di norma dedita a riflessioni ben più profonde¹³²; ma il pronto filosofo insiste nell'interrogazione richiamandosi al principio del *nomen omen* nobiliare, secondo cui lo stretto legame tra il significante, il significato onomastici e l'Essenza di una persona renderebbe legittima e non banale la domanda. La risposta di Mefistofele è di nuovo vaga, ambigua, con il parallelismo antitetico *Pensa il Male e fa il Bene*, e possiede un andamento melodico sinuoso e sinistro assimilabile a quello delle spire nonché analogo a quello con cui aveva pronunciato nel prologo la frase *Sì, Maestro divino, in bujo fondo / Crolla il padron del mondo*; al che Faust, il quale non si lascia confondere dall'insidiosa eloquenza demoniaca, insiste sottolineando di aver ben compreso che quanto detto dall'interlocutore altro non è che uno dei suoi tipici *giuoc[hi] di strane parole*¹³³.

Proprio queste battute, tra l'altro, consentono di avanzare alcune riflessioni linguistiche. A partire dall'ultima citazione si nota anzitutto la scelta per l'opzione dittongata dopo affricata palatale (così, si ricorderà, non era stato per Mefistofele nel prologo; ma nello spartito si ha qui il monottongo), che del resto Faust aveva prescelto anche poco prima con la parola *nocciuol*¹³⁴; lo stesso personaggio inoltre inserisce qui l'unico esemplare nell'opera dell'aggettivo dimostrativo *codesto* (non particolarmente sfruttato dalla lingua della librettistica ma che non è *hapax* in quella boitiana), così come si produce nell'inversione sintattica con verbo servile *dir vuole*. A quest'ultimo proposito è interessante rilevare come la lingua di *Mefistofele* si dimostri nel complesso nettamente più vicina in questo senso ai costrutti prosastici diretti: essi infatti, considerando i verbi 'volere', 'dovere', 'potere' e 'sapere' accompagnati da semplice infinito o da una più articolata completiva, superano di 20 a 6 i costrutti con anastrofe¹³⁵. Ma Faust si concede anche un momento più colloquiale e oralizzante, laddove opta per l'imperativo enclitico *Dimmi* accompagnato dai segnali discorsivi rafforzativi *or su e dunque*.

La risposta definitiva di Mefistofele non può che essere indiretta e quindi, ancora una volta, giocata su un ampio giro di parole: ha inizio la 'ballata del fischio', composta di due quartine di ottonari più la coda di un quaternario singolo a rima prima alternata e poi incrociata, il tutto seguito da un *refrain* polimorfo con rima baciata all'ultimo distico e rima interna tra *Struggo* e *Ruggo*. Oltre all'ovvio contenuto complessivo malvagio e contestatorio – quasi scapigliato, si direbbe¹³⁶ –,

¹³² In realtà le parole di Mefistofele *La domanda è inezia / Puèrile per tal che gli argomenti / Sdegnà del Verbo e crede solo agli Enti* rischiano di essere quasi oscure o almeno immotivate, dato che dal libretto del 1881 non è possibile percepire l'allusione dileggiante alle parole che Faust aveva pronunciato subito prima nella versione originale mentre meditava l'*incipit* del Vangelo giovanneo: «*In principio era il Verbo*». / *Qui già ristò. Chi a proseguir m'aita? / Dar tanta possa al Verbo indarno io tento. / Se m'acuisce lo spirito il senno / Altra chiosa farò. Scrivver degg'io; / «In principio era l'Ente». / Eppur vergando ciò segreta voce / Mi disconsiglia. Ma il superno spiro / Mi viene a guida e fidente trascrivo. / «In principio era il fatto»*: cfr. l'esemplare di www.digitami.it alle pp. 18-19, e alla p. 12 per la nota che Boito scrisse a proposito di questo punto.

¹³³ Già nell'originale si parlava di *Rätselwort*, letteralmente 'parola enigmatica, indovinello'.

¹³⁴ E il dittongo è esclusivo dopo laterale: *figliuol* (I, II, 16, come si vedrà tra poco in bocca a Mefistofele) e *famigliuola* (II, I, 21, in bocca a Margherita). Cfr. Arcangeli (2003) pp. 185 e 219, e Serianni (2009) pp. 57-58.

¹³⁵ Questi i dati specifici. Con 'volere': 10 (4 Faust, 3 Mefistofele, 1 Margherita, 1 Popolani) a 3 (2 Mefistofele, 1 Faust); con 'potere': 5 (3 Margherita, 1 Faust, 1 Le Penitenti) a 0; con 'sapere': 3 (tutti Mefistofele) a 0; in lieve controtendenza solo 'dovere': 2 (1 Mefistofele, 1 I Cherubini) a 3 (2 Margherita, 1 Faust). Cfr. anche Telve (2004) pp. 17-20.

¹³⁶ Anche se l'*incipit* dell'aria è ancora una volta la traduzione quasi letterale dell'originale goethiano: *Ich bin der Gesit, der stets verneint!*: cfr. Amoretti (1976) p. 66.

si nota ancora l'insistenza in varie forme sulla prima persona singolare già vista nel prologo: in particolare, essa si mostra nell'accumulo verbale presente soprattutto nel ritornello. Rilevanza a sé assume naturalmente la riflessione metalinguistica sulla sillaba olofrastica *No*, emblema della negatività metafisica e ontologica che contraddistingue il personaggio; ma si noti che compare anche un'altra considerazione di carattere linguistico, laddove il demonio fa riferimento a *Ciò che chiamasi peccato, / Morte e Mal*, per trovare una terna di significanti umani coi quali far comprendere quale sia la sua *humus* esistenziale. *Tricolon* che torna, con tanto di ulteriore enfasi data dai punti esclamativi, nella ripetizione del verbo che esprime l'azione più caratteristica di Mefistofele (*Fischio!*), e infatti già vista anch'essa nel prologo con il ricorso al sostantivo corradicale e omografo.

A ricercatezze poetiche si associano nella ballata altri tratti meno letterari. I secondi vanno rintracciati soprattutto a livello lessicale e in parte fonomorfológico, con qualche voce più caratterizzata in questo senso come *ghigno*, *bega*, *Turban gli ozi*, *Mordo*, *usurpa*, le forme piene *Spirito*¹³⁷ e *Voglio*¹³⁸. Ma più numerosi sono i fenomeni contrari: così, per partire ancora dal lessico, i latinismi già danteschi *ruina* e *latèbra*¹³⁹, il più ricercato e naturalmente anch'esso già dantesco *tenzon*, la variante aferetica e melodrammatica *Struggo*, il derivato dantesco *invischio*; dal punto di vista fonomorfológico e morfosintattico le diastoli di *Tenèbra*, l'enclisi di *chiamasi*¹⁴⁰, la desinenza non incoativa di *Ruggo*, la variante *V'è*¹⁴¹; non si contano poi le personificazioni di entità astratte. Assai limitate invece le inversioni, la più rilevante delle quali resta l'anteposizione del genitivo *Voglio il Nulla e del Creato / La ruina universal*¹⁴².

Musicalmente si è in presenza di una struttura conseguente a quella del testo poetico: un'aria bipartita che riproduce la stessa forma per entrambe le strofe della ballata. Ma all'interno di ciascuna parte si assiste a una grande mutevolezza ritmica: il brano inizia infatti con un *Allegro focoloso* in 6/8 per sola orchestra di cinque battute che raccorderà le due strofe e che chiuderà il pezzo; con un tempo *Un poco più trattenuto*, i primi cinque versi di ogni strofa si articolano in due frasi di quattro misure ciascuna (un distico a testa e la seconda volta con un accompagnamento più nutrito), più un'altra mezza frase¹⁴³; questa s'interrompe bruscamente e proditoriamente sull'ultimo accento tonico del verso per passare all'*Allegretto sostenuto* in 2/8 con sillabe più marcate e scandite (e ripetizione di emistichi e dell'ultimo verso della seconda quartina), a sua volta variato agogicamente con un *accel[erando]* seguito da un *rall[entando]*. Anche qui è con l'ultima sillaba accentata del quaternario singolo che avviene il mutamento improvviso al *Più mosso con fuoco* in 3/8 che con le sue venti battute riveste le parole del ritornello, opportunamente reiterate; lo stesso avviene con la *climax* dei cinque *fischio!*, ogni volta intonato su passaggi sempre più acuti¹⁴⁴ e con concomitanti indicazioni di *accel[erando]* e di incremento dina-

¹³⁷ Avranno certo influito ragioni metriche; più avanti Faust canterà invece *spirto* (III, 31).

¹³⁸ Anche *vo'* comparirà più avanti quattro volte: due in bocca a Faust (II, I, 21; E, 39), una in bocca a Mefistofele (III, 29) e una in bocca a Margherita (anch'essa III, 29); *Voglio* si ritrova invece altre due volte nelle battute di Mefistofele (II, II, 25 ed E, 39) e altrettante in quelle di Faust (entrambe in E, 39): la distribuzione sembra dunque abbastanza libera e dovuta forse più a necessità metriche piuttosto che a volontà di caratterizzazione stilistica.

¹³⁹ Che compare anche ne *La Gioconda* (I, VIII); in Par. XIX 65-67 si ha proprio la rima tra *tenèbra* e *latèbra*. Cfr. Arcangeli (2003) p. 213.

¹⁴⁰ Cfr. Arcangeli (2003) pp. 319-334.

¹⁴¹ Maggioritaria nel libretto questa particella associata al verbo 'essere', comparando tre volte contro l'unica di *ci*.

¹⁴² Tutti gli esempi sono tolti da I, II, 16.

¹⁴³ Tutte queste si snodano su una successione discendente di intervalli cromatici che solo verso la fine subiscono, al contrario, un'impennata acuta di una quinta giusta, per poi scendere ancora di un semitono; ma la frase successiva riparte dalla nota più acuta della precedente, ovvero un semitono più in alto rispetto all'*incipit* della frase prima: in tal modo si ha di fronte una linea melodica dall'andamento discendente-ascendente ambiguo che, oltre a richiamare ancora una volta il rapporto intervallare delle spire mefistofeliche, ben si addice al personaggio.

¹⁴⁴ Si tratta di due intervalli di terza minore, con l'inizio via via innalzato di un semitono.

mico (che, nel caso dell'orchestra, prevede *colla massima forza*). Il tutto culmina con il grido esclamativo acuto *Eh!* assente nel libretto, cui segue il suono del fischio accompagnato da un violento passaggio orchestrale.

Tralasciando altre questioni di carattere armonico, si noterà invece, nel rapporto col testo poetico, come venga rispettata la dieresi di *Crëator* (così non era invece stato per il *Puërile* del recitativo precedente), come sia data enfasi alla sillaba “*No.*”¹⁴⁵ isolandola con una pausa coronata prima e una successiva e attutendo l'accompagnamento, come il ghigno del *Rido* sia reso mimeticamente da una rapida successione di una quartina di semicrome puntate. Qualche inconveniente invece deriva dal riproporre quest'ultimo stilema, per pura *repetitio* omogenea della frase musicale, anche con il verbo *Struggo*; così come si potrebbe eccepire – ma trattasi di peccato veniale – che la resa musicale del primo *chiamasi* comporta una frattura della parola e l'aggiunta sulla particella enclitica (e come tale atona) di un accento più marcato di quello che cade sulla prima sillaba.

La reazione di Faust è abbastanza impassibile, limitandosi il personaggio a una sola considerazione semi-filosofica e un po' compassata espressa facendo ricorso a una lapidaria frase nominale; sono tornati nel frattempo gli endecasillabi sciolti e lo stile del recitativo declamato. Mefistofele avanza la sua proposta con un registro molto colloquiale, rivolgendosi subito con il reciproco ‘tu’ a Faust a cui aveva prima fuggevolmente dato del ‘voi’¹⁴⁶; a ricollocarsi su un piano più formale è di nuovo il suo interlocutore, che opta per l'affricata palatale di *deggio* e fa precedere al verbo modale l'infinito *adempier* che da esso dipende¹⁴⁷. Alla risposta elusiva e secca del diavolo anche Faust s'impossessa però di una sintassi più laconica e incisiva: è più efficace, in questo senso, il testo della partitura, che operando un taglio rispetto al libretto¹⁴⁸ recita semplicemente *No, i patti e parla chiaro*, con tanto di opportune pause dopo la negazione e prima della congiunzione.

Messo alle strette, il diavolo si vede costretto a rispondere, ma naturalmente lo fa ricorrendo ancora una volta a un'allusione esplicita: invece di nominare espressamente l'aldilà e, nello specifico, l'inferno in cui toccherà a Faust di essergli sottomesso, Mefistofele si serve del più generico avverbio di luogo *laggiù*, significativamente messo in corsivo tanto nel libretto quanto nello spartito, e subito seguito dalla parentetica carica di malvagia complicità ammiccante *m'intendi?*. Non solo, ma oltre a far cantare il personaggio con il solito andamento sinistro e sinuoso analogo a quello ascoltato con le parole *Una parte vivente / Di quella forza che perpetuamente*, Boito ha prescritto che le due sillabe dell'avverbio di luogo – entrambe accentuativamente marcate come la congiunzione avversativa precedente – siano separate da un salto d'ottava discendente e che l'interprete possa poi indugiarsi espressivamente grazie al punto coronato; e la frase si conclude con una cadenza perfetta dalla dominante alla tonica della tonalità

¹⁴⁵ Intonata oltretutto un tritono al di sotto del *si bemolle* precedente: la presenza del *diabolus in musica* non poteva naturalmente mancare in quest'opera associata al personaggio mefistofelico, e infatti era ad esempio già comparsa nel prologo.

¹⁴⁶ Al più, per ricordare che si è pur sempre nell'ambito della lingua melodrammatica, si può rilevare come Boito abbia preferito la variante sinonimica più poetica *brami* e abbia sfruttato la lieve inversione di *tuo compar mi chiamo*; così come, poco più avanti, non si ha l'articolo nel sintagma *A tuoi servigi* (ma incoerentemente rispetto al seguente *Per le tue voglie*).

¹⁴⁷ Ma è interessante notare l'inserzione nel canto della congiunzione *E*, che apre la battuta di Faust, in funzione di connettivo testuale, il che rende più realistico lo scambio dialogico; cfr. Sabatini (1997).

¹⁴⁸ Così viene certo alterata la regolarità metrica, ma almeno si evita che il filosofo si lasci sfuggire un'inutile ovvietà: che il maligno non agisca mai *per l'amor di Dio* è assolutamente tautologico, e non venendo detto in senso ironico – almeno così parrebbe dal contesto – sarebbe inopportuno se detto da un così fine e profondo pensatore.

provvisoriamente raggiunta (*do maggiore*), così da rendere ancor più l'idea di un'asserzione non trattabile e di una scelta che, se compiuta, sarà definitiva.

Pur mantenendo gli endecasillabi del recitativo, dopo aver dichiarato quasi con noncuranza di non preoccuparsi di tali conseguenze, Faust si lascia andare a un *Moderato cantabile con espressione* in veste di arioso, strutturato in due canoniche porzioni di otto battute ciascuna più una di coda per raccordarsi al momento successivo: in questo cantabile il personaggio manifesta il peso spirituale e intellettuale che avverte nella vita terrena, ed esprime il desiderio di approfondire ancor di più la conoscenza dell'esistente così da poter morire nel momento di massima soddisfazione esistenziale. La sintassi è piana ma più articolata del solito, raggiungendo il secondo grado di subordinazione con la relativa dal valore temporale *in cui s'acqueti l'anima* e con la soggettiva *ch'io dica all'attimo fuggente*, a sua volta seguita da una dichiarativa sotto forma di discorso diretto riportato; inoltre si ha la successione di tre protasi all'indicativo tra loro coordinate e giustapposte per asindeto. Si noteranno poi la già vista opzione monottongata e con labiovelare in *s'acqueti*, ma per converso, in direzione meno letteraria, l'assenza di enclisi in *mi turba* e la scelta di *muoia* e *anima* al posto dei più melodrammatici 'mora' e 'alma'¹⁴⁹; a proposito di quest'ultima va però detto che essa è la forma che compare in partitura, così come l'*Allor son tuo* è sostituito da un più tragico e tradizionale *e m'inghiotta l'averno*¹⁵⁰.

In poco più di una misura musicale le battute dei due si susseguono allora rapide, in parte sovrapponendosi, cosicché il *contratto* viene stipulato con soddisfazione e convinzione da entrambi i contraenti. Con queste parole si è di fronte a un altro virtuosismo metrico-musicale di Boito: l'ultimo endecasillabo viene suddiviso così da rendere il secondo emistichio (*T'offro il contratto*) un perfetto quinario, che può dare avvio in modo più fluido alla successiva strofa di sette quinari; inoltre l'emistichio rima con il primo quinario (*Top. È già fatto*, che in partitura viene assegnato tutto a Mefistofele)¹⁵¹. Non solo, ma quest'ultimo è contenuto ancora nel tempo precedente, così da far avvertire ancor meno lo stacco poetico rispetto al nuovo numero musicale che inizia con *Fin da sta notte*. Ma prima di passare a questo si sottolineerà almeno la presenza del germanismo *Top*, opportunamente segnalato col corsivo nel testo del libretto: esso, un'interiezione di assenso che però nella lingua originale richiederebbe una geminazione della bilabiale conclusiva, è tolto letteralmente dall'originale goethiano: è questa infatti la formula con la quale Mefistofele stringe il patto con Faust, ed è forse per questa ragione che nel testo poetico Boito l'avrebbe prevista come unica parola pronunciata in quella battuta dal diavolo.

Prende dunque avvio l'*Allegretto* in 3/4¹⁵² che rappresenta un ulteriore parziale retaggio della tradizione melodrammatica: avendo l'autore omissso la «formula» della cabaletta solistica dopo le arie dei due personaggi, non ha potuto fare a meno di inserire un suo succedaneo, anche se naturalmente non si è trattato nemmeno in questo caso di un riutilizzo passivo. Questa sorta di stretta a due non segue infatti un duetto canonico ma un più semplice recitativo variamente articolato, così come la brillantezza della musica (*saltellante e brioso* prescrive lo spartito) non è fine a se stessa o scelta semplicemente per consentire agli esecutori di esibire la propria bravura nel canto rapido sillabato o d'agilità; al contrario, il modulo ritmico-melodico, di certo più adatto ad un'opera buffa che a una seria, è con tutta evidenza una rielaborazione dello *Scherzo* di

¹⁴⁹ Presente ancora nella produzione poetica boitiana e scapigliata: cfr. Arcangeli (2003) p. 92 e Serianni (2009) pp. 101-102.

¹⁵⁰ Tutte le citazioni sono tratte da I, II, 17.

¹⁵¹ Lo schema rimico complessivo della strofa è abcceeb, con b tronca; finora non si erano avute nel libretto forme metriche strutturate in quinari, versi in effetti non particolarmente sfruttati nei pezzi chiusi sette-ottocenteschi: cfr. Lippman (1986) pp. 37-64, Garlato (1998) p. 234 e Fabbri (2007) pp. 57 e 92.

¹⁵² E in *sol maggiore*, che modula però in *do maggiore* quando vi partecipa anche il più acuto Faust.

Mefistofele, vero vincitore (momentaneo) del confronto: non per nulla è lui che dà avvio al brano e attrae così nella propria orbita il pedissequo Faust.

Ciò si riversa contemporaneamente anche sul versante linguistico: non solo i cinque versi in questione si caratterizzano per un'evidente vicinanza a uno stile colloquiale, realistico e comico (basti osservare le parole *sta notte, orgie ghiotte, cameriere*, ma anche la concordanza non felicissima tra il pronome anaforico *Lo* e il sostantivo *messere* che ne è il riferimento), ma essi vengono cantati pressoché identici anche da Faust, il quale al contrario, come ampiamente visto, prima di vendere l'anima al diavolo era solito esibirsi in versi di gran lunga più raffinati. In realtà non è da escludere che questa sia la banale conseguenza di una forzatura: considerato che sia nel libretto del 1881 sia in quello del 1868 queste parole sono assegnate al solo Mefistofele, potrebbe darsi che Boito abbia deciso (o dovuto) di inserire anche l'altro personaggio per non lasciare uno dei due esecutori in scena privo della possibilità di intonare un piccolo brano più agile di quanto sin lì fatto. Come che sia, l'effetto drammaturgico complessivo non ne risente negativamente, ma anzi forse ne guadagna; e potrebbe essere anche questa la ragione per cui è stato tagliato in partitura il verso *Né 'l scorderò*: esso non avrebbe infatti potuto più rimare anche con la terza persona singolare che Faust si trova costretto a modificare nel verbo che chiude l'ultimo quinario¹⁵³.

A questo punto il filosofo mostra la sua impazienza di intraprendere nuove avventure e sperimentare le attraenti realtà promesse dal demonio con le sue lusinghe: coerente dunque con il mutato stile linguistico, Faust scandisce rapidamente alcune domande, fatte di sintassi breve (*E quando s'incomincia?*¹⁵⁴; *Come s'esce di qua?*), frammentata e ricca di segnali discorsivi (*Or bene, / Presto, a noi, dove andiam?*), o ancora nominale e con accumulo ternario (*dove i cavalli, / Le carrozze, i staffier?*); il tutto efficacemente trasposto in musica con inserzioni di pause brevi e ben collocate e con indicazioni di *affrettatamente* e di *rapido* che si contrappongono al *con lentezza* della sorniona e più pacata risposta di Mefistofele *Dove t'aggrada*.

Il diavolo poi svela quale sarà il loro mezzo di locomozione intonando le sue parole su intervalli e linee melodiche complessive discendenti-ascendenti molto ampi¹⁵⁵, che ben simboleggiano l'ondeggiare vasto e flessuoso del mantello che vola tra i venti della troposfera¹⁵⁶. A partire da questa linea melodica si dipanano le dieci battute di sicuro effetto teatrale e sonoro che continuano a rendere l'immagine testé descritta, enfatizzandola in modo quasi parossistico, fino a chiudere l'atto con un finale fragorosissimo e degno predecessore di alcune colonne sonore di moderni *kolossal* cinematografici.

4.2.3. Atto secondo – Il Giardino

Il *Moderato tranquillo e legatissimo* che apre il nuovo atto con una sonorità attutita ricrea l'atmosfera di un ambiente placido, sereno e dai contorni bucolici, accompagnato dai pizzicati ribattuti in *leggerissimo* e poi *scherzoso* che danno l'idea di un conversare spensierato e lieve. Il discorso cambia però in parte al sopraggiungere dell'*Un poco più moderato* in 2/4: l'*incipit* della linea melodica su cui poche battute dopo farà il suo ingresso Margherita è accompagnato e per così dire contrappuntisticamente turbato dai puntati degli archi più gravi che manifestano la presenza sottotraccia ma sempre agente dell'infido Mefistofele. Tratto importante

¹⁵³ Le citazioni sono tratte da I, II, 17-18.

¹⁵⁴ E si noterà ancora una volta la congiunzione testuale in posizione incipitaria.

¹⁵⁵ In totale si abbraccia una tessitura che va dal *la* grave al *mi* acuto.

¹⁵⁶ Si noti anche come Boito abbia correttamente anteposto al rispetto metrico quello logico-sintattico, inserendo una pausa tra la subordinata *Pur ch'io distenda / Questo mantel* e la principale *noi volerem sull'aria*; sono naturalmente tornati gli endecasillabi. Le citazioni sono tratte da I, II, 18.

anche sui livelli drammaturgico e linguistico, giacché tutto l'atto sarà giocato sull'alternanza e sulla sovrapposizione di due diversi piani e registri: quello più lirico e sentimentalmente profondo di Margherita e Faust, e quello più comico e frivolo di Mefistofele e Marta.

I primi interventi dei due innamorati si segnalano immediatamente per un'attenzione particolare al fatto verbale: la giovane infatti¹⁵⁷ si schermisce pudicamente domandando al suo più nobile e colto interlocutore come faccia ad apprezzare una paesana dal *rustico parlar*. In realtà si direbbe che questa fanciulla del villaggio abbia diligentemente studiato a una scuola di lingua d'opera: se è vero ad esempio che non opta per l'anastrofe in *Come mai vi può allettar*, è però altrettanto vero che la sua prima parola (*Cavaliere*) si contraddistingue per una variante fonomorfologica che stava ormai specializzandosi come poetica¹⁵⁸, così come abbastanza ricercata può essere ritenuta la voce *allettar*. In generale Margherita si caratterizzerà sempre per un dettato sostenuto che, se difficilmente scivolerà nel passatismo stereotipato della lingua melodrammatica ottocentesca, nondimeno vi si avvicinerà spesso e si manterrà quasi costantemente su un livello inequivocabilmente poetico e monostilistico; ma questo non stupisce più di tanto: la fanciulla è infatti l'unico personaggio dell'opera pienamente melodrammatico (in senso tradizionale), e la tragicità della sua figura di innamorata, vittima della crudeltà umana conseguente all'invaghimento del tenore di turno, viene di conseguenza espressa secondo i canoni linguistici più consolidati e condivisi.

La risposta di Faust non è da meno, sottolineando egli all'interlocutrice come siano proprio le sue parole ad affascinarlo. Numerosi sono gli elementi interessanti ravvisabili in questi pochi versi: l'occorrenza dell'opzione melodrammatica al singolare *accento* associata al sostantivo *labbra*¹⁵⁹ e al verbo *spande*¹⁶⁰, l'aggettivo derivato *imporporate* (che tornerà, sotto forma di verbo, nell'*Otello*), l'altro derivato e senza crasi vocalica *sovrauman*, la coppia di imperativi più prosastici e oralizzanti *Parla, parla...*¹⁶¹; inoltre la superiorità sociale di Faust emerge ancora una volta dall'allocuzione: mentre lui si rivolge a Margherita con il 'tu', quest'ultima lo interpella invece col più formale 'voi'. Si noti, tra l'altro, che il dialogo tra i due avviene su una strofa di otto ottonari a rima alternata, di solito più probabili per essere musicati come forma chiusa e non – come in questo caso – in qualità di dialogo cantabile sì, ma pur sempre in stile recitativo.

Cambiano però i versi all'apparire di Mefistofele e Marta, così come cambia contestualmente la musica: subentra infatti un *Allegretto moderato* in 3/8 *ruvido e staccatissimo*, su cui vengono pronunciate tre quartine di quinari a rima alternata; a quest'ultimo proposito si noterà che compaiono qui per la prima volta dei versi sdruciolati, normalmente invece impiegati con larghezza da Boito, anche se – contrariamente che altrove ma conformemente alla più usuale prassi poetica italiana – la rima resta legata solamente al ritmo della clausola dattilica e non anche all'omofonia sillabica. Diversamente dal solito, Mefistofele abbandona qui una sintassi tendenzialmente piana prediligendo invece l'involuto periodo *Sta bene al nubile*,¹⁶² / *Correr gio-*

¹⁵⁷ Si indica un evidente refuso del libretto del 1881: qui la prima battuta verrebbe attribuita a Marta, ma naturalmente – e correttamente – così non è né nello spartito né nella versione originale del 1868.

¹⁵⁸ Cfr. Arcangeli (2003) p. 282 e Serianni (2009) pp. 160-161; la conferma può essere data dal fatto che l'unica altra occorrenza singolare e piena della parola nel libretto si ha in didascalia nell'allotropo evidentemente sentito come più prosastico (I, II, 15).

¹⁵⁹ Cfr. su ambo le cose Telve (1998) pp. 379-381 e 386-387.

¹⁶⁰ Nella cantata *L'Armonica* di Pietro Metastasio musicata dall'Hasse si ha *S'oggi all'aure un labbro spande / Rozzi accenti, è troppo audace*.

¹⁶¹ Anche questi potrebbero essere assimilati a quanto rileva Serianni (2002) pp. 131-132.

¹⁶² La virgola non compare però nello spartito, rendendo in questo modo anche più chiaro il costruito, così come non compariva nel libretto originale.

condo, / In traccia¹⁶³ d'ilari / Venture, il mondo; ma per quanto il dettato s'innalzi non si giunge a picchi di poeticità estrema. Molto più colloquiale e spensierato è invece lo stile di Marta: si osservino infatti il sostantivo *Baie!*¹⁶⁴ che costituisce periodo monorematico e l'impiego dei due differenti 'ci' in *pensateci* e in *C'è tempo*.

Ma è ancora una volta il legame con il testo musicale a far emergere alcune sottigliezze o alcune allusioni sottese alla poesia: malgrado il contenuto delle parole di Mefistofele sia per lo più cupo e pessimistico (si noti ad esempio la presenza dell'aggettivo *lugubre*, ricorrente nella produzione boitiana e, più in generale, in quella scapigliata¹⁶⁵), il rivestimento sonoro è in realtà più vicino agli stilemi dell'opera buffa, come del resto avviene spesso nel caso di questo personaggio. Il che provoca anche che le parole siano talvolta frante dall'inserzione di pause intersillabiche, che alcune sillabe siano esageratamente marcate, che gli intervalli intonativi siano ampi ed enfaticizzati; non solo, ma avviene che l'accento prosodico delle parole sia falsato dalla disposizione ritmica all'interno delle battute¹⁶⁶ o dall'inserzione di forcelle d'accento sulle sillabe finali di *quando*, *lugubre*, *troppo*. Senza contare come alla musica sia affidato il compito di trasmettere il senso ironico e antifrastico del distico *Pur troppo e trepido / Guardo a quell'ora*¹⁶⁷: naturale che Mefistofele non possa in realtà temere il momento della propria morte, e la falsità con cui si prende gioco della sua interlocutrice è sottolineata dalla ripresa in orchestra del tema dello *Scherzo* del prologo.

Ritornano gli ottonari, disposti in tre quartine con rima alternata e seconda clausola tronca, quando riprendono la parola i due innamorati, così come si ripresentano tema, tempo e tonalità che avevano accompagnato prima il loro canto. Il dettato torna quindi ad essere più poetico e melodrammatico: morfosintatticamente si noteranno l'imperativo proclitico *Mi perdona*, l'enclisi di *rimasemi*, l'esclusività del perfetto quando occorre impiegare un tempo passato dell'indicativo (tra cui la forma *m'appari*); sintatticamente la posposizione del soggetto in *Ma rimasemi nel cor / Sempre fiso il vostro volto* e altre più lievi inversioni (ad esempio *dal labbro mi sfuggì*); ma è forse soprattutto sul piano fonetico e lessicale che emerge l'elevatezza stilistica: si osservino infatti il ritorno delle voci *labbro* e *fanciulla*, la forma monottongata *cor* e quella già dantesca *fiso*¹⁶⁸, le due varianti meno colloquiali *viso* e *volto*¹⁶⁹, ma anche altre voci ricercate o sostenute come *ardimento*, *portento*, *scostumata*, nonché gli imperativi – più poetici dei precedenti – con cui Faust invita la giovane a continuare a parlare. Vi sono infine alcuni preziosismi retorici come le dittologie enfaticizzanti *Fui confusa, fui turbata*, *Piansi molto, piansi molto* e *Segui, segui*.

L'azione scenica ritorna però poi sull'altro livello, quello di Mefistofele e Marta, e naturalmente poesia e musica riassumono l'assetto precedente. La colloquialità del dialogo è qui palesata dal demonio anche tramite il ricorso a un proverbio popolare, come tale presentato¹⁷⁰; ma

¹⁶³ Per l'uso di sintagmi preposizionali con questo sostantivo all'interno della librettistica cfr. Telve (1998) pp. 331-332.

¹⁶⁴ Cfr. Telve (2004) p. 110; la voce torna più volte nella produzione boitiana.

¹⁶⁵ Talvolta anche nella variante diastolica: cfr. Arcangeli (2003) p. 211.

¹⁶⁶ Come è il caso di *Vecchio nel vedovo / Letto morrà*, in cui la successione di sole semicrome con partenza in levare provoca una sequenza giambica il cui effetto sonoro è il seguente: *vecchiò nel vedovò lettò morrà*.

¹⁶⁷ Musicato in modo leggermente differente come *Pur troppo! e trepido vedo quell'ora*; così come si noterà almeno incidentalmente l'aggiunta in partitura sia delle risate scettiche di Marta sia delle esclamazioni ipocritamente sconsolate di Mefistofele *Ah! sì! ah! sì! ahimè!*.

¹⁶⁸ Cfr. Arcangeli (2003) pp. 65-67.

¹⁶⁹ Cfr. Telve (1998) pp. 358-362 e Telve (2004) p. 103; dalle numerose occorrenze delle due parole che s'incontrano durante l'opera non sembra però di poter stabilire una gerarchia stilistica tra queste opzioni.

¹⁷⁰ Si vedano Vietri (1985) ed Elia-D'Agostino-Martinelli (1985). Anche qui l'idea era già contenuta nell'originale goethiano, dove Mefistofele dichiara *Das Sprichwort sagt: Ein eigner Herd, / Ein braves Weib sind*

si notino pure l'imperativo enclitico *credetelo* e – in bocca alla donna – il segnale discorsivo *Davver?* e le interrogative inizianti con la negazione *né*. Mefistofele prosegue poi nel suo discorrere ipocrita, anche se qui fa ricorso a una dichiarazione sincera, sapendo però che la sua interlocutrice non può interpretare così alla lettera le sue parole: è infatti nel giusto il maligno quando afferma *Non so, credetelo, / Che sia l'amor* (ironicamente ripetuto a eco in orchestra dal fagotto, strumento già nel prologo associato all'atteggiamento beffardo del personaggio eponimo), da lui naturalmente inteso in senso totale e metafisico ma da Marta solo affettivo. La colloquialità del loro dialogo è poi visibile anche dalla presenza del sostantivo *trappola* e dalla scelta di sostituire nel canto al più culto *savìa*¹⁷¹ l'allotropo con palatale *saggia*¹⁷².

Il ricomparire della tonalità di *fa maggiore* lascia intendere che si ripresentano alla ribalta Faust e Margherita, ma il cambiamento di tempo rispetto ai due momenti precedenti¹⁷³ e l'accompagnamento che riprende la melodia con cui si era aperto l'atto indicano che qualcosa è cambiato; fatto ravvisabile anche nel testo poetico, dato che si passa a una lunga sequenza di doppi settenari a rima baciata: questi segnalano che si è di fronte a un momento discorsivo ma non per questo semplice e convenzionale come un comune recitativo. Infatti è forse questo il passo di maggior profondità filosofica di tutta l'opera e, coerentemente, il dialogo viene intrattenuto escludendo dalla scena i più superficiali Marta e Mefistofele. Per sottolineare l'importanza del momento e quanto l'autore tenesse ai contenuti in esso espressi, sarà bene rilevare come sia proprio questa la scena che Boito aveva descritto nella recensione alla scultura del Tantardini di cui si è fatto cenno nel capitolo precedente; vi è a questo proposito anche un interessante parziale riuso linguistico, ragion per cui è opportuno riportare le parole del 1864:

Margherita: Dimmi; e come ti conduci in fatto di religione? tu sei buono e di buon cuore, ma non ti credo devoto.

Faust: Lasciamo ciò, fanciulla cara, tu vedi il mio affetto per te, ti donerei sangue e vita, ma non vorrei turbar nessuno nella sua fede.

Margherita: Non basta; bisogna credere.

Faust: Bisogna?

Margherita: Oh! avess'io qualche potenza su di te!... da molto tempo non sei stato a messa e non ti sei confessato. Credi tu in Dio?

Faust: Dolce amica mia, e chi ardirebbe dire: Credo in Dio?

Margherita: Dunque non credi.

Faust: Tu non m'intendi, leggiadra creatura; chi ardirebbe mai nominare Iddio e fare questa professione di fede: *Credo in lui?* e chi oserebbe mai tanto da dire: *Non credo in lui?* La vòlta del firmamento non s'incurva ella forse là in alto? le stelle non girano forse guardandoci con amore? l'occhio mio non penetra forse nel tuo, e allora non senti tu forse il tuo sangue affluire alla tua testa e al tuo cuore, e tutto l'universo effondersi in un immenso mistero intorno a te? – Riempi l'anima tua fino al colmo, e quando nuoterai nella pienezza dell'estasi, chiama questo mistero come tu vorrai, chiamalo: Gioia, Amore, Cuore, Dio; non v'è nome per ciò.¹⁷⁴

Gold und Perlen wert ('Il proverbio dice: Un proprio focolare, una brava moglie valgono oro e perle'): cfr. Amoret-
ti (1976) pp. 160-161.

¹⁷¹ Interessante l'inserzione della dieresi: essa non sarebbe obbligatoria per il computo metrico, ma la necessità di avere una terminazione sdrucchiola ha indotto Boito ad effettuare questa scelta; la realizzazione in partitura dimostra appunto questa ipotesi.

¹⁷² Tutte le citazioni sin qui fatte a proposito del duplice dialogo che avviene in scena sono tratte da II, I, 19-20.

¹⁷³ Prima 2/4, adesso C.

¹⁷⁴ E più avanti: «*La Coscienza* dice: Credi in Dio? – *La Scienza* risponde: Credo in un mistero invisibile, senza nome, né forma, in un'armonia universale, in un'estasi, in una felicità suprema, e così facendo fissa voluttuosamen-

Che l'opera di seduzione di Faust abbia sortito i suoi primi effetti positivi è dimostrato sotto il profilo linguistico dal modo più informale e intimo con cui la giovane gli si rivolge: abbandonati il 'voi' e l'appellativo *cavalier(o)*, subentrano ora il 'tu' e il nome proprio (tramite cui Faust cela la sua vera identità) *Enrico*; del resto il dialogo di entrambi, pur sempre nel complesso abbastanza sostenuto, si contraddistingue adesso per una più evidente apertura alla naturalezza, con una commistione di tratti e un'eterogeneità di scelte stilistiche. Si badi infatti ad alcuni fenomeni sintattici e morfosintattici: per gli imperativi con clitico si hanno le due occorrenze di *Dimmi* (una a testa, cui si potrebbe aggiungere anche il semplice e altrettanto colloquiale *Di'*) e quella di *Datti*; per i casi di costrutti con verbo servile (con eventuale negazione concomitante) si ha la prevalenza della successione lineare con 6 occorrenze (*vo' turbar, oserebbe affermare, Convien ch'io vada, non potrò giammai – dolce un'ora d'amore / Viver teco e confondere – il mio cuor col tuo cuore, ponno / Addormentare, può venirne*) di contro all'unica con anastrofe (*Creder bisogna*); così come si noterà il ricorso a una sintassi più breve e nominale quando alla fine il dialogo diventa più concitato.

Ma forse ancor più interessanti sono gli allotropi fonomorfolo­gici o lessicali che s'incontrano, diafasicamente calibrati: è questo il caso di *cor* che compare nella tirata filosofico-teologica di Faust in contrapposizione a *confondere il mio cuor col tuo cuore* detto in un momento di più disinibito slancio amoroso, e di *madre* che contrasta col ben più prosastico e affettivo *mamma* precedentemente detto sempre da Margherita. Proprio quest'ultima voce si trova all'interno di un passo fitto di elementi linguistici con cui la giovane intende mettere in risalto la propria semplice e pudica innocenza, assai rispettosa delle mansioni tradizionalmente affidatele dal suo *status* sociale e di genere¹⁷⁵: si osservino quindi i vezzeggiativi *picciotta* e *famigliuola*¹⁷⁶, e le voci tipiche del vivere casalingo e campagnolo *orto, desco, moggio, staio, arcolaio*; ma anche nelle battute precedenti o successive si hanno in bocca a Margherita il genericismo *co-se*, la variante meno formale *prete*, l'attenuativo *io credo*¹⁷⁷, il rafforzativo pleonastico *mi morrei*¹⁷⁸.

Questo, però, non significa naturalmente che siano assenti tratti più tipici della lingua melodrammatica in squarci tanto lirici: a dimostrazione di ciò basterà citare la forma apocopata *vo'*, la variante già dantesca *ponno*¹⁷⁹, il sintetico *teco*¹⁸⁰, il pronome soggetto femminile standard *ella*¹⁸¹, la costruzione con iperbato *beate / Placidamente passo – tutte le mie giornate*, le voci più ricercate *folia*¹⁸², *udisse, sopor* e *succo*, la dittologia *in placido – in letargico*¹⁸³ *sonno*, ma anche gli appellativi amorosi di Faust *vezzoso angelo mio* e *angiol soave – dalle guancie leggiadre*.

te nelle pupille la pallida Coscienza ansimante, e la ammalia, e la tenta, e la afferra, e la bacia nel viso»: Cfr. Villa (2001) pp. 363-364. Il passo è naturalmente una traduzione ricavata dall'omologa scena che si svolge nel giardino di Marta nell'originale goethiano.

¹⁷⁵ E la didascalia relativa all'espressione della battuta recita «semplicemente», così come in partitura si aggiungono a questa le indicazioni *con ingenuità e sorridendo*.

¹⁷⁶ Ma musicato con monottongo.

¹⁷⁷ Nella musica è omissso il pronome.

¹⁷⁸ Ma in partitura il pronome personale è sostituito dal *ne*. Si rileverà per inciso l'assenza in tutto il libretto di desinenze del condizionale in *-ia*, segnale evidente di uno svecchiamento dello stile librettistico ricercato dall'autore.

¹⁷⁹ Cfr. Arcangeli (2003) pp. 127-128 e Serianni (2009) p. 235.

¹⁸⁰ Difficile però operare in questo caso dei raffronti: nel libretto non vi sono concorrenti forme analitiche (eccetto un *con voi* di Wagner), così come compare solamente l'altra forma sintetica *seco* nelle riflessioni di Mefistofele durante il prologo. Cfr. Serianni (2009) pp. 176-177.

¹⁸¹ Unico caso in generale in tutta l'opera, giacché non compaiono nel libretto altri pronomi femminili singolari al nominativo.

¹⁸² Cfr. Telve (2004) p. 28.

¹⁸³ Cfr. Telve (2004) p. 108.

Vi sono poi altri due aspetti interessanti sotto il profilo linguistico nel discorso di Faust: uno di carattere testuale e un altro di carattere metalinguistico. Il primo consiste nell'inserzione di due brevi passaggi in discorso diretto riportato allorquando il personaggio ipotizza le due – a suo giudizio improbabili – asserzioni di netta accettazione o al contrario di netta riconsunzione della fede religiosa. Il secondo, più rilevante e connesso a ciò, è la riflessione sulla denominazione del divino e del trascendente: ispirato da una concezione religiosa spiritualista e sentimentale, Faust ritiene assimilabile alla positività del metafisico tutto ciò che dà pienezza all'anima e conseguenti senso e piacere all'esistenza; ma proprio a causa di tale vaghezza astratta il filosofo è consapevole di quanto sia *ineffabil*¹⁸⁴ un concetto siffatto, tanto da determinare un necessario svuotamento d'importanza dei significanti, molteplici e tutti parziali, che lo possono esprimere: *chiama poi quell'estasi: – Natura! Amor! Mistero! / Vita! Dio! poco importa – non è che fumo e fola / A paragon del senso – il nome e la parola*¹⁸⁵.

Solo qualche osservazione a proposito del rapporto tra la poesia e la musica in questo lungo e denso passo. Alla sostanziale uniformità metrica non corrisponde altrettanta omogeneità sonora: la musica è infatti attenta ad accompagnare e caratterizzare i vari passaggi contenutistici e drammaturgici del libretto, pur apportando qualche lieve taglio e qualche altra piccola modifica. I primi otto versi sono intonati, come detto, riproponendo il tema d'apertura dell'atto¹⁸⁶, e lo stacco tra la diegesi e la mimesi dei frammenti appena descritti viene sottolineato dall'interpolazione di pause che rendano fonicamente l'effetto testuale dei due punti¹⁸⁷. Ma quando cresce l'enfasi dell'eloquenza epidittica di Faust la tonalità cambia e prende avvio un *Andante sostenuto* molto espansivo che consente al tenore di esibirsi in un momento solistico breve ma impegnativo¹⁸⁸; ad esso si fonde senza soluzione di continuità il passaggio in cui, riprendendo ancora lo schema della melodia iniziale, Margherita descrive la propria quotidianità¹⁸⁹. Il crescere del desiderio e della tensione provoca poi una linea di canto che, a partire da Faust, torna più espansiva: questa, accompagnata dall'orchestra, incrementa man mano la propria intensità e velocità fino a raggiungere il *Più agitato ed accel[erando]*¹⁹⁰ che, con un passaggio acuto modulante, sfocia nella conclusione del pezzo e dell'atto, preparata da un sospensivo e leggermente enfatico *rall[entando] un poco*.

Ma prima di analizzarla, malgrado non vi sia nella musica uno stacco netto, bisogna tornare ad avanzare qualche osservazione limitata inizialmente al solo testo poetico. Questo infatti subisce una variazione, strutturandosi in un primo momento in due quartine di ottonari a rima alternata affidati solamente ai due innamorati, e poi in dodici più brevi quaternari variamente rimati e distribuiti fra tutti e quattro i personaggi che hanno popolato questa prima scena dell'atto.

Margherita e Faust, rapiti dalla passione, esprimono i propri sentimenti facendo ricorso allo stile lirico che più li ha caratterizzati: ecco quindi la pia invocazione *Dio clemente*¹⁹¹, la *iun-*

¹⁸⁴ Per qualche osservazione sull'aggettivo cfr. Serianni (2009) p. 340.

¹⁸⁵ Tutte le citazioni sono tratte da II, I, 21.

¹⁸⁶ Va però anche precisato che le prime battute di Margherita e Faust hanno nell'andamento prosodico un che d'impacciato: non escludo che ciò possa essere dovuto all'aver cercato di adattare alla melodia dell'accompagnamento parole in qualche modo preesistenti perché mantenute molto simili a quelle usate per la recensione del Tantarini.

¹⁸⁷ E nel secondo caso, essendo il silenzio breve, si aggiunge anche l'intonazione dell'affermazione *non credo?* una settima minore più in basso rispetto a ciò che precede.

¹⁸⁸ Con tanto di puntatura al *si* acuto sulla sillaba tonica della parola *amor*.

¹⁸⁹ Si rileveranno qui almeno il rispetto della dieresi in *minuziosa* e lo sfruttamento di due *rall[entando]* che accompagnano l'atteggiamento ritroso della fanciulla.

¹⁹⁰ Si può qui eccepire che, avendo Boito inserito una pausa della durata di una semicroma, il sintagma *ponno / Addormentare* in *enjambement* viene spezzato non solo metricamente ma anche musicalmente.

¹⁹¹ Cfr. Serianni (2002) pp. 125-126.

ctura con doppio aggettivo *aura arcana e cara*¹⁹² e il monottongo di *cor* in bocca alla giovane¹⁹³; e Faust dal canto suo fa sfoggio del sintagma culto *anelito superno* e, oltre a sfruttare l'*enjambement* di *miracolo divin / della vita*, prosegue nell'aggettivazione rendendo iperbolico il suo discorso tramite un accumulo nominale scandito da punti esclamativi (*immenso! eterno! / Senza freno, senza fin!*). Molto più svelto ed essenziale il prosiegua, tutto giocato su sintassi brevissima (anche monorematica), su deittici, su richiami allocutivi e saluti di commiato, sull'espressione idiomatica metaforica *Côlta all'amo / Tu sei già*, sulla resa sillabica delle esclamazioni del riso, per concludersi con la sottolineatura reduplicata del fulcro drammaturgico dell'intera scena: l'amore tra Faust e Margherita.

Il gioco di sovrapposizioni, di fughe, di inseguimenti, di ilare spensieratezza è reso musicalmente con un veloce e volutamente confuso *Allegretto*¹⁹⁴, anch'esso, come il testo poetico, diviso in due parti, più un breve passaggio che le congiunge e in cui la foga viene momentaneamente sospesa per dare sfogo al sentimento di Margherita e Faust, i quali dichiarano con passione, a eco, *ah! sento un'aura arcana e cara*. Evidente, e non celato, il debito che questo pezzo nutre nei confronti di molti concertati di fine d'atto delle opere buffe dei decenni precedenti, in special modo rossiniane.

Per la prima parte Mefistofele e Marta recuperano due loro distici precedenti, perché anch'essi eseguono il pezzo d'assieme in cui a ciascuna voce – trattata quasi a livello di strumento in un insieme armonico e orchestrale – è affidato un compito ben preciso: Margherita e Faust intonano la parte della melodia sincopata senza mai sovrapporsi all'unisono, mentre a Mefistofele e a Marta, voci più gravi, spetta la funzione d'accompagnamento che può fungere da pedale che sostiene l'andamento armonico o, nel caso delle prime battute del diavolo, da arricchimento più mosso e vivace della linea del basso¹⁹⁵. Ancor più movimentata la seconda parte, tutta giocata sull'alternanza intrecciata di una coppia di semicrome intervallate tra loro da una pausa di un ottavo, anche se ora sono gli uomini ad attaccare in battere mentre le donne procedono con la ripetizione di un insistito contrattempo. Questo porta a musicare parole o sintagmi bisillabici (ad eccezione del nome *Margherita*, che infatti viene scomposto in due parti), e i versi previsti dal libretto subiscono in partitura qualche ritocco e qualche distribuzione differente, cosicché ad esempio, dopo lo scoppio di risate prima in sedicesimi e poi in terzine di crome comuni a tutti e quattro i personaggi, la stretta si conclude con un *T'amo!* collettivo¹⁹⁶.

4.2.4. Atto secondo – La notte del Sabba

Tutt'altra aria si respira nell'infernale scena successiva, che unisce il gusto romantico per le ambientazioni fosche e cupe, a sfumature dalla patina goticheggiante, al gusto scapigliato di rendere i contesti demoniaci e fantastici anche facendo ricorso a elementi grotteschi e buf-

¹⁹² Cfr. ancora Telve (1998) pp. 422-427.

¹⁹³ Però anche più correttamente rimante con *amor*; si noti incidentalmente anche il verbo *penetra* con accentazione sdrucciola standard e non piana, come invece si trova altrove nella produzione poetica boitiana.

¹⁹⁴ In **C** e *sol maggiore*.

¹⁹⁵ «L'amore puro di Margherita, l'amore passione di Faust, lo spirito del Male con particolare rilievo alla brutalità del senso in Mefistofele, e la perversità cupida della mezzana Marta, dopo essere passati attraverso l'umanizzazione del carattere dei personaggi, ritornano qui nel loro aspetto trascendente di forze e di simboli, tradotti in puri schemi sonori: ansie, ripulse, passioni, tumulto. Perciò le espressioni verbali affidate a ciascuno dei protagonisti sono scarse di significazioni e di immagini [...], perché in quelle figure risuonano già le note eterne che le hanno individuate e fissate; e perciò il valore polifonico del brano tende alla pura armonizzazione delle voci, funzione elementare di rapporti contrappuntistici, e non alla evoluzione di linee melodiche di canto»: cfr. Borriello (1950) pp. 173-174.

¹⁹⁶ Si noti anche il passato prossimo, meno poetico e melodrammatico, *È fuggita*. Tutte le citazioni sono tratte da II, I, 21-22.

fi¹⁹⁷. La breve introduzione orchestrale riassume tutto questo sfruttando i movimenti cromatici ascendenti-discendenti che richiamano ancora una volta le spire di Mefistofele, incrementando mano a mano l'intensità dinamica ma con continui aumenti di volume che vengono poi smorzati seguendo la linea melodica; infine, il ricomparire in orchestra del tema dello *Scherzo* leggermente variato e reso più cupo e appesantito consente all'ascoltatore di figurarsi già chi sta per entrare in scena e in che contesto situazionale.

S'ode infatti *di dentro assai lontano con voce cupa lunga e sotterranea*¹⁹⁸ il demonio, il quale incita Faust a proseguire la scalata della montagna infernale¹⁹⁹: Mefistofele si esprime con due terzine di decasillabi ritmicamente e prosodicamente scanditi in modo identico e lento, così da far percepire la difficoltà dell'ascesa. Lo stile linguistico è molto semplice, tutto giocato sulle ripetizioni ternarie (così appunto i reiterati imperativi *cammina, cammina, cammina*, ma anche l'aggettivo *lontano, lontano, lontan* che contribuisce anch'esso a far capire quanto sia ancora lunga e faticosa la via che porterà alla mèta), sul parallelismo di *Negro*²⁰⁰ *è il cielo, scoscesa è la china*, sull'interiezione esortativa *Su*; compare inoltre quasi subito un elemento morfosintattico che tornerà spesso in questa scena, tanto da poterlo quasi considerare il tratto linguistico distintivo e caratterizzante del *Sabba romantico*: si tratta del *che* polivalente, impiegato con funzione causale.

La «pausa» indicata dalla didascalia del libretto tra le due strofe è realizzata mediante l'interpolazione di una ventina di battute *Più mosso*, in cui viene presentata la cellula ritmico-melodica di due rapide biscrome più una croma ascendenti cui segue una breve pausa di un ottavo per poi ripetersi la stessa successione di durate: vengono resi in questo modo i «fuochi fatui» di cui parla la didascalia successiva e la presenza vagante e agile del *folletto* a cui si rivolgeranno poco dopo Faust e Mefistofele. Inoltre alcune parole di quest'ultimo vengono rafforzate, alla loro ripresa, dalla ripetizione che ne fanno i bassi del coro *dall'interno come un [sic] eco*, evidenziando sotto il profilo sonoro sia la presenza di altre entità demoniache sia quella del «vento che soffia nei burroni» infernali amplificando e trasportando ad eco le parole del diavolo.

Il guizzare dei violini e il trillo dei flauti segnalano dunque la presenza di un altro essere fantastico, prontamente chiamato da Faust, e poi da Mefistofele, per illuminare la via e forse per distrarsi momentaneamente dalla fatica; ne scaturisce un brillante duetto, infedeltà palese del testo poetico: in quest'ultimo infatti sarebbe previsto che i sei senari a rima prima alternata e poi baciata²⁰¹ vengano cantati dal solo Faust, mentre al diavolo spetterebbe esclusivamente il doppio senario in cui si insiste ancora sull'imperativo *cammina* e che è legato ai versi precedenti dalla rima comune. Invece, fatte salve le proprie parole, anche Mefistofele si aggiunge al compagno di viaggio nel richiamo al *folletto*²⁰²; del resto i pochi versi di Faust riutilizzano voci appena pronunciate dalla sua guida²⁰³: si ritrovano infatti *china, buio* e, soprattutto, il *che* polivalente.

¹⁹⁷ Cfr. Guarnieri Corazzol (2000) pp. 167-193.

¹⁹⁸ Così la didascalia dello spartito, mentre quella del libretto recita «assai lontano con suono lungo e sotterraneo»; si noti come anche in questo caso Boito abbia sfruttato i piani scenici e sonori per creare effetti teatrali spazializzanti.

¹⁹⁹ Sull'insistenza di voci di origine dantesca e caratterizzate da suoni aspri presenti nella prima versione dell'opera in questa scena cfr. D'Angelo-Riva (2004) pp. 95-96.

²⁰⁰ Sostituito in partitura da *bujo*.

²⁰¹ Difficile quindi stabilire se la ripartizione interna sia da intendersi come 3 + 3 (cosa più logica conoscendo il gusto boitiano per la simmetria e la divisione in parti uguali della strofa di sei versi da sei sillabe ciascuno) o come 4 + 2 (così lascerebbe invece intendere lo schema rimico).

²⁰² Potrebbe trattarsi di una scelta occorsa per il rifacimento dell'opera: nella versione originale infatti è probabile che Faust duettasse col *folletto* stesso, al quale erano affidati, proprio come al filosofo, alcuni senari poi completamente cassati (qui due quartine tutte tronche e giocanti fonicamente con l'onomatopea *zig-zag*: cfr. l'esemplare di www.digitami.it alla p. 30).

²⁰³ Non sfuggirà in questa situazione l'analogia con il viaggio dantesco.

Ma si noteranno anche il vezzeggiativo *soletto*, l'imperativo proclitico *t'avvicina* e la *iunctura ermo sentier* già utilizzata dal Tasso nella *Gerusalemme conquistata* (XI, VII) e da Giovanni Schmidt nel libretto rossiniano di *Armida* (I, VII e III, VI) che s'ispira a quello stesso *epos*²⁰⁴.

Dopo l'ultimo *cammina cantato ruvidamente* da Mefistofele, si ha un attimo di calma sonora che però muta presto nella fragorosa ripresa dell'andamento melodico con cui si era aperta la scena: si sta giungendo al cuore del ritrovo infernale. La partitura opera il taglio di un endecasillabo e mezzo previsti dal libretto, in cui però comparivano elementi linguisticamente interessanti: l'aggettivo predicativo con funzione avverbiale *saldo*, la *iunctura* stilisticamente ricercata *lubrico balzo*²⁰⁵ e la forma ancora proclitica *T'aggrappa*; a quest'ultimo proposito si noterà anche come l'imperativo, che si ha di nuovo nello stesso verso con *scendi*, sia il modo verbale che caratterizza in tutta la scena del Sabba il rapporto tra Mefistofele e Faust: ciò dimostra la – momentanea – subordinazione della volontà spirituale del filosofo alle lusinghe del maligno e l'ovvia superiorità di quest'ultimo in un contesto fisico e situazionale a lui ben noto e favorevole.

E ancora con un imperativo (*Ascolta! ascolta!*, non reiterato in partitura) il diavolo si rivolge a Faust subito dopo per invitarlo a prestare attenzione a quanto sta accadendo intorno a loro. Tutti questi endecasillabi sciolti sono prevedibilmente trattati in forma di recitativo, un recitativo che ben esprime l'esaltazione provata da Mefistofele all'approssimarsi delle entità infernali a lui fedeli: sotto questo profilo la musica non interrompe quindi per lo più il flusso prosodico anche laddove si passi da un verso all'altro con *enjambement*, così come separa tra loro i vari periodi o dà maggior enfasi all'accumulo di soggetti *Già i nemi, il monte, le boscaglie e i cieli* raggruppandoli a due a due.

Inoltre viene affidato alla musica il compito di rendere sonoramente *l'ululato / Di mille voci* di cui parla Mefistofele ma di cui, comprensibilmente, non v'è traccia diretta nel testo poetico: ecco quindi che prima e dopo la seconda ripetizione degli imperativi *Ascolta, ascolta!* e prima e dopo la frase *s'accosta / L'infernale congrega...* il coro intona in lontananza dei *fa* all'unisono, i quali, innestandosi su accordi di settima, rendono l'idea di un avvenimento sinistro che deve ancora sfociare – musicalmente e drammaturgicamente – in una più piena risoluzione²⁰⁶.

Vi sono poi altri aspetti linguisticamente interessanti in questi versi. Anzitutto l'elaborazione retorica, che vede l'annominazione di *bosco* e *boscaglie* e di *furenti* e *furente*, il chiasmo di *S'agita il bosco e gli alti pini antichi / Cozzan* (indotto forse anche dalla coordinata successiva), la dittologia intercisa di *Un furente intuonâr magico carne*, nonché il già sottolineato accumulo di soggetti nel verso precedente. Sotto il profilo fonomorfológico si hanno le opzioni contrastanti del monotongo in *sonar* ma del dittongo in *intuonâr*²⁰⁷; e quest'ultimo è l'unico esempio in tutta l'opera di perfetto debole, non infrequente invece nel melodramma ottocentesco o anche nella poesia coeva (compresa quella boitiana)²⁰⁸. Lessicalmente s'incontrano il sintagma preposizionale già dantesco *Ad imo*, il sostantivo onomatopeico *ululato*, le voci culte o ricercate o espressive *Cozzan, nemi*²⁰⁹, *congrega, carne*. Infine si noti come la sintassi e

²⁰⁴ Naturale che la cellula ritmica base di questo *Andantino con moto* sia la stessa che ne aveva anticipato l'avvio, anche se questo porta a dividere tra loro alcune sillabe di una medesima parola.

²⁰⁵ Il sostantivo è naturalmente più volte nella *Commedia*.

²⁰⁶ Già nel dramma di Goethe questo passo si contraddistingueva per una forte attenzione all'elemento uditivo, legato a tutti i suoni sinistri che circondano i due personaggi e che Mefistofele descrive a Faust.

²⁰⁷ Se tonico, il dittongo è esclusivo nel corradicale *suon(o)* (4 volte nei versi e 2 in didascalia), mentre il monotongo si ha anche nell'atono *sonanti* (IV, 34); non si hanno invece altre occorrenze corradicali di *intuonâr* con cui poter operare un confronto (le forme toniche sono, com'era prevedibile, tutte dittongate).

²⁰⁸ Cfr. Arcangeli (2003) pp. 245-247 e Serianni (2009) pp. 214-215.

²⁰⁹ Cfr. Arcangeli (2003) pp. 296-297.

l'interpunzione (soprattutto i punti esclamativi e i puntini di sospensione) interagiscono tra loro e insieme con la musica per sottolineare i momenti di maggior esaltazione di Mefistofele o di attesa legata al contesto scenico e drammaturgico²¹⁰.

Tutta la prosecuzione della scena – fino alla conclusione dell'atto – deve molto, in termini metrici e più in generale poetici, agli esperimenti già tentati da Boito nella sua produzione lirica e nel poemetto *Re Orso*; si avvertono inoltre evidenti influssi stilistici riconducibili ai momenti di tregenda del *Macbeth* verdiano. A livello generale si constata una resa grottesca della situazione diabolica, con la commistione di elementi macabri e foschi mitigati da altri invece ironici ed espressivi (con sfumature comiche); questo “dualismo” si riverbera naturalmente anche sul piano linguistico, in cui convivono tratti poetici e tratti meno letterari.

Le streghe e gli stregoni fanno il loro ingresso in lontananza cantando su una serie di doppi senari inframmezzati dal quinario comune *Su, su, su, su!* e strutturalmente identici per le donne e gli uomini. Le rime finali sono tutte bacciate e ciascun senario rima con l'omologo successivo²¹¹, così come fanno i quinari rispetto a dove sono inseriti; si noterà anche l'insistenza a conclusione di verso di rimanti con vocale ‘u’, forse per rendere ancor meglio l'*ululato* di cui Mefistofele aveva parlato poco prima. Inoltre viene qui sfruttata una rigorosa sticomitia, che, non distribuendo su più versi singoli sintagmi o proposizioni, facilita la percezione di un andamento molto cadenzato perché costituito da membri tra loro identici e in sé conclusi, turbati solamente dalla zeppa dei quinari.

Come accennato, stilisticamente s'incontrano fenomeni tra loro contrastanti, ma, dato il contesto, essi non sono certo riconducibili a schizofrenia o a scarsa cura linguistica dell'autore (anche se è innegabile che alcune scelte siano state favorite da necessità di ordine metrico o rimitico). Accade così che accanto agli esortativi alla prima persona plurale *Rampiam(o)* si abbia anche la forma impersonale e più formale *si riprenda*, che accanto all'indicativo de *Il primo che sale* si abbia il congiuntivo de *E il primo che ascenda*, che accanto ai numerosi pronomi di quarta persona *ci* si abbia il più melodrammatico *ne accenda*. Ma anche lessicalmente la già dantesca *stipa* o i formali *consorti* e *ascenda* fanno il paio con i ripetuti *ci gabba* e con la continua reiterazione dell'interiezione esortativa che era già comparsa sulle labbra di Mefistofele (e qui ancor più colloquiale è l'espressione *Su svelti*); legato a quest'ultimo esempio è poi il ritorno del *che* polivalente.

Non sfuggiranno inoltre altri fatti notevoli come la resa transitiva di *Rampiam l'ardue scale*, la presenza di inversioni sintattiche di lieve entità e non coinvolgenti ad esempio i genitivi di *Re Belzebù* e *del Sabba*; o come l'impiego dei deittici temporali *laggiù* e *lassù* che, insieme alle altre formule di incitamento, rendono più concreto e realistico il discorrere di streghe e stregoni; o la comparsa del meno poetico e quindi meno diffuso passato prossimo *son giunte*. Infine si osservino le ripetizioni solo leggermente variate di alcuni versi, a loro volta contenenti magari già delle epanalessi (così *È notte fatale/tremenda – la notte del Sabba*): stilema retorico che avvicina le due strofe alla poesia d'ispirazione popolare indagata e riprodotta dal romanticismo, e che consente di far emergere le peculiarità delle due sezioni del coro pur in un insieme omogeneo e di riuso.

Il ‘rampare’ frenetico e ferino di tali personaggi infernali è reso musicalmente dall'incalzare di un accumulo di crome che si succedono rapide, di norma a due distici per volta²¹², in un *Allegro veloce* in 6/8. La bestialità e l'insistenza delle esortazioni *su!* (raddoppiate ri-

²¹⁰ Tutte le citazioni sono tratte da II, II, 23-24.

²¹¹ Ma per i primi emistichi lo schema è aa bbbbbb.

²¹² In partitura non vengono eseguiti i versi *Rampiam l'ardue scale – che il tempo ci gabba* e l'omologo *Vigor si riprenda – che il tempo ci gabba*, sostituiti dalla ripetizione di *È notte fatale/tremenda – la notte del Sabba*.

spetto al libretto e alternate tra le streghe e gli stregoni) vengono invece sottolineate da una durata maggiore e dalla costante aggiunta della forcellina d'accento. Andrà poi rilevato come i distici cantati in successione siano intonati ascendendo cromaticamente, secondo una modalità già vista dunque sempre all'occorrere di situazioni o personaggi diabolici.

L'irrompere violento sulla scena delle streghe e degli stregoni è accompagnato da una successione a *climax* di scale ascendenti-discendenti man mano innalzantisi di tono, tutto in sonorità accesa e *sempre turbinosamente*, fino a sfociare in un 6/8 ancor più violento in quanto a volume orchestrale, più cadenzato e dall'incedere marziale e vittorioso: in esso i sudditi del diavolo esprimono la loro professione di fede, naturalmente antitetica rispetto a quella canonica, dichiarando la propria salvezza eterna²¹³. Il decasillabo *Siam salvi in tutta l'eternità* viene da essi cantato quattro volte, perché, a partire dai bassi e in ordine crescente di timbro, man mano si aggiungono tutte le sezioni del coro²¹⁴. A questo punto streghe e stregoni recitano la loro formula di devozione infernale *Saboè! har Sabbah!*, rimante con il verso precedente²¹⁵.

Si svolge quindi un articolato dialogo tra Mefistofele e i suoi sudditi²¹⁶, con l'esclusione di Faust per diverso tempo. Questa porzione testuale è caratterizzata dalla successione di brevi elementi strofici tra loro diversificati, ordinati per lo più su base binaria e dal contenuto metrico a sua volta vario: ecco dunque una quartina composta da un ottonario e tre quinari, un distico di un settenario più un quinario, un'altra quartina come la precedente, una quartina di settenari, un distico di doppi quinari, un'altra quartina come l'ultima vista, cinque doppi quinari. Questa complessità e questa alternanza sono però in parte semplificate e razionalizzate dalla distribuzione delle battute: le prime due quartine identiche sono infatti l'una l'eco dell'altra, così come poi i settenari saranno esclusivi di Mefistofele e i doppi quinari delle streghe e degli stregoni²¹⁷. Va però sottolineata ancora una volta la sottile abilità dell'autore nel comporre i propri versi; si prendano infatti in considerazione i seguenti:

²¹³ Tutta la scena è interpretabile come un corrispettivo, e *contrario*, del Prologo in cielo; anche stilisticamente e linguisticamente si può notare in generale che mentre là dominavano simmetria formale, versi imparisillabi, composizioni numericamente elaborate, dettato alto e pulito, qui si hanno una varietà più "disordinata" e sperimentale, commistione di registri, fitta presenza di versi parisillabi. Questa contrapposizione era ancor più evidente nella versione originale, ben più carica di un ribaltamento ironico della pia prassi celeste: non solo compariva la recita di un *Miserere* infernale sfruttato anche con derisione per la sua forma fonica, ripetuta a eco nelle acclamazioni *Re! Re!*, naturalmente riferite a Lucifero; ma in didascalia si leggeva pure «Streghe e Stregoni inginocchiati in circolo attorno Mefistofele, parodiando le forme del cattolicesimo», edulcorato nel libretto del 1881 con un meno esplicito e meno blasfemo «Streghe e Stregoni inginocchiati in circolo attorno a Mefistofele. – Breve danza di streghe»: cfr. www.digitami.it alle pp. 33-34 e II, II, 25.

²¹⁴ Componendo un accordo di *do sesta* che risolve in *sol maggiore*.

²¹⁵ Ma nello spartito si ha *Saboè* ripetuto quattro volte. «*Saboé har Sabbah! Les initiés chantaient Saboé et les sorcières au Sabbat criaient à tue-tête har Sabbah!* – (Vedi Le Loyer: *Des spectres*. – L. VII, c. 3)»: così recita la nota d'autore al libretto, alla p. 43.

²¹⁶ «Questa affermazione mefistofelica sul complesso estetico del quadro si svolge attraverso tre momenti melodici che sono le tre manifestazioni progressive dell'investitura di lui a re del suo popolo, tradotte, con parallelismo stilistico, in una triplice espressione formale di sempre più vacua solennità: spavalderia nel verso, spavalderia nel gesto, spavalderia nella musica. [...] il trasferire dai suoni alla voce e dalla voce ai suoni alternativamente spavalderie verbali che riflesse nella musica acquistano consistenza profonda e profondità musicali proiettate nella parola a sollevarla ed illuminarla, è ricchezza di giuoco estetico che dà chiaroscuri efficaci a tutto il brano»: cfr. Borriello (1950) pp. 196 e 198.

²¹⁷ E simili analogie incrociate o differenze specifiche coinvolgono anche il rivestimento sonoro, ad eccezione parziale dell'inizio: qui infatti Mefistofele recupera per le prime battute un canto *marcato ed aspro* con frammentazione delle parole e salti intervallari ampi simili a quelli visti nel dialogo con Marta; questo comporta anche l'aggiunta di un *Che* prima di *Ognun* per la necessità di avere una sillaba in più e da rendere tonica; inoltre al distico isolato si riaggiunge in coda il vocativo *O razza putrida vuota di fè*. La risposta del coro adotta invece, malgrado la medesima veste metrica, una figurazione ritmica e un'intonazione differenti e molto più piane; vi sono anche alcune piccole discrepanze tra il testo verbale del libretto e quello effettivamente musicato.

1.^a PARTE DEL CORO

Sotto la pentola corri a soffiare!

2.^a PARTE Entro la pentola corri a mischiare!

3.^a PARTE Sopra la pentola corri a danzare.²¹⁸

[*omissis*, didascalìa]

Coro [*omissis*, didascalìa]

Ecco l'immagine del tuo pensiero;

Eccoti o principe, il mondo intero.

A prima vista potrebbero sembrare degli endecasillabi, non fuori luogo in un contesto discorsivo; ma facendo attenzione ci si accorge che l'ultimo sarebbe manchevole di una sillaba, e un decasillabo isolato in quel punto non avrebbe ragion d'essere: l'unica soluzione è quindi la scomposizione in due quinari, il primo dei quali sempre sdrucchiolo; ipotesi corroborata anche dal rivestimento sonoro, che (seppur limitato al secondo verso dato che il primo non è stato riportato in partitura) assegna la stessa forma a ciascuno dei due quinari.

Ciò potrebbe non comportare che allora anche i tre versi precedenti vadano interpretati allo stesso modo, a maggior ragione per il fatto che vi è una differente clausola rimica e che l'inserzione delle didascalie comporta comunque uno stacco non solo paratestuale ma anche più strettamente testuale; però non si può ignorare che anche l'intervento precedente del coro era costituito da un distico di doppi quinari (lì, e solo lì, segnalati dal trattino intermedio), i primi dei quali sdrucchioli e gli altri tronchi, con rimante identico a quello appena visto. E si noti l'insistenza in tutti questi versi di brusche clausole tronche e di quelle sdrucchiole (qui solamente omoritmiche e non anche omofone), spesso impiegate nella librettistica in contesti infernali.

Mentre nei cieli regnava *l'armonia*, così che Dio non necessitava di intervenire sulle schiere celesti, già da loro intente a renderGli gloria nei modi dovuti, qui Mefistofele si scontra con i suoi adepti, intrattenendo con loro un dialogo diretto; e mentre il paradiso era il luogo della lingua controllata e pulita, sul Brocken ci si abbassa anche a un dettato più crudo. Ecco quindi che Mefistofele si spiana la strada ricorrendo a un'esclamazione con sintassi nominale molto simile a quella usata dai popolani nella terrestre Francoforte all'arrivo del proprio principe; e a ciò segue l'invettiva spregevole (o forse lusinghiera per l'uditorio maligno e miscredente cui è diretta) *O razza putrida / Vôta di fè*. Entrambe le forme di quest'ultimo verso sono notevoli, perché appartengono a uno stile più sostenuto, probabilmente ricercato dal demonio per affermare comunque la propria regalità: non per nulla il monottongo nel medesimo aggettivo ritorna poco dopo²¹⁹, mentre per il sostantivo si tratta di *hapax* non confrontabile nemmeno con la forma piena che nel libretto compare solo una volta ma al plurale (II, I, 21); altri fenomeni più protesi alla letterarietà sono poi l'enclisi di *atterrasi*, l'imperativo negativo *non t'adirar*, l'aggettivo usato in senso etimologico e latineggiante *formidabil* e la posposizione del possessivo nel verso *Nel pugno mio serrar*.

Ma tutto ciò viene controilanciato da elementi che spingono in direzione opposta. Così, per iniziare da fenomeni speculari a quelli appena visti, si possono notare le più numerose proclisi di *m'adori*, *Si prostri*, *t'ubbidiscono*, oppure i sintagmi aggettivali *vostro/nostro Re*, *mio*

²¹⁸ Come accennato, questo squarcio ricorda molto da vicino un punto del *Macbeth* di Verdi-Piave (III, I): STREGHE I: *Tre volte miagola la gatta in fregola*. / STREGHE II: *Tre volte l'upupa lamenta ed ulula*. / STREGHE III: *Tre volte l'istrice guaisce al vento*. / *Questo è il momento*. / TUTTE: *Su via! Sollecite giriam la pentola*, / *Mesciamvi in circolo possenti intingoli*; / *Sirocchie all'opera! L'acqua già fuma*, / *Crepita, e spuma*.

²¹⁹ Ma non nella ballata che segue: resta infatti assodato che nel libretto si preferiscono le più moderne e meno letterarie forme dittongate, ricorrendo al monottongo solo in casi particolari, e di norma giustificabili nel contesto stilistico, o in lasciti poetici quasi inerziali. Interessante constatare come entrambe le volte il monottongo sia però reso dittongo nello spartito.

*regno*²²⁰ e *tuo pensiero*; e rispettano la costruzione diretta anche i costrutti verbali *dovrò serrar, voglio* [...] *serrar, corri a soffiare/mischiar/danzar*. Fonomorfologicamente si hanno poi la forma con vocali anteriori *ubbidiscono*, quella non apocopata *voglio* e le due non dittongate di *intero*; particolarmente significativa la scelta in quest'ultimo caso, considerato che i rimanti erano rispettivamente *fiero* e *pensiero*. Ma vi sono anche altri indizi che tradiscono la vicinanza a uno stile meno formale: così il deittico *Or*, il ricorso alla parola quotidiana *pentola* che si contrappone alle più nobili e tecniche *scettro* e *clamide*, i due indicali *Ecco* e l'analogo enclitico *Eccoti*²²¹.

Con lo stesso avverbio prende non per nulla avvio la lunga *Ballata del mondo* (così espressamente definita nello spartito), un brano in cui il demonio insiste sul disprezzo ironico, già dichiarato nel prologo, nutrito nei confronti dell'umanità malvagia, illusa, pretenziosa e miscredente. La ballata è divisa in quattro strofe, le prime tre costituite da otto quaternari e un distico di un ottonario più un quaternario tutti a rima baciata e piana, mentre l'ultima da una quartina di versi composti (quaternario più quinario a rime interne, anch'esse piane) e ancora il distico di un ottonario più un quaternario²²². Questi ultimi quaternari inoltre si ripetono incrociati a due a due; e, per ricollegarsi a quanto appena detto, sarà bene rilevare che il primo e l'ultimo sono identici a quello che apre la ballata e contengono dunque il medesimo avverbio: *Ecco il mondo*. Si noterà inoltre, sempre per restare a considerazioni di ordine metrico, il ricorso a qualche "rima aspra a chioccia" con consonanti geminate, naturalmente confacente al contesto e al personaggio: così *rugge / distrugge, grosso / dosso, schiatta / matta* e *razza / pazza*²²³.

Stilisticamente si ritrova la commistione di elementi contrastanti che si riconferma dunque una volta di più marca caratterizzante la lingua di Mefistofele; data la semplicità sintattica, andranno indagati prevalentemente il piano lessicale e, in misura minore, quello fonomorfologico. Partendo dai tratti più letterari, si noteranno i già danteschi *carole*²²⁴ e *schiatta*²²⁵ (sinonimo più sostenuto del successivo *razza*), i melodrammatici *Ria* e *inulta*²²⁶, il già incontrato *Fola*²²⁷; e si trovano la variante standard *V'è*, la diastole di *Satàna*²²⁸, l'aferetico e latineggiante *ascondo*²²⁹. Sull'altro fronte l'esemplificazione è però ancor più nutrita, con voci basse, più comuni o espressive (alcune presenti anche nell'*Inferno* della *Commedia*) quali *sozza, matta, Si divora, pazza, baldorie, tronfia*²³⁰, *fangoso, immondo* e l'esclamazione decisamente inusuale nei libretti d'opera *Oh per Dio!*²³¹; così come si hanno il citato dittongo in *Vuoto*, le proclisi di *S'alza* e *Si divora*, la collocazione non anteposta dei genitivi *Del reo mondo* e, significativo, il polivalente con funzione esclamativa *che or rido anch'io*.

²²⁰ Si ricordi anche in questo caso quanto già sottolineato nel prologo, ovvero il forte elemento egotico di Mefistofele.

²²¹ Tutti gli esempi sono tratti da II, II, 24-25.

²²² Si segnala la similitudine con una terzina di *Re Orso*, presente nella sezione *Lo spettrò: Passa un fantasima – che fa del mondo / Il giro tondo / Opposto al sol*: cfr. Villa (2001) p. 139.

²²³ Si ha anche un caso di rimalmezzo con *S'alza / Balza*.

²²⁴ Voce particolarmente sfruttata nella produzione boitiana: cfr. Arcangeli (2003) p. 167 e Telve (2004) p. 109.

²²⁵ Interessante constatare come in Par XVI il sostantivo sia presente due volte (76 e 155), la seconda delle quali in cooccorrenza col già citato attributo *oltracotato*.

²²⁶ Cfr. Arcangeli (2003) p. 55.

²²⁷ E come qui *Fola vana* è definita parte della componente metafisica, in *Re Orso* la credenza religiosa è chiamata *antica fola*: cfr. Villa (2001) p. 118.

²²⁸ Cfr. Arcangeli (2003) pp. 212-213; già nel precedente dialogo con Faust era del resto comparso in tronco *Satan*.

²²⁹ Cfr. Arcangeli (2003) pp. 93-94.

²³⁰ Interessante trovare qui un'anticipazione del riuso che Boito farà anni dopo in *Falstaff* ancora con i rimanti *tronfia / gonfia*.

²³¹ Cfr. Serianni (2002) pp. 141-142; aggiungo che *Per dio* ritornerà ad esempio più volte nei veristi, e quindi più tardi, *Pagliacci* di Leoncavallo.

Vi sono poi altri elementi della poesia che meritano attenzione, soprattutto sotto il profilo retorico. Tutta la ballata è infatti costruita per giustapposizione e accumulo di elementi brevi, caratteristica certo indotta dalla scarsa lunghezza dei versi: si possono così trovare semplici ditologie o parallelismi (magari in chiasmo) sindetici o asindetici come *Vuoto e tondo, Ora sterile or fecondo* (accostamento che richiama da vicino il “dualismo”), *grosso / Curvo dosso, Stolta e pazza, Fra le borie, / Le baldorie, fangoso globo immondo, Riso e scherno [...]* / *Scherno e riso*; oppure successioni molto più insistenti, tra le quali sarà sufficiente citarne solo due che contengono altri elementi interessanti: così il distico *Trema, rugge*²³², / *Crea, distrugge*, che costituisce solo una parte dell’accumulo di predicati, si segnala anche per l’insistenza fonica sulla polivibrante e per alcuni richiami lessicali alla precedente ‘ballata del fischio’; oppure si può notare un accumulo nell’accumulo nel verso interamente costituito dalla ripetizione di *Gonfia, gonfia*.

Musicalmente la realizzazione della ballata è molto varia, non rispecchiando dunque la grande omogeneità tra le varie strofe del testo poetico: se il tempo in 3/8 e l’impianto tonale in *si bemolle maggiore* restano inalterati per tutta la durata del brano, non altrettanto fissa è l’agogica, che presenta ben dieci macroindicazioni differenti, comprese la semplice e silenziosa introduzione e le più impetuose parti di raccordo; senza contare il fatto che a ciascuna di queste porzioni è attribuita un’estensione differente in termini di numero di battute. Anche le soluzioni pensate per la linea del canto sono variegata: si va quindi dalle arcate ampie della prima quartina²³³, che rendono l’idea dell’ostensione un po’ tronfia e compiaciuta del globo terrestre nelle mani di Mefistofele, alla foga ilare e movimentata del verso *Oh per Dio! – che or rido anch’io*, debitamente ripetuto.

In qualche caso naturalmente l’orchestrazione o le indicazioni della partitura contribuiscono a enfatizzare il contenuto semantico del testo poetico, sottolineandone talune sfumature: così la ripetizione di *fiera, vile, ria, sottile* ha un accompagnamento *violento* e molto marcato che riproduce lo spregio del diavolo nei confronti della razza umana; oppure i tre versi dal contenuto più teologico della ballata (*Fola vana – è a lei Satàna, / Riso e scherno – è a lei l’Inferno, / Scherno e riso – il Paradiso*) sono tenuti tutti su un’intensità sonora rattenuta e su un’intonazione che s’innalza gradatamente ribattendo sempre una stessa nota per il medesimo verso e vedendo, alla fine di ciascuno di essi, l’intervento del solo flauto che con un semplice commento *sciolto quasi a piacere* è come se rendesse l’idea di stare scorrendo di questioni tutto sommato futili; oppure ancora solo in partitura compare la risata a cui, dichiaratamente, Mefistofele si lascia andare. A parte alcuni piccoli adattamenti del testo poetico in partitura²³⁴, va invece sottolineato che in essa non ha trovato asilo la terza strofa della ballata, che è stata quindi totalmente cassata nella messa in musica (forse per non appesantire eccessivamente il brano sia dal punto di vista dell’ascoltatore sia da quello dell’esecutore)²³⁵.

Il lancio del globo di vetro che va in frantumi scatena immediatamente l’indivisa *rid-da infernal* danzata e intonata da tutte le streghe e da tutti gli stregoni. Si tratta di una sestina di dodecasillabi a rima baciata tutti sticomitici o comunque senza forti *enjambements*. Gli elementi linguistici per cui si contraddistingue sono la ripetizione insistita dell’esortativo *Riddiam(o)* (7 occorrenze, ulteriormente reiterate nella partitura) e, ancora una volta, la presenza di tre *che* polivalenti con funzione causale; anche la dittologia (con particella proclitica) *S’accenda, s’intrecci* contribuisce poi a creare un effetto di accumulo. La linea del coro procede qui in mo-

²³² Su questa variante senza desinenza incoativa cfr. Arcangeli (2003) pp. 299-300.

²³³ Intonate per lo più con intervalli d’ottava sulla tonica inframmezzati da transizioni sulla dominante.

²³⁴ Merita di essere segnalato solamente *dà e distrugge* invece di *Crea, distrugge*, perché è un evidente lascito della prima versione dell’opera: cfr. l’esemplare di www.digitami.it alla p. 35.

²³⁵ Tutte le citazioni sono state tratte da II, II, 25-26.

do vario, associando a momenti di canto all'unisono altri in cui a ciascuna sezione è affidata una parte più specifica, anche con qualche sovrapposizione di sillabe o parole tra loro differenti.

La violenza selvaggia della danza viene bruscamente interrotta dal risuonare in orchestra di un trillo del flauto, che muta l'impianto tonale e che, dando avvio a un *Andante lento* di contro all'*Allegro focoso* precedente (si avvicendano anche due tempi differenti), instaura un clima affatto diverso, trasognato e languido: è Faust che, ritornando scenicamente attivo dopo un lungo tempo di silenzio, viene colpito dalla visione di Margherita provata e costretta dalle catene del carcere. Gli endecasillabi sciolti del personaggio, musicati prevedibilmente in forma di recitativo *dolcissimo cantabile* con rispetto dei sintagmi logico-sintattici e ignorando di conseguenza alcune fratture degli *enjambements*, s'intrecciano con gli ottonari di Mefistofele; questi ultimi consistono di due sestine composte da quattro versi a rima alternata (con la seconda tronca) più un distico identico a rima baciata. Interessante rilevare la scomposizione attuata da Boito con la seconda sestina: ai primi due versi fanno seguito infatti altri tre endecasillabi di Faust, il quale, rapito dalla visione, non presta evidentemente attenzione alle parole dell'altro e ne interrompe il discorso, che ricomincia da dove si era fermato.

Tutto questo passo riporta la poesia su un tono più sostenuto, che coinvolge tanto il filosofo quanto, in misura leggermente inferiore, il demonio. Fonomorfologicamente tornano così il monotongo di *cor*, le dieresi di *vision* e *maliardo*²³⁶, l'interrogativa apocopata diffusa nella lingua librettistica *Che di'?*²³⁷, l'opzione pronominale poetica in *A chi il fissa*; oppure nei versi di Faust si hanno le due dittologie intercise *il piede / Lento conduce e di catene avvinto* (dunque anche col primo aggettivo in funzione avverbiale) e *il bianco seno / Che tanti ebbe da me baci d'amore*, o l'esclamazione *Ve*²³⁸; oppure ancora si badi alle numerose voci ricercate, talvolta derivate, come *scerni*, *avvinto*, *rassomiglia*, *ammorba*, *guardo* (sost.), *vezzo*, *distaccata*. Ma ciò naturalmente non impedisce che siano compresenti anche elementi meno formali, quali il pronome affettivo in *mi rassomiglia*, l'opzione meno marcata *occhio*²³⁹, la forma *angelo* (a cui è però posposto l'aggettivo possessivo), e, soprattutto, la frase scissa di Mefistofele *Perseo fu che la tagliò*. A proposito del diavolo andrà poi notato come ricorra nei suoi versi un nuovo imperativo rivolto a Faust nella frase *Torci il guardo*²⁴⁰.

Musicalmente si rileveranno almeno i due aspetti più legati al testo poetico: da un lato è interessante constatare come Boito abbia assegnato ai due personaggi coinvolti due linee di canto differenti, molto piana e semplice quella di Faust e più marcata quella di Mefistofele, che si alternano coerentemente con la distribuzione dei versi e che subiscono anche eventuali variazioni agogiche per meglio differenziarle tra loro; inoltre alle parole di Faust è sotteso, in orchestra, il tema melodico del più intenso momento di espansione sentimentale e filosofica ascoltato nella scena precedente durante il dialogo con Margherita (appunto chiamata qui in causa): si tratta del passo che prendeva avvio col verso *Colma il tuo cor d'un palpito – ineffabile e vero*.

²³⁶ Curiosa però questa scelta: il sostantivo precedente è infatti *fantasma*, forma che si è visto concorrere nella produzione boitiana con quella più culta *fantasima*; l'autore avrebbe quindi potuto optare per *fantasima maliardo*, che non gli avrebbe creato nemmeno problemi particolari nella messa in musica e che, soprattutto, era la variante già prescelta per la versione del 1868: cfr. il testimone di www.digitami.it alla p. 37. E a quest'ultimo proposito è significativo constatare che proprio solo questa seconda dieresi viene rispettata nello spartito, mentre quella precedente viene resa con monotongo.

²³⁷ Ma non musicata.

²³⁸ Musicata però come più generico *Ah!*.

²³⁹ Cfr Telve (1998) pp. 364-379.

²⁴⁰ Le citazioni sono tolte da II, II, 27.

L'atto si conclude, dopo le parole di Mefistofele, con la ripresa della ridda, ampliata qui da una fuga²⁴¹ eseguita dal coro e dall'orchestra con l'evidente intento di terminare tutta la scena affidandosi a un pezzo molto articolato e di grande effetto (e anche per questo forse un po' troppo elefantiaco ed enfatico, seppur non privo d'efficacia sonora e teatrale). Nel libretto si riprendono gli identici versi della sestina precedente, con la semplice aggiunta in coda di un distico con la simulazione di una risata e il recupero della formula *Saboè! har Sabbah!*, così che vi sia anche in questo caso una rima baciata tra i due versi.

Nella messa in musica si ha però, oltre naturalmente alle usuali ripetizioni o agli usuali tagli di interi versi o di parti di essi, qualche discrepanza rispetto al testo poetico, anche per via del recupero di alcune parole cantate in precedenza da streghe e stregoni; il testo musicato risulta quindi il seguente: *Su!*²⁴² *riddiamo, riddiamo, che il tempo ci gabba, sui vecchi rottami del globo fatal; è notte tremenda la notte del Sabba, rimbombi sul monte la ridda infernal. Sabba, Sabba, Saboè!*. Ma anche rispetto a questa base vi sono strada facendo alcune piccole variazioni, così *tuoni* al posto di *rimbombi*, o la zeppa di *tutti riddiam*, o il recupero verso la fine della formula così come prevista dal libretto; senza contare che naturalmente le numerose ripetizioni coinvolgono prevalentemente il verbo esortativo e l'esclamazione satanica conclusiva. Infatti, come è stato condivisibilmente rilevato

L'elemento verbale, limitato alla funzione doppiamente rifrangente di accogliere in sé quel barbaglio dell'orchestra e ridarne le asprezze, i fulgori, gli accenti, in impasti sillabici o in un tronco ansimante elementarismo ritmico, appare qui alquanto scarso e fa da puro impulso e sostegno semifluido alla musica in quella formidabile macchina pirotecnica che esplode in un rutilante giuoco di luci; e lo fa attraverso poche immagini o frammenti sornuotanti sullo sconvolto oceano musicale su cui domina specialmente l'espressione elementare della sostanza stessa demoniaca strillata su tutti i toni dalle streghe e dagli stregoni, la parola: "*Saboè, har Sabbah!*"²⁴³.

