Il librettisti e il linguaggio dell’Opera

Perché parlare dei libretti e dei librettisti d'opera?

Lo studio della configurazione linguistica dei libretti attraverso l'analisi filologica dei testi è un modo di ripercorrere la storia dell'Opera dove l'elemento portante è il "parlato cantato" - il famoso "recitar cantando"- e la comprensibilità delle parole.

Il melodramma comunica soprattutto sensazioni ed emozioni spesso a scapito della intelligibilità delle parole che, a loro volta, dovrebbero informare sulle vicende trattate in scena preparando lo spettatore a fruire, nella accezione più ampia, dei contenuti dell'Opera in tutti i suoi componenti.

il libretto non è altro che un testo verbale e poetico tratto da fonti letterarie preesistenti composto in funzione della musica e della scena, una via di mezzo tra letteratura e teatro.

La librettistica antica

La lingua, la letteratura e la poesia italiana, da sempre, rappresentano una unità prestigiosa. A questo prestigio ha contribuito la musica lirica come forma di comunicazione e di arte, esempio preclaro di come teatro e poesia si possano amalgamare perfettamente avendo come insostituibile rivestimento la musica.

La lingua italiana, si è rivelata il mezzo più idoneo per coniugarsi con la musica per via delle sue caratteristiche fonetiche e sintattiche in un'epoca di assoluto dominio culturale della Francia. L'italiano, infatti, è da sempre considerato un idioma che tra le sue caratteristiche principali vanta una elevata cantabilità e musicalità. Lo stile poetico e letterario si sono evoluti parallelamente ai mutamenti stilistici ed evolutivi dell'Opera stessa.

Mai come in questo frangente i rapporti tra storia, letteratura, poesia e musica sono stati così stretti, legati a doppio filo l'un con l'altro; anche se, è doveroso sottolinearlo, dagli esordi dell'Opera fino a tutto il XVIII secolo si ha una netta prevalenza egemonica del librettista - o meglio sarebbe dire "poeta di teatro"- , sul compositore.

Praticamente tutti i testi dei libretti si basano su fonti letterarie preesistenti e, soprattutto nel XVII secolo, periodo in cui i libretti erano di maggiore qualità rispetto ad altri periodi, potevano essere letti autonomamente senza la musica.

La librettistica del ‘600 e ‘700 possiamo considerarla letteratura a fronte della produzione ottocentesca scritta in funzione del teatro e della musica e quindi paraletteratura.

Partendo dalla grande suddivisione tra Opera seria e Opera comica, la lingua dei libretti si è specializzata in **due distinti codici lessicali**, anche se e soprattutto nel '600 i testi poetici e letterari si modificavano più volte in accordo con i diversi compositori o cantanti per essere adattati alla loro musica e alla loro capacità vocale, abitudine questa affievolitasi con il passare degli anni fino a interrompersi nel 1865 con l'introduzione del **diritto d'autore e la proprietà del libretto.**

il melodramma che portava in scena personaggi d'alto lignaggio, si esprimeva esclusivamente attraverso un linguaggio aulico, mentre un repertorio linguistico di più basso livello era concesso al genere semi-serio o all'opera buffa, la dove erano rappresentati in scena personaggi di estrazione borghese, medio-bassa o addirittura popolare.

RAPPORTO TRA PAROLA E MUSICA

- Aspetti fonetici
- Aspetti sintattici
- Aspetti semantici
- La intelligibilità delle parole

Grazie ai poeti di teatro parola e musica diventano connubio perfetto, poeti di teatro e non librettisti poiché questo termine sarà in uso dai primi anni dell’800 e comunque con un significato riduttivo se non dispregiativo nei confronti dei poeti.

Nel corso dei secoli la struttura del libretto è cambiata notevolmente, soprattutto quando, lo abbiamo visto, il testo poetico veniva usato da più compositori, ognuno dei quali modificava il testo sia in funzione della propria musica e sia in funzione dei contenuti ed anche per esigenze sceniche.

