

# **LA LINGUA DEL LIBRETTO DI *AIDA*** **(e la lingua dei libretti d'opera ottocenteschi)**

**di Edoardo Buroni**  
**Università degli studi di Milano**

Nel corso dell'Ottocento i libretti d'opera assunsero una fisionomia linguistica molto particolare, che li ha portati a contraddistinguersi per uno stile tipico del genere: molto aulico, estremamente poetico, assai lontano dalla reale comunicazione di tutti i giorni e, conseguentemente, spesso quasi incomprensibile a una prima e rapida lettura. Si tratta di una questione generale, ma molto più avvertibile nei melodrammi seri che in quelli comici, per loro stessa natura portati ad una minore formalità linguistica.

Le ragioni di tale fenomeno sono molteplici, per cui qui basterà ricordare le principali. Anzitutto, l'opera lirica è di per sé una forma d'arte antirealistica, e dunque anche all'epoca pareva forse meno "sconveniente" e bizzarro che i suoi personaggi si esprimessero con una lingua lontana dalla realtà; in secondo luogo, molto spesso attraverso i melodrammi si affrontavano tematiche e soggetti (talvolta atemporalmente o ambientati in epoche e luoghi più o meno remoti) carichi di una certa enfasi e di un forte tasso di *pathos*, entrambe cose che è più difficile esprimere facendo ricorso a uno stile prosastico e neutro; ancora, è innegabile che in diversi casi gli autori dei libretti fossero poeti non particolarmente dotati sotto il profilo stilistico e creativo, ma magari più abili sul fronte drammaturgico e della sintesi scenica, e quindi più portati alla riproposizione di moduli linguistici già esistenti e ritenuti validi anche dal punto di vista ritmico-melodico, piuttosto che spinti a trovare soluzioni più originali; infine, fungeva in qualche modo da giustificazione e avvaloramento il fatto che molte di queste scelte stilistiche fossero in larga misura ben presenti già nel più prestigioso teatro di prosa e in alcuni importanti poeti più o meno recenti, con particolare riferimento a Francesco Petrarca, Ludovico Ariosto, Torquato Tasso, Carlo Goldoni, Pietro Metastasio, Vittorio Alfieri, Ugo Foscolo, Giacomo Leopardi e il primo Manzoni.

È quindi naturale che anche il libretto di *Aida* si collochi in un simile contesto e ne assorba le influenze. Ma, al contempo, bisogna essere consapevoli del fatto che proprio a quest'altezza cronologica iniziarono a manifestarsi i primi segni di un rinnovamento e di uno svecchiamento linguistico del libretto d'opera in italiano, e che Antonio Ghislanzoni diede anch'egli, consapevolmente, un contributo in tale direzione (si ricordi che l'autore aveva preso parte, seppur in modo più defilato rispetto ad altri, al movimento della Scapigliatura milanese); inoltre lo stesso Verdi, che cooperò in modo molto diretto alla stesura dei versi, era un artista che sapeva e voleva coniugare rispetto per la tradizione e, contemporaneamente, apertura e curiosità per soluzioni nuove e talvolta perfino ardite.

Non stupisce dunque che tutto ciò sia ben individuabile nel libretto di *Aida*: per dimostrarlo ci limiteremo ad analizzare i più significativi brani solistici (con gli eventuali brevi dialoghi che li introducono o li chiudono) dei personaggi principali dell'opera.

Quest'ultima si apre proprio con la celebre romanza [\*Celeste Aida\*, preceduta da uno scambio di battute](#) tra il protagonista Radamès e il capo dei sacerdoti egizi Ramfis, e già qui è possibile ri-

scontrare la compresenza di tratti più tradizionali e di altri più innovativi. Se nei primi decenni dell'Ottocento era più usuale (e comodo) sollevare il sipario su una scena che prevedeva l'intervento del coro (si pensi al *Tancredi* di Rossini e Rossi, a *I Capuleti e i Montecchi* di Bellini e Romani, alla *Lucia di Lammermoor* di Donizetti e Cammarano, al *Nabucco* di Verdi e Solera), già a partire da metà secolo erano andate diffondendosi soluzioni differenti; ragion per cui il dialogo d'apertura tra i due personaggi non desta particolare stupore. Ma ad essere originale e peculiare è la scelta di iniziare come se prima si fossero già scambiate altre battute, inserendo quindi subito lo spettatore/ascoltatore *in medias res*: lo testimonia quel *Sì* con cui Ramfis sembra confermare quanto detto in precedenza, proseguendo così un discorso già avviato, o quanto gli ha appena chiesto il suo interlocutore.