4.2.5. Atto terzo – Morte di Margherita

Le ventinove battute meste e angosciate che aprono il terzo atto introducono nella cella carceraria in cui Margherita, in attesa di essere chiamata all'estremo supplizio, conduce le sue ultime ore *canticchiando e vaneggiando*; tornano in questa introduzione le scale cromatiche e fa la sua comparsa il tema principale dell'aria della donna che si sta per ascoltare. Il brano si innesta in modo fluido dopo una breve cadenza modulante nella tonalità del pezzo, mantenendo però invariato il tempo: non vi sono né un recitativo introduttivo della protagonista né interventi di

²⁴¹ «Quest'ultima è, per dirla beethovenianamente – Boito avrebbe molto probabilmente gradito questo riferimento –, una "fuga a tre voci, con alcune licenze". Presenta un'esposizione regolare, con mutazione nella testa del soggetto e controsoggetto obbligato, ed un divertimento in due sezioni, una breve su elementi del soggetto ed una più ampia, che è praticamente uno stretto di un elemento del controsoggetto. Ad esso però non fa seguito la riesposizione del soggetto, come le regole imporrebbero, ma un episodio omoritmico (sillabazione veloce di un suono, con discesa cromatica dell'orchestra) che è analogo a quello che aveva aperto la Ridda, a sua volta ripreso dal precedente coro delle streghe. Una breve transizione porta ad uno stretto del soggetto rigidamente canonico, seguito da una vasta sezione libera, quasi interamente omoritmica, nella quale viene utilizzato e parzialmente rielaborato quasi tutto il materiale della fuga, che conclude l'atto»: cfr. Rossini (1986) p. 39. E così descrive la conclusione dell'atto Borriello (1950) p. 205: «La *Ridda e Fuga infernale* è il più spettacoloso spiegamento di forze estetiche dell'artista per dare al quadro del *Sabba*, attraverso il richiamo totale e violento a tutti i suoi elementi demònici, coloristici, plastici, acustici, un suo compimento ideale di pensiero e di arte che converga a quel limite fantastico ove poesia e vita, simbolismo e trascendenza, trovino la loro suprema transvalutazione espressiva in termini di musica».

²⁴² Interessante l'aggiunta anche di questo avverbio, come si ricorderà già più volte incontrato durante la lunga scena del Sabba.

²⁴³ Cfr. Borriello (1950) p. 207.

altri personaggi, ma l'accompagnamento arpeggiato a mo' di triste nenia dà avvio a un racconto che inizia così *in medias res*.

Eppure, nonostante l'attacco che si discosta da gran parte degli esempi analoghi dell'opera precedente e coeva, quest'aria è per molti aspetti un altro lascito delle «formule» tradizionali da cui Boito non ha voluto e forse potuto esimersi per venire incontro alle comprensibili aspettative sia del pubblico sia dell'interprete; cionondimeno il brano, pur se privo dell'originalità ravvisabile in altri momenti dell'opera²⁴⁴, resta a tutt'oggi uno dei più noti e suggestivi di *Mefistofele*. Ancora una volta testo poetico e testo musicale procedono di pari passo, giacché la relativa convenzionalità dell'insieme si ripercuote parimenti su entrambi.

Il libretto presenta quattro quartine di ottonari piani a rima alternata²⁴⁵, salvo il verso conclusivo della seconda strofa che è un quaternario²⁴⁶; ed essendo questa seconda quartina identica all'ultima, è possibile interpretare il brano come un'aria bipartita con ritornello. Il rivestimento sonoro dà infatti ragione di un'ipotesi siffatta, giacché il tutto è costruito con una perfetta “forma quadrata” in cui ogni verso occupa due battute, in una successione di frasi musicali di 4 + 4 misure, e con identità tra prima e terza e tra seconda e quarta strofa. In partitura si hanno solamente due parziali discostamenti da un rigore assoluto – e che come tale avrebbe anche rischiato di essere asettico –: l'aggiunta in clausola a ciascuna delle due parti dell'aria dell'espressione tipicamente melodrammatica *Ah! pietà di me!..* e l'allargamento delle due battute precedenti onde consentire al soprano di prodigarsi in vocalizzi e gorgheggi cadenzanti²⁴⁷.

Anche stilisticamente si nota una certa vicinanza dei versi alla lingua librettistica tradizionale, pur senza cadere in una convenzionalità pedissequa e banale, e mantenendosi su un livello pulito ma non eccessivamente aulico. La sintassi è piana, prevalendo la paratassi sull'ipotassi (semplice e solo con subordinazione di primo grado), la costruzione diretta (tanto delle proposizioni quanto dei sintagmi, come ad esempio in presenza degli ausiliari o con i genitivi) sulle poche e canoniche inversioni (così la posposizione del possessivo in *la mesta anima mia*, che però si contrappone a *Il mio bimbo e mia madre*), e non comparando interruzioni sintagmatiche tra un verso e l'altro. Fonomorfologicamente e morfosintatticamente si rilevano il rispetto per la *consecutio temporum* standard nelle complete al congiuntivo *ch'io l'abbia affogato/attoscata*, l'opzione per il meno poeticamente marcato *gettato*²⁴⁸, ma, per converso, la variante *aura*.

²⁴⁴ La versione originale era parzialmente diversa e un po' più lunga, ma l'impostazione generale lascia legittimamente credere che anche al suo primo apparire quest'aria avesse fattezze molto simili a quelle di tante altre sue omologhe: cfr. l'esemplare di www.digitami.it alla p. 41.

²⁴⁵ «Le quatrain, c'est l'ode de Sapho, c'est le carme dorien, c'est l'hymne avec la lyre, c'est la chanson romaine, c'est l'ancien *tetrastichon*, c'est Horace, tout entier, c'est la suave ballade de Vidal de Toulouse. C'est le chant grec, c'est le chant latin, c'est le chant provençal. C'est le rythme universel. [...] Le quatrain est la forme lyrique par excellence; le quatrain est la cadence exquise de la lèvre humaine. Il y a dans une stance à quatre vers les quatre temps de la musique, les deux *suspensions*, les deux *repos*. Le quatrain est la forme extatique de la pensée»: cfr. Villa (2001) pp. 350-351: così scriveva Boito in una recensione alle *Chansons des rues et de bois* di Victor Hugo nel 1865.

²⁴⁶ Nell'originale anche questo era un ottonario (o forse più probabilmente un doppio quaternario), dato che si ripeteva *Vola via – Vola via*, in effetti reiterato anche nello spartito e con ogni evidenza ispirato al verso *Fliege fort, fliege fort!* della canzone che anche la Margherita goethiana intona nel carcere: cfr. Amoretti (1976) p. 228.

²⁴⁷ Indubbiamente semplice, ma non privo di logica e d'efficacia, l'effetto per cui le volatine del canto si trovano proprio nella resa del verbo *vola*, così come un attimo prima l'evocazione in similitudine del *passero del bosco* (*Da ward ich ein schönes Waldvögelein*, nell'originale) era suggerita in orchestra dal risuonare di un trillo del flauto, ovvio richiamo al cinguettio gorgheggiante dell'uccello. Per restare all'ambito musicale si noterà poi come la modulazione di rito nel corso dell'aria sia qui personalizzata da Boito ricorrendo a tonalità maggiori non contigue al *re minore* d'impianto, per arrivare al *re maggiore* che poi, a sua volta, ritorna minore senza passaggi intermedi secondo un espediente armonico caro al compositore: cfr. gli altri esempi riportati da Bonaventura (1924) p. 87.

²⁴⁸ Cfr. Arcangeli (2003) pp. 260-261; nello spartito si ha però *gittato*, così come prescriveva in realtà il libretto originale.

Inoltre un ricercato utilizzo dei tempi verbali concorre a rendere più realistico il delirio della donna: così mentre l'affogamento del figlio viene ambientato al passato, la visione della madre che dorme viene narrata al presente, quasi che Margherita la vedesse ancora sotto i suoi occhi (nella prima strofa contribuiscono inoltre a dare diversa prospettiva temporale anche i due complementi di luogo *L'altra notte* e *Or*).

Quanto al livello lessicale si possono osservare il sostantivo parentale affettivo *bimbo* accanto al più formale *madre*, il riuso dell'aggettivo *letargico* con cui in precedenza Faust aveva descritto a Margherita proprio gli effetti del sonnifero da somministrare alla madre della fanciulla²⁴⁹, la presenza del derivato già dantesco e smaccatamente poetico *attoscata*²⁵⁰, il sintagma *per colmo dell'orrore*, costruzione che, variata nel secondo sostantivo a seconda del contesto, torna altre volte nella scrittura boitiana anche prosastica. Si noterà infine che la *variatio* ricercata negli ultimi versi della prima e della terza quartina con *Voglion* e *Dicon* (così anche nel libretto originale) non è però rispettata in partitura, dove compare entrambe le volte il secondo verbo²⁵¹.

Il richiamo orchestrale in coda all'aria e senza interruzione della già citata melodia di *Colma il tuo cuor d'un palpito* annuncia che *fuori del cancello* si trova Faust, il quale si rivolge accuratamente a Mefistofele con l'imperativo enclitico *Salvala!*; riprendono con questo periodo monorematico gli endecasillabi sciolti, che si susseguono numerosi non solo nel breve scambio di battute tra questi ultimi due personaggi, ma anche nel successivo e più articolato dialogo che si svolge tra il filosofo e Margherita. L'intervento di Mefistofele, volto a far ricadere sull'interlocutore la vera responsabilità dello stato in cui versa la giovane, è pronunciato *ruidamente* come un semplice recitativo, contraddistinto da sintassi breve e nominale, con l'espressione realistica e deitica *Ecco le chiavi*; l'unico periodo un po' più elaborato e in cui compare la forma notevole *vo'* viene sostituito in partitura da un più laconico *Ciò che posso farò*²⁵². Stupisce invece l'inserzione di una pausa che spezza inutilmente e dannosamente in due parti l'interrogativa *E chi la spinse nell'abisso?*, separando dal resto il complemento di luogo.

Il lungo interloquire tra Faust e Margherita è contraddistinto da una forte intensità drammatica che naturalmente si riflette anche nei versi, determinando un dettato per lo più sostenuto e ricercato, in particolare per quanto riguarda la più loquace donna. A confermarlo basterebbe l'abbondanza di espressioni tragiche e tipicamente melodrammatiche che s'incontrano nelle esclamazioni e negli imperativi stereotipati o enfatici (il tutto talvolta combinato o reiterato): si hanno infatti *aita!*, *cielo!* *ah!* *parla!* *parla!*, *ah tu mi salvi?*, *Ah! vieni... vieni*, *Resta ancor... resta ancor...*, *Ah cessa; cessa*, *Deh, ti scongiuro*, */ Fuggiam, Deh! perché fuggi?*, *Vieni... fuggiam, Ah! sì, fuggiam...*; in questo contesto s'inseriscono poi coerentemente anche gli imperativi proclitici *l'abbi* e *T'affretta*.

Ma naturalmente altri tratti fonomorfologici e lessicali congiurano nella medesima direzione. Ecco dunque la scelta pronominale più formale di *Son essi*, le concordanze con l'oggetto *Tu m'hai salvata e ho avvelenata / La mia povera madre*, il perfetto *festi*²⁵³, ancora la variante

²⁴⁹ Interessante questa scelta, considerato che nella versione originale si aveva invece *funerò*.

²⁵⁰ Cfr. Arcangeli (2003) p. 22 e Serianni (2009) p. 111; il verbo ritornerà anche nel libretto di *Otello* (II, III).

²⁵¹ Tutte le citazioni sono tratte da III, 28.

²⁵² Senza bisogno di elencare altre insignificanti discrepanze tra testo poetico e testo musicato (anche nel prosieguo), si osserverà però che quest'ultimo risente di qualche retaggio della veste originaria dell'opera, come è facilmente verificabile consultando l'esemplare di www.digitami.it alla p. 42. Nel 1868 era inoltre presente una prima parte del dialogo tra Faust e Mefistofele scritta completamente in prosa; così Boito motivava la scelta in un'interessante nota d'autore (p. 40): «Questa pagina della maledizione è scritta in prosa da Goethe stesso, perché alla foga terribile della passione di Faust avrebbe fatto argine la misura del verso. Abbiamo conservato fedelmente questo artificio del poeta, già adoperato da Shakespeare con prodigiosa maestria in tutte le sue tragedie».

²⁵³ Cfr. Arcangeli (2003) p. 129 e Serianni (2009) p. 234.

apocopata incontrata poco sopra *vo'*, la preposizione articolata sintetica *colla*, la dieresi in *päurosa*; oppure, lessicalmente, il letterario *ambascie*, il derivato *rifuggi*, l'affettivo ma ricercato *fantolino*²⁵⁴ (che infatti poco dopo viene sostituito da un più comune *bambino*), l'aggettivo spesso volte impiegato dal Boito scapigliato *tetro*²⁵⁵, il poetico *vago*²⁵⁶, l'opzione culta e melodrammatica con palatale *figgi*²⁵⁷, il più ricercato sinonimo *Odi*, l'avverbio librettistico *ognor*, e, soprattutto, non poteva mancare la scoperta citazione dantesca di Par VI, 141 nel verso *Mendicar il mio pane a frusto a frusto*, che è oltretutto retto dal modale *Dovrò* posposto.

Ciò non implica, però, che l'elevatezza del dettato impedisca la presenza di altri elementi più moderni e realistici: così, a puro titolo esemplificativo, si noterà che gli aggettivi possessivi precedono più spesso i sostantivi di riferimento²⁵⁸, o che prevalgono le costruzioni dirette tipo *vo' narrarti* (con enclisi) o al più miste ma non poetiche come *Non ti posso seguir* (con proclisi), o che vengono evitate soluzioni ormai superate o in via di estinzione quali 'diman' al posto di *doman*²⁵⁹. Ma soprattutto vanno evidenziati, a rendere la forte concretezza del discorso di Margherita, i numerosi riferimenti deittici (talvolta dettati dal delirio della donna) che ancorano i versi al contesto scenico e situazionale: così *eccoli...*, *ecco, la strada è questa / Dov'io ti vidi per la prima volta...* / *Ecco il giardin di Marta...*, *qua la tua mano...*, *là fra le zolle / Più verdeggianti... stenderai mia madre / Dov'è più vago il cimiter... discosto... / Ma pur vicino... scaverai la mia... / La mia povera fossa, Sta l'inferno a quella porta.*

Il rivestimento sonoro segue con attenzione i vari passaggi drammaturgici dei versi, così da rendere molto variato il fluire del testo poetico che potrebbe apparire come un unico, lungo e omogeneo recitativo. Infatti appena Margherita si accorge della presenza d'altri, temendo trattarsi del boia scoppia in un grido angosciato che sfrutta sbalzi d'ottava per poi concludersi con l'amara e rassegnata constatazione *Dura cosa è il morir*²⁶⁰. L'amorevolezza con cui Faust le si rivolge e l'iniziale gratitudine fiduciosa della donna nei suoi confronti prima dell'agnizione vengono espresse con una declamazione molto semplice, che segue attentamente il procedere stentato e franto delle parole: Boito ha infatti previsto *pause lunghe* e spesso coronate in corrispondenza dei puntini di sospensione, così da concretizzare meglio il tentativo di Faust di riportare *pace* con un tono *mormorato* e *sottovoce* nel cuore affranto dell'amata e il discorrere *affannosamente* di quest'ultima; naturale che l'accompagnamento sia qui quasi assente, oppure, se presente, venga prescritto *col canto senza rigore di tempo* e sia molto attutito.

Il *pathos* torna a crescere quando il filosofo si fa riconoscere da Margherita pronunciandone il nome *con effusione*. A questo punto il delirio della donna assume le fattezze di un ricordo convulso che oltre ad investire, come visto, i versi, si riverbera anche nella musica: all'inizio infatti la giovane canta la propria convinzione di essere stata salvata dall'amato recuperando la linea melodica che aveva in precedenza esaltato il loro amore reciproco (quella del verso *Sento un'aura arcana e cara*); poi il vaneggiamento allucinato di Margherita che la porta a credersi ancora nel *giardin di Marta* viene accompagnato in orchestra dalla ripresa dello spensierato quartetto che aveva concluso la prima scena del secondo atto. Naturale che gli interventi di Faust siano invece più risoluti, così da unire ad esempio l'*enjambement* di *a prezzo / Tremendo*.

²⁵⁴ Cfr. Telve (2004) p. 108.

²⁵⁵ Cfr. anche Mariani (1972a) p. 248.

²⁵⁶ Ma nello spartito invece di *Dov'è più vago il cimiter s'incontra nel più bel sito del cimiter*.

²⁵⁷ Palese il richiamo al *figgi o donna in me gli sguardi* detto da Manrico alla quasi morente Leonora nel *Trovatore* di Verdi-Cammarano (IV, IV); qui però Boito ha musicato il verso come *Rivolgi a me lo sguardo!*.

²⁵⁸ Fanno eccezione *Il fantolino mio* e, solamente in partitura, *Che festi dell'amor tuo?*.

²⁵⁹ Cfr. Arcangeli (2003) p. 59.

²⁶⁰ Intonata tutta sulla tonica *fa* quasi a indicare la definitività di quanto sta per accadere.

Tutto ciò però dura soltanto fino a quando la donna acquista *tragicamente* consapevolezza dell'atteggiamento ben più freddo del suo interlocutore: ricomincia così un declamato *quasi parlato* ancora con pause lunghe e libere ad indicare come l'eloquio proceda *affannosamente*, incrementando via via la propria drammaticità con le indicazioni di *con molta semplicità e verità d'accento e con crescente commozione* all'inizio delle disposizioni funerarie di Margherita, di *sempre più dolorosamente* quando la donna parla della propria tomba, per finire *con strazio* al momento di indicare la collocazione del cadavere del figlio. Analoga l'acribia con cui l'autore ha segnalato le caratteristiche dell'accompagnamento, di nuovo riportato a sonorità semplici e silenziose per dare massimo risalto all'elemento verbale: si hanno così un *sempre seguendo la declamazione* e un *quasi senza suono senza rigore di tempo e pianissimo*.

L'approssimarsi inesorabile del sopraggiungere del boia costringe Faust a sollecitare più bruscamente l'amata, così che prende avvio un *Allegro agitato* su cui poi s'innestano anche le parole di Margherita, la quale in un primo tempo si dichiara contraria alla fuga per l'impossibilità di reprimere in se stessa l'angoscia e i rimorsi causati dai propri *delitti*²⁶¹. È solo grazie all'esplosione di un'effusione amorosa e passionale prima *dolce* e poi *legatissimo ed appassionato* (con contestuale cambio di tempo e tonalità) che Faust riconduce a più miti consigli la donna consentendole per un attimo di figurarsi nella mente *Un incantato asil di pace* in cui poter trascorrere serenamente il resto della loro vita *Soavemente uniti*²⁶².

Inizia quindi il duetto più celebre dell'opera, di cui si è già fatto cenno nel capitolo precedente perché aggiunto nel rifacimento bolognese e attinto, per quanto concerne la musica, dall'*Ero e Leandro*. Si tratta di due sestine di novenari, a loro volta suddivisibili in due terzine per via della struttura rimica: baciata e piana tra i primi due versi, e tronca e corrispondente al terzo; l'andamento ritmico-prosodico è costante, cadenzato e molto cullante grazie al fluire allentante di tre anfibrachi a verso. E la successione ternaria è un espediente retorico che ritorna altre volte nel brano: si badi infatti ai tre *tricola* di *Lontano, lontano, lontano, Fra l'alghe, fra i fior, fra le palme* e *Migranti, speranti, raggianti*. Ricercatezza retorica che si ravvisa anche sul piano fonico, dando agio all'autore di esibire la propria abilità nel comporre versi sonoramente elaborati e quindi per certi aspetti già ricchi di musicalità: si ascoltino infatti lo stormire delle foglie alla brezza e il calmo e periodico rifluire delle onde marine sulla battigia nei versi ricchi di fricative, polivibranti e laterali *Fra i roridi effluvi del mar, / Fra l'alghe, fra i fior, fra le palme*; o l'intensità non violenta delle geminate in *L'azzurra isoletta m'appar*; o ancora il soffio tenue dell'allitterazione delle sibilanti in *Specchiante il sorriso del sol*.

Altre spie linguistiche denunciano che si è di fronte a un passo poeticamente marcato. Tra queste si signaleranno la variante diastolica *oceàno*²⁶³, il ritorno dell'aggettivo *roridi*, il plurale inusuale *calme*, il diminutivo *isoletta*, la variante culta e derivata *Ricinta*, la subordinata implicita resa tramite il participio presente *Specchiante* (cui potrebbero forse aggiungersi i successivi *Migranti, speranti, raggianti*, seppur impiegati più con funzione attributiva).

La musica asseconda e valorizza tutto questo dipanando il duetto in un liricissimo *Adagio*²⁶⁴: i personaggi intonano così una nenia carezzevole e dondolante, dall'effetto consolatorio e *mormorando languidamente insieme*; il canto, *sottovoce dolcissimo*, non si sovrappone mai all'unisono, ma lascia al tenore la linea melodica più acuta affidando al soprano una funzione di rinforzo armonico, sebbene entrambi siano costantemente accomunati dalla figurazione ritmica.

²⁶¹ Questo infatti il sostantivo che sostituisce i più generici *peccati* del libretto.

²⁶² Le citazioni sono tratte da III, 29-30.

²⁶³ Cfr. Arcangeli (2003) p. 212.

²⁶⁴ L'effetto è ottenuto anche grazie alla dolce tonalità di *re bemolle maggiore* e all'andamento ritmico dei 12/8. S'ode inoltre in questo brano l'eco del *Quartetto* op. 130 di Beethoven: cfr. Nardi (1942b) p. 396.

I versi vengono intonati uno ad uno con rispetto assoluto degli accenti prosodici regolari, intervallati da un silenzio che contribuisce a rendere il momento d'estasi e d'abbandono languido, salvo che nell'ultima terzina, al sopraggiungere della quale la passione amorosa e la speranza di un futuro ideale si manifestano con un aumento dell'intensità sonora e con un'accelerazione agogica²⁶⁵. Ma il tutto torna poi a perdersi *lontano, lontano, lontano* nel sogno ad occhi aperti cui i due amanti si abbandonano cullandosi vicendevolmente, mentre le loro voci e l'accompagnamento sottostante si attenuano fino a raggiungere il *pppp* e *morendo* conclusivo.

Un sogno però utopico e infatti bruscamente interrotto dall'urlo di Mefistofele che segnala come il tempo propizio per la fuga stia ormai svanendo coll'avvento del nuovo giorno. In questo momento concitato si susseguono rapidi cinque ottonari, un dodecasillabo di Margherita che subito si tramuta in tre quartine di doppi senari²⁶⁶, una a personaggio, a rima baciata con la prima piana e la seconda tronca, e poi ancora sette endecasillabi sciolti. Le più strutturate terzine di doppi senari vengono sfruttate per intessere un breve pezzo a tre, il quale non ha però modo e tempo di assumere le vesti di un vero terzetto, mentre le altre porzioni testuali sono trattate alla stregua di un più semplice ma mosso recitativo; la varietà di quest'ultimo è raggiunta anche dal modificarsi, seguendo il cambiamento metrico, del tempo, dell'agogica e della tonalità, senza che però siano percepibili forti fratture tra le diverse parti.

Linguisticamente si assiste alla compresenza di elementi eterogenei, rispetto ai quali non è sempre agevole capire il motivo delle scelte che li hanno determinati, a meno di limitarsi in alcuni casi a ipotizzare semplici ragioni di computo metrico. Così ad esempio se in questo momento "tragico" prevalgono di gran lunga e in bocca a ciascun personaggio gli imperativi proclitici (*T'affretta, m'aiuta, lo discaccia, mi segui*), Margherita pronuncia però anche un *Non lasciarmi*. Quest'ultimo del resto compare in un verso tipicamente melodrammatico e infatti identico (salvo l'ininfluente apocope finale) a quanto canta l'acorata protagonista della *Luisa Miller* verdiana su libretto di Cammarano (II, II); e ancora a Verdi-Cammarano e al *Trovatore* potrebbe rimandare l'impiego del sostantivo, comunque poetico e già dantesco, *ritorte* sempre in rima con *morte* (III, IV). Né, per restare allo stile tipicamente tragico e melodrammatico, mancano in questi versi esclamazioni simili a quelle già viste poco sopra (una per tutte, tolta dalle battute di Faust: *Ah! vieni e vivi, / Deh! vivi, Margherita*).

Vi sono poi altri tratti che testimoniano la vicinanza del passo allo stile poetico più elevato: così la forma petrarchesca *rugge* che, riferentesi a Mefistofele, richiama anche quanto lui stesso aveva detto di sé nella 'ballata del fischio' e quanto aveva cantato nella *Ballata del mondo*; oppure lo spirantizzato *sovra*, il sincopato *spirto*, la variante con velare *vegga*, la dieresi in *oriente*, l'enclisi in *levasi*, il pronome personale soggetto *ei*. Quanto alla morfologia lessicale si ha il derivato *discaccia*, ma, per converso, Boito ha optato per la forma più poetica e già petrarchesca con prefisso zero *serena*.

Ma, come si diceva, tali scelte si scontrano con altre, rivolte a un polo meno formale: così Margherita qui canta *aiuta* nonostante prima avesse optato per la variante più melodrammatica; oppure compaiono le espressioni più dirette e concitate *il tempo fugge!* e *entrambi v'abbandono alla mannaia*, senza contare la presenza della frase scissa *È forse me ch'ei vuol*. Risulta però inspiegabile perché mai l'autore abbia voluto distinguere tra *C'è duopo fuggir* e la stessa forma ellittica della particella *È duopo fuggir*, attribuendo però la prima, meno formale, a Faust e la seconda a Mefistofele, il quale invece di norma si caratterizza per un dettato più ruvido e prosastico. A rendere poi in parte più realistico il momento contribuiscono ancora una volta

²⁶⁵ Si ha anche, per il breve tratto di una battuta, un passaggio fugace ai 9/8.

²⁶⁶ Il legame poetico tra queste porzioni testuali è assicurato dal sapiente intrecciarsi delle rime. In realtà il testo musicato opera qualche piccolo taglio e qualche lieve modifica rispetto a quanto previsto nel libretto.

elementi linguistici che si connettono al momento scenico e drammaturgico: compaiono così in questi versi ben quattro *già*, Mefistofele fa esplicito riferimento a *quelle porte* e Margherita, nella sua quartina di doppi senari, descrive quanto sta per accaderle (o quanto, delirando, crede di star vedendo coi suoi occhi) con degli indicativi presenti e addirittura *già* con un passato remoto²⁶⁷.

Il parziale recupero di lucidità in punto di morte da parte di Margherita consente alla giovane di redimersi e di manifestare il suo disprezzo per chi le ha causato tanto dolore. Si ha quindi un suo ultimo momento solistico emotivamente molto intenso su cui s'innesta, senza fratture, la conclusione dell'atto: il primo consta di dieci settenari con schema rimico abab (dove b è sdrucchiola ma non omofonica) cdc ede (con e tipicamente tronca)²⁶⁸, mentre la seconda è composta da sei endecasillabi sciolti di cui l'ultimo ipometro e infatti paratestualmente segnalato nel libretto con dei puntini distanziati in coda.

Il registro linguistico del personaggio è pulito e poetico, come si addice a una primadonna d'opera in procinto di morire, ma non scade nella stereotipia affettata e fastidiosa. La sintassi del periodo è molto semplice perché difficilmente una frase si articola su più di due versi al massimo, e se non si hanno inversioni del genitivo o delle oggettive esplicitate si ha però quella tra modale e infinito in *Esser doveva*; allo stesso modo se vengono evitate la variante senza labiodentale nello stesso *doveva*²⁶⁹ o quella forse più letteraria in *ali*²⁷⁰, non mancano però il monottongo di *cor*, la forma *s'asconda*, il proclitico *mi salva*, i perfetti *amasti* e *diedi* impiegati in riferimento a un passato non particolarmente lontano dal momento dell'enunciazione, le voci più ricercate *imene*²⁷¹ e *usbergo*²⁷², e, soprattutto, per la prima volta nel corso dell'opera un personaggio parla di sé in terza persona (*ad ognun s'asconda / Che amasti Margherita; e voi, celesti / Angeli del perdono, proteggete / [...] Questa che a voi si volge*). Tutto ciò crea naturalmente un forte e deliberato stridore con la brutta e quasi volgare deprecazione attraverso la quale Margherita si accomiata definitivamente da Faust, chiamandolo col nome ch'ella crede ancora lui abbia, e dal pubblico: *Enrico... Enrico... / Mi fai ribrezzo*.

La musica della prima parte è un mesto *Andante lento* molto cantabile che comunica efficacemente lo strazio rassegnato provato dalla donna, le cui parole sono sapientemente inframmezzate da pause non solo dove nel libretto compaiono i puntini di sospensione, ma anche con separazione di altri singoli sintagmi: il tutto per enfatizzare ancora una volta l'affanno con cui si esprime *questa moribonda*; significativo a tal proposito il punto coronato che sovrasta, nell'ultimo settenario, la pausa da un ottavo che separa la prima sillaba di *perdonerai* dalle altre. E proprio questo verbo, reiterato, sostituisce in partitura la terza persona *Perdonerà* in teoria prevista dal libretto, consentendo quindi alla donna di rivolgersi subito in modo più diretto e supplicevolmente personale al *Signor*, poi definito anche *Padre santo*. Inoltre, come ha già sottolineato Antonio Borriello, «La vicenda di esultanze e di cadute, espressa in una tristezza indicibile, si alterna nei due *modi* [scil. maggiore e minore]»²⁷³: qui infatti l'espedito armonico

²⁶⁷ Tutte le citazioni sono tolte da III, 30-31.

²⁶⁸ Si ricordi che questo brano fu aggiunto solamente nella versione veneziana definitiva quale tributo alle doti canore dell'interprete, il soprano Maddalena Mariani-Masi; anche per questi versi però Boito si ispirò direttamente all'originale goethiano.

²⁶⁹ Cfr. Arcangeli (2003) pp. 239-245 e Serianni (2009) pp. 205-206.

²⁷⁰ L'alternanza tra le forme va però considerata con prudenza, come chiariscono Arcangeli (2003) pp. 251-254 e Serianni (2009) p. 157.

²⁷¹ Cfr. Telve (1998) pp. 416-421.

²⁷² Non musicato; il sostantivo è diffuso nella librettistica e, anche in questo caso, trovava impiego già nella *Commedia* dantesca (seppur nella variante fonetica *osbergo*).

²⁷³ Cfr. appunto Borriello (1950) p. 256.

spesso sfruttato da Boito e parte di quel “sinfonismo” macchiato agli occhi dei critici di “filowagnerismo” trascende il semplice stilema compositivo per sfociare invece in una consapevole e riuscita trovata espressiva.

La preghiera sincera e commossa di Margherita non resta inascoltata, né da parte di Dio né da parte del pubblico: quest’ultimo può infatti udire che sull’ultima sillaba dell’ultimo settenario prende avvio in orchestra, senza stacchi bruschi con quanto precede, il tema dell’*Ave Signor* sentito nel prologo, con tanto di ritorno alla tonalità originale²⁷⁴; su di esso la donna impetra il perdono divino per l’eternità chiedendo soccorso alle bontà angeliche, le quali, alla fine, si fanno sentire in lontananza *dall’alto* decretando il favore della misericordia celeste. Si noterà poi come la brutalità dell’invettiva contro Faust sia resa anche musicalmente tramite un rivestimento sonoro talmente minimo da essere prescritto come *quasi parlato*. Il filosofo, dal canto suo, non può che sfogare il suo rammarico con l’esclamazione melodrammatica *O strazio!*, la quale (con l’aggiunta dell’aggettivo *crudel*) era stata per altro già impiegata in partitura durante l’assolo di Margherita, così che risultasse ancor meglio contestualizzato l’imperativo *Taci* di lei che subito segue. A questo punto a Mefistofele, che ha nel frattempo constatato il volere divino, non resta che lanciare un *rappel à l’ordre* al suo succube compagno, facendo mutare all’improvviso tempo, dinamica e agogica, così che la tela possa calare su un fragoroso e tradizionale *Prestissimo* conclusivo²⁷⁵.

4.3. SECONDA PARTE

4.3.1. Atto quarto – La notte del Sabba classico

«Il quarto atto e l’epilogo dell’opera sono tolti dal *secondo Faust* di Goethe che è la continuazione ed il complemento necessario del primo. Senza questa continuazione, il dramma rimane monco nel suo sviluppo e nel suo scopo. Una scommessa fra Dio e il Demonio, ecco il punto di partenza del poema goethiano; se l’azione s’arresta alla morte di Margherita, la scommessa non ha luogo, né il dramma scioglimento di sorta. Perché la lotta del dualismo si compia, conviene seguirla fino alla morte di Faust, che è *l’anima della scommessa*»²⁷⁶. Così l’autore chiariva le sue ragioni e i suoi intenti in una nota in appendice al libretto scaligero del 1881 che – unico caso – ampliava e arricchiva quella analoga già presente nella versione originale: Boito era quindi consapevole della particolarità della sua scelta di trasporre in melodramma anche la seconda parte del poema di Goethe, quella che altri operisti precedenti avevano preferito evitare per non creare lavori troppo lunghi e per concentrarsi soprattutto sull’amore infelice tra Faust e Margherita, particolarmente confacente alle caratteristiche e alle esigenze del melodramma tradizionale.

Questo tratto di originalità si sposava, nell’edizione del 1868, con un tasso di sperimentalismo poetico e drammaturgico ancor più accentuato di quello già profuso negli atti precedenti. I tagli del 1876 ridimensionarono parzialmente tutto ciò, ma il mantenimento – necessario per assolvere coerentemente ai propositi dichiarati in nota – della scena del Sabba classico consentì di non disperdere una parte importante delle realizzazioni più creative dell’autore: in questo quarto atto infatti Boito si cimentò con esperimenti di metrica barbara, con l’obiettivo non soltanto di esibire una volta di più la propria abilità metrico-formale, quanto soprattutto di contestualizzare ancor meglio ciò che avviene in scena. Anche in questo caso l’autore si preoccupò di rendere in nota un’esplicita dichiarazione d’intenti:

²⁷⁴ E infatti lo spartito prescrive *Come nel Prologo*.

²⁷⁵ Tutte le citazioni sono state tratte da III, 31.

²⁷⁶ NOTE, 43; forse superfluo sottolineare la presenza in questa citazione del sostantivo «dualismo».

In questa parte tutta classica della tragedia, abbiamo tentato di trasporre nella nostra lingua il metro del verso greco, per aggiungere alla scena colore di poetica verità. Fin dal secolo XVI alcuni poeti francesi tentarono l'esametro nella loro lingua, ma con ispiacente risultato. Jodelle diede il primo saggio d'esametro francese nel 1553, scrivendo un distico in lode di Olivier de Magny:

-
 Phebus | Amour | Cipris | veut sauver | nourir et or | ner
 -
 Ton vers | et ton | chef d'om | bre de | flamme de | fleurs.

Da questo esempio apparisce chiaro che la lingua francese non sia fatta per questo genere di prosodia. L'italiana invece si presta mirabilmente a tutte le pompe e a tutte le gentilezze del numero greco e latino.

Abbiam tentato il verso *asclepiadèo*, formato da due spondèi e da due coriambi:

-
 Circon | fusa di sol | il magico | volto

Abbiamo misurato italianamente l'*esametro* così:

-
 Notte | cupa | truce | senza | fine fu | nebre!
 -
 Alto si | lenzio | regna | poscia | dove fu | Troja.

ecc., ecc.²⁷⁷

In effetti quest'aspetto è, sotto il profilo del testo poetico, il più interessante di tutto l'atto, giacché invece per quanto attiene all'ambito più strettamente linguistico va eccepito che la ricerca di un dettato molto pulito ed elevato, certo volutamente perseguito per rendere anche in questo modo la bellezza e la perfezione classiche, rischia alla lunga di diventare stucchevole; così come, dal punto di vista drammaturgico, la staticità e la convenzionalità dell'insieme rischiano di ingenerare noia nello spettatore se l'esecuzione e la messinscena non sono sufficientemente coinvolgenti. Resta però il fatto, importante, che fu lo stesso Boito a non rimanere pienamente soddisfatto del proprio esperimento poetico, precedente a quello ben più noto (forse a torto) del Carducci; ma era altresì consapevole delle difficoltà insite in tale suo tentativo. Queste infatti le parole che l'autore scrisse nel 1909 a Francesco D'Ovidio, col quale discettò appunto di metrica classica e barbara:

Hai voluto leggere, contro la mia volontà, le mie poesie giovanili e, per giunta, il libretto del *Mefistofele*; se speravi di trovare nel *sabba classico* qualche buon esempio d'adattamento di metrica antica devi essere rimasto barbaramente [si noti ancora una volta come Boito si divertisse con i *calembour* anche nella corrispondenza privata, *nda*] deluso. Ho errato prima del Carducci (il mio errore porta la data del 1868) ed ho errato più di lui. È bensì vero che ho dovuto combattere contro un idra [*sic*] di più: la Musica. Stretto fra tre tirannie: la quantità, l'accento, l'espressione melodica, ho sacrificato a questa (è orribile a dirsi, lo so) piedi e cesure, contentandomi di raggiungere un risultato musicale e non altro. Avrei potuto rimediare nel testo, pei lettori del libretto, ai danni causati dalla musica, ma sarebbe stata una simulazione e forse cattiva anche quella. [...] Incomincio col proclamare che il mio testo-

²⁷⁷ NOTE, 43-44; e nella versione del 1868 s'aggiungeva anche: «Abbiamo tentato l'*endecasillabo saffico* nella stanza delle coretidi ove s'annuncia la comparsa di Faust. Ci siamo provati di evocare l'armonia classica nel verso moderno, ma forse non saremo stati più fortunati del vecchio *Jodelle*»: cfr. l'esemplare di www.digitami.it alla p. 46. Non si starà in questa sede ad affrontare minuziosamente la questione: sarà sufficiente rimandare al già esaustivo studio effettuato da Nikitopoulos (1994b) pp. 121-132, dove si sottolineano anche i punti non ben chiari o in parte opinabili dell'interpretazione boitiana della metrica classica e della sua conseguente riproduzione nella nostra lingua.

principe in materia metrica e ritmica è il secondo volume della *Histoire et théorie de la Musique de l'antiquité* di F. A. Gevaert. Poscia, per procedere con ordine, devo dichiarare, riassumendo l'opinione del Gevaert, che i trattati del I° secolo (e questi servirono di base agli altri che li seguirono) sono compilazioni di grammatici ignari di musica, dimentichi delle teorie aristosseniche.²⁷⁸

Emergono quindi elementi di grande rilevanza: se da un lato Boito esprimeva con chiarezza le difficoltà del far poesia a causa delle esigenze insite nella versificazione (sembra quasi di leggere le parole di Leopardi sulla schiavitù creativa che comporta il rispetto della rima), dall'altro dichiarava una volta di più come dal suo punto di vista la musica avesse la supremazia sull'arte sorella, anche a costo di sacrificarla parzialmente; e ciò veniva corroborato anche dall'opinione dello studioso che il poeta-musicista riteneva la massima *auctoritas* nell'ambito della metrica classica. Tali riflessioni diventano ancor più categoriche e direi quasi pessimistiche in una successiva risposta che Boito diede non molto tempo dopo per via epistolare sempre al D'Ovidio:

Mi piace di sapere che il Carducci, ai tempi della tua pubblicazione sulle *Odi Barbare*, ti scrisse con onesta arrendevolezza. Egli ha compiuto il miracolo di espandere fra gli argini incerti della sua metrica barbara una corrente di pensieri mirabile. Perdoniamo dunque alle sponde (e agli spondei) per amor del ruscello [ancora un gioco di parole, dunque, *nda*]. Ma veniamo a questa conclusione: *metrica barbara, in Italia, è meglio non farne*.²⁷⁹

In realtà Boito si contraddisse duplicemente, il che farebbe pensare a una non piena convinzione rispetto a queste esternazioni: anzitutto, come si è visto, non abiurò mai pubblicamente e definitivamente i suoi esperimenti giovanili di *Mefistofele*, la cui versione definitiva continuò appunto a prevedere la scena del *Sabba classico* con tanto di nota esplicativa; inoltre non rinunciò a continuare a cimentarsi con simili stratagemmi poetici finché visse, durante l'infinita elaborazione del libretto di *Nerone*, anche quello un soggetto classico – per quanto ormai decadente – in cui l'impiego della metrica barbara era percepito dall'autore come un virtuosismo in grado di contestualizzare meglio la vicenda²⁸⁰.

Premesso tutto ciò, si passi dunque adesso ad analizzare l'atto. Abbandonata l'angoscia della scena precedente, il sipario si apre qui su sonorità diafane che introducono nella nuova ambientazione della perfezione classica, ideale ma illusoria. Dopo la breve introduzione si dipana un duetto *languidamente espressivo* tra Elena e Pantalìs (le sirene previste nel libretto non

²⁷⁸ Cfr. De Rensis (2004) pp. 181-182.

²⁷⁹ Cfr. De Rensis (2004) p. 187.

²⁸⁰ Ancor più complesso il discorso in questo caso: nell'opera incompiuta, infatti, Boito aveva previsto di contrapporre alla metrica classica dei personaggi più legati alla romanità, quella moderna riservata invece ai cristiani e ai nuovi soggetti socio-culturali del periodo. Non solo, ma l'autore espresse anche gratitudine nei riguardi del critico Romualdo Giani, il quale dimostrò forte apprezzamento all'uscita del *Nerone* in forma di tragedia; così infatti gli scrisse Boito: «ella deve avere, suppongo, i miei versi a mente, senza di che non avrebbe potuto, per quanta dottrina ella abbia, riscontrare tutti i luoghi de' miei testi ch'ella indica o cita. Le fonti più nascoste non le sono sfuggite: un verso delle Coefore poco notevole e che nessuno ricorda, alcune notizie assai preziose ma disperse e smarrite nell'immensa boscaglia della Storia naturale di Plinio e così cento altre. Ella riconobbe il soffio arcano dell'Apocalisse e dei Giudici, collocò la tragedia nel suo punto di vista naturale e il protagonista nella sua vera luce, seppe cogliere dai fugaci passi del dialogo e dei fatti le linee caratteristiche di Nerone e del suo tempo e le avvalorò colle citazioni dei testi dai quali io stesso le trassi. Ella mi scagionò d'ogni taccia che mi fu mossa cogli identici argomenti coi quali mi sarei scagionato io stesso. [...] Ella volle indugiarsi persino sugli artifici de' miei bimetri e delle rime e sul ~~mio~~ modo d'interpretare la metrica classica (ho scritto avventatamente la parola *mio* e la cancellò, riconosco per Maestro in ciò il sommo l'impeccabile Gevaert [si conferma quindi quanto dichiarato al D'Ovidio, *nda*]) ella ha indovinato tutto»: cfr. De Rensis (2004) pp. 252 e 255. L'originale autografo della lettera è riprodotto anche nella premessa di Giani (1924²) pp. VII-X.

vengono in realtà contemplate dalla partitura se non come presenze scenografiche, e *Siamo le tenere / Sirene* viene quindi adattato sostituendo il verbo con *Cantan*), intessuto su due strofe di tre terzine di quinari tutti sdrucchioli salvo come di consueto l'ultimo, tronco; la rima è solamente ritmica, eccezion fatta per due casi di rimalmezzo tra due terzine, opportunamente segnalate nel libretto con un trattino.

I quinari vengono musicati, con accompagnamento di un arpeggiato consono alle cetre attiche, in un 6/8 ove, a partire dal secondo tempo forte della battuta, si assegna una croma a ciascuna sillaba²⁸¹: avviene però così che il testo verbale sia utilizzato come somma di trisillabi con accento fisso sulla prima, e ciò comporta una distonia tra *ictus* prosodico e *ictus* musicale tutte le volte (non poche) che i versi sono anacrusici. Fa da ritornello un distico di tripli quinari piani a rima aab / aab, cui ne segue un altro di quinari semplici ancora con rima a.

L'elevatezza linguistica di cui si è fatto cenno in apertura del paragrafo si manifesta da subito in modo molteplice. Così dal punto di vista fonomorfológico si possono notare la geminata del derivato *innonda* già incontrato nella prima aria di Faust, i latinismi asincopati *calido*²⁸² e *alighe*²⁸³, il plurale anch'esso etimológico e già dantesco *ramora*²⁸⁴, l'aggettivo con vocale anteriore latineggiante *debile*²⁸⁵, la variante già più volte incontrata *aura*; oppure morfosintatticamente s'incontra l'imperativo proclítico *T'appressa*, così come nella costruzione sintattica si riscontrano alcune inversioni come quella tra soggetto e oggetto in *Calido balsamo / Stillan le ramora*.

Il lessico è poi tutto vago, prezioso e ricercato: a puro titolo esemplificativo basterà citare il melodrammatico *Stillan*, ancora *roridi*, i mitologici *Doridi*, *silfidi* e *nereidi*, l'aggettivo *languido*, il botanico *mammole*. Dalla mescolanza di tutte queste voci Boito ha tratto poi effetti fonici particolari: si notino ad esempio l'abbondanza delicata di doppie, liquide e nasali soprattutto nella prima strofa, o altre particolarità più circoscritte come l'allitterazione di *flutto flebile*; il tutto concorre a rendere un clima di placidità e dolcezza. Infine si evidenzieranno ancora l'accento posposto, ma etimológico, nel nome *Elèna* (certo dettato anche da necessità di ordine rimico), l'accumulo con duplice polisindeto di *Doridi – e silfidi, / Cigni e nereidi*, e la paronomasia tra i sostantivi *sirena* e *serena*, il quale ultimo forma poi annominazione col successivo *serenata*²⁸⁶.

Anche se, come dirà poco dopo, non si sente inserito in un ambiente a lui particolarmente congeniale, spetta a Mefistofele fare gli onori di casa presentando al già invaghito Faust il nuovo luogo in cui i due si trovano: e ancora una volta il demonio si mostra concreto e realistico nel suo linguaggio esordendo con la frase nominale e indicale *Ecco la notte del classico Sabba*. Ci si discosta infatti per un po' dall'elevatezza stilistica estrema vista poco fa, per accontentarsi invece di un dettato più informale anche se tuttora improntato a sostenutezza (così ad esempio la costruzione implicita con concordanze conseguenti e senza articolo determinativo *Saggio consiglio / È di spiar ciascun nostra fortuna*); anche per via di questa maggior discorsività tornano gli endecasillabi sciolti, di cui si impossessa brevemente anche Faust, appena destatosi.

Quest'ultimo si mostra invece da subito molto più inserito nel contesto non solo situazionale e logístico, ma anche linguístico: si badi infatti alla sua prima frase, in cui, oltre a fare

²⁸¹ In questo modo il periodo musicale fluisce regolarmente su frasi di quattro battute l'una, in cui ciascuna terzina occupa tre misure.

²⁸² Ne fa rapido cenno anche Serianni (2009) p. 318 nell'analisi dei testi, classificandolo come «crudo latinismo».

²⁸³ Sostantivo che, al singolare, compare anche ne *La Gioconda* e in *Ero e Leandro*, mentre al plurale nella *Balata dei tre tuoni*: cfr. Arcangeli (2003) p. 131 e Telve (2004) p. 104.

²⁸⁴ Cfr. Arcangeli (2003) p. 41 e Telve (2004) p. 106.

²⁸⁵ Cfr. Arcangeli (2003) p. 154; qui potrebbe aver favorito la scelta anche la volontà di creare la rima con il precedente *flebile*.

²⁸⁶ Gli esempi sono tratti da IV, 32-33.

già la sua prima fugace comparsa una riflessione metalinguistica che avrà particolare rilievo nel prosieguo dell'atto, compaiono concentrati il composto latineggiante e già petrarchesco *Delibo*, la consueta variante più poetica *aura* (e a proposito di petrarchismi sarà appunto voluto l'accostamento *Delibo l'aura?*), l'iperbato tra questa e la connessa *cantatrice* per via dell'anticipazione sintattica del genitivo, l'aggettivo poetico *vago*, la voce ricercata *idioma*. E anche poco dopo si ha il sintagma iperbolico *Ogni mia fibra* che è già presente ad esempio nel libretto de *La forza del destino*²⁸⁷ e che assomiglia ad altre analoghe espressioni melodrammatiche: per limitarsi a considerare il già chiamato in causa *Trovatore*, basterà ricordare che solo lì si hanno *M'arde ogni fibra, Le mie fibre acuto gelo / Fa repente abbrividir, Di quella pira l'orrendo foco / Tutte le fibre m'arse, avvampò*²⁸⁸.

La nostalgia provata da Mefistofele per contesti infernali a lui più docili viene dichiarata evocando il ricordo del Sabba precedente²⁸⁹: la levigatezza fonica e linguistica propria di quest'*attica terra* viene quindi accantonata per un istante, cedendo il passo a una serie di versi ricchi di una ruvida polivibrante spesso associata a una plosiva sorda (e non per nulla lo spartito prescrive al canto *ruvidamente*); in simile contesto tornano quindi utili aggettivi cupi e spigolosi dal sapore scapigliato come *Atri, irto e acri*, o sostantivi denominanti referenti certo poco poetici quali *catrami* e *resine*. E se com'è ovvio non possono mancare elementi più sostenuti quali la *iunctura stranie larve*, l'anticipazione dell'avverbio nell'espressione melodrammatica *Più me stesso non trovo*²⁹⁰ o la forma più letteraria *nari*, è altresì vero che non si ha inversione sintattica in *sapevo / Farmi obbedir*, che l'imperfetto in questione non contempla la desinenza poetica²⁹¹, che si fa ricorso alla voce verbale tendente all'espressività *fiuto*.

Ma l'evocazione non poteva certo limitarsi al solo piano verbale, cosicché, quando Mefistofele richiama alla mente la notte di Valpurga, in orchestra risuona il motivo cromatico fosco e minaccioso che aveva caratterizzato quel momento; il tutto si stempera però rapidamente all'approssimarsi delle coretidi, le quali, oltre a edulcorare musica e scena, inducono il diavolo a ripulire anche il proprio linguaggio, segnalando il cambiamento drammaturgico e stilistico con l'inserzione a inizio di periodo di un *Ma* dall'evidente valore testuale e contestuale: ecco dunque l'alterato *Gajetto* e, più in generale, tutta la costruzione sintattica impreziosita dalle inversioni di *qual s'inoltra*²⁹² *volante o danzante / Gajetto sciame femminil?*²⁹³.

E sempre la musica aveva accompagnato la diversità stilistica tra i precedenti endecasillabi di Mefistofele e le brevi battute di Faust, considerato che queste ultime si distendevano su di

²⁸⁷ E che ha una certa ricorrenza nella lingua d'opera, considerato ad esempio che l'utilizzerà anche Antonio Ghislanzoni sul finire del secolo per i versi dell'*Andrea del Sarto* musicato da Vittorio Baravalle. È proprio in riferimento a questi versi che Folco Portinari sostiene come «Faust compi[a] con un buon anticipo il viaggio di *Maya* [...]». È tensione di superuomo, mentre Elena è metafora di un'idea»: cfr. Portinari (1981) p. 209.

²⁸⁸ Si noterà solamente a margine che il primo verso interamente attribuito a Faust è ipometro, a meno di ipotizzare la presenza di una diresi non segnalata su uno dei dittonghi; oppure, più probabilmente, non andrà considerata la sinalefe tra *vago* e *idioma* perché non realizzata nello spartito.

²⁸⁹ Riferimenti al monte infernale si trovano anche negli scritti critici boitani: cfr. infatti Nardi (1942a) pp. 1094 e 1215. Nella versione originale vi era qui anche un breve scambio di battute con le Sfingi, le quali dimostravano poca sottomissione nei confronti di Mefistofele: cfr. l'esemplare di www.digitami.it alla p. 56.

²⁹⁰ La quale si trova nella forma più ricca *Più me stesso in me non trovo* ad esempio nella *Lucia di Lammermoor* di Donizetti-Cammarano (ma il recitativo di Enrico che la contiene viene spesso tagliato nelle esecuzioni), nella *Matilde di Shabran* di Rossini-Ferretti e nell'*Alahor in Granata* ancora donizettiana di librettista ignoto.

²⁹¹ Non compaiono nel libretto altre prime persone singolari all'imperfetto indicativo, cosicché non è possibile effettuare confronti in questo senso; la forma etimologica è però «Assente in Boito», come rileva Arcangeli (2003) p. 237, e sul fenomeno cfr. anche Seriani (2009) pp. 203-204. Si noterà incidentalmente pure la forma *obbedir* che contrasta con l'*ubbidiscono* incontrato in precedenza in bocca alle streghe e agli stregoni dell'altro Sabba.

²⁹² Interessante rilevare che sia qui sia poco dopo in bocca alle Coretidi Boito ha optato per la forma con nasale scempia, mentre l'opzione con geminata, già dantesca, non compare nel libretto: cfr. Arcangeli (2003) p. 52.

²⁹³ Si ricordi come Mefistofele avesse già provato un certo fastidio per un altro *sciame*, quello *degli angioletti*.

un *Moderato* certo in forma di recitativo ma non declamato quanto piuttosto cantabile e, come tale, conveniente a quella parentesi estatica carica d'erotismo. Infine si può eccepire che il rivestimento sonoro del terzo e quarto endecasillabo del diavolo non è forse dei più convincenti quanto a rispetto logico-sintattico del testo poetico e, conseguentemente, quanto a comprensibilità da parte di un potenziale spettatore sprovvisto di libretto: se infatti poteva essere felice l'idea di musicare allo stesso modo l'anadiplosi²⁹⁴ *nel regno delle favole*, sfruttando oltretutto un andamento saltellante da opera buffa che ben si sposa con quelle parole e con lo stato d'animo del personaggio, va però notato che la pausa interpolata dopo *che cerchi vita* e l'assenza d'interruzione tra i due locativi identici in corrispondenza del punto e virgola rendono arduo comprendere al solo ascolto quali siano i limiti periodali delle due frasi²⁹⁵.

Dopo l'intermezzo danzante della *Chorèa* che contribuisce col suo andamento leggero, regolare, misurato e grazioso a ricreare il clima di classica compostezza e armonia della scena (e che consente a Boito di inserire nella sua opera anche un momento di arte coreografica), le Coretidi acclamano l'ingresso della loro regina. Il loro intervento non potrebbe essere più "classicizzante" e ricercato: anzitutto, come visto tramite le parole dell'autore medesimo, esso consiste di un tetrastico di asclepiadei, all'interno dei quali non sfugge l'accusativo "alla greca" *Circonfusa di sole il magico volto*²⁹⁶; inoltre non si contano le forme etimologiche e le voci latineggianti quali *carmini*, *patetiche*, *ludi*, *cetera*, oppure i composti *Circonfusa*, *irradi* e *riverberi*; e ancora non si ignorino l'accumulo nominale del primo distico e il parallelismo dell'ultimo verso. Stupisce quindi che in tanta dovizia di classicità Boito non abbia optato anche per la forma 'Triunfi', mentre l'apparentemente meno poetico *anima* andrà interpretato, oltre che come necessario per ragioni di ordine metrico, quale variante etimologica.

Naturale che la regina di questa terra non sia da meno quanto a ipercaratterizzazione linguistica. L'aria con cui Elena rivive la tragica caduta di Troia è infatti strutturata come una lunga successione di esametri barbari sciolti, dalla sintassi variegata che, se non raggiunge mai un alto tasso di articolazione segnalandosi anzi per un lungo attacco nominale, presenta però alcuni casi di subordinate implicite rese con gerundio e participio presenti, l'unico esemplare di incidentale parentetica di tutto il libretto con funzione appositiva²⁹⁷, nonché alcune inversioni più o meno marcate. Ma è soprattutto ancora dai livelli fonomorfologico e lessicale che emerge con maggior evidenza la caratterizzazione stilistica voluta dall'autore: ecco allora le diastoli di *funèbre* e *tenèbra*, le enclisi di *cozzantisi*, *Ergonsi* e *Veggonsi* (quest'ultimo anche con velare), i latineggianti *surgono*, *Numi*, *pugna* e *orbe* (cui si potrebbe aggiungere anche l'aggettivo *Alto* usato nel suo significato più etimologico), le varianti non incoative di *ruggono* e *lambe*, i derivati o composti *implacato*, *Inferocendo*, *diroccano* e *sfolgora*, la forma participiale *projetta*, il verbo *Vagolar* usato transitivamente, l'avverbio *poscia*, le voci ricercate e inconsuete per la librettistica *catapulte* e *volutàbro*²⁹⁸.

Complice il racconto macabro e decadente²⁹⁹, fanno però capolino anche aggettivi che denunciano l'appartenenza scapigliata del loro autore, come *cupa*³⁰⁰, *truce*, *orrida*, *terribili*, *i-*

²⁹⁴ Le figure di ripetizione (con o senza *variatio*) sono, come si vedrà, le più diffuse all'interno di quest'atto.

²⁹⁵ Le citazioni sono tratte tutte da IV, 33.

²⁹⁶ Né si può escludere che queste parole siano state ispirate da Ap 12, 1 o dal Salmo 45, 14.

²⁹⁷ Le altre parentetiche del testo poetico servono o per segnalare, da prassi, che un personaggio sta parlando tra sé e sé pur in presenza d'altri, oppure si ha il già visto *m'intendi?* allusivo di Mefistofele rivolto a Faust al momento di siglare il loro patto.

²⁹⁸ Cfr. Telve (2004) p. 105.

²⁹⁹ Si noti tra l'altro come esso si svolga tutto al presente, per aumentarne il *pathos* e la forza icastica, con tanto di esclamazione *Ahimè!* nel momento di maggior tensione emotiva.

spide, negre, bui, torvo; oppure il gusto eclettico ed espressionistico per il preziosismo linguistico porta Boito a inserire la variante toscaneggiante *strosianti*, ben poco adatta sotto il profilo diatopico al contesto ellenico. Per converso, ragioni di carattere metrico hanno evidentemente impedito all'autore di impiegare la forma già dantesca e più vicina al nominativo etimologico 'polve' al posto di *polvere*, così come *sfolgora* avrebbe anche potuto essere sostituito da una variante più latineggiante (a maggior ragione considerato che poco dopo compare l'aggettivo *fulgurato*); e si segnala infine un'anticipazione della tempesta iniziale dell'*Otello* nelle parole *tremano basi e vertici*³⁰¹.

Il canto è per lo più teso e molto variegato tanto nell'agogica quanto nella figurazione ritmica, oscillando a seconda dei momenti tra un *declamato senza tempo*, passaggi con intervalli ampi e improvvisi, lunghi ribattuti di una stessa nota. Se tutto ciò è reso abbastanza funzionale al procedere del racconto e non è quindi privo di una certa efficacia drammatica (ancorché, va detto, sempre sull'orlo dell'eccessiva enfasi parossistica e con forti tratti pre-veristi, ben lontani dunque dalla compostezza classica)³⁰², va evidenziato un limite significativo: il rapporto con i versi barbari, considerazione applicabile a tutti i casi in cui essi compaiono e che viene quindi qui avanzata una volta per tutte.

La versificazione italiana comporta un rapporto poco stretto con la durata musicale, ma non è così per la metrica classica, quantitativa: trasporre quest'ultima coerentemente in partitura avrebbe quindi in teoria presupposto un elevato rispetto delle sillabe lunghe e delle sillabe brevi, dei piedi da esse composti, delle cesure, tutti elementi potenzialmente ben riproducibili nel ritmo musicale. Ma se è indubbio che in alcuni passi Boito si sia sforzato di foggare cellule ritmiche e successioni temporali abbastanza fedeli alle caratteristiche del testo poetico, nel complesso il gioco non riesce ed anzi sono molti di più i casi in cui la necessaria corrispondenza è assente³⁰³.

Ciò porta oltretutto a contraddizioni interne e a qualche ulteriore ricaduta negativa sulla messa in musica. Anzitutto non si capisce perché dopo il primo apparire del nome della protagonista femminile dell'atto con una convincente accentazione piana rispettata dalla partitura, poi tutte le altre occorrenze siano "italianamente" sdruciole; inoltre, per restare all'aria in questione, si riscontrano altre scelte critiche e opinabili come il mancato mantenimento della diastole in *tenèbra*, la resa con apocope del sostantivo *caligine*, l'accentazione forzata³⁰⁴ e prosodicamente illogica della prima preposizione semplice di *in volutàbro / Di sangue*. Insomma, se l'esperimento boitiano non è privo d'interesse, dimostra abilità e sagace originalità, e come tale non può essere liquidato con sufficienza o bollato come fallito, resta però non pienamente riuscito e con limiti evidenti ed innegabili: aveva quindi ragione l'autore, quando, come visto, soste-

³⁰⁰ Trovato già in precedenza nel libretto e, come ricorda Mariani (1972a) pp. 257-258, assai diffuso in tutta la produzione dell'autore anche non destinata alla musica; alle stesse pagine dello studio testé citato si rimanda pure per il successivo *orrida*.

³⁰¹ Che però non sono state musicate.

³⁰² «Non è una melodia, né a forma chiusa vera e propria né in quella specie di forma chiusa tutta particolare del Boito [...]. È una specie di melopèa o di declamato o di recitato, dove le immagini musicali, intermezzate da silenzi nella voce ricolmi di paurose suggestioni nel suono, si dispongono in istimoli emozionali disordinatamente e a sbalzi, come comporta la tragicità della visione rivissuta dalla donna in funzione di rimorso e di catarsi e quindi in un clima dinamico nella sua assorta contemplatività»: cfr. Borriello (1950) p. 294.

³⁰³ E forse comprensibilmente e, almeno in parte, legittimamente: non solo le conoscenze della musica antica erano ai tempi di Boito (come del resto lo sono tuttora) insufficienti a riprodurre con fedeltà prosodico-musicale un brano costruito secondo la metrica classica, ma molto probabilmente qualora ciò fosse stato anche possibile mal si sarebbe sposato con il gusto e "l'orecchio" degli ascoltatori occidentali moderni, e mal si sarebbe inserito in un melodramma.

³⁰⁴ Perché producentesi spontaneamente per via del salto all'ottava acuta e del prolungamento del *la* col punto coronato.

neva che qui aveva sacrificato alla ragion musicale la ragion poetica, senza così riuscire a raggiungere totalmente l'obiettivo artisticamente ambizioso che si era posto³⁰⁵.

Si riconnette a quanto appena detto anche il trattamento dei successivi tre asclepiadei del coro: essi non sono stati musicati se non in minima parte e dopo essere stati scomposti, fungendo semplicemente da interventi di sottofondo a supporto dell'aria precedente. Anche in loro però l'autore aveva profuso preziosismi poetici: la *repetitio* a chiasmo *Pace per Elena! per Elena pace!*, la dittologia intercisa degli accusativi *refrigerio / Sovr'essa spandano e balsamico oblio*, dove si possono notare anche la forma spirantizzata della preposizione e l'opzione pronominale più formale, o ancora le *iuncturae* poetiche *orride immagini e balsamico oblio*, o l'invocazione ai *Numi*; ma anche qui emergono sfumature scapigliate negli aggettivi *orride* e *torbido*, non si è scelto d'impiegare la forma scempia ed etimologica per *immagini*³⁰⁶, si utilizza l'imperativo enclitico *toglietela*. Forma che ritorna anche poco dopo nell'invito, di nuovo in costruzione chiasmatica, *Volgiti, Regina! Regina, volgiti e guarda*. Ma prima di questo esametro si sono avuti tre endecasillabi saffici, rispetto ai quali si segnalano l'esclamazione nominale dall'impronta melodrammatica *o strana, o mirabile vista!*, l'insistenza della sibilante nel verso *Sul suo viso mestissimo si legge*, l'inserito testuale citazionale «*Amor!*», ma anche la scelta di *s'inoltra* privo della geminata già dantesca³⁰⁷.

Dopo un passaggio orchestrale prende la parola Faust, il quale, rapito dalla *Forma ideal, purissima / Della Bellezza eterna* di Elena³⁰⁸, intona un *Andante amoroso* da cui prenderà presto avvio, dopo l'*incipit* scopertamente solistico a vantaggio del tenore, un'altra «formula» del melodramma tradizionale: un concertato che coinvolge cinque personaggi e il coro. Il filosofo recupera – con coerenza poetica – la versificazione italiana moderna, esprimendosi in due quartine di settenari rimati (ad eccezione del primo, sdrucchiolo e sciolto), ma mantenendosi naturalmente su di un registro elevato: compaiono infatti il ricercato *ti si prosterna*, la forma preposizionale apocopata tipicamente marcata in senso poetico *vêr* subito seguita dal pronome, l'ellissi dell'articolo in *Di tua pupilla*³⁰⁹ *bruna*, l'aggettivo più volte incontrato *Vaga*, il parallelismo delle similitudini *Vaga come la luna / Ardente come il sol*³¹⁰, e, soprattutto, il sostantivo *cruna* sfruttato nella sua accezione semantica metaforica già dantesca e non per niente rimante con *lu-*

³⁰⁵ Trovo quindi qui più condivisibili, anche se forse ancora un po' eccessive, le critiche avanzate da Maeder (2002) pp. 68-72; ivi comprese quelle relative alla generica e poi non rispettata didascalia *cantando con varie pose in tuono lidio*, pecca non insignificante per un autore erudito e di norma maniacalmente preciso come Boito, ma controbilanciata da altri più opportuni espedienti secondo Bonaventura (1924) pp. 115-116. Di segno opposto invece, e interessante anche nell'ottica della presente indagine, il giudizio espresso a proposito dell'aria di Elena da Rossini (1986) p. 40: «La musica è qui aderentissima al testo poetico e, di conseguenza, priva di qualsiasi assetto formale tradizionale. L'orchestrazione alterna momenti di cupa e statica tragicità ad improvvise accensioni coloristiche nella descrizione degli avvenimenti. Il brano rappresenta complessivamente il maggior avvicinamento di Boito alle tecniche compositive della prima maturità wagneriana: penso, in particolare, alla prima scena del secondo atto del *Lohengrin*». Come di consueto anche Borriello (1950) pp. 279-281 giudica molto positivamente la generale realizzazione dei versi barbari e la loro messa in musica, ma in questo caso non mi sento davvero di condividere tanta benevolenza.

³⁰⁶ Altrove invece usata da Boito: cfr. Arcangeli (2003) pp. 261-263.

³⁰⁷ Tutte le citazioni sono tolte da IV, 34-35.

³⁰⁸ In queste parole sembra però esprimersi, più che Faust, il giovane Boito scapigliato, impegnato in una delle sue prove di riflessione militante critica ed estetica. La melodia d'attacco è foggiate a partire dal *Largo, con grande espressione* della Sonata op. 7 di Ludwig van Beethoven: per questa e per la precedente citazione beethoveniana incontrata nel primo atto cfr. tra gli altri Girardi (1995) p. 33.

³⁰⁹ Su questo sostantivo cfr. Telve (2004) p. 110.

³¹⁰ Non escludo affatto che questi versi siano foggiate a partire dal *Cantico dei Cantici* biblico, giacché una delle sue traduzioni in italiano riportava queste esatte parole a 6, 10, in riferimento figurale alla Vergine.

na proprio come in Pg X, 13-16³¹¹. Si noterà inoltre a proposito della messa in musica di questi versi come l'autore si sia prodigato, nonostante le ripetizioni ravvicinate, di non creare mai sinalefe tra *prosterna* e *Innamorato* e tra *luna* e *Ardente*, perché appartenenti a versi differenti.

Gli altri personaggi che prendono parte al concertato si esprimono in teoria ciascuno con forma metrica o parole proprie: Faust procede con due quartine di settenari, questa volta a regolare rima alternata, Elena insiste sui suoi classici esametri, Mefistofele tiene per sé un distico di doppi settenari a rima baciata con l'aggiunta della prima porzione di un verso metricamente identico concluso poi dalle Coretidi, mentre a Nerèo e Pantalìs viene affidato un altro alessandrino rimante col precedente. Ma anche in questa circostanza le cose, in partitura, funzionano diversamente e con qualche incongruenza: anzitutto, a livello preliminare, non è ben chiaro perché per Nerèo, Pantalìs e in particolare per le Coretidi già più volte intervenute Boito non abbia previsto ancora dei versi barbari che sarebbero stati più omogenei col resto e meglio caratterizzanti; ma poi, soprattutto, va rilevato che l'autore ha musicato con ampia infedeltà le parole previste dal libretto, così che dei due alessandrini di Mefistofele non v'è traccia nello spartito, che Pantalìs e Nerèo si scambiano i versi (oltretutto comunque rielaborati) con le Coretidi, che tutti i personaggi appena citati, demonio compreso, si mostrano davvero rispettosi del testo poetico solo limitatamente all'emistichio *Quivi l'amor li aduna*³¹².

Eppure anche in questo caso Boito aveva impreziosito i propri versi con una dovizia di elementi poeticamente raffinati, senza sostanziale distinzione tra i personaggi. Nelle parole di Elena si notano l'unica forma di pronomi alla prima persona apocopata *i'* di tutto il libretto³¹³ e l'unico accusativo *me*, anaforico rispetto a una relativa con sfumatura causale ad esso legata; oppure ancora l'anticipazione degli attributi delle *ninfe*, o la *iunctura voluttuosi fascini* col sostantivo in una poco usuale forma al plurale, o l'aggettivo indefinito *cotanto* che ritornerà anche poco dopo come avverbio. Faust attinge al suo repertorio più melodrammatico, sfoggiando un tipico *tricolon* verbale quale *E adoro e tremo ed ardo*, il participio forte già petrarchesco *conquiso*³¹⁴, la forma più ricca *disvani*³¹⁵, le *iuncturae* poetiche *mansueta immagine*, *fanciulla blanda*, *perduta landa* e *fulgurato viso*, quasi tutte con anteposizione dell'aggettivo e l'ultima con la succitata forma fonetica latineggiante³¹⁶; ma per converso questo è anche il primo degli unici due casi nel libretto in cui si reperisce la voce *tenebre* con regolare accentazione proparossitona³¹⁷.

Persino Mefistofele avrebbe dovuto cantare versi per lui invero abbastanza insoliti e forse anche eccessivamente poetici: domina nelle sue parole lo stile nominale delle espressioni di ammirato stupore della bellezza d'Elena³¹⁸, si recupera la variante *beltà* in unione con

³¹¹ Certo tanta ricercatezza poetica può apparire stucchevole: «Non affermerei che sia una bella strofe: le similitudini della cruna e della luna (ahi, le tentazioni della rima!), della cruna e del sole, del sole e della luna, mal s'accordano, anzi contrastano; né una pupilla (che non è l'iride) può esser mai altro che bruna, sian chiari gli occhi od oscuri; né quell'immagine da "vecchio sartore", poco adatta del resto al senso del verbo cui è riferita, può convenire a un amante»: cfr. Pagano (1928) p. 53.

³¹² Minime invece le varianti riservate ai versi di Faust ed Elena.

³¹³ Ma non musicata.

³¹⁴ Cfr. Arcangeli (2003) p. 98 e Serianni (2009) p. 222.

³¹⁵ Già usata dall'autore nella prima stesura della poesia *Georg Pfecher*, anche se poi mutata in *Dispari*: cfr. Villa (2001) pp. 703 e 71 e Mariani (1972a) p. 244. Lo stesso verbo è presente poi ad esempio nella versione italiana dello spartito de *Les Pêcheurs de perles* di George Bizet durante il duetto tra Nadir e Zurga, anche se la traduzione dello Zanardini avrebbe previsto il semplice *Spari*. Cfr. anche Telve (2004) p. 110.

³¹⁶ Cfr. Telve (2004) p. 105.

³¹⁷ Ed è anche l'unico musicato, giacché quello dell'epilogo, sempre in bocca a Faust, è stato tagliato nello spartito; curioso che mentre qui non compare alcun segno diacritico, poi l'autore abbia specificato la posizione dell'accento sulla prima sillaba della parola.

³¹⁸ Curioso che il maligno venga rapito dal Bello, per quanto illusorio. Anche *Volto soave* è un'espressione che si trovava nelle traduzioni del *Cantico dei cantici* 2, 14.

l'aggettivo, debitamente separato da un complemento, *eterea*³¹⁹, vi è l'inversione dell'ordine non marcato tra soggetto e oggetto in *labbro – che il bacio adescas*³²⁰ e *brama*. E anche agli abitanti del Sabba classico sono affidati il già dantesco e petrarchesco *aduna* (anche in Par I, 115-117 in rima con *luna*), l'avverbio più formale *Quivi*³²¹ e la citazione metaforica dotta dei mitologici *Endimione e Luna*³²².

Finito il momento di massima intensità del pezzo d'assieme, Elena riprende la parola, sola, per porre al suo infuocato spasimante un quesito che rappresenta il fulcro metalinguistico esplicito di tutto l'atto; è l'autore stesso a renderne edotto lo spettatore con una nota in appendice al libretto:

È noto come la *rima*, scoperta dalla poesia romantica, fosse sconosciuta alla poesia greca. Elena, cantando sempre in versi classici, chiede il segreto a Faust di questa *rima*, di quell'*eco ineffabile* e si innamora imparandola. Mito splendidissimo e profondo! Elena e Faust rappresentano l'arte classica e l'arte romantica congiunte in un glorioso connubio, la bellezza greca e la bellezza alemanna sfolgoranti sotto una stessa aureola, glorificate in un palpito istesso, generanti una poesia ideale, eclettica, nuova e possente.³²³

Naturale dunque che, prima di aver scoperto il segreto, la donna si rivolga a Faust ancora con un pentastico di esametri; peccato, però, che ancora una volta alcune modifiche e un taglio al quarto verso che s'incontrano in partitura denaturino la concezione poetica originaria. Come che sia, nonostante l'imperativo *Dimmi* sia enclitico, si osservano i soliti tratti linguisticamente elevati: così il già citato avverbio *Cotanto*, le voci leggermente ricercate *loquela* e *idioma*, l'anteposizione dei complementi di abbondanza dittologici *di fluido balsamo, d'estasi piena*, il composto neologico *inserti* che regge la *repetitio* del sostantivo *suon* con funzione logica differente. E come avrebbe fatto Faust/Boito a svelare i segreti della poesia italiana moderna senza far subito ricorso al Sommo Poeta? Ecco infatti che il filosofo, ricorrendo ad endecasillabi, esordisce con il verbo già dantesco *Frugo*, seppur impiegato nella sua accezione semantica più comune; ma si hanno naturalmente altri poetismi tipici quali il monottongato *cor* e l'antico provenzalismo già petrarchesco *augello*³²⁴. Da brava apprendista, Elena ribatte a sua volta ripetendo la frase del suo insegnante e dando prova di aver ben compreso come si realizzi una rima inclusiva³²⁵, sposandola con l'ambito semantico più tradizionale della lirica a cui si aggancerà subito anche Faust: l'*amore*.

Ed è proprio questa parola a costituire il fulcro verbale di tutto il passo seguente: essa infatti, oltre ad essere collocata in posizione incipitaria, compare ben nove volte all'interno dei quattordici dodecasillabi seguenti, a rima rigorosamente baciata, e verso la fine sotto forma di

³¹⁹ E la coppia *eterea beltà* tornerà poi anche in bocca a Desdemona nell'*Otello*: cfr. Telve (2004) p. 110; lo studioso non ha invece citato nel suo accurato saggio questa occorrenza del *Mefistofele* perché si è basato sul libretto originale del 1868, in cui i presenti versi del demonio non esistevano ancora.

³²⁰ Ma in precedenza, si ricorderà, Mefistofele aveva usato la forma *aescarlo*, che qui sarebbe stata ancor più opportuna.

³²¹ Cfr. Serianni (2009) p. 188.

³²² Le citazioni sono tratte da IV, 35-36. In quest'ultimo caso Boito si è certamente rifatto all'originale goethiano, anche se lì il paragone veniva instaurato dagli spettatori nel momento dell'abbraccio tra Paride ed Elena, nella scena della loro evocazione presso la sala dei cavalieri alla presenza dell'imperatore: cfr. Amoretti (1976) pp. 334-335.

³²³ Cfr. NOTE, 44. Cfr. su ciò anche Guarnieri Corazzol (2000) pp. 131-166.

³²⁴ Cfr. Arcangeli (2003) pp. 96-97 e Serianni (2009) p. 75.

³²⁵ In realtà la donna doveva essere un po' distratta, giacché non solo lei stessa aveva duettato all'inizio dell'atto insieme a Pantalio su rime sdruciole (certo solo ritmiche e non anche foniche), ma, come sottolineato in precedenza, le sirene le avevano accompagnate con quinari regolarmente e modernamente rimati.

vero e proprio accumulo in cui a questo sentimento vengono associate diverse attribuzioni metaforiche o appositive in una successione di emistichi nominali. Accumulo che si riverbera in altro modo in questi versi tramite altre figure retoriche di ripetizione: le anafore di *Già* e di *E*, i chiasmi dei versi *Ramingan serene per plaghe beate! / Per plaghe beate ramingan serene* e *Guardandoci in viso cantiamo l'amore / Cantiamo l'amore guardandoci in viso*, la modifica del solo sostantivo finale in *L'estremo suo canto, l'estremo suo verso*. Ulteriori elementi che impreziosiscono questi versi sono poi la forma etimologica greco-latina *misterio*, le enclisi di *cancellasi* ed *esalami*, la solita *aura*, l'utilizzo non pronominale del verbo *dilegua*, il latineggiante e già dantesco *plaghe*, il letterario *ramingan*³²⁶; cozzano quindi parzialmente con tutto ciò il dittongo di *cuore* (oltretutto in rima con *amore*) e la variante della particella pronominale enclitica meno poetica in *Guardandoci*, così come *l'ore dei tetri mortali contate* è un'ennesima intrusione del Boito scapigliato in un contesto poetico che ne avrebbe fatto volentieri a meno.

Analogamente, quanto segue sembra quasi una dichiarazione di estetica e di poetica più dell'autore che dei personaggi dell'opera: non solo, come visto, nell'ultimo *A due* di Elena e Faust si accostavano il *poema* e la *canzone*, il *canto* e il *verso*, ma ora le coretidi e i corifei inneggiano a «un'arte eterea» sublime «franca dai rudi vincoli» così da poter raggiungere le vette della bellezza e della perfezione: *Poësia libera, t'alza pe' cieli! / Voli di folgore! impeti d'aquila! / Spinganti all'ultime reggie del sol*, col primo verso che si ripete identico anche a conclusione della strofa. Quest'ultima è stata concepita dall'autore come manifestazione concreta della fusione tra poesia classica e poesia moderna: i dieci versi che la compongono possono essere infatti interpretati tanto come nuovi endecasillabi saffici quanto come doppi quinari ricchi di terminazioni proparossitone soprattutto nei primi emistichi e con una rima fonica solo nell'ultimo distico. Segnali dell'aulicità del registro sono poi le dieresi di *Poësia*, *diafano* e *Setentrione*, la proclisi di *t'alza* e l'enclisi di *Spinganti*, il neologismo *connubia* e altre voci ricercate quali *diafano* e *Mesci*, o l'accumulo del verso *Albe e tramonti – iridi e geli*.

L'atto si conclude in modo più discorsivo, con uno scambio di brevi battute tra i due innamorati che sognano un futuro idillico vissuto insieme. Si recuperano quindi quattro endecasillabi sciolti (peccato, però: una fine in rima tra i due sarebbe forse stato un più naturale, anche se prevedibile, compimento poetico della scena), con sintassi nominale o monopropositiva; due versi sono sticomitici, e uno di questi e i restanti sono scomposti in due porzioni esatte di un settenario più un quinario. Contribuiscono a rendere l'idea di un procedere fluido e armonioso del dialogo tra i due interlocutori i puntini di sospensione e i tre attacchi con la congiunzione coordinante *E*, cui si potrebbe anche aggiungere quello con l'avverbio anaforico *Ivi*; così come la serenità dell'immagine viene creata tramite l'impiego di voci quali *nido* e *guanciale* e di *iuncturae* quali *placida valle* e *morbide chiome* (entrambe con aggettivo anteposto).

Quanto al rivestimento musicale di tutta questa chiusa d'atto sarà sufficiente notare come dopo la domanda di Elena e la risposta di Faust concepite quasi come un recitativo cantabile, si abbia un appassionato duetto tra i due, avviato già dalle reiterate e sovrapposte dichiarazioni *t'amo!*³²⁷: le due voci in parte si sovrappongono all'unisono, in parte si compenetrano armonicamente, in parte si alternano e s'inseguono, fino a sfociare nel momento di acme emotiva e sonora in un passo d'assieme cui prende parte anche il coro³²⁸. Interessante infine la realizzazione

³²⁶ Oltre che ancora nella traduzione dello Zanardini de *Les Pêcheurs de perles* (e per giunta nello stesso duetto di prima), il verbo tornerà di nuovo a fine secolo nei *Pagliacci* di Leoncavallo.

³²⁷ Intonate come prima Faust aveva cantato i vocativi *Elèna! Elèna!*.

³²⁸ Duole rilevare, per l'ultima volta, come il testo poetico originale sia stato straziato e sfronato all'inverosimile, tanto da trovare in partitura solamente la prima terzina prevista dal libretto, con piccole modifiche e canoniche reiterazioni; il tutto seguito dall'esclamazione *Ah!* che ha un'evidente funzione solamente armonica e musicale, oltre che, alla fine dell'atto, impiegata per creare un effetto spazializzante di lontananza fonica (lo spartito

degli ultimi endecasillabi, considerate le pause che rispettano e valorizzano le cesure dei versi e che vedono in conclusione la sovrapposizione tra l'ultima e la prima sillaba delle parole dei due personaggi in una successione di *la bemolli* ribattuti, segno dell'armoniosa sintonia e compenetrazione tra gli amanti³²⁹.

4.3.2. Epilogo – La morte di Faust

La dimensione del ricordo e della sintesi critica del proprio vissuto costituisce il tratto essenziale dell'ultima scena dell'opera, con ricadute sia sul piano linguistico sia su quello musicale. L'*Andante legatissimo* su cui si alza il sipario, tutto giocato su una sonorità molto rattenuta e contraddistinto da un procedere armonico cangiante e senza punti d'approdo rassicuranti, tratteggia un'atmosfera malinconica, stanca, titubante e talvolta un po' sinistra³³⁰; il clima si rasserenava in parte solo al sopraggiungere dell'*Amoroso* in 3/4 e in *sol maggiore*, decisamente più cantabile, che si richiama all'atto precedente³³¹ e che qui ricorda vagamente una sezione del duetto Faust-Margherita dell'omologa opera di Charles Gounod. A questo possibile richiamo intertestuale se ne accompagna invece un altro sicuro intratestuale, ovvero il ricomparire in bocca a Mefistofele dell'imperativo reiterato *Cammina, cammina*; su di esso si libra l'esclamazione acuta di Faust sintetica di tutto il contesto linguistico-musicale *O rimembranza!*, tipicamente lirica per l'impiego di una delle voci d'origine provenzale più caratteristiche della poesia italiana dagli esordi petrarcheschi alle marcate ricorrenze leopardiane.

Interessante constatare come Boito abbia trattato in modo originale il testo poetico all'interno della partitura. Al di là di piccole modifiche dei primi cinque senari attribuiti a Mefistofele e resi in parte con gli intervalli cromatici spesso associati al personaggio, l'autore ha poi intessuto un brevissimo duettino di sole quattro battute tra il demonio e Faust, ma sfruttando forme metriche differenti e, in quanto tali, più prevedibilmente destinate a momenti musicali separati: invece mentre il diavolo prosegue con una sestina di senari³³² in cui si augura che la dannazione dell'altro giunga finalmente a compimento, il filosofo esprime alcune riflessioni sulle

prevede infatti che si canti *dietro il sipario*, già calato) che dà compimento allo scemare graduale del suono fino all'accordo conclusivo di *la bemolle maggiore* in *pppp*.

³²⁹ Davvero eccessivo, al di là della pomposità retorica con cui è espresso, il giudizio quasi estasiato che Borriello (1950) pp. 310-311 dà di questa chiusa d'atto, anche se ben sottolinea la fusione estetica tra le arti sorelle e la fonte da cui è tratta l'opera: «Questo senso di apoteosi e di glorificazione conclusiva è ben espresso dalla linea epica della melodia del finale cui specialmente sia la propria struttura, con quelle soste del canto ad intervalli regolari sia il senso fatale del verso nel secondo e terzo endecasillabo, danno la significazione delle cose solenni. Come l'Amore che annulla il tempo e il mondo vanifica le ore dei piccoli esseri umani nelle plaghe ideali – e come la Poesia che s'alza per i cieli con voli di folgore e impeti d'aquila e stringe i mortali nella gioia, la musica qui lancia le strofe del suo canto, ad emulare e vincere le arti sorelle; ed a pena, ad un certo punto, essa si impronta del sentimento estatico degli amanti implicandosi, negli arpeggi e nei versetti a *cànone* dei protagonisti, in una ovvia formula espressiva, che subito l'ala trascendente del verso leva di nuovo il canto nelle regioni dello spirito dove non esistono il Dolore e il Tedio e dove la Sfinge misteriosa ci fissa col suo volto impenetrabile. Questo è il significato simbolico dell'episodio goethiano della fusione fra due arti e due mondi, perfettamente rispecchiato nella parola e nella melodia finale di Arrigo Boito». Tutte le citazioni sono tolte da IV, 36-37.

³³⁰ Forse questo è ancora un retaggio della versione originale dell'opera, rispetto alla quale l'autore chiariva in nota: «Goethe mette nel principio di questa scena quattro larve intorno a Faust le quali profferiscono parole oscure e sinistre; ciò che Goethe collocò sul palco noi lo collocammo in orchestra, e invece delle parole mettemmo i suoni a fine di rendere più incorporee ancora ed extraumane le allucinazioni che conturbano Faust all'orlo della tomba»: cfr. l'esemplare di www.digitami.it alla p. 66; si noti quindi ancora una volta la complementarità tra la poesia e la musica e le potenzialità aggiuntive di quest'ultima.

³³¹ È infatti il tema, trasposto, della melodia che aveva accompagnato la frase di Elena *Dal tuo respiro i' pendo e me dico beata* del concertato del Sabba classico.

³³² Ma l'ultimo distico, identico a quello che apriva la scena, non viene rimusicato.

esperienze trascorse affidandosi a una terzina di endecasillabi³³³; questi oltretutto rimano con le successive parole mefistofeliche, le quali sfruttano arditamente un altro endecasillabo, una sua singola porzione definita (un quinario), un ulteriore endecasillabo, e ancora un settenario che viene però completato in endecasillabo da un successivo quinario di Faust grazie alla sinalefe tra i due emistichi. Questa volta però il demonio si rivolge direttamente al suo interlocutore in forma di recitativo e, nuovo richiamo al passato, intona *ironico* la frase *Arrestati, sei bello!* rivolto *all'attimo fuggente* con la stessa linea melodica (solo trasposta) con cui l'aveva intonata Faust al momento di siglare il loro patto³³⁴.

E come Mefistofele aveva lasciato incompiuto un endecasillabo fermandosi al primo settenario, altrettanto fa il filosofo (e l'autore si è premurato di segnalare la cosa inserendo nel libretto dei puntini distanziati a conclusione del verso), non prima di aver però declamato altri tre endecasillabi rimati che fungono da breve recitativo introduttivo dell'aria che seguirà. Qui Boito, salvo qualche lieve modifica, si è dimostrato molto rispettoso del senso logico-sintattico delle varie parti, così che vengono fusi insieme gli *enjambements* di *mortale / Mister* e di *Amore / della Dea*, e che vengono inserite opportune pause in concomitanza con i segni d'interpunzione (ad eccezione di *il Real, l'Ideale*, ma in questo caso il secondo emistichio del verso ha una sua autonomia logica e semantica) e prima delle congiunzioni coordinanti. Forse superfluo rilevare come, anche in questo caso, l'insistenza sulla personificazione del *Reale* e dell'*Ideale* tradisca un'identificazione tra pensiero del personaggio e concezione estetica dell'autore.

Con l'*Andante sostenuto* che prende quindi avvio, il tenore si esibisce nella sua seconda e ultima aria, anche questa una «formula» in piena regola, quasi certamente presente già nella versione del 1868 in una forma analoga, considerata la sostanziale identità dei due libretti: si tratta di quattro quartine di settenari a rima alternata più il distico parentetico di Mefistofele che s'intrufola diviso in due parti, anche se la distribuzione di ciascuna strofa all'interno delle battute non è così rigorosa e ripetitiva come nelle arie più tradizionali. La supremazia della musica sulla poesia è palese per via di alcuni adattamenti che quest'ultima subisce suo danno: oltre alle canoniche, ma pur sempre irrealistiche, ripetizioni di versi o sintagmi e all'inserzione di un *Ah!* dalla funzione puramente melodica di congiungimento, si nota che il procedere regolare di verso in verso provoca la frattura dell'espressione polirematica reiterativa *a mille / A mille*, o che l'accentazione prosodica viene spesso falsata in modo più o meno sensibile a causa della figurazione e della collocazione ritmiche, dell'intervallo intonativo prescelto, dell'aggiunta di forcelline d'accento (cosicché si hanno ad esempio *anima, landà*³³⁵, *fecondò, surgàno*).

Dal punto di vista più strettamente linguistico, Faust non smentisce nemmeno in questa circostanza la sua predilezione per uno stile sorvegliato e cosparso di tratti poetici. Naturalmente vengono rispettati i congiuntivi delle oggettive esplicite *surgano* e *Sia*, e compare anche, all'inizio del brano, una subordinata participiale implicita con soggetto sottinteso diverso da quello della principale; ma il sogno salomonico di diventare *Re d'un placido mondo* che sia governato *Sotto una savia legge*³³⁶ si giova anche della forma apocopata *Vo'* (anche se si contrap-

³³³ Ma anche in questo caso l'ultimo non è inserito in partitura.