CAUSE DELLE VARIANTI DEL TESTO POETICO

- Volere degli autori.
- Esigenze sceniche legate alle dimensioni del teatro.
- Errori dei copisti.
- Intervento della censura.
- Esigenze dei cantanti o delle compagnie di canto.

PROFILO LINGUISTICO E LETTERARIO DEI LIBRETTI

la librettistica segue le tre fasi evolutive dell'Opera italiana già note:

La fase fiorentina

La fase romana

La fase veneziana

La fase fiorentina

caratterizzata da autori che spesso erano contemporaneamente poeti e letterati mai in conflitto tra loro.

C'era una sinergica e raffinata collaborazione tra poeta e musicista, basata sull'uso di soggetti mitologici o pastorali.
I libretti rispettavano rigorosamente l'unità aristotelica di tempo luogo e azione.
La trama era sempre a lieto fine.

Cos'è l'unità di tempo luogo e azione?

Dobbiamo far riferimento ad un trattato di Aristotele, la "Poetica" in cui vengono dettate le regole per la composizione di una tragedia. L'azione, ovvero l'argomento del dramma e la sua trama, doveva essere unica, nel senso che non dovevano esserci interferenze da episodi secondari; unico doveva essere il luogo ove si svolgeva l'azione, e unico il tempo (un giorno) in cui si svolgeva l'azione.

nel 1500 divennero sinonimo di perfezione della tragedia classica

La fase romana

si sviluppò in un contesto sociale e culturale completamente differente;

La fase romana

- soggetto
- protagonisti
- struttura

il soggetto da mitologico-pastorale diventa favolistico-letterario e sacro-agiografico con chiara finalità didattico-edificante.

I protagonisti: diventano comici, popolari e di bassa estrazione sociale, che si esprimevano con un linguaggio espressivo grossolano e colloquiale.

La struttura: Le Opere perdono le regole aristoteliche di unità di tempo e spazio, si frammentano con arie e recitativi che interrompono la storia che si sta narrando; grande importanza assumono gli aspetti scenografici.

La fase veneziana

nasce l’imprenditorialità teatrale e lo spettacolo viene regolato dai gusti del mercato.

PRINCIPALI CAMBIAMENTI LEGATI ALLA FASE VENEZIANA (1)

- La messa in scena delle opere non è più occasionale ma stagionale, cioè con repliche della stessa opera.

- Viene accentuata la presenza di elementi comici.

- I libretti sono condizionati dalla scenografia.

PRINCIPALI CAMBIAMENTI LEGATI ALLA FASE VENEZIANA (2)

- Nascono i librettisti di professione che a differenza dei librettisti letterati hanno come fine solo finalità ricreative.
- Le opere italiane vengono esportate all'estero grazie alla nascita delle compagnie teatrali.

La considerazione che la struttura poetico-musicale dell'opera era fondamentalmente composta dalla alternanza tra recitativo e pezzi chiusi è importante per capire che nella stesura del libretto ha grande rilevanza il metro poetico; infatti endecasillabi e settenari sono necessari quando si accompagnano al recitativo, che per sua natura è più vicino alla prosa, mentre forme strofiche diverse sono più idonee ai brani lirici come arie duetti terzetti.

La librettistica dell’ottocento e Giuseppe Verdi

La caratteristica fondamentale della librettistica ottocentesca è rappresentata dal **superamento dell'egemonia del poeta rispetto al compositore** per giungere alla loro completa sinergia al fine di adattare la parola alla musica.

Possiamo dividerla in due grandi periodi: il passaggio dalla classicità al romanticismo fino al 1830 circa, e il periodo segnato dalla produzione verdiana fino ai primi due decenni del XX secolo.

