

Michele Girardi

Breve storia del libretto italiano: dall'Unità d'Italia ai nostri giorni.

La rivoluzione scapigliata

Negli anni Sessanta il libretto d'opera italiano tradizionale conosce i primi scossoni. [Francesco Maria Piave](#) muore nel 1867 dopo aver dato a [Giuseppe Verdi](#) l'equivalente di un 'romanzo per musica' come [La fida](#) (1862) mentre sta per salire alla ribalta [Arrigo Boito](#), uno degli uomini di teatro più iconoclasti che l'opera italiana abbia mai conosciuto. Alfieri della [Scapigliatura](#), autentico virtuoso del metro poetico che mise al servizio del dramma e della musica in varietà sinora sconosciute, Boito nacque come artista a tutto campo, compositore e librettista sull'esempio di [Wagner](#), traendo da uno dei miti romantici per eccellenza (il *Faust* di Goethe) il suo [Mefistofele \(1868\)](#), passato da esperimento a [lavoro di repertorio nel 1875](#). Nel frattempo lo scapigliato [Antonio Ghislanzoni](#) scrive [Aida](#) per Verdi (1871) e lo stesso Boito, dopo la popolarissima [Gioconda](#) per [Amilcare Ponchielli](#) (1876), accompagna l'ultima fase della carriera di Verdi: oltre a rifare ampi scorci del [Simon Boccanegra](#) (1881), stende i libretti esemplari di [Otello](#) (1887) nel genere tragico e [Falstaff](#) (1893) in quello buffo, collocando modernamente Shakespeare fra le inquietudini *fin de siècle*.

Verismo e dintorni

Anche i 'poemi' di [Ferdinando Fontana](#) per [Giacomo Puccini](#) si situano in ambito scapigliato ([Villi](#), 1884 e [Edgar](#), 1889) ma, dopo la parentesi post-romantica di [Manon Lescaut](#) (1893), tanto controversa che il libretto risulta anonimo, vengono tre fra i testi più importanti della poesia per musica italiana. Frutto della genialità versificatoria di [Giuseppe Giacosa](#) e del talento drammaturgico di [Luigi Illica](#), [La bohème](#) (1896), [Tosca](#) (1900) e [Madama Butterfly](#) (1904) offrono a Puccini nuove possibilità formali che rompono, nel segno di un poetico 'realismo', il clima esasperato dell'espressione verista. Aprirsi al gergo quotidiano e alle istanze sceniche del [naturalismo](#) francese era uno degli obiettivi del capostipite del [Verismo](#) operistico [Pietro Mascagni](#), con [Cavalleria rusticana](#) (1890), ma questo libretto, organizzato per numeri chiusi, rimane nell'alveo della tradizione. Più interessante [Pagliacci](#) (1892), versi e musica di [Ruggiero Leoncavallo](#), che cerca di conciliare l'espressione plebea con un raffinato gioco meta-teatrale. Al di fuori di questi due titoli, e di un paio di lavori nel genere storico di Illica ([Andrea Chénier](#), 1896) e [Arturo Colautti](#) ([Fedora](#), 1898) per [Umberto Giordano](#), la corrente verista esaurisce presto le proprie risorse, mentre Mascagni spazia dalla commedia sentimentale – [L'amico Fritz](#) di [Daspuro](#) (1891) –, alla [Literaturoper](#) – traendo il libretto di [Guglielmo Ratcliff](#) (1895) direttamente dalla traduzione del dramma di Schiller –, e dal libretto in prosa – [Amica](#) di [Choudens](#) (1905) – al dramma in costume – [Isabeau](#) di Illica (1911). Divenuto artista di regime, Mascagni avrebbe cavalcato la moda della romanità con [Nerone](#) (1935), ricorrendo

ancora a [Giovanni Targioni-Tozzetti](#), che aveva firmato, con [Guido Menasci](#), *Cavalleria*.