³³⁴ Niente di particolarmente rilevante invece sul piano più strettamente linguistico-grammaticale: si segnalano a questo proposito solamente il ritorno del sostantivo *ruina* sempre in bocca a Mefistofele, la più prosastica proclisi di *s'avanza*, il dittongo dell'aggettivo *altier* che però rima con *pensier* e che non è sconosciuto alla prassi melodrammatica (si ha ad esempio nella versione italiana del *Don Carlo* verdiano), la variante sinonimica ancora melodrammatica *crine*. Citazioni tratte da E, 38-39.

³³⁵ Questo sostantivo è sostitutivo dello *spiaggia* previsto dal libretto.

³³⁶ Per restare a considerazioni relative alle possibili influenze bibliche, si noti anche come il desiderio di Faust si avvicini a quanto descritto in Ap 7, 9-17.

pone nella stessa aria a due *Voglio*³³⁷; tutte e tre le occorrenze sono poi retoricamente anaforiche per meglio sottolineare la convinzione profonda e sincera del personaggio), del latinismo *surgano*, della posposizione del possessivo in *esistenza mia*, dell'accumulo polisindetico *e genti e greggie*³³⁸ / *E case e campi e ville*, delle *iuncturae* iperboliche *sogno supremo* e *spiaggia infinita* che si ricollegano all'elemento enfatico precedente e a cui si può connettere anche il sintagma *a mille* / *A mille*, del chiasmo in *sul passo estremo* / *Della più estrema*³³⁹ età.

Inoltre, come si è accennato, torna qualche voce già incontrata negli atti precedenti: così il verbo *bea* (IV, 36, anche se lì la parola portava l'accento), l'aggettivo *placido* (I, II, 15 e II, I, 21, entrambe le volte in bocca a Faust e sempre anteposto al sostantivo cui si riferisce; più l'occorrenza di IV, 37 e quella che comparirà tra poco in E, 41), i *campi* di cui Faust aveva già parlato nella sua prima aria (I, II, 15); ma anche la forma 'surgere' era già stata di Elena (IV, 34), e se la più comune voce *sogno* era stata pronunciata da altri (II, I, 20 e IV, 35) è però altrettanto vero che essa era comparsa poco sopra come ultima parola del recitativo precedente e nell'aria la s'incontra ben due volte³⁴⁰.

Dopo la chiusa arpeggiata il tempo diventa *Un poco più mosso*, così come più movimentata diventa l'armonia che muta l'impianto tonale in armatura ben nove volte nel giro di sole tredici battute³⁴¹. È infatti cambiata anche la fisionomia del testo verbale, giacché, se rimangono i settenari quasi tutti a rima alternata, ora s'amplia la parte di Mefistofele, a cui sono affidate una quartina e una terzina che s'intrecciano con le due quartine di Faust così da dar vita a un breve duetto che, con il suo andamento più animato rispetto all'aria precedente, funga da succedaneo di una vecchia «formula» quale poteva essere una cabaletta o una stretta. E se il filosofo si mantiene su una linea di canto ancora abbastanza ampia e cantabile, il diavolo recupera i suoi intervalli e i suoi andamenti più marcati e ruvidi.

Contestualmente ai mutamenti appena evidenziati si presenta una nuova situazione drammaturgica: Faust passa da un sogno immaginario a un sogno ad occhi aperti, mentre Mefistofele acquista consapevolezza che forse la vittoria sul *vecchio Padre* che già credeva di avere in pugno gli sta in realtà sfuggendo di mano. Il filosofo descrive la propria visione in modo fortemente icastico, sottolineando la concretezza e la contingenza di quanto gli *si svela* con due *Ecco*, con tre *Già* (entrambi gli avverbi posti sempre in posizione incipitaria e anaforica), con il ricorso al solo presente indicativo; anche in tale foga, il personaggio non manca però di curare con zelo il proprio eloquio, impreziosendolo anzi con l'anteposizione degli aggettivi in *augusto* / *Raggio* (in *enjambement* poetico ma non musicale) e *ineffabil ora*, la posposizione del possessivo in *occhio mio*, l'aggettivo indefinito letterario e latineggiante *tanta*, e, soprattutto, i due derivati naturalmente già danteschi *s'inciela*³⁴² e *s'inurba*³⁴³.

Le parole di Mefistofele sono invece contraddistinte da un comprensibile allarmismo, segnalato sia dai punti esclamativi sia dalle due esclamazioni anaforiche *Ah!*; se poi il *cieco tenebror* è tipica espressione demoniaca, va rilevato come qui il personaggio, di norma tendente all'egotismo, parli stranamente di sé in terza persona automettendosi in guardia da quanto sta

³³⁷ E non si ha mai inversione sintattica tra completa e reggente.

³³⁸ Interessante questa grafia, considerato oltretutto che la parola rima con *legge*. Si badi poi, per restare a considerazioni analoghe di carattere grafico e fonetico, come nel distico di Mefistofele vi sia la forma dittongata *cuor*, che pure rima con il sostantivo *tentator*.

³³⁹ Si perdonerà a Boito l'accostamento tra l'avverbio accrescitivo e l'aggettivo già superlativo.

³⁴⁰ Le citazioni sono tratte da E, 39.

³⁴¹ Per lo più con modulazioni congiunte e progressive (sfruttando anche un'analogia enarmonica) fino a raggiungere una momentanea e parziale stabilizzazione sul *do maggiore*.

³⁴² Cfr. Telve (2004) p. 107.

³⁴³ Quest'ultimo in rima con *turba* anche in Pg XXVI, 67-69, seppur là questa seconda voce aveva funzione verbale; così come l'altro verbo in Pd III, 97-99 (là però non pronominale) rimava con un analogo *vela*.

per accadere. Proprio l'esclamazione *All'erta! tentator!* è una di quelle ascrivibili al riuso interno: non solo essa era già comparsa in sordina durante l'aria di Faust, ma viene poi ripetuta a chiasmo come *O tentatore, all'erta!*. Più ancora il filosofo si era però segnalato per il recupero di voci da lui già pronunciate in precedenza: ecco quindi l'appena visto *bèo* o il sostantivo *popolo* anch'esso presente nell'aria soprastante, così come *raggio* aveva già visto (anche in forma di voci corradicali) altre tre occorrenze da lui pronunciate (I, I, 12; III, 30; E, 39) o l'aggettivo *ineffabil* era stato impiegato nel suo sermone filosofico-teologico rivolto a Margherita (II, I, 21).

Da questo momento in poi il riuso tanto poetico quanto musicale diventa massiccio e ancor più manifesto. Sulla parola diabolica *ciel* s'odono gli *squilli, echi celestiali* del prologo³⁴⁴, così che Mefistofele, per cercare di contrastare l'avanzata angelica, si lancia in un ulteriore, disperato tentativo di seduzione tentatoria nei confronti di Faust: con lieve *variatio* verbale rispetto alla scena del patto, cerca di attirare l'attenzione della sua vittima con le parole *Vedi! purch'io distenda questo mantel / Noi viaggerem sull'aria!*, che naturalmente recuperano anche l'intonazione originaria (solo trasposta di un tono più acuto)³⁴⁵; ma l'esclamazione di Faust *Cielo!* non contemplata dal libretto e che svetta sulle parole di Mefistofele porta quest'ultimo a lanciare una triplice invocazione allocutiva al filosofo, chiamandolo per nome come aveva fatto solo per riatrarlo a sé dopo la redenzione di Margherita.

Ma ormai stanno prendendo il sopravvento le forze celesti, tanto che persino il diavolo ne condivide alla fine l'intonazione all'unisono sul *si naturale* che, dopo questa sosta sulla settima di dominante debitamente armonizzata dall'orchestra, dà avvio alla melodia della preghiera delle falangi celesti secondo il *Tempo del Prologo*, nella medesima tonalità di *mi maggiore* e sempre con un attacco dinamicamente trattenuto. Ormai disperato, Mefistofele sferra, invano, un ultimo attacco, contrapponendo canto a canto: recuperando infatti il tema del pezzo d'assieme conclusivo *Come nell'Atto quarto* accompagnato da un *fortissimo* orchestrale che vorrebbe sovrapporre le forze avversarie, il maligno tenta di adescare nuovamente Faust al *canto d'amor*, sfruttando ancora la possibile seduzione *delle sirene* e usando un'espressione analoga a quella impiegata nel Sabba classico dallo stesso filosofo (*là brividi ignoti mi cercan le vene, qui Vieni a inebbriar le vene*)³⁴⁶.

Niente da fare, però, per questo "povero diavolo", perché gli angeli ricominciano la loro preghiera, imperturbati, esattamente dal punto in cui erano stati violentemente interrotti, ristabilendo il loro tempo e attirando definitivamente nella propria orbita metafisica il conteso Faust: quest'ultimo, ormai voltosi con l'anima e con lo spirito al bene, fonde il proprio canto con quello celestiale e su di esso pronuncia *estaticamente* la faticosa esclamazione *Arrestati sei bello!*³⁴⁷. Recuperando l'imperativo della notte di Valpurga *Torci il guardo!* e rispolverando per l'occasione ancora degli ottonari, Mefistofele provoca solamente la decisa reazione di Faust; il

³⁴⁴ «Pronunciare Mefistofele la parola *Ciel* e fondersi con essa proprio la prima nota dello squillo rappresenta un brusco capovolgimento di valori sonori e poetici di grande bellezza»: cfr. Borriello (1950) pp. 340-341.

³⁴⁵ In partitura le parole subiscono un ulteriore rimaneggiamento, ma quasi ininfluenza. Si badi piuttosto all'inventiva metrica dimostrata una volta di più in questo passo da Boito: vengono recuperati gli endecasillabi del primo atto, ma con una disposizione differente che consente anche di avere qui una rima col penultimo settenario precedente, così da completare in questo modo la quartina altrimenti monca di un verso.

³⁴⁶ Si noti anche, a margine, la precisione con la quale l'autore ha descritto nelle didascalie tutti i cambiamenti dello sfondo scenografico e delle luci, testimoniando ancora una volta la sua concezione estetica di fusione tra le arti e, di conseguenza, tra le varie componenti dell'opera lirica.

³⁴⁷ Va in generale rilevato che anche per quest'ultima parte dell'opera Boito ha operato in partitura diversi rimaneggiamenti rispetto al testo previsto dal libretto, soprattutto in termini di spostamento di versi; ma non si arriva mai a stravolgere o a tradire seriamente la poesia e, soprattutto, ciò è funzionale a una più efficace resa drammaturgica, musicale e teatrale complessiva. Non si starà dunque a segnalare minutamente tutte le variazioni.

quale, affidandosi alla forza del libro su cui il pubblico l'aveva visto meditare nel primo atto, si difende svettando in tessitura acuta con la frase *Baluardo m'è il Vangelo!!*. E mentre le falangi celesti proseguono il loro canto e Mefistofele ribadisce il suo imperativo convulso, il filosofo si raccomanda al soccorso divino recitando una preghiera foggiate a partire dal più tradizionale ma non per questo meno significativo *Padre nostro*³⁴⁸.

Un leggero incremento agogico³⁴⁹ sorregge gli ultimi settenari del filosofo, che, ormai *rapito nell'estasi della visione*, ribadisce in via definitiva la propria conversione e muore, così, redento. Senza più alcuna possibilità di successo, Mefistofele canta una quartina d'ottonari a rima baciata, ma confondendo ormai il suo canto con quello identico e più possente di un qualunque basso del coro: a proposito di questi versi si noteranno almeno un'ulteriore ripetizione anaforica dell'avverbio *Già*, la forma sincopata *opra* (necessaria però per ragioni di computo metrico), l'impiego del verbo spregiativo e stizzito *strilla* riferito al canto degli angeli, l'inversione tra soggetto e oggetto in *l'opra del male distrugge / L'Eterno*³⁵⁰.

Ad accrescere il fastidio e la beffa nei confronti dell'entità maligna sconfitta tornano a farsi sentire i cherubini, i quali però, pur mantenendo come metro i loro novenari del prologo, cantano qui rapide terzine regolari di semicrome (quindi rimane inalterata l'impostazione ternaria) e nelle due prime loro sestine cambiano parole rispetto alla prima scena dell'opera; e sono parole naturalmente sostenute e rivolte verso il polo poetico: fonomorfologicamente si noteranno dunque la forma *Gittiamo*³⁵¹, il diffuso *aure*, la letteraria *alma* (*hapax* all'interno di tutto il libretto), il monottongato *foco*, il pronome personale *ei*; sotto il profilo lessicale e retorico si osservino invece la terna di derivati corradicali *profluvio*, *effluvio* e *diluvio*, la ripetizione del participio *redenta*, il misto di *variatio* e *repetitio* che coinvolge gli esortativi *Spargiamo* e *Gittiamo*, l'insistenza diffusa di polivibranti e liquide, la *iunctura* quasi dantesca *seràfico ardor*³⁵², la quale forse si richiama anche al decimo capitolo del libro biblico di *Ezechiele* dove si fa riferimento alla capacità che avrebbero questi angeli di maneggiare il fuoco per conto di Dio (da cui dunque la *pioggia rovente* che si contrappone alle *gelide* [...] *labbra* di Mefistofele).

Il maligno viene letteralmente sopraffatto da tutto ciò, e anzi ne rimane in qualche modo invischiato e influenzato: se si esprime con dieci senari solo suoi, è bene però tener presente che questi rappresentano il multiplo mancante di tre fra i trisillabi e i novenari³⁵³; ma poi, soprattutto, nella messa in musica vengono mantenute le terzine di sedicesimi dei vituperati *angioletti* (così definiti anche qui) e le parole vedono ancora la presenza di un evidente riuso linguistico: la strofa si apre infatti col verbo *Diluvian*, corradicale di uno dei sostantivi da poco citati, tornano le voci *rose* e *fior* in clausola di verso, a *rovente* e *ardor* si può associare *arsa*, come la *tempesta* è un sinonimo solo più intensivo della precedente *pioggia*.

Ma naturalmente Mefistofele mantiene ancora qualche tratto personale, o forse sarebbe meglio dire scapigliato: così infatti possono essere motivati il più prosaico *testa* che aveva già pronunciato sulle alture del Brocken e il colloquiale *mischia*; mentre se all'apparenza il già dan-

³⁴⁸ Si badi inoltre a come queste parole, per rendere il declamato di Faust che *prega mormorando*, siano state musicate come una semplice successione di crome sillabiche ribattute.

³⁴⁹ Enfatizzato come nel prologo dal sopraggiungere nell'accompagnamento orchestrale di terzine d'ottavi e poi – al nuovo aumentare della velocità metronomica – di quartine di sedicesimi.

³⁵⁰ Musicato però come *Già l'opra del male distrugge Iddio col suo stolto perdon*, in cui è ancor più forte la critica esplicita ai criteri misericordiosi della Giustizia divina.

³⁵¹ Ma non musicata.

³⁵² E con questo richiamo al San Francesco della *Commedia* Boito si fa perdonare l'imprecisione secondo cui i cherubini attribuiscono a sé l'aggettivo dei loro compagni serafini.

³⁵³ Escluderei invece in questo caso, ma naturalmente non se ne può essere certi, un'allusione al numero cabalistico della *bestia* tratto dall'*Apocalisse* giovannea (13, 11-18).

tesco *chèrubi*³⁵⁴ può essere scambiato per uno dei tanti cultismi sin qui incontrati, in questo caso non si può ignorare la sua correlazione con l'omologa forma, seppur al singolare, che compare in *Dualismo*, così come nella medesima poesia più avanti si proclama: *E sogno un'Arte reprobata / Che smaga*³⁵⁵ *il mio pensiero / Dietro le basse immagini / D'un ver che mente al Vero / E in aspro carne immerso / Sulle mie labbra il verso / Bestemmiando vien*³⁵⁶.

Come non vedere l'analogia, contenutistica e lessicale, col *reprobo* demone che *fischia* rivolto al cielo? Mefistofele infatti con questo ultimo gesto di ribellione vuole quasi mentire a se stesso e a Dio fingendo, col suo zuffolare, di essere comunque il più forte dei due e di poter avere l'ultima parola anche se sconfitto. Non per nulla l'ultima frase del maligno si apre significativamente con la congiunzione avversativa *Ma*, che per sua stessa natura semantica e logico-sintattica ha la funzione di contrapporre e di contestare; e proprio con lo stesso *Eh!!!* della 'ballata del fischio', presente solo in partitura e intonato sempre su un *mi naturale* acuto, il personaggio *si sprofonda* accomiatandosi così per l'ultima volta dal pubblico.

Liberata quindi la scena da ogni altra presenza, le falangi angeliche possono proseguire incontrastate nel loro canto, comunque mai interrotto, di lode al Signore, naturalmente sempre simile a quello iniziale. Anche se il libretto prevedrebbe che venisse eseguita la seconda delle tre strofe iniziali del prologo (con la sola sostituzione, per altro un po' inspiegabile, del precedente aggettivo *roridi* con un altrettanto poetico *diafani*), esattamente come in quella circostanza in partitura si ha invece, con le consuete lievi modifiche, la prima strofa con cui si era aperta l'opera: e così, dopo un progressivo e lungo intensificarsi della sonorità fino a sfociare in un più che *fortissimo* a piena orchestra e a pieno coro, il sipario cala sulla prima parola col quale si era sollevato, il latinismo liturgico *Ave*³⁵⁷; mentre, similmente e con un effetto grandioso e teatralmente efficace, per le ultime cinque battute risuonano *con tutta forza* gli ottoni dello *squillo delle sette trombe* sul *Largo* in *mi maggiore* e in 3/4 che sancisce la vittoria definitiva del Bene metafisico nell'eterno *rude gioco* manicheo dell'esistenza.

³⁵⁴ Tra l'altro naturalmente anche il sintagma *chèrubi d'ôr* è un'eco del canto angelico. Cfr. Arcangeli (2003) pp. 23-24.

³⁵⁵ Sull'aggettivo tratto dal participio corradicale di questo ennesimo dantismo cfr. D'Angelo-Riva (2004) p. 80.

³⁵⁶ Cfr. Villa (2001) p. 55.

³⁵⁷ Prevedibilmente anche qui intonato all'unisono sulla tonica. Tutte le citazioni di quest'ultima, lunga parte sono tolte da E, 40-42.

5. FALSTAFF

5.1. ATTO PRIMO

5.1.1. Atto Primo – Parte Prima

Oltre che dalla vena erudita e più altamente poetica, Arrigo Boito, come parzialmente già visto nei capitoli precedenti, era animato anche da una creatività più spigliata, divertita, libera e venata dal gusto per il bizzarro e per l'espressivismo linguistico. *Falstaff* costituisce quasi certamente il culmine artistico di questa seconda componente dell'autore; anche se, è bene precisarlo, le due caratteristiche non sono tra loro alternative. Come infatti si avrà modo di dimostrare, la ricerca di uno stile buffo, e come tale meno vincolato dall'aulicità vaga della poesia e della lingua melodrammatica, non impedisce che nei versi sia spesso evidente un'elaborazione preziosa e culta, solo in parte dissimulata da un'apparente fluida spontaneità; in qualche caso, poi, il gioco della mescolanza dei registri sarà scoperto, creando effetti di contrasto deliberatamente esibiti dall'autore del libretto (e magari sapientemente sfruttati anche dal compositore)¹: indizio del fatto che il gusto scapigliato per l'*απροσδῶκητον*, per il *pastiche*, per lo straniamento, per la provocazione lanciata al fruitore – tipici di tanta produzione giovanile in poesia e in prosa – era stato semplicemente ricondotto a più miti consigli, ma niente affatto bandito o ripudiato dalla personalità e dalla penna boitiane.

Tutta la prima parte dell'opera è una prova lampante di quanto detto, a cominciare dal piano metrico². Esso vede la presenza esclusiva dei versi martelliani a rima baciata (con netta prevalenza della clausola parossitona), in una lunga e ininterrotta successione di ben 102 doppi settenari siffatti. Dal lato del librettista una simile scelta stupisce semplicemente per il fatto che di norma, come si è visto anche in *Mefistofele*, Boito preferiva evitare la monotonia omogenea di un unico metro alternando e intrecciando tra loro versi di lunghezza variegata, anche per segnalare così i mutamenti drammaturgici e scenici; ma, d'altro canto, fin dalla giovinezza l'autore aveva dimostrato interesse per i martelliani diffusi nel teatro non musicale³, e non per nulla essi compaiono spesse volte anche nella sua produzione librettistica, assumendo già a partire da *La Gioconda* un certo rilievo⁴.

Più contraddittoria potrebbe invece sembrare l'accettazione da parte di Verdi di tale impostazione del testo verbale, lui che nel 1855 aveva tenuto a specificare ad Antonio Somma – impegnato nella stesura del libretto, mai ultimato, del *Re Lear* –: «Se per sviluppare la vostra idea vi abbisognano 24 o 30 versi fateli pure ma alternate i metri [...] più vi sarà varietà di metri più vi sarà varietà nella musica. Se quest'aria, avesse anche tre o quattro metri diversi non sarebbe male: più vi sarà originalità nella forma meglio sarà»⁵. Certo, erano ormai trascorsi circa sette lustri da che il compositore aveva scritto quelle parole in cui era contenuta un'importante e

¹ Sulla mescolanza dei registri propria dell'opera buffa si veda Coletti (2002).

² Per una panoramica complessiva sulla veste metrica dell'opera e per alcuni interessanti commenti al riguardo cfr. Garlato (1998) pp. 186-191 e 277-302.

³ Così scrisse ad esempio Boito in una pagina di critica teatrale pubblicata sul *Figaro* il 25 febbraio 1864: «Altra bellezza preziosissima de *La donna e lo scettico*, è quel mirabile verso martelliano, che solo il Ferrari possiede. [...] Quando poi il martelliano raggiunge quella seducente malia ch'è nel Ferrari, non si saprebbe da senno per quale ragione lasciarnelo. Vario di cadenze, e di forma, ora brillante, ora duro, or pensatamente monotono, ora lirico, il verso martelliano di Ferrari è tale meraviglia che quel buon uomo di Jacopo Martelli, in fondo un po' grullo anzi che no, non se lo riconoscerebbe più e rimarrebbe goffamente strabiliato. E Martelli fu proprio quello che meno d'ogn'altro comprese il verso *martelliano*, e chi fino ad oggi lo comprese di più, di Goldoni mille volte, è Paolo Ferrari»: cfr. Nardi (1942a) p. 1130.

⁴ Cfr. Powers (1994) pp. 359-362.

⁵ Cfr. Ricciardi (2003) p. 129.

inequivocabile dichiarazione sulle dirette conseguenze che la veste poetica avrebbe esercitato sulla musica; ragion per cui si potrebbe legittimamente ritenere che nel frattempo le esigenze verdiane avessero subito un profondo mutamento dovuto a una maggiore esperienza acquisita e alla metamorfosi delle caratteristiche stesse del genere melodramma.

In realtà, a ben guardare, la concezione del Maestro era ancora perfettamente coerente col passato: si era semplicemente evoluta, fondendosi ancor più saldamente con l'idea della «parola scenica», la quale, come si ricorderà, avrebbe dovuto all'occorrenza farsi prosa abbandonando «ritmo, rima, strofa» per seguire al meglio lo sviluppo degli eventi drammaturgici. Ed è proprio tutto ciò che Boito riuscì a realizzare nella prima parte dell'opera: la versatilità ch'egli ammirava nel verso martelliano fu da lui stesso sfruttata al massimo grado, dando vita a quell'estrema varietà del testo verbale congeniale alla conseguente creatività verdiana. Se infatti si leggono questi versi pare quasi di trovarsi di fronte a un brano di prosa, tanto la rima e la perfetta suddivisione di ciascun alessandrino nei due emistichi sono occultati da un fluire continuo ma mai ripetitivo.

Contribuiscono a creare quest'impressione fattori linguistico-poetici di diverso ordine. Anzitutto la presenza di numerosi *enjambements* più o meno forti, tra cui si citeranno solamente⁶ *un'altra bottiglia / Di Xeres, Ho l'intestino / guasto, Giuro / Che se mai mi ubbriaco ancora*. Legata a ciò è poi la ricchezza di forme d'elaborazione sintattica in cui ci si imbatte, considerato che si può andare da periodi che, occupando più versi, mescolano paratassi e ipotassi anche di terzo livello (*Costui beve, poi pel gran bere / Perde i suoi cinque sensi, poi ti narra una favola / Ch'egli ha sognato mentre dormì sotto la tavola*), ad altri più semplici e monoproposizionali (*Hai battuto i miei servi!...; Tu, jer, m'hai fatto bere*), ad altri in cui i membri frasali sono minimi arrivando anche a sequenze monorematiche ricche di battute nominali e, soprattutto, altamente espressive e poeticamente virtuosistiche:

| | | | |
|-----------|--|--------------------------------------|--------------|
| PISTOLA | Gonzo! | | |
| DR. CAJUS | | Pezzente! | |
| PISTOLA | | | Bestia! |
| DR. CAJUS | | | Can! |
| PISTOLA | | | Vil! |
| DR. CAJUS | | | Spauracchio! |
| PISTOLA | | | Gnomo! |
| DR. CAJUS | Germoglio di mandràgora ⁷ ! | | |
| PISTOLA | | | Chi? |
| DR. CAJUS | | | Tu. |
| PISTOLA | | | Ripeti! |
| DR. CAJUS | | | Sì. |
| PISTOLA | Saette!!! | | |
| FALSTAFF | | Ehi là! Pistola! Non scaricarti qui. | |

Analogamente, la scomposizione nei due emistichi dei martelliani può essere sfruttata con regolarità, distribuendo le battute tra due personaggi nel punto di cesura (*V'obbligherò a rispondermi. – Ecco la mia risposta*), o segmentando in due porzioni identiche uno stesso verso (*Stas⁸ zitto o avrai le beffe; quest'è il consiglio mio*); oppure, fatto più interessante e che favorisce maggiormente la percezione di un andamento prosodico, al posto della cesura non si ha al-

⁶ Per semplicità, nell'esemplificazione ci si limita alla prima parte della scena, che verrà analizzata dettagliatamente subito dopo: I, I, 33-39.

⁷ Per questo sostantivo cfr. D'Angelo-Riva (2004) pp. 87, 120 e 133.

⁸ Tutti gli imperativi monosillabici e apocopati del libretto non seguono la norma ortografica odierna che prevede la presenza dell'apostrofo.

cuna suddivisione sintattica, mentre vengono scelti altri punti per interrompere le frasi (*M'appellerò al Consiglio Real. – Vatti con Dio*), magari addirittura in corrispondenza di una sinalefe (*Troppa grazia! Una vecchia cisposa. – Ampio Messere* etc.). Caso estremo ed epitome della genialità creativa di Boito il mescolarsi a tutto ciò anche della terminazione sdrucchiola alla fine del primo emistichio (espediente sfruttato con una discreta frequenza), così da falsare ulteriormente il numero di sillabe percepite e da dar l'impressione di non essere in presenza di una forma metrica: *Sto mal. D'un tuo pronostico m'assisti. Ho l'intestino / Guasto. Malanno agli osti che dan la calce al vino*⁹.

La lontananza da un assetto poetico e melodrammatico tradizionale, favorita e in gran parte anche giustificata dal genere buffo, si riscontra poi sui vari livelli linguistici, lasciando emergere sin dalla prima parte della scena un dettato improntato alla mimesi dell'oralità informale e dello scambio dialogico spontaneo. Non per niente tutte le prime battute dei quattro uomini che popolano la scena contengono o sono interamente costituite da allocuzioni, esclamazioni, domande, fatismi; elementi che poi continuano ad accompagnare tutta la sfuriata del Dottor Cajus e i botta e risposta intrattenuti con i suoi interlocutori che lo dileggiano: a puro titolo esemplificativo si osservino i richiami di Falstaff *Olà!, Oste!, Ehi là!*. Associato a ciò spesseggia lo stile nominale, il quale, oltre a comparire in concomitanza di impropri come quelli riportati poco sopra, è individuabile in altre porzioni testuali come l'esclamazione ironica con successiva apposizione del Dottor Cajus *Troppa grazia! Una vecchia cisposa* o l'invettiva dello stesso *Pronostico di forza!* lanciata contro l'avvinazzato Bardolfo, che a sua volta poco prima s'era lagnato col settenario *Pur troppo! e che dolore!...*; ma ancor più interessante è constatare come tutti i primi interventi di Falstaff siano appunto privi del verbo, a sottolineare la sua indolenza generale e il suo scarso impegno, nello specifico, a intrattenere un dialogo realmente comunicativo con il proprio interlocutore.

Le parole del protagonista meritano attenzione anche dal punto di vista testuale: lo scambio di battute rivolte alla sua ultima vittima si apre con un *Ma* avversativo cui spetta il compito di minimizzare le asserzioni accusatorie quasi volendole così concludere all'interno della stessa frase; la sua *risposta* viene data quasi come fosse in terza persona o, per così dire, tra virgolette, come segnalato anche paratestualmente dalla presenza del corsivo; ricco è poi il campionario di elementi anaforici e cataforici che rimandano tanto al contesto verbale quanto a quello situazionale: così la richiesta di *un'altra bottiglia* presuppone un "prima" facilmente ricostruibile dallo spettatore anche se il sipario non si era ancora sollevato, la presentazione della risposta pretesa dal Dottor Cajus preceduta dall'avverbio *Ecco*, il rimando a *ciò che hai detto*, il dimostrativo riassuntivo in *quest'è il consiglio mio*, i pronomi in *L'ho fatto apposta* e *L'odi?*. Numerosi e diffusi anche in bocca agli altri personaggi sono poi, similmente, i deittici, i quali, anch'essi, contribuiscono a rendere più realistico e concreto il dialogo: se ne hanno dunque di temporali (*jer*), di spaziali (*qui* 2 volte), di personali (*con lui, quel Messere* 2 volte, *fu lui, Tu* 2 volte¹⁰, *Costui*¹¹), ma soprattutto di più generici contestuali (*Vedi questa meteora?, quel ceffo da bugiardo!, quest'arma di legno*).

⁹ In casi come questo e come quello più esteso riportato poco sopra, il fluire rapido delle parole rende ostico da parte dell'ascoltatore accorgersi della presenza della rima.

¹⁰ Le altre occorrenze del pronome non si possono considerare come veri deittici, quanto piuttosto come elementi più strettamente grammaticali.

¹¹ Si noti tra l'altro come il Dottor Cajus sia l'unico personaggio a non venire mai menzionato per nome durante tutto questo trambusto, quasi a dare così meno importanza alla sua presenza e alla sua persona, nonostante l'impiego del titolo di (ipocrita) cortesia *Messere*.

La lontananza dal codice librettistico serio è testimoniata inoltre da alcuni elementi morfosintattici. Si noti anzitutto la scelta del passato prossimo che, con le sue dodici occorrenze, prevale di gran lunga sulle cinque al passato remoto; ma va anche specificato che il perfetto compare solamente in presenza del verbo ‘essere’ non accompagnato da altri elementi del predicato, o, una volta, all’interno di una subordinata temporale con valore durativo ma anche al contempo aoristico. Si mostra quindi in controtendenza con ciò l’abbondanza delle desinenze dei participi in accordo con l’oggetto; ma a questo punto non ci si riesce a spiegare perché questo non avvenga sempre e vi siano anche *Hai battuto i miei servi* e *Ch’egli ha sognato* (riferito a una favola), senza che l’opzione possa essere motivata ad esempio da ragioni di ordine metrico¹². A ulteriore conferma della vicinanza a uno stile meno formale resta peraltro il fatto che in nessun caso si ha inversione tra l’ausiliare e il participio.

Similmente, ogni volta che si incontra un costrutto con un verbo servile, causativo o fra-seologico e un infinito (anche preposizionale), l’ordine dei costituenti è sempre diretto; in coerenza con questo è poi l’anteposizione degli aggettivi possessivi (6 occorrenze), cui si contrappone il solo caso di *quest’è il consiglio mio* (ma forse dettato da esigenze di rima), così come gli imperativi enclitici contenuti nelle formule di congedo informale *Vatti con Dio* e *Vattene in pace*¹³ o nel negativo *Non scaricarti* qui sono predominanti sull’unico proclitico *D’un tuo pronostico m’assisti*¹⁴. Ma nella stessa direzione prosastica vanno annoverati anche la particella di *c’eran* (quasi esclusiva in tutto il libretto, dato che la forma con fricativa labiodentale compare un’unica volta di contro alle 40 della concorrente); l’impiego del pronome *lui* che, si ricorderà, non aveva trovato asilo nemmeno in *Mefistofele* (e che qui compare ben 16 volte, anche in funzione di soggetto e in posizione non enfatica) e che si accompagna poco dopo a *egli* (stesso numero di occorrenze, mentre *ei* compare solo 9 volte e del tutto assente è il melodrammatico ‘desso’¹⁵); il pronome interrogativo nella domanda esclamativa e colloquiale *che vi piglia?!* (di gran lunga prevalente con le sue 14 occorrenze con cui supera le 4 della forma standard *che cosa*, mentre assente è il semplice ‘cosa’).

Il livello lessicale non è da meno, dimostrando una ricchezza e un’espressività ben lontane dal monolinguisimo più tradizionale, e spingendosi anche oltre i confini più ampi del genere buffo. Superfluo ripetere gli insulti già riportati sopra, a cui vanno aggiunti *furfante*, *ceffo da bugiardo*, *Bifolco* e l’allocuzione ironica *Ampio Messere*; ma l’apertura alla quotidianità è ottenuta anche tramite il riferimento ai *due scellini del regno d’Edoardo* e alle *sei mezze-corone*, considerato che fino a tutto il Romanticismo richiami espliciti al “vile denaro” erano per lo più banditi dai versi dell’opera lirica, o almeno di quella seria¹⁶. Analogamente viene specificata la

¹² Come invece, prescindendo per un attimo dal fenomeno in esame, è nel caso della forma sincopata *corca*, che necessitava di essere un bisillabo rimante col successivo *forca*.

¹³ Un’altra esclamazione, sempre in bocca a Falstaff, ancor meno poetica è *Al diavolo!*; questi esempi dimostrano una volta di più come siano ormai lontane le cristallizzazioni melodrammatiche di metà Ottocento: basti ad esempio ricordare che in *Rigoletto* Sparafucile, pur caratterizzato da un dettato ruvido e meno controllato degli altri personaggi, edulcorava e nobilitava un’invettiva analoga con una forma proclitica e un’inversione: *Al diavol ten va’* (III, vi).

¹⁴ Curioso che la forma più poetica compaia nei versi del servo semplicione e beone Bardolfo; ma, come si vedrà anche nel prosieguo, talvolta Boito ha affidato a questo personaggio e al suo compare Pistola delle parole di per sé poco conformi al loro grado socio-culturale. Non si ripeteranno in questo capitolo i riferimenti bibliografici relativi agli stessi fenomeni già contemplati nel capitolo precedente.

¹⁵ Cfr. Telve (2004) pp. 102-103.

¹⁶ «Gli eroi non dicono grazie come dicono i borghesi e non chiedono che ore sono: leggi che valgono per la librettistica come per il classicismo raciniano; non hanno preoccupazioni economiche, e il denaro, semmai, serve a corrompere o a dar segno della propria riconoscenza e lo si cela dentro apposite borse, dalle quali non viene mai estratto»: cfr. Baldacci (1997) p. 94. Certo il discorso è un po’ diverso per l’opera buffa, dove il disprezzo per la menzione dei soldi non era così accentuato: a puro titolo esemplificativo si ricordino il duetto *All’idea di quel me-*

varietà della bevanda alcoolica che allietta il palato del grasso protagonista, lo *sherry*, denominato però tramite il suo nome più etimologico *Xeres*¹⁷; e lo stranierismo viene sfruttato con finalità contestualizzante anche nell'appellativo *Sir John Falstaff*, che curiosamente si contrappone alla forma omofona ma autoctona e aferetica *Ser Dottore*.

Meritano poi di essere notate le voci pseudo-mediche *pronostico* (da intendersi come forma meno dotta di 'prognosi') e *intestino*, che ben si addicono alla presenza di un dottore. Quest'ultimo però si premura di ribaltare con ira sul suo finto assistito il responso medico con la dichiarazione *Pronostico di forza!*, giacché Cajus non ammette che un *gentiluomo* quale lui si professa possa essere preso per il naso da due famigli poco raccomandabili; ed è invece proprio in riferimento al proprio naso rubicondo che Bardolfo, per mostrare quali sono i sintomi del *mal* che lo affliggerebbe, impiega la metafora astronomica della *meteora*, inserendo quindi nel discorso un tecnicismo decontestualizzato¹⁸. A quest'ultimo proposito si notino altri due giochi di parole, semplici ma anch'essi testimonianza del gusto per il *calembour* che serpeggerà sovente durante l'opera: Falstaff contrappone al formale e altisonante *Consiglio Real* evocato dal dottore un suo più pragmatico *consiglio*, e successivamente suggerisce all'accalorato Pistola *Non scari carti qui!*. Infine si segnaleranno due ultime voci ricercate: l'aggettivo *baja* con cui il Dottor Cajus specifica il colore della propria *giumenta* e, soprattutto, l'espressivo *ciùschero* ('brillo')¹⁹.

Lo scoppio orchestrale che apre l'opera potrebbe apparire quasi banale, considerato che è il più semplice accordo del nostro sistema occidentale temperato (*do maggiore*), ma l'attacco in levare, che accompagnerà molte delle invettive di Cajus, e il subito muoversi della melodia e dell'armonia in un procedere saltellante e marcato rendono immediatamente il momento animato e solo bonariamente violento che si sta per svolgere sotto gli occhi dello spettatore; un attacco dunque senza preamboli, considerato anche che non solo l'opera non possiede alcuna *ouverture*, ma che le esigue sette battute che s'odono prima dell'ingresso delle voci sono forse l'introduzione più breve che Verdi abbia mai realizzato durante la sua lunghissima carriera: sintomo del fatto che ad interessarlo era soprattutto l'azione scenica, con la quale la musica avrebbe dovuto sposarsi senza fronzoli od orpelli accessori²⁰.

E infatti i versi di Boito vengono fin da principio sfruttati appieno e ulteriormente valorizzati dal rivestimento sonoro del Maestro. Così la didascalia «più forte di prima» viene resa sollevando intonativamente il secondo richiamo del Dottor Cajus; la concitazione furiosa e petulante di quest'ultimo è data dall'insistenza soprattutto di note rapide, il più delle volte ribattute,

tallo del Barbiere di Siviglia rossiniano (I, IV), il *mezzo scudo* che Clorinda fa dare al coro ma che Angelina vorrebbe poter donare ad Alidoro, povero sotto mentite spoglie, nella *Cenerentola* sempre rossiniana (I, I), o ancor più certe opere buffe donizettiane come *L'elisir d'amore* in cui la vendita del *magico liquore* è soggetta a trattative sul suo costo (I, v; I, VI; II, II) e dove l'arruolamento nell'esercito dà diritto a *venti scudi* (II, III) o come il *Don Pasquale* dove al malcapitato personaggio eponimo tocca leggere una nota spese (III, I) molto simile a quella che s'incontrerà tra poco in bocca a Falstaff.

¹⁷ Dal territorio andaluso di Jerez de la Frontera dove si coltivano le viti per la sua produzione; l'idea è venuta a Boito certamente dalla traduzione francese di Hugo figlio, dato che nell'originale shakespeariano il protagonista è un consumatore di *sack*. Boito aveva già inserito lo *Xeres* nella novella *L'alfier nero*: cfr. Villa (2001) p. 169.

¹⁸ In realtà già presente, al plurale, nell'originale dell'*Henry IV* (II, IV), seppur in tutt'altra scena: cfr. Baldini (2002) p. 122.

¹⁹ Presente nelle commedie di Michelangelo Buonarroti il giovane *La fiera* e *La tancia*. Cfr. anche Telve (2004) p. 108 e D'Angelo Riva (2004) p. 129.

²⁰ «The very first sound – an explosive C major chord for full orchestra – trips the *commedia lirica* into immediate motion, largely because Verdi places it on the 'weak' second beat of the bar, after an initial beat of silence; the remainder of three-bar phrase can be heard as an effort to regain one's balance, whereupon the *fortissimo* detonation (now on G) recurs to mix things up once again. The effect of all of this is to initiate an ongoing movement that comes to rest only at the conclusion of Act III»: cfr. Hepokoski (1983) p. 1.

che si mutano in figurazioni più ampie proprio in occorrenza dell'aggettivo *Ampio* e che vedono un'impennata acuta in concomitanza del punto culminante delle accuse rivolte a Falstaff, sulla prima sillaba della parola *casa*. L'unico inconveniente, quasi impercettibile, è che questa scansione porta ad avere un'accentazione falsata, così che la collocazione della seconda sillaba del verbo *obbligherò*, cadendo in corrispondenza del secondo tempo forte della battuta²¹, le fa assumere un rilievo non rispondente alla realtà prosodica²².

Incurante, dapprima Falstaff pronuncia la propria richiesta con un'allocuzione all'oste acuta e proseguendo nel suo ordine con una figurazione ritmica e melodica molto vicina a un realistico declamato; poi, data l'insistenza del suo interlocutore, prova a placarne i bollenti spiriti attraverso un espediente molto interessante che evidenzia la piena consapevolezza con la quale Verdi musicava il testo boitiano: il *Ma* già sottolineato sotto l'ottica meramente linguistica viene infatti concretamente enfatizzato allungandone la durata tramite un punto coronato, che dà maggior risalto al valore avversativo della risposta e anticipa subito la flemma con la quale il grasso protagonista controbatterà alle accuse: a lui vengono infatti affidati un andamento più cantabile e valori ritmici più distesi rispetto a quelli del Dottor Cajus.

Un piccolo capolavoro di efficace semplicità è poi l'intonazione che riveste le frasi *Ecco la mia risposta: / Ho fatto ciò che hai²³ detto. [...] L'ho fatto apposta*: la prima ha una linea dichiarativa e presentativa discendente²⁴, mentre la seconda inizia più grave, s'innalza poco a poco rimanendo su un'intonazione sospensiva e non conclusa che giustifica anche fonicamente l'*E poi?* del Dottor Cajus²⁵, e la terza compie il percorso inverso attestandosi sulla nota base della tonalità, onde considerare il discorso definitivamente chiuso²⁶. Ciò è inoltre possibile perché lungo tutto l'arco della scena il Maestro ha ritenuto più opportuno – saggiamente – rispettare molto più spesso i variegati confini sintattici del testo boitiano con la relativa interpunzione piuttosto che procedere con il rivestimento sonoro in modo regolare, emistichio per emistichio: di

²¹ Importante rilevare anche a questo proposito una stretta corrispondenza tra la poesia e la musica: come Boito non ha mai cambiato metro, così Verdi (ad eccezione di una breve parentesi di diciassette battute in 2/4) ha mantenuto per tutta la scena l'indicazione temporale di C, affidando solamente alle cospicue indicazioni agogiche e alle diverse soluzioni ritmiche il compito di variare debitamente il flusso sonoro.

²² L'inconveniente avrebbe potuto essere evitato facendo ad esempio partire in quello stesso punto l'apodosi e sfruttando una prima cellula di croma puntata seguita da semicroma, ma ne avrebbe scapitato appunto la regolarità della scansione ritmico-sillabica. Interessante rilevare che Rescigno (1980) p. 32 alla nota 19 riporta: «“V'obbligherò”, così il libretto e la partitura autografa; lo spartito riporta invece: “vi forzerò”»; l'alternativa avrebbe in effetti qualche vantaggio rispetto all'inconveniente evidenziato, ma la riduzione per canto e pianoforte della Ricordi da me utilizzata riporta comunque la versione originale: ciò significa che esistono o sono esistite delle varianti editoriali di questo passo, come infatti è dimostrato anche dalla partitura che sempre la Ricordi ha ristampato e commercializzato nel 2005 (in cui si legge *Vi forzerò*). La partitura autografa è invece consultabile in formato digitale attraverso il sito <http://www.ricordicompany.com> che rimanda al portale <http://www.internetculturale.it>.

²³ Ma in partitura si ha l'apocope *ch'hai*.

²⁴ Si passa infatti dalla dominante alla tonica della tonalità provvisoriamente raggiunta (*mi maggiore*); e a questo proposito, come nota Budden (1988) p. 467, in tutta questa parte della scena si assisterà a «un confronto tra Do maggiore, la tonalità dell'accusa, e Mi maggiore, la tonalità della difesa»: anche con questa sottigliezza armonica Verdi ha dunque voluto marcare il diverso ruolo drammaturgico dei personaggi.

²⁵ Qui invece si inizia sulla dominante all'ottava inferiore e poi si passa gradualmente dalla tonica alla dominante superiore.

²⁶ «La flemmatica risposta di Falstaff offre il tema contrastante [rispetto al soggetto che accompagna gli interventi del Dottor Cajus, *nda*] o, per dirla in termini da manuale, il secondo soggetto, la cui enorme estensione di tre ottave suggerisce l'immensità di chi sta parlando»: cfr. Budden (1988) p. 465. Già prima l'incidentale del Dottor Cajus *Una vecchia cisposa* era stata realizzata in modo anche prosodicamente convincente attraverso una tessitura più grave e una linea discendente; per considerazioni basilari su questi argomenti rimando almeno agli studi di Sornicola (1981), Canepari (1985), De Dominicis (1992), Voghera (1992), Albano Leoni (1994), Cresti (2000) e Bertinetto-Magno Caldognetto (2007⁹).

conseguenza anche le sinalefi all'interno dei versi e gli *enjambements* vengono o meno rispettati a seconda della funzionalità complessiva.

La successione di terzine in crescendo chiarisce che la stizza di Cajus sta montando di nuovo, ma data la scarsa soddisfazione datagli da Falstaff il dottore pensa adesso di occuparsi di chi l'ha derubato: così l'esclamazione *Non è finita!!* recupera il soggetto in levare e lo slancio all'acuto²⁷; all'interno del rispetto per la successione delle frasi verbali si noti almeno il rilievo dato all'epiteto incidentale *furfante*²⁸, reso grazie all'inserzione di due pause in concomitanza con le virgole che lo precedono e lo seguono. È curioso constatare come la nuova figura ritmico-melodica che accompagna questa seconda parte dell'alterco²⁹ ricordi vagamente all'ascolto le volatine che si udivano anche in alcuni brevi momenti della festa di Pasqua a Francoforte nel *Mefistofele*: la cosa non è dimostrabile, ma non escluderei che possa trattarsi di un tributo quasi subliminale di Verdi nei confronti del suo collaboratore³⁰.

La flemma e l'andamento melodico carico d'ironia che Falstaff recupera sempre nei suoi interventi continuano a contrapporsi al procedere esagitato di Cajus, che raggiunge prevedibilmente il momento di massima concitazione nel susseguirsi delle battute al momento dello scambio d'insulti con Pistola. Si noterà anche che, similmente a quanto era avvenuto con Bardolfo, il primo improprio *Bifolco!* è debitamente separato dal resto così da attribuirgli maggior rilievo. Dopo l'ultimo congedo rivolto da Falstaff a Cajus con una linea di canto placida e di evidente diletto³¹, il secondo personaggio s'inserisce nella tonalità del protagonista ma per riportarsi poi presto su quella che gli è propria, e anche in questo momento è lampante l'ironia con la quale il compositore ha accompagnato le parole: il verbo performativo *Giuro* attacca mentre l'altro non ha ancora concluso il suo discorso, sfruttando alcuni stilemi compositivi di tanti giuramenti dell'opera seria ottocentesca, con un richiamo quasi antifrastico; del resto il contenuto stesso del proposito tanto solennemente espresso possiede ben poco di sacrale o di realmente morigerato³².

Così, invece di suscitare un moto di rispetto nei propri riguardi, il Dottor Cajus si fa coprire ancor più di ridicolo dai due servi di Falstaff che lo accompagnano all'uscita letteralmente "canzonandolo", o, per usare le parole della didascalia, «salmodiando»: essi intonano infatti la formula liturgica responsiva – debitamente segnalata nel libretto anche facendo ricorso al maiuscoletto – *AMEN* su un irridente contrappunto a due. Ulteriore corrispondenza contenutistica ed effettiva tra poesia e musica, giacché Falstaff, infastidito, ingiunge a Bardolfo e Pistola di interrompere la loro *antifona*, che i due, a suo dire, *urla*[*no*, e si noti la scelta di un verbo connotativo e come tale più espressivo] *in contrattempo*. E come in precedenza il protagonista aveva fatto seguire alla sua sentenza rivolta a Cajus l'anaforico *questo*, qui introduce la *massima* con il cataforico *questa*: così facendo risalta ancor più l'inserito citazionale, segnalato nel libretto dall'uso del corsivo e musicato, con debito contorno pausale rispetto al resto, con una frivola intonazione

²⁷ L'esecutore deve infatti toccare ancora il *la* sopra il pentagramma, come prima era stato con il sostantivo *ca-sa*.

²⁸ Cfr. Serianni (2002) p. 159.

²⁹ Rapide terzine di semicrome discendenti e poi anche ascendenti più una croma, con progressioni e intervalli vari tra le diverse microcellule.

³⁰ Cfr. anche la diversa, ma non per forza contrastante, spiegazione proposta da Beghelli (1993) pp. 361-362, secondo cui l'orchestrazione ammanterebbe di un che di irrisorio il lamento e il male di Bardolfo.

³¹ Che ancora una volta conclude cadenzando sulla tonica.

³² Si hanno dunque un solenne intervallo d'ottava discendente e un successivo silenzio che aumenta la formalità del voto; il quale viene accompagnato da accordi di quartine ribattute di semicrome più una semiminima affidate agli ottoni. Imprescindibile a questo proposito il ricco volume di Beghelli (2003); più nello specifico, per quanto attiene a *Falstaff* si veda invece il già citato Beghelli (1993), e per questo preciso momento cfr. le pp. 357-358.

acuta e quasi sussurrata; si noti inoltre in questo verso e mezzo la presenza dell'annominazione che coinvolge i sostantivi *arte e artisti*³³.

La ripresa dell'*antifona* da parte dei due famigli – non prevista dal libretto – viene bruscamente interrotta dall'ordine non verbale che il loro padrone impartisce con un seccato e perentorio *Sss*³⁴; si ritorna dunque alle incombenze quotidiane, e naturalmente anche la lingua ne trae le debite conseguenze. Il fulcro del momento drammaturgico³⁵ è dato di nuovo da considerazioni legate al denaro: ricompaiono riferimenti precisi al computo economico con tanto di denominazione esatta del conio delle monete (*6 scellini, 2 lire, un mark, un penny, dieci ghinee*)³⁶ o riferimenti più generici ed espressivi (*spicciolo*); inoltre si hanno singole voci o espressioni connesse al medesimo ambito semantico quali *borsa, Spendo, risparmio, Costi troppo*, tutte naturalmente in bocca a Falstaff che sta facendo il punto sulle sue spese e sull'ammontare contingente del suo patrimonio.

Rilevante la precisione testuale e paratestuale con la quale Boito ha ideato i suoi versi, e altrettanto ben riuscita la trasposizione in partitura: come avverrà nuovamente nel prosieguo dell'opera, si ha qui la lettura di un testo scritto, che oltre ad essere segnalato tramite il corsivo, vede anche la presenza di numeri cardinali scritti sotto forma di cifra (com'è quindi più normale per un *conto* quale è il presente) invece che per esteso, pur occorrendo computare regolarmente tutte le sillabe di ciascuna parola per ricostruire l'esatta forma metrica del verso; inoltre la lettura viene momentaneamente interrotta, per l'estensione di un emistichio, nel momento in cui Falstaff impartisce a Bardolfo l'ordine di cercare i soldi necessari.

Verdi ha optato per un'intonazione molto semplice, quasi priva d'accompagnamento (specialmente all'inizio), sul modello di una declamazione *parlante*³⁷: all'elenco dei cibi consumati³⁸ si accompagna quello delle rispettive spese, ma sempre su una frequenza più bassa e con pause intermedie in concomitanza dei segni d'interpunzione così da far risaltare meglio la differenza tra i due, fino a pronunciare con *un fil di voce* l'ultima voce del conto, in modo da rendere l'idea del fastidio provato per la pignoleria dell'oste che ha computato anche una piccolezza quale potrebbe essere *Un'acciuga*; inoltre la zeppa diegetica è pensata *più forte* non solamente in quanto a volume di voce (giustamente Falstaff non sta più leggendo tra sé e sé ma si sta rivolgendo a un'altra persona), ma anche relativamente alla tessitura più alta rispetto a quanto precede e segue immediatamente.

L'estrazione delle monete da parte di Bardolfo è anch'essa declamata, mentre sarà più interessante sottolineare come i tre imperativi di Falstaff e la risposta del servo (si badi, tra l'altro, ancora al passato prossimo) siano la ripetizione dello stesso verbo 'frugare' già incontrato nella scena del Sabba classico di *Mefistofele*. La reazione irritata del personaggio eponimo sfocia inizialmente in un'invettiva altisonante che si conclude, ancora una volta, con il risalto dato a un improprio, in questo caso *Beone!*.

³³ «FAL. [...] his filching was like an unskilful singer, he kept not time. – NYM. The good humour is to steal at a minim's rest»: lo spunto era dunque già presente nelle *Merry wives of Windsor*, malgrado nell'originale la battuta principale (che Baldini 1976 p. 51 traduce come «La bravura, infatti, sta tutta nel saper rubare in un intervallo di minima») fosse pronunciata dal servo che poi Boito eliminò per la riduzione melodrammatica.

³⁴ La segnalazione non è superflua, giacché nel corso dell'opera si incontreranno diverse altre onomatopее o suoni ad esse assimilabili, per lo più però contenuti già nel testo verbale: cfr. anche Telve (2004) p. 109.

³⁵ Le citazioni successive saranno tratte da I, I, 39-41.

³⁶ Anche questo spunto è tratto da Shakespeare, ma è stato tolto da una scena affatto diversa contenuta nella prima parte dell'*Henry IV* (II, IV): cfr. Baldini (2002) p. 138.

³⁷ Cfr. Beghelli (1993) pp. 369-370.

³⁸ Inconsuete nel codice melodrammatico, o comunque confinate al genere buffo, anche parole come *polli, tacchini, fagiani, acciuga*; cfr. Coletti (2002) pp. 824-825.

Il cambio di tonalità e l'instaurarsi di un più pacato *Moderato* danno avvio a un momento più melodico, che però non si configura affatto come una forma chiusa tradizionale, in cui il personaggio esprime alcune riflessioni che si estendono ininterrottamente per otto martelliani monologanti: la sintassi assume inizialmente un'articolazione ampia che raggiunge il secondo grado di subordinazione (*So che se andiam, la notte, di taverna in taverna / Quel tuo naso ardentissimo mi serve da lanterna*), salvo poi incontrarsi ancora periodi monoproposizionali o nominali come la nuova richiesta *Oste! un'altra bottiglia*; ma soprattutto, sempre sotto il profilo sintattico, andranno segnalati ben due costrutti marcati: la dislocazione a sinistra *quel risparmio d'olio me*³⁹ *lo consumi in vino* e la frase scissa temporale *Son trent'anni che abbevero quel fungo porporino*⁴⁰. Apertura all'oralità e alla colloquialità rafforzata anche da altre spie linguistiche: i riferimenti deittici al *naso* e all'*addome*, lo stesso chiamare in causa in modo diretto elementi della corporeità fisica (così anche il successivo ma più generico *carni* e forse perfino il riferimento alle *lingue*), la sostituzione metaforica della precedente *meteora* con *fungo porporino*, la formula polirematica *di taverna in taverna*⁴¹, il grado superlativo di *ardentissimo*, l'opzione pronominale *lui*, la costante anteposizione degli aggettivi possessivi ai sostantivi cui si legano.

In questo contesto appare chiaro come il riferirsi a se stesso in terza persona, preceduto tra l'altro da un'espressione melodrammatica come *Mi struggete le carni*⁴², preluda a un innalzamento del dettato che palesa quanto l'ampollosità affettata di Falstaff sia trattata con ironia da Boito: il personaggio infatti esalta la vastità e la sottomissione del suo *regno*, con tanto di acclamazioni chiasmiche e superlative da parte di Pistola e Bardolfo⁴³; un regno che però si riduce banalmente al suo fisico corpulento. La musica accompagna lo svolgersi del ragionamento di Falstaff con un sottofondo attenuatissimo e un andamento melodico quasi sinistro quando si paventa l'ipotesi di uno snellimento, salvo poi assumere tanto nel canto quanto in orchestra un procedere *Maestoso* e declamato durante la descrizione dell'*addome*⁴⁴, la quale sfocia nella dichiarazione finale in cui il proposito *Lo ingrandirò* è naturalmente proclamato con un crescendo che si conclude in un solenne *fortissimo*.

Una nuova congiunzione avversativa *Ma*⁴⁵ in funzione testuale segnala già sul piano verbale il passaggio a qualcosa di nuovo, corroborato anche da una musica che torna più discorsiva e inizialmente priva d'accompagnamento. È ancora con un gioco di parole che il protagonista dà sviluppo all'azione: se infatti lui si guarda bene dall'assottigliarsi fisicamente, ha però la consapevolezza che per poter ingrandire il suo regno occorre *assottigliar l'ingegno*; suggerimento subito accolto dai servi tramite un esortativo in poliptoto cantato all'unisono. La prima parte del piano è esposta in modo dialogico e colloquiale, con la musica che non ostacola affatto tale andamento discorsivo: si badi infatti all'espressione *un tal, qui del paese*, alla risposta semplice ed

³⁹ Ma musicato come *tu*, forse perché Verdi, che qui ha previsto una forcilla di marcato, ha preferito evitare di accentare una particella pronominale atona; resta però il fatto che la scelta pleonastica di Boito contribuiva a ricreare una costruzione verbale più informale.

⁴⁰ Aggettivo corradicale dell'*imporporate* già incontrato in *Mefistofele* e del *s'imporpori* che era comparso in *Otello*.

⁴¹ Quasi certamente tolta dalla traduzione italiana dell'*Henry IV* a cura di Carlo Rusconi, riferimento tanto per Boito quanto per Verdi.

⁴² *Ne struggi le carni* si trova ad esempio nella traduzione italiana della *Walkiria* ad opera dello Zanardini in bocca a Brunhilde nell'ultimo atto.

⁴³ Reiterate in partitura. Sull'aggettivo *immenso* cfr. Telve (2004) p. 110; per richiami ironici alla tradizione compositiva cfr. poi Beghelli (1993) pp. 373-374.

⁴⁴ Lo spunto è preso da quanto Falstaff dichiara in una diversa scena della seconda parte dell'*Henry IV* (IV, II): cfr. Baldini (2002) p. 426.

⁴⁵ Questa e le citazioni seguenti sono tolte da I, I, 41-44.

olofrastica di Bardolfo e Pistola⁴⁶, alla locuzione semi-sociologica *gran borghese*, alla suddivisione di uno stesso verso in più battute, al nuovo epiteto straniero contestualizzante *Lord*⁴⁷, alla congiunzione incipitaria con la quale Pistola completa la descrizione del padrone in *E tien lo scrigno*; è forse quindi un po' superiore al resto e alle presumibili conoscenze di Pistola la considerazione storico-mitologica *Più liberal d'un Creso*.

Ma il comparire della tematica amorosa provoca nel dettato un'impennata lirica inimmaginabile fino a questo punto: le voglie materiali del protagonista, ammantate di una patina erotica, richiamano alla penna boitiana il tradizionale codice melodrammatico, anche se naturalmente sfruttato con finalità ironica e antifrastica. La sintassi è semplice, si caratterizza all'inizio per brevi frammenti nominali esclamativi e descrittivi dal contenuto evocativamente romantico (si osservi infatti l'accumulo di metafore con cui viene delineata la venustà d'Alice), pur all'interno di costrutti tendenzialmente diretti s'incontrano le inversioni *passar mi vide* e *al mio congiunto*.

È però soprattutto sul piano fonomorfológico che si manifesta la vicinanza alla lingua poetica: si osservino infatti i perfetti *vide* e *rise* (e l'assenza di passati prossimi), i tre imperfetti privi di fricativa labiodentale *ardea*, *fulgea* e *parea*, il monottongo di *cor*⁴⁸, l'apocope nella preposizione articolata *Ne'*, la forma tronca *piè* e quella aferetica *sì*. Si attestano poi sullo stesso livello anche il lessico e l'elaborazione retorica, con la forma singolare *labbro* in vece del plurale, con l'allotropo prezioso *desir*⁴⁹, con le voci culte *ustorio*⁵⁰ e *fulgea*⁵¹, con il sintagma *estro amatorio*, con gli accumuli insistiti del distico *Su me, su me, sul fianco baldo, sul gran torace, / Sul maschio piè, sul fusto saldo, erto, capace*, con l'iperbole secondo cui Alice sarebbe paragonabile addirittura a una *Dea*.

Dal punto di vista della testualità va poi rilevata la presenza di un nuovo inserto mimetico, laddove Falstaff riporta le presunte parole della donna, segnalate anch'esse dal corsivo del libretto⁵². Da queste ultime si può partire ad analizzare il rapporto con la musica, che, fedele al testo poetico e allo stesso modo ricca di leggera ironia, prevede che esse siano cantate *in falsetto*, onde mimare la più acuta voce femminile e secondo un espediente diffuso nell'opera buffa⁵³. In precedenza il protagonista aveva attaccato i suoi apprezzamenti nei confronti di Alice con una linea di canto leggera, acuta, *dolciss[imo]* (indicazione che ritorna in corrispondenza del verbo *rise*, tenuto, e che fa il paio col *dolce con espressione* prescritto ai legni), quale poteva addirsi a un tipico tenore innamorato, con un'orchestra che accompagnava morbidamente il tutto in un se-

⁴⁶ Cfr. Serianni (2002) p. 136.

⁴⁷ La sottile abilità creativa di Boito si mostra anche in una simile minuzia, non fine a se stessa: si osservi infatti come questa parola rimi internamente con il precedente *Ford*; ma tutti questi versi sono ricchi di rime mimetizzate e quasi impercettibili: *bella e stella* si associano a *quella, paraggi a raggi*, ma soprattutto si osservi la scomposizione interna in sottoversi identici (computabili come quinari, spesso separati anche da segni d'interpunzione) che viene realizzata con le rime *scrigno / cigno, amor / fior, me / piè, baldo / saldo, desir / dir*. Si è insomma in presenza della «doppia scansione» ben analizzata da Powers (1994) e che quasi certamente, come ipotizza anche lo studioso, Boito ideò nel 1879 durante la preparazione del libretto di *Otello*; così infatti scrisse a Giulio Ricordi – secondo la testimonianza dell'editore stesso – il 4 settembre: «Sto applicando a questo lavoro tutta una costruzione ritmica particolare (nella parte lirica) e ciò interesserà, credo, vivamente il nostro Maestro, e ti meraviglierà non poco e sarà un incentivo potente all'attuazione di quel progetto che ci sta tanto a cuore. [...] Mi pare d'aver trovato una forma che saprà servire mirabilmente al testo di Shakespeare ed al suo illustratore musicale!»: cfr. Luzio (1947) p. 201. Comunque già Pagano (1928) pp. 1-9 aveva messo in luce l'espediente.

⁴⁸ Forma però di gran lunga prevalente nel libretto con le altre sue 11 occorrenze di contro all'unica dittongata.

⁴⁹ Cfr. Arcangeli (2003) p. 101 e Serianni (2009) p. 67.

⁵⁰ Ma di «burning-glass» parlava già l'originale: cfr. Baldini (1976) p. 52.

⁵¹ Verbo naturalmente già dantesco.

⁵² Anche in questo caso si tratta della riproposizione di quanto già presente nell'originale: «I can construe the action of her familiar style, and the hardest voice of her behaviour, to be Englished rightly, is 'I am Sir John Falstaff's'»; del resto gran parte di questa scena segue fedelmente *The merry wives of Windsor* I, III.

⁵³ Cfr. Beghelli (1993) pp. 368-369.

reno *la maggiore*; poi però la fucosità di Falstaff si era sfogata con un cambio di tonalità, un tempo che diventava *Poco più mosso* e una sonorità rinforzata, salvo assumere successivamente una posa seria e boriosa nel momento di descrivere le proprie presunte doti fisiche (ben separate tra loro in corrispondenza dei segni d'interpunzione)⁵⁴.

La seconda parte del piano è esposta più brevemente ma in modo analogo alla prima: un fugace *calembour* metalinguistico che si articola tra Bardolfo e Falstaff segna il passaggio a un nuovo "capoverso"; e mentre il dialogo con i servitori si mantiene spigliato⁵⁵ con i pronomi dimostrativi deittici identici *questa* riferiti alle due lettere⁵⁶ e con un nuovo riferimento al *naso* di Bardolfo che comicamente *arde di zelo*, il secondo pavoneggiarsi del protagonista che si paragona a *una piacente estate / Di San Martino* comporta anche le precedenti metafore storico-geografiche delle *Golconde* e delle *Coste d'oro*⁵⁷. Si mostra però ben istruito ancora una volta Pistola, che, oltre a impiegare l'allotropo più sostenuto *Ricuso*, motiva questa sua contrarietà col fatto di non essere *un Messer Pandarus*⁵⁸. La risposta irritata del padrone è ancora espressiva, e consiste solamente in un nuovo epiteto spregiativo; l'analogo rifiuto da parte di Bardolfo⁵⁹ costringe dunque Falstaff a rivolgersi al *paggio*, chiamato con un'interiezione analoga a quella rivolta all'oste all'inizio dell'opera e poi sollecitato ad agire prontamente con una successione rapida di imperativi ed esortazioni in stile nominale⁶⁰.

Il sostantivo che Bardolfo aveva addotto come giustificazione morale della sua disubbidienza viene ripreso da Falstaff per farne una lunga tirata monologica e pseudofilosofica che costituisce la prima aria dell'opera; un'aria, però, ben lontana da quelle tradizionali che anche lo stesso Verdi aveva dato prova negli anni precedenti di saper comporre secondo la prassi più usuale⁶¹. Ma la novità e la peculiarità di questo pezzo si trovano in prima istanza nel testo verba-

⁵⁴ «Uno schema tonale che progredisce per terze minori (Fa-Re-Si), con carezzevoli riaffermazioni dell'es. 259b [relativo all'inizio del brano], segna la crescente fiducia in sé di Falstaff»: cfr. Budden (1988) p. 471.

⁵⁵ E in partitura anche più collaborativo che nel libretto, giacché *dello scrigno* è fatto cantare all'unisono da tutti e tre i personaggi. Interessante rilevare che nell'omologa scena del *Falstaff* di Salieri-Defranceschi il protagonista sosteneva: *E poi sono informato, / Che tien le chiavi dello scrigno* (I, III).

⁵⁶ La stretta connessione e somiglianza tra le due vittime è sottolineata da Falstaff anche con la ripetizione del sintagma *anch'essa*.

⁵⁷ Sulla parola *Coste* Verdi ha previsto il primo abbellimento vocale dell'opera, una successione di quattro quartine di sedicesimi puntati; ma naturalmente la finalità non è di tipo virtuosistico quanto piuttosto ancora una volta ironico. Così come il successivo *Guardate. Io sono ancora una piacente estate / Di San Martino* è intonato e accompagnato con una leggerezza antitetica rispetto alla realtà di chi canta.

⁵⁸ «Il Pandaro cui allude Pistola, è un ruffiano, uno sporco libertino che trasuda lascivia, e come tale è stato utilizzato anche da Shakespeare in *Troilus and Cressida*. E esso deriva dal *Filostrato* di Boccaccio, dove è un giovane d'alto lignaggio e coraggioso che offre i suoi buoni uffici presso la cugina Criseide, e fa da messaggero fra lei e Troilo; personaggio divenuto poi anziano, ma non ruffianesco, nel racconto di Geoffrey Chaucer. In quanto al Pandaro dell'*Iliade*, esso è un eroe coraggioso, ed è Atena che lo spinge a ferire a tradimento Menelao»: traggio la spiegazione direttamente dall'esauriente nota 57 di Rescigno (1980), più ricca dell'omologa contenuta nell'edizione critica del libretto che si sta tenendo come riferimento per le citazioni, 28 alla p. 43; come si vedrà, non è questo l'unico legame tra l'opera e Boccaccio.

⁵⁹ Che, si noti, impiega un più colloquiale *Lo vieta* invece del *lo mi vieta* che pure compare altrove nella produzione boitiana: cfr. Telve (2004) p. 111.

⁶⁰ Queste ultime diciassette battute «costituiscono una di quelle gemme musicali che sono sparse con manifesta prodigalità per la partitura, e che sono sempre rilevanti per lo sviluppo del dramma. Nella delicata melodia che prolifera in un fine gioco contrappuntistico, noi vediamo l'affrettarsi del paggio e nello stesso tempo la furia di Falstaff nei confronti dei suoi recalcitranti seguaci salire al punto di ebollizione»: cfr. Budden (1988) pp. 471-472. Si noterà anche la forma più ricercata e già ariosteica *impendervi*, usata qui da Falstaff nell'atto di scacciare i due con un malo augurio.

⁶¹ «Ignoring for the moment the exceptional Windsor Forest scene, we may group most of the solo pieces into two broad categories. The first comprises the larger solos, which resemble free monologues or soliloquies [*L'onore! Ladri!; Ehi! Taverniere!; È sogno? o realtà?*]. Verdi constructs all three along similar lines. Each begins with loose,

le⁶²: questo non ha nulla a che spartire con la lingua iperletteraria e stereotipata del melodramma serio, caratterizzandosi invece per un dettato realistico che lo distingue, al contempo, anche dai modelli più comuni e macchietistici dell'opera buffa precedente. Metricamente perdurano naturalmente gli alessandrini a rima baciata, trattati con la consueta varietà metrico-sintattica, anche se soprattutto nella seconda parte i limiti dei singoli settenari sono più evidenti che altrove.

La sintassi del periodo è assai versatile, alternando a momenti più lunghi (in cui però la paratassi e la giustapposizione prevalgono di gran lunga sulla subordinazione) altri invece monoproposizionali, nominali e talvolta brevissimi: in quest'ultimo caso si pensi soprattutto alla reiterazione degli avverbi monosillabici e olofrastici *No* (cui va aggiunto il raro *Neppure*⁶³), che giocano un ruolo fondamentale anche nella caratterizzazione del personaggio e che lo fanno per questo rassomigliare molto da vicino allo *spirito che nega sempre tutto* di mefistofelica memoria; non per nulla il Maestro ha pensato di sfruttare proprio questo avverbio, reiterandolo, per avere qualche sillaba aggiuntiva su cui poter costruire la cadenza con puntatura acuta conclusiva del brano. La prosasticità dello stile è poi raggiunta anche mediante l'assenza pressoché totale di forti inversioni poetiche⁶⁴, come quelle che coinvolgono i verbi modali seguiti da infinito; così come nella stessa direzione spingono la dislocazione a sinistra *L'onore lo può sentire chi è morto* e le interrogative dirette iniziati con la congiunzione negativa *Né*.

Fonomorfologicamente si segnalano la forma meno poetica con labiodentale *Devo*⁶⁵, l'opzione *aria*, il tronco *necessità*, il piano *piede*, la particella più colloquiale in *c'è* (2 volte), la scelta per *Non può* invece che per la variante con crasi pronominale⁶⁶, la ricchezza dei pronomi personali soggetto *voi*, *noi* e *io* che si ripetono spesso associati ai rispettivi aggettivi possessivi con intento contrappositivo (esemplari gli *explicit* di verso in posizione enfatica) e con procedimenti ecolalici o epanadiploci, le enclisi di *riempirvi* e *rimettervi*, la presenza di numerosi *che* aventi funzioni differenti: pronome interrogativo, aggettivo interrogativo, esclamativo, oppure mista e indefinita (così in *Che onore?!).* Ma prevedibilmente è il lessico il livello linguistico in cui emerge in modo più immediato l'espressività realistica del brano: ecco dunque ancora i riferimenti alla corporeità con *pancia*, *stinco*, *piede*, *dito*, *capello*, legati anche alla voce ben poco melodrammatica *chirurgo*, gli insulti *Ladri* e *Cloache d'ignominia*, la chiamata in causa fintamente pia del *timor di Dio*, parole o sintagmi coloriti quali *cenci*⁶⁷, *occhiata tôrta* / *Da gattopardo*, *fetidi sghignazzi*, *ciancia*, *baja*; non muta quindi il discorso l'infiltrarsi di un tipico pre-

but vividly dramatic, recitative or *arioso* declaimed over a spare, rapidly changing motivic accompaniment; and each pushes to a powerful final line of resolution and summary, followed at once by a *fortissimo* explosion and a rapid *diminuendo* to less weighty music. The pattern is not new to this opera. It has, for example, an immediate predecessor in Iago's 'Credo' [...] and less developed, more distant ancestors in such dramatic monologues as Rigoletto's 'Pari siamo': cfr. Hepokoski (1983) p. 87.

⁶² Per una testimonianza sul parziale rimaneggiamento di questi versi da parte di Boito durante la stesura della partitura cfr. Medici-Conati (1978) p. 205. Il monologo è tratto dall'*Henry IV* (V, 1), anche se nell'originale Falstaff recita il sermone di questo suo «catechism» non ai servi ma al Prince Henry: cfr. Baldini (2002) p. 220.

⁶³ Che si trova ad esempio, apocopato, nella buffa *Elisir d'amore* di Donizetti-Romani, e che avrà solo un po' più di fortuna nei libretti successivi come quelli pucciniani (così nella coeva *Manon Lescaut* e ne *La fanciulla del West*) e veristi (*Fedora* di Giordano-Colautti, *Iris* di Mascagni-Illica, *Adriana Lecouvreur* di Cilea-Colautti).

⁶⁴ Fanno solo in parte eccezione l'anteposizione del possessivo in *onor vostro* (controbilanciata però da *vostrici cenci* e *vostro Onor*) e quella del complemento di luogo in *Devo talor da un lato porre il timor di Dio*. Le citazioni da qui sino alla fine della scena sono tratte da I, I, 44-46.

⁶⁵ Come del resto non compaiono in tutto il libretto le opzioni più formali di questo verbo.

⁶⁶ Cfr. Seriani (2002) p. 138, Arcangeli (2003) pp. 231-232 e Seriani (2009) pp. 127-128.

⁶⁷ Ancora una volta Boito non circoscriveva il fatto verbale al solo testo poetico, ma lo pensava nel più ampio insieme artistico e teatrale: «Pistola e Bardolfo – scriveva infatti a Verdi il 9 maggio 1892 – devono avere indosso dei vestiti che sembrano logori, vogliamo finalmente vedere sul palcoscenico una cosa che non osano mostrare mai, cioè dei veri cenci, dei cenci pittorici di tono e di taglio che facciano di Pistola e di Bardolfo due figure da quadro, se Murillo potesse prestarci i suoi sarebbe l'ideale!»: cfr. Medici-Conati (1978) p. 206.

ziosismo culto boitiano quale il letterario ma di origine tecnico-marinaresca *bordeggiare*, così come il gusto dell'autore per composti e derivati si manifesta nell'appena citato *gatto-pardo* e nel verbo *ammorban*.

Il lessico è poi ciò che più si lega all'elaborazione retorica. La parola *Onore* con cui si apre il soliloquio e che compare a conclusione di un verso di per sé non appartenente al monologo (fatto già abbastanza inaudito se paragonato al rigore metrico e stilistico delle forme chiuse tradizionali) viene ripetuta nel prosiegua altre dieci volte, in qualche caso con accumuli o con parallelismi; ripetizioni che tornano anche in altre forme, magari in anafora come nel *tricolon* *Lo gonfian le lusinghe, lo corrompe l'orgoglio, / L'ammorban le calunnie*, o nella *percontatio* impiegata dal protagonista per svolgere il proprio ragionamento. Vi è poi, oltre alle già sottolineate corrispondenze tra pronomi personali e relativi aggettivi possessivi, l'annominazione di *Vive sol coi vivi*, mentre merita maggior attenzione la riflessione metalinguistica con cui Falstaff avvalorava la propria scarsa considerazione per l'*onore*, ritenuto un mero significante privo di un significato e soprattutto di un vero referente.

Per quest'ultimo punto Verdi ha previsto un'efficace successione di terzine ascendenti con un canto *leggerissimo* che, dopo una piccola pausa, vedono l'ultima sillaba emessa quasi sotto voce su un *mi* acuto (spesso eseguito in falsetto dagli esecutori per rendere ancor più l'effetto di un volo lieve che s'innalza), mentre i flauti e l'ottavino accompagnano similmente l'affermazione così da creare un forte contrasto col successivo impeto orchestrale su cui Falstaff declama sprezzante il suo punto di vista con l'esclamazione nominale *Bel costrutto!*. I contrasti dinamici, e agogici, sono sfruttati altre volte durante il monologo seguendo coerentemente lo svolgersi del discorso, tenuto tutto su una linea melodica parlante che cerca spesso di mimare attentamente le inflessioni della voce spontanea: si badi solamente alla tonia interrogativa di *Che è dunque?*⁶⁸ e a quella dichiarativa del successivo *Una parola*.

Il compositore del resto, avendo rinunciato alla melodiosità delle arie tradizionali, non ha mancato di impreziosire questo brano arricchendolo con altre finezze che legano ancor più strettamente poesia e musica: si citeranno solamente l'enfasi data all'inizio alle due esclamazioni *L'Onore!* e *Ladri*, debitamente separate e intonate a distanza di un'ottava, l'attenzione posta nell'inserire una pausa efficace e ben calibrata in corrispondenza dei segni di interpunzione (anche a costo, naturalmente, di sacrificare le sinalefi); anche in connessione con ciò si noti poi la resa in *climax* intonativa ascendente di accumuli quali *Io stesso, sì, io, io*⁶⁹ o *Che onore?! che onor? che onor! che ciancia! / Che baja!*. Simile procedimento viene inoltre sfruttato per la successione delle domande retoriche, mentre le negazioni vengono sempre separate da esse, intonate su una nota più grave e accompagnate in orchestra dalle acciaccature del fagotto e del clarinetto che ricordano, credo non a caso, quelle dell'altro *spirito che nega* e che continuano a farsi udire nella descrizione delle debolezze dell'*onore*.

Dopo la conclusione tronfia e solenne del monologo⁷⁰ è ancora una volta la congiunzione *Ma* pronunciata da Falstaff a segnare il passaggio al momento successivo, la vorticiosa conclusione della scena. Rispetto a quest'ultima sarà sufficiente dire che sul fronte musicale si avverte il lascito delle strette di chiusa d'aria e d'atto, mentre dal punto di vista linguistico la colloquialità è mantenuta dal ritorno degli impropri *furfanti* e *Ladri* (quest'ultimo ripetuto nello spartito) coi quali Falstaff licenzia dal suo servizio Bardolfo e Pistola, da quello dell'interiezione *Olà* (come si ricorderà, la prima parola pronunciata dal protagonista nell'opera), dal passato prossi-

⁶⁸ In partitura non si ha apocope, anche se resta la sinalefe tra le due vocali identiche.

⁶⁹ Riproposizione quasi letterale della traduzione di Hugo: «Oui, moi, moi, moi-même»; del resto molto di questo monologo, che salda insieme due diversi momenti dell'originale shakespeariano, è debitore della versione francese e, in parte, della traduzione italiana curata dal Rusconi: cfr. la nota 33 dell'edizione critica del libretto.

⁷⁰ Sulla cui evoluzione compositiva cfr. Hepokoski (1983) pp. 47-49.

mo *ho atteso*, dall'accumulo nominale degli ultimi versi rivestito anch'esso da una complementare *climax* intonativa.

5.1.2. Atto Primo – Parte Seconda

L'*Allegro vivace* eseguito dai legni con un procedere acuto *brillante* e *molto staccato* introduce il clima leggero e vivace ma nient'affatto fatuo o volgare delle *gaje comari di Windsor*⁷¹. Queste fanno il loro ingresso in scena contemporaneamente, salutandosi con rispetto e cordialità, in un modo insolito per la lingua del melodramma perché più moderno e colloquiale: infatti ci si chiama reciprocamente per nome e si utilizzano le formule *Buon dì comare*, *Dio vi doni allegria* e la più creativa *Botton di rosa* che viene pronunciata da Quickly «accarezzando la guancia di Nannetta» (con un forte legame alla realtà scenica, dunque)⁷². Un contesto insomma che, pur attestandosi ancora su un livello di colloquialità informale, lascia però già comprendere come tra queste amiche non sia di casa lo stile violento e fortemente espressivo incontrato nella scena precedente⁷³.

A cambiare è però anche l'assetto metrico, che qui assume la forma dei «versi da scena rimati», un'invenzione tutta boitiana successiva a *Mefistofele* (ma già là come visto vagamente presente a livello d'intuizione non ancora ben concretizzata) consistente nell'alternare versi tra loro differenti (per lo più endecasillabi, settenari e quinari) ma sempre variamente rimati e impiegati nei momenti drammaturgici tipici del recitativo al posto di soluzioni più tradizionali come gli endecasillabi sciolti⁷⁴. Anche in questo caso la distribuzione delle battute non è rigidamente vincolata alla metrica, la quale può essere al contrario arricchita e ripensata in base alle cesure che si ottengono grazie alla costruzione sintattica: così ad esempio i versi *Per ridere con te. Buon dì comare* e il successivo *Dio vi doni allegria. Botton di rosa!* sono indubbiamente endecasillabi, ma potrebbero anche essere scomposti in un settenario più un quinario⁷⁵; oppure gli *enjambements* quali *rei / Propositi e sarei / Promossa* consentono una certa fluidità più prosastica.

L'affiatamento tra le donne e la loro voglia di chiacchierare in modo libero e spigliato sono percepibili dalla presenza di voci quali *ridere*, *comare*, *allegria*, *trasecolare*⁷⁶, *ciarlar*, *Motteggi*, *Ti/Vi pare?!*, *Cavalleressa*, di espressioni che si ripetono identiche o simili di bocca in bocca (facendo così comparire anche due varianti di uno stesso fenomeno, com'è il caso dell'interrogativo-esclamativo *Che? – Che cosa?*) in un accavallarsi di frammenti brevi e spesso nominali che ricreano efficacemente il discorrere curioso e benevolmente pettegolo delle quattro amiche; a ciò si aggiungono le due interiezioni *Oibò* e *Oh!!*, nonché il segnale discorsivo oralizzante e decisamente innovativo per la lingua melodrammatica *Dunque*⁷⁷. Ma naturalmente col-

⁷¹ Si noterà inoltre che la scena si apre con il tempo che contraddistinguerà spesso i personaggi femminili: i 6/8.

⁷² Cfr. Serianni (2002) pp. 130-131. Le presenti citazioni e le successive sono tolte da I, II, 47-52.

⁷³ E non c'era da dubitare del fatto che lingua e musica si fondessero ancora armoniosamente: servendosi proprio di una metafora poetica, Budden (1988) p. 477 rileva che «In questo mosaico lirico, una specie di verso sciolto musicale, la cui fondamentale regolarità deriva dalla struttura in sedici battute [...], si nota immediatamente quanto più eleganti e aristocratici siano i modi delle *Merry Wives* italiane rispetto al loro equivalente inglese. Esse mostrano, cosa ancor più rilevante, un'altrettanto differente concezione morale».

⁷⁴ Per una descrizione più approfondita dell'argomento si vedano Hepokoski (1987) *passim* che ha proposto la definizione, Powers (1994) *passim*, e Garlato (1998) p. 295.

⁷⁵ Ed è infatti esattamente ciò che Verdi ha fatto nel secondo caso, ignorando la sineresi del primo emistichio di Quickly.

⁷⁶ Musicato nella forma apocopata; se questa ha reso più semplice la conclusione in battere, ha però anche vanificato la rima con *comare*.

⁷⁷ Anche in questo caso l'intonazione pensata da Verdi è intelligente e consapevole: essa infatti prevede un intervallo di quinta giusta discendente dalla dominante alla tonica per le due sillabe della congiunzione, una battuta di pausa in corrispondenza dei due punti e la ripresa successiva ancora sulla dominante.

loquialità non significa sciatteria del dettato, così che il periodo ipotetico di Alice rispetta perfettamente il miglior galateo grammaticale e che Meg impiega la congiunzione causale aferetica *Ché*⁷⁸.

Inizia quindi la seconda lettura all'interno dell'opera di un testo scritto⁷⁹: le due lettere pressoché identiche di Falstaff indirizzate ad Alice e a Meg; ma mentre il conto dell'oste era trattato con la banalità che gli si addiceva, qui, a parte il consueto corsivo del libretto, si ha ben altra levatura linguistica, nonché naturalmente musicale⁸⁰. Ad esclusione della chiusa, in settenari a rima baciata, la missiva fraudolenta è scritta in endecasillabi anch'essi a rima baciata e ricchi di preziosismi poetici, che intendono simulare la nobiltà del sentimento in essi espresso: l'aggettivo incipitario che esalta le doti della donna a cui si rivolge l'allocuzione è corradicale del verbo *fulgea* che Falstaff aveva appunto utilizzato in riferimento ad Alice; s'incontrano il parallelismo con anafora e anteposizione dell'oggetto di *amor t'offro... – amor bramo*, quello duplicemente chiasmico *sei la gaia comare*⁸¹, *il compar gaio / son io*, e quello di *di donna bella e d'uomo appariscente*; si notano inoltre l'anadiplosi dell'espressione di per sé non certo poetica *facciamo il paio*, le inversioni in *il viso tuo su me risplenderà* e l'ardita similitudine finale che sfrutta anche il *calembour* tra l'immensità fisica dell'uomo e quella della volta celeste. Ma vengono evitati anche fenomeni più formali quali l'imperativo proclitico per *dimmi* o la desinenza con vocale posteriore in *scudiere* e *Cavaliere*⁸².

Alla lettura si alternano i commenti delle comari, che quindi producono una mescolanza di piani testuali differenti, debitamente differenziati anche dal rivestimento sonoro che muta tempo e linea melodica, affidando di norma alla prima un andamento più lirico e acuto (a tratti ironicamente enfatico)⁸³ e ai secondi maggior rapida discorsività; vi sono poi altre attenzioni che segnalano una corrispondenza tra poesia e musica, come la *climax* ascendente su cui è reso l'accumulo anaforico nominale *Gli stessi versi. / – Lo stesso inchiostro. / – La stessa mano. / – Lo stesso stemma*. Ma anche in questo scambio colloquiale di battute tra le donne che non risparmia l'interrogativa stupita *Ma come?*, i deittici *Qua* e *là*, i monosillabi con gioco di parole *Già. – Lui, lei, te / – Un paio in tre*, s'infiltra la frase più sostenuta di Alice con perfetto e variante lessicale poetica *Pur non gli offersi / Cagion*.

La spontaneità verbale si fa invece massima prima della conclusione della lettura, quando le comari non possono fare a meno di trattenere le risate per le grottesche parole della missiva, occupando un intero novenario con la reiterazione dell'interiezione fonosimbolica *Ah!* rimante con ciò che precede e debitamente musicata⁸⁴. Informalità che si mantiene inalterata nelle considerazioni espresse subito dopo la lettura, a caldo: si hanno infatti l'epiteto *Mo-*

⁷⁸ Boito riprese, come spesso faceva, l'espressione «non più parole che qui sciupiamo la luce del sole» (e altre parole che compaiono successivamente nel libretto) con tono scherzoso in una lettera indirizzata a Verdi del 16 marzo 1894, con la quale il poeta invitava il Maestro a presenziare alle prove per il primo allestimento francese dell'opera: cfr. Medici-Conati (1978) p. 226.

⁷⁹ Per alcuni rilievi musicologici e drammaturgici al riguardo cfr. Beghelli (1993) pp. 354-356.

⁸⁰ «In this early portion of the letter the recurrent pseudo-melancholy English-horn phrase evokes Sir John in wooing mood: a triplet sigh leads to a gentle descent and thence to a concluding note awkwardly beyond the lower limit of the instrument – the final tonic has to be supplied by a clarinet, which thus without warning alters the mood established by the English-horn timbre»: cfr. Hepokoski (1983) p. 4.

⁸¹ Interessante constatare come sia questo sostantivo sia l'aggettivo precedente, che costituiscono naturalmente il fulcro lessicale e semantico dell'opera, compaiano entrambi otto volte all'interno del libretto (diversamente declinati e nel caso della seconda voce scritto sia con *-i-* sia con *-j-* senza chiara motivazione per spiegare l'una o l'altra opzione), anche senza costituire sintagma fisso.

⁸² Numerose sono nel libretto le occorrenze di questa voce, ma solo una volta si ha *Cavaliere* (III, II, 151), per necessità di rima con *Avversiero*.

⁸³ Fa eccezione la chiusa della lettera, intonata *senza misura e parlato* ribattendo la tonica grave.

⁸⁴ Sotto forma di una rapida successione di crome accordali discendenti nella tonalità di *mi maggiore*.

stro!⁸⁵, la costruzione diretta e con enclisi di *Dobbiam gabbarlo*, le voci espressive *gabbarlo*, *chiasso*, *burletta*⁸⁶, *spasso*, la breve risata *Oh! Oh!*, i tre *che* esclamativi, i quali, unitamente alle due congiunzioni *E* a inizio di battuta, rendono l'accavallarsi libero dei pensieri e il completarsi reciproco delle parole tra le amiche.

Quanto segue costituisce il primo vero pezzo chiuso a più voci dell'opera, ma come era ovvio la tradizione non prevale sull'abilità e sull'originalità creativa tanto del poeta quanto del musicista. Boito ha elaborato una forma metrica rigorosa e quasi identica per ciascuna delle donne: a ogni comare vengono infatti assegnate quattro quartine di senari, per lo più a rima alternata o in qualche caso (una quartina a testa, varia, tranne *Quickly*) incrociata e con conclusione tronca omofona per tutte; e a proposito di rime va sottolineata in particolare la presenza significativa della clausola sdrucchiola: essa non era certo ignota all'opera buffa, così come – lo si è in parte visto – non era affatto estranea alla penna boitiana. Qui va inoltre notato come venga rispettata anche la corrispondenza fonica, oltre a quella ritmica⁸⁷, e come nelle parole di Nannetta sia presente un “gioco di parole nel gioco di parole”: non solamente infatti la giovane pronuncia la parola *sdrucchiola*, omofona, con funzione verbale invece che aggettivale, ma ha anche la consapevolezza che saranno proprio simili *scilinguagnoli* a consentire di rifarsi con successo sull'infido protagonista.