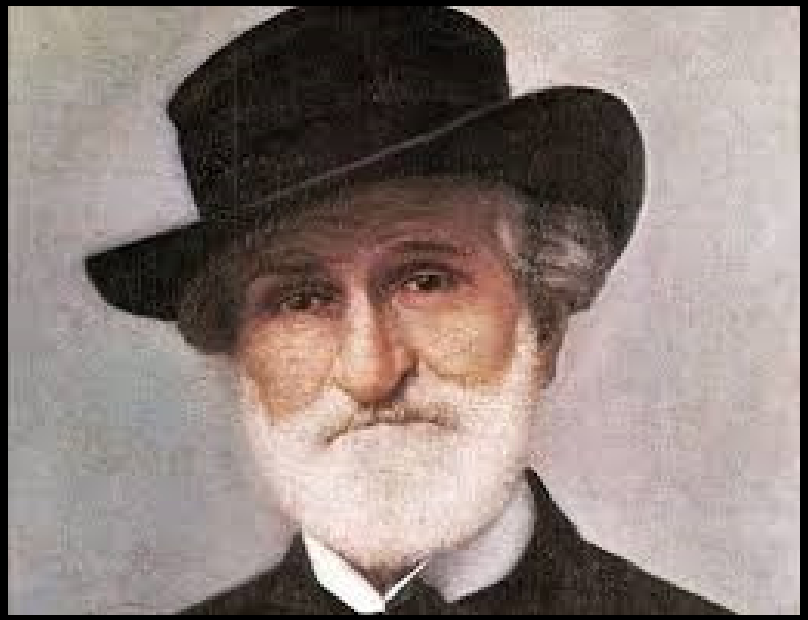
I primi decenni dell'Ottocento sono caratterizzati dal punto di vista musicale, dal grande influsso della cultura francese e del teatro napoleonico con lo straordinario punto di riferimento e struttura organizzativa del *Grand-opèra* con le sue caratteristiche coreografiche sfarzose.

Numerosi e autorevoli letterati quali Vincenzo Monti, Vittorio Alfieri e Alessandro Manzoni, con le loro produzioni letterarie improntate alla tragedia rappresentarono un solido riferimento per i poeti da teatro dell'epoca, primo tra tutti Felice Romani - del quale Monti fu maestro - poeta dalle grandi capacità drammaturgiche e considerato a ragione il più grande e prolifico librettista di quel periodo.

Felice Romani

La lingua dei libretti diventa più omogenea, a scapito della qualità, per far posto alla funzione principale delle parole con il compito di essere ancillari al teatro e alla musica.

Il secondo periodo della librettistica ottocentesca, come abbiamo già accennato, comincia si sviluppa e assume nuove forme con i librettisti e l'estetica musicale di Giuseppe Verdi. Verdi rappresenta ancora una volta nella storia dell'opera e del melodramma una pietra miliare, un momento dinamico ed evolutivo tale da poter considerare un prima e un dopo Verdi.



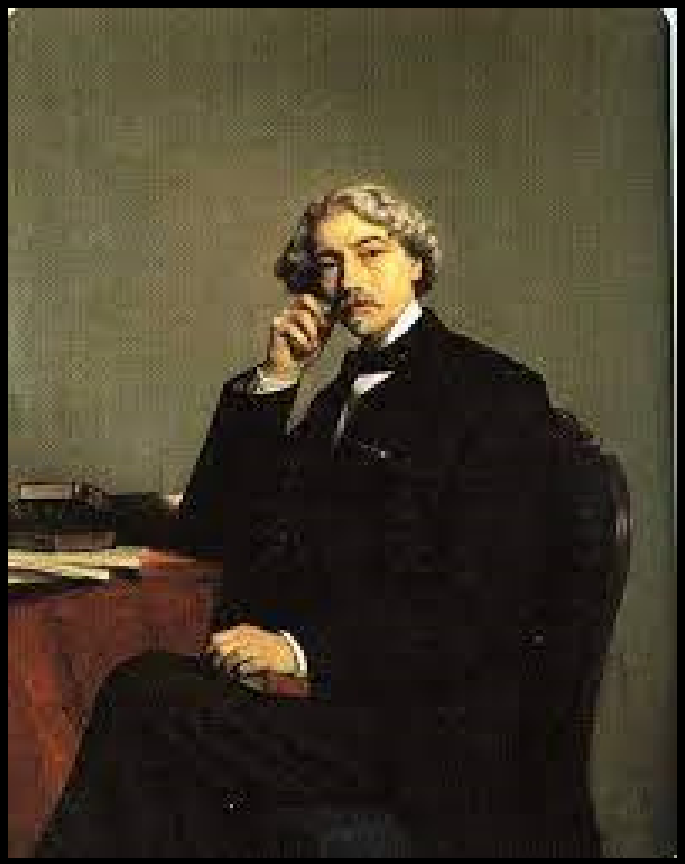
La domanda che ci dobbiamo porre è questa: Verdi aveva effettivamente la necessità di affidarsi ad un librettista?