Trattandosi di poesia, un aspetto importante da considerare è la struttura metrica, e anche in questo caso si notano delle caratteristiche interessanti. Già dal secolo precedente era prassi che i recitativi (ovvero i momenti più dialogici, non virtuosistici e in cui l'azione risulta più dinamica) venissero composti di soli endecasillabi e settenari per lo più sciolti (ovvero non rimati), versi abbastanza lunghi e dagli accenti interni mobili che danno l'idea di un procedere più prosastico e libero. Lo stesso ha fatto Ghislanzoni, ma con alcune particolarità: anzitutto l'autore ha voluto rendere la scorrevolezza del discorso ricorrendo a diversi *enjambements*, alcuni più forti (come la separazione del verbo al congiuntivo da quello all'infinito in *ardisca / Sfidarci* o dell'attributo dal sostantivo cui è legato in *sacra / Iside*) altri più deboli (come la collocazione in versi consecutivi del soggetto e del suo predicato in *un messo / Recherà* o del complemento di specificazione rispetto al nome cui si riferisce in *il plauso / Di Menfi*); inoltre si può notare come in alcuni endecasillabi il librettista abbia suddiviso le battute tra i personaggi o le porzioni sintattiche delle battute stesse in modo tale che la prima parte del verso (normalmente definita "emistichio") coincida esattamente con un settenario, ovvero, come si è detto, l'altra misura propria dei recitativi (così ad esempio *E Tebe minacciar – Fra breve un messo* e *Il condottier supremo. / Oh lui felice!*). Sotto questo profilo è interessante e significativo constatare come anche Verdi abbia deciso di salvaguardare, nella messa in musica, la continuità sintattico-comunicativa rispetto a quella più schematicamente metrica.

Andando quindi ad esaminare il livello linguistico che più interagisce con la fattura dei versi, ovvero la sintassi, emergono prima di tutto alcune caratteristiche tipiche della lingua poetica e operistica: le inversioni. La lingua italiana da questo punto di vista è molto più libera rispetto ad altri idiomi, e ciò ha sempre consentito una notevole varietà di costrutti, alcuni dei quali si sono contraddistinti come più aulici e ricercati: è questo il caso dell'anteposizione del complemento di specificazione rispetto al sostantivo cui si riferisce (così *del Nilo la valle* o *Delle egizie falangi / Il condottier supremo*), magari con l'intromissione di altri elementi logici che rendono più marcato l'allontanamento e l'inversione (è ciò che, a seconda dei casi, si definisce "iperbato" o "anastrofe" o "tmesi" e che troviamo in *del Nume / Reco i decreti*). Inversioni sintattiche tipicamente poetiche si hanno anche ad esempio collocando in fine frase il soggetto o il predicato (così *La sacra Iside / Consultasti* e *Giovine e prode è desso*), oppure facendo precedere l'aggettivo qualificativo al nome cui esso è congiunto (è il caso di *egizie falangi*).

Ma Ghislanzoni è stato in grado anche di rendere più vario ed elaborato il passo in questione per caratterizzare meglio quanto avviene in scena e gli stati d'animo dei personaggi. Non è difficile, infatti, accorgersi di come la parte solistica del recitativo (laddove Radamès fantastica tra sé e sé prima di attaccare la sua aria) sia molto più spigliata delle battute precedenti; ed è naturale: mentre

prima si aveva a che fare con un dialogo formale tra un sacerdote autorevole e un soldato coraggioso, ora il personaggio può far emergere il suo lato più intimamente ambizioso e i suoi sentimenti amorosi. L'eccitazione crescente del giovane è sottolineata da un altro artificio sintattico rilevante: si tratta di quello che viene definito "stile nominale", ovvero costruire frasi prive di predicato e ricorrere di preferenza a nomi e sostantivazioni; espediente che qui assume ancor più forza grazie al fatto che il fenomeno riguarda la proposizione principale.