Tutti questi versi sono del resto un unico grande gioco linguistico e fonico, talmente evidente da necessitare solamente di qualche esemplificazione tra le tante possibili: in generale vengono sfruttate molte polivibranti e laterali, poi abbondano per esempio, soprattutto nelle prime quartine, le affricate palatali tanto sorde quanto sonore⁸⁸, mentre più avanti l'insistenza è maggiore per le plosive velari (soprattutto sonore) che intendono riprodurre il chiacchiericcio garrulo delle comari; ciò infatti consente a *Quickly* di esprimere la riflessione metalinguistica *Tre lingue*⁸⁹ *più allegre / D'un trillo di nacchere, / Che spargon più chiacchiere / Di sei cingallegre. / Tal sempre s'esilari / Quel bel cinguettar. / Così soglion l'ilari / Comari ciarlar*. Ma, insieme a quella già riportata di Nannetta, vi sono anche altri due passi di Alice in cui si parla della lingua e del parlare, in questo caso riferendosi a Falstaff: *Quel Re delle pancie*⁹⁰, */ Ci ha ancora le ciance / Del bel vagheggino. [...] E ancor ei ne snocciola / La strofa e il bisticcio! / Lasciam ch'ei le pronte / Sue ciarle ne spifferi*.

La sintassi è attenta a rispettare senza sgarrare i confini delle quartine, e talvolta si ha interruzione di periodo anche dopo un distico; ma, per converso, non mancano gli *enjambements*

⁸⁵ Reiterato in partitura così da essere pronunciato da tutte e quattro le comari.

⁸⁶ Sostantivo che compariva nell'omologa scena del *Falstaff* di Salieri-Defranceschi in bocca a Mrs. Slender, come il successivo *spasso* veniva pronunciato da Mrs. Ford (I, VIII); ma *burletta* si aveva poi anche a II, XIII e XVII.

⁸⁷ Sono troppe le coincidenze per escludere che l'autore possa aver tratto ispirazione per queste e per le rime sdrucchiole successive dal dialogo tra Melibeo e Licida scritto dal poeta arcadico Licida Orcomenio (pseudonimo di Malatesta Strinati da Cesena), tutto basato su clausole proparossitone e pubblicato nel 1717 tra le *Rime degli Arcadi*, tomo quarto, n. 292 (il testo è consultabile liberamente attraverso il portale www.bibliotecaitaliana.it); vi si trovano infatti, anche come singole voci rimanti con altro: *naccheri / zaccheri, trappole, s'esilari / ilari, piferi [sic], fragile / agile, dubito / subito*.

⁸⁸ È facile vedere come per questi versi Boito abbia tratto buon partito dai tanti esperimenti ludici e bizzarri soprattutto giovanili; per segnalare un caso specifico, osservando le parole di Alice si ritrova un'analogia diretta con la poesia *Ballatella*, pubblicata nel 1865 sulla *Cronaca grigia* unitamente alla seguente dichiarazione dell'autore: «L'eroe della ballatella è un gobbetto rossiccio, che sbircia fuori ad ogni tratto sotto forma di *ritornello* [si trattava della caricatura satirica del critico Franco Mistrali, avversario delle novità scapigliate, *nda*]. [...] Se vuoi sapere anche lo scopo, ti dirò che non è né filosofico, né politico, né religioso; ho voluto semplicemente esercitarmi nella scabrosa rima in *iccio*»: cfr. Villa (2001) pp. 151-152 e 463-466. Le citazioni del quartetto sono tratte da I, II, 53.

⁸⁹ Tra l'altro il sintagma è in anadiplosi col verso precedente.

⁹⁰ Anche se l'edizione critica seguita opta qui per la grafia moderna, mantengo quella dell'originale. Si ricordi inoltre che la rima tra *ciancia* e *pancia* era già comparsa nel precedente monologo di Falstaff.

di pronte / Sue ciarle, fragile / Sorriso, agile / Movenza, codesta / Vorace balena e ilari / Comari. Rispetto ai frammenti brevi incontrati nello scambio di battute precedente, adesso le donne si lasciano andare a un grado di articolazione più elevato che, se non raggiunge naturalmente mai livelli ipotattici particolarmente complessi, vede però spesso la presenza di una o talvolta anche di due subordinate (interessante constatare la presenza di diversi periodi ipotetici) o coordinate. La successione degli elementi logici continua a prediligere la costruzione diretta, ma qualora opportunità metriche lo richiedessero Boito non ha esitato a servirsi di qualche inversione (così l'anteposizione dell'oggetto in *Lasciam ch'ei le pronte / Sue ciarle ne spifferi* e la negazione *più non dubito*).

Anche il livello fonomorfológico e morfosintattico si mostra per alcuni versi ancipite: se in generale resta ferma la volontà di mantenere il dettato coerente con un'opera buffa dallo stile innovativo, per contro non mancano varianti più proprie del melodramma tradizionale, comunque non fuori luogo in bocca a delle signore pur sempre distinte come queste. Per il primo aspetto si possono rilevare la particella pleonastica in *Ci ha ancora le ciance*⁹¹, le forme pronominali e verbali in *Lo faccio*, il pronome che rende generica e indefinita l'espressione *Ti schiaccia Giunone*, la congiunzione *Perciò*, la variante monotongata *gioco*⁹², quella solo apocopata *fecer*; per il secondo aspetto invece si noteranno l'esclusività del pronome *ei* (certo dettata anche dal fatto che al poeta abbisognavano riempitivi versuali brevi), la presenza della quarta persona *ne*⁹³, la forma apocopata *Vo*⁹⁴, il perfetto *prese* e quello con variante vocalica più poetica *Gittò*⁹⁵, la sincope in *adoprar*⁹⁶.

Il lessico è per lo più altamente espressivo, con forti richiami alla tradizione buffa e, come visto, selezionato in larga parte per le sue proprietà foniche. Si signaleranno almeno le cose più significative o innovative, che dimostrano una volta di più l'eclettismo e l'espressivismo del poeta: come il sintagma tutt'altro che poetico *adipe unticcio*, il regionalismo tecnico toscano *guindolo* ('arcolajo, trottole')⁹⁷, il riferimento mitologico a *Giunone*, l'insolito *si spappola*, il quasi dantesco *impegola* accostato al sostantivo *vischio* già più volte impiegato da Petrarca⁹⁸, la *fregola* già incontrata in *Mefistofele*, il più sostenuto *scerna*; compaiono poi voci più settoriali quali l'ornitologico *cingallegre* e il nome degli strumenti musicali *pifferi* e *nacchere*, e l'espressione idiomatica *Già prese una lucciola / Per una lanterna*. Accrescono infine l'espressività del passo i molteplici modi coi quali le comari si riferiscono a Falstaff: *otre, tino, Re delle pance, grosso compar, cannone, mostro, orco, Vorace balena*.

⁹¹ Di cui di per sé non ci sarebbe nemmeno bisogno dal punto di vista metrico; ma è chiaro che qui Boito ha voluto sfruttare al massimo le potenzialità della lingua per ottenere l'effetto fonico che stava cercando di realizzare.

⁹² Che comparirà altre tre volte (I, II, 59; I, II, 64; II, II, 115), di contro alle due occorrenze dittongate (II, II, 110; II, II, 114); non è però ben chiara la scelta dell'autore, dato che queste ultime due compaiono anch'esse in bocca alle donne. Inoltre non compaiono in tutto il libretto altri esempi di dittongo dopo affricata palatale.

⁹³ Oltre a queste due occorrenze ve ne sarà in seguito ancora solamente una terza, e sempre pronunciata da una delle comari (III, II, 135); *c(i)* compare invece nel complesso 10 volte, indistintamente in bocca ai vari personaggi.

⁹⁴ Di poco prevalente nel libretto con 5 occorrenze rispetto alle 4 della forma piena; ma anche in questo caso più che congetturare ragioni stilistiche si dovrà ipotizzare che la scelta per l'una o per l'altra variante sia stata spesso favorita da esigenze metriche.

⁹⁵ Nel complesso la forma (diversamente coniugata) ritorna altre due volte, mentre nel testo musicato non compare il suo allotropo; che quest'ultimo fosse però avvertito da Boito come più prosastico è confermato dal fatto che esso compare quattro volte nelle didascalie e in modo esclusivo.

⁹⁶ Cfr. Serianni (2009) p. 107; poco più avanti Ford canterà invece *adopera* (I, II, 66), ma anche perché in quel punto Boito necessitava di una clausola proparossitona.

⁹⁷ Cfr. D'Angelo-Riva (2004) p. 131.

⁹⁸ Né escluderei una più o meno inconscia reminiscenza di Inf XIII, 55-57 (*E 'l tronco: «Sì col dolce dir m'adeschi, / ch'i' non posso tacere; e voi non gravi / perch'io un poco a ragionar m'inveschi»*), considerato anche che tutto quel canto è giocato su palesi ricercatezze foniche.

Verdi, avendo ben compreso che la peculiarità del quartetto risiedeva non tanto nelle singole minuzie poetiche quanto piuttosto nell'effetto fonico e drammaturgico complessivo, ha ideato il rivestimento sonoro come un brano brillante⁹⁹ da eseguirsi quasi a cappella, con una prima parte in cui le voci si alternano e si accavallano variamente in modo contrappuntistico e una seconda parte in cui la sovrapposizione è perfetta: infatti essa attacca con una battuta acefala, così da far cadere sul secondo tempo forte della misura la prima sillaba anche prosodicamente tonica dei versi di ciascuna donna, e procede con un canto sillabico di crome che si tramutano in due semicrome solamente in corrispondenza dell'inizio delle clausole sdruciole, in modo tale da mantenere sempre una rigorosissima corrispondenza ritmico-versuale tra le quattro voci. Naturalmente così facendo l'intelligibilità del testo poetico è in gran parte compromessa, ma ne scaturisce un momento di sicura efficacia, di indubbia creatività musicale, ben inserito nel contesto e caratterizzante queste *gaie comari*: un passo, dunque, che valorizza pienamente le intenzioni boitiane.

Il passaggio senza alcuna interruzione a un nuovo tempo in coincidenza con l'ultima sillaba cantata da ciascuna donna è la diretta conseguenza di una mutazione del testo poetico: fanno infatti il loro ingresso tutti gli uomini dell'opera (ad eccezione naturalmente del protagonista), per i quali Boito ha ideato un momento speculare, analogo e complementare rispetto a quello appena visto. Come le donne si erano caratterizzate per l'impiego esclusivo dei senari, ora gli uomini manifestano la loro individualità drammaturgica e di genere pronunciando solamente ottonari, anch'essi talvolta sdruciole e raggruppati in quartine; ma si badi all'elaborazione quasi maniacale realizzata dal librettista: qui le quartine sono solamente tre, ma per il semplice motivo che i versi sono più lunghi di due sillabe ciascuno rispetto a prima: in questo modo a ogni personaggio vengono affidate 96 sillabe poetiche, esattamente come era stato prima per le donne.

Anche le caratteristiche linguistiche si equivalgono con quelle viste poco sopra, mescolando elementi più tradizionali ad altri più espressivi e originali; sarà quindi sufficiente soffermarsi sui più rilevanti di questi ultimi, segnalando solamente, per gli altri, la presenza di qualche ellissi di articoli, non incontrata nei versi precedenti. Abbondano qui polirematiche o più articolate espressioni colloquiali e stereotipate come *mandò a soqqadro, un processo oggi gl'intavolo, stinchi di santo, fiori di virtù, escir*¹⁰⁰ *dai gangheri, l'uomo avvisato / Non è salvo che a metà, Colle brusche o colle buone, al tu per tu*; per contro compaiono anche qualche tecnicismo (o pseudo tale, magari impiegato metaforicamente) e qualche preziosismo lessicale come *rumina*, il *cerèbro*, l'*ebro* e il *ciurmador* di otelliana memoria¹⁰¹, il già boccaccesco *si buccina*, il geometrico *a perpendicolo*, il biologico *cute*, l'aggettivo composto e neologico *Iperbolico-apoplettica*¹⁰² associato al sostantivo già dantesco¹⁰³ *ventraja*.

Meritano poi di essere sottolineate altre particolarità: anzitutto l'accumulo *È un ribaldo, un furbo, un ladro, / Un furfante, un turco, un vandalo* del Dottor Cajus che, aprendo il passo, rende bene da subito il discorrere precipitoso e incontrollato dei personaggi, sovrapposto musi-

⁹⁹ Il tempo è ancora quello dei 6/8, mentre l'impianto tonale è il *mi maggiore* che aveva preso avvio poco prima della precedente risata delle donne.

¹⁰⁰ La presente variante vocalica è esclusiva nel libretto, salvo, però, un *uscire* che compare in una didascalia: ma ciò non sembra dimostrare una percezione da parte di Boito di essere quest'ultima un'opzione meno poetica, perché, sempre in didascalia, sono ben più numerose le occorrenze con vocale anteriore.

¹⁰¹ Ma nel primo caso v'è un riuso più ampio, giacché la voce compariva già ad esempio in *Re Orso* e nella novella incompiuta *Il trapezio*: cfr. Villa (2001) pp. 124 e 259; cfr. inoltre D'Angelo-Riva (2004) pp. 121 e 128.

¹⁰² Sia in questi sia nei versi delle comari sono poi numerosi i derivati tanto cari a Boito e particolarmente appropriati in simile contesto espressivo, ma credo non occorra elencarli.

¹⁰³ E già boitiano, giacché compare anche in *Re Orso*: cfr. Villa (2001) p. 107.

calmente ma anche evidentemente già pensato drammaturgicamente in questo modo da Boito; non per nulla Ford si chiede quasi metateatralmente *Parlan quattro ed uno ascolta, / Qual dei quattro ascolterà?*, suggerendo di conseguenza ai suoi loquaci interlocutori *Se parlaste uno alla volta / Forse allor v'intenderò*¹⁰⁴. Lo stesso Ford aveva del resto avanzato poco prima una riflessione metalinguistica omologa rispetto a quella di Quickly, quando aveva osservato *Un ronzo di vespe e d'avidì / Calabron brontolamento, / Un rombar di nemi gravidi / D'uragani è quel ch'io sento. / [...] Ciò che intorno a me si buccina, / È un susurro di congiura*. Si faccia poi attenzione, nei versi di Bardolfo, agli inserti rafforzativi e oralizzanti *Falstaff, sì, ripeto, giuro e Non vorrei, no, escir dai gangheri*, che fanno il paio con la diafora chiasmica di *Tocca a voi d'ordir l'agguato / Che l'agguato storerà*; e, nei versi di Pistola, all'attualizzazione anch'essa oralizzante del suo discorso tramite il ricorso a due *già*, tre *or* e un *Qui*, nonché all'esortazione con *tricolon State all'erta, all'erta, all'erta!*¹⁰⁵.

Solo in parte più varia e più complessa rispetto a quella delle donne (che si riodono fuggacemente in sottofondo), la realizzazione musicale è anch'essa pensata come omologa della loro: anche qui il canto è per lo più sillabico e le semicrome si aggiungono talvolta a inizio di verso sfruttando l'accentazione anapestica anche della prosodia. Accade però che, per mantenere il rigore ritmico, Verdi non abbia potuto fare a meno di incappare in un'imprecisione, frutto però di una conseguenza del testo poetico: infatti nei due ottonari *Non son due stinchi di santo* e *Messer Ford, l'uomo avvisato* le sillabe toniche non cadono nella stessa posizione regolare degli altri versi, così che nel primo caso viene accentata la seconda sillaba di *stinchi*, e nel secondo caso *uom* (così nella partitura) resta atono mentre il participio successivo ha un *ictus* anche sulla prima sillaba; ma è davvero un peccato veniale¹⁰⁶.

Dopo tanto frastuono torna un po' di calma (e i versi si tramutano in settenari rimati), così da consentire a Ford di rivolgersi a uno solo degli altri uomini con l'imperativo *Ripeti*. Interessante la risposta di Pistola, che completa il verso dell'altro¹⁰⁷ con il segnale discorsivo oralizzante d'apertura *In due parole*; poi la suddivisione sintattica è molto regolare, distribuendo sticomiticamente la reggente e le successive complete tra loro coordinate. Sotto il profilo lessicale si notano il ritorno del sintagma *enorme Falstaff* già pronunciato da Bardolfo durante il monologo del protagonista, e fa la sua prima comparsa il verbo *sconquassarvi* che tornerà, in varie forme, altre tre volte e sempre connesso al personaggio eponimo. Anche il rivestimento sonoro si adegua, procedendo verso per verso, riproducendo la *climax* delle azioni scellerate progettate da Falstaff ed enfatizzando l'ultima con un duplice espediente: anzitutto Verdi ha ripetuto due volte la congiunzione *E*, facendola seguire da allusivi puntini di sospensione, e secondariamente accompagnando questi ultimi la prima volta con un movimento orchestrale di intervalli di settima discendenti-ascendenti accentati, con un'intensità di volume violenta e con mordenti che mimano il gesto del progetto inverecondo del protagonista.

Anche i versi che seguono mostrano elementi linguisticamente interessanti, di diverso ordine: s'incontrano infatti fenomeni di riuso interno ed intertestuale, una riflessione metalinguistica, elaborazioni retoriche e preziosismi culti. Nel primo caso si notano il ritorno in bocca ai servitori della forma *Ricusai* usata in precedenza con Falstaff sempre a proposito delle lettere

¹⁰⁴ Verdi, naturalmente attento a valorizzare la «parola scenica», ha previsto che nella grande confusione il primo di questi due versi sia cantato senza che le altre voci vi si sovrappongano e senza accompagnamento orchestrale, così da farlo risaltare e da far comprendere tramite un solo ottonario tutto il momento teatrale. Cfr. su questo passo anche le brevi ma interessanti osservazioni di Dallapiccola (1980) pp. 111-115.

¹⁰⁵ Lasciata risaltare dal rivestimento sonoro.

¹⁰⁶ Restano invece altri preziosismi musicali, come il corroborare le parole di Ford con «un motivo cromatico alle voci e ai fiati, sostenuto dal ronzo degli archi, che sale e scende due volte in altezza e volume»: cfr. Budden (1988) p. 482.

¹⁰⁷ Il compositore ha qui ritenuto opportuno, a ragione, ignorare la sinalefe che unirebbe le due battute.

fraudolente, il consiglio *Badate a voi* che si udrà quasi identico poco dopo nelle parole di Alice, la descrizione dell'attività amatoria del protagonista che si richiama con evidenza all' 'aria del catalogo' leprelliana¹⁰⁸. Poi s'incontra l'esclamazione di Ford *Brutta parola!* con cui il personaggio esprime un comprensibile giudizio sul significante-significato del sostantivo *corna*, pronunciato da Bardolfo in modo quasi citazionale e infatti segnalato nel libretto col corsivo; stupisce per altro la fine ed erudita circonlocuzione eufemistica con la quale il servo aveva subito prima designato in modo indiretto questo referente, dimostrandosi quindi non inferiore al suo compagno in fatto di cultura. Preziosismi linguistici che in questi scambi di battute si ravvisano anche nella costruzione duplicemente invertita con opzione verbale poetica *Salvar vo' i beni miei* (anche se il successivo *appetiti* consente al dettato di non elevarsi eccessivamente), nell'anafora di *Sorveglièrò*, nell'*enjambement voglie / voraci*¹⁰⁹, nella successione ecolalica dei primi interventi di Pistola e Bardolfo¹¹⁰.

Procedimento reiterativo che viene sfruttato anche poco dopo nel momento in cui i due gruppi di personaggi s'incontrano pur fingendo di ignorarsi reciprocamente; si noti che pure in questo caso non vi è stata alcuna remora stilistica da parte del librettista nell'impiegare i pronomi personali soggetto in posizione marcata *lui* (anche se poco sotto ci s'imbatte nello standard *egli*) e *lei*, così come la "par condicio" di genere vista in precedenza viene nuovamente rispettata affidando tre interventi agli uomini e altrettanti alle donne¹¹¹.

Chi invece non evita di entrare in contatto reciproco sono Fenton e Nannetta, i quali si lasciano qui andare al primo squarcio del loro «amoretto» che, come visto nel capitolo di presentazione del *corpus*, stava molto a cuore a Boito sotto il profilo drammaturgico¹¹²; e il proposito del poeta di caratterizzare i loro scambi verbali «con delle frasette fresche e dei brevi dialoghetti rapidissimi e furbi» non resta naturalmente una vacua dichiarazione d'intenti. I due dialogano infatti su quartine di quinari per lo più a rima incrociata o in una circostanza alternata, distribuendo più battute in un verso o mantenendo comunque un'articolazione sintattica nella maggior parte dei casi sticomitica: in questo modo risaltano a dovere sia gli accumuli, per lo più nominali, con i quali i due giovani si scambiano apprezzamenti, sia le espressioni più brevi con cui discorrono.

Per quanto concerne i primi si può rilevare come il chiamare in causa la fisicità corporea sia un perfetto contraltare rispetto a quanto visto nei momenti precedenti: ciò risalta sul piano lessicale, perché mentre prima la concretezza si manifestava con voci colloquiali ed espressive, adesso compaiono le voci tipiche della lirica amorosa e sublimata quali *Labbra* (3 volte), *Man*,

¹⁰⁸ E l'aggettivo *Tutte!* viene ribadito più volte in partitura da entrambi i famigli. L'idea è però già presente nella fonte diretta shakespeariana: «He woos both high and low, both rich and poor, both young and old, one with another, Ford; he loves the gallimaufry»: cfr. Baldini (1976) p. 70. Allo stesso modo la non immediata esplicitazione delle *corna* e il paragone con *La corona che adorna / D'Atteò'n l'irte chiome* di cui si sta per dire sono entrambi contenuti nelle battute di Pistol in questa stessa scena delle *Merry wives of Windsor*.

¹⁰⁹ Musicato come sintagma, anche se l'apocope del successivo *cavalier* vanifica invece la rima.

¹¹⁰ Non andrà invece annoverata in questo insieme la forma del congiuntivo *sieno*, dato che Serianni (2009) p. 230 la giudica «una variante non marcata stilisticamente per tutto l'Ottocento ed oltre»; essa compare un'altra volta nel libretto (III, II, 137), mentre non si hanno occorrenze del suo allotropo.

¹¹¹ Le citazioni sono state tratte da I, II, 55-58.

¹¹² Oltre a quanto già citato, si riporterà anche un'ulteriore conferma esplicitata da Boito in una lettera a Verdi del 12 luglio 1889 con la quale il poeta avvalorava la necessità di far sposare alla fine i due giovani sulla scena: «i matrimonj ci vogliono, senza le nozze non c'è contentezza (non glielo dica alla Signora Giuseppina, ricomincerebbe a parlarmi di matrimonio!) e Fent. e Nan. devono sposarsi. Quel loro amore mi piace, serve a far più fresca e più solida tutta la commedia. Quell'amore la deve vivificar tutta e tanto e sempre [...] In ogni scena d'insieme quell'amore è presente a modo suo. [...] Non so spiegarmi; vorrei come si cosparge di zucchero una torta cospargere con quel gajo amore tutta la commedia senza radunarlo in un punto»: cfr. Medici-Conati (1978) p. 150.

Ciglia, Pupille (tutte in posizione incipitaria e quindi enfatica), con relative e coerenti attribuzioni e *iuncturae*¹¹³. Ma la freschezza e la spigliatezza del discorso vengono ugualmente assicurate, oltre che da parole meno poetiche come *ciarle* o *malandrine*, da altri elementi quali le onomatopée *Pst, pst* e *Ssss* (computate come sillabe di verso anche se prive di vocale), dalla ripetizione a distanza di Fenton *Due baci*, da quella ecolalica tra i due *In fretta*, dalla contrapposizione oralizzante tra il *No* della giovane e il successivo *Sì* del ragazzo, dagli ordini della prima *Taci* e, soprattutto, *Basta*¹¹⁴, dall'esclamazione con *enjambement* *Mi piaci / Tanto!*.

La musica, che non prevede quasi alcun accompagnamento nelle prime battute sussurrate dai due¹¹⁵, si mantiene su un *Allegretto* spigliato che procede fluido, per lo più attutito (agli archi è prescritta la sordina) e con un attacco comprensibilmente *dolcissimo* e *dolce* per le voci, cui si frappone qualche momento più intenso e più mosso laddove la passione amorosa si esprime con maggior veemenza. E questo breve duettino si conclude con la nota citazione dell'*explicit* della settima novella del secondo giorno del *Decamerone*, un distico di endecasillabi con rima imperfetta¹¹⁶: non solo esso è segnalato nel libretto dal solito corsivo, ma è previsto che sia pronunciato dai due amanti *cantando*; in questo modo Verdi ha avuto maggior agio di instaurare un *Più lento* che conclude il pezzo in modo flautato nel canto, mentre l'orchestra richiama, lieve, il tema iniziale del duetto.

Un passaggio *Allegro* in un tempo nuovo che via via cresce d'intensità segnala il ritorno delle donne, le quali, guidate dalla sdegnata Alice, tramano ora la loro vendetta nei confronti del protagonista recuperando dei più discorsivi settenari. Qui è soprattutto la musica a scandire con chiarezza i diversi momenti del dialogo: se infatti inizialmente interviene un cambio di tonalità, poi spetta alle indicazioni dinamiche segnalare gli stacchi. Così se la prima parte che si apre con un breve *brain storming* mantiene l'*Allegro* d'arrivo che si conclude con le affermazioni d'intenti delle donne¹¹⁷, l'elaborazione del piano da parte di Alice si svolge *Poco più lento*, mentre il tutto si conclude col ripristino dell'*Allegro* che, recuperando in orchestra il tema del passaggio di collegamento precedente, accompagna gli impropri, i propositi vendicativi e le esclamazioni di contentezza delle comari¹¹⁸.

Proprio questi ultimi elementi sono i più interessanti sotto il profilo linguistico, perché ampliano il campionario precedente: qui infatti Falstaff è definito con accumulo in stile buffo

¹¹³ A questo proposito si noteranno almeno il monottongo di *foco* (mentre tra poco in bocca alla più discorsiva Alice comparirà la variante dittoncata) e la presenza dell'aggettivo *vago*.

¹¹⁴ Poco prima Quickly aveva usato la variante *Zitto!*: cfr. Serianni (2002) pp. 132-134 e 144-145.

¹¹⁵ Si hanno infatti solamente i dolci flauti che intonano un bicordo *senza tempo* e quasi senza lasciarsi udire; grazie a loro l'impianto tonale subirà presto una mutazione modulando nel *la bemolle maggiore* del duetto vero e proprio.

¹¹⁶ «Dans votre lettre vous touchez avec une admirable clairvoyance, et du fin bout de votre doigt, à l'essence même de l'oeuvre; vous dites: *voilà le vrai (ou comédie) lyrique, moderne et latin*. Mais ce que vous ne pouvez pas vous imaginer c'est l'immense joie intellectuelle que cette comédie lyrique latine produit sur la scène. C'est un vrai débordement de grace, de force et de gaîté. L'éclatante farce de Shakespeare est reconduit, par le miracle des sons, à sa claire source toscane de *Ser Giovanni Fiorentino*. Venez, venez cher ami, venez entendre ce chef d'oeuvre! venez vivre pendant deux heures dans les jardins du Décameron et respirer des fleurs qui sont des notes et des brises qui sont des timbres»: cfr. Tintori (1986b) p. 154; così Boito scrisse all'amico Bellaigue subito dopo la prima assoluta dell'opera per invitarlo a venire a Milano ad ascoltarla. Il poeta attribuiva il merito di tanta bellezza leggiadra e «latina» alla musica, ma naturalmente quest'ultima senza un tale testo verbale non avrebbe potuto toccare simili livelli. Resta per altro curiosa la scelta di mettere in bocca ai due teneri e pudichi amanti la massima boccaccesca che conclude una vicenda a seguito della quale non si può certo dire, per restare al *Falstaff*, che la protagonista sia un *fior[e] di virtù*; come che sia, la frase così decontestualizzata resta appropriata nel libretto. Trovo dunque altamente opinabile (soprattutto perché smentita dalle dichiarazioni pubbliche e private del poeta) l'interpretazione maliziosa e maligna proposta da Gerhard (2006).

¹¹⁷ Aumentate in partitura.

¹¹⁸ *Che gioia!* è ripetuto e cantato da tutte e quattro, in crescendo.

tradizionale *brigante, bove, uomo senza / Fede, monte di lardo, ghiotton*; si noterà poi la ricorrenza per ben tre volte del verbo *Merita*¹¹⁹, che tornerà in bocca ad Alice più avanti quando questa rimprovererà il marito ingiustamente geloso con la frase *Bada! tu pur ti meriti / Qualche castigatoia* (III, I, 128)¹²⁰. Il dettato informale è concluso con un fenomeno che lo corrobora una volta di più: un costrutto di sintassi marcata accompagnato da un deittico locativo (*Là c'è qualcun che spia*). Penso invece che sia frutto del caso, ma trattandosi di un libretto boitiano è bene non esserne mai troppo certi, la rima interna per omoteleuto che cade alla stessa altezza dei versi consecutivi *Lo lusinghiamo, e poi / Gli ele cantiamo in rima* (in cui si noterà anche l'espressione idiomatica, che per la verità in un'opera lirica ha quasi funzione metalinguistica e metateatrale)¹²¹.

L'*Allegretto (come prima)*, che ripristina l'impianto tonale, il tempo e la freschezza spensierata della musica uditi poco sopra, dà avvio al secondo scambio di effusioni amorose tra i due giovani, e la ripresa è segnalata anche verbalmente con le due espressioni *Torno all'assalto* e *Torno alla gara* (e tornano, naturalmente, i quinari). Questa volta il duetto si svolge giocando sulla metafora di un *Torneo*, chiamando quindi in causa diverse voci connesse con quest'ambito semantico, le quali s'intrecciano ancora con parole più tipiche del lessico amoroso; relativamente alle prime si noterà almeno la presenza ravvicinata di entrambi i sinonimi *dardo* e *freccia*, il primo più formale e il secondo più colloquiale.

La sintassi resta un po' più articolata rispetto al momento precedente, come dimostra anche la presenza dei due *enjambements agile / Torneo* e *freccia / Fatal*¹²²; mentre l'assenza dell'articolo in *sua corte* è di fatto l'unico fenomeno sostenuto all'interno di un dialogo ancora libero e spontaneo: bastino a testimoniare l'assenza di inversioni, le frasi brevi, l'avverbio con enclisi *Eccoti*, l'ennesima ripresa ecolalica in anadiplosi *e poi*¹²³, il modo di dire *Bello è quel gioco / Che dura poco*, di nuovo un *Basta*. I due *poi* si lasciano con quello che può essere definito il loro ritornello erotico perché ancora interrotti dal sopraggiungere degli uomini.

Una considerazione metalinguistica di Bardolfo relativa alle capacità oratorie di Falstaff inizia il momento in cui si elabora la seconda trama ai danni del protagonista; in realtà il servo deve aver appreso dal suo padrone anche l'arte dialettica, giacché nel suo distico¹²⁴ sono presenti una tmesi (*quanta [...] / Magniloquenza altera*), il pronome personale pleonastico *egli* nella forma standard e la variante sinonimica più sostenuta *Udrai*. Ford in un primo momento sembra intenzionato a tenergli testa, dato che impiega lo stesso pronome, che nella reggente sfrutta un perfetto per riferirsi a un avvenimento svoltosi pochi istanti prima e che poco oltre usa l'avverbio letterario *Poscia*¹²⁵; ma sono solo sporadiche infiltrazioni in un procedere stilistico dialogico e colorito: lo testimoniano espressioni varie come *Lo piglio nella rete, non una parola, In ciarle non m'ingolfo, Son sordo / E muto, Qua la mano*, la ripetizione di *Siam d'accordo (/ Tutti)*. Si badi poi al riuso interno di uno stilema tanto poetico quanto musicale: il secondo *Ma* di Ford, seguito dai puntini di sospensione ad indicare meglio il suo valore allusivo e avversativo, è pre-

¹¹⁹ Nel *Falstaff* di Salieri-Defranceschi Mrs. Slender, pensando al personaggio eponimo, usava parole simili: *Maggior castigo merita / La sua temerità* (I, VIII).

¹²⁰ E in tutto il libretto ogni forma di questa voce, anche nei corradicali, è sempre piena, senza sincope.

¹²¹ Le citazioni sono state tolte da I, II, 58-62.

¹²² Come di consueto musicati in sintagma.

¹²³ Opportuna l'intonazione ascendente di entrambe le domande, così come opportuna è la successiva minima sospensiva e *con grazia* sulla dominante della parola *vuoi*, cui segue la risposta su una scaletta discendente che raggiunge la conclusiva tonica.

¹²⁴ Nel frattempo i versi sono prevedibilmente ritornati settenari e il tempo si ritramuta, senza soluzione di continuità, in un C.

¹²⁵ Non per nulla nel libretto la forma *poi* compare ben 19 volte (senza contare le numerose occorrenze delle *disascalie*), mentre la sua variante è individuabile solo in questo verso.

visto nella partitura da eseguirsi su un *re bemolle* acuto con punto coronato. Il patto viene stretto dagli uomini quasi parlando, giacché lo spartito prevede che si ribatta semplicemente una stessa nota, con un suggerimento di durata ritmica ma *senza misura* e senza alcun accompagnamento¹²⁶.

Quanto segue è una delle realizzazioni più singolari dell'intera produzione verdiana: drammaturgicamente si potrebbe pensare a un comune concertato, ma non è così analizzando il testo poetico, il testo musicale e la loro reciproca relazione. In questo momento si spartiscono la scena tutti i personaggi "antagonisti" dell'opera, ma suddivisi in base al proprio gruppo d'appartenenza, con un caso giustamente misto (come si vedrà soprattutto in riferimento alla musica): da un lato gli uomini, per i quali Boito ha composto due nuove quartine nel metro che li aveva contraddistinti prima (l'ottonario, così che si hanno otto ottonari) a coppie di rime variamente intrecciate ma con a sempre sdrucchiola e d sempre tronca perché in fine di seconda strofa; dall'altro lato le donne, per le quali invece viene recuperata l'ultima quartina di senari del loro precedente quartetto. Linguisticamente sarà quindi sufficiente avanzare qualche considerazione sui versi nuovi, constatando anzitutto che, pur mantenendo inalterata la cesura tra le due quartine, la sintassi tanto paratattica quanto ipotattica è qui un po' più articolata, con un numero insolito di subordinate condizionali e con i più consueti *enjambements* (*prova / Molestissima, infortunio / Marital, gemine / Stelle*).

Per quanto riguarda gli altri livelli della lingua si riconferma la sostanziale informalità del dettato, controbilanciata però, esattamente come in precedenza, da qualche scelta più sostenuta e da qualche elemento più ricercato. Cajus si contraddistingue per un discorso in linea con la sua professione di medico: parla infatti di *diagnostico*, di *male*, di *benessere* e delle due erbe medicamentose *ginepro* e *rabarbaro*; ma non manca di impiegare i due superlativi *Molestissima* e *amarissimo* e di ripetere l'aggettivo *barbaro*. Pistola e Bardolfo sottolineano invece l'inclinazione del protagonista al bere citando entrambi il suo amore per il *vin(o)*, cui accompagnano *il calice* e, metaforicamente, *un pasto lauto*; il primo servo poi, malgrado la forma aferetica più ricercata *empirgli*, rende più informale il proprio discorrere grazie alla polirematica reduplicativa *Tratto, tratto*¹²⁷, al sostantivo *tresca*¹²⁸ e all'espressione idiomatica *trovar del nodo il bandolo*; Bardolfo dal canto suo designa il suo padrone con l'immagine di un *paffuto plenilunio* e arricchisce le sue parole con i due derivati *incorpora* e *imporpora*¹²⁹.

Ford è il personaggio che si mantiene su un registro più elevato (forse anche per simulare una situazione ironicamente tragica), giacché utilizza l'inversione *arte mia*, il letterario *disco-pro*, il latinismo *angue*¹³⁰ e il ricercato *cerretan*¹³¹ (si noti tra l'altro la metafora instaurata con questi due sostantivi); ma non si spinge oltre, considerato che con compaiono, anche per ragioni d'ordine metrico, le sincopi in *adopera* e *opera*, che la forma *pericolo* è quella meno aulica e re-

¹²⁶ Cfr. su questo e in parte su quanto segue Beghelli (1993) pp. 362-367. Le citazioni sono state tratte da I, II, 62-66.

¹²⁷ Simile a quanto già visto in *Mefistofele* e identico a quanto si legge ripetutamente nella novella in prosa *Barbapedàna*: cfr. Villa (2001) pp. 202 e 206-207.

¹²⁸ Pur già dantesco.

¹²⁹ Di cui si è già ricordata la diffusione anche sotto forma di corradicali nella produzione librettistica boitiana.

¹³⁰ Naturalmente già dantesco e petrarchesco, ma proprio anche del Boito sia poeta che librettista: per l'importanza della voce, testimoniata dalla sua presenza nei quaderni lessicali dell'autore, cfr. D'Angelo-Riva (2004) pp. 79, 113 e 127.

¹³¹ Voce però non insolita per la penna boitiana, non solo poetica: essa compare infatti ad esempio in una cronaca teatrale pubblicata sul *Figaro* il 25 febbraio 1864 (cfr. Nardi 1941 p. 1129) e in una didascalia di *Mefistofele* nella scena della festa di Pasqua a Francoforte sul Meno (I, I, 12).

cupera quanto Pistola aveva detto appunto a Ford poco prima¹³², che *avrem sudato* non è certo un'espressione poetica.

Fenton è per parte sua l'unico degli uomini che canta *fra sé*, e le sue due quartine sono contenutisticamente ben distinte: nella prima il personaggio svolge delle riflessioni metalinguistiche e metateatrali analoghe a quelle precedenti di Quickly, sottolineando i due piani drammaturgici compresenti in scena e le caratteristiche foniche dei versi di ciascun gruppo (*Qua borbotta un crocchio d'uomini [...] / Là cinguetta un vol di femine*: andrà infatti evidenziato come Boito abbia giocato molto, per gli uomini, su voci ricche di polivibranti e plosive bilabiali, che ben rendono un "borbottare" sottovoce maschile da congiura); nella seconda quartina invece il giovane si lascia andare ai suoi pensieri amorosi. Così mentre nei primi versi emerge la contrapposizione tra i deittici *Qua* e *Là* e quella tra i verbi onomatopeici *borbotta* e *cinguetta*¹³³, i successivi si aprono con l'ormai nota congiunzione *Ma* che segna uno stacco, vedono in posizione enfatica il pronome pleonastico *Noi* che ben s'addice a dare maggior risalto ai pensieri di coppia dell'innamorato, sono più vicini al registro amoroso tradizionale¹³⁴.

Verdi, come si accennava, ha saputo rendere tutta questa complessità in modo magistrale e compositivamente virtuosistico. In perfetta corrispondenza con le specificità caratterizzanti di genere pensate nella versificazione, il Maestro ha deciso di fare altrettanto con quanto era di sua competenza: le donne cantano infatti ancora nei loro 6/8 e secondo le modalità ritmico-sillabiche, oltre che melodiche, precedenti¹³⁵, mentre gli uomini si riappropriano del tempo per aumentazione del loro precedente dialogo intrecciato ed eseguono anch'essi questi nuovi versi come avevano fatto con le loro quartine di prima: il tutto con una perfetta sovrapposizione che, sfruttando in entrambi i casi degli *incipit* acefali, consente di far cadere gli accenti tonici principali dei versi insieme e in coerenza con gli *ictus* musicali¹³⁶. Resta però da fare un discorso in parte diverso per Fenton: Verdi ha infatti valorizzato anche nel suo caso le specificità del libretto, così che se per la prima quartina il personaggio si amalgama con il gruppo di genere cui anch'egli appartiene, per la seconda è invece previsto un canto autonomo, ad arcate di fraseggio più ampie, con ascese all'acuto più percepibili dall'ascoltatore, proprio come si addice a un giovane tenore innamorato di tradizione romantica.

Dopo la cadenza¹³⁷ restano in scena solo le comari, e di conseguenza si hanno tre quartine di senari (più la coda endecasillabica citazionale *Ma il viso mio su lui risplenderà / Come una stella sull'immensità*) musicate nei loro ormai tipici 6/8: la scena si chiude così in modo speculare rispetto a come si era aperta, ovvero con le amiche che si salutano, ora accomiatandosi. Anche sotto il profilo stilistico viene mantenuta una coerenza linguistica, così che si hanno frasi brevi e rapide che spesso ripartiscono i versi in più porzioni, e le formule di saluto sono informali.

¹³² La variante con laterale palatale si trova nel libretto altrettante volte, e anche in quei due casi in clausola di verso; non è quindi possibile stabilire con certezza quanto le scelte siano dettate da reali volontà stilistiche o piuttosto da comodità metrico-rimiche. Cfr. Arcangeli (2003) p. 120 e Serianni (2009) pp. 94-95 che prende in considerazione proprio quest'opera.

¹³³ Si noterà anche la mescolanza tra i più sostenuti *femine*, *malìa* e *Spira* e i meno poetici *crocchio* e *aria*.

¹³⁴ Basti osservare il monottongo in *cor*, l'invocazione al *Dolce amor*, il latinismo prezioso e già tassiano *gemine*, il sostantivo *ardor*.

¹³⁵ Abbisognandogli un testo verbale più lungo, il compositore ha solamente recuperato qualche verso in più dei senari precedenti rispetto a quelli previsti dal libretto. Inoltre le voci delle donne sono sostenute dai legni, dal timbro più garrulo e acuto, mentre gli altri strumenti accompagnano gli uomini o l'insieme.

¹³⁶ Salvo qualche nuova piccola distonia ancora ascrivibile alla fattura del testo poetico.

¹³⁷ Che conclude su un accordo di *mi maggiore*: tutte le donne si mantengono sulla dominante, ad ottave diverse, mentre gli uomini si distribuiscono le altre note della triade accordale.

Nonostante dunque qualche elemento più controllato come le inversioni *più non si vagoli* e *ufficio / Tuo* o la forma apocopata *Vo'*, la colloquialità e l'espressività sono assicurate da altre scelte: anzitutto la frase fonosimbolica *Vo' ch'egli miagoli / D'amor come un micio*, con l'insistenza di nasali e le due voci più marcate in senso quotidiano¹³⁸; e poi tutto il gioco di parole successivo relativo all'*epa* col *tricolon* enfatico *Si gonfia* e il culmine nel verbo espressivo *crepa*¹³⁹. La conclusione riprende poi le parole in endecasillabi della lettera di Falstaff, pronunciate ironicamente e infatti con due piccole modifiche: anzitutto la necessaria riformulazione dell'aggettivo possessivo e del pronome personale, ma poi, soprattutto, la sostituzione della congiunzione coordinativa originale con una avversativa¹⁴⁰.

La musica procede rapida e briosa, con il succedersi svelto delle battute, rispetto alle quali Verdi si mostra ancora una volta molto attento: se infatti inizialmente la clausola sdruciolata di *vagoli* è resa ritmicamente come nei momenti d'assieme precedenti¹⁴¹, poi non si avverte il passaggio di verso tra *ufficio / Tuo* e *miagoli / D'amor*. Inoltre il compositore non poteva certo mancare di sfruttare l'espressività del testo verbale quando si parla della fine che farà la pancia del protagonista: ecco infatti che – un po' prevedibilmente ma non per questo senza efficacia teatrale – il sintagma *Si gonfia* viene ripetuto una volta in più rispetto al libretto, così da poter aggiungere una voce per volta delle quattro comari in una *climax* tanto dinamica quanto intonativa che culmina in un acuto all'unisono e che si conclude poi con un'*anticlimax* discendente alle parole *e poi crepa*, seguite da una fragorosa scala cromatica anch'essa discendente¹⁴² di tromboni e fagotti che amplifica e definisce ancor meglio l'azione.

Naturalmente la citazione della lettera viene intonata con lo stesso arco melodico *cantabile* e spianato di prima, recuperandone per l'occasione anche la tonalità; anche in questo caso alla voce di Alice si unisce inizialmente solo quella di Nannetta, ma poi il secondo endecasillabo viene eseguito all'unisono da tutte e quattro le comari. A questo punto secondo il libretto le battute delle donne sarebbero concluse, ma Verdi ha voluto essere talmente aderente al testo verbale da non lasciarsi sfuggire un'altra occasione: recuperando in parte uno stilema ascoltato all'inizio della scena sempre durante la lettura della lettera di Falstaff, il Maestro ha riempito due battute con crome di risate accordali discendenti delle comari, le quali infatti, secondo le indicazioni esplicite di Boito, «s'allontanano ridendo»¹⁴³.

5.2. ATTO SECONDO

5.2.1. Atto Secondo – Parte Prima

La stessa compenetrazione tra questi elementi riappare immediatamente dopo il risollevarsi del sipario, che svela di nuovo l'interno dell'osteria della Giarrettiera occupato dal volu-

¹³⁸ A testimonianza del riuso boitiano si segnala inoltre che *micio* compariva già in *Re Orso* e il verbo *Vagolando* nella poesia *Le foglie* (cfr. Villa 2001 pp. 69 e 135), nonché, come visto, diversamente coniugato in *Mefistofele*.

¹³⁹ I rimanti sono ripresi dal canto XXX dell'*Inferno* dantesco, da cui, come si ricorderà, era già stato tolto il sostantivo *ventraja* di Fenton. Curioso constatare come da questo canto il melodramma italiano post-romantico non abbia tratto solamente i presenti riferimenti al diverbio fra Mastro Adamo e Sinone, ma anche l'idea per l'intero soggetto dell'opera breve di Puccini-Forzano *Gianni Schicchi*.

¹⁴⁰ Per le considerazioni sin qui svolte non mi sento dunque di condividere quanto scrive Rescigno alla nota 55 p. 69 dell'edizione critica di riferimento, secondo cui sarebbe stato più giusto mantenere la *e*, come Verdi aveva inizialmente previsto nella partitura autografa.

¹⁴¹ Ovvero con due semicrome in battere per le prime sillabe, seguite da una nota di valore più lungo.

¹⁴² Prima invece erano stati gli archi ad accompagnare il canto con una progressione cromatica ascendente.

¹⁴³ Le citazioni sono state tratte da I, II, 66-69.

minoso protagonista. Ma Falstaff non s'impadronisce da subito solo dello spazio scenico¹⁴⁴, bensì anche di quello poetico: la sua presenza in questo contesto determina infatti un ritorno ai martelliani a rima baciata cui si adeguano anche i vari interlocutori che via via si succedono, sebbene questa forma metrica non si riveli ora esclusiva di tutta la parte d'atto com'era invece avvenuto all'inizio dell'opera. E appunto il primo settenario spetta ai due famigli, fintamente redenti: essi esprimono il proprio rammarico intonando all'unisono una sorta di litania parodica e senza accompagnamento («cantando insieme», prescrive appunto la didascalia), e «battendosi il petto» in corrispondenza della reduplicazione delle sillabe dell'omoteleuto, la prima delle quali accompagna il gesto con un'acciacatura¹⁴⁵.

Falstaff non si smentisce e non si scompone, ed esordisce dunque sfruttando una frase fatta colloquiale eseguita quasi declamando (*L'uomo ritorna al vizio, / La gatta al lardo*); ad essa si ricollegano immediatamente Bartolfo e Pistola completando il ragionamento e presentandosi come terzo termine di paragone (*E noi, torniamo al tuo servizio*): si notino infatti l'inizio della loro battuta con la congiunzione coordinante subito seguita dal pronome personale di quarta persona, il riuso quasi identico del verbo e, segnale di come gli alessandrini continuino ad essere riempiti verbalmente dal librettista con molta libertà, il fatto che quanto sta prima della virgola serve a completare il primo dei due settenari del verso.

I famigli pronunciano questa frase ancora con contrizione e all'unisono, ripetendo lo stilema gestuale e musicale di battersi il petto a ritmo di acciacatura: in questo caso poi il *mea culpa* è più ortodosso, e come tale definitivo, in quanto l'abbellimento è triplice come richiede la formula religiosa canonica. La proditoria sottomissione al protagonista si manifesta poi risolvendo l'appellativo *Padron* che nella prima scena dell'opera era stato pronunciato due volte da Pistola e che qui si trasferisce in bocca al suo sodale; questi inoltre si adegua anche allo stile di Falstaff utilizzando un prosastico costruito marcato, solo in parte giustificato dal deittico locativo che lo precede (*là c'è una donna che alla vostra presenza / Chiede d'essere ammessa*). E non per nulla Falstaff esprime il proprio assenso con una forma melodrammatica ma più moderna, perché priva della nasale geminata *S'inoltri*¹⁴⁶.

Il dialogo tra il protagonista e la comare ambasciatrice coniuga galanterie, arguzia, schermaglie, concretezza. L'*Assai moderato* che lo apre fa udire inizialmente in orchestra il tema del saluto di Falstaff, ovvero attraverso la sola musica si vuole già suggerire la cordialità un po' affettata e grottesca con cui il padrone di casa accoglie la sua ospite; quest'ultima, dal canto suo, avvia il dialogo proprio ricorrendo a una formula d'ossequio ineccepibilmente consona all'etichetta del galateo (*Reverenza!*)¹⁴⁷, la cui linea melodica grave e discendente – evidente evocazione musicale del gesto compiuto da Quickly e carica di buffa ironia – resterà fino alla fine dell'opera un *topos* (direi anzi quasi un *leitmotiv*) del personaggio. Falstaff risponde a sua volta, sulle note sentite prima, con le parole colloquiali e decisamente insolite per un'opera lirica *Buon giorno buona donna*¹⁴⁸; al che la partitura prevede che la comare ripeta il suo saluto¹⁴⁹, gesto che ritornerà, questa volta anche nel libretto, poco dopo, appena usciti i famigli.

¹⁴⁴ E musicale: «Si noti [nell'introduzione] l'appesantirsi del suono verso i registri medi e gravi, ovviamente designati a evocare la corpulenta figura del protagonista adagiato ancora una volta sul suo seggiolone mentre beve il suo *sherry* preferito»: cfr. Budden (1988) p. 493.

¹⁴⁵ Cfr. Beghelli (1993) p. 372.

¹⁴⁶ Cfr. Arcangeli (2003) p. 52.

¹⁴⁷ Foggiata a partire più dalla traduzione di Hugo che non dall'originale: «Give your worship good morrow» e «Je souhaite le bonjour à votre révérence»: cfr. Baldini (1976) p. 78 e Rescigno (1980) p. 50.

¹⁴⁸ Tratte anch'esse dalla traduzione di Hugo.

¹⁴⁹ Dato il momento e data la realizzazione musicale e drammaturgica, questa zeppa non prevista dal testo poetico non rappresenta certo un tradimento del testo stesso o delle intenzioni del poeta.

Il dettato di Quickly intende mantenersi sempre formale e sussiegoso, ma la volontà è spesso tradita dalla realizzazione concreta, così che anche in questa circostanza lo stile linguistico vede la compresenza di più livelli. Per ben tre volte la donna si rivolge al suo interlocutore con l'appellativo di rispetto *Vostra Grazia*, continuando per tutto il tempo ad impiegare nei suoi riguardi la seconda persona plurale; analogamente si giova del condizionale di cortesia *Vorrei* in poliptoto rispetto alla forma verbale precedente inserita in un'ipotetica altrettanto formale (*Se Vostra Grazia vuole*), del passato remoto *ebbe*, dell'inversione *angoscie sue*. Queste ultime parole sono inserite in un contesto elevato, quasi tragico, o meglio, decisamente tragicomico: Quickly infatti si dispera per le *crudeli angoscie* sofferte dalla povera Alice, la quale avrebbe in realtà da dolersi semplicemente per il fatto di avere un *marito geloso*¹⁵⁰ che le rende difficile intrecciare relazioni amorose extraconiugali. Il contenuto ironico e antifrastrico è sottolineato anche dall'esclamazione di commiserazione *Povera donna!*, che si riferisce due volte ad Alice (la prima accompagnata dall'interiezione tipicamente melodrammatica *Ahimè!*) e una a Meg; di quest'ultima poi Quickly tesse le lodi rifacendosi alla tradizione lirica presentandola come *un angelo che innamora a guardarla* e come *un giglio di candore e di fè*¹⁵¹.

A proposito della prima mittente va inoltre sottolineato come la sua ambasciatrice si riferisca ad essa in modo via via più confidenziale, quasi ad aumentarne la vicinanza anche con il suo interlocutore: inizialmente si ha infatti il formale *Madonna / Alice Ford*, poi il semplice *Alice* e infine il più ammiccante *La bella Alice*; a quel punto tutto questo percorso d'avvicinamento non è più necessario con la seconda donna, subito identificata come *La bella Meg*. Spie linguistiche della colloquialità di Quickly sono ravvisabili poi sia sul piano morfosintattico sia su quello lessicale: nonostante il fare compassato dell'inizio, la donna usa infatti la formula *dirle quattro parole* e più avanti la variante non standard del verbo in *Sta in grande agitazione*. Interessanti inoltre nella stessa ottica le risposte *Ben detto* e *Oibò! La donna nasce scaltra*, dove l'interiezione fa il paio con quella più tragica vista poco sopra e, insieme all'affermazione d'assenso, si configura come un idiolettismo di questo personaggio¹⁵².

Falstaff procede nella medesima direzione, ma in lui, come al solito, la componente informale prevale su quella sostenuta. All'inizio si adegua all'ampollosità della sua ospite, dandole il proprio assenso a una conversazione privata con la formula *T'accordo udiienza*¹⁵³; la superiorità ch'egli si attribuisce nei confronti dell'interlocutrice è poi visibile fin da queste parole per il fatto che il protagonista le si rivolge sempre con il 'tu'. Nella dinamica del dialogo Falstaff svolge per lo più la funzione di commento, di riflessione personale e di stimolo a proseguire nella rendicontazione: a quest'ultimo proposito si citeranno infatti le formule *Ebben?*, *Continua*¹⁵⁴, *Parla* e *Dimmi*. Retoricamente il personaggio sfrutta alcune figure di ripetizione, quali

¹⁵⁰ E si noti la forma sinonimica del sostantivo (che ritorna anche più avanti), di solito sostituita nella librettistica seria con varianti più sostenute ma più diffusa nell'opera buffa: la si trova ad esempio nella *Serva padrona*, nell'*Arcadia in Brenta*, nelle *Nozze di Figaro*, nel *Don Giovanni*, nell'*Italiana in Algeri*, nel *Turco in Italia*, nel *Barbiere di Siviglia*, ne *La Cenerentola*, nella *Gazza ladra*, nell'*Ajo nell'imbarazzo*, nell'*Elisir d'amore*, nel *Don Pasquale*, nel molto più recente *Cappello di paglia di Firenze*; soltanto con il rinnovamento anche linguistico della 'giovane scuola' marito troverà più facile accoglienza nei libretti seri, come è il caso de *La Wally*, della *Bohème* pucciniana, dei *Pagliacci* (ma anche qui solo nel momento della recita delle maschere), della *Cavalleria rusticana*, dell'*Adriana Lecouvreur*.

¹⁵¹ Già il Dottor Malatesta del *Don Pasquale* di Donizetti-Ruffini aveva descritto al personaggio eponimo la propria pseudo-sorella con le parole *Bella siccome un angelo [...] Fresca siccome il giglio* (I, II).

¹⁵² Lo si era infatti già incontrato, come si ricorderà, durante la chiacchierata con le altre comari e tornerà più avanti in II, II, 87; nella stessa scena inoltre si avrà appunto sempre in bocca a Quickly *Ben detto*. Nessun altro personaggio dell'opera si esprime altrove con queste parole.

¹⁵³ Anch'essa ispirata dalla versione francese.

¹⁵⁴ Già impiegato da Boito nell'*Otello*: cfr. Telve (2004) p. 103.

l'anadiplosi di *Dalle due alle tre*¹⁵⁵, l'annominazione rispetto a *stregate* di *Stregoneria non c'è* (con particella meno poetica) e la diafora di *l'altra / Sa di quest'altra?*. Solo un po' più sostenuta è la frase *Or ti vo' remunerar*, mentre la neoformazione dotta e latineggiante *Mercurio-femina* è riconducibile più che altro a una trovata espressiva¹⁵⁶.

Dal punto di vista testuale è interessante rilevare una nuova inserzione del discorso riportato, che qui si manifesta sotto forma di discorso indiretto: la funzione di Quickly è infatti quella di essere "l'interposta persona" attraverso la quale gli altri tre personaggi coinvolti si scambiano i loro messaggi; non per nulla sia per quanto riguarda Alice sia per quanto riguarda Meg la comare in scena usa la formula *dice che* (e non sfuggirà il *tricolon* con annessa *climax* della prima ambasciata¹⁵⁷); così come Falstaff, a proposito della Signora Ford, istruisce Quickly con l'ordine *Le dirai che impaziente aspetto quell'ora*, e congeda l'interlocutrice chiedendole di portare i suoi saluti alle *due dame*. Quest'ultimo sostantivo, che riporta per un attimo il dettato su un livello più formale, consente alla comare di andarsene con la nuova formula di commiato cortese *M'inchino*.

Naturalmente entrambi questi saluti chiudono anche musicalmente il dialogo tra i due come esso si era aperto: ovvero, vengono recuperate le melodie precedenti mantenendo invariata quella di Falstaff e modificando invece parzialmente quella di Quickly, che compie qui un gesto più profondo e grottescamente ampio¹⁵⁸. Altri preziosismi d'indubbia efficacia teatrale sono poi profusi in partitura: si badi ad esempio al procedere indugiante che spesso caratterizza, soprattutto all'inizio, l'esposizione di Quickly, ad indicare la sua simulata discrezione e la sua ironica pudicizia; oppure la linea cadenzante "tragica" che sempre accompagna l'esclamazione *Povera donna!*; o ancora il passaggio transeunte a un *Largo* dall'arcata melodica ampia che fa il verso agli stilemi lirici e serio-amorosi nei due momenti in cui la comare descrive le virtù di Meg. Ma lo spunto più significativo e duraturo è forse il breve motivo di rapide terzine cadenzanti e brillanti che accompagna tutte le riprese del sintagma *dalle due alle tre* e che si ascolta anche solamente in orchestra quando vi si allude drammaturgicamente. Naturale infine che anche durante questo dialogo il rispetto generalizzato del Maestro nei riguardi del testo poetico subisca qualche lieve incrinatura quando ragioni teatrali e musicali lo suggeriscano¹⁵⁹.

La fluidità del testo poetico porta Falstaff a concludere l'ultimo alessandrino del duetto con l'esclamazione soddisfatta e solistica *Alice è mia!*, teoricamente congiunta in sinalefe con quanto precede ma saggiamente isolata ed enfaticizzata in partitura: viene infatti preceduta da una pausa di durata lunga e a piacere dell'esecutore, viene intonata inizialmente senza accompagnamento ed è poi contestuale all'instaurarsi di una nuova tonalità, di un nuovo tempo e di una nuova indicazione dinamica; questi iniziano su un volume sonoro vigoroso contrastante rispetto al momento precedente e danno avvio al secondo, breve, pezzo solistico del protagonista. Per quest'ultimo Boito ha previsto una forma metrica in versi da scena rimati, sottolineando così come la rinuncia provvisoria ai martelliani non fosse però sinonimo della volontà di dar vita a un pezzo chiuso tradizionale;

¹⁵⁵ Il sintagma compare qui tre volte, ma l'abilità di Boito ha fatto sì che esso non occupi mai la stessa porzione di verso, così da richiedere anche rimanti differenti e da aumentare l'andamento prosastico della scena. Sempre a proposito di questo «fantastico» sintagma cfr. Coletti (2002) p. 826.

¹⁵⁶ Nonché ancora una volta alla traduzione del Rusconi che così aveva reso, quasi letteralmente, il «my good she-Mercury» dell'originale; del resto gran parte di questa prima parte d'atto segue fedelmente tanto sotto il profilo drammaturgico quanto sotto quello verbale la scena II, III delle *Merry wives of Windsor*.

¹⁵⁷ Entrambe le cose vengono messe debitamente in rilievo dal rivestimento sonoro tramite la pausazione e la linea melodica.

¹⁵⁸ Infatti la donna raggiunge la tonica non più dalla sopratonica e dalla medianta acciaccata (come però ancora s'ode dalle corde dei violini primi), bensì dalla sensibile più grave che è un *si naturale*.

¹⁵⁹ Le citazioni sono state tratte da II, I, 70-73.

ciò è testimoniato anche dall'assenza della clausola tronca alla fine della strofa e dallo stretto legame con l'esclamazione precedente realizzato tramite la rima baciata.

In questi versi Falstaff dimostra tutta la sua boria e tutta la sua vanagloria illusa riempiendosi la bocca di apprezzamenti relativi alla propria prestanta fisica. Si noti come la formalità della dichiarazione, mantenuta comunque su un livello stilistico altamente colloquiale, venga resa anche dal parlare di sé e, poi, del suo *corpo* ricorrendo alla seconda persona singolare; questa, però, si tramuta nella prima nel momento di maggior pavoneggiamento egotico (*Tutte le donne ammutinate insieme / Si dannano per me!*) e nel momento di stabilire a chi spetta il merito primo di mantenere un fisico così ben pasciuto. Risaltano poi l'insistenza dell'esortazione imperativa *Va*, la sottolineatura quasi affettuosa dell'annosità del *vecchio John* e della sua *vecchia carne*, la dittologia sinonimica *nutro e sazio*, la voce espressiva e non certo riconducibile alla tradizione della librettistica seria *ammutinate*.

Verdi ha compreso e realizzato tutto ciò in sole ventisei battute, nelle quali, dopo un iniziale momento di eccitazione che chiuderà pure ad anello il breve monologo, il protagonista accompagna col canto e con l'orchestra l'immagine del suo incedere pomposo e un po' impacciato per via dell'eccessiva corpulenza¹⁶⁰, salvo accendersi nei momenti di maggior entusiasmo; si noterà anche il preziosismo della cellula ritmica che col suo ripetersi nella voce e soprattutto negli archi ben rende l'immagine della "spremitura" suggerita dalla poesia¹⁶¹.

Il duetto con Ford è costruito in modo analogo a quello precedente con la comare, salvo che in questo caso la scena è più lunga e più elaborata, e prevede poi un brano solistico del baritono deuteragonista cui si aggiunge una seconda e più breve parte del duetto con funzione di chiusa d'atto. Le somiglianze rispetto al dialogo con Quickly non sono solamente drammaturgiche, ma si ripercuotono anche sul piano linguistico e, almeno in parte, musicale.

Ciò già a partire dall'antefatto: ritorna infatti Bardolfo che annuncia la presenza di un nuovo visitatore con parole quasi identiche rispetto a quelle usate per la donna: la frase si apre con il vocativo *Padron*, cui segue l'indicazione locativa *di là c'è un certo Messer Mastro Fontana*, in cui si noteranno in più rispetto a prima il modo colloquiale del riferimento generico e il duplice accumulo di titoli che precede il cognome; le prime galanterie del nuovo ospite vengono poi pronunciate per bocca del complice Bardolfo che presenta il dono enologico del visitatore¹⁶² con la formula ricercata *per l'asciolvere di Vostra Signoria*. Il rivestimento sonoro è qui molto semplice, limitandosi a un *Recitativo* da eseguirsi *Prestissimo*, con note quasi tutte ribattute che s'innalzano nel passaggio dal primo al secondo periodo; le viole, e poi i violini secondi, sostengono l'intonazione con la medesima nota senza un'indicazione precisa di durata in quanto essa deve evolvere *col canto*¹⁶³.

Al che Falstaff, attirato dall'esca, si produce in un facile gioco di parole (simile a quello usato nel primo atto con Pistola) tra il cognome fasullo del prossimo interlocutore e l'omofono

¹⁶⁰ Cfr. su questo Beghelli (1993) pp. 367-368.

¹⁶¹ Si tratta di due biscrome (la prima delle quali accentata) seguite da una croma puntata discendenti. Non mi sembra quindi nel giusto Budden (1988) p. 497 secondo cui queste note «suggeriscono degli schiaffi su una tremolante montagna di carne». Più in generale, a proposito dei pezzi solistici dell'opera tipo il presente, Hepokoski (1983) pp. 87-88 rileva che «The second category consists of brief, sharply characterized solos, many of which are a mere two- or three-dozen bars long. Typically, each is cast in a concise, easily grasped form. Falstaff's 'Va, vecchio John' consists of only four phrases, ABCA', suggesting a ternary form. His 'Quand'ero paggio' is shaped into a simpler, continuous ternary form, ABA'. Alice's 'Gaie comari di Windsor! è l'ora! is binary – not rounded, but elaborated as two periods with similar beginnings»; e per questo passaggio in particolare cfr. sempre Hepokoski (1983) pp. 102-103.

¹⁶² Si ricordi che questo era stato proprio il suggerimento che Pistola aveva dato Ford per ingraziarsi il protagonista durante il pezzo d'assieme dell'atto precedente.

¹⁶³ Cfr. Beghelli (1993) pp. 370-371.

nome comune¹⁶⁴, mentre in sottofondo gli archi mimano lo zampillare gorgogliante del *liquore* dalla *fontana*; poi il personaggio dà, come aveva fatto con Quickly, il proprio assenso al ricevimento, seppur qui con l'esortativo più prosastico *Entri*. Una fuggevole reminiscenza verbale e musicale segue il pensiero di Falstaff che rimugina ancora con soddisfazione sui suoi presunti successi amoriosi: si tratta di una porzione interna di verso a cavallo dei due emistichi di un martelliano¹⁶⁵ che riprende l'esortazione a se stesso, e di tre battute che restaurano per poco tempo la tonalità del passo precedente. La coda segna però definitivamente il passaggio al momento drammaturgico successivo, instaurando un *Sostenuto* con tempo e tonalità propri e in cui si fa strada il tema che accompagna l'ingresso di Ford-Fontana¹⁶⁶.

Sarà opportuno ribadire ancora una volta, anche senza bisogno di ricorrere ad un'esemplificazione specifica, come Boito si sia mostrato abile a sfruttare anche in questo lungo duetto l'andamento prosastico dei martelliani, rendendo fluido e vario il procedere logico-sintattico libero dai confini dei settenari, frazionando un singolo verso in più battute, distribuendo uno stesso intervento su più righe (ma sono meno frequenti che in precedenza gli *enjambements*, specie forti). Allo stesso modo, può forse a questo punto essere superfluo rilevare come Verdi si sia giovato di un testo poetico siffatto per comporre un duetto altrettanto discorsivo, ben lontano da quelli chiusi e standardizzati della tradizione sette-ottocentesca.

Le prime mosse del dialogo ripetono le formalità fatiche viste con Quickly: Ford saluta infatti il protagonista con la formula di cortesia *Signore, / V'assista il cielo!*, certo più adatta a un uomo rispetto a quella della comare; Falstaff risponde a sua volta sulla stessa falsariga, solo sfruttando un chiasmo, e poco più avanti con il gentile *Voi siete il benvenuto*. Il contegno del visitatore si manifesta poi in altri segnali di pulizia linguistica quali il sintagma *chiedo perdono* e la dittologia intercisa *senza cerimonie, qui vengo e sprovveduto di più lunghi preamboli*; ma già quest'ultima voce dimostra come la formalità conviva da subito con elementi più colloquiali e dialogici, che andranno via via intensificandosi: in queste prime battute si segnaleranno il rafforzativo incidentale *Davver* (che ritornerà poco dopo in bocca a Falstaff), la paronomasia cristallizzata *spende e spande*¹⁶⁷, l'espressivo *passar mattana*¹⁶⁸. Ci pensa dunque il padrone di casa a rendere definitivamente la conversazione più sciolta, rivolgendosi all'interlocutore con l'amichevole *Caro signor Fontana!*; al che quest'ultimo, rotto ormai il ghiaccio, si profonde in un vocativo analogo¹⁶⁹.

I due famigli, credendo di non essere scorti e sentiti, spiano la scena, commentandola con frasi brevi, monorematiche, monoproposizionali o nominali ricche di espressività colloquiale: si citi almeno il verbo derivato con aggiunta di particella pronominale pleonastica *se lo in-*

¹⁶⁴ Il *calembour* segue quello proposto dalla traduzione di Hugo, che aveva reso con «Fontaine» il «Brook» ('ruscello') dell'originale shakespeariano.

¹⁶⁵ Computate autonomamente, queste parole danno luogo a un novenario, quindi un possibile verso da scena rimato, in cui la rima, interna, sarebbe da ricercare con i precedenti *Signoria e sia*.

¹⁶⁶ Le citazioni si riferivano a II, I, 74-75.

¹⁶⁷ Che si trovava già ad esempio in un movimentato brano corale del *Don Pasquale* (III, III).

¹⁶⁸ Voce già usata da Boito ad esempio nella poesia giovanile *Leon, sono un bisbetico*: cfr. Villa (2001) p. 162.

¹⁶⁹ E naturalmente Verdi ha colto la palla al balzo sfruttando la similitudine anche dal punto di vista musicale: infatti l'acuta, affabile e poderosa esclamazione di Falstaff viene ripetuta quasi identica e *con grande espansione* da Ford; sotto il profilo linguistico, la distanza dal dettato poetico più elevato è testimoniata anche dall'assenza di inversione in *Voglio fare* (senza alcuna apocope, tra l'altro) e *desidero parlarvi*. Meritano poi di essere sottolineati altri due aspetti: anzitutto il fatto che Ford in questo duetto associa al nome dell'interlocutore il titolo anglicizzante *Sir* come durante l'opera hanno fatto o faranno anche molti altri personaggi compreso il protagonista, mentre Falstaff si rivolge al primo qui appunto con *signor* e nel prosieguo con l'appellativo, già incontrato, *Messer(e)*; inoltre la ripetizione dello pseudo-cognome alla fine del primo emistichio, quando Ford si presenta sotto mentite spoglie, crea una rimalmezzo identica con la chiusa del martelliano.

trappola; per inciso si rileverà anche che molto probabilmente in queste parole, dal punto di vista metrico, si deve ipotizzare una dialefe tra il pronome oggetto e il verbo per avere un computo sillabico coerente con gli alessandrini, a meno, altrimenti, di considerare questo verso come i-pometro. Più interessante invece notare un altro virtuosistico gioco di rime interne ideato da Boito: infatti l'imperativo ellittico *Zitto!* compare la prima volta a conclusione del primo quinario che compone il martelliano terminante con *dritto*, così come il verbo d'inizio dell'emistichio successivo (*Scommetto!*) ha clausola omofona rispetto al sostantivo *trabocchetto* che, anch'esso, cade in corrispondenza della fine di un primo ipotetico quinario. La goffaggine di Bardolfo e Pistola li porta però ad essere notati da Falstaff, il quale li allontana con una domanda retorica, così da potersi poi dedicare con più attenzione a Ford, invitato a proseguire nel suo conversare con la formula dialogica *V'ascolto*¹⁷⁰.

Nonostante l'*incipit* sostenuto dell'espressione *m'infonde ardire*¹⁷¹, il secondo baritono vira subito su un piano tutt'altro che poetico, rifacendosi anzi esplicitamente a *Un ben noto proverbio popolare*: consapevole dell'attaccamento di Falstaff per i beni materiali, Ford prosegue nella sua opera di persuasione e circuizione aggiungendo al dono del vino quello di *un sacco di monete*¹⁷², presentato in modo molto informale con il segnale discorsivo *Ebbene*, con il deittico *Qua* e con il pronome di (s)vantaggio *mi pesa assai*; e a ciò fa seguire un'allusione ammiccante (con tanto di puntini di sospensione) all'aiuto che il protagonista potrebbe dargli nel condividere un fardello così oneroso. Si noti anche come subito prima Ford avesse aperto il ragionamento e scaldato le fantasie dell'interlocutore prendendola più alla lontana e magnificando le potenzialità dell'oro con un *tricolon* di settenari in *climax*, cui era seguita la constatazione molto concreta di Falstaff *L'oro è un buon capitano / Che marcia avanti*¹⁷³.

Facilmente convinto dalle argomentazioni non troppo sottili di Ford¹⁷⁴, il protagonista domanda però ragione di tanta cortesia, e l'altro esordisce nel suo chiarimento con il segnale discorsivo *Ve lo dirò* interessante per più ragioni: anzitutto per il fatto stesso di essere un elemento dialogico importante sotto il profilo testuale e mimetico all'interno di un libretto d'opera, poi perché la sua veste linguistica non presenta elementi fonomorfolologici che s'incontrano in tanti sintagmi melodrammatici analoghi, infine perché la sua rilevanza è aumentata dal fatto che Ford lo ripete anche dopo a breve distanza con la medesima funzione; connesso a quest'ultimo punto e al primo va poi rilevato come Verdi abbia musicato entrambe le volte le parole allo stesso modo e con un'intonazione dichiarativa coerente, seguita da una pausa anch'essa in linea con i segni d'interpunzione.

Come Quickly aveva elogiato la venustà di Alice, così fa Ford, definendola quasi petrarchescamente *bella e leggiadra molto*; e come la comare aveva usato la voce *marito*, ora Ford usa *moglie*, associando a questa parola più colloquiale la forma prosastica *C'è* e ripetendo il genericismo già di Bardolfo *un certo*¹⁷⁵. Le delusioni amorose vengono narrate dal baritono facendo

¹⁷⁰ Come con Quickly, dunque, anche con Ford il protagonista svolge la funzione di gestire in parte il dialogo tramite solleciti e commenti.

¹⁷¹ Espressione già tassiana, montiana e, nella letteratura melodrammatica, è presente ad esempio nel *Ciro in Babilonia* di Rossini-Aventi.

¹⁷² «ed il tintinnio delle monete è rappresentato da coppie di crome staccate con acciaccature alternate tra gruppi di strumenti a fiato uniti agli archi, da colpi d'arco e pizzicati cui si aggiunge il simbolo tradizionale dell'oro: il triangolo»: cfr. Budden (1988) p. 500.

¹⁷³ Anche in questo caso il compositore ha debitamente separato i tre elementi dell'accumulo, contrapponendo poi al procedere guardingo e allusivo di Ford un intervento più focoso ed evidentemente coinvolto di Falstaff.

¹⁷⁴ Si badi al punto coronato sull'aggettivo di *gran piacer*, che ne enfatizza allusivamente il significato. Qui potrebbe essere semplicemente frutto del caso, ma almeno per completezza si segnaleranno anche le rime interne prodotte dalle apocopi ravvicinate di *piacer*, *Davver* e *Messer*.

¹⁷⁵ Forse un indizio linguistico del fatto che *un certo Messer Mastro Fontana* e *un certo Ford* sono in realtà la stessa persona? Curioso poi rilevare che nel *Falstaff* di Salieri-Defranceschi il protagonista, verso l'inizio

ricorso a un accumulo che coinvolge un distico di parallelismi cui segue una serie di azioni per esprimere le quali ci si riaffida al più sostenuto passato remoto (tra cui si noterà anche la forma *gittai*): Verdi ha come di consueto tratto buon partito da questa piattaforma verbale, musicando i parallelismi in modo che il secondo termine sia più rapido e d'intonazione più grave, e facendo poi svettare romanticamente la voce dell'amante respinto su una melodia *con espressione* e con un accompagnamento orchestrale intenso sotto il secondo distico.

Il tutto sfocia in un melodrammaticamente tragico *Ahimè! tutto fu vano!*¹⁷⁶ più declamato, perché l'unico effetto sortito da tanta passione amorosa è quello di essere lasciato dalla donna *Negletto*; solo che mentre così era ad esempio l'*avello* di edgardiana memoria, qui Ford-Fontana resta più semplicemente *sulle scale* e, per di più, *a bocca asciutta*, a ricordare subito con uno stridente sbalzo di registro linguistico che questa è pur sempre un'opera buffa e che si sta presentando come tragedia un avvenimento tutto sommato futile e, soprattutto, inventato da un personaggio sotto mentite spoglie.

Il riferimento poi al canto di un *madrigale*¹⁷⁷ non poteva che dar vita a un nuovo preziosismo linguistico-musicale: Boito, segnalando come di consueto la zeppa testuale tramite il corsivo, ha infatti interrotto provvisoriamente il fluire dei martelliani inserendo al loro posto due endecasillabi e due settenari alternati e a rima alternata, sfruttando dunque i versi più usuali di questa forma nel suo periodo aureo del '500; coerentemente poi con il contenuto semantico, il secondo distico, costruito a chiasmo, è distribuito a brevi frammenti tra i due personaggi¹⁷⁸. Verdi, dal canto suo, aveva già esordito con i giochi creativi sulla parola *madrigale*, infiorata appunto con un madrigalismo vocale¹⁷⁹; all'iniziare del brano vero e proprio si hanno inoltre un cambio di tonalità e uno di tempo, che rendono più articolato l'inseguirsi e l'alternarsi delle voci: infatti la quartina discendente di biscrome seguite da una croma della parola *fugge* risuona ancora, sempre più grave e quindi sempre più "fuggitiva", per tre volte nelle sezioni degli archi, mentre Ford e Falstaff ripetono, di nuovo alternandosi, il soggetto *l'amor*.

Il brano prosegue con il distico successivo (ritornano però a questo punto gli alessandrini¹⁸⁰) che ribadisce la consapevolezza di Ford di aver "canterellato" (come suggerisce la didascalia) un *madrigale* e che vede in bocca a Falstaff le *iuncturae* tipicamente poetiche e melodrammatiche *destin fatale* e *miserio amator*: la musica dà qui la sua massima veemenza e impegna i baritoni in due frasi per loro acutissime da eseguirsi *con forza*; poi il tutto si conclude con Ford che ripete il primo endecasillabo del pezzo, ma che viene interrotto mentre ancora sta cantando¹⁸¹ da Falstaff, il quale, dopo una prima interrogazione¹⁸², esordisce nella seconda con il connettivo testualmente rilevante *Ma infin* per chiedere ragione di tanta sincerità nei suoi riguardi.

dell'opera, chiedeva a Bardolfo: *Dimmi: conosci in Windsor / Un certo Master Ford?* (I, III); e Bardolf nella scena omologa rispetto a quella qui considerata riferiva al suo padrone: *Un certo signor Broch / Vi vorrebbe parlare* (I, XII).

¹⁷⁶ Parente stretto dell'*Ahimè! Povera donna!* di Quickly nel duetto precedente.

¹⁷⁷ Presente comunque già nell'originale e reso in modo analogo nelle traduzioni utilizzate da Boito e Verdi.

¹⁷⁸ Si notino anche la ripetizione iniziale, la particella pronominale di quarta persona *ci* e la forma invece più melodrammatica *strugge*.

¹⁷⁹ Cfr. Beghelli (1993) pp. 372-373.

¹⁸⁰ In cui non mancano preziosismi poetici: si noti infatti la rima interna tra i due primi settenari di *madrigale* e *fatale*; più difficile invece stabilire se, nel distico seguente, le terminazioni tronche di *die*' (mantengo la grafia originale), *perché* e *me* siano state volutamente accostate tra loro.

¹⁸¹ Si noti infatti che l'attacco del protagonista avviene dopo un solo sedicesimo di pausa mentre l'altro sta intonando una nota da un ottavo; e appunto *interrompendo* prescrive lo spartito.

¹⁸² In cui sarà opportuno rilevare almeno il pronome soggetto femminile di persona non standard *Essa*, che si è già incontrato anche in precedenza tre volte (più un'altra riferito però a un oggetto inanimato); nel prosieguo del libretto ritornerà altre tre volte, mentre 'ella' è assente, al contrario di *lei* che si trova sia in posizione enfatica sia in posizione neutra (lo si è visto da poco ad esempio nel primo parallelismo di Ford). Nella seconda parte dell'atto

La risposta di Ford, che si apre ancora con l'espressione *Ve lo dirò*, sfrutta un duplice *tricolon*, giacché ricorrono sia l'anafora di *Voi siete un* all'inizio di tre settenari sia i tre aggettivi giustapposti del primo verso; si noti tra l'altro come il rivestimento sonoro dia risalto ai singoli elementi e come la parola *guerra* sia accompagnata da una tipica cellula ritmico-melodica marziale negli ottoni e nel timpano che fa il verso agli stilemi stereotipati della tradizione. Poi, quando il discorso volge di nuovo sul *sacco di monete*, il secondo baritono sollecita il protagonista riprendendo la dittologia *spendete e spandete*¹⁸³; si noti anche che, coerentemente con il registro colloquiale del momento, subito prima Boito ha optato per l'imperativo enclitico *spendetele!*.

Anche nel prosieguo lo stile rimane sostanzialmente prosastico, seppur con qualche piccola eccezione laddove perdura l'ironia del dramma amoroso: così s'incontrano la *iunctura* poetica e operistica *crudel beltà* (e lo stesso sapore si gusta con *bella inespugnabile*), l'anteposizione dell'avverbio in *Sempre è vissuta*, la forma dell'imperfetto senza labiodentale *dicea*¹⁸⁴. Ma appunto molti di più sono gli elementi che conducono in direzione opposta. Colpisce anzitutto la strutturazione testuale chiara e oralizzante: si badi infatti agli elementi presentativi e coesivi che si hanno con *Mi spiego* e con la successione di *Ma se, poi e e allor*; lo stesso farà anche Falstaff subito dopo, contrapponendo al *Prima di tutto* un *E poi*. Inoltre, sempre sotto il profilo testuale, nelle parole di Ford va sottolineato un ennesimo inserto citazionale segnalato dal corsivo, che oltretutto, essendo una presunta frase di Alice, il baritono è tenuto a cantare *in falsetto*; né sfuggirà la frase inconclusa con i puntini di sospensione seguita dalla domanda complice e allusiva *Che ve ne par?*¹⁸⁵. Infine l'espressività del discorso del personaggio è arricchita dalla voce preziosa e letteraria *m'abarbagliava* (già petrarchesca e ariostesca¹⁸⁶), dall'accostamento dell'aggettivo *inespugnabile* al verbo *espugnate* e dall'impiego del modo di dire *Da fallo nasce fallo*.

Le reminiscenze letterarie non sono però un'esclusiva di Ford, dato che la promessa *farò le vostre brame sazie* riecheggia con tutta evidenza *l'e quindi sien le nostre viste sazie* di Inf 18, 135, rimante sia qui sia là con *Grazie*¹⁸⁷. Ma anche Falstaff continua a mantenersi per lo più su un registro informale e colorito: bastino a dimostrarlo le espressioni *Accetto il sacco, Qua la mano, fra una mezz'ora, quel tanghero*¹⁸⁸ di suo marito, compresi qualche elemento morfosintattico come la particella in *c'è* e il pronome *Essa*, e una sintassi semplice e lineare anche quando discretamente articolata (così ad esempio con il periodo con subordinata di secondo grado *Essa mandò dianzi una... confidente*¹⁸⁹ / *Per dirmi che quel tanghero di suo marito è assente* / *Dalle due alle tre*). Dal punto di vista sintattico e testuale andrà poi notata la presenza di due inserti

comparirà un *Colei* in un contesto non relativo ma esclamativo, così come rimane anche in questo libretto linguisticamente moderno un'occorrenza della variante *dessa* (III, II, 153 alla nota 59, perché si tratta dell'aggiunta successiva alla versione francese).

¹⁸³ Mentre l'orchestra fa nuovamente udire lo scuotere tintinnante dell'oggetto con una successione di crome acciaccate e ricoinvolgendo il triangolo.

¹⁸⁴ Si ricordi che lo stesso era avvenuto nella prima scena quando era stato Falstaff a parlare d'Alice.

¹⁸⁵ Non estranea alla tradizione buffa, giacché compare ad esempio anche nell'*Italiana in Algeri* (I, v); ma, soprattutto (e non credo in questo caso possa trattarsi di una semplice coincidenza casuale), era la stessa frase pronunciata nello stesso momento da Mr. Ford nel *Falstaff* di Salieri-Defranceschi (I, XII).

¹⁸⁶ Ma anche già boitiana, dato che compare anche nella novella in prosa *Il pugno chiuso*: cfr. Villa (2001) p. 228.

¹⁸⁷ Sebbene la funzione logica della parola sia nei due casi diversa; come formula di ringraziamento nella librettistica cfr. Serianni (2002) pp. 139-140.

¹⁸⁸ Il compositore ha deciso di darvi maggior risalto facendo intonare la prima sillaba su un *mi* acuto aggiunto di corona, con un intervallo di quinta giusta ascendente rispetto a quanto precede.

¹⁸⁹ Si badi a come Verdi abbia lasciato una pausa in corrispondenza dei puntini di sospensione e abbia poi prescritto *sottovoce* per l'esecuzione del sostantivo ammiccante.

parentetici, il secondo dei quali molto opportunamente musicato da Verdi con un'intonazione mimetica più grave, proprio come si addice a un'incidentale¹⁹⁰; e naturalmente il riproporsi del sintagma verbale *Dalle due alle tre* non poteva che riportare nel canto e in orchestra l'andamento di prima, ripetuto poi in partitura anche da uno sgomento Ford senza un'intonazione precisa ma con la medesima melodia quasi sussurrata nelle viole e nei violoncelli.

Il momento di maggior spontaneità verbale è però esibito da Falstaff subito dopo, quando inveisce contro il malcapitato consorte di Alice e descrive con la sua solita boria e sicumera cosa intende fargli nel caso egli avesse di che lagnarsi; ma non manca nemmeno in un momento siffatto il riferimento culto al mitologico re *Menelao*, chiamato in causa naturalmente in quanto "cornuto". E proprio sulle *corna* da cui Bardolfo aveva appunto messo in guardia Ford ruota tutta questa quartina (di invenzione boitiana), in cui viene anche reiterato l'appellativo metaforico ben poco lusinghiero *un bue*; interessante constatare poi per ben tre volte la presenza di pronomi di vantaggio pleonastici e oralizzanti nelle formule simili tra loro *Se lo porti all'inferno*, *Te lo cornifico* e *Te lo corbello*. Anche da queste è inoltre possibile vedere che il fervore a cui Falstaff si lascia andare lo porta adesso a dare del 'tu' al suo interlocutore, tanto che il nocciolo del discorso viene aperto e chiuso dallo stesso segnale discorsivo, *Vedrai!*.

Innocue dal punto di vista del rispetto del testo poetico le numerose ripetizioni previste nello spartito, che anzi enfatizzano con grande effetto comico il momento drammaturgico: particolarmente opportune quella dell'aggettivo *netto*¹⁹¹ e quella di *un bue*, che, con la sua intonazione ascendente pur nell'ambito di un salto intervallare discendente, ben rende il montare a *climax* delle fantasie di Falstaff. L'accompagnamento¹⁹² si trasmette poi alla voce per realizzare fonicamente il concetto di *sparo una girandola*, creando un momento in cui all'esecutore è richiesto per la prima volta di esibire un canto d'agilità di contro a quello quasi completamente declamato e spianato udito sino ad ora.

Calmatesi poi le acque, il protagonista riacquista la sua flemma e si rende conto che è ora di prepararsi per l'incontro galante: il passaggio a questo nuovo momento è segnato, ancora una volta, dalla congiunzione *Ma*. Il discorrere di Falstaff resta molto sciolto, tanto da usare la frase comune con imperativo proclitico e avverbio deittico *Aspettami qua* (e resta quindi anche il 'tu' nei confronti di Ford); quindi il personaggio si accomiata pieno del suo ormai consueto narcisismo fatuo e vanitoso, *allarg[ando] a piacere* la frase acuta e infatti spesso cantata in falsetto dagli esecutori *Vado a farmi bello*¹⁹³.

Rimasto solo in scena, l'altro baritono può a questo punto lasciarsi andare alle amare riflessioni che una conoscenza solo parziale della realtà comprensibilmente gli suscita. Boito ha preso spunto per questo monologo fondendo insieme i due simili che compaiono nell'originale delle *Merry wives of Windsor* più un terzo frammento (II, II; III, II; III, V), dando vita a una scena dall'efficace resa tragicomica; va però sottolineato che la collocazione all'interno dell'opera

¹⁹⁰ Non condivido il giudizio di Budden (1988) p. 504 secondo cui «Le prime parole e la parentesi sono esempi di quel genere di verbosità che Boito era obbligato a mettere nel testo per ragioni musicali in modo da far sì che la conclusione avesse l'efficacia di una detonazione»; se infatti è più che lecito supporre che il poeta presupponesse già cosa il Maestro avrebbe potuto fare con le sue parole e realizzasse quindi queste ultime con un occhio tanto alla musica quanto alla drammaturgia, non si tratta però in alcun modo di «verbosità» coatta: anzi, è una scelta consapevole che consente di tratteggiar ancor meglio e ancor più coerentemente lo stile linguistico del personaggio e di rendere con maggior realismo lo scambio dialogico.

¹⁹¹ Che conclude con una tonica dal sapore definitivo.

¹⁹² Per lo più a successione di terzine puntate.

¹⁹³ Le citazioni del duetto sono state tolte da II, I, 75-80; quanto segue, sino alla fine della prima parte dell'atto, sarà invece tratto da II, I, 81-83.

fu suggerita dal compositore, il quale preferì – e con ottime ragioni sotto il profilo drammaturgico e teatrale – spostarla in questo punto piuttosto che mantenerla in apertura della parte successiva, dove invece Boito aveva inizialmente pensato di collocarla¹⁹⁴.