Gli ultimi fuochi del melodramma

Forma, strutture e soggetti del libretto italiano nei primi trent'anni del Novecento evolvono in collegamento sempre più stretto con gli sviluppi del teatro europeo contemporaneo. [Gabriele d'Annunzio](#) scrive per musicisti di successo come Mascagni (*Parisina*, 1913), ma anche per astri nascenti come [Riccardo Zandonai](#) (*Francesca da Rimini*, 1914; adattato da [Tito Ricordi](#)), e per sconosciuti come [Ildebrando Pizzetti](#) (*Fedra*, 1915). Tuttavia fallisce una collaborazione più volte tentata (e ricca di appetitosi interessi commerciali) con Puccini, che negli ultimi lavori avvia una fase sperimentale, accompagnando il melodramma nell'*impasse* novecentesca: lo attesta il dualismo fra libretto e musica nella *Fanciulla del West* (1910) né, a risolverlo, basta il viaggio fra i generi nel *Trittico* di [Giuseppe Adami](#) e [Gioacchino Forzano](#) (1918), tre atti unici tra loro giustapposti (nero: *Il tabarro*; sentimentale: *Suor Angelica*; buffo: *Gianni Schicchi*). Infine il palese recupero delle forme ottocentesche (recitativi e numeri chiusi) dovuto ancora a Adami, insieme a [Renato Simoni](#), nell'ottica di uno spettacolo reso d'inquietante modernità per espressioni metaforiche, lessicali e metriche, e per un taglio drammaturgico completamente al servizio dello spettacolo, in termini musicali e visivi: nel segno dell'esotismo più di facciata che reale *Turandot* (1924) chiude la fase più lunga e continuativa della tradizione italiana, tre secoli di storia, lasciando ai suoi successori l'esca per un rinnovamento che tardò ad accendersi.

Verso il secondo dopoguerra: i compositori-librettisti

Con l'evolvere del teatro musicale, il compositore scrive sempre più spesso il libretto da sé, per adeguare dramma, versi e scena alle proprie esigenze, sempre meno riconducibili a schemi consolidati – così [Mario Castelnuovo-Tedesco](#) con *La Mandragola* (1926) e [Ildebrando Pizzetti](#) con *Fra' Gherardo* (1928). Il compositore che tenta con maggiore animosità di rinnovare la tradizione italiana fra le due guerre è [Gian Francesco Malipiero](#), che si affaccia alla ribalta nel 1925 con *Orfeide*, un'azione in tre pannelli a prevalente carattere allegorico, dove riprende con affetto vezzi metrici e forme rinascimentali, alternandoli a parti in prosa. Nel suo capolavoro *Torneo notturno* (1929) il compositore esalta la struttura a canzoni, intrecciate da esili fili di recitativo, giungendo a impiegare l'antica forma dello strambotto. Egli scrive i propri libretti nei generi più svariati, dalla commedia al dramma fantastico (*I capricci di Callot*, 1942) preferendo giustapporre generi diversi (*Il mistero di Venezia*, 1932), eccezionalmente valendosi del grande drammaturgo [Luigi Pirandello](#) in veste di librettista (*La favola del figlio cambiato*, 1934). Attivissimo nel ventennio fascista, arriva a concepire anche libretti di propaganda, come *Giulio Cesare* (1936) dove celebra la moda della romanità (passando sopra a Shakespeare), e insieme il suo condottiero (il dittatore Mussolini). Non si sottrae allo spirito del tempo nemmeno l'esordio scenico di [Luigi Dallapiccola](#), librettista di se stesso per tutti i suoi lavori teatrali, a cominciare da *Volo di notte* (1940), esaltazione della vita spericolata

dell'aviatore (*Memento Audere Semper* il tristo motto) tratto da [Saint-Exupery](#), per finire con [Ulisse](#) (1968).