Abbiamo già accennato come l'estetica musicale e produttiva del Maestro si possa grossolanamente e artificiosamente suddividere in due fasi: quella degli "anni di galera" con opere dalla enfatizzazione tematica risorgimentale, e quella successiva fino alla grande maturità.

Anche per ciò che riguarda la librettistica e gli autori dobbiamo tenere conto di tale spartiacque, poiché l'autorità e il carisma del Maestro hanno inciso moltissimo solo dopo i primi dieci anni di attività quando il compositore divenne egemonico verso il poeta.

Verdi cercava soggetti originali e modelli drammatici di volta in volta differenti tali da rendere uniche le singole opere. A ciò contribuì in modo sostanziale la conoscenza dei testi letterari di Francia, Inghilterra, Spagna e Germania ed anche, se non soprattutto, la frequentazione di ambienti culturali elitari, i famosi salotti parigini e milanesi, primo tra tutto quello della **contessa Clara Maffei detta "Clarina".**

A tal proposito occorre sottolineare quanto sia stato importante per la maturazione artistica e umana di Verdi la frequentazione del **conte Andrea Maffei,** (marito della Clarina) così generoso di consigli e suggerimenti letterari, in un periodo cruciale per il Maestro, quello in cui rivendicava all'accademismo musicale dell'epoca la sua necessità di scelte culturali autonome.



Andrea Maffei
1798-1885

Felice Romani

Salvatore Cammarano

Andrea Maffei

Antonio Somma

Antonio Ghislanzoni

Temistocle Solera

Francesco Maria Piave

Arrigo Boito

Victor Hugo, Alexandre Dumas, Eugene Scribe, Byron, Shelley, Shakespeare, Schiller, Schlegel, Tommaso Grossi e Gutierrez sono gli Autori preferiti da Verdi, ognuno dei quali legato ad una grande opera Verdiana in particolare Victor Hugo, la cui estetica, basata sul grottesco e il brutto, argomenti cari al nostro bussetano, ha sempre fornito varietà di contrasti tali da caratterizzare fortemente i personaggi.

Ciò che chiedeva Verdi era raggiungere la sintesi espressiva, la concisione e soprattutto rendere compatibile con la sua musica il verso poetico; in una parola rendere quello che Verdi definiva "la parola scenica", infatti a Verdi non importava la qualità letteraria dei libretti quanto la migliore adesione al testo letterario originale.

Cosa intendeva per “parola scenica”

le parole vanno *scolpite in modo da renderle “visibili”.*

Ecco spiegata la ossessiva pressione di Verdi sui librettisti, sempre prodigo di consigli, spesso ordini perentori, per cambiare frasi, metrica, rime, parole, esortando alla concisione, con il risultato di avere sempre l'impianto drammatico saldamente nelle sue mani.

Francesco Maria Piave

Di questo atteggiamento ne fece le spese soprattutto il buon Francesco Maria Piave, mansueto e duttile se non prono alle esigenze del maestro. Piave seppe dare al Maestro i versi e le parole di cui aveva bisogno tali da rappresentare situazioni drammaturgiche teatrali ed efficaci con versi e soluzioni linguistiche così da rendere efficace la " parola scenica".