È, questo, il primo momento solistico dell'opera di una lunghezza poetica e musicale consistente ed eseguito da un personaggio in assenza di altri; ma non si pensi, naturalmente, che ciò comporti la riesumazione di una «formula» trita e prevedibile. Già solamente osservando la struttura del testo verbale risalta la lontananza dai modelli della tradizione: la forma strofica e metrica regolare cede infatti qui il posto a una successione di trentun versi da scena (si hanno quinari, settenari ed endecasillabi) variamente rimati (dominano le omofonie bacciate, ma ve ne sono anche di alternate e di incrociate)¹⁹⁵; si noti poi che è esclusiva la clausola parossitona e, soprattutto, che la fluidità finale del “pezzo non chiuso” è garantita dal fatto che l'ultimo suo verso rima con il primo pronunciato da Falstaff al suo ritorno: un settenario singolo, il quale funge sapientemente da collegamento tra i versi da scena rimati e gli ultimi martelliani che, come di consueto, segnalano la presenza in scena del protagonista inserito nel suo *habitat* naturale della Giarrettiera¹⁹⁶.

La sintassi del brano non assume mai i contorni di un periodare articolato, sfruttando anzi più spesso un procedere paratattico, giustappositivo, monoproposizionale e nominale; a questo proposito si citeranno almeno i parallelismi sostantivali *O matrimonio*¹⁹⁷: *Inferno!* / *Donna: Demonio!* (non sfugga dunque anche la presenza di una rimalmezzo) e la successione ellittica con l'unico verbo reggente posto all'inizio del periodo e arricchita da un *tricolon* nella *pars costruens* *Affiderei / La mia birra a un Tedesco, / Tutto il mio desco / A un Olandese lurco, / La mia bottiglia d'acquavite a un Turco, / Non mia moglie a sé stessa*¹⁹⁸. In qualche caso sono poi le congiunzioni o gli avverbi testuali ad aumentare la chiarezza della struttura logico-sintattica e la coesione dei periodi: così avviene ad esempio con *Ma non mi sfuggirai!* e con *Prima li accoppio / E poi li colgo*.

Per quanto attiene invece ai fenomeni di microsintassi si osserverà come, pur all'interno di costrutti per lo più lineari, s'incontri anche qualche inversione motivabile con ragioni di carattere metrico o con la volontà di cospargere questo momento “tragico” di elementi che richiamino ironicamente gli stilemi corrispondenti; ciò dà vita ad alcuni accostamenti contrastanti, come avviene nel distico retoricamente elaborato (si notino infatti prima il *tricolon* e poi la costruzione chiasmica) *L'onor tuo, la tua casa ed il tuo letto! / L'ora è fissata, tramato l'inganno*.

Similmente avviene sotto il profilo morfosintattico, come nel caso degli imperativi ravvicinati *Svegliati! Su! ti desta*¹⁹⁹; e anche fonomorfologicamente la presenza del monottongo in *cor* (2 volte) e del dittongo nella formula latineggiante e ironicamente stereotipata *Laudata sem-*

¹⁹⁴ «Intanto Voi, se vi sentite in lena – scriveva infatti il Maestro al suo collaboratore il 10 luglio 1889 – cominciate pure a scrivere. Nei primi due Atti non vi è nulla a modificare all'infuori, forse, del Monologo del marito geloso che starebbe meglio alla fine della Prima Parte, che al Principio della Seconda. Avrebbe più calore ed efficacia»: cfr. Medici-Conati (1978) p. 147.

¹⁹⁵ Cfr. Powers (1994) pp. 372-373 e la relativa tavola IX a p. 376.

¹⁹⁶ E ciò si trasferisce naturalmente anche sul piano musicale, giacché la cadenza conclusiva di questo monologo non ne finisce in modo netto l'andamento armonico e melodico, ma, modulando senza soluzione di continuità, si fonde con quanto segue.

¹⁹⁷ Su questa voce cfr. Telve (1998) pp. 416-421.

¹⁹⁸ E si ascolti come il rivestimento sonoro dia grande enfasi alla negazione, intonata su un *fa* acuto, di durata notevolmente superiore rispetto a ciò che lo circonda e attaccato insieme ad un *fortissimo* di tutta la compagine orchestrale.

¹⁹⁹ Approfittando dei quali si metterà in evidenza come Ford recuperi qui anche lo stilema del rivolgersi a se stesso come fosse un altro; nel prosieguo del brano si passerà invece a una più realistica prima persona singolare.

*pre sia*²⁰⁰ conduce nella medesima direzione stilistica. Interessanti poi alcune scelte di morfologia verbale: anzitutto la presenza del futuro epistemico *diranno*, poi il condizionale ipotetico visto poco sopra *Affiderei*, e, infine, l'alternanza tra indicativo presente e futuro che accompagna i propositi d'azione di Ford (*non mi sfuggirai, li accoppio, li colgo, Vendicherò l'affronto*); si può legare a questo anche l'uso iconico del presente indicativo nel momento in cui il personaggio si figura nella mente le conseguenze del fatto ch'egli crede reale e quasi già concretizzato: *Già* [significativa nel contesto la presenza di questo avverbio] *dietro a me nomi d'infame conio / Fischian passando; mormora lo scherno*.

Il lessico che accompagna tutto ciò è naturalmente molto espressivo, quindi sarà sufficiente commentare ciò che è più rilevante. Anzitutto si osserverà qualche voce di riuso interno: così *moglie* e *marito*, che qui compaiono in bocca allo stesso personaggio a breve distanza, oppure il participio aggettivale *gabbato* che si era incontrato come corradicale nell'espressione dei propositi vendicativi da parte di Alice e che tornerà nella *Fuga* che chiude l'opera, oppure ancora il riferimento al *letto* già di Pistola; ma il caso più interessante, perché fulcro di tutto il monologo, è la ripetizione di quella che già nell'atto precedente Ford aveva definito una *brutta parola* (segnalata ora dal corsivo nella sua triplice ricorrenza), e che qui si arricchisce dell'epiteto impiegato poco fa da Falstaff (*Bue*) e da altre aggiunte del personaggio che sta cantando.

Vi sono poi fenomeni di riuso a più ampio raggio: è questo il caso interessante dell'aggettivo *lurco*, come di consueto già dantesco e impiegato da Boito ad esempio nella poesia *A una mummia* e in *Re Orso*²⁰¹; così come l'aggettivo *epicureo*, che rimanda ai dannati del decimo canto infernale, era stato – come si ricorderà – proprio l'aggettivo che l'autore aveva associato al personaggio di Falstaff nel Prologo in teatro della prima versione di *Mefistofele*, ed è una parola impiegata anche nella poesia *Un torso*²⁰². Si badi inoltre che entrambe queste voci sono inserite all'interno di un *tricolon*, figura retorica che come è ormai più che evidente Boito sfruttava con molta frequenza tutte le volte che voleva creare accumuli e *gradationes*.

La coda del duetto che di fatto introduce il monologo riecheggia le parole di Falstaff *te lo cornifico*, che risuonano irridenti nella mente di Ford. Il procedere musicale è vario e cangiante come la base verbale su cui è foggato²⁰³, e comprensibilmente anche in questa circostanza le ragioni musicali guardano più al contenuto logico-sintattico e semantico che non a eventuali vincoli metrici: così le domande iniziali del personaggio mostrano il suo sbigottimento, salvo crescere potentemente tanto d'intensità quanto d'intonazione in corrispondenza dell'immagine parzialmente eufemistica dei *Due rami enormi che crescono sulla testa* del baritono; le esortazioni a se stesso sono eseguite in un *Allegro agitato* dalla declamazione frammentata e concitata che, nella linea melodica, segue la *climax* ascendente dei pensieri ignominiosi²⁰⁴.

La calma ritorna provvisoriamente con il passo da cantarsi *cupò* e quasi sottovoce che accompagna sinistramente l'idea dell'incontro galante²⁰⁵, cui segue invece la frase a voce spie-

²⁰⁰ La sacralità dell'affermazione viene in parte mitigata, e forse per questo resa ancor più ironica e religiosamente irriverente, rispetto all'originale delle *Merry wives of Windsor* (II, II), in cui Ford dichiara «God be praised for my jealousy!»: cfr. Baldini (1976) p. 90.

²⁰¹ Cfr. Villa (2001) pp. 60 e 96, e Arcangeli (2003) p. 34. Interessante constatare anche la riformulazione operata da Boito nel libretto rispetto all'originale dantesco: infatti in Inf 17, 17-21 *lurchi* vengono definiti i *Tedeschi*, però la voce rima, come qui, con *Turchi*. Più labile invece, ma nient'affatto da escludere, il collegamento tra Ford e Otello dato dalla loro comune *gelosia*.

²⁰² Cfr. Villa (2001) pp. 64 e 369. Va però precisato che già l'originale shakespeariano conteneva «What a damned Epicurean rascal is this?»: cfr. Baldini (1976) p. 90.

²⁰³ Per un approfondimento sulla costruzione musicale di questo passo, unita ad alcuni aspetti poetici, cfr. anche Hepokoski (1983) pp. 106-109.

²⁰⁴ Espediente che ritorna anche dopo con efficacia sia nella linea del canto sia, più accentuato, in orchestra alle parole *O matrimonio: Inferno! / Donna: Demonio!*.

²⁰⁵ Per questo e per altri aspetti dell'aria cfr. anche Beghelli (1993) pp. 374-376.

gata *E poi diranno / Che un marito geloso è un insensato!* da intonare con espansione e allargando, in perfetto stile romantico; uno stile che tornerà anche in conclusione nell'ultimo proposito espresso da Ford²⁰⁶ e nella frase ottativa con slancio all'acuto che segue e che è a sua volta seguita dalla ripresa veemente del tema suddetto. Ma trattandosi pur sempre di un'opera buffa, non poteva mancare anche un momento d'agilità e di bravura, così che nel momento di massima concitazione, quello in cui il personaggio macchinalmente il modo di portare alla luce l'atto adulterino, Verdi ha previsto una rapida successione di terzine alle parole, debitamente reiterate a sciogli-lingua, *li colgo, li accoppio*.

I corni concludono il brano con una scala discendente dall'andamento un po' goffo, che segue lo sbollire almeno apparente delle ire di Ford e che si dilegua nel nuovo tema frivolo che accompagna con la grazia quasi di un minuetto²⁰⁷ il ritorno in scena di un Falstaff agghindato a dovere per il suo appuntamento con Alice: contrasto volutamente buffo e ironico con il reale aspetto del protagonista. E anche la scena si chiude con una serie di battute complimentose e in perfetto stile realistico e colloquiale²⁰⁸ che servono a creare l'ultima gag teatrale del duetto²⁰⁹: l'uscita «a braccetto» dei due personaggi dopo che, non avendo trovato una soluzione riguardo a chi spettasse aprire la strada, questi hanno intonato all'unisono e senza accompagnamento *passiamo insieme* (nel libretto sarebbe parte di una battuta del solo Falstaff). A questo punto il sipario cala con la ripresa fragorosa a piena orchestra del tema accentato, esaltato e graffiante che aveva in parte accompagnato e poi chiuso il monologo del protagonista in questa parte d'atto.

5.2.2. Atto secondo – Parte Seconda

La spigliatezza che nell'atto precedente aveva preannunciato i caratteri delle comari si riascolta nell'*Allegro brillante* che gli archi (prima i soli violini, poi si aggiungono anche le viole e, più avanti, i violoncelli) eseguono con una sonorità molto attutita, in puntato e *leggerissimo*²¹⁰. Prende infatti subito la parola Alice, dando avvio a una sequenza di endecasillabi rimati e presentando già nella sua prima battuta elementi lessicali interessanti, perché tratti dal sottocodice giuridico-legislativo e utili a contestualizzare l'azione anche sotto il profilo diatopico: compaiono infatti l'anglicismo *bill* (segnalato dal corsivo) e le voci *tassa* e *parlamento*²¹¹; ma tanta

²⁰⁶ Più nello specifico dello strumentale si noti almeno il rullo del timpano, stilema tipico della solennità e della drammaticità.

²⁰⁷ Con tanto di trilli, acciaccature e rapide e leggere quartine di semicrome nei violini secondi.

²⁰⁸ Si noteranno almeno l'ecolalia da galateo di *Prima voi*, il ritorno in bocca a Falstaff della considerazione *È tardi* e la congiunzione testuale, sempre pronunciata da lui, *Ebben*.

²⁰⁹ Ispirata all'originale shakespeariano ma tratta da un momento analogo che, nelle *Merry wives of Windsor*, coinvolgeva George ed Ann Page e Abraham Slender, non i due personaggi del libretto.

²¹⁰ «L'intera scena fino all'"a solo" narrativo di Quickly esemplifica uno stile ed un metodo di strutturazione del linguaggio musicale unico dell'opera dell'ultimo Verdi – né puramente lirico, né puramente declamatorio, né essenzialmente vocale, né essenzialmente strumentale, né strettamente periodico, né dallo sviluppo libero, ma una particolare mescolanza di ciascuno di questi elementi»: cfr. Budden (1988) p. 511; credo sia evidente quanto ciò sia in gran parte merito (e conseguenza) delle innovative caratteristiche analoghe che contraddistinguono in prima istanza il testo poetico di base.

²¹¹ «*The Merry Wives* (II, 1, 28-29): "Ah! je veux présenter un bill au parlement pour la répression des hommes". Boito sostituisce all'esilio la tassa, ma precisa che essa viene applicata sulla "gente grassa", un'immagine che non si trova in F.-V. Hugo, e neppure nel testo di Shakespeare preso a riferimento ("Why, I'll exhibit a bill in the parliament for the putting down of men"). Ma in alcune edizioni shakespeariane si trova appunto l'immagine della gente grassa, "fat men", a partire da quella curata da Theobald nel 1733 ("The Works of Shakespeare... Collated with the Oldest Copies, and Corrected; With Notes... By Mr. Theobald", London, 1733). Evidentemente Boito lavorava facendo costanti riscontri con un testo inglese diverso da quello usato da F.-V. Hugo (e anche da Rusconi [che infatti traduceva "Vuo' proporre un *bill* al Parlamento perché tutti gli uomini vengano esiliati", *nda*]): traggio l'approfondimento direttamente dall'esauriente e puntuale nota 28 alla p. 84 dell'edizione critica che si sta prendendo a riferimento per le citazioni. La voce *parlamento* non è però una prima attestazione nella lingua melodram-

formalità del dettato, comunque accompagnata da un canto sillabico e disinvoltamente saltellante, viene subito controbilanciata dal sintagma colloquiale e buffo *gente grassa*²¹².

Il ritorno di Quickly, che esordisce con la significativa allocuzione monorematica *Comari!* cui segue la congiunzione interrogativa e altrettanto dialogica *Ebben?* di Alice, riporta anche il periodare breve e concitato per il quale le garrule donne si erano già contraddistinte nel loro precedente conversare: si notino almeno le esclamazioni *Brava!* e *Bene!*, l'impiego da parte di Quickly dei due modi di dire *gli farem la festa* e *Piombò nel laccio a capo fitto*²¹³, l'imperativo enclitico *Narrami* e l'ecolalia ternaria di *lesta*; tutti elementi che, naturalmente, dimostrano la volontà da parte del librettista di continuare a far esprimere questi suoi personaggi in modo realistico e colloquiale. Lo stesso avviene anche nel resoconto che la comare fa del suo abboccamento col protagonista: un'altra delle tante piccole gemme poetico-musicali cosparse con dovizia in quest'opera²¹⁴.

Boito ha mantenuto per lo più ancora gli endecasillabi rimati, ma l'inserzione di due settenari e di un quinario avvicina la struttura del pezzo a quella dei versi da scena rimati; si noti, però, che il distico *Frottola inghiotte. / Infine, a farla spiccia* avrebbe anche le caratteristiche per essere interpretato come un unico endecasillabo (e senza troppi problemi di rima in clausola, giacché resterebbe comunque la coppia *ghiotte / cotte*). Ma vi sono altri preziosismi metrici, primo fra tutti la rima in tmesi *ossequiosa- / -mente* che rende il fluire del discorso ancor più scorrevole e prosastico rispetto a quanto sarebbe avvenuto ad esempio con un più semplice *enjambement* (che pure non manca in *massiccia / Frottola*); così come l'avversione boitiana per i pezzi chiusi si manifesta anche in questo caso nel far rimare gli ultimi due versi del breve monologo con le battute successive.

Sotto il profilo più strettamente linguistico si osservano diverse cose notevoli. Anzitutto l'uso dei tempi verbali, che vede in apertura un participio passato con funzione subordinante e che sfrutta poi sempre il presente narrativo, molto adatto a questo momento (il futuro semplice arriva solo in conclusione); la coesione e la chiarezza del racconto vengono comunque garantite da una descrizione temporalmente lineare degli avvenimenti e, come avvenuto in precedenza, dall'utilizzo di appositi connettivi testuali (*poi, Infin, E*). Morfosintatticamente si rileverà la presenza del pronome soggetto *Lui* in un contesto nel quale, se non vi fossero state deliberate ragioni stilistiche contrarie, l'autore avrebbe potuto optare per il più melodrammatico 'ei'.

Sul piano lessicale ci s'imbatte invece in nuovi fenomeni di riuso e in voci dall'evidente carica espressiva e colloquiale: così *Chiedo d'essere ammessa alla presenza / Del Cavalier* riprende l'annuncio di Bardolfo, *segreta* richiama l'avverbio di modo col quale Quickly aveva chiesto di congedare i due famigli, *si degna d'accordarmi udienza* riporta le formali parole d'assenso del protagonista; ma soprattutto emerge con maggior evidenza la citazione letterale e testualmente rilevante dello scambio di saluti tra i due personaggi, rispetto ai quali la comare dimostra evidentemente anche una buona capacità di autoanalisi metalinguistica²¹⁵. Infine, oltre

matica, dato che compariva ad esempio già in un'altra opera dall'ambientazione anglosassone: *I puritani* di Bellini-Pepoli.

²¹² Il cui aggettivo occupa invece due lunghe minime nella prima sillaba e una semiminima nella seconda, intonata una quinta giusta più in basso, a rendere anche musicalmente le dimensioni di cui si sta parlando.

²¹³ Realizzato da Verdi, in coerenza con il contenuto semantico, con una discesa intonativa da vero contralto fino al *mi* grave, tanto da essere prevista in partitura anche un'opzione meno impegnativa. La presenza in questa frase del perfetto non ne inficia il tono altamente informale; e lo stesso può dirsi a proposito della successiva inversione *bellezze sue*.

²¹⁴ Si ricordi che il brano fu aggiunto in un secondo momento dagli autori, su volontà del Maestro, dopo che quest'ultimo ebbe conosciuto le doti di Giuseppina Pasqua, l'interprete che ricoprì il ruolo alla prima assoluta.

²¹⁵ Cfr. anche Telve (2004) pp. 24-25. Oltre all'ormai canonico ricorso al corsivo e alle virgolette del libretto, si noti qui un'altra sottile prodezza poetica boitiana: l'autore è infatti riuscito a riassociare questi due saluti estrapo-

alle voci caricaturali *tronfio* e *furfantesca* e alle espressioni non certo poetiche *a farla spiccia* e *innamorate cotte*²¹⁶, si osservi come la donna descrive la sua opera di irretimento facendo ricorso agli ambiti semantici che più si associano al protagonista, ovvero la gola e la grandezza: *passo alle notizie ghiotte. / Lui beve grosso ed ogni mia massiccia / Frottola inghiotte.*

Per questo brano Verdi ha previsto il passaggio a un nuovo impianto tonale, a un nuovo tempo e a un'indicazione di carattere che subirà nelle battute successive le necessarie modifiche per seguire al meglio i vari momenti del resoconto²¹⁷. Questo infatti si avvia in modo discorsivo, richiede la *voce grossa* e un semplice accompagnamento più *tronfio* e impacciato durante la descrizione dell'incontro con Falstaff, salvo poi citare letteralmente – com'era prevedibile – le melodie dei due saluti in concomitanza del ritorno degli stessi e far “vedere” anche tramite la musica l'ossequio dell'inchino di Quickly (si badi al rispetto in partitura della dieresi poetica dell'avverbio già citato); il tutto diventa *Più mosso*, vivace e consono alla vocalità puntata e gaia delle comari quando il racconto si fa più concitato e ne vengono presentate le conclusioni²¹⁸. E, naturalmente, come Boito non aveva chiuso in se stesso il testo poetico, così ha fatto anche Verdi, ritardando la cadenza conclusiva alla fine dello scambio di battute successivo con Alice, in cui ritorna sia verbalmente sia musicalmente l'ormai ben noto sintagma *dalle due alle tre*²¹⁹ (reiterato nello spartito, come del resto era avvenuto poco sopra con l'avverbio *presto*) che reinstaura anche la tonalità di partenza.

La preparazione dell'accoglienza di Falstaff avviene anch'essa su versi da scena rimati, con netta prevalenza degli endecasillabi, trattati con la consueta elasticità: in particolare si segnalano ancora le suddivisioni in più battute tra le comari; questo avviene in un primo tempo solamente nel verso in cui Nannetta inizia per tre volte il discorso singhiozzando con il medesimo sintagma (*Mio padre...*)²²⁰ intervallato dalla stessa domanda di Alice²²¹ (*Ebben?*), poi con le esclamazioni inizialmente contrariate e infine soddisfatte di tutte le donne. Oltre che per lo stile nominale e breve imperante, già incontrato negli scambi di battute tra le comari, questi versi si segnalano anche per le coppie a *tricolon* dell'olofrastico *No!*²²² e per i nuovi accumuli anaforici riferiti al Dottor Cajus: compaiono infatti le voci espressive *pedante*, *gonzo*²²³, *grullo*, *bisavolo*, a dimostrazione, ancora una volta, che in quest'opera anche le lacrime di dispiacere di un personaggio sono pur sempre da riportarsi nell'alveo del genere comico.

landoli dai martelliani in cui erano comparsi in precedenza per farne ora invece un endecasillabo, coerentemente inserito nel contesto attuale.

²¹⁶ Si tratta quasi certamente di un caso non consapevolmente perseguito da Boito, ma nel *Falstaff* di Salieri-Defranceschi il protagonista sosteneva *L'una e l'altra è cotta già*, a proposito di Mrs. Ford e Mrs. Slender (I, 1).

²¹⁷ «Quickly's solo piece bears many of the qualities of Verdi's earlier operatic *racconti*, or narrative solos: she relates a story of past events in music flexible enough to capture the spirit of her tale but not to lapse into mere recitative»: cfr. Hepokoski (1983) p. 9.

²¹⁸ Ciò naturalmente serve anche per consentire all'esecutrice di esibirsi in un breve passo d'agilità.

²¹⁹ Arricchito in questa circostanza nella sua concreta colloquialità tramite i deittici *Oggi, qui*.

²²⁰ L'ultima volta Verdi ha saggiamente pensato di associarlo al verbo *Vuole*, anche se appartenente al verso successivo, così da separare piuttosto la principale dalla subordinata e non elementi logico-sintattici tra loro più strettamente correlati.

²²¹ La quale poco prima aveva impiegato per due volte la forma interrogativa standard *Che cos'hai?*. Si coglie l'occasione per segnalare anche che Alice invita la figlia a svelarle il motivo della sua tristezza con l'imperativo enclitico *Dillo*, mentre solo un po' meno affettive sono le opzioni *madre* e *padre*, rimanti tra loro (già ne *La Cenerentola* ad esempio diversi personaggi usavano senza remore il più colloquiale *papà*).

²²² In realtà in partitura si ha un aumento di questo avverbio, così da dare la possibilità a tutte le comari di cantarlo insieme e all'unisono; si noti tra l'altro che esso rima con l'interiezione *Oibò*, che come si ricorderà è propria di Quickly.

²²³ Epiteto non nuovo al melodramma buffo, considerato che compariva ad esempio già in bocca al personaggio eponimo del *Don Giovanni* di Mozart-Da Ponte.

Il forte ancoraggio al realismo scenico è poi una componente importante di questo passo, arrivando a toccare sfumature metateatrali: Alice infatti invita anche le altre compagne con l'esortazione *Prepariamo la scena*, perché è ben consapevole che *Fra poco s'incomincia la commedia*. Ecco allora il richiamo ai servi *Olà! Ned! Will!* che potrebbe quasi essere adatto alle corde di Falstaff, e l'ampio ricorso ai deittici spaziali associati a nomi di oggetti quotidiani o comunque casalinghi: *Portate qua la cesta del bucato, Mettete là*²²⁴, *Qua una sedia, Qua il mio liuto* (detto questo da Nannetta). – *Apriamo il paravento* (cui si può naturalmente assimilare anche l'endecasillabo nominale *a maiore Bravissime! Così. – Più aperto ancora*), e, più tardi, *Tu di qua. Tu di là! – Al posto! – Al posto!*; molte di queste parole sono del resto intonate come un declamato *senza misura* e privo d'accompagnamento. Infine ulteriori elementi lessicali che rimandano a un registro espressivo e informale sono la *mitraglia di torsi di cavolo* suggerita da Alice per sdrammatizzare i propositi iperbolici della figlia Nannetta²²⁵ e l'ideofono *Bum!* pronunciato da quest'ultima.

Nonostante il peso drammaturgico svolto da Alice nell'opera, a questo soprano è concesso un solo momento solistico, e per la verità nemmeno troppo lungo o impegnativo²²⁶: segnale lampante che ormai né il librettista né il compositore erano disposti ad accondiscendere alla prassi della tradizione o ai capricci delle primedonne di turno, se non quando essi stessi convinti della felicità della scelta nel complesso del loro lavoro. Di conseguenza anche il breve monologo di Alice che ora s'incontra non è totalmente assimilabile a un'aria canonica: questo è riscontrabile soprattutto sul piano verbale, vario e per certi versi imprevedibile, mentre il rivestimento sonoro mostra, pur considerando la realizzazione originale e non rigidamente quadrata, una più diretta discendenza dai canoni usuali²²⁷. La veste metrica è infatti altamente irregolare, proseguendo da un lato con i versi da scena rimati²²⁸, ma innestando in essi, alla fine, i senari che, come si ricorderà, rappresentano il metro caratterizzante le comari, le quali infatti interloquiscono qui con Alice e le fanno da eco sullo stesso metro. Non stupisce dunque che per questo pezzo Verdi abbia recuperato anche il loro tempo in 6/8 e un andamento lirico ma spesso sillabico e spigliato, debitamente accompagnato dai legni e dai violini.

L'esordio verbale del passo, *Gaje comari di Windsor! è l'ora, / L'ora d'alzar la risata sonora!*, è di per se stesso significativo, perché palesa come questo sia per molti riguardi il fulcro drammaturgico dell'opera. Infatti il concetto è ribadito nei versi successivi, con la seconda

²²⁴ In questa battuta si osservi anche la precisione della *consecutio temporum* dell'ordine di Alice: *Poi, quando avrò chiamato, / Vuoterete [con dittongo in posizione atona, dunque] la cesta nel fossato*.

²²⁵ «Queste battute sono tratte da Shakespeare, dove si trovano però in altra situazione. *The Merry Wives* [...] il rapporto fra l'originale e il libretto è solo basato sulla situazione, e non sulle parole. Ma c'è una battuta di Anne, la sua seconda, che è stata ripresa quasi letteralmente, e non dalla traduzione di Rusconi, incompleta («vorrei prima esser sepolta viva, che sposarlo»), ma da quella di Hugo, corrispondente all'originale: «j'aime mieux être entermée vive – et être lapidée avec des navets!» (“I had rather be set quick i' th' earth, / and bowl'd to death with turnips!”), III, IV, 84-85). È la battuta di Boito [...]. Di passata, si può qui osservare la costante tendenza dei traduttori italiani della metà dell'Ottocento, e non del solo Rusconi, ad eliminare rape... e corna!»: cfr. Rescigno (1980) p. 53 alla nota 130.

²²⁶ Tutta questa scena e la successiva seguono abbastanza fedelmente l'originale shakespeariano, con quanto ciò comporta anche sotto il profilo delle consonanze poetico-linguistiche; ma appunto nelle *Merry wives of Windsor* non v'è traccia di un momento solistico di Alice da condividere in parte con le altre comari come si ha invece nell'opera.

²²⁷ «L'implicita simmetria delle affermazioni, scandita separatamente, in Verdi è generalmente mascherata dalla naturale estensione o contrazione della frase. “Gaie comari di Windsor” risponde al principio opposto, secondo cui la melodia si scioglie in frasi irregolari che alla fine si bilanciano perfettamente in un doppio periodo formato da trentadue battute, che termina con “Di gioia nel cor”. Il resto è commento e coda»: cfr. Budden (1988) p. 513.

²²⁸ Senza uno schema preciso; e si noti come anche in questo caso il rimante di *commedia* sia da ricercarsi nel recitativo precedente (*sedia*) e quello di *parte* (comunque di per sé già appartenente al momento drammaturgico successivo) nello scambio di battute con le altre donne (*disparte*).

allocuzione *Gaje comari*²²⁹ e soprattutto con l'ampia messe di voci appartenenti all'ambito semantico della felicità e dell'ilarità, spesso associate in *iuncturae*: *alta risata, festosa brigata, lieto viso, sorriso, riso, gioia*; quest'ultima parola compare oltretutto in un'anafora, perché per aumentare il brio e la concentrazione concettuale del passo Boito ha fatto ricorso ancora una volta a un'elaborazione retorica accumulante: si osservino infatti l'anadiplosi *è l'ora. / L'ora, il tricolon che scoppia, che scherza, / Che sfolgora* e le dittologie *Di dardi e di sferza, Gaje comari! festosa brigata!, Spunti il sorriso / Splenda del riso l'acuto fulgor!*. Non c'è quindi da stupirsi se in questo contesto compaiono anche varianti sinonimiche lessicali un po' più sostenute delle concorrenti quali *dardi, viso, fulgor* e *Favilla*, così come non v'è alcuna stranezza nel fatto che convivano il monottongo in *cor* e il meno poetico *aria*.

Dopo lo scambio di battute concitato tra le comari in cui si noteranno almeno un ampio ricorso alla deissi personale e il sintagma epitetico *grosso compar* già visto in bocca di Alice e ora assegnato a Meg, il ritorno dei versi da scena rimati con le ultime considerazioni di Alice comporta anche un cambio di tempo; si rilevano anche qui la convivenza tra scelte un po' più sostenute come l'annominazione tra *onesto* e *onestà* e l'aggettivo *ria*, e tratti invece più informali come la geminata in *femmine* e l'espressivo *gattamorta*²³⁰, cantato *ingrossando la voce* e in tessitura grave. Sull'ultima sillaba di questa parola ricompaiono però i 6/8 e l'andamento musicale brillante e staccato, perché Verdi ha pensato di dare maggior risalto a questo momento drammaturgico facendo ripetere a tutte le donne (esclusa Quickly che si è già separata dal gruppo posizionandosi a far da *vedetta*) la frase *Gaje comari di Windsor è l'ora di alzar la risata sonora*, in sole undici battute che costituiscono un breve terzettino quasi a mo' di stretta conclusiva del brano solistico di Alice. L'arrivo di Falstaff viene dunque annunciato con la consueta rapidità verbale e facendo una volta di più ricorso a un alto tasso di realismo stilistico²³¹.

Fingendo di non essersi accorta della venuta dell'ospite, Alice si mette a strimpellare candidamente il liuto, fornendo al protagonista il pretesto di fare il suo ingresso in scena in un modo grottescamente erotico: questi infatti *si mette a canterellare* improvvisando una melodia delicata e acuta su parole sdolcinate, ancora una volta segnalate nel libretto tramite il corsivo²³²; e anche qui Boito ha dimostrato tutta la sua abilità poetica inserendo queste parole all'interno di versi da scena rimati eterogenei e suddivisi con la consueta maestria²³³. È poi interessante rilevare come l'autore abbia qui impiegato gli appellativi inglesi *sir, Lady* e *Lord* ponendo questi ultimi due in clausola di verso: nel primo caso la rima fonica è stata ottenuta con il verbo italiano *chiedi*²³⁴,

²²⁹ Tra l'altro il sintagma *Gaje donne* era anche già stato l'*incipit* della *Ballata dei tre tuoni* del 1867, mentre *comari* compariva, insieme ad altre voci riutilizzate in questo libretto, nell'*Esordio* di *Re Orso*: cfr. Villa (2001) pp. 155 e 89. Interessante constatare come lo stesso aggettivo venne usato anche da Verdi proprio in riferimento al libretto boitiano, per esprimere il suo apprezzamento in una lettera in cui il compositore manifestava al proprio editore la volontà di non impegnarsi ancora con certezza nella stesura dell'opera ma di accingervisi per puro divertimento personale: «No... *Falstaff* non è compiuto, e vi confermo quanto ho già dichiarato. Non è alla mia età che si prendono impegni artistici a scadenza fissa; lavoro per mio divertimento, perché il gaio libretto d'Arrigo Boito mi esilara [altro verbo che compare in *Falstaff*] l'animo, perché di quando in quando ne faccio le più amene risate. Potrò condurre a componimento [*sic*] *Falstaff*?... Chi lo sa!»: cfr. Medici-Conati (1978) pp. 412-413.

²³⁰ *da gattamorta* prevedrebbe il libretto, ma riduzione per canto e pianoforte, partitura moderna e quella autografa (foglio 200 *recto*, immagine 418) hanno *la gatta morta*.

²³¹ Tutte le citazioni sono state tratte da II, II, 84-91.

²³² «Sir John entra in scena citando un verso tratto dalla raccolta di sonetti *Astrophel and Stella* (1591) di Sir Philip Sidney. È interessante il fatto che, anche nell'opera di Nicolai, Falstaff entra in scena quasi con le stesse parole: *Alfin t'ho presa al laccio / O gemma senza par!*»: cfr. Rescigno (1980) p. 54 alla nota 139.

²³³ Un caso su tutti: *O soave sir John! – Mia bella Alice!* potrebbe essere tanto un endecasillabo *a maggiore* quanto un settenario più un quinario.

²³⁴ Sul questo genere di fenomeno nell'opera buffa cfr. Coletti (2002) p. 831.

mentre nel secondo, mancando un corrispettivo sonoro nella nostra lingua che facesse all'uopo, è stato sfruttato il cognome *Ford*; e mentre *sir* era già comparso anche in precedenza e ancora comparirà nel libretto sempre in sintagma col nome del protagonista, *Lord* lo si era già visto nel primo atto associato sempre a *Ford* (ma non rimanevano tra loro, giacché si trovavano all'interno di versi contigui ma non in posizione fissa), e *Lady* ha le sue uniche due occorrenze in questi versi.

In queste prime parole di Falstaff s'incontrano alcuni fenomeni non nuovi per lui o, più in generale, per lo stile dell'opera: così l'inizio delle frasi con avverbi o congiunzioni come *Alfin*, *Ed or*, *Ma*, oppure il *tricolon Non so far lo svenevole, / Né lusingar, né usar frase fiorita*, o il parlar momentaneamente di sé in terza persona (si noti che in *E Falstaff il tuo Lord* vi è anche ellissi del verbo, essendo sufficiente per la comprensione il precedente *Saresti*), oppure ancora le riprese ad eco delle domande di Alice *Cioè?* e *Perché?*²³⁵; naturale poi che queste ultime siano state musicate da Verdi in modo identico a come le aveva cantate la donna. Le prime battute che i due personaggi si scambiano vengono inoltre mantenute sotto forma di recitativo, mentre quanto segue assume un andamento melodico più elaborato, inizialmente pomposo e poi sgraziatamente lieve per Falstaff²³⁶, molto più lirico e fintamente ingenuo e innocente per Alice.

Ciò che però più importa mettere in evidenza è la presenza in questo passo di una possibile duplice scansione versuale²³⁷: Boito ha infatti predisposto delle rime interne e una suddivisione verbale tali per cui i presenti versi da scena rimati potrebbero anche essere interpretati, per Falstaff, come una successione di dieci settenari rimati²³⁸, mentre per Alice si avrebbero otto quinari suddivisibili in due perfette quartine rimanti abcd abcd. Verdi non ignorava di certo la cosa, e anzi in alcuni casi è evidente come abbia prediletto la suddivisione più criptica rispetto a quella palese; ma va tenuto presente che ciò era in parte anche favorito dal contenuto logico-sintattico dei versi e che, comunque, il compositore non ha mantenuto una successione ritmico-melodica del metro assolutamente omogenea.

Linguisticamente si possono poi notare nelle parole di Falstaff i più poetici, e quindi giustificati dal contesto, *iri* e *rai*²³⁹, il tecnicismo *guardinfante*²⁴⁰, l'aggettivo *fulgida* che richiama il *fulgea* e l'altra *fulgida* da lui sempre usati in riferimento alla donna, la forma più vezzosa con palatale in *picciol* che fa però il paio per contrasto con l'aggettivo *ampio* (debitamente intonato con il sostantivo seguente su una scala ascendente); di Alice si sottolineeranno invece la variante con affricata palatale in *spregio*, il più ricercato *cinto* e l'ennesimo *tricolon* nella descrizione del suo sobrio e pudico abbigliamento.

Lo slancio amoroso di Falstaff²⁴¹ lo porta a sfoggiare le sue conoscenze letterarie, e, nello specifico, una volta di più dantesche: infatti il *Soli noi siamo / E non temiamo agguato* riecheggia troppo le parole di Francesca per non vedere nel quinto canto dell'*Inferno* una fonte pressoché sicura di Boito²⁴²; senza contare poi che Alice sottolinea esplicitamente *Voi siete nel pecca-*

²³⁵ Si badi anche subito dopo al pronome *Lo*, certo favorito da necessità metriche ma pur sempre segno di disponibilità ad accogliere in questo libretto varianti morfosintattiche meno sostenute.

²³⁶ Con tanto di cambio di tempo da C a 3/4 tra il terzo e il quarto verso a lui totalmente attribuiti.

²³⁷ Per la quale cfr. la tavola di Powers (1994) p. 365.

²³⁸ Ovvero anche cinque martelliani (naturalmente bisogna comprendere nel computo anche l'emistichio *Degna d'un Re*); resta però che in questo caso, per le terminazioni proparossitone, Boito si è limitato alla rima ritmica evitando di trovarne una anche fonica.

²³⁹ Entrambi già danteschi.

²⁴⁰ Presente però già nell'originale, in cui si parla di «semicircled farthingale»: cfr. Baldini (1976) p. 112; ma sull'interesse di Boito per questa voce cfr. anche D'Angelo-Riva (2004) pp. 119-120 e 130.

²⁴¹ Si noti tra l'altro qui, nell'esclamazione *Sirena!*, un'anticipazione della *Tosca* di Puccini-Illica-Giacosa: infatti anche Cavaradossi definirà *mia sirena* la sua amata (I, v).

²⁴² Anche nei *Pagliacci* durante la recita delle maschere Tonio-Taddeo dirà parodicamente *Soli noi siamo / E senza alcun sospetto* (II, II), segno evidente del forte influsso che questo canto dantesco ha esercitato sull'immaginario poetico successivo, compreso appunto quello librettistico.

to!». Al che il protagonista risponde con due massime scaltre e in stile buffo, che ribaltano l'ottica rispetto a quanto sta avvenendo anche tramite una spiegazione pseudo-teologica che si rifà all'automatica bontà della *vocazion[e]* spontanea di ciascuno²⁴³; Alice, fingendo di convincersi di questa interpretazione, pare quasi scusarlo e addebita la responsabilità della debolezza della carne di Falstaff al fatto che lui ne possiede molta: si notino qui sia l'iperbato (*tanta avete vulnerabil polpa*), sia il latinismo *tanta*, sia, sul fronte opposto, il colloquialismo *polpa*²⁴⁴.

In soli otto versi da scena rimati non strofici, quasi tutti endecasillabi più due quinari, Boito ha costruito un piccolo brano solistico spiritoso e prezioso, in cui il protagonista ricorda la sua snella giovinezza in modo molto aggraziato²⁴⁵. Il fulcro contenutistico del pezzo è appunto garantito in prima istanza dalla presenza di aggettivi come *sottile*, *leggiere*, *smilzo*, *snello*, che creano un evidente contrasto con le attuali dimensioni del personaggio; ma anche qui, per dare maggior risalto al momento, il librettista ha sfruttato alcune figure d'accumulo: così il *tricolon* aggettivale quasi petrarchesco *Vago, leggiere, gentile* che fa il paio col successivo *smilzo, flessibile e snello*, oppure la ripetizione in anafora con la modifica della sola *iunctura* nel distico *Quello era il tempo del mio verde Aprile, / Quello era il tempo del mio lieto Maggio*; non s'ignori poi che Verdi, dal canto suo, ha ripetuto all'inizio per tre volte anche l'aggettivo *sottile*, facendone via via crescere l'intonazione, e ha prescritto che l'esecutore mantenga un volume di voce *leggerissimo* consono al contenuto semantico e analogo al *leggero* richiesto inizialmente agli archi.

Resta poi da rilevare un fatto linguistico curioso, e per certi versi inspiegabile: nonostante la medietà generale che contraddistingue anche qui il dettato di Falstaff, Boito aveva previsto una prima persona singolare dell'imperfetto nella forma *era*, che però confliggeva con le omologhe meno poetiche e che rischiava anche di confondersi con le terze persone pure presenti nei due versi precedenti; forse per questa ragione le successive edizioni del libretto, della riduzione per canto e pianoforte, della partitura e soprattutto delle esecuzioni hanno visto e tuttora vedono talvolta la sostituzione con la forma concorrente *ero*.

Si è invece imposta definitivamente un'altra modifica rispetto al testo poetico originale, ovvero la sostituzione dell'ausiliare *avrei guizzato* con il più moderno *sarei guizzato* (ma forse la scelta originale era dettata soprattutto da ragioni di carattere metrico): dato che in realtà nella partitura autografa si legge *che sarei passato attraverso d'un anello* (foglio 212 verso), si può supporre che la variante si sia diffusa molto presto durante le prime rappresentazioni dell'opera, e con il beneplacito, dunque, tanto del librettista quanto del compositore.

Quest'ultimo era poi particolarmente soddisfatto del brano, che considerava ben riuscito e d'effetto (e come dargli torto?), nonostante la struttura periodale avesse elementi meno origi-

²⁴³ Anche nell'originale shakespeariano della prima parte dell'*Henry IV* si trova una simile riflessione, ma in un contesto scenico e situazionale diverso, ovvero quando il Prince Henry constata i convinti propositi ladreschi di Falstaff; questi gli risponde: «Why, Hal, 'tis my vocation, Hal, 'tis no sin for a man to labour in his vocation»: cfr. Baldini (2002) p. 50.

²⁴⁴ Importante sapere che quasi certamente in questo caso fu una richiesta esplicita di Verdi a far strutturare così versi e battute: «In una nota conservata nell'Archivio di Villa Verdi a S. Agata si legge: “Pregare Boito – Dopo i versi di Fals. *T'amo e non è mia colpa / S'io tanta porto vulnerabil polpa* aggiungere due versi di Alice *Ah! Ma i sospiri d'amor / Gonfiano e il cor*”. Da questa annotazione si può arguire che in un primo tempo era lo stesso Falstaff a darsi lo spunto per lo squarcio “Quand'ero paggio”, alludendo alla propria “vulnerabil polpa”. Poi Verdi sentì il bisogno di inserire, fra la frase di Falstaff e il “Quand'ero paggio”, un breve intervento di Alice, allo scopo evidente di dare migliore stacco al pezzo di Falstaff, che gli era particolarmente riuscito. Propose quindi lui stesso le parole a Boito, il quale accettò l'idea dell'inserimento di Alice, ma modificandone profondamente, e abilmente, il senso: era cioè Alice, ironicamente, a dare lo spunto a Falstaff per la sua breve ballata sulla magrezza d'un tempo»: cfr. Rescigno (1980) p. 54 alla nota 144.

²⁴⁵ Lo spunto è tratto da una battuta di Falstaff contenuta in una diversa scena dell'*Henry IV*: cfr. Baldini (2002) pp. 122-124.

nali di altri brani e fosse al contrario più conforme alla prassi tradizionale; ai nostri fini merita attenzione soprattutto una lettera scritta dal Maestro a Boito il 14 marzo 1894 in cui si sottolineano lo stretto rapporto ricercato tra parole e musica, con la volontà di lasciar risaltare le prime quanto più possibile, e un'allusione ironicamente stizzita alle novità critiche e musicali di cui lo stesso Boito da giovane si era fatto paladino:

la mia sorpresa fù grande quando leggo ancora il giorno dopo nel Corriere “*Falstaff a Berlino!* Diavolo! Cosa c'è! Leggo, e quando sono alla fine leggo presso a poco queste parole “*Fà piacere annunciare un vero successo del Falstaff senza il bis del Quand'Era paggio...* Missovolgo [pseudonimo del critico Aldo Nosedà, *nda*] Ah! Ah! Ah! Ah! Allora scoppiai dalle risa per cinque minuti... *Voilà le fin mot!* Tutto per dire che non gli piace quello squarcio!. Passato però quel primo momento d'ilarità pensavo fra me... *Cosa vogliono questi avveniristi, questi i....* E perché in un'opera comica non si potrà fare una cosa leggera e brillante? In che offende l'estetica quel piccolo squarcio? Lascio da parte il motivo musicale, ma è in situazione[.] Falstaff deriso per la grossa pancia dice *quando Ero paggio ero sottile...* È scritto bene per la voce: è istromentato leggermente; lascia sentire tutte le parole non disturbate dai soliti contrappunti orchestrali (*mal educati*) che interrompono il discorso principale: armonizzato correttamente... Che male c'è dunque s'è riuscito popolare?!... E così si fa la critica! Poco male per me che ho finito, e poi io non ci bado come non vi ho badato mai: Ma è un male per i giovani che si possono facilmente trascinare a fare quello che non sentono di fare. Difatti tutta la musica che si fa ora sia da Noi, come in tutti gli altri paesi manca di naturalezza e non è sincera...²⁴⁶

A questo punto Alice, riaccompagnata in partitura dai 6/8 muliebri che interrompono i 2/4 precedenti, finge di iniziare a cedere alle lusinghe dell'interlocutore, ma manifesta contemporaneamente qualche riserva di gelosia nei confronti di Meg: la risposta di Falstaff riprende il sintagma *in uggia* che Boito aveva già messo in bocca a Jago e impiega la variante sinonimica meno formale *faccia*. Si noti tra l'altro che la differenza sociale di genere (ma anche di approccio interpersonale) tra i due personaggi è sottolineata ancora una volta dagli allocutivi: Falstaff infatti ha utilizzato fin dall'inizio il 'tu' nei confronti di Alice, ma quest'ultima, anche quando gli si rivolge con l'affettivo e semplice nome proprio *John*, non usa altro che il 'voi'²⁴⁷.

Il precipitare della situazione, espresso con frasi brevi e concitate, viene dunque prontamente scongiurato dall'ingresso della complice Quickly, in un *Allegro agitato e molto staccato* degli archi che, sviluppandosi nel prosieguo della scena, sarà poi ripreso nell'atto seguente²⁴⁸. Interessante rilevare nelle parole della donna una duplicità di codice: se infatti questo personaggio è l'unico a rivolgersi a una comare con l'appellativo *Signora* seguito dal nome (2 occorrenze adesso e una poco più avanti, quando annuncia l'arrivo vero di Ford), è però anche l'unico ad impiegare l'inglese *Mistress* (solo qui), meno diffuso nella nostra lingua rispetto alle voci omo-

²⁴⁶ Cfr. Medici-Conati (1978) pp. 224-225. Il brano divenne infatti subito molto popolare, merito, oltre naturalmente che della sua pregevole fattura, anche della maestria di Victor Maurel nel canto declamato e buffo: esiste un'incisione del 1907 in cui il primo interprete di Falstaff, non più giovanissimo, si esibisce con evidente narcisismo divistico appunto nel *Quand'ero paggio*, bissato prima in italiano e poi in francese (con tanto di applausi intermedi di un improbabile pubblico in visibilio); interessante constatare che ambo le volte, nella versione italiana, il cantante pronuncia *ero* ma *avrei guizzato* (e si osservi a proposito del primo verbo anche l'alternanza nella lettera di Verdi appena riportata). Per la verità l'esuberanza del baritono lo portò anche ad attirarsi alcune dure critiche da parte del compositore, il quale aveva scoperto che nelle rappresentazioni durante le quali non potevano essere presenti né lui né Boito, Maurel si lasciava andare a gigionate eccessive non contemplate dagli autori.

²⁴⁷ E si badi anche alla forma dell'imperativo negativo *Non traditemi*, più realistica.

²⁴⁸ Da questo punto sino alla fine dell'atto, contraddistinto da un accumularsi di situazioni rapide e concitate, «La ricchezza di eventi musicali che si susseguono a ritmo incalzante è sincronizzata con l'azione scenica»: cfr. Budden (1988) p. 518.

loghe e contestualizzanti già incontrate nel libretto²⁴⁹. La frenesia (simulata) per quanto sta accadendo è sottolineata nelle parole di Quickly dal solito *tricolon* espressivo *sbuffa... / Strepita, s'abbaruffa* e dalla successione delle coordinate *e vuol parlarvi, [...] E vuol passar e la trattengo a stento*. Nonostante la variante aferetica ed etimologica *ascondo* si richiami a un registro più sostenuto (ma quasi certamente la scelta è stata dettata soprattutto da fattori di ordine metrico), il costante ancoraggio di Falstaff allo stile buffo e realistico è garantito anche qui dall'imprecazione spontanea e nominale *Alla malora!*, già presente ad esempio nell'*Italiana in Algeri*.

Meg irrompe dimostrando maggior confidenza nei confronti di Alice rispetto all'altra comare, dato che le si rivolge col solo nome di battesimo e la dà del 'tu'²⁵⁰. Anche in questa prima battuta la concitazione è resa dal susseguirsi di varie esclamazioni, pure qui con un *tricolon* nominale introdotto ogni volta da un *che* esclamativo. Interessante l'interiezione di Alice *Misericordia!*, usata per due volte a breve distanza, la prima in clausola di verso e la seconda internamente, rarissima se non assente nel codice serio ma più diffusa nella librettistica buffa: la si trova ad esempio nel *Così fan tutte*, nell'*Italiana in Algeri*, nell'*Elisir d'amore* e nel *Don Pasquale*.

Il momento "drammatico" comporta però la compresenza di alcuni elementi più sostenuti: così l'imperativo poetico *Fuggi!*, la domanda melodrammatica *Che avvenne?*²⁵¹, il sostantivo formale *consorte* (l'unica altra occorrenza nel libretto era in bocca a Pistola durante il momento in cui questi metteva in guardia Ford dalle trame di Falstaff), il pronome *ei* che poco più avanti, nelle parole di Quickly, si alterna anche con *Egli*²⁵², la *iunctura* in *enjambement tremendo* / *Furor* (presente anche nella tradizione poetica, e nella librettistica almeno nella versione italiana del *Don Carlo*), la circonlocuzione *figlie d'Eva* (tratta però dalla fonte del libretto). La cooccorrenza delle voci espressive *chiasso*, *scannare* e *ganzo*²⁵³ sottolinea però che il contesto resta pur sempre buffo e ironico.

Interessante soprattutto la presenza del discorso riportato, che si manifesta in due modi differenti: inizialmente come discorso diretto, segnalato come di consueto dal corsivo, poi per due volte come discorso indiretto. Nella stessa ottica di mimesi del dialogo spontaneo e quasi metateatrale vanno poi considerati gli inserti parentetici con i quali Alice dà istruzioni all'amica su come pronunciare le sue battute; e dato che la didascalia prevede per questi «presto a bassa voce», anche Verdi si è adeguato musicando queste parole con un'intonazione e un volume più bassi rispetto al resto, così come, ligia al consiglio, Meg proseguirà la frase *Che vuol scannare un uomo* non più su un *si* ma su un più acuto *mi*.

Dopo le parole di Mistress Page si accoda immediatamente, con un richiamo ancor più acuto e questa volta sinceramente allarmato, Quickly, accompagnata da un guizzo vigoroso dei violini che si trasmette poi a violoncelli e contrabbassi e a tutta l'orchestra²⁵⁴: è la furia della *tempesta* con cui viene paragonato il sopraggiungere, ora reale, di Ford; anche qui, stupita e colta alla sprovvista, Alice domanda alla compagna spiegazioni con un "a parte" più trattenuto²⁵⁵. La foga del momento è creata poi dalla rapida descrizione che Quickly fa di quanto vede sotto i

²⁴⁹ Ma *Mistress* compariva anche nella traduzione del Rusconi.

²⁵⁰ Da qui sino all'arrivo di Ford si ha una successione di soli settenari, ma anche in questo caso le prime rime si riconnettono a quelle dei versi precedenti; si noti poi che la rima sdrucchiola *Salvatevi / fulmina* è una delle poche, nel libretto, solo omoritmica e non anche omofonica.

²⁵¹ Cfr. Serianni (2002) pp. 145-147.

²⁵² Ma in questi casi la variante sarà da motivarsi con ragioni d'ordine metrico più che stilistico.

²⁵³ Cfr. Arcangeli (2003) pp. 168-169.

²⁵⁴ Si notino anche nel canto della comare i numerosi salti d'ottava discendenti, stilema tipico della drammaticità.

²⁵⁵ Sull'espressione *Dassenno*, qui univerbata, si rimanda a quanto già detto nel capitolo precedente.

suoi occhi (prestandoli così agli spettatori che non possono cogliere quanto sta avvenendo fuori dalla scena), descrizione tutta al presente e rafforzata dall'avverbio *già* e dalla subordinata temporale sincronica *Mentr'io vi parlo*. La sintassi è comprensibilmente breve, giustapposta, con il solito *tricolon* accumulativo *Strepita, tuona, fulmina*²⁵⁶, e l'impiego intensivo dei puntini di sospensione contribuisce a rendere il procedere serrato degli eventi riportati in tempo reale²⁵⁷. È infatti *di dentro* che s'ode il primo insulto di Ford (invero molto garbato e in perfetto stile buffo), sentendo la cui voce Falstaff si lascia andare a un'esclamazione espressiva tratta letteralmente tanto dall'originale dell'*Henry IV* quanto dalla conseguente traduzione di Hugo²⁵⁸.

La fitta compenetrazione tra il testo poetico e il testo musicale in quest'opera non significa però subordinazione creativa dell'uno rispetto all'altro: infatti in questo caso si osserva come il cambio di metro (subentrano dei doppi senari, cui seguiranno senza soluzione di continuità e quasi impercettibilmente i martelliani²⁵⁹ quando tornerà scenicamente e verbalmente attivo anche Falstaff) non comporti un contemporaneo cambio di ritmo o di impianto tonale: il primo di questi si mantiene infatti nei 2/4 instauratisi al primo ingresso di Quickly, mentre il secondo era già passato da *re maggiore* al congiunto *la maggiore* nella seconda porzione della descrizione dell'arrivo di Ford da parte della comare, con tanto di indicazione *Più mosso*; il quale tempo, unitamente alle rapide quartine di semicrome puntate variamente distribuite tra gli archi, inseriva già l'ascoltatore nel nuovo momento drammaturgico cui si sarebbe per certi versi accodato poco dopo il testo verbale.

La foga del padrone di casa e la sua autorità in questo contesto si manifestano con una successione insistita di imperativi e ordini, in buona parte occupanti la lunghezza esatta di un senario²⁶⁰; una distribuzione più varia, e più prosastica, si ha invece ad esempio quando vi sono più battute in un unico verso come *Che fai? – Chi c'è dentro quel cesto? – Il bucato*, oppure in presenza di qualche *enjambement* non forte come *Sprangatemi l'uscio / Del parco!*. Gli accumuli non coinvolgono però solamente gli imperativi, ma rappresentano un espediente retorico più generalizzato e naturalmente sfruttato con efficacia per rendere la concitazione frenetica del personaggio: ecco dunque l'elenco degli indumenti d'uso quotidiano²⁶¹ solo intervallati da qualche esclamazione, *Camicie... gonnelle... – Or ti sguscio, / Briccon! – Strofinacci! Via! Via! – Cuffie*

²⁵⁶ V'è qui un'altra analogia con il libretto di Defranceschi: *sbuffa, strepita, / Smania, strilla* era infatti l'accumulo pronunciato da Mrs. Slender che annunciava l'arrivo di Mr. Ford durante la seconda burla vendicativa inflitta a Falstaff, quella espunta da Boito e consistente nel far travestire il protagonista da vecchia Brainford per farlo bastonare (II, XI).

²⁵⁷ E se la forma sincopata *valca* andrà interpretata più come una licenza poetica così da poter avere la rima con *scavalca* e *cavalca*, l'imperativo enclitico *Salvatevi!* corrobora una volta di più lo stile complessivamente sciolto della battuta.

²⁵⁸ «The devil rides upon a fiddlestick» e «Le diable chevauche sur un archet de violon!»; nel testo shakespeariano è però il Prince Henry a pronunciare questa frase durante un dialogo con Falstaff (cfr. Baldini 2002 p. 134). La battuta doveva essere particolarmente gradita al poeta, il quale se ne servì quale citazione ludica in una lettera a Verdi del 28 maggio 1891: «Spero che il diavolo cavalchi a Sant'Agata, sull'arco d'un violino e che Lei, caro Maestro, sia occupatissimo intorno alla cesta del bucato»: cfr. Medici-Conati (1978) p. 188. Tutte le citazioni sono state tolte da II, II, 92-99.

²⁵⁹ Frutto dell'ennesimo preziosismo poetico boitiano: il primo alessandrino infatti è suddiviso in quattro battute (o porzioni d'esse) differenti e anisosillabiche, anche per via della terminazione proparossitona del primo emistichio: *In cantina... – È farnetico! – Cogliam tempo. – Troviamo.*

²⁶⁰ Anche nell'originale delle *Merry wives of Windsor* s'incontra il *tricolon* «search, seek, find out»: cfr. Baldini (1976) p. 118.

²⁶¹ Che, insieme alle precedenti voci *bucato* e *cenci*, aumentano il tasso di realismo poetico e, naturalmente, mostrano una forte lontananza dal codice melodrammatico serio. Per quanto concerne poi il *Mi lavi!! rea moglie!* e l'intensivo successivo *Ben tu mi lavi!* andrà ricordato che «Nel testo inglese si gioca sul doppio significato di *buck*, che vuol dire biancheria sporca e anche daino, un animale con le corna, un attributo che Ford è convinto di possedere. La traduzione francese, e anche Boito, alludono invece a un generico desiderio di Ford di lavarsi dagli insulti della moglie»: cfr. Rescigno (1980) p. 56 alla nota 160.

rotte! / – *Ti sguscio*²⁶². – *Lenzuola... berretti da notte...*; oppure la successione dei complementi di luogo in cui potrebbe occultarsi Falstaff, *Cerchiam sotto il letto, / Nel forno, nel pozzo, nel bagno, sul tetto, / In cantina*. In entrambi i casi Verdi ha enfatizzato la costruzione verbale separando con brevi pause i vari elementi degli accumuli.

L'espressivismo boitiano non poteva mancare di inserire anche in questo passo il tecnicismo *usta* ('venat., odore caratteristico lasciato sul terreno dagli animali selvatici, spec. dalle lepri, e seguito dai cani da caccia')²⁶³, che però ben s'inserisce nella metafora della *caccia* suggerita da Ford e ripetuta dai famigli; e per rimanere a una voce legata a quest'ambito semantico si osservi la variante fonetica letteraria con nasale palatale in *cignale*, forma mantenuta anche nella messa in musica. Il registro colorito è poi assicurato dai già visti *fruga* e *Al diavolo*, dalla variante sinonimica *piglia*²⁶⁴, dalla particella pronominale pleonastica ed enclitica *Sprangatemi*, dai deittici *là dentro* e *quel cesto*, dal derivato *dissennato*, dalla presenza esclusiva dell'opzione pro-sastica in *c'è*. Si noti infine un fenomeno di riuso boitiano interessante: Ford infatti accusa la propria consorte di essere *rea*, ovvero impiega l'identico aggettivo con cui Otello, anch'egli accecato dalla gelosia e in errore di giudizio, designava Desdemona (II, v)²⁶⁵.

Data l'unità drammaturgica del momento, lo scambio di battute tra le donne e Falstaff non muta di registro, evitando anzi infiltrazioni più sostenute: si ha infatti ancora solo la palatale in *c'entra, c'entro* e *Ci sto*, gli imperativi sono esclusivamente enclitici (*salvami* e *Copritemi*), si fa uso dei deittici *là dentro* e *qui*; in questi versi si aggiungono però anche gli avverbi olofrastici oralizzanti *No* e *sì*, l'interiezione *Ahi!*, gli incitamenti sinonimici e realistici *Svelto!*, *Lesto!*²⁶⁶ e *Presto!*, che vanno associati stilisticamente ad altre analoghe ripetizioni. La battuta che Meg rivolge direttamente a Falstaff consente poi di constatare la similarità rispetto al precedente dialogo tra Alice e il protagonista: anche questa comare, infatti, gli si rivolge, «fingendo sorpresa», con la formula *Sir John* e dandogli del 'voi', mentre il personaggio eponimo risponde col suo canonico 'tu'. Se però, come si diceva, non cambiano le fattezze del testo verbale, altrettanto non può dirsi per quello musicale, che elimina per questo scambio di battute le alterazioni in armatura e che sostituisce al verbo *fugga* un *esca* con tanto di sinalefe rispetto al pronome antecedente²⁶⁷.

Il clima cambia totalmente quando la scena viene ceduta ai due giovani innamorati che, anche in circostanze così tumultuose, non si trattengono dallo scambiarsi effusioni d'affetto. Non prende forma un vero e proprio duetto, ma tornano le quartine di quinari a rima alternata o in un caso concatenata che avevano appunto già contraddistinto il dialogo tra i due nell'atto precedente, così come, contestualmente a un cambio di tonalità che contribuisce a far percepire la nuova atmosfera, ritorna il tempo ternario su cui si era svolto il loro precedente duetto.

Boito ha predisposto una versificazione molto semplice, dominata dalla sticomitia e dalla monoproposizionalità, senza escursioni stilistiche liriche o particolarmente sostenute: valgano a testimoniare l'assenza di inversioni (anche di lieve entità), l'imperativo *Seguimi* e le esclama-

²⁶² Si noti dunque anche la ripetizione all'interno dell'accumulo.

²⁶³ Per la sua presenza nei quaderni lessicali boitiani cfr. D'Angelo-Riva (2004) p. 134.

²⁶⁴ Molto diffusa in tutto il libretto, sia in bocca agli uomini sia nelle didascalie.

²⁶⁵ Ma la voce era già presente ad esempio nei libretti di *Amleto* (III, 1) e de *La Gioconda* (I, v; III, vi); sempre in *Amleto* compariva poi in didascalia l'aggettivo *farnetico* (III, 1), mentre ne *La Gioconda* si aveva il congiuntivo *farnetichi* (III, 1). Solo metaforico e quindi direi puramente inerziale è invece il ritorno dell'*uragano* cui alludono le tre amiche, anch'esso già otelliano (I, 1) e, prima ancora, di *Ero e Leandro* (III, *passim*).

²⁶⁶ Ripetuti in partitura e sempre intonati con un intervallo d'ottava discendente.

²⁶⁷ Così sia nella partitura autografa (foglio 231 *verso*), sia nelle successive riproduzioni complete o solamente per canto e pianoforte.

zioni nominali ed espressive *Che chiasso!*, *Quanti schiamazzi!* e *Casa di pazzi!* (aggettivo, quest'ultimo, che compare anche tre versi dopo).

Verdi ha musicato questi quinari con una certa regolarità, che però non è sinonimo di piatta omogeneità: il primo verso è infatti più rapido²⁶⁸, dal secondo al sesto si ha una cellula ritmica affine e più distesa, così come avviene con i due versi successivi, dall'andamento ancor più lirico²⁶⁹; la terza e la quarta quartina riprendono i modelli precedenti con ulteriori variazioni funzionali al momento specifico²⁷⁰. Il Maestro ha poi rivestito il testo verbale in modo tale da ottenere effetti interessanti: ad esempio, per sottolineare l'affiatamento tra i due, il parallelismo *E noi d'amor* di Fenton è attaccato esattamente in corrispondenza dell'ultima sillaba precedente di Nannetta, così come lei stessa inizia a pronunciare *Sto zitto* quando ancora l'altro non ha finito di cantare, e insieme intonano l'ultimo verso; oppure, per dare maggior risalto alla componente logico-sintattica piuttosto che a quella metrica, è stata ignorata la sinalefe tra *Seguimi* e *Adagio*, così come quella trivocalica di *zitto e attento* è stata resa solo in parte, separando la prima proposizione dalla sua coordinata.

Ma questo squarcio idilliaco non dura molto, giacché tutt'intorno ricomincia la baraonda degli uomini in cerca di Falstaff, così che il testo poetico recupera i doppi senari e quello musicale, seppur ora in un nuovo impianto tonale, il tempo binario e l'accompagnamento indiatolato di archi e legni²⁷¹. Gli impropri in cui sbottano i personaggi sono previsti dalla didascalia del libretto «urlando», ragion per cui Verdi ha optato per un volume di voce adeguato e per un'intonazione generalmente acuta, rendendo la concitazione frenetica della ricerca con la parziale sovrapposizione delle battute degli uomini. Queste si snodano in una successione frettolosa con ripetizioni e brevi frammenti esclamativi (*Al ladro!* – *Al pagliardo!* – *Squartatelo!* – *Al ladro!*), oppure mimando anche lessicalmente e sintatticamente lo scambio dialogico spiccio (*C'è? – No. – C'è? – Non c'è, no*²⁷²); anche qui poi la veste metrica è stata volutamente occultata dal librettista che ha ideato distribuzioni di battute variamente articolate, come nel caso di *Vada a soqqadro / La casa. – Non trovo nessuno. – Eppure giuro[.]*²⁷³ / *Che l'uomo è qua dentro*.

L'intero passo è dunque riassumibile come un unico accumulo espressivo, in cui non poteva mancare almeno un *tricolon* (*sicuro!* / *Sicuro!* *Sicuro!*), ma che si segnala soprattutto per la creatività lessicale tipicamente boitiana e in linea con il codice librettistico buffo: si arricchisce infatti in modo sostanziale il campionario di epiteti affibbiati al protagonista, definito, nell'ordine, *ladro*, *pagliardo* ('miserabile, donnaiolo'), *furfante*, *Codardo*, *Sugliardo* ('lercio')²⁷⁴,

²⁶⁸ Sono infatti tutte crome, con una pausa tra le due battute.

²⁶⁹ Nel primo caso si tratta di tre semiminime in un'unica misura seguite da due crome o da una loro variante, poi invece l'accentazione verbale con prima sillaba atona ha indotto il compositore a sfruttare attacchi anacrusici cui si sommano più lunghe durate di minime.

²⁷⁰ Ad esempio il verso *Seguimi. Adagio* sfrutta ancora le più rapide crome, mentre il focoso *Vien sul mio petto!* consta di una successione ascendente-discendente di semiminime con tanto di sveltante *si bemolle* acuto, adatto all'espressione del sentimento di questo giovane tenore innamorato.

²⁷¹ «La caccia procede con un accompagnamento che si fa progressivamente più complesso e un'accurata elaborazione a progressioni [...] le cadenze stesse sono mascherate da frasi trasversali nel basso. L'effetto è quello di un gatto che insegue la propria coda»: cfr. Budden (1988) p. 521.

²⁷² Verdi ha ulteriormente enfatizzato quest'ultimo rafforzativo prevedendo una breve pausa come corrispettivo della virgola. Si noti inoltre che qui come anche nel prosieguo vi sia l'esclusività della particella pronominale con palatale.

²⁷³ In questo punto sia l'edizione originale del 1893 sia quella più recente del 1914 inseriscono un punto, ma si tratta con ogni evidenza di un refuso; per questo l'edizione critica di Rescigno preferisce piuttosto interpungere con la virgola (come del resto si trova anche nelle riduzioni per canto e pianoforte moderne), mentre quella di Gronda-Fabbi (1997) preferisce non mettere niente (come è nella partitura autografa e in quelle moderne).

²⁷⁴ «egli è tardo, sugliardo e bugiardo; negligente, disubbidiente e maldicente; trascurato, smemorato e scostumato»: così frate Cipolla descriveva il suo fante Guccio nella decima novella della sesta giornata del *Decamerone*; un altro legame, quindi, tra *Falstaff* e il capolavoro di Boccaccio. Cfr. anche Coletti (2006) p. 560.

Scanfardo (un neologismo, giacché la forma esiste solo al femminile col significato di ‘sgualdrina’), *Pappalardo*, *Beòn*, *Scagnardo* (altro neologismo, considerato che ‘scagnare’ è un toscanesimo col significato di ‘di cane da caccia, abbaiare insistentemente dopo aver sentito l’usta della selvaggina’)²⁷⁵, *Falsardo*²⁷⁶, *Briccon*; si tratta dunque di voci di diverso genere morfologico ed etimologico, in gran parte ricercate, spesso rimanti tra loro, anche se non poste in clausola di verso, per la comune ascendenza franco-provenzale. Verdi ha poi enfatizzato ulteriormente quest’accumulo facendo ripetere alcuni insulti anche a personaggi diversi o facendoli intonare a più d’uno contemporaneamente.

L’imperativo “tragico” *T’arrendi* potrebbe essere interpretato sia come un lascito inerziale della librettistica tradizionale, utile anche per ragioni metriche, oppure come espediente ironico per innalzare il dettato e rendere così più perentorio e autorevole il comando; di certo comunque la forma si contrappone agli ordini di Cajus e di Ford impartiti agli altri uomini *Squartatelo* e *Cercatelo*, più realistici. Analogamente, l’altra ingiunzione al protagonista contiene uno di quei «franchi poetismi» della tradizione italiana ancora «otto- e primonovecentesca»²⁷⁷ come l’avverbio *fuora*, impiegato però in rima con *ancora* e forse quindi favorito da tale necessità²⁷⁸; a questo proposito si noterà anche che la partitura modifica il verso *T’arrendi, furfante! T’arrendi! O bombardò / Le mura! in Vien fuora, furfante! O bombardò le mura!*. Infine si osserveranno in una battuta del Dottor Cajus una nuova occorrenza dell’aggettivo *gajo*, l’impiego del ‘tu’ rivolto a *Sir John* proprio com’era stato all’inizio dell’opera e la presenza di un *che* polivalente dal valore temporale associato al sostantivo *dì*.

La nuova situazione scenica è innescata da un’ennesima trovata boitiana a metà tra componente poetica e componente fonica: lo scoccare di *un bacio sonoro* dietro il paravento attira infatti l’attenzione degli uomini, che pensano così di aver finalmente scovato l’occultatosi Falstaff mentre amoreggia con Alice (in effetti assente dalla scena perché uscita a chiamare i servi); ma, naturalmente, si tratta di uno scambio d’affetto ben più innocente tra i due giovani innamorati. Questo rumore viene segnalato nel libretto con un asterisco tra parentesi tonde e, per far risaltare meglio la passionalità del gesto, con tanto di punto esclamativo susseguente; il tutto, però, viene computato come un’effettiva sillaba del doppio senario e trova analogamente spazio in partitura all’interno di una battuta, seppur altrimenti silente e senza indicazione temporale specifica. Ciò motiva la ripetizione ecolalica e ora positiva di Ford e Cajus *C’è*, intonata con identiche durata e altezza²⁷⁹.

A questo punto si svolge un momento drammaturgico-poetico-musicale per molti versi analogo a quello d’assieme visto nel primo atto, salvo trovarsi qui un tasso di complessità ancora maggiore: infatti mentre là i piani scenici erano solamente due, più quello misto di Fenton, qui si dipanano contemporaneamente tre azioni diverse; e come là erano presenti tutti i personaggi ad eccezione del primo uomo, qui per converso l’unica a mancare è la prima donna²⁸⁰. Ciascun gruppo di personaggi si appropria nuovamente della veste metrica che più lo contraddistingue, con una parziale eccezione per quanto riguarda Falstaff: così gli uomini si esprimono in

²⁷⁵ Il femminile compariva ad esempio nel *Morgante* del Pulci e in una canzone di Lorenzo de’ Medici.

²⁷⁶ Cfr. D’Angelo-Riva (2004) p. 130.

²⁷⁷ Cfr. Serianni (2009) pp. 190-191.

²⁷⁸ La forma era già stata vista nella giovanile *All’arte italiana. Ode saffica col bicchiere alla mano*: cfr. Villa (2001) p. 147.

²⁷⁹ Le citazioni sono state tratte da II, II, 100-108.

²⁸⁰ «The passage from this moment to the end of the act is the pivot on which the whole opera hinges. Drammatically, Falstaff’s lechery is about to be punished, Ford’s jealousy exposed. Musically, we are treated to a *tour the force* of ensemble writing: six men, three women [...], and a chorus of neighbours, all venting individual emotions in a solidly grounded C major, the key in which the opera begins and ends»: cfr. Hepokoski (1983) p. 11.

ottonari, i due giovani innamorati in quinari e le donne in senari, come fa anche il protagonista che non usa qui i doppi settenari perché interagente con le comari e ad esse in qualche modo subordinato²⁸¹. Inoltre in ogni livello drammaturgico si svolgono azioni più articolate rispetto al pezzo d'assieme dell'atto precedente e suddivisibili anche in momenti differenti, salvo forse per quanto riguarda i giovani che procedono in modo più monocorde: ne scaturisce dunque anche una scena molto più lunga e ingarbugliata di quella vista prima.

Gli ottonari di Ford, Cajus, Bardolfo e Pistola sono inizialmente scomposti in due emistichi distribuiti tra personaggi diversi, il più delle volte in parti uguali; laddove ciò non avviene è perché si ha sticomitia, oppure perché il primo emistichio è un ternario tronco e come tale interpretabile anch'esso alla stregua di un quaternario. Come già era avvenuto con alcune delle ecolalie precedenti, Cajus va per così dire a rimorchio degli spunti di Ford: quest'ultimo infatti inizia ad esternare la sua volontà vendicativa con esclamative dalla sfumatura condizionale e ottativa, poi seguite da dichiarative, e altrettanto fa il suo compagno; non solo, ma oltre ad alcune ripetizioni di battute di ambedue (seppur in collocazioni versuali differenti, così da richiedere nuovi rimanti), il dottore per lo più non fa che ribadire in dittologia variata quanto già detto da Ford. Ciò viene sfruttato da Boito anche per creare un ennesimo accumulo espressivo, raggiunto soprattutto con voci colloquiali quali *sconquasso*, *ceffo*, *azzuffo*, con la paronomasia tra *acciuffo* e il già dantesco *acceffo*, così come con l'altro già infernale *arronciglio*²⁸².

Mentre i due ripetono più volte i loro propositi, Quickly e Meg cantano le loro quartine, scambiandosi l'una l'altra considerazioni e consigli: e siccome si tratta appunto di un dialogo e non di una somma di "a sé", Verdi ha deciso di separare tra loro le quartine delle comari, intercalandole e facendole cantare inizialmente una alla volta, limitando solo alla fine un brevissimo momento di sovrapposizione²⁸³. L'attacco verbale delle due donne è quasi anaforico (così come nella seconda quartina di Meg si ha un'anafora del pronome relativo), e anche nelle loro parole si nota un alto grado di colloquialità, seppur non espressivo al pari di quello di Ford e Cajus: l'alternanza di un *ei* con un *egli* è puramente metrica, mentre si noterà l'esclusività del pronome di quarta persona (proclitico o enclitico) *ci*, così come non sincopate sono le forme *Facciamogli* e *spiriti*; attribuibili poi a ragioni rimiche saranno le più poetiche varianti fonomorfologiche *periglio* e *cor*.

L'informalità del dettato è testimoniata infatti anche da altri fenomeni come l'assenza di inversioni sintattiche, un'elaborazione periodale semplice ma non priva d'articolazione ipotattica o su più versi (si osservi anche l'*enjambement* di *può / Sorprenderci*), la costruzione del parallelismo negativo ellittico *Confonderci no*; naturalmente poi anche il livello lessicale e retorico contribuisce a condurre in questa direzione, con le espressioni informali o metaforiche *Facciamo le viste* e soprattutto *Facciamogli siepe*, con il colloquialismo *panni* e l'espressivo *scompioglio*, o ancora con la metafora brillante *Ne' giuochi il periglio / È un grano di pepe*.

Il ritorno, anch'esso quasi ecolalico, dei famigli porta il padrone di casa a radunare intorno a sé tutti i suoi alleati per spiegar loro la situazione (o meglio, ciò che lui crede sia la realtà) e per esporre come intende intervenire: per richiamare l'attenzione e far tacere i nuovi arrivati,

²⁸¹ Sarebbe comunque stato difficilissimo anche per un verseggiatore scaltro come Boito conciliare un verso lungo quale è il martelliano con misure più brevi.

²⁸² Tutte le forme pronominali di questi versi sono proclitiche, in linea con l'allontanamento di *Falstaff* dai moduli più vieti del codice melodrammatico serio, come avviene del resto anche con *con te* al posto della variante univertata.

²⁸³ Il Maestro non ha reintrodotto qui i 6/8 tipici delle donne e ha invece mantenuto anche per loro il C degli uomini; ma la specificità ritmica muliebre non viene meno nemmeno in questa sovrapposizione, perché le comari intonano le loro sillabe su una successione di terzine puntate che si sposano coi senari e con il canto maschile in un modo simile a quello udito nel pezzo d'assieme del primo atto. Questo determina anche la distribuzione su due note delle sillabe tronche *può* e *ardor*, onde mantenere un andamento ritmico costante e omogeneo.

Ford si serve di un breve frammento nominale (*Psss... Qua tutti*) contenente un allocutivo fonosimbolico simile a quello visto nell'atto precedente in bocca a Fenton, e anche in questo caso computato come sillaba metrica²⁸⁴. Nelle battute del baritono ha grande importanza la deissi spaziale: dopo aver chiamato a sé con un *Qua tutti*, il padrone di casa indica il retro del paravento dichiarando *Là c'è Falstaff con mia moglie*, per la semplice ragione che *Là s'è udito il suon d'un bacio*; si noti anche l'utilizzo interessante di un riferimento implicito disambiguabile grazie al contesto situazionale e in quanto tale molto realistico dal punto di vista conversazionale: il pronome di *L'ho trovato*²⁸⁵ è infatti esplicitato solo cataforicamente, ma è chiaro che Ford sta parlando del protagonista cui gli uomini stanno dando la caccia.

La reazione scomposta di Bardolfo, che costituisce un ennesimo e parzialmente nuovo improprio diretto a Falstaff lungo un intero ottonario (*Sozzo can vituperato!*)²⁸⁶, viene sedata in modo identico dagli altri tre uomini con una formula canonica, ma anche in questo caso è Ford a dimostrare la propria superiorità all'interno del gruppo intervenendo per primo. A questo proposito va rilevato come Verdi abbia deciso di ripetere lo *Zitto!* più volte rispetto a quanto previsto nel libretto, e fin qui niente di strano e nemmeno niente di male, giacché è pur sempre uno stilema compatibile con il contesto; lascia invece un po' perplessi il fatto che l'ultima volta l'imperativo sia intonato anche dallo stesso Bardolfo, che avrebbe scarse ragioni di dirlo a se stesso e soprattutto all'unisono col Dottor Cajus. È però proprio questo servo a fornire lo spunto sul fatto che sia meglio cogliere in flagrante il colpevole, e lo fa ricorrendo a una metafora espressiva che si rifà a un modo dire: il distico *Noi dobbiam pigliare il topo / Mentre sta rodendo il cacio*, dalla distribuzione metrico-sintattica regolare e altrettanto regolarmente posta in musica attribuendo la durata di una battuta esatta a ciascun verso²⁸⁷.

Nel frattempo Falstaff inizia a dar segni di insofferenza per la condizione fisicamente disagiata in cui versa, resa naturalmente ancor più accentuata dalle sue dimensioni: essendo questo il frammento più comico del momento non stupisce che Boito abbia messo in bocca al protagonista una volta di più battute espressivamente marcate, le quali, dovendo contenersi in un massimo di tre sillabe giacché quasi sempre i senari sono stati suddivisi in due emistichi uguali, si configurano come brevi esclamazioni, magari metaforiche: *Affogo!*, *Son cotto!*, *Che caldo!*, *Mi squaglio!*. Gli rispondono le due comari imponendogli il silenzio e passando ora a rivolgergli col 'tu'²⁸⁸; l'intonazione dei primi inserti del protagonista è effettivamente lamentosa, col

²⁸⁴ Curiosa a questo proposito un'oscillazione del compositore: per quanto attiene al rivestimento sonoro, tanto qui quanto nel precedente *Ssss* di Nannetta Verdi aveva comprensibilmente previsto solamente un'indicazione di durata e non anche d'intonazione (mancando vocali o anche solo consonanti sonore che potessero supplire l'assenza), ma nello stesso momento del primo atto è previsto che Fenton canti il suo *Pst, pst* su due *si bemolli* all'unisono con le crome acciaccate dell'ottavino.

²⁸⁵ Si osservi anche qui la preferenza attribuita al passato prossimo, così come poco sopra si è incontrata nuovamente la meno poetica *moglie*: ulteriore testimonianza della perdurante lontananza dal codice melodrammatico serio tradizionale.

²⁸⁶ Anche l'accompagnamento di soli fiati segue all'unisono e con intensità di volume l'alternanza *mi-si* con tanto d'accento su ciascuna sillaba del tenore.

²⁸⁷ Altrettanto regolare è la figurazione ritmica, la quale prevede una successione sempre identica di una croma con doppio punto seguita da una biscroma, così da rispettare e accentuare la cadenza prosodica trocaica costante di entrambi gli ottonari. Inspiegabile invece l'eliminazione in partitura dell'articolo determinativo de *il cacio*, che, con la sinalefe prevista, non avrebbe creato alcun inconveniente al rivestimento sonoro e che non è nemmeno motivabile con ragioni di ordine stilistico; l'ipotesi più plausibile mi sembra quindi un'altra, forse banale ma credo ragionevole: si tratta di una semplice omissione di Verdi nella partitura autografa attribuibile a distrazione (anche per via del passaggio di facciata dal *recto* al *verso* del foglio 247), ma poi perpetuata fino ai giorni nostri tanto nelle partiture a stampa quanto nelle riduzioni per canto e pianoforte.

²⁸⁸ Si osservi anche in bocca a Meg il pronome personale soggetto di terza persona singolare *Questi*, minoritario tra le opzioni del codice melodrammatico, che ritornerà solo verso la fine dell'opera in una battuta di Alice (III, II, 151) e poco dopo in una didascalia.

suo moto ascendente-discendente per gradi vicini, mentre gli intervalli più ampi delle donne ricordano quelli del pezzo d'assieme precedente. Verdi (come dichiarò lui stesso al collaboratore e in seguito ad altri, tra cui Ricordi) era rimasto fin dall'inizio molto colpito, positivamente, da questa trovata scenica tutta boitiana, non presente nella fonte shakespeariana, che consentiva di aggiungere a questo momento un ulteriore e spassoso elemento buffo.

Mentre Ford prende tempo per meditare sul da farsi (*Ragioniam*, dice, impiegando una prima persona plurale a metà tra l'impersonale e il collettivo), Nannetta e Fenton fanno udire agli spettatori la loro voce da dietro il paravento. Il loro dettato si riporta a uno stile più elevato, quale si addice a due innamorati anche in un'opera buffa: così, nonostante alcune infiltrazioni più informali come il designare gli altri personaggi in scena *vecchi*²⁸⁹ o come l'espressione *di sottocchi*, Nannetta esordisce con l'ennesima citazione dantesca tramite la locuzione metaforica *Corron la giostra*²⁹⁰. Le immagini evocate dai due e le conseguenti voci lessicali impiegate rimandano al più tradizionale codice poetico lirico e amoroso: si segnaleranno almeno la *iunctura* in *enjambement* e dal gusto sublime *sferè / Beate*, l'esclamazione di Fenton *Oh!* successiva a una dittologia anch'essa esclamativa e seguita quasi immediatamente dalla forma dittongata *prieghi* (certo favorita anche dalla rima); e anche il giovane non vuol essere da meno della sua amata, giacché il suo *Donnescamente*, in coppia con l'aggettivo *Bella*, non solo richiama Purg XXXIII, 134-135, ma è un avverbio che s'incontra anche nella decima novella della prima giornata del *Decamerone*²⁹¹.

La sintassi, seppur non involuta, mostra però un'articolazione più complessa che altrove, con qualche subordinata e soprattutto con molta paratassi; si ha però anche l'iperbato di *L'attimo ancora cogliam che brilla*²⁹². Interessante constatare poi ancora una volta la cura molto ragionata del rivestimento sonoro: infatti nonostante i due giovani, come visto, cantino entrambi su dei quinari, Verdi ha predisposto per Fenton un andamento ad arcate più ampie e figurazioni ritmiche più lunghe, come era in parte stato nel pezzo d'assieme dell'atto precedente; analogamente, Nannetta, per quanto ancora giovane e non pienamente integrata dal punto di vista drammaturgico con il gruppo delle donne, resta pur sempre una comare e in quanto tale si esprime intonando le terzine che le contraddistinguono.

Intanto, però, gli uomini, capeggiati da Ford, stanno tramando per intrappolare quelli che credono essere Falstaff e Alice. Queste battute si segnalano per essere tutte intessute sulla metafora bellica dell'accerchiamento e dell'attacco, come è dimostrato dalle numerose voci o espressioni che conducono in tal senso: *Colpo non vibro, piano di battaglia, sbaraglia, tattica maestra, mosse, ala destra, ala sinistra*²⁹³, *sfonderanno il baluardo*; non per nulla tutti gli altri (e non solamente il Dottor Cajus, come prevedrebbe il libretto) lo acclamano loro *generale*, con numerose ripetizioni dell'interiezione *Bravo!*. E così se la *iunctura* di ariostesca memoria *piè gagliardo* dà un tocco di ironica epicità all'azione, l'anticipazione del complemento oggetto rispetto al predicato in *Colpo non vibro* e in *Le sue mosse pria*²⁹⁴ *registra* contribuisce a dare maggior sostenutezza e serietà al momento. Infine risalta l'impiego in bocca a Cajus del tecnici-

²⁸⁹ Interessante anche dal punto di vista drammaturgico il parallelismo esplicito, e latamente metateatrale, tra ciò che fanno i due gruppi di personaggi e da chi sono costituiti.

²⁹⁰ Boito doveva dunque avere per queste pagine sotto gli occhi o alla mente in modo continuativo il canto XXII dell'*Inferno*, da cui aveva tratto anche il già citato *arronciglio*, tra l'altro proprio in rima con *piglio*.

²⁹¹ Nonché in altri lavori boccacceschi quali *Il ninfale d'Ameto* e la *Teseida*.

²⁹² Certo potrebbe essere un caso, ma la rima tra *brilla* e *scintilla* si aveva già nel primo atto (tagliato dall'autore per la riduzione scaligera) della versione italiana integrale del *Don Carlo*, proprio durante un momento d'amore tra il personaggio eponimo ed Elisabetta di Valois.

²⁹³ Si noti qui anche il parallelismo organizzativo raggiunto tramite il ricorso alla deissi personale.

²⁹⁴ Naturalmente anche il dileguo della nasale ben s'inserisce nel contesto stilistico, ma è ipotizzabile che in questo caso la scelta sia stata dettata soprattutto da necessità metriche.

smo insolito nel melodramma *calibro*, seppur impreziosito dalla diastole e seguito di poco dalla variante meno poetica della particella di quarta persona *ci*.

La complessità dell'azione scenica è tale per cui ormai i diversi piani drammaturgici si sovrappongono definitivamente: le didascalie del libretto prevedono infatti, a seconda dei personaggi coinvolti, «intorno al paravento», «nel paravento», «intorno alla cesta». Ritorna dunque a farsi sentire il protagonista (per il quale andrebbe aggiunto un «dentro la cesta»), che subisce ancora il rimbrotto delle due comari: nelle parole di lui si nota la prosasticità del verso senza inversioni e con variante fonomorfológica con l'alveolare sonora *Non chiedo di più*, mentre in quelle delle donne risalta il ritorno dell'aggettivo *ribaldo* che, sempre riferito a Falstaff, era già stato usato da Cajus in I, II, 54²⁹⁵; l'interiezione avverbiale *Giù!* viene ripetuta in partitura più volte che nel libretto e, dopo un'intonazione separata, all'unisono da entrambe le comari²⁹⁶.

Contemporaneamente ricomincia il canto ampio ed *espressivo* dei due innamorati, il cui stretto affiatamento viene realizzato musicalmente con un'iniziale coincidenza della linea canora, seppur sui versi differenti previsti dal testo verbale; ma la coppia già poco prima aveva dato voce al proprio affetto con un distico a testa dalla stretta impronta lirica: Nannetta aveva richiamato un'immagine d'ascendenza stilnovistica con *Lo spiritello / D'amor, volteggia*, mentre Fenton si era profuso in un tipicamente poetico *Già un sogno bello / D'Imene albeggia*.

Nelle due nuove quartine loro affidate si prosegue naturalmente sulla stessa linea: il ritorno in bocca alla giovane del verbo *delira* impiegato poco sopra viene adesso rimato con *sospira*, riferito naturalmente al *cor*, sempre monottongato nelle sue tre presenti occorrenze e rimanente comune in clausola per entrambi gli amanti; si notino poi i corradicali *Sospiro* e *sospira* e *riso* e *Sorride*, nonché l'assenza dell'articolo in *Come in sua zolla* e il ricercato già petrarchesco *Svolve*. Fenton, dal canto suo, si reimpossessa delle voci fisiche ma candide *ciglia*, *Bocca*, *Pupilla*, associandole alla metafora con dittologia *Vedo due fari / [...] Sereni e chiari*, e al paragone instaurato dall'attenzione per il suono armonioso della *Voce* dell'amata che *molce*²⁹⁷ / *Com'arpa il cor*; inoltre il giovane introduce qui il sintagma *A meraviglia*, impiegato con funzione avverbiale, che nel prossimo atto Nannetta sfrutterà a sua volta ma con funzione esclamativa (III, I, 129 e 130).