La morfologia e la morfosintassi seguono anch'esse una linea stilistica poetica e sostenuta, come è confermato da numerosi esempi. Spicca anzitutto il cosiddetto "perfetto debole" *minacciar*: questa forma altro non è che la contrazione del passato remoto indicativo di terza persona plurale 'minacciarono', che oltretutto ha per soggetto il singolare collettivo *L'Etiope*. Si notano poi il pronome personale soggetto maschile *nesso*, tipicamente letterario e melodrammatico, e quello femminile tradizionale *Ella*; o ancora, nei versi dell'aria risalta la cosiddetta "ellissi" (= assenza, eliminazione) degli articoli determinativi all'interno dei sintagmi *tu sei regina* e *Tu di mia vita*, che in italiano meno formale si esprimerebbero come 'tu sei la regina' e 'tu della mia vita'.

Questa ripetizione del pronome di seconda persona singolare ci consente di rilevare un altro espediente caratteristico dell'opera lirica ottocentesca: se in un primo tempo Radamès è molto concentrato su se stesso, come dimostrano i ripetuti richiami pronominali, aggettivali e verbali alla prima persona singolare, il pensiero del personaggio si sviluppa poi come se il giovane si stesse rivolgendo direttamente ad Aida, continuamente chiamata in causa e quasi considerata presente in scena e interlocutrice reale di un dialogo faccia a faccia.

Anche le scelte lessicali denunciano un forte legame con la tradizione poetica e librettistica. Senza addentrarsi in altri particolari, vediamo solamente le numerose parole o espressioni che sarebbero potute essere sostituite da altre meno auliche e più comuni: già si è detto del singolare *l'Etiope* per indicare 'gli Etiopi'; a ciò si aggiungono *ardisca* per 'abbia il coraggio di', l'aggettivo sostantivato *il ver* per 'la verità', *ha nomato* per 'ha indicato, ha detto il nome', *prode/i* per 'coraggioso/i', *Nume* per 'divinità, dea', *plauso* per 'approvazione, consenso, sostegno, acclamazione', *di lauri cinto* per 'incoronato di alloro' (e si noti la stravaganza e la falsità storica di prevedere per l'antico Egitto un'usanza tipica piuttosto della classicità occidentale successiva), *ho pugnato* per 'ho combattuto', *(regal) serto* per 'corona', *crin* per 'capelli, chioma, capo'. Il tutto in un contesto comunicativo e semantico estremamente enfatico e iperbolico: si pensi soltanto all'idea conclusiva di *Ergerti un trono vicino al sol*.

Solo un paio di veloci considerazioni rispetto a [come tutto questo si sposa con la musica](#) di Verdi e a come il compositore si è servito del testo poetico in partitura. L'accompagnamento del breve dialogo tra Ramfis e Radamès è molto scorrevole, con un canto dalla linea semplice e melodica che rispetta sia nella pausazione sia nell'intonazione i confini logico-sintattici del testo verbale e il senso di quanto stanno esprimendo i due personaggi. Lo stacco con tale andamento pacato e formale è avvertibile nel momento in cui il giovane tenore rimane solo in scena e può dare più libero sfogo ai suoi pensieri e alla sua ambizione: la declamazione si fa più accesa e scandita quando Radamès auspica di diventare il condottiero vittorioso dell'esercito egizio e di poter così tornare dalla sua amata per dedicarle il successo e dichiararle il suo amore. Si notino tra l'altro gli squilli delle trombe e dei tromboni che richiamano per convenzione a un contesto militare e valoroso; oppure il fatto che Verdi abbia preferito eliminare la congiunzione dell'ultimo verso del recitativo per

rendere ancor più incisiva l'affermazione *dirti: per te ho pugnato, per te ho vinto!*, con tanto di indugio sull'acuto della parola finale.