Arrigo Boito

L'acme della collaborazione con i poeti la ottenne con Arrigo Boito (con la complicità di William Shakespeare!) approdando ai più alti livelli di intesa e collaborazione. Boito, poeta e musicista di alto e raffinato livello culturale, attento osservatore delle culture europee, sempre pronto da buon scapigliato ad essere proiettato verso ciò che era nuovo e moderno ed esattamente come Verdi aspirava a superare i rigidi schematismi linguistici e musicali…

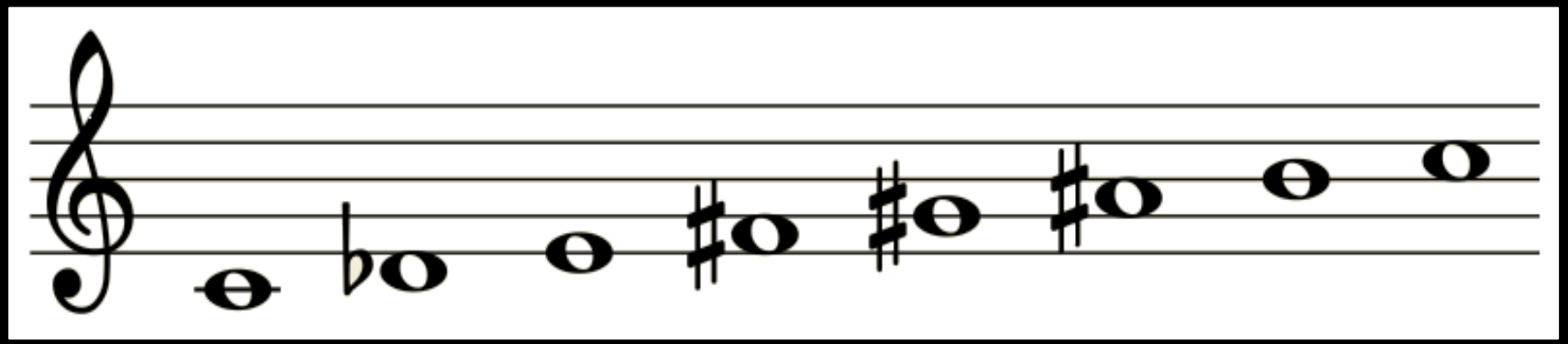
anche se dal punto di vista strettamente linguistico, almeno fino a Boito, i libretti verdiani sono improntati alla conservazione dell'antico a spese della innovazione lessicale restando comunque una lingua innaturale e di difficile comprensione.

Niente è più restio del melodramma, dal punto di vista letterario, alla innovazione in ogni sua forma

Raccontiamo un aneddoto su
Boito e Verdi

A proposito della poco nota…

La scala “enigmatica”



…Strano che con quella scangherata Scala riescano buone le modulazioni, e buona la distribuzione delle parti!!”

Vediamo alcuni aspetti lessicali dei libretti verdiani

Arcaismi lessicali : etra, face larva, arcane stille, pietade, virtude, bronzo (cannone), il boitiano "catellini ciechi" (arcaismo per cagnolini), druda (amante), nappo (bicchiere)

Antitesi: astro di queste tenebre, riluce di tetro

Ossimori: - la rivedrò nell'estasi raggiante di pallor

- amplessi casti
- dolcezza omicida

Monottonghi: core, foco, nova,

Sinonimi poetici: tempio (chiesa), speme (speranza), guardo (sguardo), larva (maschera), alma (anima), talamo (letto).

Inversione sintattica: mia figlia, mio padre.

Imperativi tragici: mi lascia!

Verdi e la censura

La trattazione sulla librettistica verdiana, non sarebbe completa senza esaminare, seppur superficialmente, quali siano stati fattori extra musicali o poetici ad influenzare la stesura dei libretti e quindi le variazioni talora rilevanti della mise en scène. Il fattore più importante fu l'intervento della censura.