L'interazione a coppie si presenta, con qualche variante, anche negli altri piani drammaturgici, così che l'unica strofa cantata "a sé" è quella riservata alla Gente del vicinato, una presenza scenica e musicale che i due autori non hanno potuto evitare d'inserire pur facendo salva l'originalità di questo concertato. Gli uomini, cui si assimilano appunto i vicini di casa, procedono con due quartine di ottonari a testa, con Ford e Cajus da un lato, e Bardolfo e Pistola dall'altro: questa situazione giustifica il perdurare di uno stile dialogico e colloquiale e determina alcune specificità linguistiche all'interno dei vari sottogruppi. Partendo per comodità dai versi del coro, si noteranno l'espressività informale del quasi rossiniano *Piano, piano, a passo lento*, del modo di dire *Gli facciamo lo sgambetto*, dell'esortativo con tanto di pronomi pleonastico (anche se proclitico) *Nel tuo diavolo t'incappa* e della successiva esclamazione *Che tu possa stramazzar!*²⁹⁸; non turbano quindi tale impostazione le inversioni con la negazione o l'alternanza tra un *ei* e un *egli*.

²⁹⁵ Certo la voce non è particolarmente rara in poesia, però non si può fare a meno di notare che era già presente anch'essa sempre nel XXII canto dell'*Inferno* e proprio in rima con *caldo*; inoltre l'aggettivo compariva anche nel *Decamerone* e in una scena del *Simon Boccanegra* che Boito aveva riscritto per il rifacimento del 1881 (I, XI).

²⁹⁶ Con tanto di cadenza perfetta in *do maggiore* che, oltre a rendere la perentorietà definitiva dell'asserzione, nell'ultimo intervallo di quinta giusta discendente lascia intendere il contenuto semantico della parola.

²⁹⁷ Altra forma verbale già d'uso petrarchesco, che Boito aveva sfruttato ad esempio nella poesia *Un torso* (cfr. Villa 2001 p. 63): cfr. Arcangeli (2003) pp. 52-53 (che però cita erroneamente un'occorrenza in *Otello*, credo appunto scambiandola con questa di *Falstaff*) e Serianni (2009) p. 229.

²⁹⁸ Che ricorda da vicino l'ultimo verso cantato da Belcore nell'*Elisir d'amore*: *Che tu possa ribaltar!* (II, IX).

Il padrone di casa impiega l'attenuativo *un po'*, critica le effusioni amorose che ode dall'altra parte del paravento con un'esclamazione nominale introdotta da un *Che*, instaura un parallelismo tra le posizioni presunte di sua moglie e di Falstaff facendo ricorso a deittici spaziali e designando la prima con il nome proprio ma il secondo con l'ennesima circonlocuzione appositive, in *enjambement*, *vecchio / Seduttore*. Emergono poi il contrasto tra le metafore prima lirica e poi meteorologica del distico *Su quel nido d'usignuoli / Scoppietà fra poco il tuon*²⁹⁹, l'impiego del pronome soggetto standard *Essi*, ma, soprattutto, l'insistenza sull'imperativo *Senti* rivolto a Cajus e pronunciato nel complesso tre volte.

E il Dottore attacca la sua battuta proprio con questo verbo, risolvendo però il *tricolon* con un'altra terna, in parte sinonimica: *Sento, intendo e vedo chiaro*; l'insolita anteposizione del genitivo nel secondo verso viene controbilanciata dalla costruzione diretta con tutti i verbi servili seguiti da infinito, dalla forma con geminata di *femmine*³⁰⁰ e dall'ormai consueta variante sinonimica più prosastica *moglie*; si noteranno poi ancora il ritorno del sintagma *Colle buone* che era stato usato da Fenton nel pezzo d'assieme precedente, quello del sostantivo *voglie* che invece proprio Cajus aveva impiegato in riferimento a quelle *Voraci* del protagonista, e il rivolgersi a Ford con il vocativo informale *compare caro*, dove il sostantivo è ovvio corrispettivo di quello muliebre³⁰¹.

Anche Bardolfo invita il proprio compagno all'ascolto, ma lo fa ricorrendo prima a una dittologia di imperativi informali, il secondo dei quali enclitico e il primo ripreso in anafora nel secondo verso; la ripetizione è del resto un elemento caratterizzante le due quartine del personaggio, giacché si trova ancora con il sostantivo *fruscio*³⁰² e nell'annominazione di *udir* e *ode*. La variante sinonimica *un po'* più sostenuta rappresentata da quest'ultimo verbo s'inserisce in altre scelte che conducono nella medesima direzione, con l'evidente finalità di velare d'ironia e sdolcinatezza i riferimenti lirici: si badi almeno alle *iuncturae ascosi amanti, murmure sommerso* e *tortore tubanti*, e alla dittologia aggettivale *vago e legger*. Pistola per parte sua si associa al compagno esordendo anch'egli con l'imperativo *Odi*, ma la sua battuta si segnala per una maggior commistione di stili: se infatti analoga sostenutezza è ravvisabile nell'inversione tra soggetto e oggetto di *il lieto gioco / Turberà dura lezione* e nel paragone classico ancora una volta insolitamente dotto per un servo *Pare Alfèo con Aretusa*, al polo opposto rimandano le espressioni *lo cuoce, gonfia cornamusa* (ulteriore riferimento metaforico al protagonista) e *Manda fuori un fil di voce*; le ripetizioni si hanno poi anche qui, come per Bardolfo, nell'annominazione tra *canto* e *canzon* e nella riproposizione identica del sintagma *Ma fra poco*³⁰³.

Non diversamente Meg e Quickly si dicono tra loro *Sta zitta!* e *Stiam zitte!*, rispolverano il loro repertorio giocondo con le voci, anche corradicali, *ridi, burla, giuoco, risa*, si mantengono legate alla quotidianità casalinga grazie alle parole già incontrate *panier* e *bucato*; l'espressività è poi assicurata, soprattutto nei versi di Quickly, dall'aggettivo *sfacciato*, dalla dittologia *brontola e cuoce*³⁰⁴, dall'accumulo *suda e soffia / S'intrefola* ['si confonde'] e *tosse*, o

²⁹⁹ Alla sfera amorosa il personaggio aveva attinto anche subito sopra con il sintagma *tenero abbandono*; invece l'immagine del *tuon* è tipica dell'opera buffa, come dimostrano ad esempio, tra gli altri, i precedenti del *Barbiere di Siviglia* (I, VIII) e del *Don Pasquale* (I, V).

³⁰⁰ Favorita forse dal contesto fonico, giacché qui Boito ha insistito molto su consonanti doppie e nasali.

³⁰¹ Nel libretto, come si vedrà anche tra poco, la voce s'incontra altre cinque volte, ma sempre in riferimento a Falstaff.

³⁰² E la rima tra *gonna* e *donna* era già stata di Meg in I, II, 53.

³⁰³ V'è qui un'eco del coro del *Trovatore*, forse solo casuale o inconscia, *Or co' dadi, ma fra poco / Giocherem ben altro gioco* (III, I).

³⁰⁴ Verbo appena visto in bocca a Pistola e con un rimante molto simile; analogamente lo *stare all'erta* di Meg riprende lo *State all'erta* con cui il servo aveva messo in guardia Ford in I, II, 55.

ancora dalle voci *battisoffia* e *s'è infardato*³⁰⁵. Interessante inoltre il riferimento indiretto alla legge dantesca del contrappasso individuabile nella quartina di Meg, con tanto di chiasmo, *Geloso marito, / Compare sfacciato, / Ciascuno è punito / Secondo il peccato*; e Quickly rafforza il parallelismo con il duplice pronome deittico e in questo caso anche anaforico *Costui*, contrapposto a *l'altro*; si notino infine i preziosismi linguistici dal gusto tipicamente boitiano del derivato *disguidi* e della variante morfologica senza desinenza incoativa *tosse*.

L'ultima parte del concertato vede svolgersi finalmente la dichiarazione esplicita d'amore tra i due giovani, con tanto di ripetizione della frase *t'amo* che ricorda nella sua tradizionale banalità il canto di Faust ed Elena in *Mefistofele*. Nel frattempo anche Falstaff fa riudire la propria voce con l'interiezione oralizzante *Ouff!* seguita dall'omoteleuto *Cesto molesto!* e da altre esclamazioni espressive; gli tengon testa drammaturgicamente e linguisticamente le comari (è intanto tornata anche Alice, senza che però il marito se ne sia ancora accorto) con l'accostamento fonico di *bestia restìa* e con le voci anch'esse decisamente informali *matto furibondo* e *finimondo*. E contemporaneamente Ford richiama il silenzio e l'attenzione dei suoi complici con un'anafora, un'anadiplosi, brevi frammenti per lo più nominali e con un'interessante analogia rispetto all'*a te...* *Questo è il momento* con cui Jago sollecitava Cassio a compiere la sua azione in un dramma della gelosia antifrasticamente simile a questo momento.

Sarebbe fuorviante addentrarsi nei particolari della messa in musica di tutto il pezzo, per cui sarà sufficiente limitarsi a sottolineare gli aspetti che più coinvolgono direttamente il rapporto col testo poetico. Anzitutto il fatto che qui Verdi ha per la prima volta operato dei tagli consistenti al libretto, seppur mai tali da comprometterne seriamente la fisionomia o il senso: così delle due quartine a testa di Nannetta e Fenton si salva solo la prima, contrariamente a quanto avviene con le tre quartine consecutive delle comari di cui vengono salvati solo gli ultimi quattro versi ciascuna; altrettanto succede con le battute di Pistola e della Gente del vicinato, mentre per Ford e il Dottor Cajus si mantengono in partitura il primo e l'ultimo distico, e di Bardolfo solamente l'ultimo; infine il giovane innamorato subisce un altro lieve taglio nell'emistichio *Te bramo!*. Né si può biasimare il Maestro per ciò: il materiale linguistico era davvero troppo cospicuo e il pezzo già abbastanza lungo ed articolato rispetto ai canoni tradizionali per poterlo rendere ancor più complesso; senza contare il fatto che già in questo modo, come è naturale che avvenga in un concertato siffatto, le battute che l'ascoltatore percepisce chiaramente non sono molte³⁰⁶.

L'abbattimento del paravento e il conseguente svelamento della realtà provocano forte disillusione e stupore negli uomini (*Sbalordimento!*), un grido acuto dei due giovani e di Cajus non previsto dal libretto, e soprattutto la reazione stizzita di Ford nei confronti di Nannetta e di Fenton che col loro amoreggiare gli guastano altri progetti di matrimonio; il suo sentirsi tuttora *generale* lo porta a proseguire la metafora con l'esclamazione nominale *Ancor nuove rivolte!*, salvo poi slanciarsi nuovamente coi commilitoni alla ricerca del protagonista. Mentre in orchestra ritorna l'accompagnamento indiavolato di prima, il testo poetico assume una mutevolezza di

³⁰⁵ Entrambe già del Sacchetti.

³⁰⁶ Le specificità ritmiche dei personaggi perdurano lungo tutto il concertato, venendo sfruttate da Verdi per la costruzione orchestrale del pezzo d'insieme: così i due innamorati mantengono una funzione più melodica ad ampie arcate, le comari e con esse Falstaff insistono sulle terzine di crome, gli uomini dialogano su più rapide semicrome spesso puntate, mentre la Gente del vicinato accompagna il tutto con una più tradizionale funzione di sostegno armonico e di riempitivo. Si noterà poi almeno che l'*Aiuto!* del protagonista viene cantato tre volte, ribattendo la stessa nota ma passando di volta in volta dalla tonica acuta, alla dominante più bassa, alla tonica grave, così da rendere la crescente spossatezza del personaggio; inoltre per la conta di Ford *Uno... Due... Tre* il compositore ha previsto solamente una collocazione e una durata ritmiche, lasciando invece che l'intonazione sia parlata. Tutti gli esempi di questa lunga scena sono stati tratti da II, II, 109-117.

forme impressionante, passando da un metro all'altro senza quasi che l'ascoltatore possa percepirlo, tanto sono concitate le battute dei personaggi e la loro distribuzione versuale: si hanno infatti inizialmente un distico di martelliani (questi ben suddivisi nei loro settenari), poi un distico di doppi senari in cui la frenesia determina il ritorno di interventi brevi, spesso nominali, esclamativi, ricchi di deissi e di espressività (*È là! Ferma! – Dove? – Là! – Là sulle scale. / – Squartatelo!*³⁰⁷ – *A caccia! – Che caccia infernale!*), poi, quando la parola passa esclusivamente alle comari, prendono il sopravvento i versi da scena rimati.

È naturalmente Alice a guidare l'azione, chiamando i servi come aveva fatto verso l'inizio di questa seconda parte d'atto e dando loro, con l'aiuto delle altre, gli ordini necessari per portare a compimento la burla ai danni di Falstaff e fuggire così gli infondati sospetti di Ford: è dunque ancora ampio il ricorso alla deissi spaziale, personale e contestuale, nonché quello a esortazioni dialogiche e realistiche; risaltano poi nei versi di Alice la voce *guazzo* già dantesca³⁰⁸ e decameroniana, inserita in una subordinata insolita per il melodramma nel suo costruito altamente prosastico, e quella già di Jago *ubbiè*. La consueta ilarità delle comari è espressa con le ripetizioni all'unisono dell'avverbio *Sì* e dell'interiezione di riso *Ah!*, così come il loro affiatamento è esplicitato dalle riprese ecolaliche delle esclamazioni nominali *Trionfo!* e *Che tonfo!*. Infine nelle parole di Nannetta si osserveranno il gioco di parole dell'espressione *pezzo grosso*³⁰⁹ e l'onomatopea *crac*; quest'ultima è segnalata dal corsivo, così come avviene con quella ancor più espressiva (*Patatrac!*) che chiude l'atto, intonata all'unisono da tutti i personaggi nonostante le indicazioni della didascalia prevedano diversamente³¹⁰.

5.3. ATTO TERZO

5.3.1. Atto Terzo – Parte Prima

«La tradizione di far precedere il terzo atto da un preludio basato su materiale tratto dagli altri due atti – tradizione universalmente diffusa nell'opera italiana intorno al 1880 – è osservata qui, come ogni altra in *Falstaff*, nella forma più breve e concentrata che si possa immaginare»³¹¹; non solo, ma la scelta è particolarmente apprezzabile anche sotto il profilo drammaturgico: Verdi ha infatti recuperato l'*Allegro agitato* che aveva accompagnato l'ingresso di Meg durante la burla dell'atto precedente, prima che l'irrompere di Ford si tramutasse da recitazione in realtà. Ciò consente di contestualizzare quanto sta per apparire in scena, ripercorrendo attraverso l'elemento sonoro il nucleo tematico che ha condotto a questa situazione³¹².

L'alzarsi del sipario vede infatti Falstaff di nuovo alla Giarrettiera ancora frastornato, fradicio, adirato e intirizzito per la brutta esperienza da poco passata; solo un improvviso e animatissimo guizzo dell'orchestra lo desta dal suo torpore. Questo secondo e più lungo monologo del protagonista è uno dei momenti dell'opera in cui più il testo poetico e il testo musicale si

³⁰⁷ Oltre alla presenza di un imperativo enclitico, coerente col contesto stilistico, si rileva che poco prima Ford aveva impiegato un più prosastico passato prossimo accompagnato dall'altrettanto colloquiale sintagma *mille volte*.

³⁰⁸ Tra l'altro proprio in rima con *pazzo*: cfr. Inf XII, 137-139.

³⁰⁹ L'orchestra al completo e all'unisono farà anche udire poco dopo con delle pesanti minime acciaccate, accentate e ad ampi intervalli tutta la difficoltà di trasportare un carico così grave.

³¹⁰ Infatti dovrebbe essere proprio a questo grido pronunciato dalle sole donne che Ford e tutti gli altri uomini ritornano in scena, capendo finalmente quanto accaduto. Queste ultime citazioni sono state tolte da II, II, 117-120.

³¹¹ Cfr. Budden (1988) p. 527.

³¹² Il ricordo di quanto avvenuto procede con un'efficace *climax*: l'intensificarsi della sonorità che dal *pianissimo* iniziale arriverà gradualmente a un *fortissimo* a piena orchestra prevede infatti che le rapide semicrome puntate *molto staccato* inizino coi soli contrabbassi, per poi passare a coinvolgere uno per uno gli archi dall'estensione via via più acuta, per poi passare ai legni, agli ottoni e al supporto delle percussioni. Il tutto va infine spegnendosi lasciando dietro di sé solamente un'eco frammentata, proprio come un ricordo che riaffiora.

fondono tra loro in un insieme inscindibile, dettato anche dalla volontà di entrambi gli autori di dar vita a un passo che, lungi dalla convenzionalità delle arie tradizionali, si configurasse piuttosto come una lunga declamazione non melodicamente orecchiabile ma teatralmente molto efficace. Anche per questa ragione non sarà possibile esimersi dall'integrare l'analisi più strettamente linguistica con riferimenti tecnici e talvolta un po' più specialistici attinenti la messa in musica; diversamente rischierebbe di scapitarne la stessa indagine sul testo poetico³¹³.

La forma metrica adottata è quella più coerente con il personaggio e con l'ambientazione scenica: i versi martelliani a rima baciata e sempre ossitona; inoltre la già anticipata volontà di elaborare un testo dall'andamento prosastico è ravvisabile in altre scelte relative alla versificazione. La non rigida successione logico-sintattica degli emistichi risalta soprattutto negli alessandrini tripartiti, in cui il membro periodale mediano coinvolge la fine e l'inizio dei settenari e in cui la suddivisione è segnalata anche paratestualmente dai trattini: *Certo affogavo. – Brutta morte. – L'acqua mi gonfia; Mondo reo. – Non c'è più virtù. – Tutto declina; M'aiuti il ciel! – Impinguo troppo. – Ho dei peli grigi*; ma l'espedito compare anche dove la suddivisione è meno netta (*Dello sconforto, accende l'occhio e il pensier, dal labbro*) o non tripartita (*Finché tu muoia. – Allor scomparirà la vera*). A questi *enjambements* interni vanno poi sommati quelli più canonici tra un verso e l'altro: anche in questo caso ve ne sono di più forti (*destro / Cavaliere, vera / Virilità, demenza / Trillante*) e di meno accentuati (*cammina / Finché tu muoia, dal labbro / Sale al cervel, picciol fabbro / Dei trilli, l'allegro etere al trillo / Guizza*), ma in entrambe le circostanze la percezione del passaggio tra un martelliano e l'altro è minima.

La sintassi conduce nella medesima direzione, dimostrando grande versatilità: se, soprattutto nella prima parte, spesseggiano periodi monoproposizionali e nominali (interessante ad esempio l'infinitiva assoluta *Ber del vin dolce e sbottonarsi al sole, / Dolce cosa!*), ciò non esclude che si incontrino pure frasi più articolate, tanto paratattiche quanto ipotattiche; ma si badi anche alla pressoché totale assenza di inversioni logiche e frasali, alla congiunzione *finché* non diffusa nel codice librettistico, all'uso polivalente del *che* in *Che se non galleggiava per me quest'epa tronfia / certo affogavo* e a quello esclamativo in *Che giornataccia nera*. Si osserva la stessa informalità di registro in molte scelte morfologiche e morfosintattiche, anch'esse lontane dallo stile melodrammatico tradizionale e serio: così i sintagmi *c'è* e *un po'*, l'opzione con ditongo e approssimante nel congiuntivo *muoia*, l'articolo partitivo in *dei peli*, gli apocopati *virtù* e *virilità*³¹⁴, la desinenza analogica dell'imperfetto indicativo *affogavo*³¹⁵, che oltretutto sostituisce un più standard condizionale esattamente come nella rispettiva protasi lo stesso tempo aveva sostituito il congiuntivo; e un uso modale di un tempo verbale era già apparso col futuro composto *avrò vissuto*.

Interessante, ancora sotto il profilo morfosintattico, è poi l'alternanza delle persone pronominali e verbali: tutto l'egocentrismo e il ripiegamento su se stesso del protagonista sono esplicitati dall'attacco enfatico con un *Io*; poi però la serietà tragicomica e il recupero mnemonico dei versi della prima parte del secondo atto segnano il passaggio alla terza persona, ma il frammento dura poco, giacché le tre frasi *M'aiuti il ciel! – Impinguo troppo. – Ho dei peli grigi* riportano a far coincidere il centro deittico del soggetto parlante con quello dell'oggetto di cui lo stesso sta discorrendo. L'ultima modifica si ha infine con l'impiego da parte di Falstaff della prima persona plurale *Versiamo*, dall'evidente sfumatura impersonale ma riferita a un'azione compiuta solamente da lui.

³¹³ Per ciò che segue mi permetto di basarmi in parte su quanto contenuto in Bonomi-Buroni (in stampa).

³¹⁴ Voce già di per sé non comune nel melodramma (al contrario della precedente). Sulle forme apocopate cfr. Arcangeli (2003) pp. 122-123 e Serianni (2009) pp. 88-90.

³¹⁵ Ancora nel Boito novellista ci si imbatte, ma non sistematicamente, nella desinenza etimologica.

Il lessico non tradisce l'impostazione stilistica generale, mantenendosi su un livello colloquiale ed espressivo; ma qui l'espressività è data anche dal gusto tipicamente boitiano per la mescolanza di registri. Così ad esempio se la *iunctura* con tanto di dispregiativo *giornataccia nera* e i verbi *galleggiava* e *sbottonarsi* allontanano il dettato dallo standard della poesia, l'aggettivo *biechi* per 'sporchi' e l'avverbio *quivi* appaiono più sostenuti; allo stesso modo come più sostenuta e di matrice palesemente scapigliata è la *iunctura* *tetre fole*, che si somma a diversi altri sintagmi più e meno creativi con aggettivo e sostantivo che s'incontrano in questi versi (tra i molti si citeranno almeno *epa tronfia*, *allegro etere* e *giocondo globo*). Meritano poi attenzione, oltre al nuovo derivato già dantesco e petrarchesco *Impinguo*, due voci più ricercate: il diminutivo *pannilini* e il sostantivo *catellini*; quest'ultimo è di stampo letterario, ma è anche diatopicamente marcato in senso toscano, un idioma che ha dunque ben poco a che fare con chi vuole allungare col *vino* l'*acqua del Tamigi*: la scelta sarà quindi da intendersi come ulteriore conferma dell'espressivismo eclettico dell'autore, corroborato anche dal fatto che la medesima parola era già stata impiegata nella novella *Il trapezio*, nientemeno che in bocca a un cinese che parla del suo passato in Perù³¹⁶.

A rendere però compiutamente prosastico e discorsivo tutto questo passo è, come si è anticipato, il geniale rivestimento musicale verdiano, realizzato per lo più come un declamato. La tradizionale partizione del brano solistico romantico e le convenzioni stilistiche che ne stavano alla base sono qui superate³¹⁷, o in taluni casi parodiate: si osservi, a quest'ultimo proposito, che, dopo il primo richiamo del protagonista all'oste, lo stato d'animo di Falstaff e la situazione scenica vengono preannunciati tramite una variante della cosiddetta «figurazione della morte»³¹⁸, simbolo di una tragicità qui naturalmente ribaltata. E come in generale Boito aveva elaborato dei versi molto liberi nella loro struttura interna, lo stesso ha fatto Verdi relativamente al corrispettivo di sua competenza: la forma armonica e melodica assume infatti contorni variabili e andamenti mutevoli, che testimoniano una volta di più il superamento delle «formule» stereotipate raggiunto in quest'opera dalla collaborazione tra i due autori³¹⁹.

Il declamato viene reso mantenendo l'intonazione sulla stessa altezza per tutte e tre le imprecazioni iniziali, a cui viene anche assegnata, nonostante il differente numero di sillabe, la medesima durata complessiva³²⁰; anche l'ordine al taverniere viene eseguito *parlando*, sebbene

³¹⁶ Cfr. Villa (2001) p. 273.

³¹⁷ Ma forse se ne può scorgere un lascito latente sullo sfondo: i primi due martelliani potrebbero fungere da recitativo introduttivo dell'aria, la quale si estende dal terzo verso alla prima metà del dodicesimo; il secondo emistichio di quest'ultimo dà avvio al passaggio di conducimento che si conclude con il *Buono* iniziale di tre versi dopo; a questo punto inizia la cabaletta, basata però non più, come accadeva in passato, sul virtuosismo vocale d'agilità, bensì su quello verbale di elocuzione. Si ricordi tra l'altro che il primo interprete di Falstaff, Victor Maurel, era noto a suo tempo e per questo apprezzato anche da Verdi per le sue grandi doti di cantante-declamatore.

³¹⁸ Cfr. Noske (1993) pp. 193-232; mi riferisco al tipo B proposto dall'autore, ovvero quello di un doppio giambo risolto. «As he calls out to the Host, we hear the first appearance of a growling descending tetrachord in the low wind that clearly informs us of his bitter dejection»: cfr. Hepokoski (1983) p. 12.

³¹⁹ Dopo l'attacco in *la maggiore* (ma l'impianto tonale in armatura è ancora quello del congiunto *mi maggiore*), la tonalità oscilla inizialmente tra il *la minore* teoricamente prevedibile dall'assenza di alterazioni in chiave e dalle prime note eseguite, e il *re minore* della melodia; ma la mancanza di accidenti in armatura è in realtà un espediente che consente a Verdi di muoversi molto liberamente in ambiti tonali differenti, modulando di volta in volta come meglio crede. Anche per questo genere di scelte, già riscontrabili in *Otello*, i più conservatori avevano tacciato il Maestro di essersi anch'egli adattato e abbassato ad imitare il cosiddetto "wagnerismo"; ma come ha giustamente sottolineato Hepokoski (1983) p. 92 «Verdi's use of striking harmonic colour [...] differs greatly from, say, Wagnerian chromaticism, partly because of the firm tonal anchor provided by the melody and frequent emphatic cadences, and partly because the actual chord-choice stresses quite different colours, spacings, and textures. There exists a typically Verdian chordal palette, a preferring of certain harmonic colours over others».

³²⁰ Due ottavi finali per tutte preceduti da una cromia puntata seguita da semicroma nel primo caso, una terzina d'ottavi nel secondo e una semiminima accentata (onde far risaltare ancora meglio il *pessimo umore* astioso del protagonista) nel terzo.

la linea melodica che discende dalla dominante alla tonica esprima anche musicalmente l'idea di un'affermazione di senso compiuto³²¹. Si noti poi durante tutto il monologo il tendenziale rispetto seguito da Verdi nell'introdurre pause di opportuna durata quando i segni di interpunzione del testo o il contenuto semantico delle frasi lo richiedano; questo porta anche ad accorpate in un unico sintagma gli *enjambements* previsti dalla poesia e a trattare con la massima libertà le sinalefi intraversuali (non rispettate, ad esempio, quelle tra *dunque* e *avrò* o tra *anni* e *audace*, ma mantenute quelle tra *tanti* e *anni*³²² o tra *audace* ed *e*) e gli iati tra i due settenari di uno stesso verso (ad esempio *gatti e i* o *dolce e* vengono uniti in un'unica nota). Non stupisce quindi che in simile contesto siano attentamente rispettati dal rivestimento sonoro anche gli accenti prosodici, a partire dall'attacco anacrusico di *Io, dunque*, salvo che in rarissimi casi: *come si fa coi gatti* (dove però per accentare la prima sillaba dell'avverbio si sarebbe dovuto ricorrere ad esempio a una figurazione ritmica puntata un po' estranea al resto) e *gonfia* con tanto di forcina d'accento e indicazione di *tronca*³²³.

Proprio a partire da quest'ultimo caso si può iniziare a vedere come il dialogo tra la poesia e la musica sia molto fitto anche dal punto di vista semantico; qui infatti Verdi ha fatto ancora ricorso a un espediente se vogliamo abbastanza banale ma non privo di efficacia, ovvero ha accompagnato il verbo *gonfia* con un *crescendo* di quasi due battute che coinvolge voce e orchestra e che si conclude con un innalzamento intonativo di canto e corni³²⁴. Per contro, l'intonazione discende quando Falstaff canta *certo affogavo* e *Tutto declina*; quest'ultima scelta risalta forse ancor di più perché inserita in un declamato le cui due frasi precedenti sono intonate, esattamente come visto poco sopra, singolarmente alla stessa altezza, ma, diversamente da prima, con la successiva più acuta della precedente. Lo stesso avverrà poi anche con *Che giornataccia nera* e *Impinguo troppo*. – *Ho dei peli grigi*, significativamente inframmezzati da un'invocazione al *ciel* melodicamente più mosso. Il caso più palese di richiamo intratestuale si ha poi con i versi *Va', vecchio John, va' va' per la tua via*, come si ricorderà già cantati dal protagonista quando credeva di aver conquistato ambedue le sue vittime; ma qui, antifrasticamente e rendendo in modo molto chiaro la situazione scenica ed emotiva, Verdi ha trasposto nella ben più amara tonalità di *la bemolle minore* ciò che prima era in *la bemolle maggiore*.

La seconda parte del monologo³²⁵ è tutta giocata, sul piano verbale, su una delle tipiche bizzarrie foniche boitiane, con un ricorso talmente insistito e lampante all'accostamento di voci con polivibrante da non necessitare di esemplificazione; al più si sottolineerà che il fulcro lessicale del momento è enfatizzato dall'annominazione con poliptoto *trilli, Trilla, trillo* (2 volte), *Trillante*³²⁶. Per descriverne la resa musicale ci si affida alle efficaci parole di Julian Budden:

³²¹ Analogamente, il richiamo iniziale sempre all'oste era passato dalla medianta alla tonica: là si era in *la maggiore* e qui la frase è in *si bemolle maggiore*, ma l'effetto pragmatico e percettivo è identico.

³²² Realizzato però in partitura anche tramite la caduta della vocale finale dell'aggettivo.

³²³ Ma il lungo *do* tenuto della sillaba precedente ammortizza in parte la cosa.

³²⁴ Come si ricorderà, questo era già avvenuto col *si gonfia* di I, II, 68-69, anche là rimante con *epa tronfia*.

³²⁵ Che Boito ha tratto dalla seconda parte dell'*Henry IV* (IV, III), fondendo così in un'unica scena questa e l'omologa alla precedente delle *Merry wives of Windsor*.

³²⁶ E come in parte si è già avuto modo di vedere, Boito non era nuovo a questo genere di accostamenti: in *Iràm* si trova infatti *Il mondo è un trillo / Per l'uomo brillo, / Un trillo enorme / Di suoni e forme, / Di flauti e cetere, / Che scorre a vol / Dall'onda all'etere, / Dai prati al sol / – Per l'uomo brillo / Il mondo è un trillo. / – Trilla nel calice / La birra bionda, / Trilla nel salice / La molle fronda, / Tra l'erba il grillo / Strilla il suo trillo, / Trillando tremolano / L'aure sui fior, / Trillando palpitano / Le fibre in cor. / Il mondo è un trillo / Per l'uomo brillo. / Vedo trillare / Il cielo, il mare / L'otre, la ciotola / Il fumaiol. / Oscilla e rotola / E trilla il suol. / – Per l'uomo brillo / Il mondo è un trillo: cfr. Nardi (1942a) pp. 824-825; in *Mefistofele* si è incontrato *Il Dio piccin della piccina terra / Ognor traligna ed erra, / E, al par di grillo saltellante, a caso / Spinge fra gli astri il naso, / Poi con tenace fatuità superba / Fa il suo trillo nell'erba*; nella poesia *Un torso* si legge *Ed albergavi il trillo / D'un solitario grillo*: cfr. Villa (2001) p. 63; e il *Pizzicato di mandolino* recita *Arzillo, / Qual grillo, / In gaio zampillo / Spumeggia il mio**

Il frammento di melodia su cui [Falstaff] canta le parole [*Versiamo un po' di vino nell'acqua del Tamigi*] suona straordinariamente simile al primo verso di un *glee* inglese e l'indicazione *canterellando* denota appunto un cantare fuori dalle convenienze operistiche. Due battute degli archi illustrano l'azione del versare [...] l'illustrazione musicale dei trilli è uno dei più famosi *tour de force* orchestrali di Verdi. Partendo sul secondo flauto, mentre il primo e il terzo emettono cicalii simili a quelli del grillo, si allarga agli archi, passando di strumento in strumento, attraversa i fiati per giungere infine all'orchestra al completo quando "il trillo invade il mondo...", in un ampio arco armonico che finisce in *Mi maggiore*, concludendo così, con la più soddisfacente ed appropriata delle conclusioni, il monologo di Falstaff.³²⁷

Ma il superamento delle «formule» non poteva consentire che un pezzo solistico di tal fatta si concludesse in modo netto; e infatti ancora una volta la poesia e la musica si associano facendo sì che l'ingresso di Quickly non comporti soluzione di continuità con ciò che precede: il suo saluto caratteristico (*Reverenza*) non solo s'inserisce alla fine dell'ultimo verso del monologo impossessandosi così di ciò che più lega al suo interno un'unità strofica (la rima), ma l'improvvisa e brusca modulazione tra il *mi maggiore* di Falstaff e il *do maggiore* che sempre accompagna nell'opera la formula di cortesia della comare non dà modo all'orchestra di interrompere il suo flusso sonoro.

L'ira di Falstaff esplode qui in tutta la sua potenza, emotiva ed espressiva, così che lo stile del dettato non muta di molto rispetto a prima, e anzi si carica forse ancor più di connotati buffi. Il protagonista rispolvera infatti l'imprecazione *Al diavolo*, da lui usata in precedenza contro il Dottor Cajus ma qui rivolta a una signora; e mentre quest'ultima aveva fatto riferimento alla *bella Alice* con un'intonazione innalzantesi e allusiva, l'altro la interrompe bruscamente³²⁸ ribaltando in chiasmo il sintagma e concludendolo con un netto salto d'ottava discendente. Il baritono prosegue poi con il martelliano equamente diviso nei due emistichi anaforici e non certo in stile poetico *Ne ho piene le bisacce! Ne ho piene le budella!*. Invano Quickly cerca di placarne l'animosità, interrompendolo a sua volta nella partitura che prevede la sovrapposizione tra l'ultima sillaba di Falstaff e il pronome pronunciato dalla comare: quest'ultimo consente anche di osservare come tra i due si siano reinstaurati dei rapporti sociali analoghi a quelli della prima parte del secondo atto: lui le dà del 'tu', e lei gli dà del 'voi'.

Il prosieguo della ricostruzione dei fatti da parte del protagonista vede altri elementi interessanti, anche se poche novità in senso generale. Le imprecazioni *Un canchero!!* e *Canaglie!!!* (entrambe dunque con più di un punto esclamativo) sono associabili, nella loro coloritura, al sostantivo *cornate*; e ad essi si sommano, nell'eccentrica creatività verbale dell'autore, il letterario *irco*³²⁹, il ricercato *tufò* ('puzza'), i tecnicismi decontestualizzati *arrembate* e *stillicidio*, la locuzione analogica *come una buona lama di Bilbao*³³⁰, e il vezzeggiativo *panierin di dama*. Anche metricamente si prosegue con la versatilità data dall'*enjambement lama / Di Bilbao* e dal suo omologo tra emistichi *stillicidio continuo*, dall'interruzione sintattica (rispettata dal rivestimento

trillo. / D'angoscia non gemo / D'amore non fremo / Ma brillo / Vacillo / E a colpi di spillo / I nervi titillo: cfr. Villa (2001) p. 319.

³²⁷ Cfr. Budden (1988) p. 530. Le citazioni sono state tratte da III, I, 122-123.

³²⁸ Interessante notare che l'attacco di Falstaff sul secondo ottavo di durata dell'ultima sillaba di Quickly non solo riproduce naturalmente un sovrapporsi verbale concitato e irruente, ma consente anche di realizzare la sinalefe prevista dal testo poetico.

³²⁹ Già usato ad esempio dal Tasso e dal Guarino. Cfr. anche D'Angelo-Riva (2004) p. 132.

³³⁰ Espressione presente già tanto nell'originale («next, to be compassed like a good bilbo in the circumference of a peck»: cfr. Baldini 1976 p. 132) quanto soprattutto nella traduzione francese: «puis le tourment d'être courbé comme une bonne lame de Bilbao, dans la circonférence d'un dé»: cfr. Rescigno (1980) p. 68. Interessante, nel libretto, anche la forma insolita per un melodramma della proposizione causale *D'esser rimasto curvo*.

sonoro) in sinalefe *Con quel tufo! – E quel caldo!*, dalla rima derivativa *tempra / distempra*, dal fatto che sia ancora Quickly a concludere l'ultimo martelliano di questa tirata del protagonista.

Si noterà ancora la *climax* prima ascendente con *tricolon* e poi discendente di *quando fui ben cotto, rovente, incandescente, / M'han tuffato nell'acqua*, ben resa dall'intonazione vocale e dall'accompagnamento orchestrale: «Il racconto della disgrazia, riprodotta graficamente dalla musica, termina con una precipitosa discesa degli archi per il suo tonfo nel Tamigi»³³¹. Invece morfosintatticamente si individua in questi versi un'oscillazione tra il passato remoto di *fui* e il passato prossimo di *M'han tuffato*; ma in questo caso si può pensare o a necessità metriche, o alla volontà di sottolineare la diversità temporale delle due azioni e le loro diverse ricadute sul presente, oppure al fatto che, come già visto, in presenza del solo verbo 'essere' la scelta del perfetto non pare significativamente marcata in senso poetico.

La figura retorica del *tricolon* torna quasi subito nella replica della comare: *Alice piange, urla, invoca i santi*³³², e anche qui vengono evitate le sinalefi tramite l'inserzione di opportune pause e l'intonazione asseconda l'enfasi crescente del discorso; segue la citazione tanto verbale quanto musicale di un secondo stereotipo di Quickly, l'esclamazione nominale *Povera donna!* già proferita davanti a Falstaff nell'atto precedente. L'impostazione colloquiale e prosastica di queste battute è poi ulteriormente verificabile ponendo attenzione al pronome femminile soggetto *Essa*, all'imperativo *Vattene* e all'*enjambement* di *fanti / Malaugurati* (rispettato come di consueto anche nel rivestimento sonoro, sebbene la lunga e accentata seconda sillaba del sostantivo renda la fusione meno fluida che altrove).

Ecolalie e ripetizioni annominanti caratterizzano anche ciò che segue: l'imperativo *Leggete* rivolto da Quickly a Falstaff viene infatti ripreso dai due *Legge* e dai due *Rilegge* che gli altri personaggi nascosti pronunciano osservando le azioni del protagonista irretito per la seconda volta in una burla vendicativa; più distanziati tra loro sono invece il *ci ricasca* di Nannetta e il suo corradicale non derivato *Ci casca* di Ford, mentre più evidente è la successione tra *Amor e ama* nelle parole di Quickly. La colloquialità del dettato dei vari personaggi è testimoniata dagli imperativi enclitici *Nasconditi* e *Narrami*, dalle particelle locative delle due espressioni analoghe e a loro volta informali citate poco sopra, dal modo di dire metaforico *L'esca inghiotte*, dal nuovo *enjambement* in *leggenda / Popolar*, dal deittico spaziale *Là* con cui Falstaff invita la sua interlocutrice ad uscire di scena, dalla voce *frasca* messa in bocca allo stesso.

Importante poi il ritorno del discorso riportato, qui ancora nella veste di lettura a voce alta di un messaggio scritto: a questo proposito si noteranno il consueto corsivo paratestuale, il confidenziale 'tu' con cui Alice si rivolge nella missiva al destinatario e il fatto che Verdi abbia optato per un declamato ribattuto su una medesima nota e senza alcun accompagnamento orchestrale³³³. Anche la successiva spiegazione di Quickly si svolge in parte priva del sostegno della strumentazione, ma il suo torna ad essere un canto ben definito nella melodia e nella ritmica: ciò anche perché il rivestimento sonoro vuole rendere il *mistero* e l'ambientazione cupa della triste vicenda del *Cacciatore nero*; non per nulla si assiste in contemporanea a un parziale innalzamento del dettato, anticipato nei martelliani della comare dal participio *impeso* e dalla variante più formale *V'ha* in luogo di 'c'è'.

³³¹ Cfr. ancora Budden (1988) p. 531. La parte precedente, più concitata, è stata invece concepita da Verdi *senza misura e Presto*, così che l'accordo di settima di dominante che sostiene i *sol* ribattuti del baritono si adatti ai tempi della declamazione; interessante notare poi la risoluzione momentanea in un *re minore* che sottolinea con ironia la tragicità del discorso.

³³² L'accumulo non è nell'originale shakespeariano, ma lo s'incontra in bocca a Betty (il personaggio che svolge qui la funzione di Quickly) nell'opera di Salieri: *Ah! Signore! Se sapesse / Quanto è afflitta, poverina! / È perduta la meschina! / È inconsolabile, / Piange, sospira, / Smania, delira. / Fa proprio compassione a chi la mira* (II, IV).

³³³ Cfr. Beghelli (1993) pp. 354-355.

Spetta però ad Alice narrare agli altri personaggi (e al pubblico) come si svolge la *tre-genda*³³⁴, e impossessarsi quindi di alcuni fenomeni improntati a una certa sostenutezza: si osservino infatti la forma sincopata di *spirti*, l'esclusività del pronome standard *egli*, l'impiego del passato remoto *esalò*, il pronome pleonastico in *S'avanza*, l'anticipazione del predicativo *Cupo* e quella dell'oggetto ne *il passo converge*, la costruzione chiasmica e più poetica rispetto alla precedente *nero Cacciator*, la forma avverbiale *ove*, e naturalmente non poteva mancare in simile contesto un richiamo dantesco individuabile nella *iunctura anima prava*.

Va qui rilevata una parziale libertà che Verdi si è preso rispetto al testo poetico, libertà che però come di consueto non è tale da stravolgerlo o da alterarne in peggio il valore: infatti il compositore ha previsto che anche Quickly intoni i primi tre endecasillabi, e sulla sua linea melodica s'innesta, inizialmente in forma di canone, la voce di Alice³³⁵; in questo modo il canto della prima comare può produrre, allontanandosi progressivamente, un effetto scenico-sonoro per cui *la voce si perde da lontano* e alla fine *va morendo*. L'imitazione della seconda non è poi solamente verbale e melodica, ma anche timbrica: infatti è previsto che il soprano canti *con voce grossa* alla maniera del contralto, e non per nulla la didascalia prevista dal libretto «avanzandosi con tutto il crocchio, comicamente e misteriosamente ripigliando il racconto di M.rs Quickly» viene modificata in partitura in «con tutto il crocchio avanzandosi comicamente, contraffacendo Quickly».

Alice riprende a cantare *con voce naturale* quando appunto smette di simulare e ritorna se stessa: ciò avviene all'inizio solo in forma di frammento, dopo le considerazioni intimorite di Nannetta e Meg; e come di consueto poesia e musica procedono di pari passo: nella prima infatti ritornano i senari tipicamente femminili e un contenuto più sereno che si conclude con il distico "a tre" delle comari *Vendetta di donne / Non deve fallir*, mentre nella seconda si passa a un *Allergretto* in tempo ternario da eseguirsi *con brio* (la scansione ritmica è quella tipica di una *mazurka*) e che nella sua spigliatezza melodica segna bene lo stacco stilistico con quanto precede. Di questi versi si noteranno poi almeno le voci affettive *bamboli*³³⁶ e *nonne* e il fatto che i rimanti siano tutti per così dire interni, non intrecciandosi quindi con quelli degli endecasillabi precedenti e successivi.

Il racconto, ripreso con la stessa forma metrica e musicale di prima, si conclude con un'allusione buffa enfatizzata dal *tricolon* aggettivale *lunghe, lunghe, lunghe*, che fa il paio col precedente *cammina lento, lento, lento*³³⁷. L'esultanza di Ford, che a sua volta interrompe la moglie concludendone l'endecasillabo, viene temperata dal rimbrotto di Alice, la quale fa proprio il sostantivo molto raro ma già decameroniano *castigatoia*. Questo scambio di battute tra i

³³⁴ Si noti a questo proposito un'ennesima prova dell'ingegnosità boitiana in ambito metrico: non solo qui era stata Quickly che si era vista – quasi per contrappasso – concludere due suoi martelliani prima da Falstaff e poi da Ford, ma la parte a lei affidata del secondo di questi diventa, identica, il primo degli endecasillabi su cui Alice snoda il suo racconto; questo anche perché il poeta era riuscito nel primo caso ad elaborare un verso doppio in cui il passaggio da un settenario all'altro era segnato dal fortissimo *enjambement della mezzanotte*. Va poi evidenziato che poco dopo il distico *S'avanza livido... – Oh! che spavento! / – Già sento il brivido della paura* distribuito fra Alice, Nannetta e Meg potrebbe essere interpretato come una coppia di doppi quinari: vi è infatti una rima interna che, essendo proparossitona, consente di effettuare questa doppia scansione.

³³⁵ Così come il *Ci casca* di Ford viene cantato sovrapponendosi alla voce di Quickly. Inoltre «since Alice is telling the legend about the two horns sprouting on the Black Hunter's head, we encounter once again the *cornicorna* pun heard earlier in Ford's monologue»: cfr. Hepokoski (1983) p. 14.

³³⁶ Questa compariva ad esempio già in *Re Orso*, nella sezione *Sudario, bara e lapide*, che presenta altri elementi di riuso lessicale rispetto al libretto di *Falstaff*.

³³⁷ «Ed ecco che i fagotti, i corni ed i secondi violini hanno intrapreso una *marche funèbre* su tremoli del clarinetto, delle viole e dei violoncelli e sottolineato dai timpani, dalla grancassa e da accordi tenuti degli ottoni nel registro grave»: cfr. Budden (1988) pp. 532-533. Le citazioni sono state tolte da III, I, 124-127.

due³³⁸ riporta per un attimo nel libretto i versi da scena rimati, che però si stabilizzano ancora sugli endecasillabi non appena Alice riprende in mano le fila del discorso principale; e lo fa ricorrendo a un espediente linguistico-testuale già incontrato in precedenza: la congiunzione *Ma*, dopo la quale infatti il dialogo si fa più rapido, giacché ormai *il tempo stringe e vuol fantasia lesta*.

Nonostante la preparazione spiccia di questa seconda burla, il dettato della donna si mantiene su un certo livello di sostenutezza: si badi infatti al poliptoto *fata / fate*, alla dittologia intercorsa *Tu la verde sarai Ninfa silvana*, ma soprattutto alle disposizioni sull'abbigliamento di Nannetta (naturalmente in *tricolon*, secondo una successione che tornerà quasi identica poco dopo): questa dovrà essere *in bianca vesta*³³⁹, *Chiusa in candido vel* (quasi una dittologia sinonimica, dunque) e, come cantava già Giorgio nei *Puritani*, *cinta di rose*. Si tenga inoltre presente che questa potrebbe essere una reminiscenza biblica e devozionale: spesso infatti la Vergine viene descritta e raffigurata tramite una o più di queste attribuzioni. Ad Alice tiene testa stilisticamente nel suo verso la figlia, che esordisce con una congiunzione coordinante e che si serve di una *die-resi* preziosa; non stupisce che Verdi abbia rispettato nella messa in musica questo fenomeno e abbia già fatto udire con una melodia semplice ma spianata e lieve le *parole armoniose* che, metalinguisticamente e metamusicalmente, Nannetta dichiara che intonerà.

Il brio ilare ricompare quando Alice precisa che a travestirsi da *befana* sarà *la comare Quickly*: ritorna dunque uno dei sostantivi centrali dell'opera e ci s'imbatte per la prima ed unica volta nelle battute del libretto nel nome proprio del contralto; per dare maggior risalto alla trovata e caricarla di un tocco d'ilarità aggiuntiva, Verdi ha pensato di ignorare la sinalefe tra il nome proprio e l'articolo indeterminativo seguente, interponendo al contrario una pausa marcata e sospensiva. Nannetta esprime la sua approvazione con l'esclamazione *A meraviglia!*, che ripeterà poco dopo e che, come si ricorderà, era stata anticipata dal suo giovane amato.

Tramite un canto inizialmente frizzante e puntato, Alice spiega quale sarà la sua parte nella prossima *mascherata* e come si svolgerà la vendetta collettiva. Risaltano qui i quinari accumulanti, in anafora attraverso la congiunzione coordinante, *E spiritelli, / E diavoletti, / E pipistrelli, / E farfarelli*, che si ricollegano ai precedenti *folletti*³⁴⁰; più che i diminutivi va qui evidenziato il sostantivo *farfarelli*, ennesimo tributo alla *Commedia* dantesca: Farfarello era appunto uno dei diavoli intenti a tormentare con i propri uncini i dannati per baratteria³⁴¹; ma non è tutto, giacché anche il verbo derivato *raggiorni* ha con ogni probabilità un'ispirazione dantesca (Purg XII, 84). Le opzioni più sostenute ravvisabili nel participio *confessata* concordato con l'oggetto e nella forma senza nasale bilabiale *pria* sono state più probabilmente favorite da necessità rimiche e metriche, e non per nulla si contrappongono a fenomeni che vanno in direzione opposta: così l'analitico *con me*, l'esclusività del pronome *ci*, il colloquiale *Se ne ritornerà* e il sintagma *giuliva brigata*³⁴².

³³⁸ In cui si noterà almeno la metafora espressiva *cercar dentro il guscio d'una noce / L'amante di tua moglie*, tratta ancora una volta dall'originale shakespeariano (anche se là era Ford a pronunciarla): cfr. Baldini (1976) p. 148.

³³⁹ Su questa forma desinenziale cfr. Arcangeli (2003) pp. 62-63 e Serianni (2009) p. 158. Il sintagma era già stato ad esempio del Poliziano, del Tassoni, e più di recente era stato sfruttato anche non sporadicamente dal Carducci nelle sue *Rime nuove*.

³⁴⁰ Si osservi inoltre come ancora una volta l'endecasillabo *A meraviglia! – Avrò con me dei putti* potrebbe essere scomposto in un quinario più un settenario.

³⁴¹ E come si ricorderà per il libretto in esame Boito aveva già attinto altre voci dal canto XXII dell'*Inferno*; cfr. anche D'Angelo-Riva (2004) p. 131. Il nome compariva però già nel *Falstaff* di Salieri-Defranceschi (II, XVIII).

³⁴² Già in II, II, 89 Alice aveva definito *festosa brigata* le *Gaje comari* che stavano per attuare la loro prima burla ai danni del protagonista.

Anche relativamente a questi versi il compositore si è preso qualche piccola libertà: anzitutto ha fuso in sinalefe le vocali di fine e d'inizio dei quinari con l'accumulo, poi per dare maggior risalto alla voglia collettiva di partecipazione alla punizione di Falstaff ha fatto ripetere due volte il *tutti* all'unisono anche a Nannetta, Meg e Fenton sulle stesse note con cui l'aveva pronunciato Alice. Inoltre i tre settenari di quest'ultima *E lo tempesteremo / Finch'abbia confessata / La sua perversità* vengono musicati allo stesso modo, una battuta a testa con una linea melodica discendente dalla suggestione vagamente drammatica e punitiva; ma si tratta solo di un momento, considerato che il portamento di voce richiesto in partitura per eseguire l'ampio intervallo ascendente conferisce al *Poi*, oltretutto seguito da una breve pausa e da un canto che ritorna brioso³⁴³, il senso di un cambiamento con quanto precede. E a quest'ultimo proposito si osservi come Boito abbia infarcito questi versi con una serie di congiunzioni che rendono la sintassi più articolata e che descrivono con precisione la successione degli eventi ipotizzata da Alice: *E, Finch[é], Poi, E pria che*, tutte in *incipit* di verso.

Le ultime istruzioni sul luogo del ritrovo, con la rima tra il nome proprio straniero *Herne* e il sostantivo autoctono *lanterne*, riscuotono la condivisione altrui, che da parte di Nannetta si manifesta sotto forma del settenario nominale con interiezione, *che* esclamativo e ossimoro *Oh! che allegro spavento!*. Il saluto che le comari e Fenton si rivolgono *scambievolmente* avviene attraverso la consueta ecolalia *Addio*, ma in realtà il loro dialogo procede poi ancora a distanza da fuori scena, secondo un espediente teatrale spazializzante già visto ad esempio in *Mefistofele*: le battute sono più brevi e serrate, come dimostrano le risposte con olofratismi *Si*³⁴⁴ e *No certo*, e la frase nominale iniziante con congiunzione *Né tu le raganelle!*³⁴⁵.

Ma contemporaneamente Ford trama col Dottor Cajus per orchestrare a tradimento il matrimonio tra quest'ultimo e Nannetta; s'incontrano qui fenomeni contrastanti sotto il profilo stilistico, che però non smentiscono una sostanziale medietà linguistica: infatti la variante sinonimica più sostenuta *Rammenti* e le inversioni di *rete mia* e *Io già disposi* si accompagnano all'aggettivo *fratesco* e al pronome soggetto *Essa*; a quest'ultimo proposito è interessante constatare anche la ricchezza della deissi e delle forme personali, sfruttate da Ford per spiegare minutamente al compagno quali dovranno essere i ruoli di ciascuno dei personaggi coinvolti nell'azione: *tu* (due volte), *Io, Verrete a me, Essa, vi*. Compaiono poi due elementi di riuso interno, entrambi in bocca a Cajus: anzitutto la descrizione dell'abbigliamento della giovane travestita³⁴⁶, poi la formula d'assenso *Siam d'accordo* che in I, II, 65 era stato Ford a pronunciare al momento di stipulare il patto tra gli uomini per sventare l'incontro galante tra il protagonista e Alice.

Ma dato che, come aveva lei stessa sottolineato a Falstaff in precedenza, *La donna nasce scaltra*, Quickly riesce, origliando, a scoprire il piano fedifrago di Ford, e decide di correre ai ripari: l'esclamazione espressiva e colloquiale detta tra sé *Stai fresco!* ben descrive la sua determinazione a mettere a parte le altre comari dell'intrigo per sventarlo con un'ennesima burla. Uscendo dunque anch'essa di scena, Quickly si mette a chiamare la giovane con le reiterazioni nominali da eseguirsi *Presto e senza misura Nannetta! Ohè! Nannetta! / Nannetta!*³⁴⁷ *Ohè!*, a cui

³⁴³ Lo spartito prescrive all'esecutrice di cantare *con grazia*, e la leggerezza del discorso viene sottolineata da una linea melodica saltellante che spezza spesso tra loro le varie sillabe di una stessa parola tramite l'inserzione di pause.

³⁴⁴ Che però non ha curiosamente trovato asilo in partitura.

³⁴⁵ E oltre a quest'ultimo sostantivo (per il quale cfr. D'Angelo-Riva 2004 p. 133) che chiama in causa un nuovo strumento musicale (si ricordi che nella produzione boitiana vi è gran varietà in questo senso: cfr. anche Viagrande 2008 p. 65), almeno per completezza si rileverà la forma proclitica dell'imperativo negativo *Non ti scordar*.

³⁴⁶ Che Verdi ha musicato con una linea melodica da tenore innamorato e separando tra loro i tre elementi del vestiario (non vengono dunque rispettate le sinalefi poetiche a vantaggio del contenuto logico-sintattico).

³⁴⁷ Il compositore ha ommesso uno di questi due nomi propri.

l'interessata risponde a sua volta con la reduplicazione *Che c'è? Che c'è?*. Voci e orchestra vanno dunque rarefacendosi sempre più, fino a scomparire del tutto; relativamente al rivestimento sonoro delle ultime due battute delle comari è interessante constatare come Verdi, per dare maggior fluidità al canto dato il momento conclusivo e attenuato, abbia preferito ignorare nella resa musicale le virgole che Boito aveva invece previsto per enfatizzare o per meglio separare alcuni elementi logico-sintattici in *Tu, non tardar* e in *Chi prima arriva, aspetta*³⁴⁸.

5.3.2. Atto Terzo – Parte Seconda

L'ambientazione del Parco di Windsor in cui dovrebbe svolgersi la *tregenda* che vede come protagonista il *Cacciatore nero* è stata resa da Verdi con sonorità non lugubri, quanto piuttosto fantastiche, fatate e misteriose: lo dimostrano il corno da caccia che s'ode in lontananza e il richiamo lieve nei legni della seconda parte del primo duetto tra Fenton e Nannetta³⁴⁹. Il loro amore è infatti il nucleo drammaturgico su cui si apre quest'ultima parte dell'opera, e ciò avviene in un modo decisamente insolito e per così dire virtuosistico sia sotto il profilo musicale sia, soprattutto, sotto quello poetico: gli autori hanno infatti idealmente rispolverato per questo momento la «formula» dell'aria del tenore innamorato³⁵⁰, ma lo hanno fatto in modo affatto originale.

Anzitutto questo pezzo solistico di Fenton è costruito su una delle forme più fortunate e pregiate della tradizione poetica italiana, e non solo: il sonetto, con la sua suddivisione in due quartine e due terzine di endecasillabi in questo caso a rima sempre piana ABBA ABBA CDE CDE³⁵¹; la stessa sintassi si adatta alla struttura, distendendosi in periodi articolati che associano ipotassi e paratassi, senza che vi sia nemmeno un *enjambement* forte. Boito non era nuovo a questo genere di componimento³⁵², ma era la prima volta che se ne serviva all'interno di un libretto, e in generale molto rari sono i casi di inserimento di un sonetto in un melodramma. Come ha autorevolmente supposto Wolfgang Osthoff³⁵³, molto probabilmente in questo caso il poeta si è ispirato, tanto per la forma quanto per i contenuti, ad alcuni precedenti shakespeariani che esulano dalle fonti dirette della vicenda (in cui infatti non compare alcun monologo di Fenton analogo a questo): in particolare i sonetti 8 e 128 del drammaturgo inglese, nonché il primo dialogo tra i due protagonisti del *Romeo and Juliet* che appunto si esprimono facendo ricorso a questa struttura metrica (ma in questo e in altri drammi shakespeariani compaiono anche altri sonetti).

La somma di simile forma e dello squarcio lirico in cui essa viene inserita determina un innalzamento del dettato in direzione poetica quale non s'incontra in nessun'altra parte del libretto: se infatti si pone attenzione alla fonomorfologia grammaticale e lessicale si osserveranno

³⁴⁸ Le citazioni sono state tratte da III, I, 128-132.

³⁴⁹ Cambia il tempo, da 3/4 a C, ma resta il medesimo impianto tonale di *la bemolle maggiore*.

³⁵⁰ Era stato lo stesso Boito ad ammetterlo, poco dopo aver inviato al Maestro la prima bozza del libretto (7 luglio 1889) e arrivando persino ad ipotizzare un taglio per fortuna poi non praticato: «Certo la canzone di Fenton è appiccicata per dare un assolo al tenore e questo è male. Vogliamo toglierla?»: cfr. Medici-Conati (1978) p. 145; erano però state ragioni in parte drammaturgiche e in parte musicali a convincere il Maestro a non farne a meno: «sono impensierito pel *Sonetto* – scriveva il compositore a Ricordi nel 1892 –; non perché m'importi molto del pezzo del quale *à la rigueur* si potrebbe, anche come azione, far senza; ma perché quello squarcio mi dà un colore nuovo nel componimento musicale, e completa il carattere di Fenton»: cfr. Abbiati (1959 IV) p. 469.

³⁵¹ E si badi all'ulteriore trovata consistente nell'aver inserito il distico boccacciano dei due amanti come terzultimo e penultimo verso del sonetto, creando così anche un piccolo dialogo tra Fenton e Nannetta che contribuisce a rendere più originale e non tradizionalmente solistica quest'aria.

³⁵² Sfruttato anche nella sua produzione privata e ludica, come testimonia ad esempio il gustoso 'sonetto delle caramelle' inviato all'amico Giuseppe Giacosa: cfr. Villa (2001) p. 321.

³⁵³ Per un approfondimento su quanto segue si veda infatti Osthoff (1977); per diverse analogie con la tradizione poetica italiana cfr. però anche D'Angelo-Riva (2004) p. 96.

le dieresi di *estasiato* e *disiata* (quest'ultima voce anche con variante vocalica in anteriore chiusa, dunque), le preposizioni sintetiche *Pe'* e *colla*, i derivati *rivola*, *ripiglia* e soprattutto il dantesco *disuna*, gli allotropi *aer* e *Quivi*, il perfetto *baciai*, l'assenza di un articolo indeterminativo nel sintagma *Con altra voce*, la scelta del genere maschile per il sostantivo *fonte*; e già dantesco è anche l'aggettivo latineggiante *anteluca*³⁵⁴, come latineggiante è la voce *cura*. In alcuni casi poi Boito ha giocato sull'impiego di parole corradicali, accostate o richiamate a distanza: *vola / rivola*, *unir / disuna*, *baciai / baciata / bacio*; analogamente, si osserveranno le ripetizioni delle voci *labbro*, *bocca* (in anadiplosi)³⁵⁵ e *canto*.

Proprio a partire da quest'ultima si può prendere spunto per sottolineare la folta presenza di voci che si richiamano all'ambito semantico sonoro e musicale: si osservino infatti gli altri sostantivi *silenzi*, *parola*, *nota*, *accordo*, *voce*, *suon*. Naturale che Verdi abbia trovato in questa base uno stimolo che costituiva pane per i suoi denti, anche se bisogna ricordare che il rivestimento sonoro di questo sonetto non gli fu facile e anzi lo indusse fino all'ultimo a rielaborazioni, ritocchi e ripensamenti³⁵⁶. Come dunque Boito aveva deciso di cercare qui un più stretto legame con la tradizione poetica, allo stesso modo il Maestro concepì una struttura periodale in cui i nuclei binari e quaternari delle battute richiamavano la canonica quadratura sintattica cui lui stesso si era sovente affidato per i pezzi chiusi fino agli anni della maturità; e ad esempio la simbiosi nei confronti del testo poetico è dimostrata anche dal fatto che sono stati rispettati tutti i confini dei versi e non sono state apportate modifiche verbali rispetto al libretto³⁵⁷.

Il canto è prescritto pressoché sempre *dolcissimo*, e naturalmente il compositore ha sfruttato diverse corrispondenze tra la semantica del testo verbale e le conseguenti scelte di quello musicale: anzitutto i primi tre versi vengono intonati con una tessitura gradatamente più acuta, così da esprimere l'estasi, il volo e la lontananza verso cui tende il canto (non per nulla tutte e tre le parole corrispondenti hanno durata maggiore delle altre). Coerentemente, il verbo *rivola* prevede un progressivo ma non brusco innalzamento dell'intonazione, da mantenersi anche qui *dolciss[ima]* e attutita, quasi fosse un effetto d'eco e di nuova lontananza; allo stesso acuto si giunge invece poco dopo, e questa volta *con espressione* e con un'intensità di volume vocale e strumentale adeguata al momento fortemente passionale, con il verbo *baciai*. Nel frattempo, a partire dal primo accento forte del primo endecasillabo della seconda quartina, ha fatto il suo ingresso l'amoroso suono dell'arpa, strumento che fino a questo momento era stato escluso dalla partitura; un altro strumento che assume una certa importanza nella congiunzione tra le parole e la musica è il corno inglese, il quale ripete le note incipitarie del tenore nel passaggio tra le quartine e le terzine, così da rendere ragione dell'emistichio *Quivi ripiglia suon*.

La dolcezza affettuosa si scioglie nelle sestine dell'arpa, che accompagnano anche il ritorno del distico decameroniano dei due giovani, contestualmente, com'era prevedibile, al recupero della tonalità e del tempo che sempre lo hanno caratterizzato³⁵⁸; lo slancio acuto all'unisono

³⁵⁴ Simile anche il rimante che si ha rispetto a Purg XXVII, 108 e 110: *antelucani / lontani*.

³⁵⁵ A proposito delle quali cfr. ancora Telve (1998) pp. 410-415.

³⁵⁶ «Mi tormentava – scriveva a Boito il 6 ottobre 1890 – il Sonetto del Terz'Atto; e per togliermi questo chiodo dalla testa ho messo da parte il Second'Atto, e cominciando da quel Sonetto, giù giù una nota dopo l'altra sono arrivato sino alla fine – Non è che uno sbizzo! e chi sa quanto vi sarà a rifare! Vedremo più tardi»: cfr. Medici-Conati (1978) p. 176. Per un approfondimento sul processo elaborativo e correttivo della partitura riguardante il sonetto cfr. Hepokoski (1983) pp. 46-47.

³⁵⁷ Al più si potrebbe eccepire che il passaggio dall'impianto tonale tra il *la bemolle maggiore* di partenza e il successivo *mi maggiore* avviene in coincidenza del terzo endecasillabo della seconda quartina (sul primo tempo forte dopo il necessario attacco anacrusico per non falsare l'accento prosodico) e non piuttosto con l'avvio delle terzine; ma naturalmente non si tratta di una violazione di alcuna prassi né di una struttura armonico-melodica che danneggi quella poetica.

³⁵⁸ Le citazioni sono state tratte da III, II, 133-134.

di Nannetta e Fenton che corrisponde al loro slancio fisico reciproco viene però come di consueto turbato e interrotto dall'ingresso di Alice che frena la loro passione con il composto colloquiale *Nossignore!*. Con tale diniego, accompagnato poi da molti imperativi, si reinstaurano gli endecasillabi rimati, in un recitativo rapido e variamente distribuito tra i personaggi già citati e le altre due comari che hanno nel frattempo fatto anch'esse il loro ingresso in scena. Prevalgono dunque i fenomeni meno poetici, come gli imperativi *Lasciati* e *Spiegatevi*, il passato prossimo *Ho nascosto*, il vezzeggiativo *fraticel*, gli espressivi *sgusciato* e *ladron nasuto*³⁵⁹; a questi si aggiunge poi il riuso della rima *gajo / Cajo* e del sintagma *pezzo grosso* in rima con *fosso* (già incontrati sempre in bocca alle comari in II, II, 87 e 118).

Un altro caso di riuso interno si ha con la dieresi di *occasione*, che era stata usata invece da Falstaff in II, II, 94³⁶⁰; un fenomeno, dunque, che, al contrario di quelli appena citati, si pone su un livello di preziosità stilistica e che può essere associato ad altri analoghi: il pronome personale *ne*, l'inversione di *Tornar deve*, il verbo più ricercato e senza desinenza incoativa *abborre*, il riferimento erudito alla *Trappa*. Merita inoltre attenzione la prima interrogazione di Fenton (*Che vuol dir ciò?*), che recupera una formula stereotipata non infrequente nella librettistica e infatti presente ad esempio già nella *Traviata*.

L'approssimarsi della vittima della burla induce Alice ad allontanare gli altri e a predisporre a recitare la sua parte: anche in questo caso il cambio di situazione e l'ingresso del protagonista sono contrassegnati poeticamente dal cambio di metro, che si tramuta ora nei consueti martelliani di Falstaff; ma il passaggio non è naturalmente brusco e schematico, considerato che la prima sillaba del primo settenario è in teoria affidata alla Signora Ford, mentre il personaggio eponimo attacca subito dopo. Vanno però rilevate due cose, in parte tra loro connesse: da un lato il fatto che, per far tornare il computo sillabico, è necessario presupporre la presenza di una dialefe tra *Via!...* e *Una*, ma lo stacco sintattico determinato dalla diversa attribuzione del locutore ne è sufficiente giustificazione; dall'altro lato il fatto che Verdi ha deciso di far pronunciare l'interiezione prima a Nannetta e poi, con intonazione via via discendente, alle altre tre comari.

L'ingresso di Falstaff è preceduto da un breve ma poderoso preludio degli archi, dinamicamente contrastato³⁶¹; i dodici rintocchi della campana vengono invece accompagnati dalla voce del protagonista che, sulla stessa nota, scandisce il conto dei colpi: ennesima compenetrazione, dunque, tra parole, musica e finzione scenica. La mera successione dei numeri cardinali comporta una prosasticità del dettato ulteriormente accentuata dalla considerazione nominale che chiude l'elenco: il sostantivo *Mezzanotte* e il precedente suo rimante *botte* sono infatti dei riempitivi di verso necessari per colmare i martelliani, ma sono anche l'ennesima prova della maestria boitiana nel servirsi del metro poetico salvo renderlo il più possibile vicino alla prosa³⁶². In questo senso conducono ancora le suddivisioni interne degli alessandrini: una su tutte,

³⁵⁹ In realtà il sintagma completo comprende anche il precedente aggettivo *gajo*, in *enjambement* con quanto segue.

³⁶⁰ Anche in questa circostanza il rispetto di Verdi per il testo poetico è assoluto.

³⁶¹ «Qui si può cogliere nella sua forma più impressionante la concisione armonica di Verdi; il tema stesso, infatti, nasce dalla ripetizione di una singola idea per otto volte, formando allo stesso tempo una frase musicale di senso compiuto. Esso è incitato al movimento in primo luogo alla quarta battuta da una variazione del basso. Alla sesta battuta è sbalzato in una nuova tonalità, con una trasposizione di tutte le note eccetto la più acuta; e proprio questa persistenza del Re bemolle riporta la melodia al suo originale punto di partenza, ma con un cambio di modo ed una cadenza soffocata da tromboni in sordina»: cfr. Budden (1988) p. 542.

³⁶² Si badi ad esempio ai numeri *undici* e *dodici*: il primo, a fine emistichio, andrebbe considerato bisillabico, ma non così il secondo: la successione non consente dunque di percepire lo stacco tra i settenari. In *Re Orso* compariva già *Son sette secoli, – che a mezzanotte, / Appena scoccano – dodici botte / Sull'oriuol* ecc.: cfr. Villa (2001) p. 139.

quella tripartita di *Questa è la quercia. – Numi proteggetemi! – Giove!*; e anche qui il rivestimento sonoro ha privilegiato la sintassi rispetto alla metrica, così che, ad esempio, non viene contemplata la sinalefe del verso *Portasti corna. – I Numi c’insegnan la modestia*³⁶³.

Per il resto, lo stile del protagonista oscilla come altre volte tra un polo più colloquiale e buffo e un altro invece più sostenuto, provocando così ricercati e ironici contrasti espressivi. Afferiscono alla prima categoria il riferimento deittico concreto *Questa è la quercia*, l’imperativo *protegetemi*, la particella pronominale *c[i]*, le voci *corna* e *bestia*, quest’ultima debitamente sottolineata nell’esecuzione da un trillo sulla prima sillaba che ne determina una realizzazione a metà tra un belato e un raglio³⁶⁴; sull’altro fronte invece si possono collocare l’invocazione ai *Numi*³⁶⁵, i perfetti *trasformasti* e *Portasti*, la variante latineggiante *bove* e, in parte, il ricercato *metamorfosa*³⁶⁶. Lo stesso si ha col settenario di transizione *Odo un soave passo!*, che presenta appunto un sinonimo verbale più sostenuto e l’inversione tra il sostantivo e il suo attributo; proprio la scomposizione perfetta dell’ultimo martelliano in due emistichi identici consente di far avvertire meno il passaggio ai versi da scena rimati, inizialmente solo settenari.

Tale lirismo viene però presto abbandonato quando la preda amorosa si fa più vicina: infatti oltre a chiamare Alice per nome e a darle come sempre del ‘tu’, Falstaff le rivolge parole più colorite, retoricamente studiate e decisamente disinibite: si notino infatti l’anafora con paronomasia di *Sei la mia dama / damma* (dunque in questo caso anche con una voce ricercata e già petrarchesca³⁶⁷), poi quella con tanto di rima interna *Sono il tuo servo / cervo imbizzarrito*, o ancora la dittologia allitterante apparentemente melodrammatica ma naturalmente ironica *Già fremmo e fervo*, oppure il consueto *tricolon* comico di *Ed or / Piovan tartufi, rafani e finocchi*³⁶⁸; alimenti che, per contrasto, vengono associati tra loro con l’iperonimo *pastura* già di attestazione in tutte e tre le corone trecentesche. Nelle parole di Falstaff si trova poi un secondo *tricolon* se si considerano le tre proposizioni inizianti per congiunzione coordinante, due delle quali in *incipit* di verso. Si noti pure che l’eccitazione del personaggio non è riflessa solamente nella sintassi

³⁶³ E poco prima era stato reso come dittongo il monottongo metrico di *due*.

³⁶⁴ Contribuiscono all’effetto anche l’acciaccatura d’apertura e il mordentino di chiusura del trillo stesso. Si noti inoltre la varietà esecutiva prevista da Verdi per questi versi: si tratta sostanzialmente di un declamato, ma si hanno sia momenti di più ampia estensione melodica come durante il riferimento alle bizzarrie erotiche di Giove (significativi in particolare gli intervalli ascendenti ed enfatici delle parole *bove* e *corna*), sia il ribattuto senza accompagnamento di *I Numi c’insegnan la modestia* (per cui si richiede un *parlante marcato*), sia frammenti più grottescamente accentuati (come il verso da cui si sono mosse queste considerazioni).

³⁶⁵ Cfr. Serianni (2002) pp. 125-126. Già nell’originale, che Boito segue anche qui abbastanza fedelmente, Falstaff si rivolge sia agli «hot-blooded gods» sia a «Jove»: cfr. Baldini (1976) pp. 172-174; ma nel libretto di Defranceschi si leggeva un più simile (anche se più elaborato): *O voi numi che l’anima avete / Spesso accesa dal foco d’amor, / Un che fa ciò che voi già faceste / Secondate col vostro favor! / Giove, tu, che per donne terrene / Festi al mondo bellissime scene, / Che ora in oro, ora in cigno, ora in toro / Ti cangiasti per varie beltà: / Or che vedi che amore m’ha fatto / Trasformat in cornuto cerbiatto, / Se un tantin di coscienza pur hai, / Sentirai del mio stato pietà* (II, XVIII).

³⁶⁶ Che Boito aveva già usato da giovane (1864) nel resoconto del primo esperimento della Società del Quartetto: cfr. Nardi (1942a) p. 1159.

³⁶⁷ Tra l’altro, anche nella canzone 270 in rima con *m’infiamma*. «Alice, nel testo inglese, si rivolge a Falstaff chiamandolo “my deer, my male deer” (V, 5, 16-17), mio cervo, mio viril cervo, sfruttando l’identità di pronuncia fra “deer”, cervo, e “dear”, caro. F.-V. Hugo risolve così: “Sir John! Es-tu là, mon cerf, mon mâle chéri?”. Boito, molto brillantemente, toglie ad Alice il riferimento al cervo, e lo passa a Falstaff, che prima la chiama “dama”, poi “damma”, daino»: traggio il commento direttamente dalla nota 32 alla p. 137 dell’edizione critica di riferimento.

³⁶⁸ L’originale parla di patate, cibo dalle proprietà afrodisiache secondo la tradizione anglosassone, ma una traduzione letterale non avrebbe avuto lo stesso effetto. «Ottimo è invece il risultato cui giunge Boito, sia pure modificando in gran parte la situazione. Egli [...] inventa una serie di vegetali che possano stuzzicare l’appetito del cervo: ma sono vegetali che hanno tutti qualche riferimento nell’ambito della sessualità: il tartufo, simbolo del moralismo che nasconde la lascivia; il rafano (cioè il ravanello, *Raphanus raphanistrum sativus*), dalla polpa piccante, e quindi convenzionalmente afrodisiaco; il finocchio, simbolo della pederastia»: cfr. Rescigno (1980) p. 70 alla nota 223.

breve e paratattica, ma anche nell'impiego esclusivo a fine frase dei punti esclamativi, in qualche caso plurimi.

Nemmeno Alice riesce a sottrarsi agli accumuli ternari, come dimostrano le sue battute identiche *Sir John!* (anche questa formula fa dunque parte del riuso interno), in posizione anaforica; e nominale è anche l'altra battuta che ad esse si inframezza, *O sfavillante amor!*. Tanta simulata passione e la fuggevolezza della comare stuzzicano ancor più le voglie erotiche del protagonista, il quale, avendo oltretutto saputo che *l'avventura* sarà *doppia* per via della contemporanea presenza di Meg³⁶⁹, sollecita le due donne a non risparmiarsi nei suoi confronti con un paragone che unisce i due suoi vizi più accentuati: la gola e la lussuria (*Squartatemi / Come un camoscio a mensa!! / Sbranatemi!!!*); la lontananza dal codice sublime del melodramma e della poesia lirica è data non solamente da questa immagine, ma traspare anche in fenomeni più minuti come l'impiego dei soli imperativi enclitici³⁷⁰.

Meg però non prende parte attiva in questo gioco di finti amori e inseguimenti, se non per far udire da dietro il palcoscenico e poi nel fondo la sua voce per chiedere soccorso e per anticipare quanto sta per accadere. Ciò, unito alle esclamazioni melodrammatiche con le quali Alice esce di scena per tornarvi poi poco dopo travestita, getta il frastornato Falstaff nello sconcerto e nella paura: da sottolineare come il protagonista si serva ancora, come aveva fatto durante l'analoga brusca interruzione della prima burla, di un'imprecazione che chiama in causa il *diavolo*³⁷¹. Il richiamo ad accumulo nominale e sticomitico delle entità fantastiche da parte della pseudoregina delle fate, anch'esso intonato fuori scena, induce Falstaff ad acquattarsi a terra. Come riportato nel capitolo di presentazione del *corpus*, le brevi battute che accompagnano l'ingresso in scena di Nannetta e delle sue sodali sono un'aggiunta inserita dagli autori dopo la rappresentazione parigina, ma perfettamente integrata col resto: non solo l'abilità boitiana ha dato qui vita, sfruttando la traduzione dal francese, a membri di quaternari quasi tutti tronchi, ma si ha anche una nuova ecolalia (*Non ridiam!*), espediente retorico che come visto s'incontra spesso in bocca alle comari³⁷².

Il pezzo solistico di Nannetta, inframezzato e in conclusione parzialmente intrecciato con gli interventi delle altre fate, costituisce di fatto l'ultimo consistente retaggio delle «formule» reperibile in quest'opera; ma non si tratta naturalmente di un'inserzione passiva né tanto meno immotivata: se infatti era certo opportuno concedere per prassi a uno dei soprani un brano monologico, non si può però ignorare che faceva parte della burla il fatto che la regina delle fate si presentasse alla tregenda intonando una canzone (e dunque la finzione melodrammatica della parola parlata-cantata viene qui per un attimo parzialmente sospesa).

Per l'aria e per le parti corali Boito ha elaborato un impianto schematico e uniforme a quartine di settenari a rima alternata o incrociata, dove la sintassi, mediamente articolata, non

³⁶⁹ Il *Siam soli* di Falstaff ancora ignaro della cosa riecheggia il *Soli noi siamo* da lui stesso pronunciato in precedenza nella scena amorosa analoga a questa (II, II, 94).

³⁷⁰ Si noti anche la violenza quasi animalesca con la quale Verdi ha accompagnato queste parole: alle crome all'unisono sul *la* degli archi e del timpano in *fortissimo* si sovrappongono infatti in contrattempo gli ottoni, con tanto di mordenti di tre o quattro note ascendenti che alla fine s'odono anche nei legni e negli archi stessi.

³⁷¹ Comunque anche in questo caso già contenuta nelle fonti: «I think the devil will not have me damned» recita infatti l'originale shakespeariano (cfr. Baldini 1976 p. 174), e la traduzione di Hugo proponeva, molto letteralmente, «Je crois que le diable ne veut pas que je sois damné» (cfr. la nota 36 a p. 139 dell'edizione critica).

³⁷² «Le fate si riuniscono nell'oscurità con movimenti di danza, cinguettii e frullar d'ali come soprannaturali in un *rappel des oiseaux*. Come colpo di fantasia orchestrale non è superato neppure dalle evocazioni "fatate" di Berlioz o Mendelssohn. [...] Tutto ciò ha luogo su una preparazione [...] non dissimile da quella che costituisce la scena per la "Danza delle ore" di Ponchielli, ma con gli orpelli fatti di oro fino. Tutta la magia sta nella musica, mentre i commenti delle fate sono distintamente terreni»: cfr. Budden (1988) pp. 544-546. Le citazioni sono state tolte da III, II, 134-140.

valica mai i limiti strofici (e l'unico *enjambement* forte si ha con il sintagma *verde / Asilo*). Merita attenzione dal punto di vista metrico la prima quartina delle fate, perché recupera quasi alla lettera un precedente esperimento dell'autore di doppia scansione (la pubblicazione avvenuta solo nel 1904 non fa comunque supporre che si tratti di un rimaneggiamento successivo al libretto esaminato), che così recitava: *La selva dorme e spande / Incenso ed ombra e par / Nell'aer verde un denso / Asilo in fondo al mar*³⁷³; come si può notare, questi quattro settenari potrebbero essere interpretati anche come sei quinari, seppur in questo caso le rime non sarebbero tutte perfette. Resta poi l'ambiguità dei primi rimanti della prima quartina, giacché tanto *etesio* quanto *cesio* potrebbero essere considerati un trisillabo e un bisillabo piani oppure un quadrisillabo e un trisillabo sdruccioli; l'assenza del segno di dieresi, che compare invece poco dopo in *viòle*, lascerebbe supporre come più lecita la prima interpretazione, ma Verdi nella messa in musica ha preferito optare per la seconda opzione.

La poeticità vaga del dettato è ravvisabile anzitutto in alcune scelte fonomorfolologiche, quali il monottongo di *core* e *Moviamo*, o la variante *aer*, o il perfetto *apparve*; preziosismi che naturalmente possiedono un corrispettivo anche sul piano lessicale, come dimostrano le voci ricercate *etesio* ('relativo a un vento estivo del Mediterraneo orientale')³⁷⁴, *larve*, *cesio* ('celeste')³⁷⁵, *Carole* (come si ricorderà, già presente in *Mefistofele*), *Carmi*, il derivato *alluminate* che Boito aveva già impiegato, sotto forma di verbo, nell'*Otello*, e le polirematiche reduplicative *fior da fiore*³⁷⁶ e *ad una ad una*. S'intrecciano poi a tutto ciò alcuni espedienti retorici come il chiasmo ravvicinato *passo blando / blando suon* o quello a distanza *alba lunare / lunare albor*³⁷⁷, l'iperbato *Le magiche accoppiando / Carole alla canzon*³⁷⁸ o l'anadiplosi con metafora iniziale *Germogliano parole. / Parole alluminate*³⁷⁹; e a metà tra la sintassi e la retorica si collocano i numerosi casi di anticipazione dell'aggettivo rispetto al sostantivo di stampo prettamente poetico: una su tutte, quella conclusiva con tanto di apocope *nero Cacciator* che si contrappone all'ordine diretto dello stesso sintagma incontrato in precedenza in un momento più prosastico.

La musica accompagna e completa tanta eterea leggerezza, sfruttando sonorità lievi, acute e trasparenti (dominano ad esempio gli *staccati* e *leggerissimi* dei violini *con sordina*, il suono diafano dell'arpa e quello brillante dei legni acuti) e seguendo il testo poetico anche nella sua struttura strofica e con il ritornello variato del coro³⁸⁰. La scansione precisa, per molti aspetti tra-

³⁷³ Cfr. Villa (2001) p. 160. Ma secondo Tamassia Mazzarotto (1924) p. 78 «nell'un caso [*scil.* in un passo di doppia scansione dell'*Otello*] e nell'altro la strofa troppo lambiccata non mi pare faccia corrispondere all'ingegnosità dell'intreccio altrettanta bellezza di suoni perdendo al contrario assai di fluidità e scioltezza».

³⁷⁴ Come rilevano D'Angelo-Riva (2004) pp. 121-122 e 130, Boito aveva dimostrato un singolare interesse, nei suoi quaderni lessicali, per questo aggettivo: «Particolare, infine, il caso di *etesio* (in rima con *cesio*), di cui s'è detto a proposito dei vocaboli prelevati da Gellio, ma che il poeta impiega ricordando un passo di Plinio il Vecchio, secondo il quale "i venti Ethesi quasi nella notte *restano di soffiare*, et alla terza ora del dì cominciano" (a margine Boito annota: "nella notte gli Etesii non soffiano", l'*hora tertia* corrispondendo all'incirca alle otto del mattino): appena dopo i rintocchi della mezzanotte, nell'ultima parte del *Falstaff*, le "agili larve" scorrono "sul fil d'un soffio etesio", su un filo di vento, un soffio quasi impercettibile, perché "etesiae noctu *desinunt fere* et a tertia diei oriuntur". A ciò s'aggiunga che Boito aveva trovata conferma della delicatezza del vento etesio in un passo delle *Naturalis quaestiones* di Seneca: "[...] etesiae ob hoc somniculosi a nautis et delicati vocantur [...]" (v, 11, 1)».

³⁷⁵ Cfr. ancora D'Angelo-Riva (2004) p. 129.

³⁷⁶ Naturalmente una citazione dantesca, giacché *E cantando e scegliendo fior da fiore* (in rima oltretutto con *core*) era già in Pg XXVIII, 41.

³⁷⁷ Curioso che entrambe le *iuncturae* siano state sfruttate di lì a pochi anni in due libretti pucciniani: la prima nella *Bohème*, la seconda in *Tosca*.

³⁷⁸ Cfr. Telve (2004) p. 22.

³⁷⁹ In questo passo si ha anche un inserto quasi metalinguistico e metapoetico, tratto dalle parole originali di Quickly che diceva: «Fairies use flowers for their charactery»: cfr. Baldini (1976) p. 176.

³⁸⁰ Per un'analisi molto precisa e non strettamente musicologica di quest'aria si rimanda ancora una volta a Budden (1988) pp. 546-549.

dizionale e omogenea dei versi comporta però qualche piccolo inconveniente che vale la pena, nella nostra ottica, di sottolineare; si ripresenta infatti qui quanto già visto affrontando il pezzo d'assieme del primo atto: la collocazione degli accenti prosodici in posizioni non fisse all'interno del verso determina che quando si presenta una variazione rispetto alla norma maggioritaria, il rivestimento sonoro pone l'*ictus* sulla sillaba atona lasciando invece senza accento quella tonica: è quanto avviene ad esempio con le parole *agili*, *baglior*, *magiche* e *sotto*, anche se non sempre nell'insieme ciò è marcatamente percepibile.

L'andamento degli archi che conclude la canzone *morendo*, acquista poi invece sempre più intensità e velocità fino a sfociare in un cambio di tempo e tonalità, cui corrisponde anche il ritorno dei versi da scena rimati. Il finto stupore che i personaggi travestiti da spiriti fantastici manifestano nell'imbattersi in Falstaff viene espresso con brevi frasi esclamative, le quali rappresentano diversi fenomeni linguistici e retorici già più volte visti tanto nel discorrere dei personaggi quanto nei momenti di elaborazione o di messa in atto delle burle.

Compaiono alcune rime interne, parte delle quali dovute alle consuete ecolalie: così le tre battute iniziali del primo verso (*Alto là! – Chi va là? – Pietà!*) hanno la medesima clausola e anticipano la fine di un altro intervento dei famigli di poco successivo (*olà!*), oppure vengono ripetute le formule *un uom!*, *È corrotto!* ed *È impuro!* (queste ultime in un unico endecasillabo quadripartito³⁸¹); si noterà poi la presenza di due *tricola*, il secondo dei quali reso ancor più espressivo dalle voci impiegate e dal fatto che si basa su un accumulo di similitudini relative alle dimensioni del protagonista: *C'è un uomo! / – C'è un uom! – Un uom!* e *Cornuto come un bue! / – Rotondo come un pomo! / – Grosso come una nave!*. La forma più sostenuta *periglio* pronunciata da Alice in tanto trambusto per mettere al riparo la figlia dalle trame del marito andrà interpretata più che altro come una facilitazione per avere la rima con *nascondigli*, e infatti gli imperativi *Alzati* e *Portatemi* e l'inserzione del sostantivo *grue* non certo dal sapore poetico e melodrammatico³⁸² corroborano la complessiva colloquialità dell'intero passo³⁸³.

La 'scena del giudizio' che segue rappresenta uno di quei passi in cui più Boito ha avuto modo di dare libero sfogo al suo gusto per il bizzarro, per il gioco di e soprattutto con parole, per gli accumuli buffi che sfiorano il *nonsense*. Tutto ciò si ha fin dall'inizio, da quando cioè Bardolfo invoca l'intervento degli esseri fantastici in gran parte citati già nell'atto precedente da Alice (*Spiritelli! Folletti! / Farfarelli! Vampiri! Agili insetti / Del palude infernale!*) ingiungendo loro di torturare il malcapitato protagonista con un *tricolon* di imperativi tutti enclitici, denominativi, sdrucchioli e rimanti tra loro (*Punzecchiatelo! / Orticheggiatelo! / Martirizzatelo*). L'esclamazione di patimento di Falstaff iniziante con l'interiezione melodrammatica *Ahimè!* si risolve invece nella lagnanza buffa e annominante *tu puzzi / Come una puzzola*.

E l'insistenza su consonanti affricate dentali per lo più sorde e geminate già incontrate nei versi precedenti rappresenta il tratto sonoro principale caratterizzante questi primi versi, in gran parte costituiti di imperativi reiterati, e anche in questo caso proparossitoni, pronunciati tanto dai singoli personaggi quanto dal coro: *ruzzola*, *pizzica*, *stuzzica*, *spizzica*, *spilluzzica*; voci che si ripeteranno anche più avanti in una sorta di "ritornello dello scongiuro" e che vengono arricchite strada facendo da altre parole con caratteristiche foniche analoghe: *schizzi*, *zacchere*, *Danziamo*, *lizza*, *stizza*, *Cozzalo*, *aizzalo*, *cocuzzolo*, *Strozzalo*, *strizzalo* (dunque anche con pa-

³⁸¹ Da rilevare come il compositore abbia comprensibilmente ignorato le sinalefi tra una battuta e l'altra.

³⁸² E il fatto che sia stata prescelta la forma epitetica ed etimologica non altera il ragionamento.

³⁸³ Le citazioni sono state tratte da III, II, 141-144.

ronomasia), *uzzolo*; e a queste si assomma il verso sibilante e ronzante che non per nulla chiama in causa *Zanzàre*³⁸⁴ ed *assilli* ('*tafani*'³⁸⁵).

Il fonosimbolismo onomatopeico si fa poi ancora più esplicito quando le tre comari ordinano di continuare ad avventarsi su Falstaff *Finch'egli abbaì*³⁸⁶, ed egli risponde con un verso che consiste nella sola quadruplica ripetizione dell'interiezione *Ahi!*. Ancora, si ha invece maggior insistenza su velari sorde e polivibranti nel distico *Scrolliam crepitacoli / Scarandole*³⁸⁷ e *nacchere*. Si sommano a tutto ciò altre piccole preziosità retoriche e testuali come il *tricolon* di esortativi a inizio verso *Meniam, Danziamo e Treschiam*, l'anadiplosi annominante tra quest'ultimo e il precedente sostantivo *tresca*, e il riuso del sintagma *Quell'otre* che aveva dato avvio al pezzo d'assieme del primo atto³⁸⁸.