Molto di quanto rilevato dal punto di vista linguistico nella romanza iniziale di Radamès ritorna nel primo momento solistico di Aida: *Ritorna vincitor!*. Qui però abbiamo molta più varietà metrica (e poi, conseguentemente, anche musicale), un aspetto assolutamente innovativo per un libretto d'opera ottocentesco; infatti questo lungo monologo è costituito da cinque strofe, così impostate: nove endecasillabi più un settenario parzialmente rimati ma senza uno schema preciso, sei senari a rima alternata con esclusione del primo e dell'ultimo verso, otto versi misti di endecasillabi e settenari variamente rimati (in modo baciato, alternato, ma anche sciolto), otto endecasillabi tutti a rima alternata e con parole tronche nei versi pari, quattro doppi quinari tutti tronchi (anche a metà verso) e a rima incrociata. Da segnalare inoltre, nella prima e nella terza strofa, alcuni *enjambements* più o meno forti che rendono più scorrevole il procedere verbale e che sono stati opportunamente rispettati da Verdi nella messa in musica (si badi almeno all'epifora *Vincitor(e) / Del padre mio* e *Vincitor(e) / De' miei fratelli*, che sottolinea il concetto e la parola chiave da cui nasce il dissidio tragico della protagonista). Tutto questo fa comprendere anche alla semplice lettura del testo verbale che non ci si trova di fronte a un'aria tradizionale suddivisa schematicamente in recitativo, romanza ed eventuale cabaletta.

La sintassi proposizionale è mediamente semplice, spesso nominale (ad esempio *E dietro il carro, / Un Re... mio padre... di catene avvinto!...* che rende in modo efficacemente icastico la scena ignominiosa immaginata da Aida), mentre più articolata e talvolta complessa è quella logica: *Dunque scordar poss'io / Questo fervido amor che oppressa e schiava / Come raggio di sol qui mi beava?*; in quest'ultimo caso si ritrovano anche alcune inversioni, che vanno da quelle più semplici e simili a quelle già viste per l'aria di Radamès (come l'anteposizione dell'infinito rispetto al verbo che lo regge in *celar m'è forza* e *profferir poss'io*, o la posposizione dell'aggettivo possessivo in *padre mio* e *amor mio*, non per nulla affettivamente e situazionalmente tra loro contrapposti), ad altre ben più involute come la frase tipicamente melodrammatica *non fu in terra mai / Da più crudeli angosce un core affranto* (che si potrebbe parafrasare come 'non ci fu mai sulla terra un cuore più martoriato da un dolore così grande').

In parte legata ad aspetti sintattici, con l'aggiunta di una componente lessicale, è l'elaborazione retorica dell'aria, che ne aumenta la ricercatezza poetica e il *pathos*. Uno dei tratti stilistici tipici dello stile librettistico di Ghislanzoni è la presenza delle cosiddette "dittologie" (l'accostamento di due elementi tra loro connessi ed eventualmente sinonimici) e le cosiddette "*iuncturae*" (espressioni unitarie composte da un sostantivo più un aggettivo). Le prime si presentano sotto forma sia di semplici accostamenti in successione, sia di parallelismi (eventualmente contrappositivi): si considerino, oltre all'epifora già citata, *Una patria, una reggia!* (cui segue un terzo elemento: *e il nome illustre*), *Un Re... mio padre..., oppressa e schiava, amor fatal – tremendo amor* e gli imperativi *Spezzami il cor – fammi morir!*; fino ad arrivare all'intera quarta strofa che, a ben guardare, è interamente costruita su una successione di elementi binari di diverso genere (lessicale, sintattico, contenutistico):

I sacri nomi di padre [1a]... di amante [2a]

Né profferir [1b] poss'io, né ricordar [2b]...  
 Per l'un [1c]... per l'altro [2c]... confusa [1d]... tremante [2d]...  
 Io piangere vorrei [1e]... vorrei pregar [2e]...  
 Ma la mia prece [1f] in bestemmia [2f] si muta...  
 Delitto è il pianto [1g] a me... colpa il sospir [2g]...  
 In notte cupa la mente è perduta... [1h]  
 E nell'ansia crudel vorrei morir. [2h]

Già a partire da questi esempi è possibile notare un altro preziosismo stilistico che Ghislanzoni ha profuso in questi versi: la figura retorica del chiasmo. Se ne possono infatti individuare diversi, come la successione tra predicato e complemento oggetto in *La figlia rendete; / Struggete le squadre*, o quella tra verbo servile e infinito in *piangere vorrei... vorrei pregar*, o ancora quella tra sostantivo e suo attributo in *Amor fatal – tremendo amor*.