Grandi poeti al lavoro

Nel secondo dopoguerra rinasce l'interesse per il libretto di alta qualità letteraria, affidato a scrittori e poeti di vaglia come [Eugenio Montale](#), che fornisce a [Goffredo Petrassi](#) *Il cordovano*, [Salvatore Quasimodo](#) che adatta il *Billy Budd* di Melville per [Giorgio Federico Ghedini](#) (1949) e [Riccardo Bacchelli](#) che offre una greve commedia musicale, *Il calzare d'argento*, a Pizzetti (1961). E se lo spirito di Thomas S. Eliot rivive nell'*Assassinio nella Cattedrale* di Pizzetti (1958), ben presto viene l'ora degli esperimenti più radicali. [Italo Calvino](#) inizia col racconto mimico *Allez-hop* (1959) la sua collaborazione con [Luciano Berio](#), che porterà a lavori centrali negli anni più recenti, come *La vera storia* (1982), e anche [Edoardo Sanguineti](#) si distingue con il testo di *Passaggio* per Berio (1963). In quest'ultimo lavoro, in particolare, la traccia narrativa tradizionale (che s'intravede, quando non pervade i titoli sopra citati) viene sacrificata a vantaggio di momenti drammaturgici e poetici multilingue, in un'azione che ambisce, nel caso di *Passaggio*, a un coinvolgimento diretto del pubblico in favore dell'impegno politico-sociale.

C'è ancora un libretto?

Gli anni Sessanta sono pervasi da un vento di progresso, radicato su una forte matrice sociale. È il caso soprattutto di *Intolleranza 1960* di [Luigi Nono](#) (1961), da un'idea dello slavista [Angelo Maria Ripellino](#), in cui il compositore, impegnato a forgiare l'idea drammatica in prima persona, riadatta testi, fra gli altri, di Brecht, Eluard, Sartre e dello stesso Ripellino. Segue il lavoro più importante di [Bruno Maderna](#), apostolo dell'avanguardia, che elabora, insieme al regista [Virginio Puecher](#), una «lirica in forma di spettacolo» ispirata a Hölderlin, *Hyperion* (1964), basata sull'impaginazione di testi in prosa, versi e fonemi in forma di opera aperta, mutante a seconda delle esigenze di ogni ripresa, ed esplicita metafora della condizione alienata dell'uomo contemporaneo nella realtà industriale che lo circonda. A completare il quadro di questa svolta viene il capolavoro 'aleatorio' di [Sylvano Bussotti](#) *La Passion selon Sade*, *opus in fieri* dal 1965 e «mystere de chambre» in un atto. *Il libretto è un sonetto di Louise Labé*, poetessa petrarchista, con parole di Sade e riferimenti al 'divin marchese', che offre l'occasione di un montaggio musicale sensibile ad assonanze e allitterazioni, di grande presa sullo spettatore. *Prometeo* di Nono (1984), «tragedia dell'ascolto», si basa su un testo molto connotato, ma in assoluta funzione della musica, semanticamente disperso su brani scelti da [Massimo Cacciari](#), che mise in rapporto frammenti orfici con lacerti delle *Elegie duinesi* di Rilke, poesie di Hölderlin e altro, in greco, italiano e tedesco, puntando sulla suggestione di pensieri isolati, di illuminazioni e associazioni improvvise. Frammenti dalla *Religione del mio tempo* di [Pierpaolo Pasolini](#), abilmente sottratti all'integrale poetica ricreando nuovi significati, illuminano *Il trionfo della notte* di [Adriano Guarneri](#) (1987), in contrasto salutare con quel pizzico di verismo riemerso nel *Salvatore Giuliano* di Giuseppe Di Leva per [Lorenzo Ferrero](#) (1986). Fra gli ultimi eventi degni di nota la vocazione 'librettistica' di un grande scrittore come

[José Saramago](#), impegnato in una denuncia dell'intolleranza religiosa in [Divara](#) di [Azio Corghi](#) (1993). Ma la vicenda è la stessa del [Prophète](#) di Meyerbeer, dunque *tout se tient*: dai contraccolpi dell'avanguardia riemergono vicende del passato e stilemi 'sempreverdi', che si mescolano ai miti comunicativi del nostro tempo, come la «video-opera» [Medea](#) di Guarnieri (2002), «liberamente tratta da Euripide».