L'avvicinarsi frenetico in tanto pandemonio di azioni punitive e impropri consumate e lanciati ai danni del protagonista è dimostrato anche dall'estrema mutevolezza del metro: se infatti non mancano più lunghi endecasillabi, la prima parte dello scongiuro sfrutta però con maggior insistenza i più brevi quinari e i senari (come detto in molti casi sdruciolati), questi ultimi naturalmente richiamanti le burlate e i chiacchiericci muliebri. Si incontrano però anche frammenti ancor più brevi, come è il caso dei ternari offensivi in accumulo che, avvalendosi della clausola ossitona, sono in realtà bisillabici: *Cialtron, Poltron, Ghiotton, Pancion, Beòn, Briccon* e poco dopo *Capron, Scroccon e Spaccon*³⁸⁹; in entrambi i casi la successione è conclusa da versi più lunghi: la prima volta con il quinario, anch'esso ossitono e nominale, *In ginocchion!*³⁹⁰, la seconda volta completando il ternario con un altro bisillabo tronco e con esso rimante (*Perdon!*) pronunciato da Falstaff che dà così luogo a una nuova potenziale doppia scansione.

Tutti quinari piani sono invece i versi che contengono gli altri impropri, questa volta sotto forma di *iuncturae* espressive con aggettivi derivati o di composti di verbo più sostantivo: *Pancia ritronfia!*, *Guancia rigonfia!*, *Sconquassa-letti!*, *Spacca-farsetti!*, *Vuota-barili!*, *Sfondasedili!*, *Sfianca-giumenti!*, *Triplice mento!*³⁹¹. Mentre questi versi vengono pronunciati uno a testa dai vari personaggi coinvolti nella farsa vendicativa³⁹², raggruppate per genere sono invece le

³⁸⁴ Mantengo il segno d'accento presente nel testimone originale anche se esso non compare nell'edizione critica di riferimento.

³⁸⁵ Naturalmente l'espressivismo boitiano si è servito anche in questa circostanza di parole erudite o particolarmente ricercate. Si citeranno almeno il toscanismo *uzzolo* ('desiderio acuto, improvviso, bizzarro') e il sostantivo *grifi* che, nelle sue varie accezioni, era già presente tanto nella *Commedia* quanto nel *Decamerone*; e il sintagma *acuto grifo* era stato in precedenza inserito da Boito nella sezione introduttiva di *Re Orso*: cfr. Villa (2001) p. 93.

³⁸⁶ Di certo semplicemente a fattori d'ordine metrico va ascritta l'oscillazione tra il presente *egli* e il successivo *ei* contenuto nel verso, anch'esso in stile buffo, *Ch'ei crepi di stizza*.

³⁸⁷ Per questi due sostantivi cfr. D'Angelo-Riva (2004) pp. 121 e 129.

³⁸⁸ Un'altra *iunctura* che merita attenzione, perché arricchisce ulteriormente quelle riferite al protagonista, è *ampia ventresca*; e ancora a proposito di fenomeni di riuso si citerà il caso del derivato *svampi*, che compariva diversamente coniugato in *Otello*.

³⁸⁹ Interessante rilevare che Boito ha modificato in parte quest'elenco rispetto a un'idea iniziale che prevedeva un paio di ripetizioni sgradite a Verdi; è proprio su un foglio non datato di quest'ultimo che è possibile verificare la richiesta di modifica da parte del compositore, unitamente ad altre analoghe: cfr. Medici-Conati (1978) p. 282.

³⁹⁰ Ancora una volta *Re Orso* è stato un predecessore evidente e significativo per questa scena, giacché la sezione *Litania*, con le sue brevi formule deprecatorie e di scongiuro in accumulo e dall'intento dissacrante, è idealmente molto simile alla presente (e si ha anche un *Nitrum. / Carbo. / Sulphur* che anticipa il *Nitro! Catrame e solfo!!!* che s'incontrerà tra poco in bocca a Falstaff); inoltre diverse strofe della successiva sezione *Sudario, bara e lapide* si chiudono proprio con il sintagma epiforico *in ginocchion*: cfr. Villa (2001) pp. 126-131.

³⁹¹ Diverse di queste attribuzioni erano già almeno in embrione nella mente del poeta durante la gestazione dell'opera: il 20 agosto 1889 Boito scrisse infatti a Verdi: «Io vivo coll'immenso *Sir John*, col pancione, collo sfonda-letti, collo schianta-scranne, collo sfianca-mule, coll'otre di vin dolce, col burro vivente, fra le botti di Xeres e le allegrie di quella calda cucina dell'Osteria della Giarrettiera»: cfr. Medici-Conati (1978) p. 154.

³⁹² O meglio, così prescriverebbe il libretto, ma Verdi nella messa in musica ha optato per un canto all'unisono dei soli uomini.

accuse *Uom frodolento!* e *Uom turbolento!* a cui Falstaff risponde, come da ordine, con una tripla dichiarazione di pentimento dall'evidente origine liturgica e resa più ironica dal ritorno delle interiezioni *Ahi! Ahi!*; si noti inoltre che anche qui si ha un caso di potenziale doppia scansione: infatti non è possibile stabilire se si sia in presenza di novenari o di doppi quinari, che però, date le rime interne, potrebbero anche essere interpretati come quinari singoli.

Situazione in gran parte analoga si ha poi nei versi successivi: questi sono, tipograficamente, dei doppi settenari perfettamente sticomitici, e il fatto che Falstaff se ne serva potrebbe essere appunto una conferma in tal senso; ma anche qui le rime interne potrebbero lasciar supporre dei settenari singoli. Ancora, il richiamo alla ritualità sacra è ora esplicito, venendo compiuta una quadruplica invocazione direttamente a *Domine*; ma naturalmente l'apparente ieraticità è volta in ridicolo dalla costante antifona del protagonista: non solo vi è un'antifrasi irriverente per cui il nome divino viene associato alla ben più terrena parola *addomine*³⁹³, ma si noti anche che il ritornello di Falstaff inizia come già altre volte in precedenza con la congiunzione avversativa *Ma*. Si rileverà inoltre che la finta sostenutezza del momento è confermata, sul piano più strettamente morfosintattico, dall'esclusività degli imperativi enclitici *fallo* e *salvagli*.

Successioni binarie e ternarie continuano ad alternarsi in questa incalzante *climax* catartica e penitenziale: pretendendo una risposta da parte dell'accusato, gli uomini arricchiscono una volta di più il campionario di epiteti contumeliosi a lui rivolti con formule incentrate di nuovo sulla sua grassezza: *Globo d'impurità*, *Monte d'obesità* e *Otre di malvasia*; a queste si aggiungono poi le coppie, anch'esse nominali, foggiate a partire da sostantivi o aggettivi già incontrati in precedenza nel libretto: *Re dei panciuti*, *Re dei cornuti*, *Furfanteria* e *Gagliofferia*. Anche Falstaff dal canto suo si adatta a questa impostazione e recita i suoi corrispettivi del *mea culpa* e dell'*amen* con un duplice *Ben mi sta* e un triplice *Così sia*, arricchito le ultime due volte con dei nuovi *Ahi!* e intercalato con l'imperativo *Va via, tu puti* indirizzato a Bardolfo, come di consueto olente di vino.

Ed è proprio a causa di una goffaggine di questo famiglia che il protagonista scopre la vera identità dei suoi inquisitori, riversando inizialmente sul servo, quasi per contrappasso, gran parte dell'ira e della frustrazione masticate durante il momento appena trascorso: e così, facendo propri gli accumuli nominali e offensivi pronunciati su versi polimetrici³⁹⁴, Falstaff scarica a sua volta la propria mitragliatrice verbale da cui fuoriescono le seguenti parole: *Naso vermiglio!* / *Naso-bargiglio*³⁹⁵! / *Pùntuta lesina!* / *Vampa di resina!* / *Salamandra!* *Ignis fatuus!* *Vecchia alabarda!* *Stecca* / *Di Sartore!* *Schidion d'inferno!* *Aringa secca!* / *Vampiro!* *Basilisco!* / *Manigoldo!* *Ladrone!*; anche qui dunque la varietà lessicale è ampia, comprendendo composti, *iuncturae*, colloquialismi, cultismi, e perfino un latinismo scientifico segnalato nel libretto dal corsivo.

Finita la sfuriata, il protagonista segnala testualmente la conclusione di questa sfilza con la formula *Ho detto*, e si dice sicuro della fondatezza delle sue affermazioni con la frase ancora espressiva *E se mentisco* / *Voglio che mi si spacchi il cinturone!!!!*, in cui si noteranno l'attacco tramite congiunzione coordinante, la subordinazione semplice ma articolata, l'assenza di inversione tra verbo servile e ciò che esso regge, la desinenza incoativa del primo verbo (suggerita però quasi certamente in prima istanza da ragioni rimiche), l'accrescitivo colorito dell'ultimo

³⁹³ E si ricorderà ancora la strofa di *Iràm* riportata nel secondo capitolo in cui l'appellativo *Domine* (lì però generico e non religioso) era stato sfruttato per comporre una successione di versi le cui prime sillabe erano le stesse dei nomi delle note in una scala ordinata.

³⁹⁴ Si succedono infatti quinari, martelliani e settenari semplici; si badi come anche qui gli alessandrini siano trattati prosasticamente con l'*enjambement* intersuavale *Stecca / Di sartore* e con quello interno *Schidion d'inferno*.

³⁹⁵ Cfr. D'Angelo-Riva (2004) p. 128.

sostantivo e i quattro punti esclamativi che chiudono l'affermazione³⁹⁶. Il consenso divertito degli altri presenti riscosso dall'affaticato Falstaff porta quest'ultimo a chiedere finalmente un po' di requie, domandando, con una sfumatura metateatrale, che si faccia *Un poco di pausa*.

La realizzazione musicale dell'intero passo è, come era facile aspettarsi, molto articolata, variegata e vivacissima, d'intesa come sempre con la base verbale. Il che, però, non significa che Verdi abbia preso passivamente quanto gli era stato predisposto dal suo collaboratore: nel senso che in un brano tanto intricato il Maestro si è permesso di apportare alcune lievi modifiche al testo verbale quali ripetizioni, parziali diverse distribuzioni di battute tra i personaggi, qualche sovrapposizione; ma si tratta di alterazioni usuali in un pezzo d'insieme e che, considerate nel complesso drammaturgico e teatrale, lungi dal tradire o menomare le intenzioni del poeta, contribuiscono al contrario a rendere il tutto ancor più efficace. Anche in questo caso sarà necessario limitarsi a sottolineare solo alcuni degli aspetti più significativi del rapporto tra le parole e la musica.

Il montare del finto stupore iniziale conseguente la scoperta di Falstaff unisce al *tricolon* di *C'è un uom* una *climax* intonativa, per cui le ripetizioni dell'esclamazione partono sulla nota di conclusione precedente e s'innalzano sulla seconda sillaba metrica; al contrario, l'intervallo d'ottava discendente dell'ingiunzione *Alzati, olà!* (con una breve pausa tra le due parole che dà maggior risalto alla seconda e che sottolinea la presenza del segno d'interpunzione³⁹⁷, ma che quindi elimina la sinalefe) dimostra tutta la perentorietà dell'ordine. Le ecolalie di *È corrotto!* ed *È impuro!* vengono comprensibilmente intonate tutte allo stesso modo, e per mantenere anche la medesima scansione ritmica con quattro note e corrispondenti sillabe non sono state fuse tra loro quelle tra la copula e la parte nominale del secondo esempio.

La burla vendicativa vera e propria viene poi eseguita nel tempo più caratteristico delle comari e delle loro trame: il 6/8. L'invocazione di Bardolfo agli esseri fantastici, mantenuta quasi tutta sulla stessa nota salvo l'impennata e la successiva discesa finali, assume fattezze quasi sacrali e si premura di separare tra loro, eccezion fatta per l'ultimo elemento di cui però non viene rispettata la sinalefe, i diversi componenti dell'accumulo; poi i tre imperativi vengono anch'essi enfatizzati tramite una pausa intermedia e l'innalzamento progressivo a *climax* dell'intonazione. Sotto il profilo delle rispondenze semantiche si noterà che il 'ruzzolare' imposto al protagonista, anch'esso inizialmente in *climax* e più volte reiterato³⁹⁸, viene accompagnato da una serie di rapide quartine discendenti a loro volta seguite da un ulteriore abbassamento melodico di tipo cromatico; e i versi in cui le comari invitano i folletti a 'pizzicare' Falstaff si giovano, come sostegno sonoro, del *pizz[icato]* di violini e viole. Falstaff dal canto suo enfatizza le proprie esclamazioni di dolore intonandole su note acute per un baritono e marcandole ulteriormente con un segno d'accento e con acciacature³⁹⁹.

³⁹⁶ Simili divertimenti linguistici boitiani erano poi riutilizzati dall'autore anche come citazioni nella prosa privata, magari all'interno di altri passi metalinguistici e ludici: «L'orologio è nelle mani del Signor Milani – scriveva il poeta a Verdi il 17 settembre 1893 – orologiajo dell'Osservatorio di Brera, il quale (non l'osservatorio bensì l'orologiajo) mi disse che fra un pajo di settimane (o poco più) l'orologio mi sarà riconsegnato in istato di perfezione e lo riporterò io stesso a Sant'Agata nei primi giorni d'Ottobre e ciò per dimostrare che avevo da me stesso, prima che Lei per sua scrupolosa bontà me ne avvertisse, interpretato come involontario il commiato della Signora Giuseppina e se mentisco *voglio che mi si spacchi il cinturone*. E questo è il periodo più lungo che io abbia scritto dacché sono al mondo»: cfr. Medici-Conati (1978) p. 218.

³⁹⁷ Che però curiosamente non compare in partitura (né in quella autografa né nelle ristampe moderne).

³⁹⁸ Il rivestimento sonoro sfrutta qui molto le crome, anch'esse tipiche delle burle femminili; inoltre le clausole sdruciole vengono talvolta rese come in precedenza con la successione di due semicrome più una croma con accento tonico-prosodico in battere.

³⁹⁹ A proposito di questo espediente compositivo, che ricalca ironicamente uno stilema tradizionale dell'opera romantica, cfr. sempre Beghelli (1993) pp. 358-360.

Ma tutta questa apparente violenza, anche quando si manifesta con un'intensità di volume sostenuta o quando sfrutta impennate vocali (ad esempio il *crepi* che chiude uno dei primi interventi del coro⁴⁰⁰), si mantiene sempre su un tono di sostanziale leggerezza briosa, indice del fatto che quanto avviene in scena è pur sempre uno scherzo; e per giunta uno scherzo di un'opera buffa che mescola il gioco scenico con quello verbale e musicale. Non per nulla anche il momento più insultante con l'accumulo degli epiteti visti sopra, intonati tutti allo stesso modo con veemenza, è in realtà carico di ironia e fin quasi di bonaria goliardia; relativamente a questo passo si noti anche che il compositore ha segnalato il passaggio al nuovo momento e alla nuova struttura metrica cambiando il tempo all'apparire dei ternari tronchi e, poi, cambiando impianto tonale all'arrivo dei quinari. L'aver comprensibilmente mantenuto sia per gli uni sia per gli altri la medesima figurazione ritmica ha però comportato che il composto *Sconquassa-letti*, con il primo accento prosodico in posizione diversa rispetto ai suoi omologhi, veda tonica la prima sillaba e atona la seconda.

I passaggi liturgici del giudizio alternano ai momenti più irruenti delle accuse e della richiesta di risposte⁴⁰¹ l'invocazione delle donne, contraddistinta da un andamento più litanico conforme al contenuto semantico; va poi evidenziato come in realtà in questa porzione del testo musicale Verdi abbia optato per una commistione, ripetizione e sovrapposizione delle varie battute. L'arguzia e l'ironia verbali si fondono ancora una volta con la realizzazione sonora, in gran parte autoironica: «Il processo termina con una tipica cerimonia di giudizio in tre parti, la fine di una traiettoria che include la degradazione di Gastone in *Jérusalem*, la condanna di Radamès nell'*Aida* e l'"inquisizione" che precede originalmente l'apparizione dell'imperatore alla fine del *Don Carlos*. [...] Si noti ancora una volta l'innalzamento di semitono dopo ciascuna affermazione ed ancora l'aggiunta di un che di selvaggio, ottenuto facendo anticipare l'attacco di tromba e trombone rispetto alla voce»⁴⁰².

La *foga* che porta Bardolfo a far scoprire la sua vera identità è resa mediante una veloce scala ascendente che coinvolge tanto la voce quanto gli archi e parte dei legni. La reazione seguente di Falstaff non è un "controcanto" imitativo rispetto a quanto subito solo dal punto di vista verbale, ma lo è anche sotto il profilo musicale: infatti nella sua invettiva il protagonista (d'intesa con l'accompagnamento orchestrale) recupera tempo, impianto tonale, melodia e scansione ritmica di parte degli insulti precedenti; quando poi l'intonazione diventa declamata stabilizzandosi sulla ripetizione della stessa nota, in un primo tempo i diversi elementi dell'accumulo verbale vengono separati tra loro con brevi pause, ma alla fine il flusso di parole si fa continuo e talmente concitato da poter essere assimilato a uno scioglilingua. La ripetizione marcata da parte di archi, legni, ottoni e timpano (senza la presenza della voce cantata) della cellula ritmica base dell'accumulo dopo l'ultimo epiteto pronunciato da Falstaff esplicita la fine della tirata; segue dunque un momento in cui torna la calma, ma in cui ancora le viole e i violoncelli lasciano udire come un'eco la cellula ritmica precedente: testimonianza del fatto che il protagonista ha concluso il suo dire più per spossatezza che per reale esaurimento dell'ira vendicativa⁴⁰³.

La scena dialogica e a questo punto più cordiale che segue riprende prevedibilmente a svolgersi su versi da scena rimati, come di consueto trattati con libertà e varietà, e musicati in

⁴⁰⁰ Il senario *Ch'ei crepi di stizza* viene ripetuto spesso in partitura, in qualche caso anche nella forma semplificata *Ch'ei crepi*, perché Verdi ha pensato di sfruttarlo come riempitivo e sostegno musicale del concertato.

⁴⁰¹ Durante le bastonate che Pistola e Bardolfo infliggono al loro padrone «ogni colpo è sottolineato da un selvaggio scoppio orchestrale nel vecchio stile melodrammatico verdiano con squilli di trombe e irruenti scale degli archi»: cfr. Budden (1988) p. 550.

⁴⁰² Cfr. ancora Budden (1988) p. 552; su questo passo cfr. anche Beghelli (1993) pp. 374-378.

⁴⁰³ Le citazioni sono state tratte da III, II, 144-151.

forma di recitativo⁴⁰⁴. Oltre ai due colloquialismi *scalmana* e *cornuto* pronunciati da Ford e che non dovrebbero ormai più stupire (nonostante il primo sia nuovo nel libretto), merita attenzione il ritorno dei saluti tra i personaggi: Falstaff, non avendo ancora contezza della vera identità del suo interlocutore⁴⁰⁵, si rivolge a Ford con la formula già incontrata *Caro signor Fontana!*, naturalmente intonata come nel secondo atto; così Verdi ha pensato di far cantare a Quickly la parola *Cavaliere* nello stesso modo caricato e ironico con cui prima aveva sempre cantato *Reverenza*, e non per nulla la partitura prevede che ora sia Falstaff a pronunciare quest'ultimo sostantivo sulle stesse note e quasi all'unisono con la comare.

I versi della donna sono interessanti poi per la desinenza del vocativo appena ricordato e rimante con l'altrettanto notevole *Avversiero*, voce già impiegata dall'autore nell'*Esordio* di *Re Orso* seppur associato in clausola a *pensiero*⁴⁰⁶; così come gli aggettivi buffi *grulle* e *citrulle* non erano estranei alla penna boitiana perché sfruttati con la stessa finalità espressiva in una cronaca giovanile (1864) pubblicata sul *Figaro*⁴⁰⁷. Non poteva poi mancare un nuovo *tricolon*, dato qui dagli aggettivi *vecchio*, *sùdicio ed obeso*, ed arricchito dal prosieguo dell'accumulo che fanno anche le altre comari: gli intervalli discendenti di *quel peso* simulano appunto la gravezza rinfacciata al protagonista.

Entrambi i fenomeni, accumulo e rispondenza semantica tra testo poetico e testo musicale, si hanno anche subito dopo: infatti la metafora del *somaro* che Falstaff instaura con sé medesimo vede il sostantivo intonato con degli intervalli e degli accenti che, rafforzati dall'accompagnamento all'unisono di viole, fagotti e oboi, imitano un raglio; rincarano la dose Alice e Ford definendo il protagonista prima ancora zoologicamente *un cervo* e *un bue*, e poi più genericamente *un mostro raro*⁴⁰⁸. Si osservi che gli elementi della successione vengono sempre introdotti da congiunzioni coordinanti e che in nessun caso Verdi ha rispettato le sinalefi poetiche; non solo, ma il Maestro ha anche colto l'occasione per intessere su questo semplice endecasillabo un momento musicalmente più elaborato e vivace: il compositore ha ottenuto il fine facendo ripetere queste battute più volte e a più personaggi rispetto a quanto in teoria previsto nel libretto (oltre naturalmente che predisponendo un accompagnamento e un'intersecarsi e sovrapporsi delle voci più articolati), il tutto concluso da una risata collettiva che, chiamando in causa tutti i personaggi (eccetto Falstaff, naturalmente) e il coro, compone un accordo di *mi maggiore*.

Dopo una *lunga pausa*, il protagonista, *calmo*, riflette sull'accaduto con un distacco quasi metateatrale; non rinuncia però nemmeno in tale frangente al suo recidivo narcisismo, dichiarando che è proprio grazie a lui se anche gli altri possono dimostrare la propria scaltrezza⁴⁰⁹: e lo

⁴⁰⁴ Si osserverà solamente che in partitura il compositore ha alterato il quinario di Ford *Parlano chiaro* apocopando la forma verbale; ma naturalmente questo non ha alcuna ricaduta negativa diretta sul testo poetico.

⁴⁰⁵ È Alice a chiarire la cosa, impiegando il pronome deitico *Questi* (apocopato in partitura) e, grazie alla sottile precisione del compositore, separando bene il nome proprio dall'apposizione che lo segue; sempre Verdi ha poi deciso di dare maggior risalto alla domanda *Chi è?* facendola pronunciare non due volte sole come prevedrebbe il libretto, ma quattro.

⁴⁰⁶ Cfr. Villa (2001) p. 89 e Telve (2004) p. 110. Proprio questa era stata una delle parole che Ghislanzoni aveva portato ad esempio per criticare l'espressivismo e l'eclettismo poetici, a suo dire eccessivi e troppo freddamente eruditi, del Boito lirico: cfr. la citazione contenuta in D'Angelo-Riva (2004) p. 109.

⁴⁰⁷ Cfr. Nardi (1942a) pp. 1092-1093; le due voci compaiono comunque sporadicamente anche altre volte nella produzione dell'autore, e per la prima cfr. anche Telve (2004) p. 108.

⁴⁰⁸ Si tratta di un accumulo arricchito da Boito, giacché nell'originale delle *Merry wives of Windsor* vi era solamente: «FAL. I do begin to perceive that I am made an ass. – FORD. Ay, and an ox too: both the proofs are extant»: cfr. Baldini (1976) p. 180.

⁴⁰⁹ Lo spunto è stato tratto da Boito dalla seconda parte dell'*Henry IV* (I, II), laddove Falstaff dichiara al paggio: «Men of all sorts take a pride to gird at me. The brain of this foolish-compounded clay, man, is not able to invent anything that intends to laughter more than I invent, or is invented on me. I am not only witty in myself, but the cause that wit is in other men»: cfr. Baldini (2002) p. 278.

fa con grande disinvoltura stilistica, come dimostrano il modo di dire *Non avrebbero un briciolo di sale*, la frase scissa con concordanza notevole *Son io che vi fa scaltri* e la ripetizione del sintagma nominale in *L'arguzia mia crea l'arguzia degli altri*⁴¹⁰. Gli altri personaggi replicano con altrettanta scioltezza con un generale *Ma bravo!* che richiama l'analoga loro precedente considerazione⁴¹¹; l'unico che personalizza ed arricchisce la battuta è Ford, il quale esordisce con un'esclamazione religiosa (*Per gli Dei!*) la cui espressività e il cui "politeismo" non smentiscono la sua appropriatezza in un contesto da opera buffa⁴¹²; fatto del resto confermato dalla voce *sconquasserei* e dal ritorno a un più informale 'tu' con cui Ford si rivolge a Falstaff.

L'azione teatrale procede voltando pagina grazie ancora a Ford: questi infatti si giova della congiunzione avversativa ormai più volte incontrata nel libretto con funzione testuale, cui associa un categorico *basta*⁴¹³; segue un'altra frase iniziante adesso con congiunzione coordinante, e lo stacco rispetto a quanto è preceduto viene rafforzato dal deittico temporale *or*. Verdi ha musicato questi versi di transizione come un declamato intonato ma *senza misura* sorretto da un minimo accompagnamento tenuto degli archi gravi; di conseguenza la pausazione segue fedelmente i confini logico-sintattici del testo poetico, così che viene disattesa la sinalefe tra *basta* ed *Ed*, e varrà la pena di segnalare almeno per completezza che la forma piena e più prosastica *vooglio* prevista dal libretto viene sostituita in partitura da un più tradizionale *vo'*.

Apparentemente non si direbbe che quest'ultima scelta del compositore risponda a una consapevole volontà di innalzare il dettato, però ciò ben introduce quanto segue, giacché nel prosieguo la solennità del momento viene sottolineata verbalmente proprio tramite uno stile più sostenuto e ricercato: Ford parla infatti di *sponsali* e poi Alice addirittura di *augurosi / Connubi*⁴¹⁴ (in *enjambement*, dunque), il primo sfrutta la dieresi in *nuziale*⁴¹⁵ e la seconda nell'aggettivo poetico *desiosi*, e ancora Ford impiega il sintagma *serto virginale*⁴¹⁶ e il pronome *dessa*⁴¹⁷; in questo contesto ha poco valore la presenza dell'imperativo enclitico *Circondatela*, mentre il vocativo *o Ninfe* aggiunge un tocco di fantastica mitologia al momento. Si noterà poi che Alice pronuncia l'espressione *Chiede d'essere ammessa*, già incontrata in precedenza identica o quasi in bocca a Bardolfo (II, I, 70) e a Quickly (II, II, 85). Come di consueto in questi casi, qualora in concomitanza dei confini logico-sintattici vi fosse anche la presenza di sinalefi, Verdi ha preferito sacrificare queste ultime ai primi, accompagnando inoltre tutto questo passo con un movimento leggero di *Minuetto* eseguito dai soli archi e dai legni (in particolare gli acuti e amorosi flauti)⁴¹⁸.

⁴¹⁰ A questa va però aggiunto anche il *tricolon* che Verdi ha predisposto, in *crescendo* e con *climax* intonativa, per il precedente *Son io*, a sottolineare meglio l'egocentrismo del protagonista.

⁴¹¹ L'acribia boitiana si manifesta anche nella genesi di battute apparentemente tanto semplici ma in realtà frutto di riflessioni e ripensamenti; infatti ancora pochi mesi avanti la prima assoluta dell'opera (e precisamente il 27 settembre 1892) il poeta scriveva al Maestro «tutti esclamano *mò bravo!* quel *mò* è una forma dialettale che non mi piace. Propongo di sostituirla colle due parole: *Ben detto!*»: cfr. Medici-Conati (1978) p. 214; il *mò* è però rimasto nella partitura autografa (foglio 370 *recto*).

⁴¹² Cfr. Serianni (2002) pp. 140-142.

⁴¹³ Cfr. Serianni (2002) pp. 132-135.

⁴¹⁴ Cfr. ancora Telve (1998) pp. 416-421, che però non considera la seconda variante.

⁴¹⁵ Ma non musicato, perché la partitura sostituisce *il corteggio nuziale con la coppia degli sposi*; in compenso poco dopo lo spartito vede un *fidanzato suo*, con posposizione del possessivo altrettanto sostenuta: la ragione è da ricercarsi nel fatto che il compositore ha mantenuto il testo originale anche dopo le piccole modifiche apportate da Boito in questo punto rispetto al libretto della prima assoluta dell'opera. A questa stessa ragione vanno ricondotte le analoghe segnalazioni che si stanno per fare.

⁴¹⁶ In partitura non compare l'aggettivo, ma poco prima si ha un altro sintagma di ampia attestazione poetico-letteraria quale *bianca vesta*, il quale comparirà ancora anche nel libretto di *Andrea Chénier*.

⁴¹⁷ Sostituito nello spartito con un *Attenti!* che anticipa la risposta ecolalica del coro e di Falstaff.

⁴¹⁸ Budden (1988) pp. 556-557 propone anche un'ipotesi di voluta ricostruzione di «colore locale» da parte del Maestro: «In generale Verdi non ne era interessato, e se fu occasionalmente tentato di chiedere ai suoi amici che

Ma l'*Apoteòsi* solennemente esaltata da Ford a conclusione di un verso nominale si tramuta, con grande scorno suo e di Cajus, nell'agnizione delle due coppie: nel vedere Fenton e Nannetta che l'hanno avuta vinta su chi contrastava il loro amore e, soprattutto, nello scoprire il bizzarro connubio nuziale tra il dottore e l'odiato Bardolfo, tutti gli altri personaggi e il coro scoppiano in una sonora risata che, come era accaduto poco prima, viene segnalata nel libretto dal fonosimbolismo *Ah!* ripetuto quattro volte (in questo caso Verdi non l'ha ulteriormente reiterato, e lo stesso avviene poco dopo con il ripresentarsi del fenomeno). I due gabbati non possono far altro che constatare quanto rispettivamente avvenuto, e la concitazione stupefatta e divertita del momento fa scandire in rapida successione i loro brevi inserti nominali *Spavento!* e *Tradimento!* con gli altrettanto nominali *Vittoria!*, *Evviva!* e, poco prima, con l'ironicamente imitativo *Apoteòsi!* degli altri personaggi che viene intonato sulla stessa cadenza di prima.

Dopo che Alice ha esplicitato al marito la morale conseguente a quanto avvenuto (espiciente tipico dell'opera buffa, come si vedrà anche nel finale dell'opera)⁴¹⁹, Falstaff rincara la dose applicando pure nei riguardi di Ford una sorta di contrappasso: rivolgendosi a quest'ultimo con l'allocuzione ironica *Caro buon Messer Ford* intonata come se si stesse rivolgendo ancora al signor Fontana, il protagonista ribalta sul baritono deuteragonista la domanda precedente, giocando su un nuovo corradicale del sostantivo 'corna': *ed ora, dite: / Lo scornato chi è?*. Segue l'ultimo accumulo di risposte brevi e nominali costituite da soli pronomi personali deittici o avverbi olofrastici con cui, in un unico endecasillabo, i vari personaggi maschili si rimpallano l'un l'altro la sconfitta; è però Alice a mettere fine alla diatriba, in un quinario analogo agli interventi precedenti che, con una lucidità velata da un tocco di malevola saccenteria, individua nel protagonista, nel marito e in Cajus i tre "scornati".

La ripresa del *Minuetto* riporta in primo piano il matrimonio dei due giovani, e infatti Alice, esprimendosi con una liricità poetica consona al momento, sollecita Ford ad abbandonare ogni resistenza e ad accettare serenamente il fatto compiuto con le parole *Volgiti e mira quelle ansie leggiadre*. Il marito non può che convenirne, dando il proprio assenso alle nozze ed elargendo il suo perdono, candidamente impetrato dalla figlia, facendo ricorso al motto popolareggiante *Chi schivare non può la propria noia / L'accetti di buon grado*; e si noti che il successivo *Facciamo il parentado* richiama ancora una volta dei precedenti decameroniani⁴²⁰. La rinnovata esclamazione di *Evviva!* da cui si astengono i soli Falstaff e, comprensibilmente, Cajus, suggella dunque con un lieto fine l'intreccio amoroso dell'opera; spetta quindi al protagonista riprendere in mano le redini della vicenda per portarla a conclusione: la sua esortazione metateatrale *Un coro e terminiam la scena* viene solamente integrata dall'aggiunta conviviale di Ford *E poi con*

gli mandassero un canto popolare per uso operistico, finiva generalmente per rimandarlo indietro inutilizzato. Ma [...] questo minuetto ha degli antenati di tutto rispetto in *Un Giorno di Regno* e in *Rigoletto*; dietro a questi tre esempi sta il minuetto del primo atto del *Don Giovanni* di Mozart. Ma rimane il fatto che il basso di *musette* per le prime tre battute ed il frequente ricorso ad intervalli pentatonici contribuiscono a suggerire più che Mozart o Boccherini, Arne oppure Boyce, nella loro vena "scozzese". In particolare la seconda mezza frase è un ben noto luogo comune fra i canti del diciottesimo secolo del Lowland: [...] era abbastanza conosciuto da essere citato in *La Dame Blanche* di Boïeldieu. [...] quest'opera rimase nel repertorio dell'Opéra-Comique abbastanza a lungo perché Verdi la potesse ascoltare durante qualcuna delle sue visite a Parigi [...]. Non c'è nessuna prova che dimostri che questa reminiscenza fosse voluta, e deve essere veramente vaga per essere sfuggita alla maggior parte dei commentatori».

⁴¹⁹ E si noti anche che il dettato della comare è sempre controllato, come dimostra qui la posposizione dell'aggettivo possessivo in *malizie sue*.

⁴²⁰ Ad esempio nella quinta novella della seconda giornata si legge «ma se pur son così fatti i parentadi di Sicilia», nella successiva «avendo già Currado a' suoi amici significato con gran piacere di tutti il nuovo parentado fatto da lui», o ancora nella quarta della quinta giornata «sommamente da loro era amata e avuta cara e con maravigliosa diligenza guardata, aspettando essi di far di lei alcun gran parentado».

sir Falstaff, tutti, andiamo a cena, in cui si noterà ancora una volta l'attacco testualmente rilevante⁴²¹.

Chiude quindi questa commedia lirica un grande concertato, come da prassi; ma come c'era da aspettarsi, anche in questo caso la «formula» è stata elaborata dai due autori in modo originale. Boito ha predisposto due quartine di settenari a rima alternata, con ultima tipicamente tronca, ricchi di preziosismi linguistici e soprattutto retorici: oltre all'insistenza di voci che rimandano all'ambito semantico dell'ilarità e dello scherzo, si assiste per l'ultima volta a giochi di e con parole per cui si hanno i corradicali a fine verso *burla* e *burlone*, l'anadiplosi con chiasmo *La fede in cor gli ciurla, / Gli ciurla la ragione*, l'annominazione con *repetitio* di *Ma ride ben chi ride / La risata final* che si lega anche al precedente *Irride*, il poliptoto che apre le due quartine di *Tutto* e *Tutti*; in simile contesto l'anastrofe logica di *Irride / L'un l'altro ogni mortal* e il monottongato *cor* dal sapore poetico non fanno testo, considerato oltretutto che fanno loro ulteriormente concorrenza il modo di dire *ride ben chi ride / La risata final* e il breve periodo nominale con aggettivo espressivo *Tutti gabbàti!*⁴²².

Il musicista ha ideato per questo finale una fuga da lui stesso definita «buffa», che recupera alcuni passaggi musicali precedenti dell'opera e che, pur nel rispetto complessivo della struttura tradizionale del genere morfologico-compositivo, non scade affatto in un brano scolastico, ma al contrario mantiene diversi elementi di originalità e imprevedibilità. Anche qui, coerentemente con tutto ciò che è venuto prima, il gioco e il divertimento del testo poetico vengono arricchiti e completati dal rivestimento musicale.

Va però sottolineato un fatto importante, che proprio in conclusione mostra una parziale controtendenza rispetto a quanto visto sin qui: anzitutto inizialmente il compositore non aveva previsto la scena delle nozze che secondo lui avrebbero «raffredda[to] l'azione», e aveva ipotizzato di terminare l'opera con la presa di coscienza da parte di Falstaff della propria dabbenaggine, quindi senza questo concertato⁴²³; ma poi, soprattutto, è questo uno dei pochi casi in cui è altamente probabile che la realizzazione della musica sia avvenuta almeno nelle sue linee generali prima della preparazione definitiva dei versi: «Voi lavorate spero? – chiedeva infatti il Maestro al suo collaboratore quando ancora la stesura dell'opera era agli inizi (18 agosto 1889) – Il più strano si è che lavoro anch'io!... Mi diverto a fare delle fughe!... Sì signore: una fuga... ed una fuga buffa... che potrebbe star bene in Falstaff!... Ma come una fuga buffa? direte Voi?... Non so come, né perché ma è una fuga buffa!»⁴²⁴.

È dunque assai ragionevole credere che gran parte di quel materiale sia stato poi appunto sfruttato per il brano ora in esame, e ciò spiegherebbe anche perché il rivestimento sonoro, al contrario di quanto era stata la prassi in quest'opera, si servì, per la prima quartina, di un testo verbale parzialmente diverso rispetto a quello stampato nel libretto della prima assoluta e delle successive rappresentazioni, fino a giungere alle edizioni contemporanee. Ma non si è trattato di

⁴²¹ Ma Verdi non ha musicato la congiunzione, mentre ha fatto ripetere a tutti in concomitanza dell'ultimo sostantivo del baritono un nuovo *Evviva!*. L'invito a mangiare tutti insieme in allegria, compreso anche l'ormai punito protagonista, era già nell'originale shakespeariano.

⁴²² Secondo Hepokoski (1983) p. 29 «The text of the final fugue, with its opening line 'Tutto nel mondo è burla', is surely an intended reminiscence of Jaques' bitter 'All the world's a stage, / And all the men and women merely players' in *As You Like It*, II.vii»; può benissimo essere, ma non si può ignorare che il Falstaff di Salieri-Defranceschi sosteneva, dopo essere stato bastonato perché scambiato per la vecchia Brainford, *Vorrei che tutto il mondo / Rimanesse burlato, / giacch'io restai burlato e bastonato* (II, XIV).

⁴²³ Cfr. Medici-Conati (1978) p. 149.

⁴²⁴ Cfr. Medici-Conati (1978) p. 153; significativa anche la risposta di Boito in merito, che ben esplicita come egli intendesse l'associazione di arte e gusto ludico: «Una fuga burlesca è quella che ci vuole, non mancherà il posto di collocarla. I giuochi dell'arte sono fatti per l'arte giocosa»: cfr. sempre Medici-Conati (1978) p. 154.

un arbitrio verdiano, bensì di una variante d'autore: fu infatti lo stesso Boito a scrivere al Maestro il 21 maggio 1890 «A proposito, manca ancora la variante necessaria alla fuga finale. Veda un po' se quella che le trascrivo dietro questa lettera può andare. *Tutto nel mondo è burla / L'uom è nato burlone. / Nel suo cervello ciurla / Sempre la sua ragione*»⁴²⁵; e sono proprio le parole che si ritrovano in partitura. Potrebbe dunque restare il dubbio del perché il poeta non abbia alla fine optato per l'inserimento della variante nel libretto ufficiale, ma la risposta credo sia abbastanza evidente e come tale plausibile: i versi pensati per la stampa sono più belli ed elaborati di quelli impiegati per maggior comodità in partitura.

Quest'ultima poi, date la specificità e la complessa articolazione del pezzo d'assieme, vede naturalmente un utilizzo molto libero delle parole, con ripetizioni, scomposizioni e distribuzioni varie: si osserveranno almeno quelle che più risaltano, ovvero la ripetizione in *tricolon* (che Boito non avrà certo disdegnato) dell'aggettivo *burlone* e la sottolineatura del *Tutti gabbati* che improvvisamente Falstaff intona lentamente, solo e senza alcun accompagnamento dando così avvio all'ilare e animatissima *climax* finale. Inoltre Verdi si è servito ancora del tipico fonosimbolismo *ah!* per avere un riempitivo verbale e musicale in questo ampio concertato, pur se in questo caso non espressamente previsto dal libretto; ma non si tratta di un'intrusione estranea al contesto poetico o drammaturgico, giacché il riso costituisce appunto il fulcro del brano (e si potrebbe dire dell'intera opera), e non per nulla inizia a manifestarsi nelle parti delle *gaje comari* per poi coinvolgere anche gli altri personaggi⁴²⁶.

Per convincere il Maestro inizialmente riluttante a intraprendere la composizione dell'opera, Boito il 9 luglio 1889 aveva sollecitato Verdi a concludere la propria carriera artistica con uno «scoppio immenso d'ilarità»: ed è proprio ciò che il compositore fece. Il 9 febbraio 1893 non mancò dunque di raggiungere l'effetto lucidamente preconizzato nella stessa lettera dal suo ultimo librettista, ovvero quello di «far strabigliare»⁴²⁷ il pubblico e la critica, avvezzi ad ascoltare melodrammi verdiani di ben altro soggetto, di ben altri sentimenti, di ben altra impostazione drammaturgica e musicale. Uno stupore che avrebbe potuto col tempo esaurirsi o cedere il passo a indifferenza e magari contrarietà nei confronti dell'ultimo ardito (e appunto per molti versi spiazzante) frutto dell'arte del Maestro, considerato anche un certo grado di perplessità che da sempre è serpeggiato in una parte dei critici e degli ascoltatori relativamente a quest'opera. Ma le ragioni dell'arte hanno prevalso, confermando quanto in questo capolavoro la consonanza tra le intenzioni dei due autori fosse piena e abbia fatto sì che le loro rispettive maestrie creative si siano espresse e fuse tra loro al meglio.

⁴²⁵ Cfr. Medici-Conati (1978) p. 174; interessante poi constatare che più di due anni dopo Boito propose dei nuovi aggiustamenti, questa volta non accolti, pensati sia in modo tale che gli «accenti musicali non sarebbero, mi pare, turbati adottando [*sic*] la versione», sia perché con la riformulazione «i due versi riescirebbero, mi pare, migliori»: cfr. ancora Medici-Conati (1978) pp. 214-215.

⁴²⁶ «Plurilinguismo e pluristilismo, dunque; ed anche il serio contrappunto, tradizionalmente estraneo al melodramma ottocentesco, diviene ironicamente momento culminante e conclusivo di questo capolavoro del genere comico, ove tutto è distorto e amplificato, così per ridere»: cfr. Beghelli (1993) p. 380; per un'analisi dettagliata della fuga cfr. come sempre Budden (1988) p. 558. Le citazioni di quest'ultima parte sono state tratte da III, II, 151-158.

⁴²⁷ Cfr. Medici-Conati (1978) p. 146.

6. OSSERVAZIONI LINGUISTICO-STILISTICHE

Il taglio dell'indagine proposta può presupporre solo in minima parte delle conclusioni di carattere generale: si è infatti voluto, come premesso, presentare un'analisi linguistica non suddivisa in livelli di studio ma, considerata la tipologia testuale indagata e la particolarità dell'autore, costantemente inserita nel suo contesto drammaturgico e, almeno in parte, musicale, quasi fosse una guida alla lettura del testo; ma non per questo ci si è astenuti dal rilevare nelle pagine precedenti come si presentino complessivamente alcuni fenomeni all'interno dei singoli libretti e talvolta in rapporto al più ampio panorama librettistico e poetico. Sarebbe inoltre difficile trarre delle conclusioni storico-linguistiche puntuali, dato che il *corpus* scelto è troppo ridotto per poter condurre a dei risultati chiari e convincenti; senza contare che, quand'anche ci si spingesse in questa direzione, si rischierebbe di ripetere inutilmente quanto già messo in luce da validissimi studiosi ripetutamente citati nei capitoli precedenti¹.

Cionondimeno può essere opportuno trarre qualche sintetica conclusione di carattere linguistico e stilistico, tralasciando ora di occuparci per lo più del rapporto tra il testo verbale e quello musicale, che pure si è visto essere in larga parte imprescindibile per comprendere fino in fondo numerose scelte del poeta. Si cercherà quindi piuttosto di recuperare sinteticamente e organicamente alcuni aspetti rilevati nei capitoli precedenti, per mettere meglio in evidenza quali sono i tratti più significativi dei due libretti considerati, sia presi in sé sia alla luce delle novità o meno proposte da Boito all'interno del genere letterario di riferimento.

Data la diversità di genere delle due opere e considerato che esse sono state composte in anni molto differenti tra loro, si limiteranno i confronti diretti tra le stesse. Ci si concentrerà invece sui personaggi principali dei due libretti, perché, come si sarà colto, nella maggior parte dei casi Boito ha caratterizzato le sue figure anche sotto il profilo linguistico e stilistico: in questo senso sarebbe fuorviante un consuntivo complessivo che non ne tenesse conto. Inoltre, così facendo, sarà anche più agevole ricondurre alcune oscillazioni di uno stesso fenomeno al momento drammaturgico in cui compaiono e che talvolta le ha determinate: infatti in alcuni casi uno stesso personaggio ha dimostrato di sapersi esprimere in modo differente a seconda dell'interlocutore e a seconda del contesto scenico.

6.1. MEFISTOFELE

Quest'opera era nata, negli intenti dell'autore, per superare le «formule» del melodramma tradizionale, e se in parte raggiunse l'obiettivo anche sotto il profilo linguistico, per altri aspetti invece il legame col passato e con altri libretti coevi è ancora ben visibile. A partire dalla veste metrica, rispetto alla quale Boito aveva dimostrato una particolare attenzione già come poeta di testi non destinati alla musica: se infatti permangono in *Mefistofele* le strutture strofiche di alcuni pezzi chiusi solistici come l'aria di Margherita *L'altra notte in fondo al mare*² (quattro quartine di ottonari piani a rima alternata, più un quaternario inserito singolarmente), in alcuni casi esse sono state però personalizzate e rese più originali dall'autore, come si può verificare con la prima romanza di Faust *Dai campi, dai prati*, in cui le due quartine a rime alternate sono intessute su un metro abbastanza insolito per questo genere di brani: il novenario.

Proprio quest'ultima tipologia versuale assume un'importanza tutta particolare nel Prologo in cielo nelle battute dei Cherubini (*Sui venti, sugli astri, sui mondi*), che, trovando un ri-

¹ E a cui dunque non si rimanderà più in questo capitolo.

² In questo caso e in gran parte delle successive citazioni si forniranno solo i primi versi, o la prima parte d'essi; per i luoghi da cui sono tratte le citazioni si rimanda ai capitoli precedenti.

scontro strettissimo anche nel rivestimento sonoro, si legano ai trisillabi precedenti intonati dalle stesse entità angeliche (*Siam nimbi / Volanti / Dai limbi*): misure verbali così brevi erano anch'esse un segno di novità e di sperimentalismo nel codice melodrammatico, ma non erano estranee alla penna dell'autore, il quale le aveva già impiegate nel poemetto "scapigliato" *Re Orso*.

Il più alto tasso di sperimentalismo metrico è però quasi certamente quello che s'incontra nel quarto atto, quello del Sabba Classico. In esso Boito ha tentato di riprodurre – seppur con alcuni limiti e con alcune incongruenze rispetto alla fusione con la musica che sono stati già sottolineati e che erano ben chiari allo stesso poeta-musicista – nella nostra lingua la metrica classica, cimentandosi dunque in un tentativo poetico che si sarebbe segnalato e sviluppato solo più tardi, con i più noti componimenti carducciani: ecco dunque, per limitarsi all'esempio principale, gli esametri barbari dell'aria di Elena (*Notte cupa, truce, senza fine funèbre!*). Lo stesso atto è poi significativo dal punto di vista metapoetico perché il personaggio femminile principale, appunto legato a una lingua e a uno stile dalla forte patina classicheggiante, apprende grazie al suo spasimante Faust il modo di *parlar l'idioma soave*, ovvero scopre il segreto della rima moderna che sfrutta piacevoli omofonie *quasi alito d'eco*: solo così la *Poësia libera* potrà finalmente alzarsi *pe' cieli*.

Ma anche nei momenti più discorsivi dell'opera, e come tali trattati alla stregua di recitativi, il legame con la tradizione mostra per converso dei tratti più originali: abbondano infatti gli endecasillabi sciolti, ma questi vengono trattati in modo vario e ricco, come testimoniano gli innumerevoli *enjambements*, una struttura sintattica mai schematica e ripetitiva, e, legata a quest'ultimo aspetto, la suddivisione dei versi spesso in occorrenza delle loro cesure principali in più battute o in più frammenti di una stessa battuta di un unico personaggio; si può vedere in questo espediente una prefigurazione embrionale della doppia scansione che Boito elaborerà per i suoi libretti alcuni anni più tardi. Basti come esempio l'ultima porzione dell'articolato dialogo che si svolge nel primo atto tra Faust e il suo discepolo Wagner:

- FAU. Vedi quel frate grigio in mezzo ai campi
Vagolante laggiù?
- WAG. Da lungo tratto,
Maestro, l'avvisai; nulla di strano
Appare in esso.
- FAU. Aguzza ben lo sguardo.
Per chi tieni quel frate?
- WAG. È un questuante
Che va alla cerca.
- FAU. No, t'inganni. Ei muove
In tortuose spire e s'avvicina
Lento alla nostra volta. Oh! se non erro...
Orme di foco imprime al suol!
- WAG. Fantasima
Quest'è del tuo cervello, io non iscorgo
Che un frate grigio.
- FAU. Par vada filando
De' lacci intorno a noi.
- WAG. Tranquillamente
Ei va per la sua via; due sconosciuti
Noi siam per esso.
- FAU. La spira si stringe.
Ei n'è vicin...

WAG. L'osserva: è un frate grigio,
Non è uno spettro; brontola orazioni
Rigirando un rosario. Andiam, Maestro.

Un ulteriore elemento metrico che tornerà sovente nei libretti boitiani successivi è l'impiego dei versi doppi, in particolare dei martelliani che avranno grande importanza soprattutto in *Falstaff*: in *Mefistofele* li si trova nel momento filosoficamente più impegnativo dell'opera, il dialogo tra Faust e Margherita a proposito della religione; se poco numerosi e non forti sono qui gli *enjambements* tra un verso e l'altro, si riscontra invece una maggior fluidità prosastica nel passaggio tra gli emistichi di uno stesso verso. Più comuni doppi senari compaiono invece, dopo alcuni alessandrini, in bocca ai popolani di Francoforte, ma anche nelle battute delle Streghe e degli Stregoni nella Notte del Sabba, o nel breve terzetto tra Margherita, Faust e Mefistofele che precede la morte della giovane.

Più schematiche sono le due arie del personaggio eponimo, perché per esse Boito ha predisposto un testo verbale (e musicale) strofico, ma si tratta anche di una scelta caratterizzante: così *Son lo Spirito che nega* (la cosiddetta 'ballata del fischio') è suddiviso in due strofe di otto ottonari più un quadrisillabo autonomo e un ritornello polimetrico; e anche le quattro strofe di *Ecco il mondo* (la cosiddetta 'ballata del mondo') sono basate sulle stesse tipologie di versi. Valore caratterizzante dei versi è individuabile anche in altri due passi, per contrasto: si tratta dell'inizio del secondo atto, quando si alternano sulla scena le due coppie di Margherita e Faust con degli ottonari da un lato, e di Mefistofele e Marta con dei quinari (spesso sdrucchioli) dall'altro; analogamente avviene verso la fine del Sabba romantico, quando agli ottonari rimati del diavolo si alternano i più discorsivi endecasillabi sciolti di Faust rapito dalla visione di Margherita imprigionata.

Ma la specificità di Mefistofele non è individuabile solamente dal punto di vista metrico, perché anche dal punto di vista più strettamente linguistico questo personaggio è stato tratteggiato da Boito con grande attenzione. Anzitutto va sottolineato il fatto che al demonio appartiene un alto tasso di riflessione metalinguistica, la quale si manifesta in modi diversi e, come era prevedibile, spesso infidi: così già al suo apparire Mefistofele si scusa beffardamente con Dio per non essere in grado, col suo *gergo*, di eguagliare la pulizia e la sostenutezza verbale delle entità angeliche, e chiude la scommessa col Creatore sussurrando tra sé che è *bello udir l'Eterno / Col diavolo parlar sì umanamente*; poi, nel momento di presentarsi a Faust, il diavolo ricorre inizialmente a un enigmatico *giuoco di strane parole*, salvo chiarirlo subito dopo insistendo sul significato profondo della *sillaba* che più caratterizza il suo essere, «No»; o ancora, nel suo discorrere frivolo con Marta, Mefistofele si rifà espressamente a *un antichissimo / Detto gnomico*.

Rispetto allo standard del codice librettistico ottocentesco, la lingua del personaggio eponimo si caratterizza per una maggior apertura all'informalità e all'innovatività, spesso però commista a tratti più tradizionali, a dimostrazione non solo del fatto che liberarsi, da parte di Boito, di uno stile cristallizzato non era impresa facile, ma soprattutto che l'ambiguità, anche linguistica, è un elemento costitutivo del demonio³.

A puro titolo esemplificativo basterà citare come il fenomeno più interessante che ricorre insistentemente in bocca a Mefistofele (e in quella dei suoi sudditi) nella Notte del Sabba sia il *che* polivalente, cui si può associare, nella stessa scena, anche la frase scissa *Perseo fu che la tagliò*; senza contare che molto, nella caratterizzazione linguistica del personaggio, si gioca sul

³ Un altro elemento caratterizzante la lingua e il profilo del personaggio è l'egocentrismo, che come si è visto è testimoniato dall'ampio ricorso alla prima persona singolare nei pronomi personali, negli aggettivi possessivi e nelle forme verbali.

piano lessicale: per limitarsi ad alcune voci e locuzioni espressive o comunque non poetiche che compaiono nelle sue due arie e nei suoi interventi più significativi si ricorderanno *buscar, bizzarro pazzo, fiaccato, ghigno, bega, invischio, compar, Sozza e matta, Si divora, Stolta e pazza, baldorie, fangoso globo immondo, strilla*.

Però, per contro, in un contesto più formale e sostenuto quale è quello del Sabba classico anche Mefistofele adegua, almeno in parte, il proprio dettato quasi camaleonticamente, esibendosi in inversioni sintattiche e preziosismi morfologici e lessicali di norma a lui estranei: così infatti la domanda *Ma qual s'inoltra volante o danzante / Gajetto sciame femminil?* o le affermazioni estatiche contenute nel distico di doppi settenari *Volto soave! labbro – che il bacio adescava e brama! / Beltà di sogno etera! – chi la vede già l'ama!*⁴. Analogamente, nel dialogo con Dio del Prologo in cielo e nel precedente monologo, accanto alle voci più marcate verso un polo colloquiale di cui s'è dato qualche esempio poco sopra, si riscontrano anche fenomeni che vanno in direzione opposta: così, sotto il profilo fonomorfológico e morfosintattico, risaltano lo spirantizzato *sovra*, il sincopato *aescarlo*, il pronome maschile oggetto *il*, il latinismo *nulla* usato in funzione aggettivale; senza contare poi, nella stessa scena, i numerosi dantismi che, oltre a costituire un tratto caratteristico di tutta la produzione poetico-letteraria di Boito e che come tali rappresentano un aspetto peculiare anche dei suoi testi per musica in rapporto agli altri libretti precedenti e coevi, ben si addicono al contesto paradisiaco malgrado compaiano in bocca al demonio (si ricorderanno almeno le voci *superne, teodìe, tracotato e trasumanar*).

Più omogeneo nello stile e più vicino a un polo sostenuto è invece Faust, il quale però raramente si contraddistingue per un dettato talmente vago e irrealistico da scadere nei modi più vietati e stereotipati della tradizione. Andrà anzitutto rilevato come anche in questo personaggio sia presente una componente metalinguistica, che non si manifesta solamente nel rapporto con Elena o nel primo colloquio con Mefistofele di cui s'è fatto cenno, ma che ha modo di esprimersi con evidenza forse maggiore nel momento in cui il filosofo dichiara a Margherita qual è il suo rapporto col divino: *Colma il tuo cor d'un palpito – ineffabil e vero. / E chiama poi quell'estasi: – Natura! Amor! Mistero! / Vita! Dio! poco importa – non è che fumo e fola / A paragon del senso – il nome e la parola*.

La sostenutezza stilistica di Faust (individuabile ad esempio in entrambe le sue arie: *Dai campi, dai prati e Giunto sul passo estremo*) si palesa fin nelle sue prime battute, che si aprono con la *iunctura* dal sapore dantesco *soave raggiar*, ma anche ad esempio con la variante prostetica di *isbocciano* o con il derivato privo di desinenza incoativa *rinverda* (la sintassi invece è tendenzialmente lineare, come del resto avviene spesso nel corso dell'opera e non solo in rapporto a questo personaggio⁵); ma il suo dire così pulito e ricercato non ha modo di apparire stucchevole perché al suo fianco si trova il suo scolaro Wagner, contraddistinto invece da un dettato che, in linea con il suo carattere, ne dà un'immagine pedante e affettata.

L'avvicinamento maggiore della lingua di Faust a quella tradizionale è ravvisabile piuttosto nei momenti in cui il personaggio deve sostenere la parte di giovane tenore innamorato, ovvero nei momenti di massima intensità erotica che si verificano nel suo rapporto con Margherita prima e con Elena poi. Nel primo caso basterà citare, estrapolandola dal quartetto che chiude

⁴ Ma si ricordi anche che nella stessa scena il diavolo richiamava alla mente con nostalgia contesti a lui più favorevoli servendosi dei versi "ruvidi" e allitteranti *Atri vapori / Dell'irto Harz, acri catrami e resine! / O prediletti alle mie nari! un'orma / Di voi non fiuto in quest'attica terra*.

⁵ Fatto che dimostra un avvicinamento della lingua librettistica boitiana a quella più comune; a questo proposito, per rimanere nell'ambito della sintassi, sarà sufficiente ricordare come in *Mefistofele* prevalgano di gran lunga i costrutti diretti sui concorrenti con i verbi 'volere', 'dovere', 'potere' e 'sapere' seguiti da un semplice infinito o da una proposizione: il rapporto è infatti di 20 a 6 in favore della successione più prosastica.

la prima scena del secondo atto, la quartina *È l'anelito superno, / È il miracolo divin / Della vita; immenso! eterno! / Senza freno, senza fin*⁶: da essa traspare infatti una carica amorosa e spessa in modi enfatici abbastanza tipici del melodramma (ad eccezione forse dell'espressione *Senza freno*), testimoniati non solamente sotto il profilo lessicale ma anche dal punto di vista retorico con l'anafora e gli accumuli; ma ancor più melodrammatici sono le esclamazioni e gli accorati appelli che Faust rivolge a Margherita mentre si prodiga nel tentativo, vano, di liberarla dal carcere e dal supplizio: ecco allora *Deh! ti scongiuro, / Fuggiam; In me figgi lo sguardo!; Vien, t'affretta*⁷; *Ah! non fossi mai nato!; O strazio!*.

Nella scena del Sabba classico non s'incontrano naturalmente espressioni come queste ultime, dato che non viene rappresentata la disillusione amorosa di Faust nei confronti di Elena essendosi limitato Boito a inscenare il momento dell'idillio tra i due; ma appunto la passione del filosofo per la donna e il contesto stilistico generale altamente elevato inducono il personaggio maschile ad esprimersi con un tasso di poeticità talmente lambiccato da risultare persino fastidioso se estrapolato dal momento in cui è inserito: non solamente Faust, appena destatosi, intona la frase dal sapore petrarchesco e con tanto di iperbato *Delibo l'aura / Del suo vago idioma cantatrice!*, ma tutto il momento solistico di *Forma ideal purissima* che dà avvio al lungo e articolato concertato finale abbonda (e forse eccede) di preziosismi e squisitezze poetiche e latineggianti che s'individuano pure in bocca ai vari personaggi presenti, anche se qui sarà sufficiente ricordare il *tricolon* tipicamente operistico del settenario di Faust *E adoro e tremo ed ardo!*.

Al contrario, nei momenti in cui il filosofo è più succube dell'influsso del demonio si assiste a un'attrazione mefistofelica anche sotto il profilo linguistico: lo si può notare fin dal momento successivo a quello in cui viene stipulato il patto tra i due, in cui l'impaziente Faust, abbandonando immediatamente la posatezza d'azione e d'espressione per la quale si era fino a quel momento distinto e che ben s'addiceva a un filosofo intento nelle sue riflessioni metafisiche e umane, si serve di interrogazioni spicce, brevi, nominali, ricche di segnali discorsivi e di deitici (*E quando s'incomincia?; Or bene, / Presto, a noi, dove andiam?; Come s'esce di qua? dove i cavalli, / Le carrozze, i staffier?*); e si ricordi che la partitura prevede anche che subito prima il personaggio duetti con Mefistofele sfruttando i versi coloriti di quest'ultimo. Un altro momento per certi versi analogo è poi ravvisabile verso l'inizio della Notte del Sabba, laddove l'attenzione di Faust viene attirata da un fuoco fatuo e il personaggio intona una sestina di senari vivace e tendenzialmente colloquiale (*Folletto, folletto*) in cui compaiono il *che* polivalente proprio delle entità demoniache di tutta la scena e la voce *china* in funzione di soggetto posposto di un predicato nominale che si era udita pochi versi prima in bocca a Mefistofele; e anche qui, come nel caso precedente, nonostante il libretto preveda un'esecuzione solistica, il rivestimento sonoro è stato pensato in forma di duetto tra i due personaggi.

Si possono associare i due personaggi femminili principali, giacché tanto Margherita quanto Elena non vedono, o lo fanno solo in minima parte, quell'escursione stilistica rilevata nelle battute di Mefistofele e, in misura minore, in quelle di Faust: le due donne infatti si mantengono sempre su un piano stilistico elevato e prossimo a quello più tradizionale dell'opera ottocentesca. Ma il fatto stupisce solo fino a un certo punto: Margherita infatti rappresenta la tipica eroina tragica e melodrammatica che soffre per amore e si redime immolandosi, mentre Elena, in quanto regina dell'*attica terra*, non può che dare il buon esempio di quale debba essere

⁶ Ma va ricordato che in partitura si hanno delle parole leggermente diverse.

⁷ Come si è avuto modo di sottolineare, in alcuni casi, come questo, l'opzione scelta da Boito per l'imperativo è coerente con il momento drammaturgico in cui è inserita; ma in molte circostanze la ragione va ricercata in fattori di ordine metrico e accentuativo (anche in rapporto con il testo musicale), per cui sarebbe fuorviante proporre una statistica complessiva da cui trarre delle conclusioni stilistiche generali.

il galateo linguistico da tenere in un simile contesto classico, forbita e, come direbbe Faust, *ideal*.

Nemmeno Margherita, al pari degli altri personaggi principali, si astiene dall'esprimere una riflessione metalinguistica, e lo fa appena compare in scena, scusandosi con il suo più nobile e innamorato interlocutore per il *rustico parlar* con il quale a suo dire lei stessa si esprimerebbe; ma come anticipato si tratta di un'affermazione assolutamente priva di fondamento, giacché, al contrario, la donna manifesta sempre un'attenzione e una pulizia assolute per il suo dettato, che non per nulla si apre proprio con la desinenza notevole del sostantivo *Cavaliere*. Al massimo, l'unico frammento in cui Margherita si serve di una lingua più colloquiale (soprattutto nel lessico) si ha quando il personaggio descrive la quotidianità e l'intimità della sua vita: *È piccioletta – la nostra famigliuola. / Io veglio all'orto, al desco – al moggio ed allo stajo, / Attendo ad ogni cura – filo sull'arcolaio. / È assai minuziosa la mamma, eppur, beate / Placidamente passo – tutte le mie giornate*⁸; ma come si può notare si tratta di un bamboleggiamento vezzoso e ben meditato, che non rinuncia a forme ricercate e a una dittologia intercisa.

In generale Margherita è il personaggio che fa più uso di inversioni (di solito lievi, ma in qualche caso più insistite), che impiega più spesso il perfetto al posto del passato prossimo anche nei casi in cui sarebbe stato forse preferibile il secondo, che sfrutta gli imperativi proclitici, che si esprime con formule tragiche. Ma più in generale tutte le sue battute sono cosparse di più minuti fenomeni propri della lingua poetica: a puro titolo esemplificativo si ricorderanno, nella scena del carcere, le concordanze del participio con l'oggetto in *Tu m'hai salvata e ho avvelenata / La mia povera madre*, la forma del passato remoto *festi*, l'insistenza delle forme apocopate in *Vien... vo' narrarti il tetro ordin di tombe / Che doman scaverai*, le reminiscenze dantesche del participio *attoscata* e dell'espressione con polirematica reduplicativa *mendicare il mio pane a frusto a frusto*, i ricercati *aita* e *imene*, il parlare di sé in terza persona (*A questa moribonda... / Perdonerà... il Signor*), e persino la formula melodrammatica *Non lasciarmi in abandon!*.

Dei risvolti metalinguistici e metrici che riguardano Elena si è già detto, quindi ora sarà sufficiente suffragare l'affermazione secondo cui il suo dettato è altamente aulico facendo ricorso a un'esemplificazione di fenomeni più strettamente grammaticali e lessicali. Nelle sue battute abbondano ad esempio le forme enclitiche (*cozzantisi*⁹, *Ergonsi*, *Veggonsi*¹⁰, *esalami*) invece rare nel resto del libretto, così come diffuse sono le voci e le varianti fonomorfologiche o sinonimiche che si rifanno al contesto classico, seppur più latineggiante che greco (*surgono*, *Numi*, *pugna*, *orbe*, *aura*, *plaghe*, *volutàbro*, *inserti*); ma ci si imbatte anche nell'unico pronome oggetto di prima persona notevole del libretto in *e me dico beata*, o in forme verbali letterarie come la terza persona *lambe* o il participio *projetta*, o ancora nei diastolici *funèbre* e *tenèbra*. Inoltre la morfologia lessicale vede la presenza di derivati sempre cari alla penna boitiana e spesso impiegati proprio in funzione di innalzamento del dettato (*implacato*, *Inferocendo*, *Si diroccano*, *sfolgora*); e infine si rileva la gran messe di *iuncturae* ricercate e con anteposizione dell'aggettivo *voluttuosi fascini*, *implacato rimorso*, *fantastico soffio*, *fluida balsamo*, *placida valle*.

I personaggi secondari dell'opera, ad eccezione di Wagner di cui s'è già detto, non meritano particolare attenzione in questa panoramica riassuntiva, ma sarà opportuno spendere qualche parola a proposito delle masse corali: infatti nei momenti in cui esse prendono parte contribuiscono a creare il contesto drammaturgico, e linguistico, in cui sono inserite; Boito è stato

⁸ E nell'aria *L'altra notte in fondo al mare* e nel successivo dialogo con Faust s'incontrano gli altri sinonimi familiari *bimbo*, *fantolino* e *bambino*.

⁹ Dunque anche con una modalità subordinante implicita notevole.

¹⁰ In cui si noterà anche la presenza della velare sonora.

particolarmente minuzioso anche in questo senso, così che si notano differenze interessanti a seconda delle scene considerate.

Le entità angeliche e celesti che aprono e chiudono l'opera (ma che si odono anche nel momento della morte di Margherita) si contraddistinguono per un dettato aulico, ieratico e religioso: si possono infatti notare anzitutto le espressioni tipicamente oratorie e liturgiche, eventualmente rielaborate o accompagnate da richiami scritturali, *Ave Signor, Sanctus!* e *Allelujate*, cui vanno aggiunti il *Salve Regina!* e il distico *Ave Maria / Gratia plena* intonati dalle penitenti terrene. E più in generale si possono osservare fenomeni che innalzano lo stile, come il dittongato *morienti*, l'inversione sintattica distribuita su due versi *Oriam per quelle di morienti ignave / Anime schiave*, nonché le numerose voci e forme latineggianti, letterarie e ricercate come *glauco*, *aure*, *roridi*, *vizza*, *egro*, *si pave*, *candenti*, *tepentì*, *ale*, *angioli*; si ricorderà infine come assumano particolare valore per questi personaggi le metafore che assimilano l'*eterna armonia dell'Universo* a quella musicale dell'*inno ideale* che dà lode a Dio, in Paradiso.

Di tutt'altro tenore è ciò che si ode in terra, durante la festa di Pasqua a Francoforte sul Meno, animata da cittadini e popolani di diversa estrazione sociale. Il realismo della situazione viene ricreato attraverso un dialogo tra gruppi di persone abbastanza efficace, realizzato con botta e risposta rapidi monoproposizionali o nominali, iniziati anche con congiunzione coordinante, ricchi di riferimenti deittici e che si aprono proprio con la domanda abruptiva e nominale *Perché di là?*. La lontananza dai contenuti ultramondani è poi evidente sul piano lessicale, considerato che, oltre a voci spesso colorite pronunciate dagli uomini (le donne sono invece più controllate), alcuni cittadini dichiarano espressamente di volersi recare a Burgdorf perché *Costà son le più buffe / Mattè, la miglior birra, le donne e le baruffe / Più dilette* (dove la prosasticità delle affermazioni è accentuata, metricamente, dagli *enjambements*). Ricco di esclamazioni e deittici nominali è poi il confuso vociare che accompagna il passaggio del principe con la sua corte, mentre il ballo dell'*Obertas* si giova del sostegno canoro eseguito sulla sequenza verbale semanticamente vuota *Juhé! Juhé! / Juheisa! heisa! hé!*, altamente realistica nella sua mimesi di una formula effettivamente impiegata in terra alemanna.

Ancor più "indiafolato" è però quanto s'incontra nella Notte del Sabba, dove le Streghe e gli Stregoni fungono da contraltare dissacrante delle entità angeliche del Paradiso. Va anzitutto rilevato come l'*infernale congrega* si adegui al dettato del suo signore, assumendone i tratti più significativi: infatti anche le battute di costoro contengono con insistenza il *che* polivalente e l'esortazione *su!*, che appunto erano già stati di Mefistofele in apertura di scena. La confusione di tale massa demoniaca è resa anche dalla presenza di numerosi accumuli, di ripetizioni, di frasi brevi, per molti aspetti assimilabili allo stile melodrammatico legato al fantastico e, in parte, buffo; il tutto culmina nella Ridda conclusiva che ripete appunto numerose volte l'esortazione *Riddiam(o)* e che sfrutta la formula satanica *Saboè! har Sabbah!*.

Le Sirene, le Coretidi e gli altri abitanti del successivo Sabba classico sono anch'essi ben inseriti nel contesto in cui si trovano, e si conformano alla lingua della loro regina. Questo si manifesta non solamente, ad esempio dal punto di vista metrico, negli asclepiadei barbari boitiani del tetrastico che inizia con *Trionfi ad Elena, carmini, corone* o nell'esametro *Volgiti, Regina! Regina, volgiti e guarda*¹¹, ma pure in altre scelte linguistiche: prima fra tutte l'accusativo "alla greca" *Circonfusa di sole il magico volto*, ma poi tutte le altre voci o varianti classicheggianti quali *alighe*, *carmini*, *ludi*, *cetera*. Perfino dal punto di vista morfologico è evidente l'omogeneità di tutta la scena, tanto che compare anche in bocca alle Coretidi e ai Corifei la forma enclitica

¹¹ Da un esempio come il presente è possibile comprendere meglio l'affermazione di cui si è detto alla nota 7: qui il contesto stilistico altamente letterario avrebbe certamente preferito degli imperativi proclitici, ma la scelta opposta non è certo da motivarsi come un allontanamento dalla tradizione o una volontà di abbassare il tono, quanto piuttosto come un'esigenza di carattere metrico-accentuativo.

simile a quelle di Elena *Spinganti*¹²; questo fenomeno si ricollega in parte anche al fatto che nel *Sabba* classico Boito ha inserito numerose parole proparossitone, non solo a fine verso per avere la rima sdrucchiola, ma anche all'interno dei versi stessi e soprattutto in concomitanza con i loro eventuali punti di cesura (naturalmente il più delle volte vi sono alla base ragioni metriche).

6.2. FALSTAFF

Il superamento delle «formule» poté dirsi finalmente raggiunto diversi anni dopo, quando la collaborazione tra Boito e Verdi diede vita all'ultimo grande capolavoro di entrambi: la 'commedia lirica' *Falstaff*. Per proporre un consuntivo delle sue linee linguistico-stilistiche si procederà come nel paragrafo precedente, e anzi a maggior ragione è qui opportuno rilevare l'originalità dell'opera partendo dalla sua struttura metrica. L'interesse manifestato da Boito fin dagli anni della giovinezza per i martelliani, che come si è sottolineato erano già presenti nel suo primo libretto, viene qui sviluppato e sfruttato per caratterizzare il protagonista: l'andamento ampio e prosastico dei doppi settenari si sposa in modo coerente con il dettato altrettanto lontano dalla tradizione poetica proprio di Falstaff. È per questa ragione che il poeta ha deciso di impiegare tale metro tutte le volte in cui il personaggio domina la scena e si trova nel suo *habitat* naturale, l'Osteria della Giarrettiera.

Di conseguenza tutta la prima parte del primo atto è un'unica e ininterrotta sequenza di martelliani, così come lo è gran parte della prima parte del secondo e l'inizio del terzo, fino a che Falstaff si ritira all'interno della locanda con Quickly; ma ancora, il protagonista si esprime in doppi settenari anche al suo apparire nel parco di Windsor, prima che dalla boscaglia si faccia vedere Alice che coordina l'ultima burla ordita ai danni del grasso cavaliere. Ciò potrebbe far pensare a un procedere poetico omogeneo e schematico nella sua ripetitività; ma non è così, giacché al contrario Boito aveva ulteriormente sviluppato, rispetto a quanto già visto in *Mefistofele*, la capacità di servirsi di un impianto metrico rendendolo estremamente malleabile e adattandolo alle diverse esigenze drammaturgiche. In particolare questa grande versatilità è stata raggiunta ricorrendo a diversi espedienti, quali gli *enjambements* tra un verso e l'altro o tra un emistichio e l'altro di uno stesso verso, suddividendo un doppio settenario in più battute e non per forza in concomitanza con la sua cesura principale. Si osservi ad esempio tutto ciò in uno stralcio del dialogo tra Falstaff e i suoi servi nel primo atto:

| | |
|--------------------|--|
| PISTOLA | Falstaff immenso! |
| BARDOLFO | Enorme Falstaff! |
| FALSTAFF | Questo è il mio regno. |
| | Lo ingrandirò. – Ma è tempo d'assottigliar l'ingegno. |
| PISTOLA E BARDOLFO | Assottigliam. |
| FALSTAFF | V'è noto un tal, qui del paese |
| | Che ha nome Ford? |
| BARDOLFO | Sì. |
| PISTOLA | Sì. |
| FALSTAFF | Quell'uomo è un gran borghese... |
| PISTOLA | Più liberal d'un Creso. |
| BARDOLFO | È un Lord! |
| FALSTAFF | Sua moglie è bella. |
| PISTOLA | E tien lo scrigno. |
| FALSTAFF | È quella! O amor! Sguardo di stella! |
| | Collo di cigno! e il labbro?! un fior. Un fior che ride. |

¹² E si ricordi che poco prima anche nei versi di Faust si aveva un *cancellasi*.

Ma questo non si verifica solamente quando interloquiscono più personaggi, bensì anche nei monologhi del solo protagonista; e, come si è in parte potuto già notare nel passo appena proposto, la fluidità verbale che spesso non lascia percepire allo spettatore di stare ascoltando una successione di versi perfettamente strutturati (e per giunta sempre tutti rimati) viene raggiunta anche attraverso un elaborato gioco di sinalefi, dialefi, terminazioni sdrucchiole o tronche in chiusura dei primi emistichi dei martelliani. Bastino a testimoniarlo questi pochi versi tratti dal monologo di Falstaff che apre il terzo atto, in cui, unitamente, si osserveranno ancora gli altri fenomeni descritti poco sopra:

Io, dunque, avrò vissuto tanti anni, audace e destro
Cavaliere, per essere portato in un canestro
E gittato al canale co' pannilini biechi,
Come si fa coi gatti e i catellini ciechi.
Che se non galleggiava per me quest'epa tronfia
Certo affogavo. – Brutta morte. – L'acqua mi gonfia.
Mondo reo. – Non c'è più virtù. – Tutto declina.

Più ancora che con *Mefistofele*, la caratterizzazione di tutti i personaggi dell'opera passa qui anche attraverso la veste metrica delle loro battute. Così ogni categoria di personaggi si esprime con tipologie versuali sue proprie, e questo in base al ruolo drammaturgico rivestito e, unitamente, in base al genere cui appartiene; va però specificato che, rispetto a Falstaff, nel caso degli altri personaggi questa caratterizzazione è meno cogente e pervasiva, esprimendosi essi con versi più vari, a seconda della scena e del momento. Il gruppo delle comari è solito ordire e realizzare le proprie burle facendo ricorso a dei senari, mentre la compagine degli uomini utilizza, nei momenti per loro analoghi, gli ottonari; si collocano però su un piano parzialmente diverso e autonomo i due innamorati Nannetta e Fenton, i quali, se in alcuni momenti si amalgamano al rispettivo gruppo di genere, altre volte e soprattutto quando duettano si servono dei quinari.

La perizia poetica e sperimentale di Boito si manifesta non solamente in ciò, ma soprattutto quando queste strutture metriche vengono sovrapposte, nei due momenti d'assieme che si trovano nelle seconde parti del primo e del secondo atto¹³: lì si assiste a una mescolanza davvero stupefacente che, se non consente naturalmente di percepire tutte le parole che vengono cantate, crea degli effetti teatrali d'indubbia efficacia, ulteriormente valorizzati e portati a pieno compimento dall'abile e consapevole rivestimento sonoro verdiano.

I pezzi chiusi solistici veri e propri in quest'opera sono pochi, e com'era prevedibile vedono anch'essi un'elaborazione metrica originale e innovativa: la maggior vicinanza alla tradizione, voluta, è individuabile nella canzone della Regina delle Fate (*Sul fil d'un soffio etesio*), che si snoda su tre quartine di settenari a rima alternata; riprende poi una forma diffusa della tradizione poetica, ma decisamente insolita in quella melodrammatica, l'aria di Fenton (*Dal labbro il canto estasiato vola*): un sonetto, reso però più vario dall'ultimo distico, cantato in coppia dal tenore e dalla sua innamorata; e se dei doppi settenari che stanno alla base dei monologhi di Falstaff s'è già detto, si ricorderà ancora che l'aria di Ford (*È sogno? o realtà?...*) è stata composta da Boito con una creazione tutta sua che James Hepokoski ha convincentemente definito «versi da scena rimati».

Questi ultimi consistono in una successione varia dei metri che nella tradizione melodrammatica venivano di norma impiegati per i recitativi, ovvero soprattutto endecasillabi e settenari, cui possono però aggiungersi anche gli altri versi imparisillabi dei quinari e dei novenari; il tutto sempre rimato, seppur non secondo uno schema preciso: in *Falstaff* Boito ha sfruttato

¹³ E si ricordi che nel primo caso è stato anche elaborato un testo che assegna a tutti i personaggi in scena lo stesso numero di sillabe metriche.

questo espediente (comunque per lui non nuovo) in particolare nei momenti dialogati, anche se, come appena visto, esso compare una volta anche in un brano solistico. A ciò si può associare un altro prodotto dello sperimentalismo metrico boitiano (anch'esso non nuovo), ovvero la possibilità di scandire in modi differenti una stessa successione di versi, preziosismo raggiunto grazie a un calcolato gioco di rime interne, sinalefi, clausole e altri fenomeni analoghi: se ne trovano esempi sia nel momento in cui il protagonista descrive ai due famigli, nel primo atto, come suppone che Alice si sia invaghita di lui, sia durante il primo dialogo con la donna nell'incontro galante a casa di lei. Infine si ricorderà come la fluidità prosastica di tutto il libretto sia stata realizzata anche grazie alle concatenazioni rimiche, che spesso si intersecano nel passaggio da uno schema metrico all'altro o, se i versi rimangono gli stessi, fra un momento drammaturgico e l'altro; analogamente, talvolta l'avvicinarsi delle tipologie versuali sfrutta le analogie tra i metri impiegati per far avvertire meno il passaggio da una veste all'altra¹⁴.

Lo stile del protagonista è ancorato a quello della tradizione comica dell'opera lirica, e a ciò si aggiunge un ulteriore alto tasso di innovatività e colloquialità linguistiche che Boito ha inteso perseguire per superare il rischio di far scadere il dettato in una successione di versi macchiettistici, e come tali vieti e ormai anacronistici, simili a quelli di tanti bassi-baritoni buffi sette-ottocenteschi. Oltre quindi a comparire fenomeni fonomorfolologici e morfosintattici più prosastici (su tutti, le varianti esclusivamente tronche delle voci *virtù*, *pietà*, *necessità* e *virilità*, e l'abbondanza di imperativi enclitici), ci si imbatte con una frequenza significativa per un'opera lirica in fenomeni della sintassi marcata: così le dislocazioni a sinistra *quel risparmio d'olio me lo consumi in vino* e *L'onore lo può sentire chi è morto*, le frasi scisse *Son trent'anni che abbevero quel fungo porporino* e *Son io che vi fa scaltri*, la congiunzione polivalente in *Che se non galleggiava per me quest'epa tronfia / Certo affogavo*.

Più in generale è tutta la struttura sintattica a presentarsi informale: se infatti non manca qualche momento con una discreta articolazione ipotattica e paratattica (in particolare naturalmente nei monologhi), la semplicità per lo più lineare dei costituenti non produce periodi involuti. Anzi, è ben più normale che la flemma indolente o, al contrario, l'ira di Falstaff vengano rese con frasi brevi, spesso monoproposizionali, talvolta persino monorematiche: e ciò sia nei passi dialogati sia nei momenti solistici.

Naturale però che il maggior tasso di espressività colloquiale sia ravvisabile, almeno superficialmente, a livello lessicale. Come era già proprio dell'opera buffa, ma appunto non di quella seria, il personaggio si serve di parole appartenenti alla quotidianità, prime fra tutte quelle legate al suo passatempo preferito: il mangiare e il bere; ecco allora una serie di voci come *Xeres*, *polli*, *tacchini*, *fagiani*, *acciuga*, *liquore*, *vino*, *tartufi*, *rafani* e *finocchi*; in alcuni casi associate a un altro ambito lessicale e semantico normalmente evitato – a causa della sua concretezza – dal codice librettistico serio, ma non da quello giocoso: quello economico legato al denaro, che porta ad avere *scellini*, *lire*, *ghinee*, *oro*, *sacco* [di monete].

Oltre poi all'impiego di espressioni idiomatiche eventualmente rielaborate che contribuiscono ulteriormente a rendere colloquiale il dettato (come è il caso di *L'uomo ritorna al vizio*, / *La gatta al lardo*), l'espressività realistica e in alcune circostanze caricata del protagonista traspare dalle sue esclamazioni e dalle sue imprecazioni, talvolta dette tra sé e sé e talaltra rivolte all'interlocutore di turno, alcune più tradizionali e altre più originali: tra le tante si ricorderanno almeno *Andate a impendervi*, *Al galoppo!*, *Il diavolo / Se lo porti all'inferno*, *Alla malora!*,

¹⁴ Ad esempio nella seconda parte del terzo atto si passa quasi senza soluzione di continuità dai martelliani di Falstaff a una successione di settenari semplici, i quali, a loro volta, danno avvio a un breve dialogo intessuto sui più vari versi da scena rimati.

Mondo ladro. – Mondo rubaldo. / Reo mondo!, Al diavolo te con Alice bella! / Ne ho piene le bisacce! Ne ho piene le budella!, Un canchero!!, Canaglie!!!, Nitro! Catrame e solfo!!!.

Talvolta poi l'espressività trova un corrispettivo diretto nella fusione con l'elaborazione retorica; ed è quanto avviene ad esempio in due momenti dei due principali monologhi di Falstaff. Nel primo il ragionamento epidittico sull'*onore* viene svolto facendo ricorso a una *percontatio*, mentre nel secondo si insiste all'inverosimile su allitterazioni e consonanze della polivibrante, come si è visto che Boito usò fare in più di un'occasione:

[...] Può l'onore riempirvi la pancia?
No. – Può l'onor rimettervi uno stinco? – Non può.
Né un piede? – No. – Né un dito? – No. – Né un capello? – No.
L'onor non è chirurgo. – Ch'è dunque? – Una parola.
Che c'è in questa parola? – C'è dell'aria che vola.
Bel costrutto! – L'onore lo può sentire chi è morto?
No. – Vive sol coi vivi?... Neppure [...]
[...] Il buon vino sperde le tetre fole
Dello sconforto, accende l'occhio e il pensier, dal labbro
Sale al cervel e quivi risveglia il picciol fabbro
Dei trilli; un negro grillo che vibra entro l'uom brillo.
Trilla ogni fibra in cor, l'allegro etere al trillo
Guizza e il giocondo globo squilibra una demenza
Trillante! E il trillo invade il mondo!!!... [...]

Ma il registro colloquiale, pur se talora impreziosito, non è l'unico di Falstaff, anche se ne costituisce il tratto principale e caratterizzante: va infatti rilevato come il protagonista si serva di un dettato più sostenuto nei momenti in cui tenta di esprimere in modo più tradizionale l'attrazione che prova nei confronti di Alice e in cui si sforza di sedurla. Non si sta facendo riferimento al loro scambio di battute presso la quercia di Herne, dove anzi un disinibito Falstaff si lascia andare ad espressioni davvero poco languide e romantiche come *Sono il tuo cervo imbizzarrito* o *Squartatemi / Come un camoscio a mensa!! / Sbranatemi!!!*; ma alla descrizione del loro incontro che Falstaff fa ai suoi due famigli, ricca di elementi fonomorfologici, morfosintattici e lessicali preziosi¹⁵, o alle prime battute cantate da lui quando, nella seconda parte del secondo atto, si presenta all'incontro galante che Alice gli ha concesso.

Le comari sono invece di norma più rispettose del galateo linguistico, anche se questo loro complessivo avvicinamento al polo formale e in parte poetico non significa affatto che esse si esprimano come delle eroine del melodramma serio ottocentesco. Ciò anche perché Boito ha spesso ideato le battute delle donne in modo tale da rendere il loro stile ciarliero e spensierato, così che la loro tendenziale pulizia del dettato non sembri aulica e monocorde; alle comari vengono infatti affidati spesso degli scambi di battute brevi, concitate, divertite e ricche di ecolalie e di esclamazioni, come nel caso seguente tratto dal loro primo apparire in scena¹⁶:

| | |
|----------|-----------------------------------|
| ALICE | M'accade un fatto da trasecolare. |
| MEG | Anche a me. |
| QUICKLY | Che? |
| NANNETTA | Che cosa? |
| ALICE | Narra il tuo caso. |
| MEG | Narra il tuo. |

¹⁵ Basti come esemplificazione la frase *E il suo desir in lei fulgea sì al mio congiunto / Che pareva dir*, con inversioni, allotropi sostenuti, imperfetti privi di labiodentale.

¹⁶ Ma un caso analogo si ha anche ad esempio all'inizio della seconda parte del secondo atto.

| | | |
|--------------------|-----------------|-----------------|
| ALICE | | Promessa |
| | Di non ciarlar. | |
| MEG | | Ti pare?! |
| QUICKLY | | Oibò! Vi pare?! |
| [...] | | |
| MEG | Ho una lettera. | |
| ALICE | | Anch'io. |
| NANNETTA E QUICKLY | | Oh!! |
| ALICE | | Leggi. |
| MEG | | Leggi. |

L'indole gaia e bonaria delle donne viene inoltre più volte sottolineata dal comparire sulle loro bocche di diverse voci che rimandano all'ambito semantico del riso, del divertimento, della presa in giro: fulcro esplicito di tutto questo è il breve brano solistico (cui però in chiusura si associano tutte) di Alice *Gaje comari di Windsor! è l'ora!*, cantato subito prima di recitare *la commedia* che porta alla prima punizione subita da Falstaff. Inoltre come ha fatto talvolta per il protagonista, Boito ha sfruttato alcune risorse retorico-sonore a proposito delle amiche: l'esempio più lampante è il momento d'assieme del primo atto, in cui abbondano le consonanti velari, le affricate palatali e le rime sdruciole¹⁷, a rendere un chiacchiericcio garrulo e muliebre, come ben sottolineano metalinguisticamente e metapoeticamente anche Quickly prima e Fenton poi.

La sostanziale similarità linguistica tra le donne non significa però che esse si esprimano in modo assolutamente omogeneo. Va infatti rilevato che Quickly si contraddistingue per un tasso di espressività più alto rispetto alle altre, e in particolare rispetto ad Alice e a Nannetta (di cui si dirà più avanti): anche nel suo dialogo con Falstaff, simulatamente sussiegoso e formale, Quickly si profonde infatti in saluti ed esclamazioni caricati (in particolare il ricorrente *Reverenza!* e l'accorato *Ahimè! Povera donna!*); e poi quando relaziona alle amiche su questo incontro mantiene tutta la narrazione su un icastico presente indicativo, cita le parole dell'altro e le sue, si anima servendosi di voci colorite e altamente colloquiali quando arriva al succo della questione:

[..] poi passo alle notizie ghiotte.
 Lui beve grosso ed ogni mia massiccia
 Frottola inghiotte.
 Infine, a farla spiccia,
 Vi crede entrambe innamorate cotte
 Delle bellezze sue.

Analoga *verve*, ma questa volta agitata, si ha poi nel prosieguo della scena, nel momento in cui Quickly annuncia il vero arrivo di Ford: le frasi sono brevi e concitate, il tempo verbale della narrazione è ancora tutto al presente, abbondano i puntini di sospensione e la frenesia iracunda del padrone di casa viene descritta anche tramite uno dei tipici *tricola* espressivi boitiani (*Strepita, tuona, fulmina*). Non stupisce quindi che proprio a un personaggio così pittoresco Alice decida di far impersonare *una befana* durante la mascherata al Parco di Windsor.