Dividiamo grossolanamente l'attività della censura in due fasi:

- **La "fase" morale**
- **La "fase" politica**

I censori hanno sempre avuto una mentalità classicheggiante e le innovazioni artistiche e musicali tipiche del Romanticismo non potevano essere gradite ai governi e quindi, di riflesso ai censori. Una censura che nei decenni precedenti il Romanticismo aveva ben poco da lavorare; infatti tutte le produzioni artistiche precedenti la Rivoluzione francese, e ancor di più quelle del ‘500 e del ‘600, erano rivolte ad un aspetto agiografico per i potenti, perfettamente in linea con l’estetica e il pensiero di corte.

Verdi e la sua produzione si colloca interamente nella “fase” politica della censura, proprio nel periodo della formazione culturale e musicale del Maestro, i cosiddetti “anni di galera” cioè entro la prima metà del XIX secolo.

Il primo gruppo delle opere verdiane, quelle in seguito definite “risorgimentali” non incontrarono molte difficoltà con la censura austroungarica, anzi in una certa misura gli austriaci incentivarono la produzione operistica, nella convinzione, sbagliata, che il popolo si distraesse con la musica evitando di pensare alle rivoluzioni (più o meno l’equivalente dei “panem et circenses” degli imperatori dell’antica Roma!)

I problemi nacquero quando i censori compresero che le parole e i fatti, le gesta dei personaggi verdiani cominciarono ad essere interpretati e intesi in termini politici o integrati nell'anelito di libertà di tutti coloro che contrastavano la tirannide austroungarica.

I librettisti cercarono comunque di eludere la censura usando un linguaggio allusivo, usando personaggi e fatti che metaforicamente stimolavano la gente ad opporsi alla tirannide straniera.

Facciamo qualche esempio di pesanti modifiche a libretti verdiani; due esempi paradigmatici: Ballo in maschera e Rigoletto.

In entrambe le Opere si assiste all’assassinio del Re, cosa inaudita per la censura e i regimi vigenti all’epoca. Infatti in Ballo in maschera viene assassinato Re Gustavo III di Svezia e in Rigoletto, nella versione letteraria originale di Victor Hugo, si assiste all’assassinio niente meno che di Francesco I di Francia.

Verdi e i librettisti furono costretti a modificare le trame, tanto che in Ballo in maschera l'ambientazione si sposta dalla Svezia a Boston e il Re si trasforma in governatore di Boston. In Rigoletto invece la scena si trasferisce da Parigi a Mantova e il Re diventa Duca.

Ma non è finita poiché per ottemperare alle disposizioni censorie, prima di assumere il titolo definitivo di Rigoletto, si chiamò "le Roi s'amuse" (e non fu accettato perché per il Re è sconveniente che si diverta) poi si chiamò Tribolet (e un Re non può essere soggetto a tribolazioni di sorta) e infine "la maledizione" titolo rifiutato perché un Re non può essere maledetto da chicchessia).

il titolo subì ulteriori modifiche in funzione degli Stati in cui veniva rappresentato: si chiamò Viscardello a Roma, Clara di Perth e Lionello a Napoli e nel Regno delle due Sicilie. Da sottolineare che il censore di Papa Pio IX era niente di meno che Gioacchino Belli il quale definì, Le Roi s'amuse, "un putrido dramma". A Venezia invece, la censura austroungarica (che si chiamava Direzione d'Ordine Pubblico) definì Rigoletto "di ributtante immoralità ed oscena trivialità).

sentiamo cosa scrisse a Piave il funzionario della censura austriaca a proposito di Rigoletto:

“Sua Eccellenza il Sig. Governatore Militare Cavaliere de Gorzkowski deplora che il poeta Piave e il celebre Maestro Verdi non abbiano saputo scegliere altro campo che far emergere i loto talenti che quello di una ributtante immoralità ed oscena trivialità qual è l’argomento del libretto intitolato La Maledizione. La prelodata Eccellenza sua ha quindi trovato di vietarne assolutamente la rappresentazione”.

GRAZIE PER L’ATTENZIONE

Tutte le immagini sono
tratte da Wikipedia