L'ultimo verso citato è poi utile per richiamare l'altro elemento linguistico di cui si è già fatto cenno: le iuncturae. Oltre a quelle appena riportate, si segnalano *empia parola* (da rilevare che la protagonista della *Francesca da Rimini* di Silvio Pellico, di alcuni decenni precedente, esclamava all'amato proprio «Ah, dal labbro / m'uscì l'empia parola!...»), *nome illustre* (che si può rinvenire, magari al plurale, già in autori di riferimento per lo stile poetico e librettistico quali Tasso, Goldoni, Metastasio e Pindemonte), *sangue amato* (molto rara, ma presente ad elementi invertiti in un altro autore cui la lingua dell'opera lirica italiana ottocentesca deve molto: Vittorio Alfieri), *insana parola* (che ha un importante precedente manzoniano nella *Passione*), *fervido amor* (attestata ad esempio nell'*Orlando Furioso* dell'Ariosto e nelle *Rime* del Tasso), *crudeli angoscie* (di conio ghislanzoni, se si escludono pochissimi esempi di autori minori del passato), *sacri nomi* (assai rara, ma presente almeno in Foscolo e soprattutto nella *Crestomazia italiana* di Leopardi dove si legge «Sacri nomi s'udir di sposo e padre»), *notte cupa* (già dell'altra opera verdiana *Simon Boccanegra* e, soprattutto, del libretto di *Mefistofele* di un altro e più importante autore scapigliato: Arrigo Boito; a termini invertiti è poi rintracciabile in Foscolo e in Vincenzo Monti) e *ansia crudel* (che ritorna sempre in bocca di Aida anche nell'atto successivo ma che è una formazione originale del nostro autore). E che si tratti di un tratto tipico di Ghislanzoni e diffuso in tutto il libretto di *Aida* è confermato dagli esempi che si ritrovano anche nell'aria di Radamès vista poco sopra, a partire proprio dalle prime parole della stessa: *Celeste Aida, forma divina, Mistico serto, bel cielo, dolci brezze, patrio suol, regal serto*.

Come già constatato sempre nella romanza del tenore esaminata in precedenza, anche in questo arioso si trovano numerose parole o espressioni poetiche, auliche e sostenute impiegate in alternativa a varianti più semplici o meno letterarie, magari solamente sotto il profilo fonetico: così la forma *labbro* al singolare per intendere entrambe le labbra, *celar* per 'nascondere, tenere segreto', *mi è forza* per 'sono obbligata, devo', *vegga* per 'veda', *tinto* per 'sporco, macchiato', il già incontrato *plauso*, *avvinto* per 'legato', *sperdete* per 'disperdete', *struggete* per 'distruggete', *sventurata* per 'sfortunata', *profferir* per 'pronunciare, dire', *prece* per 'preghiera', *speme* per 'speranza'.

Verdi ha naturalmente tratto buon partito da una simile impostazione metrica e stilistica, [variando il procedere del pezzo solistico a seconda delle emozioni](#) contrastanti che sconvolgono l'animo di Aida. Così la stessa prima frase di augurio nei confronti di Radamès, che subito prima era stata solennemente proclamata da Amneris e resa poi ancor più perentoria e vigorosa dalla ripresa del coro, viene ripetuta da Aida con un'intonazione e un accompagnamento che ne evidenziano

invece l'angoscia. Ogni volta poi che la protagonista pensa alle varie persone cui si rivolgono i suoi affetti, siano essi il padre, i fratelli o in particolar modo l'amato, la musica diventa più languida e malinconica, salvo assumere successivamente toni e accenti violenti quando si tratta di augurarsi la vendetta del proprio popolo su quello egizio (e si noti la ripetizione che il compositore ha previsto per l'imperativo *Struggete!*, la cui seconda sillaba, di una durata ritmica più lunga, svetta intonativamente e aggressivamente rispetto alle altre); i primi versi della seconda e della quarta strofa si sviluppano invece in modo affannoso, proprio come lo stato d'animo di Aida che non riesce a risolvere il dilemma umano che sta vivendo. Il tutto si chiude con un'invocazione che, considerato l'accompagnamento orchestrale limitato a un semplice tremolo degli archi, affida di fatto l'espressione del dramma alla sola voce del soprano lirico, su una linea canora dolente, implorante e sottomessa che Aida riprenderà anche nell'atto successivo, [a conclusione del duetto con la feroce rivale Amneris](#) (ma solo nella versione in partitura voluta da Verdi, giacché la cosa non è prevista nel testo del libretto).