Gli uomini invece si mantengono più spesso su un livello di medietà stilistica, talvolta con qualche escursione verso il polo più sostenuto, ma più spesso attratti nell'orbita dell'informalità espressiva. Lo si può verificare già in apertura d'opera, quando il Dottor Cajus

¹⁷ In quest'ottica andrà anche interpretata l'inversione del verso di Nannetta *Perciò più non dubito*, motivata da fattori di ordine accentuativo e metrico, e non certo dalla volontà da parte di Boito di innalzare il dettato in questo punto o dall'incapacità del poeta di liberarsi dai lasciti inerziali ma stilisticamente marcati della tradizione; e lo stesso vale per il *Più non vo' che s'impozzangheri* che canta subito dopo Bardolfo.

si scontra verbalmente con Bardolfo e Pistola, in un rincorrersi di impropri in accumulo (espediente tipico del genere buffo e che infatti tornerà ancor più insistito nella ‘scena del giudizio’ ai danni del protagonista), con ampio ricorso a frasi brevi e nominali, alla deissi e alle esclamazioni. Nella stessa lunga scena la presenza ingombrante – in tutti i sensi – di Falstaff porta poi questi personaggi secondari a impiegare anch’essi le voci realistiche legate al denaro *scellini, mezza-corone, mark, penny, spicciolo*.

I momenti più significativi e caratterizzanti sono però forse quelli in cui gli uomini agiscono in gruppo, ovvero il pezzo d’assieme della seconda parte del primo atto e quello, nell’atto successivo, in cui viene data invano la caccia a Falstaff nascosto in casa di Ford. Quest’ultimo si presenta sempre come il *leader* del gruppo, e infatti ciò emerge anche dalla metafora bellica che accompagna l’accerchiamento e l’assalto al paravento, situazione in cui gli altri uomini riconoscono e acclamano il padrone di casa come loro *generale*. Non per nulla il loro fare cospirativo era stato già reso nell’atto precedente con il ricorso a un insieme di versi ricchi di plosive, sibilanti e polivibranti, che anche in questo caso avevano suscitato le riflessioni metapoetiche di Ford prima e di Fenton poi.

L’espressività colloquiale nei pezzi d’assieme considerati si manifesta in vari altri modi, soprattutto lessicali e, uniti a questi, fonici (basti pensare alle esclamazioni *Se t’acciuffo!*, *Ti rompo il ceffo!*, *Sozzo can vituperato!*), mentre molto più varia è la sintassi, mediamente articolata nel primo brano, molto più breve nel secondo. Ma ancora il piano lessicale è il più interessante nel complesso, perché, a ulteriore conferma dell’informalità linguistica degli uomini, meritano attenzione le locuzioni idiomatiche e i modi di dire espressivi che compaiono nelle loro battute: tra questi si ricorderanno almeno *l’uomo avvisato / Non è salvo che a metà, trovar del nodo il bandolo, mandò a soquadro / La mia casa, escir dai gangheri, pigliare il topo / Mentre sta rodendo il cacio*. E ciò non viene smentito nemmeno quando Pistola, per fare il punto della situazione e chiarire al frastornato Ford quanto sta avvenendo, riassume il tutto in pochi versi dalla distribuzione sintattica perfettamente sticomitica ma molto coloriti:

[...] In due parole:
L’enorme Falstaff vuole
Entrar nel vostro tetto,
Beccarvi la consorte,
Sfondar la cassa-forte
E sconquassarvi il letto.

Stupisce quindi un po’ che soprattutto i due servi, di norma appunto poco controllati nel loro dire e appartenenti a una categoria sociale non elevata, facciano talvolta sfoggio di conoscenze erudite: così tanto nelle battute di Bardolfo quanto in quelle di Pistola ci s’imbatte in metafore e citazioni quali *Più liberal d’un Creso, Non sono un Messer Pandarus, La corona che adorna / D’Atteòn l’irte chiome / Su voi già spunta, Pare Alfèo con Aretusa*. Stupisce invece molto meno il fatto che il Dottor Cajus, medico, si serva in qualche circostanza di voci o espressioni che si riconnettono alla sua professione: *pronostico* (per ‘prognosi’), *Del tuo barbaro diagnostico / Forse il male è assai men barbaro. / [...] Così avvien col sapor ostico / Del ginepro e del rabarbaro; / Il benessere rinnova / L’amarissimo bicchier*, cui può aggiungersi l’altro tecnicismo (ma non medico) *calibro*; del resto, anche i tecnicismi avevano costituito una componente importante del plurilinguismo dell’opera buffa già sette-ottocentesca.

Anche Ford si inserisce nelle linee generali dello stile linguistico degli altri uomini, ma nel suo caso lo *status* economico-sociale e, soprattutto, il maggior rilievo drammaturgico rivestito rendono il discorso un po’ più articolato. Infatti il tema del denaro torna almeno in due momenti ma in forme diverse, ovvero quando Ford dichiara *Salvar vo’ i beni miei / Dagli appetiti*

altrui (ma si badi che tra i suoi beni materiali di proprietà egli inserisce anche la moglie) dopo che gli sono state svelate le trame di Falstaff, e quando fa dono a quest'ultimo di un sacco di monete per aiutarlo nella sua finta impresa, dopo essersi presentato sotto mentite spoglie come *un uomo ch'ha un'abbondanza grande / Degli agi della vita; un uom che spende e spande / Come più gli talenta*¹⁸; non per nulla gli stessi Bardolfo e Pistola l'avevano definito nella prima parte del primo atto come *un Lord* e come *Più liberal d'un Creso*.

Ma oltre a questo aspetto e a molti altri più espressivi simili a quelli già sottolineati a proposito degli altri uomini, va rilevato come nella lingua di Ford vi siano anche dei momenti in cui ci si avvicina di più a un polo poetico. Ciò avviene in punti differenti e con finalità altrettanto differenti: anzitutto lo si può riscontrare nel passo in cui il finto Signor Fontana narra a Falstaff le sue similmente finte delusioni amorose, concludendo il discorso con l'esclamazione melodrammatica *Ahimè! tutto fu vano!*; a questo si può aggiungere il semiserio ma altrettanto ironicamente melodrammatico *Laudata sempre sia / Nel fondo del mio cor la gelosia*, che Ford dichiara in modo altisonante a conclusione della sua aria 'delle corna', tutta giocata sulla grande espressività che il soggetto consentiva. Infine si nota una certa sostenutezza rispetto al resto dell'opera, e ancor più rispetto alla 'scena del giudizio' di poco precedente, in un momento che vorrebbe essere solenne, ovvero quando il baritono deuteragonista presenta il *corteggio nuziale* convinto di stare per celebrare gli *sponsali* della Regina delle Fate con il Dottor Cajus.

Si sono lasciati volutamente da parte i due giovani innamorati perché se è vero, come già accennato, che in alcune circostanze essi si uniformano allo stile del rispettivo gruppo di genere d'appartenenza (così soprattutto nel brano d'assieme del primo atto), più spesso si contraddistinguono per una lingua loro propria. È quanto avviene tutte le volte che Fenton e Nannetta si scambiano effusioni amorose: comprensibilmente, per questi passi Boito ha deciso di affidarsi a uno stile lirico abbastanza tradizionale, non stucchevole, ma adatto ad esprimere la passione candida e zuccherosa di questi giovani.

Fin dal periodo in cui stava elaborando il libretto ed esponeva la sua visione drammaturgica al compositore, Boito aveva in mente che questi due personaggi dovessero esprimersi in modo semplice e con frasi brevi, non particolarmente articolate: e infatti la loro sintassi, in parte condizionata anche dai versi corti, è spesso nominale o monoproposizionale (basti pensare ai piccoli complimenti che si scambiano durante il loro primo fugace dialogo), mentre, in caso di periodi più complessi, la paratassi prevale sulla subordinazione. Non si hanno casi di inversioni insistite, ma nel secondo pezzo d'assieme il dettato più sostenuto è testimoniato da diversi fattori di ordine fonomorfologico e morfosintattico: ad esempio si ha la sola variante monotongata *cor* (3 occorrenze, ma in generale nel libretto se ne incontra una sola con dittongo), viene omesso l'articolo in *Come in sua zolla*, ci si imbatte in voci ricercate come *prieghi*, *Imene*, *Svolve*, *molce*.

È ancora una volta il lessico il livello linguistico rispetto al quale si nota con più facilità la vicinanza alla tradizione lirica e amorosa: infatti se in tutta l'opera compaiono parole legate alla corporeità in quanto essa costituisce un tratto caratterizzante il grasso protagonista, con Fenton e Nannetta abbondano le voci più languide e pudiche: tra queste si ricorderanno *Labbra/o*, *Man*, *Ciglia*, *Pupille/a*, *bocca*, *treccia*, *viso*; e il *refrain* dei due di boccacesca memoria compendia efficacemente tutto ciò: *Bocca baciata non perde ventura. / Anzi rinnova come fa la luna*. Sempre a livello lessicale andrà poi ricordata la presenza di alcuni ideofoni che compaiono in bocca ai due: anzitutto quelli fatici con cui prendono il loro primo contatto durante l'opera fa-

¹⁸ E accanto a queste voci concrete, la quotidianità s'infiltra massicciamente nelle battute di Ford anche quando questi si mette a rovistare dappertutto in casa sua per scovare Falstaff: *Camicie... gonnelle... – Or ti sguscio, / Briccon! – Strofinacci! Via! Via! – Cuffie rotte! / Ti sguscio. – Lenzuola... berretti da notte... / [...] Cerchiam sotto il letto, / Nel forno, nel pozzo, nel bagno, sul tetto / In cantina...*

cendo comprendere agli spettatori come il loro amore sia fatto di momenti furtivi e veloci (*Pst, pst* e *Ssss*), poi quello che Boito ha rappresentato nel libretto con il simbolo (*)! , da computare metricamente, per indicare lo schiocco di un bacio.

Fenton e Nannetta sono poi gli unici due personaggi a cui vengono affidati dei momenti solistici che si richiamano più da vicino nella loro struttura verbale e musicale alle arie ottocentesche. Questo si ripercuote sulla lingua: vaga, irrealistica e preziosa come in nessun altro momento dell'opera, ricca di espressioni o singole voci lambiccate e visibilmente boitiane; non è però senza ragione tutto ciò, giacché da un lato Fenton esprime qui tutto il suo carattere di giovane tenore innamorato di stampo romantico, mentre Nannetta è travestita da fantastica Regina delle Fate. La sintassi diventa quindi più articolata (soprattutto nel sonetto) e più ricca di inversioni (soprattutto nella canzone), fonomorfologicamente abbondano elisioni, troncamenti, diere-si, allotropi culti, lessicalmente si hanno diversi derivati e composti poetici e altre voci letterarie, retoricamente si ricorderanno almeno la metafora della parola cantata con Fenton e quella della parola scritta con Nannetta.

Infine sarà bene porre l'attenzione su altri aspetti, per lo più di natura testuale e retorica, che caratterizzano *Falstaff* e che in alcuni casi si riconnettono alla tradizione dell'opera buffa sette-ottocentesca. Anzitutto preme sottolineare la presenza diffusa nel libretto del discorso riportato (inteso anche in senso lato), il quale si presenta soprattutto sotto forma di lettura di testi scritti. Interessante rilevare la varietà tipologica degli stessi: compare prima di tutto il conto dell'oste letto da Falstaff e per via del quale il protagonista scaglia le sue prime ire contro i suoi famigli; poi si hanno le due lettere identiche (salvo che nel nome della destinataria) ricche di formalità infidamente adulatoria che Alice e Meg leggono alla presenza delle altre amiche; infine, per converso, si incontra la lettera molto più spigliata (ma altrettanto infida) che la signora Ford ha fatto pervenire al protagonista per attirarlo nell'ultima burla ordita ai suoi danni.

Il discorso riportato può però assumere le vesti anche di citazione, reale o fittizia: è quanto avviene quando Falstaff, raccontando di un suo incontro fuggevole e da lontano con Alice, sostiene che quest'ultima *parea dir*: "*Io son di Sir John Falstaff*"¹⁹, in una modalità analoga a quella che compare nell'atto successivo quando Ford, sotto mentite spoglie, racconta al protagonista che *La bella inespugnabile* [ancora Alice] *dicea*: "*Guai se mi tocchi!*"; ed è sempre Ford che poco dopo riprenderà insistentemente la citazione della parola *corna* da cui Bardolfo lo aveva messo in guardia nell'atto precedente. Un'altra modalità di citazione è poi quella che definirei, genericamente, artistico-narrativa: si tratta dei momenti in cui un personaggio utilizza parole altrui o quantomeno non strettamente sue mentre canta (così l'*AMEN* salmodiante con cui Bardolfo e Pistola accompagnano con dilleggio il giuramento del Dottor Cajus, il distico dei due innamorati, il madrigale intonato da Ford e Falstaff o i pochi versi di quest'ultimo quando fa il suo ingresso nella sala in cui si trova Alice), oppure mentre racconta avvenimenti irreali (come la descrizione della tregenda presso la quercia di Herne col Cacciatore nero iniziata da Quickly e portata a termine da Alice).

Vi sono poi altre modalità di discorso riportato, se vogliamo più tradizionali e comuni, ma non per questo meno interessanti se contestualizzate all'interno del genere librettistico. Si parta considerando il discorso indiretto che domina alcuni momenti del colloquio tra Falstaff e Quickly, quando lei riporta a lui le risposte e le proposte di Alice e Meg, e quando di conseguenza il protagonista replica *Le dirai che impaziente aspetto / Quell'ora*. Ma quando poi Quickly relaziona alle amiche dell'abbozzamento si serve del discorso diretto (come fa poco do-

¹⁹ Le virgolette sono mie e corrispondono al corsivo che compare nel libretto originale; la stessa modalità di citazione verrà utilizzata, all'occorrenza, anche negli esempi che seguiranno.

po anche Meg fingendo di ripetere le parole del furibondo Ford) anche autocitazionale; e proprio questo espediente di autocitarsi ritorna più avanti, quando Falstaff, ancora bagnato e irritato per essere stato buttato nel fosso insieme ai panni sporchi, riprende il *Va, vecchio John* che aveva intonato nell'atto precedente con ben altro stato d'animo. Lo stesso personaggio aveva poi, nel primo atto, pronunciato due frasi come facendole metalinguisticamente precedere dai due punti e dall'apertura delle virgolette (che nel testo del libretto vengono rese paratestualmente tramite il corsivo): *Ho fatto ciò che hai detto* e *Rubar con garbo e a tempo*, entrambe precedute da elementi indicali (rispettivamente, *Ecco la mia risposta* e *L'arte sta in questa massima*).

L'ultimo aspetto su cui si vuole tornare in chiusura e che ricollega il libretto di *Falstaff* a tanti altri del genere buffo è l'abbondanza degli accumuli e degli elenchi. Si è più volte rilevata la presenza di *tricola*, tratto tipicamente boitano, e di altre forme retoriche di ripetizione ed enfasi; ma forse il caso più emblematico e insistito che varrà come unica citazione esemplare è quanto si trova nella 'scena del giudizio' finale, dove il poeta ha dato libero sfogo a tutta la creatività bizzarra della sua penna, con ripercussioni di carattere morfologico-lessicale, sintattico e retorico: infatti, dopo la successione allitterante quasi in stile *nonsense* della punizione corporale inflitta a Falstaff, quest'ultimo viene aggredito anche verbalmente dagli altri personaggi con un'incalzare nominale di aggettivi, sostantivi e unità polirematiche altamente espressivi e colloquiali, e spesso foggiate tramite alterazione e composizione²⁰: *Cialtron, Poltron, Ghiotton, Pacion, Beòn, Briccon, Capron, Scroccon, Spaccon, Pancia ritronfia, Guancia rigonfia, Sconquassa-letti, Spacca-farsetti, Vuota-barili, Sfonda-sedili, Sfianca-giumenti, Triplice mento, Uom frodolento, Uom turbolento, Globo d'impurità, Monte d'obesità, Oltre di malvasia, Re dei panciuti, Re dei cornuti*. Va però tenuto presente che l'ultima parola anche in questo senso spetta proprio a Falstaff, il quale, riconosciuto il servo avvinazzato Bardolfo, scarica su di lui una girandola di contro-insulti in gran parte assimilabili ai precedenti:

Naso vermiglio!
 Naso-bargiglio!
 Puntùta lesina!
 Vampa di resina!
 Salamandra! *Ignis fatuus!* Vecchia alabarda! Stecca
 Di sartore! Schidion d'inferno! Aringa secca!
 Vampiro! Basilisco!
 Manigoldo! Ladrone!

Non è difficile ipotizzare che questa rivincita rappresenti la convinzione da parte di Boito che sia davvero l'*arguzia* di Falstaff a rendere *scaltri* anche gli altri, in un *mondo* in cui *tutto è burla* e dove, dunque, l'esistenza può essere garantita e vivacizzata da persone (o personaggi) come Falstaff certo talvolta censurabili nei comportamenti, ma in fin dei conti bonarie e innocue.

²⁰ E si ricordi che tutta l'opera è costellata di attribuzioni malevole e quasi sempre nuove con le quali i personaggi si riferiscono a Falstaff.

7. CONCLUSIONI

Nei capitoli precedenti si è inteso presentare, più ancora che dei risultati puntuali e complessivi di carattere storico-linguistico, un approccio metodologico d'indagine da applicare a un genere e a un autore specifici. Un genere, il melodramma, la cui essenza costitutiva è data dall'unione di un testo verbale e di un testo musicale¹, fusi in un'unità percettiva, teatrale e drammaturgica, cui si possono assommare anche gli elementi rappresentativi ed esecutivi; un autore, Arrigo Boito, che ha consapevolmente perseguito durante tutta la sua carriera di poeta e di musicista un rinnovamento del codice linguistico e compositivo dell'opera lirica, alla ricerca di un melodramma che si configurasse come un'opera d'arte unica, in cui le due "arti sorelle" della poesia e della musica non solo dialogassero costantemente tra loro, ma ancor più si integrassero e si motivassero vicendevolmente, senza dimenticare, però, che la seconda aveva pur sempre una preminenza almeno parziale sulla prima.

In questo senso la finalità principale dell'autore studiato non era tanto quella di segnalarsi per uno stile linguistico innovativo in sé², quanto piuttosto quella di ideare un testo verbale solido dal punto di vista drammaturgico, degno dal punto di vista poetico, e, ancor più, i cui versi avessero già in se stessi la proprietà della musicalità o almeno della musicabilità. E proprio a partire da simile assunto si è documentato – in particolare nel capitolo di presentazione del *corpus* – come Boito componesse spesso i propri libretti immaginandosi (o addirittura suggerendo di persona al compositore con cui stava collaborando) quale avrebbe potuto o dovuto esserne il rivestimento sonoro; ciò anche a costo di adattare lo stile poetico e linguistico alle esigenze del ritmo, dell'armonia e del dramma³.

Ne consegue che a un'analisi storico-linguistica più tradizionale è opportuno associare, in un caso come il nostro, anche un'indagine che tenga conto del più complesso, e molto spesso imprescindibile, contesto artistico, musicale e drammaturgico in cui un singolo e specifico fatto poetico e linguistico è stato inserito. Anche per questa ragione, e considerato come sia ristretto il *corpus* studiato per poter pervenire a dei risultati generalizzabili, ci si è spesso astenuti dal proporre dei dati statistici complessivi relativi ai vari fenomeni linguistici e grammaticali in base ai quali determinare una maggiore o minore vicinanza complessiva dello stile boitiano al codice librettistico e poetico tradizionale.

Per motivare un simile modo di procedere sarà sufficiente limitarsi a citare tre esempi di elementi morfosintattici potenzialmente significativi, ma di fatto spesso pesantemente influenzati da altri fattori contestuali e cotestuali: così l'alternanza del pronome personale soggetto *ei* / *e-*

¹ Il quale oltretutto, come si è avuto modo di rilevare anche nelle due opere considerate, talvolta riadatta il primo con una certa libertà: per cui sarebbe opinabile considerare solamente il testo verbale del libretto stampato.

² A questo proposito si rimanda ancora agli attenti e approfonditi studi di Serianni (2002) e, soprattutto, di Telve (2004).

³ Confermano l'assunto della fusione tra le arti sorelle raggiunta in alcune opere e della realizzazione di uno spettacolo melodrammatico più fluido e moderno anche le parole di Coletti (2003a) pp. 158-159: «Dalla grande trilogia di metà secolo (*Il Trovatore*, *Rigoletto*, *La Traviata*) in poi, Verdi aveva perfezionato questo linguaggio e soprattutto lo aveva fatto dopo l'incontro con un librettista-musicista di vaglia come Arrigo Boito, lavorando alla seconda redazione del *Simon Boccanegra*, all'*Otello* e al *Falstaff*. Questa tecnica, che fa scivolare una struttura linguistica e musicale nell'altra senza stacchi, né salti, diventa la nuova forma del linguaggio operistico e la si trova anche, ad esempio, nella messa in musica che Amilcare Ponchielli fa, con molta fortuna, di un altro libretto di Arrigo Boito, *La Gioconda*»; o ancora, a proposito del *Falstaff* di cui ci si è occupati anche in questa sede: «Boito, per parte sua, fornisce a Verdi lo strumento linguistico più adatto alle esigenze di un nuovo stile musicale e vocale, basato su un declamato di intenso profilo melodico [...]. Restano soluzioni tradizionali, come i concertati di confusione, ma movimentate da un'invenzione linguistica, metrica e musicale scatenata, con incisi e interruzioni imprevedute, cambi improvvisi (specie quando si inseriscono gli amorosi con i loro acuti), esposizione di parole rima strabilianti»: cfr. Coletti (2003a) pp. 166-167.

gli o quella del pronome oggetto *il / lo* è dovuta sovente con evidenza a necessità di ordine metrico, oppure, analogamente, la scelta per un imperativo proclitico piuttosto che enclitico può essere stata determinata da ragioni non tanto stilistiche quanto metrico-accentuative anche legate al rivestimento sonoro e alle cellule ritmiche impiegate⁴; e lo stesso vale per alcune successioni di ordine sintattico (si pensi alla diversa distribuzione di accenti nel sintagma *non più* o nel concorrente *più non*) e per la scelta di opzioni lessicali sinonimiche: per limitarci a due esempi rintracciati anche nei due libretti analizzati si ricordino la voce *anima* in *Mefistofele* nella seconda aria di Faust dove per riempire il settenario occorreva un trisillabo e dove dunque ‘alma’ non avrebbe soddisfatto l’esigenza (ma che pure stilisticamente si sarebbe ben inserita nel contesto), o la forma trisillabica con laterale palatale *periglio* in bocca ad Alice che necessitava di rimare con *nascondiglio*⁵. Senza contare che, come si è sottolineato nel capitolo precedente, talvolta in una stessa opera le alternanze sono volute e possono trovarsi anche in bocca a uno stesso personaggio a seconda del momento drammaturgico specifico, oppure, soprattutto sul piano lessicale, alcune scelte vanno attribuite in prima istanza alle fonti di cui il poeta si è servito.

In generale è stato quindi possibile scoprire come in *Mefistofele* e *Falstaff* il testo verbale di Boito si sia dimostrato linguisticamente adatto ad essere posto in musica, coerentemente con il momento teatrale che l’autore (o gli autori) intendeva(no) realizzare. Questo però si è rivelato più debole in alcuni punti della prima delle due opere considerate, in parte per l’inesperienza di un Boito ancora giovane e in parte per la sua non spiccata abilità di compositore: basti ricordare a questo proposito la resa sintagmatica errata di *E, al par di grillo saltellante, a caso / Spinge fra gli astri il naso* cantato da Mefistofele (dove la pausa in corrispondenza della fine del verso invece che in concomitanza con la virgola sembra collegare il complemento di modo con quanto lo precede), l’andamento impacciato dei primi versi con cui Faust e Margherita disquisiscono di religione, la resa opinabile in musica della metrica barbara del Sabba classico, l’accentazione impropria di alcune parole nella seconda romanza di Faust *Giunto sul passo estremo (anima, landa, fecondo, surgano, che giungono alle orecchie dell’ascoltatore come anima, landà, fecondò e surgàno)*.

Per contro, a conferma della presenza di momenti attentamente studiati nell’unione tra la poesia e la musica basterà ricordare la costruzione tutta ternaria degli interventi dei Cherubini, o certi richiami semantico-drammaturgico-musicali che si hanno con la presenza di Mefistofele (come il ripetersi del suo *Scherzo* quando ad esempio il personaggio compare a Francoforte in mezzo alla folla travestito da frate) e con altri personaggi quali Faust e Margherita (il richiamo del tema di *Colma il tuo cor d’un palpito* sia verso la fine del Sabba romantico sia all’arrivo di Faust nel carcere dove la donna, vaneggiante, è rinchiusa); ma anche le parti più dialogate sono di norma ben rese, con recitativi semplici ma non asettici, attenti a rispettare l’andamento e la struttura sintattici delle frasi verbali con gli eventuali preziosismi metrici connessi, e a seguire con efficacia la dialogicità, la concitazione o la pacatezza dei momenti che via via si succedono.

Molto meno numerosi e più lievi sono i momenti in cui si avverte un’unione mal riuscita tra le parole e la musica in *Falstaff* dal punto di vista prosodico-accentuativo, e il più delle volte la ragione va ricercata in una distribuzione non regolare degli accenti predisposta da Boito. Ma, al di là di simili minuzie, è risultato evidente come la sintonia artistica e umana tra il librettista e Verdi abbia fatto sì che la predominante colloquialità spigliata ed espressiva della lingua poetica trovasse un corrispettivo perfetto nel rivestimento sonoro (e viceversa). Per testimoniare ci si limiterà a riproporre solo qualche esempio, tra i tantissimi possibili.

⁴ Basti pensare a come sarebbe improprio in alcuni contesti un attacco con parola proparossitona rispetto a un omologo anacrusico in levare.

⁵ È forse superfluo sottolineare che anche la presenza o l’assenza di elisioni e apocopi è spesso determinata da ragioni metriche e rimiche.

Il secondo e più lungo monologo del protagonista, quello che apre il terzo atto, vede un rispetto assoluto dell'andamento sintattico, da parte del rivestimento sonoro, del testo verbale, che si apre con frasi brevi, nominali, esclamative; la pausazione riproduce molto fedelmente il valore emotivo e testuale dei segni di interpunzione, e naturalmente la fluidità ricercata da Boito per la sua poesia è stata attentamente seguita anche da Verdi che ha unito gli eventuali *enjambements*, mentre ha dato la precedenza al contenuto logico-sintattico rispetto al puro computo di sinalefi e dialefi: questo perché come il poeta ha voluto rendere prosastico il suo dettato, così il compositore ha specularmente voluto rendere attraverso un declamato-arioso questo brano solistico. Solo nella seconda parte a una vivacizzazione verbale, raggiunta soprattutto tramite un ricercato gioco fonico-retorico, corrisponde un'altrettanto percepibile vivacizzazione musicale, la quale si serve della voce variamente ripetuta e alterata *trillo* per riprodurne e amplificarne con l'orchestra il significato⁶.

E si nota spesso una rispondenza semantica tra ciò che un personaggio dice e ciò che risuona in orchestra; del resto – come si era visto già nel caso del *Pier Luigi Farnese* – sovente Boito inseriva delle voci o delle espressioni da cui sapeva che il compositore avrebbe potuto trarre buon partito con effetti mimetici e volti a rendere ancor più stretto il legame tra le parole e la musica. Nel monologo citato poco sopra si può ricordare anche il verbo *gonfia*, che tra l'altro era già stato impiegato alla fine del primo atto da Alice e che, riuso interno non solo lessicale, era stato reso allo stesso modo da Verdi con un incremento dell'intonazione e dell'intensità dinamica; ma si può ricordare anche il tintinnio del triangolo quando Fontana-Ford scuote tra le mani in faccia a Falstaff il *sacco di monete*, o ancora l'accompagnamento greve, appesantito, faticoso e goffamente impacciato che rende icasticamente la fatica descritta dalle comari e provata dai servi nel trascinare fino al fosso la cesta contenente Falstaff, nascosto in mezzo al bucato.

Infine, per concludere con un ultimo esempio che vorrebbe corroborare ulteriormente la validità di «un'indagine linguistica tra testo poetico e testo musicale» quale quella che si è qui tentato di proporre, si ricordi come sia stata sottolineata spesso, in particolare ancora in *Falstaff*, una resa quanto più possibile realistica degli andamenti intonativi collegati al valore illocutorio e perlocutorio di diversi enunciati: così, più banalmente, tante esclamazioni e interiezioni, ma anche diverse incidentali, dichiarative e interrogative (magari solamente implicite e dissimulate nella lingua poetica, ma esplicitate e svelate dal rivestimento sonoro); senza dimenticare l'importante ausilio che viene in questo senso nella maggior parte dei passi con discorso riportato di cui si è parlato verso la conclusione del capitolo precedente: da un lato in fatto di riuso congiuntamente verbale e musicale, dall'altro in quanto possibilità di effetti anche vocali come il falsetto con cui vengono eseguite da parte dei baritoni le parole attribuite ad Alice.

Sembra quasi di poter affermare che con quest'ultima e più innovativa prova artistica verdiana si sia avverato quanto lo stesso Maestro scrisse in una lettera a Francesco Florimo nel 1871: «Tornate all'antico e sarà un progresso». Infatti, quasi paradossalmente, proprio la poesia composta da uno dei più decisi “novatori” del melodramma ottocentesco italiano, Arrigo Boito, tanto contestato all'apparire del suo primo *Mefistofele* alla Scala nel 1868, ha permesso un parziale ritorno, seppur appunto ormai pienamente al passo coi tempi, a quella forma di “recitar cantando” che circa tre secoli prima aveva dato vita all'opera in musica, forma artistica in cui arte della parola e arte dei suoni erano nate per compenetrarsi, valorizzarsi e chiarirsi vicendevolmente.

⁶ Si ricordi che lo stesso Boito aveva sfruttato un espediente analogo nel Prologo di *Mefistofele*, quando appunto il protagonista paragonava la schiatta umana a un grillo che fa il suo trillo nell'erba.

BIBLIOGRAFIA

- AA.VV. (1974): *Atti del III Congresso internazionale di Studi verdiani. Il teatro e la musica di Giuseppe Verdi*, Milano 12-17 giugno 1972, Istituto di Studi Verdiani, Parma
- AA.VV. (1984): *Amilcare Ponchielli 1834-1886. Saggi e ricerche nel 150° anniversario della nascita*, Cassa Rurale ed Artigiana di Casalmorano, Cremona
- Abbiati (1959): Franco A., *Verdi*, 4 voll., Ricordi, Milano
- Abbiati (1965): Id., *Arrigo Boito "nimico di menzogna"*, in *L'opera italiana in musica*, Rizzoli, Milano, pp. 141-147
- Accorsi (1995): Maria Grazia A., *L'edizione annotata dei libretti e l'assetto formale e metrico del testo*, in Borghi-Zappalà (1995), pp. 449-462
- Amoretti (1976 e 1981): Giovanni Vittorio A. (traduzione, introduzione e note a cura di), *Faust e Urfaust* di Wolfgang Goethe, Feltrinelli, Milano, 2 voll.
- Aragona (2006): Livio A., *Shakespeare-Boito-Verdi: Otello*, in Grilli (2006), pp. 91-110
- Arcangeli (2003): Massimo A., *La scapigliatura poetica "milanese" e la poesia italiana fra Otto e Novecento. Capitoli di lingua e di stile*, Aracne, Roma
- Arruga (1968): Franco Lorenzo A., *Incontri fra poeti e musicisti nell'opera romantica italiana*, in "Contributi dell'Istituto di Filologia moderna", Serie Storia del teatro, vol. I, Vita e pensiero, Milano, pp. 235-290
- Arruga (2009): Id., *Il teatro d'opera italiano. Una storia*, Feltrinelli, Milano
- Ashbrook (1988): William A., *Boito and the 1868 Mefistofele Libretto as a Reform Text*, in A. Groos e R. Parker (a cura di), *Reading Opera*, Princeton University Press, Princeton, pp. 268-287
- Ashbrook-Guccini (1998): Id. e Gerardo G. (a cura di), *Mefistofele di Arrigo Boito*, Ricordi, Milano
- Aycock (1972): Roy E. A., *Shakespeare, Boito, and Verdi*, in "The Musical Quarterly", LVIII, 4, ottobre, pp. 588-604
- Backus (1983): Susan B., *Boito's Mefistofele and Fiasco in Nineteenth-Century Italian Opera*, in "Opera Journal", 16, pp. 22-34
- Baldacci (1974): Luigi B., *Libretti d'opera e altri saggi*, Vallecchi, Firenze
- Baldacci (1997): Id., *La musica in italiano. Libretti d'opera dell'Ottocento*, Rizzoli, Milano
- Baldini (1965-66): Gabriele B., *Stride la vampa!*, in "Palatina", nn. 30-31, anni IX-X, pp. 25-46, 78-93, 28-47
- Baldini (1976): Id. (introduzione, traduzione e note a cura di), *Le allegre comari di Windsor* di William Shakespeare, Rizzoli, Milano
- Baldini (2002): Id. (introduzione, traduzione e note a cura di), *Enrico IV* (parte I-II) di William Shakespeare, Rizzoli, Milano
- Ballo (1938): Ferdinando B., *Arrigo Boito, Arione*, Torino
- Barbiera (1914): Raffaello B., *Il salotto della Contessa Maffei*, Madella, Sesto San Giovanni
- Barbiera (1940): Id., *La curiosa vestizione di Arrigo Boito*, in Idem, *Ideali e caratteri dell'Ottocento*, Garzanti, Milano, pp. 307-314

- Barblan (1965): Guglielmo B., *Problemi e impegni d'arte in Giuseppe Verdi*, in *L'opera italiana in musica*, Rizzoli, Milano, pp. 103-116
- Beghelli (1993): Marco B., *Lingua dell'autocaricatura nel «Falstaff»*, in G. Folena, M.T. Muraro e G. Morelli (a cura di), *Opera & Libretto*, II, Olschki, Firenze, pp. 351-380
- Beghelli (2003): Id., *La retorica del rituale nel melodramma ottocentesco*, Istituto Nazionale di Studi Verdiani, Parma
- Bellaigue (1928): Camille B., *Le sentiment religieux dans la musique de Boito*, in "Revue des deux mondes, XLVIII, 15, settembre
- Bellina (2005): Anna Laura B. (a cura di), *Pietro Metastasio. Drammi per musica*, Marsilio, Venezia
- Bentivogli (1975): Bruno B., *Preliminari sul linguaggio dei libretti nel primo Ottocento*, in "Italinistica", n. 2, anno IV, maggio-agosto, pp. 330-341
- Bertinetto-Magno Caldognetto (2007⁹): Pier Marco B. e Emanuela M.C., *Ritmo e intonazione*, in A.A. Sobrero (a cura di), *Introduzione all'italiano contemporaneo. Le strutture*, Laterza, Roma-Bari, pp. 141-192
- Bianconi (1986): Lorenzo B. (a cura di), *La drammaturgia musicale*, Il Mulino, Bologna
- Bianconi (1993): Id., *Il teatro d'opera in Italia*, Il Mulino, Bologna
- Bianconi (1995a): Id., *Hors-d'œuvre alla filologia dei libretti*, in Borghi-Zappalà (1995), pp. 421-428
- Bianconi (1995b): Id., *Quattro tesi*, in Borghi-Zappalà (1995), pp. 429-431
- Binni (1968): Walter B., *Origini e formazione del decadentismo italiano*, in Idem, *La poetica del decadentismo*, Sansoni, Firenze, pp. 49-77
- Bonaventura (1924): Arnaldo B., *Arrigo Boito, Mefistofele. Guida attraverso il poema e la musica*, Bottega di poesia, Milano
- Bonomi (1998): Ilaria B., *Il docile idioma. L'italiano lingua per musica*, Bulzoni, Roma
- Bonomi (2000a): Ead., *La lingua dei libretti pariniani*, in G. Barbarisi, C. Capra, F. Degrada e F. Mazzocca (a cura di), *L'amabil rito. Società e cultura nella Milano di Parini*, Cisalpino, Bologna, tomo primo, pp. 413-432
- Bonomi (2000b): Ead., *Novità e tradizione nella lingua dei libretti mozartiani di Da Ponte*, in A.A.VV., *Studi vari di lingua e letteratura italiana in onore di Giuseppe Velli*, Cisalpino, Bologna, tomo secondo, pp. 597-616
- Bonomi (2005): Ead., *La lingua dell'opera comica del Settecento: Goldoni e Da Ponte*, in Tonani (2005), pp. 49-74
- Bonomi (2009²): Ead., *La lingua dell'opera lirica*, in P. Trifone (a cura di), *Lingua e identità. Una storia sociale dell'italiano*, Carocci, Roma, pp. 131-157
- Bonomi-Buroni (in stampa): Ead. e E. Buroni (a cura di), *Il magnifico parassita. Librettisti, libretti e lingua poetica per musica nella storia dell'opera italiana*, FrancoAngeli, Milano
- Borelli (1924): Giovanni B., *Linee dello spirito e del volto di Arrigo Boito. Nerone 1924*, Bottega di Poesia, Milano
- Borghi-Zappalà (1995): Renato B. e Pietro Z. (a cura di), *L'edizione critica tra testo musicale e testo letterario*. Atti del convegno internazionale, Cremona 4-8 ottobre 1992, Libreria Musicale Italiana, Lucca
- Borriello (1926): Antonio B., *Il Re Orso di Arrigo Boito*, D. Alighieri, Milano

- Borriello (1950): Id., *Mito poesia e musica nel Mefistofele di Arrigo Boito*, Alfredo Guida, Napoli
- Brizi (1995): Bruno B., *Libretti e partiture: a proposito dell'«Axur re d'Ormus» di Lorenzo da Ponte (Salieri) e del «Telemaco» di Marco Coltellini (Gluck)*, in Borghi-Zappalà (1995), pp. 437-442
- Brown (1996): Calvin S. B., *Musica e letteratura. Una comparazione delle arti*, Lithos, Roma
- Budden (1985-88): Julian B., *Le opere di Verdi*, 3 voll., EDT, Torino
- Busnelli (1985): Mariella B., *Il cammino della Gioconda*, in Tintori (1985), pp. 77-103
- Busnelli (1986a): Ead., *Il primo Mefistofele*, in Tintori (1986a), pp. 53-57
- Busnelli (1986b), *I due libretti del Mefistofele*, in Tintori (1986a), pp. 59-79
- Calzini (1948): Raffaele C., *Un menù dell'Olimpo*, in Comitato per le onoranze ad Arrigo Boito (1948), pp. 85-90
- Carnazzi (1989): Giulio C., *La Scapigliatura*, Morano Editore, Napoli
- Carnazzi (1992): Id., *Da Rovani ai perduti. Giornalismo e critica nella Scapigliatura*, LED, Milano
- Carnero (2007): Roberto C., *La poesia scapigliata*, Rizzoli, Milano
- Carnevale (2002): Nadia C., *Un "maestro alla moda" tra salotti e cappelle: vita e arte di Augusto Rotoli*, in F. Sanvitale (a cura di), *La romanza italiana da salotto*, EDT, Torino, pp. 319-396
- Cassi Ramelli (1973): Antonio C.R., *Libretti e librettisti*, Ceschina, Milano
- Cella (1968): Franca C., *Prospettive della librettistica italiana nell'età romantica*, in "Contributi dell'Istituto di Filologia moderna", Serie Storia del teatro, vol. I, Vita e Pensiero, Milano, pp. 217-234
- Cesari (1934): Gaetano C., *Amilcare Ponchielli nell'arte del suo tempo (ricordi e carteggi)*, Quaderni dell'Istituto Fascista di Cultura di Cremona, Cremona, 1
- Coletti (2001): Vittorio C., *Verdi e la lingua dei libretti*, in M. Rubino (a cura di), *Recordor. Memorie classiche e spunti su Giuseppe Verdi*, Darficlet, Genova, pp. 55-70
- Coletti (2002): Id., *Il linguaggio dell'opera buffa. In ricordo di Gianfranco Folena*, in *Atti dell'Accademia Nazionale dei Lincei*, serie IX, vol. XIII, fasc. 4, CCCIC, pp. 823-841
- Coletti (2003a): Id., *Da Monteverdi a Puccini. Introduzione all'opera italiana*, Einaudi, Torino
- Coletti (2003b): Id., *Il gesto della parola. La lingua nel melodramma e dei libretti verdiani*, in A-A.VV. *La drammaturgia verdiana e le letterature europee. Atti dei Convegni Lincei*, Accademia Nazionale dei Lincei, Roma, pp. 41-57
- Coletti (2005): Id., *Libretti, opera e lingua*, in Tonani (2005), pp. 21-32
- Coletti (2006a): Id., *Riuso e citazione nell'opera lirica*, in «E 'n guisa d'eco i detti e le parole». *Studi in onore di G. Barberi Squarotti*, Edizioni Dell'Orso, Alessandria, vol. I, pp. 555-564
- Coletti (2006b): Id., *Gli esotismi nell'opera lirica*, in E. Banfi e G. Iannàccaro (a cura di), *Lo spazio linguistico italiano e le lingue esotiche. Rapporti e reciproci influssi*, Bulzoni, Roma, pp. 409-422
- Comitato per le onoranze ad Arrigo Boito (1948): *Arrigo Boito. Scritti e documenti*. Nel trentesimo anniversario della morte, Milano
- Comitato napoletano per le onoranze (1950): *Arrigo Boito nel trentennio dalla morte*, Conte, Napoli
- Conati (1992): Marcello C., *Rigoletto. Un'analisi drammatico-musicale*, Marsilio, Venezia

- Conati (1994): Id., «*Il valore del tempo*». *Verdi e Boito: preistoria di una collaborazione*, in Morelli (1994), pp. 297-354
- Conati-Grilli (1993): Id. e Natalia G. (a cura di), *Simon Boccanegra di Giuseppe Verdi*, Ricordi, Milano
- Confalonieri (1965): Giulio C., *Religiosità di Giuseppe Verdi*, in *L'opera italiana in musica*, Rizzoli, Milano, pp. 117-123
- Cresti (2000): Emanuela C., *Corpus di italiano parlato*, Accademia della Crusca, Firenze
- Croce (1956⁶): Benedetto C., *Arrigo Boito*, in Idem, *La letteratura della nuova Italia. Saggi critici*, vol. I, Laterza, Bari, pp. 253-271
- Crotti (1994): Ilaria C., *Equilibrismi del «Trapezio» fra le carte boitiane*, in Morelli (1994), pp. 89-129
- Cusatelli (1986): Giorgio C., *Boito, l'ecclettico*, in Tintori (1986a), pp. 147-150
- Cusatelli (1995): Id., *Mefistofele, invece Faust*, in *Mefistofele*, programma di sala del Teatro alla Scala di Milano, Rizzoli, Milano, pp. 63-65
- D'Achille (1996): Paolo D'A., *Prime apparizioni di ideofoni ed esotismi in libretti d'opera*, in "Lingua nostra", LVII, 1, marzo, pp. 1-6
- D'Achille (2001): Id., *Tre ideofoni operistici d'origine francese*, in "Lingua nostra", LXII, 1-2, Marzo-Giugno, pp. 1-6
- Dahlhaus (1986): Carl D., *Le strutture temporali nel teatro d'opera*, in Bianconi (1986), pp. 183-193
- Dahlhaus (2005): Id., *Drammaturgia dell'opera italiana*, EDT, Torino
- Dallapiccola (1980): Luigi D., *Parole e musica* (a cura di Fiamma Nicolodi), Il Saggiatore, Milano
- D'Angelo (2004): Emanuele D'A. (a cura di), *Ero e Leandro. Tragedia lirica in due atti di Arrigo Boito*, Palomar di Alternative, Bari
- D'Angelo-Riva (2004): Id. e Federica R., *I quaderni lessicali di Arrigo Boito nel museo storico del Conservatorio di Musica di Parma*, in "Studi verdiani – 18", Istituto Nazionale di Studi Verdiani, pp. 63-147
- Da Pozzo (1983): Giovanni D.P., «*Otello*» tra Verdi e Boito, in "Belfagor", anno XXXVIII, 31 marzo, pp. 129-154
- Degrada (1979a): Francesco D., *Lettura del 'Macbeth'*, in Idem, *Il palazzo incantato. Studi sulla tradizione del melodramma dal Barocco al Romanticismo*, Discanto, Fiesole, pp. 79-141
- Degrada (1979b): Id., «*Otello*»: da Boito a Verdi, in Idem, *Il palazzo incantato. Studi sulla tradizione del melodramma dal Barocco al Romanticismo*, Discanto, Fiesole, pp. 155-166
- DELI: *Dizionario Etimologico della Lingua Italiana*, a cura di M. Cortelazzo e P. Zolli, Zanichelli, Bologna, 1999
- Della Casa (1992): Maurizio D.C., *Musica, lingua e poesia*, Zanichelli, Bologna
- Dell'Aquila (1981): Michele D.A., *La lacerazione delle forme e l'allegoria della morte nel «Libro dei versi» di Arrigo Boito*, in "Otto/Novecento", anno V, n.1, gennaio/febbraio, pp. 55-79
- Della Seta (1987): Fabrizio D.S., *Il librettista*, in L. Bianconi e G. Pestelli (a cura di), *Storia dell'opera italiana*, vol. IV *Il sistema produttivo e le sue competenze*, EDT, Torino, pp. 231-291
- Della Seta (1995a): Id., *Italia e Francia nell'Ottocento*, vol. 9 di *Storia della musica*, EDT, Torino
- Della Seta (1995b): Id., *Varianti nel testo della «Traviata»*, in Borghi-Zappalà (1995), pp. 443-447

- Della Seta (2008): Id., *“Parola scenica” in Verdi e nella critica verdiana*, in Idem, «...non senza pazzia», Carocci, Roma, pp. 203-225
- Del Nero (1995): Domenico D.N., *Arrigo Boito. Un artista europeo*, Le Lettere, Firenze
- De Mauro (1995³): Tullio D.M., *Storia linguistica dell’Italia unita*, Laterza, Roma-Bari
- De Napoli (1936): Giuseppe D.N., *Amilcare Ponchielli (1834-1886), La vita, le opere, l’epistolario, le onoranze*, Cremona Nuova, Cremona
- De Rensis (1927): Raffaello D.R., *L’“Amleto” di A. Boito. Con lettere inedite di Boito, Mariani e Verdi*, La Lucerna, Ancona
- De Rensis (1928): Id., *Arrigo Boito librettista. Il “Pier Luigi Farnese” per C. Palumbo (con lettere inedite)*, in “Nuova antologia. Rivista di lettere, scienze ed arti”, settima serie, marzo-aprile
- De Rensis (1931): Id. (a cura di), *Critiche e cronache musicali di Arrigo Boito*, Treves, Milano
- De Rensis (1934): Id., *Franco Faccio e Verdi. Carteggi e documenti inediti*, Treves, Milano
- De Rensis (1942a): Id., *Arrigo Boito. Capitoli biografici*, Sansoni, Firenze
- De Rensis (1942b): Id., *Arrigo Boito. Aneddoti e bizzarrie poetiche musicali*, Fratelli Palombi, Roma
- De Rensis (2004): Id. (a cura di), *Arrigo Boito. Lettere raccolte e annotate da Raffaello De Rensis*, Lampi di stampa, Milano, (riproduzione dall’edizione di Roma, Società Editrice di “Novissima”, 1932)
- Derla (1994): Luigi D., *Estetica e poesia di Arrigo Boito*, in “Otto/Novecento”, 3-4, maggio-agosto, pp. 5-38
- De Van (1994): Gilles D.V., *Verdi. Un teatro in musica*, La Nuova Italia, Firenze
- De Van (2002): Id., *L’opera italiana. La produzione, l’estetica, i capolavori*, Carocci, Roma
- Di Benedetto (1986): Renato D.B., *Il Settecento e l’Ottocento*, in A. Asor Rosa (a cura di), *Letteratura italiana*, vol VI *Teatro, musica, tradizione dei classici*, Einaudi, Torino, pp. 365-410
- Di Benedetto (1997): Id., *Una postilla sulla tempesta*, in “Studi verdiani”, 12, Istituto nazionale di studi verdiani, Parma, pp. 31-47
- Di Benedetto (1994): Arnaldo D.B., «Case nuove» o le rovine di Milano, in Morelli (1994), pp. 15-33
- Di Cicco (1991): Cinzia D.C., *Lingua e stile dell’Otello di Boito*, in “Cultura e scuola”, XXX, 120, ottobre-dicembre, pp. 46-59
- Di Gregorio Casati-Cella-Ricordi (1994): Marisa D.G., Franca C. e Nadina R. (a cura di), *Carteggio Verdi-Ricordi 1882-1885*, Istituto Nazionale di Studi Verdiani, Parma
- Elia-D’Agostino-Martinelli (1985): Annibale E., Emilio D’A. e Maurizio M., *Tre componenti della sintassi italiana: frasi semplici, frasi a verbo supporto e frasi idiomatiche*, in A. Franchi De Bellis e L.M. Savoia (a cura di), *Sintassi e morfologia della lingua italiana d’uso. Teorie e applicazioni descrittive*. Atti del XVII congresso internazionale di studi della Società di Linguistica Italiana, Bulzoni, Roma, pp. 311-326
- Eösze (1974): Lászlò E., *“Otello” dramma di Shakespeare e opera di Verdi*, in AA.VV. (1974), pp. 20-26
- Esposito (2003): Edoardo E., *Il verso. Forme e teorie*, Carocci, Roma
- Fabbi (2005): Paolo F., *Musica vs poesia: quando le arti sorelle si accapigliano*, in Tonani (2005), pp. 15-20

- Fabbri (2007): Id., *Metro e canto nell'opera italiana*, EDT, Torino
- Fabrizi (1976): Angelo F., *Riflessi del linguaggio tragico alfieriano nei libretti d'opera ottocenteschi*, in "Studi e problemi di critica testuale", XII, aprile, pp. 135-155
- Fadini-Cancellaro (2009): Emilia F. e Maria Antonietta C., *L'accentuazione in musica. Metrica classica e norme sette-ottocentesche*, Rugginenti, Milano
- Fano (1962): Fabio F., *Valori poetici e spirituali di Arrigo Boito musicista*, in "Ateneo veneto. Rivista di scienze, lettere ed arti", CLIII, vol. 146, n. 2, luglio-dicembre, pp. 13-23
- Farinelli (2003): Giuseppe F., *La scapigliatura. Profilo storico, protagonisti, documenti*, Carocci, Roma
- Ferraris (1985): Maria Pia F., *Gli allestimenti*, in Tintori (1985), pp. 153-160
- Ferraris Castelli (1986): Ead., *Arrigo Boito e il problema scenico del suo tempo*, in Tintori (1986a), pp. 89-94
- Finotti (1994): Fabio F., *Il démono dello stile*, in Morelli (1994), pp. 35-60
- Folena (1983): Gianfranco F., *L'italiano in Europa*, Einaudi, Torino
- Fontana (1966): Ciro F., *Alla ricerca della Scapigliatura*, in "L'Opera", n. 4, anno II, luglio-settembre, pp. 3-5
- Fornasetti (2001): Alice F., *Inventario metrico dell'Amleto di Arrigo Boito*, in ACME "Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Milano", vol. 54, n. 3, pp. 227-247
- Forzano (1924): Giovacchino F., *La preparazione scenica del "Nerone"*, in "La lettura", n. 3, anno XXIV, 1 marzo, pp. 169-178
- Gallarati (1984): Paolo G., *Musica e maschera. Il libretto italiano del Settecento*, EDT, Torino
- Gallia (1986): Francesco G., *Wagner e Boito*, in Tintori (1986a), pp. 127-135
- Gallico (1995): Claudio G., *Aggiunte e considerazioni a «L'edizione critica tra testo musicale e testo letterario»*, in Borghi-Zappalà (1995), pp. 483-485
- Gallo (1988): Bruno G. (a cura di), *Forme del melodrammatico. Parole e Musica (1700-1800). Contributi per la storia di un genere*, Guerini e Associati, Milano
- Gallotta (2001): Bruno G., *Manuale di Poesia e musica*, Rugginenti, Milano
- Gara (1948): Eugenio G., *I suoi cantanti*, in Comitato per le onoranze ad Arrigo Boito (1948), pp. 127-138
- Gara-Piazzini (1946): Id. e Filippo P. (a cura di), *Serata all'osteria della Scapigliatura*, Bietti, Milano
- Garlato (1994): Rita G., *Sulla creazione di «Basi e bote»*, in Morelli (1994), pp. 431-452
- Garlato (1998): Ead., *Repertorio metrico verdiano*, Marsilio, Venezia
- Gavazzeni (1946): Gianandrea G., *Parole e suoni, Il balcone*, Milano
- Gavazzeni (1950): Id., *Il suono è stanco. Saggi e divertimenti*, Conti, Bergamo
- Gavazzeni (1966): Id., *Le antitesi di Boito. Una eventuale «rilettura» del Nerone*, in "L'Opera", n. 4, anno II, luglio-settembre, pp. 11-16
- GDLI: *Grande dizionario della Lingua Italiana*, fondato da S. Battaglia, UTET, Torino, 1961-2008
- Gerhard (2006): Anselm G., *Ultimi baci nei "giardini del Decameron". Allusioni intertestuali nei libretti di Boito per Verdi*, in Grilli (2006), pp. 141-150

- Geron (1980): Gastone G., *Lettere d'amore Duse-Boito*, in "L'osservatore politico-letterario", XXVI, 5, maggio, pp. 44-48
- Giani (1924²): Romualdo G., *Il "Nerone" di Arrigo Boito*, Fratelli Bocca Editori, Torino
- Gianoli (1966): Luigi G., *La Scapigliatura e Verdi*, in "L'Opera", n. 4, anno II, luglio-settembre, pp. 6-7
- Giazotto (1965): Remo G., *Hugo, Boito e gli "scapigliati"*, in *L'opera italiana in musica*, Rizzoli, Milano, pp. 149-164
- Giazotto (1997): Id., *Inediti di Arrigo Boito*, in "Rivista musicale italiana", nn. 1/4, gennaio/dicembre, pp. 115-151
- Gier (1998): Alfred G., *Das Libretto. Theorie und Geschichte einer musikoliterarischen Gattung*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt
- Girardi (1981): Antonio G., *La lingua poetica tra Scapigliatura e Verismo*, in "Giornale storico della letteratura italiana", CLVIII, 504, pp. 573-599
- Girardi (1986): Michele G., *Verdi e Boito: due artisti fra tradizione e rinnovamento*, in Tintori (1986a), pp. 95-106
- Girardi (1994): Id., *Fonti francesi del «Falstaff». Alcuni aspetti di drammaturgia musicale*, in Morelli (1994), pp. 395-430
- Girardi (1995): Id., *"Mefistofele": un'affascinante utopia*, in *Mefistofele*, programma di sala del Teatro alla Scala di Milano, Rizzoli, Milano, pp. 27-37
- Giuliani (2007): Lorella Anna G., *La catastrofe senza idillio di un'idea fissa: Il pugno chiuso di Arrigo Boito*, in A. D'Elia, A. Guarnieri, M. Lanzillotta e G. Lo Castro (a cura di), *La tentazione del fantastico. Racconti italiani da Gualdo a Svevo*, Pellegrini, Cosenza, pp. 109-124
- Goldin (1985): Daniela G., *La vera fenice. Librettisti e libretti fra Sette e Ottocento*, Einaudi, Torino
- Goldin (1995): Ead., *Teatro e melodramma nei libretti goldoniani*, in *Carlo Goldoni 1793-1993. Atti del Convegno del Bicentenario*, Regione del Veneto, Venezia, pp. 249-260
- Goldin Folena (2005): Ead., *Libro e libretto: definizione e storia di un rapporto*, in Tatti (2005), pp. 7-19
- GRADIT: *Grande Dizionario italiano dell'Uso*, ideato e diretto da T. De Mauro, UTET, Torino, 1999-2007
- Grilli (2006): Alessandro G. (a cura di), *L'opera prima dell'opera. Fonti, libretti, intertestualità*, Plus Edizioni, Pisa
- Gronda-Fabbri (1997): Giovanna G. e Paolo F. (a cura di), *Libretti d'opera italiani*, Mondadori, Milano
- Grondona-Paduanò (1996): Marco G. e Guido P. (a cura di), *Quattro volti di Otello. William Shakespeare, Arrigo Boito, Francesco Berio di Salsa, Jean-François Ducis*, Rizzoli, Milano
- GROVE: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Edited by S. Sadie, Executive Editor J. Tyrrell., 29 voll., London-New York, Macmillan, 2001² (online www.grovemusic.com)
- Guarnieri Corazzol (1994): Adriana G.C., *Scapigliatura e musica: il primo «Mefistofele»*, in Morelli (1994), pp. 213-231
- Guarnieri Corazzol (2000): Ead., *Musica e letteratura in Italia tra Ottocento e Novecento*, Sansoni, Milano

- Guarnieri Corazzol (2005): Ead., *Libretti da leggere e libretti da ascoltare. Didascalia scenica e parola cantata nell'opera italiana tra Otto e Novecento*, in Tatti (2005), pp. 207-221
- Guarnieri Corazzol (2006): Ead., *Psicologia del pianto e opera italiana postunitaria*, in Grilli (2006), pp. 7-23
- Guarnori (2005): Daniela G., *La ripetizione metrica nella poesia degli scapigliati*, in "Otto/Novecento", anno XXIX, n. 2, maggio-agosto, pp. 27-41
- Guccini (1995): Gerardo G., *Spettacolo e visione nella drammaturgia di Arrigo Boito*, in *Mefistofele*, programma di sala del Teatro alla Scala di Milano, Rizzoli, Milano, pp. 39-61
- Gui (1924): Vittorio G., *Nerone di Arrigo Boito*, Bottega di Poesia, Milano
- Gui (1966): Id., *Boito e il Mefistofele*, in "L'Opera", n. 4, anno II, luglio-settembre, pp. 22-24
- Hepokoski (1983): James A. H., *Giuseppe Verdi. 'Falstaff'*, Cambridge University Press, Cambridge
- Hepokoski (1987): Id., *Giuseppe Verdi. 'Otello'*, Cambridge University Press, Cambridge
- Hepokoski (1988): Id., *Boito and F.-V. Hugo's "Magnificent Translation": A Study in the Genesis of the Otello Libretto*, in A. Groos e R. Parker (a cura di), *Reading Opera*, Princeton University Press, Princeton, pp. 34-59
- Hepokoski-Viale Ferrero (1990): Id. e Mercedes V.F. (a cura di), *Otello di Giuseppe Verdi*, Ricordi, Milano
- Inzaghi (1986a): Luigi I., *La vita*, in Tintori (1986a), pp. 27-34
- Inzaghi (1986b): Id., *Catalogo delle opere*, in Tintori (1986a), pp. 181-199
- Kauko (1974): Olavi K., *Themes and transformations*, in AA.VV. (1974), pp. 178-188
- Kerman (1990): Joseph K., *L'opera come dramma*, Einaudi, Torino
- La Face Bianconi (1994): Giuseppina L.F.B., *Filologia dei testi poetici nella musica vocale italiana*, in "Acta Musicologica", LXVI, 1, pp. 1-21
- Lavagetto (1974): Mario L., *Ipotesi per un'analisi strutturale dei libretti verdiani*, in AA.VV. (1974), pp. 45-54
- Lavagetto (1999²): Id. (a cura di), *Boito. Opere*, Garzanti, Milano
- La Via (2006): Stefano L.V., *Poesia per musica e musica per poesia. Dai trovatori a Paolo Conte*, Carocci, Roma
- LESMU: *Lessico della letteratura musicale italiana 1490-1950*, diretto da F. Nicolodi e P. Trovato, Cesati, Firenze, 2007
- Lippmann (1986): Friedrich L., *Versificazione italiana e ritmo musicale. I rapporti tra verso e musica nell'opera italiana dell'Ottocento*, Liguori, Napoli
- LIZ 4.0: *Letteratura Italiana Zanichelli*, a cura di P. Stoppelli e E. Picchi, Zanichelli, Bologna, 2001
- Locanto (2006): Massimiliano L., *Falstaff*, in Grilli (2006), pp. 111-139
- Loffi Randolin (1974): Marina L.R., *La fase "eroica" della Scapigliatura. Lettura del «Figaro» all'interno della pubblicistica milanese coeva*, in F. Mattesini (a cura di), *Novità e tradizione nel secondo Ottocento italiano*, Vita e Pensiero, Milano, pp. 338-369
- Luzio (1935-47): Alessandro L. (a cura di), *Carteggi verdiani*, 4 voll., Reale Accademia d'Italia, Roma
- Macinante (1995): Umberto M., *L'epistolario di Verdi. Un'analisi linguistica*, De Sono, Firenze

- Maeder (2002): Costantino M., *Il real fu dolore e l'ideal sogno. Arrigo Boito e i limiti dell'arte*, Cesati, Firenze
- Maeder (2007): Id., *Arrigo Boito fra tradizione e innovazione. La struttura metrica nella creazione librettistica*, in Meschini-Carotenuto (2007), pp. 23-32
- Magnolfi (1994): Alberto M., *Per una ricognizione bibliografica delle prime edizioni delle opere di Arrigo Boito*, in Morelli (1994), pp. 565-583
- Mangione (1964-65): Antonio M., *Scapigliatura à rebours di Arrigo Boito*, in “Annali dell'Università di Lecce. Facoltà di Lettere e Filosofia e Magistero”, vol. II, pp. 123-155
- Mariani (1971²): Gaetano M., *Storia della Scapigliatura*, Sciascia, Caltanissetta-Roma
- Mariani (1972a): Id., *Le varianti di Arrigo Boito*, in Idem, *Ottocento romantico e verista*, Giannini, Napoli, pp. 231-277
- Mariani (1972b): Id., *Il melodramma della Scapigliatura*, in Idem, *Ottocento romantico e verista*, Giannini, Napoli, pp. 279-290
- Marini (1968): Vinicio M., *Arrigo Boito tra Scapigliatura e Classicismo*, Loescher, Torino
- Mariotti (2008): Claudio M. (a cura di), *Arrigo Boito. Il libro dei versi*, Mucchi, Modena
- Martinotti (1986): Sergio M., *Gli scritti musicali di un “giovane signore assai saputello e scapestrato”*, in Tintori (1986a), pp. 137-146
- Medici-Conati (1978): Mario M. e Marcello C. (a cura di), *Carteggio Verdi-Boito*, Istituto di Studi Verdiani, Parma
- Meschini-Carotenuto (2007): Michela M. e Carla C. (a cura di), *Tra note e parole. Musica, lingua, letteratura*, Longo, Ravenna
- Mila (1984): Massimo M., *L'antico e il progresso nel carteggio tra Verdi e Boito*, in “Belfagor”, anno XXXIX, 31 marzo, pp. 151-173
- Moestrup (1966): Jørn M., *La Scapigliatura. Un capitolo della storia del Risorgimento*, Munksgaard, Copenhagen
- Morelli (1984): Giovanni M., *Suicidio e Pazzo Gioia: Ponchielli e la poetica nell'Opera Italiana neo-nazionale-popolare*, in AA.VV. (1984), pp. 171-231
- Morelli (1994): Id. (a cura di), *Arrigo Boito. Atti del Convegno internazionale di studi dedicato al centocinquantesimo della nascita di Arrigo Boito*, Olschki, Firenze
- Morini (1959): Mario M., *Lettere inedite di Boito*, in “La Scala”, nn. 117-118, agosto-settembre, pp. 27-30
- Morini (1966): Id., *Carteggio Boito-Illica*, in “L'Opera”, n. 4, anno II, luglio-settembre, pp. 25-31
- Mossa (2001): Carlo Matteo M. (a cura di), *Carteggio Verdi-Cammarano (1843-1852)*, Istituto Nazionale di Studi Verdiani, Parma
- Nardi (1942a): Piero N. (a cura di), *Arrigo Boito. Tutti gli scritti*, Milano, Mondadori
- Nardi (1942b): Id., *Vita di Arrigo Boito*, Mondadori, Milano
- Nardi (1968): Id., *Scapigliatura. Da Giuseppe Rovani a Carlo Dossi*, Mondadori, Milano
- Nicolaisen (1978): Jay N., *The First Mefistofele*, in “19th Century Music”, I, pp. 221-232
- Nikitopoulos (1994a): Alison Terbell N., *Fu il «Faust» di Goethe l'unica fonte del «Mefistofele»?* , in Morelli (1994), pp. 233-259

- Nikitopoulos (1994b): Ead., *Arrigo Boito's Mefistofele: poetry, music, and revisions*, Princeton University, Princeton
- Noske (1974): Frits R. N., *Verdi and the musical figure of death*, in AA.VV. (1974), pp. 349-386
- Noske (1993): Id., *Dentro l'opera. Struttura e figura nei drammi musicali di Mozart e Verdi*, Marsilio, Venezia
- O'Grady (2007): Deirdre O'G., *Hugo, Piave, Boito: fonti di Pirandello*, in Meschini-Carotenuto (2007), pp. 67-79
- Orselli (1968): Cesare O., *Arrigo Boito: un riesame*, in "Accademia Musicale Chigiana", XXV, pp. 197-214
- Osthoff (1977): Wolfgang O., *Il Sonetto nel 'Falstaff' di Verdi*, in G. Pestelli (a cura di), *Il melodramma italiano dell'Ottocento. Studi e ricerche per Massimo Mila*, Einaudi, Torino, pp. 157-183
- Osthoff (1986): Id., *Musica e versificazione: funzioni del verso poetico nell'opera italiana*, in Bianconi (1986), pp. 125-141
- Paduano (1992): Guido P., *Shakespeare e la parola scenica*, in Idem, *Il giro di vite. Percorsi dell'opera lirica*, La Nuova Italia, Firenze, pp. 115-166
- Pagannone (1997): Giorgio P., *Aspetti della melodia verdiana. Periodo e barform a confronto*, in "Studi verdiani", 12, Istituto nazionale di studi verdiani, Parma, pp. 48-66
- Pagannone (2004): Id., *Dal libretto alla musica (e viceversa). Sul rapporto tra forme musicali e forme testuali nell'opera italiana del primo Ottocento*, in P. Cecchi e L. Zoppelli (a cura di), *Il teatro di Donizetti. Atti dei Convegni e delle Celebrazioni, II Percorsi e proposte di ricerca*, Fondazione Donizetti, Bergamo, pp. 229-243
- Pagano (1928): Luigi P., *Arrigo Boito: l'Artista e Nota boitiana*, in Idem, *La Fionda di Davide*, Fratelli Bocca, Torino, pp. 1-78
- Pagliai (1962): Morena P., *I libretti di Arrigo Boito*, in "La rassegna della letteratura italiana", II, anno 66°, pp. 287-309
- Pagliai (1967): Ead., *Un manifesto della Scapigliatura: "Il libro dei versi" di Arrigo Boito*, in "Letteratura", XXXI, 85-87, gennaio-giugno, pp. 125-134
- Pagnini (1974): Marcello P., *Lingua e musica. Proposta per un'indagine strutturalistico-semiotica*, Il Mulino, Bologna
- Paolazzi (1974): Carlo P., *Cultura e "paradiso perduto": note di fortuna dantesca tra gli scapigliati*, in F. Mattesini (a cura di), *Novità e tradizione nel secondo Ottocento italiano*, Vita e Pensiero, Milano, pp. 262-337
- Paolini (1983a): Paolo P., *Appunti sulla cultura letteraria di Arrigo Boito: la letteratura italiana*, in "Otto/Novecento", nn. 5-6, anno VII, settembre-dicembre, pp. 75-94
- Paolini (1983b): Id., *Appunti sulla cultura letteraria di Arrigo Boito: le letterature straniere*, in AA.VV., *Studi di lingua e letteratura lombarda offerti a Maurizio Vitale*, vol. II, Giardini, Pisa, pp. 861-874
- Patota (1984): Giuseppe P., *Ricerche sull'imperativo con pronomi atono*, in "Studi Linguistici Italiani", X, pp. 173-246
- Pestelli (1977): Giorgio P., *I 'Cento Anni' di Rovani e l'opera italiana*, in Idem (a cura di), *Il melodramma italiano dell'Ottocento. Studi e ricerche per Massimo Mila*, Einaudi, Torino, pp. 605-630

- Petrobelli (1986): Pierluigi P., *Poesia e Musica*, in A. Asor Rosa (a cura di), *Letteratura italiana*, vol VI *Teatro, musica, tradizione dei classici*, Einaudi, Torino, pp. 229-244
- Petrobelli (1994): Id., *Boito e Verdi*, in Morelli (1994), pp. 261-273
- Petrobelli (1995): Id., *A chi si rivolge l'edizione 'critica' di un libretto*, in Borghi-Zappalà (1995), pp. 481-482
- Petrobelli (1998): Id., *La musica nel teatro. Saggi su Verdi e altri compositori*, EDT, Torino
- Petrobelli (2005): Id., *Il libretto: a che cosa serve?*, in Tatti (2005), pp. 21-28
- Petrobelli-Di Gregorio Casati-Mossa (1988): Id., Marisa D.G.C. e Carlo Matteo M. (a cura di), *Carteggio Verdi-Ricordi 1880-1881*, Istituto di Studi Verdiani, Parma
- Petrocchi (1991): Giorgio P., *Letteratura e Musica*, Olschki, Firenze
- Pieri (1994): Marzio P., *Le faville dell'opera. Boito traduce Shakespeare*, in Morelli (1994), pp. 145-211
- Piovano (1997): Ugo P., "Potrei fare allora per Tamagno una frase, forse d'effetto". *Francesco Tamagno e il rapporto fra Verdi e i suoi interpreti*, in "Studi verdiani", 12, Istituto nazionale di studi verdiani, Parma, pp. 67-132
- Pizzetti (1906): Ildebrando P., *Il Faust della leggenda, del poema e del dramma musicale*, in "Rivista musicale italiana", XIII, 1, gennaio-marzo
- Polignano (1984): Antonio P., *La Gioconda, un'ipotesi sul verismo in musica*, in AA.VV. (1984), pp. 125-169
- Polignano (1985): Id., *Ponchielli, Boito e La Gioconda*, in Tintori (1985), pp. 67-76
- Polignano (1986): Id., *Forma, parola ed immagine nella librettistica minore di Arrigo Boito*, in Tintori (1986a), pp. 107-125
- Polignano (1987): Id., *La storia della «Gioconda» attraverso il carteggio Ponchielli-Ricordi*, in "Nuova rivista musicale italiana", 2, ERI, aprile-giugno, pp. 228-245
- Pomilio (1994): Tommaso P., *Le asimmetrie della sfera*, in Morelli (1994), pp. 61-78
- Pompeati (1924): Arturo P., *Nerone sulla scena*, in "La lettura", n. 2, anno XXIV, 1 febbraio, pp. 81-89
- Pompeati (1928): Id., *Arrigo Boito. Poeta e musicista*, La Nuova Italia, Firenze
- Pompilio (1984): Angelo P., *La carriera e le opere di Ponchielli nei giudizi della critica italiana (1856-1887)*, in AA.VV. (1984), pp. 7-92
- Portinari (1977): Folco P., «Pari siamo». *Sulla struttura del libretto romantico*, in G. Pestelli (a cura di), *Il melodramma italiano dell'Ottocento. Studi e ricerche per Massimo Mila*, Einaudi, Torino, pp. 545-566
- Portinari (1981): Id., *Pari siamo! Io la lingua, egli ha il pugnale. Storia del melodramma ottocentesco attraverso i suoi libretti*, EDT, Torino
- Powers (1987): Harold S. P., "La solita forma" and "The Uses of Convention", in "Acta Musicologica", LIX, 1, pp. 65-90
- Powers (1994): Id., *Boito rimatore per musica*, in Morelli (1994), pp. 355-394
- Principe (1994): Quirino P., *Avventure infernali di Arrigo Boito*, in Morelli (1994), pp. 79-88
- Puppa (1994): Paolo P., *Boito e «Le madri galanti»*, in Morelli (1994), pp. 131-143
- Quadrelli (1981): Rodolfo Q. (a cura di), *Arrigo Boito. Poesie e racconti*, Mondadori, Milano

- Quattrocchi (1994): Arrigo Q., *Alla madre di Camillo ed Enrichetto Boito due lettere di Luigi Plet da Venezia (1851)*, in Morelli (1994), pp. 557-563
- Radice (1987): Raul R. (a cura di), *Lettere d'amore. Eleonora Duse – Arrigo Boito*, Il Saggiatore, Milano
- Rattalino (1972): Piero R., *Letterati e musica nell'Ottocento italiano*, in “Terzoprogramma”, n. 2, pp. 255-303
- Raya (1980): Gino R. (a cura di), *Carteggio inedito Verga-Arrigo Boito*, in “L'osservatore politico letterario”, n. 12, anno XXVI, dicembre, pp. 51-62
- Rescigno (1980): Eduardo R. (commento e note a cura di), *Falstaff. Commedia lirica in tre atti. Versi di Arrigo Boito. Musica di Giuseppe Verdi*, in *Falstaff*, programma di sala del Teatro alla Scala di Milano, Rizzoli, Milano, pp. 10-75
- Rescigno (1991): Id. (a cura di), *Giuseppe Verdi. Falstaff. Libretto di Arrigo Boito*, Ricordi, Milano
- Ricci (1924): Corrado R., *Arrigo Boito*, Treves, Milano, nuova ed.
- Ricciardi (2003): Simonetta R. (a cura di), *Carteggio Verdi-Somma*, Istituto Nazionale di Studi Verdiani, Parma
- Ricciardi (2006): Ead., *Re Lear*, in Grilli (2006), pp. 77-90
- Riccobaldi (2005): Marcello R., *Aspetti linguistici dei libretti buffi e semiseri rossiniani*, in “Linguistica e letteratura”, XXX, 1-2, pp. 159-183
- Righetti (1970): Sandra R., *Boito librettista e l'Otello*, A.M.I.S., Bologna
- Roccatagliati (1990): Alessandro R., *Libretti d'opera: testi autonomi o testi d'uso?*, in “Quaderni del Dipartimento di Linguistica e Letterature comparate”, Università degli Studi di Bergamo, VI, pp. 7-20
- Roccatagliati (2006): Id., *La prefigurazione librettistica fra tardo Ottocento e “fine del melodramma”*: spigolature sui processi di modificazione, in Grilli (2006), pp. 25-46
- Romagnoli (1924): Ettore R., *Boito, Nerone e l'Oriente*, in “La lettura”, n. 3, anno XXIV, 1 marzo, pp. 161-168
- Romanò (1958): Angelo R., *Il secondo romanticismo lombardo e altri saggi sull'Ottocento italiano*, Fabbri, Milano
- Ronga (1956): Luigi R., *Arte e gusto nella musica dall'Ars nova a Debussy*, Ricciardi, Milano-Napoli
- Rosa (1997): Giovanna R., *La narrativa degli Scapigliati*, Laterza, Roma-Bari
- Rossi (2005): Fabio R., *La lingua dei libretti rossiniani*, in Tonani (2005), pp. 75-89
- Rossi (2006): Id., «*Quel ch'è padre non è padre...*». *Lingua e stile dei libretti rossiniani*, Bonacci, Roma
- Rossi (1985): Luigi R., *Ponchielli e il balletto*, in Tintori (1985), pp. 119-123
- Rossini (1986): Paolo R., *Il teatro musicale di Arrigo Boito*, in Tintori (1986a), pp. 35-52
- Rostagno (2005): Antonio R., *Temete, signor, la melodia. Metri e ritmi fra Verdi e la Scapigliatura*, in Tatti (2005), pp. 165-189
- Rovani (1874): Giuseppe R., *Le tre arti*, Treves, Milano
- Russi (2005): Roberto R., *Letteratura e musica*, Carocci, Roma

- Ruwet (1983): Nicolas R., *Linguaggio, musica, poesia*, Einaudi, Torino
- Sabbeth (1974): Daniel S., *Dramatic and musical organization in "Falstaff"*, in AA.VV. (1974), pp. 415-442
- Saino (2006): Stefano S., *La lingua del "Gianni Schicchi" di Puccini e Forzano*, in "Studi linguistici italiani", vol. XXXII (IX della III serie), fasc. II, pp. 212-245
- Saino (2009): Id., *L'apprendistato poetico di Luigi Illica alla luce di un inedito documento di Catalani*, in ACME "Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Milano", vol. LXII, fasc. I, gennaio-aprile, pp. 155-190
- Sala Di Felice (1997): Elena S.D.F., *Ricodificazione come interpretazione. "Otello" tra Boito e Verdi*, in "Studi verdiani", 12, Istituto nazionale di studi verdiani, Parma, pp. 11-30
- Salveti (1977): Guido S., *La Scapigliatura milanese e il teatro d'opera*, in G. Pestelli (a cura di), *Il melodramma italiano dell'Ottocento. Studi e ricerche per Massimo Mila*, Einaudi, Torino, pp. 567-604
- Scarsi (1972) : Giovanna S., *Rapporto poesia-musica in Arrigo Boito*, Editrice Delia, Roma
- Scarsi (1979): Ead., *Scapigliatura e Novecento: poesia, pittura, musica*, Studium, Roma
- Scarsi (1981): Ead., *Il rapporto fra le arti nella Scapigliatura: poesia – pittura – musica ed esiti novecenteschi*, in "Otto/Novecento", anno V, n.1, gennaio/febbraio, pp. 145-176
- Scorrano (1977): Luigi S., *Dante, Boito, (Bellaigue), la musica*, in "L'Alighieri", XVIII, 2, luglio-dicembre
- Serianni (1989): Luca S., *Il primo Ottocento: dall'età giacobina all'Unità*, Il Mulino, Bologna
- Serianni (1990): Id., *Il secondo Ottocento: dall'Unità alla prima guerra mondiale*, Il Mulino, Bologna
- Serianni (1994-95): Id., *Spigolature linguistiche dal "Carteggio Verdi-Ricordi"*, in "Studi Verdiani", 10, Istituto Nazionale di Studi Verdiani, Parma, pp. 104-117
- Serianni (2002): Id., *Libretti verdiani e libretti pucciniani: due modelli linguistici a confronto*, in I-DEM, *Viaggiatori, musicisti, poeti. Saggi di storia della lingua italiana*, Garzanti, Milano, pp. 113-161
- Serianni (2005a): Id., *Libretti verdiani: quel che resta di Metastasio*, in Tonani (2005), pp. 91-104
- Serianni (2005b): Id., *Maschile e femminile nella librettistica verdiana*, in Tatti (2005), pp. 145-163
- Serianni (2007): Id., *Costanti linguistiche e tematiche nei libretti verdiani e pucciniani*, in Meschini-Carotenuto (2007), pp. 15-21
- Serianni (2009): Id., *La lingua poetica italiana. Grammatica e testi*, Carocci, Roma
- Sirch (1986): Licia S., *I primi dieci anni (1842-1852): l'ambiente, la famiglia, i maestri*, in Tintori (1986a), pp. 17-25
- Smith (1981): Patrick J. S., *La decima Musa. Storia del libretto d'opera*, Sansoni, Firenze
- Spera (1994): Francesco S., *Le sperimentazioni poetiche di Boito*, in Morelli (1994), pp. 1-13
- Spera (1996): Id., *Giri e raggiri di amore e gelosia*, in "Lyrica", n. 32, anno III, agosto 1996, pp. 48-49
- Spinazzola (2001): Vittorio S., *Gli scapigliati tra Manzoni e Verga*, in Idem, *La modernità letteraria*, Il Saggiatore, Milano, pp. 183-204
- Streicher (1994): Johannes S., *Opera buffa e commedia dell'arte in Boito*, in Morelli (1994), pp. 453-472

- Tamassia Mazzarotto (1924): Bianca T.M., *La poesia nei libretti del Boito*, in “Rivista d’Italia”, vol. II, anno XXVII, pp. 66-82
- Tatti (2005): Mariasilvia T. (a cura di), *Dal libro al libretto. La letteratura per musica dal ’700 al ’900*, Bulzoni, Roma
- Tedeschi (1978): Rubens T., *Addio, fiorito asil. Il melodramma italiano da Boito al verismo*, Feltrinelli, Milano
- Telve (1998): Stefano T., *Costanti lessicali e semantiche della librettistica verdiana*, in “Studi di lessicografia italiana”, Le Lettere, Firenze, vol. XV, pp. 319-437
- Telve (2003): Id., *Tre prime attestazioni nei libretti d’opera*, in “Lingua nostra”, LXIV, 3-4, Settembre-Dicembre, pp. 106-109
- Telve (2004): Id., *La lingua dei libretti di Arrigo Boito fra tradizione e innovazione*, in “Lingua Nostra”, nn. 3-4, pp. 16-30 e 102-114
- Tintori (1985): Giampiero T. (a cura di), *Amilcare Ponchielli*, Nuove Edizioni, Milano
- Tintori (1986a): Id. (a cura di), *Arrigo Boito musicista e letterato*, Nuove Edizioni, Milano
- Tintori (1986b): Id., *Il carteggio completo Boito-Bellaigue del Museo Teatrale alla Scala*, in Tintori (1986a), pp. 151-179
- Tommaseo-Bellini (1861-1879): Nicolò T. e Bernardo B., *Dizionario della lingua italiana*, Unione tipografico-editrice, Torino
- Tonani (2005): Elisa T. (a cura di), *Storia della lingua italiana e storia della musica. Atti del IV Convegno ASLI, Cesati, Firenze*
- Traversi (1966): Gino T., *Scapigliatura artistica*, in “L’Opera”, n. 4, anno II, luglio-settembre, pp. 9-10
- Viagrande (2005): Riccardo V., *Musica e poesia arti sorelle*, Casa Musicale Eco, Monza
- Viagrande (2008): Id., *Arrigo Boito. “Un caduto chèruba”, poeta e musicista*, L’Epos, Palermo
- Viale Ferrero (1984): Mercedes V.F., *La scenografia italiana ai tempi di Ponchielli e gli allestimenti delle sue opere*, in AA.VV. (1984), pp. 261-297
- Viale Ferrero (1994): Ead., *Boito inventore di immagini sceniche. Rapporti significativi tra immagini poetica e immagine scenica*, in Morelli (1994), pp. 275-295
- Vietri (1985): Simonetta V., *On the study of idiomatic expressions in Italian*, in A. Franchi De Bellis e L.M. Savoia (a cura di), *Sintassi e morfologia della lingua italiana d’uso. Teorie e applicazioni descrittive. Atti del XVII congresso internazionale di studi della Società di Linguistica Italiana*, Bulzoni, Roma, pp. 373-389
- Villa (1992): Angela Ida V., *Arrigo Boito Massone: gnostico, alchimista, negromante*, in “Otto/Novecento”, 3/4, maggio-agosto, pp. 5-51
- Villa (1994): Ead., *Arrigo Boito teorico e poeta scapigliato*, in “Otto/Novecento”, 2, marzo-aprile, pp. 135-195
- Villa (2001): Ead. (a cura di), *Arrigo Boito. Opere letterarie, Otto/Novecento*, Milano
- Walker (1959): Frank W. (a cura di), *Arrigo Boito. Lettere inedite e poesie giovanili*, “Quaderni dell’Accademia Chigiana”, XL, Siena
- Walker (1964): Id., *L’uomo Verdi*, Mursia, Milano

- Walker (1995): Thomas W., *Un appunto sul rapporto fra metrica e ritmo nelle opere italiane del tardo Seicento*, in Borghi-Zappalà (1995), pp. 463-469
- Weiss (1970): Piero Ernesto W., *Carlo Goldoni, librettist: the early years*, University Microfilms, Columbia University
- Weiss (1986): Id., *Verdi e la fusione dei generi*, in Bianconi (1986), pp. 75-92
- Zanon (2007): Tobia Z., *Il 'bianco' e il 'nero'. Boito e il libretto per l'«Otello» di Verdi*, in AA.VV., *Studi in onore di Pier Vincenzo Mengaldo per i suoi settant'anni*, Sismel Edizioni del Galuzzo, Firenze, pp. 953-965

SITOGRAFIA ESSENZIALE

- Archivio storico Ricordi & C.: http://www.ricordicompany.com/archivio_index.php?lang=ita
- Biblioteca digitale di Milano (digitami): <http://www.digitami.it/home.do>
- Biblioteca Italiana: <http://www.bibliotecaitaliana.it/>
- Dizionario della lingua italiana (De Mauro – Paravia): <http://old.demauroparavia.it/>
- Dizionario di Italiano (Sabatini-Coletti – edizione on-line):
http://dizionari.corriere.it/dizionario_italiano/index.shtml
- Google libri: <http://books.google.it/>
- IMSLP – Petrucci Music Library: http://imslp.org/wiki/Pagina_principale
- Internet culturale: <http://www.internetculturale.it/>
- Jstore (Trusted archives for scholarship): <http://www.jstor.org/>
- Lessicografia della Crusca in Rete: <http://193.205.158.203/cruscle/>
- Libretti d'opera italiani: <http://www.librettidopera.it/>
- Opera Liber (Biblioteca digitale del libretto d'opera):
<http://193.204.255.27/operaliber/index.php?page=/operaLiber/home>
- Raccolta Drammatica della Biblioteca Braidense di Milano:
http://www.braidense.it/cataloghi/catalogo_rd.php
- Tesoro della Lingua Italiana delle Origini (Opera del Vocabolario Italiano):
<http://tlio.ovi.cnr.it/TLIO/>
- Testi in linea della Biblioteca Braidense di Milano: <http://www.braidense.it/risorse/testi.php>
- VARIATIONS; Online Musical Scores: <http://www.dlib.indiana.edu/variations/scores/>
- Vocabolario della lingua italiana Treccani (versione on-line):
<http://www.treccani.it/Portale/homePage.html>

INDICE

| | |
|--|--------|
| 1. IL PANORAMA CRITICO E LE PREMESSE METODOLOGICHE | Pag. 2 |
| 1.1. LA CRITICA BOITIANA DALL'INIZIO DEL '900 AD OGGI | 3 |
| 1.2. GLI STUDI LINGUISTICI E LIBRETTOLOGICI, E LA PROPOSTA D'INDAGINE | 28 |
| 2. LA CONCEZIONE ESTETICA DI ARRIGO BOITO | 37 |
| 2.1. LA FORMAZIONE E IL CONTESTO CULTURALE | 37 |
| 2.2. LA MUSICA <i>REGINA SU TUTTE LE ARTI</i> | 40 |
| 2.2.1. Il rapporto tra la musica e la poesia | 40 |
| 2.2.2. Le altre arti | 47 |
| 2.3. LA <i>FORMA MELODRAMMATICA</i> E L' <i>ARTE DELL'AVVENIRE</i> | 50 |
| 2.3.1. L'opera in musica e i suoi legami con la poesia | 50 |
| 2.3.2. Il rapporto con i destinatari dell'opera d'arte | 55 |
| 2.4. IL CANONE BOITIANO | 58 |
| 2.4.1. Dante Alighieri e Ludwig van Beethoven | 58 |
| 2.4.2. William Shakespeare, Victor Hugo e gli altri letterati | 59 |
| 2.4.3. Johann Sebastian Bach, Benedetto Marcello e gli altri compositori | 64 |
| 2.4.4. Felix Mendelssohn-Bartholdy e Richard Wagner | 67 |
| 2.4.5. Giuseppe Verdi | 74 |
| 2.5. CONSIDERAZIONI LINGUISTICHE E POETICHE PRELIMINARI | 79 |
| 2.5.1. La questione della lingua e lo stile librettistico | 79 |
| 2.5.2. Creatività e bizzarrie della produzione boitiana | 86 |
| 3. PRESENTAZIONE DEL <i>CORPUS</i> | 96 |
| 3.1. INTRODUZIONE | 96 |
| 3.1.1. Arrigo Boito librettista | 97 |
| 3.1.2. Note filologiche | 105 |
| 3.2. <i>MEFISTOFELE</i> | 110 |
| 3.2.1. Fonti, significato e finalità di un'opera innovativa e sperimentale | 110 |
| 3.2.2. Il cammino dal fiasco al successo | 115 |
| 3.3. <i>FALSTAFF</i> | 123 |
| 3.3.1. Giuseppe Verdi: l'opera lirica, il rapporto con i librettisti, la passione per Shakespeare e la collaborazione con Boito | 123 |
| 3.3.2. L'opera comica nel XIX secolo e i precedenti di Verdi e Boito | 131 |
| 3.3.3. La nascita dell'ultimo capolavoro verdiano | 137 |

| | |
|--|-----|
| 4. MEFISTOFELE | 146 |
| 4.1. PROLOGO IN CIELO | 146 |
| 4.2. PRIMA PARTE | 159 |
| 4.2.1. Atto primo – La Domenica di Pasqua | 159 |
| 4.2.2. Atto primo – Il patto | 164 |
| 4.2.3. Atto secondo – Il Giardino | 172 |
| 4.2.4. Atto secondo – La notte del Sabba | 178 |
| 4.2.5. Atto terzo – Morte di Margherita | 187 |
| 4.3. SECONDA PARTE | 194 |
| 4.3.1. Atto quarto – La notte del Sabba classico | 194 |
| 4.3.2. Epilogo – La morte di Faust | 205 |
| | |
| 5. FALSTAFF | 211 |
| 5.1. ATTO PRIMO | 211 |
| 5.1.1. Atto Primo – Parte Prima | 211 |
| 5.1.2. Atto Primo – Parte Seconda | 224 |
| 5.2. ATTO SECONDO | 235 |
| 5.2.1. Atto Secondo – Parte Prima | 235 |
| 5.2.2. Atto secondo – Parte Seconda | 247 |
| 5.3. ATTO TERZO | 266 |
| 5.3.1. Atto Terzo – Parte Prima | 266 |
| 5.3.2. Atto Terzo – Parte Seconda | 275 |
| | |
| 6. OSSERVAZIONI LINGUISTICO-STILISTICHE | 291 |
| 6.1. MEFISTOFELE | 291 |
| 6.2. FALSTAFF | 298 |
| | |
| 7. CONCLUSIONI | 307 |
| | |
| BIBLIOGRAFIA | 310 |