



SANDRO CAPPELLETTI
 La sezione «libretti d'opera dell'Ottocento italiano» della Library of Congress di Washington raccoglie oltre diecimila titoli. Sono dunque questi «più modesti romanzi», come li ha perfettamente definiti Mario Lavagetto, il basso continuo, la trama tenace che ha collegato nel nostro Paese letterati e popolo. Una verità ricordata da Alberto Arbasino nell'intervista d'avvio al lungo viaggio di *Tuttolibri* attraverso i libri che «hanno fatto l'Italia».

Prima che nasca l'Italia, Giuseppe Mazzini ricorda che «soltanto all'opera si parla italiano, da Torino a Palermo», mentre Antonio Gramsci, che negli anni vissuti a Torino volentieri frequenta ope-

Un patrimonio comune dal Nord al Sud, l'unico «romanzo popolare» in un Paese di analfabeti

ra e operetta, nota il forte radicamento delle passioni suscitate dalle trame e dai versi dei melodrammi.

Se applichiamo alla storia italiana lo schema ideato da Wendy Griswold, sociologa della cultura statunitense, per stabilire se e quando si possa parlare di «oggetto culturale», il primato va senz'altro all'opera lirica. Tra primo Seicento (quando si apre a Venezia il primo teatro pubblico a pagamento) e Anni Trenta del Novecento (quando si afferma il cinema) è stato il teatro musicale lo spettacolo più diffuso e richiesto; si è creato qui il quadrilatero che mette in relazione l'artista, la sua opera, il pubblico, il contesto sociale nel quale tutti si vive: quell'insieme di relazioni che consentono a una creazione d'arte di essere appunto un condiviso «oggetto culturale».

E' attraverso i libretti - la parola indica il formato ridotto, tascabile, del volumetto dove viene pubblicato il testo dell'opera - che romanzi, commedie, cicli epici sono diventati patrimonio del nostro pubblico: da Omero (*Il ritorno di Ulisse in patria* di Monteverdi) a Shakespeare (*Macbeth*, *Otello*, *Falstaff* di Verdi), da Beaumarchais (*Il barbiere di Siviglia* di Rossini) a Scott (*Lucia di Lammermoor*), a infiniti altri esempi, legati sia al recupero di testi del passato, sia alla creatività del tempo:

I libretti Il tramite fra letterati e popolo, il più diffuso e condiviso «oggetto culturale»

Solo all'Opera si parla italiano



Giuseppe Verdi: da «Aida» a «Falstaff», un maestro del melodramma

Il melodramma a fumetti

«L'opera è il simbolo fra tutti forse il più conosciuto ed eccellente della cultura popolare italiana»: è ancora possibile scrivere una frase così? Ma non stava prevalendo la vulgata post-crisi che la lirica è il lusso di un'élite, e chi proprio non può farne a meno, allora se lo paghi? Un'iniziativa della Sony Music scommette sul contrario, nella persuasione che il melodramma abbia ancora un vastissimo potenziale di fruitori, non raggiunti dalla politica di comunicazione messa in atto, oggi, dalle nostre fondazioni liriche. Nasce «Graphic Opera», l'opera a fumetto: Simonluca, Victor Togliani, Maurizio Rosenzweig, tre note firme dei cartoon, disegnano e sceneggiano, in avvincenti squarci visivi, Puccini e Verdi. Ogni volume contiene i fumetti di tre titoli: «Bohème», «Tosca», «Butterfly» il primo, «Rigoletto», «Trovatore», «Traviata» il secondo. Un cd audio propone non l'intera opera, ma, in interpretazioni di rilievo, le arie più conosciute, mentre una voce racconta e sintetizza la trama: e quanto a «fumettoni», le vicende dell'opera non temono confronti. Vita del compositore, cenni alla storia di quel periodo completano l'offerta (24,90 euro). Una scommessa e un invito: a scoprire che questi colossali fumetti, varrà magari la pena, prima o poi, di vederli anche dal vivo.

[S. C.]

Puccini intuisce immediatamente il potenziale drammatico della «Tosca» di Sardou, Verdi ha l'audacia di mettere subito in musica *La Dame aux camélias* di Alexandre Dumas.

In un'Italia che, a fine Ottocento, ha livelli di analfabetismo vicini al 90%, l'unico «romanzo popolare» sono i libretti. Che pochi leggono per esteso, di cui in molti però conoscono snodi drammaturgici essenziali, versi memorabili, intere arie.

Se l'opera, per costo di produzione, complessità e varietà delle competenze richieste, è spettacolo degli effetti, è

re e un errore, ma una «sinestesia», giustificata dall'agitazione del momento in cui quelle parole vengono pronunciate.

La scrittura di un libretto è sempre funzionale: esemplari, in questo senso, le riflessioni di Lorenzo Da Ponte relative alla peculiarità del genio di Mozart che lo «costringe», per *Nozze di Figaro*, *Don Giovanni* e *Così fan tutte*, a immaginare situazioni narrative e invenzioni lessicali non ancora sperimentate. E quelle di Verdi sulla necessità di poter disporre di una «parola scenica».

Da Shanghai a Sydney da Mosca a Santiago, è grazie al teatro musicale che la nostra lingua regge nel mondo

Un librettista doveva sapere che tenore, soprano e baritono vogliono almeno un'aria importante per ciascuno, e duetti e terzetti e concertati. Che la metrica dei versi seguirà sempre le convenzioni dettate dalla musica: «Di quella pira l'orrendo foco» è un quinario doppio, con forte cesura centrale, perché il cadano insieme la pausa e il nuovo accento, la ripresa dell'invettiva. Mentre «Verranno a te sull'aure» invita a una melodia più distesa, sognante, meno concitata. Il «Cortigiani, vil razza dannata» (c'è *Le roi s'amuse* di Hugo alle spalle del *Rigoletto* di Verdi) è un decasil-

Dove leggerli

MODESTI ROMANZI

Dalla libreria alla Rete

E' il 1997 quando Paolo Fabbri e Giovanna Gronda curano, per Mondadori, un Meridiano dedicato ai *Libretti d'opera italiani*: vi sono raccolti trentaquattro testi nati per la musica, compresi tra Seicento e Novecento. E' il più ampio, ragionato omaggio dell'editoria italiana ad un genere a lungo considerato minore. Il volume nasce anche come conseguenza dei saggi di numerosi studiosi - da Gianfranco Folena a Luigi Baldacci, da Daniela Goldin a Mario Lavagetto - che smontano pregiudizi e opinioni demolitorie, aprendo il campo a riflessioni più motivate e funzionali sul rapporto parola-musica-canto-scena. Due sono state le case editrici (Garzanti negli Anni Novanta, Newton Compton più recentemente) che hanno pubblicato «tutti i libretti» di singoli compositori: Bellini, Donizetti, Rossini, Verdi, Mozart (numerose sono le sue opere in lingua italiana). Per Metastasio, che ha nutrito generazioni di compositori, bisogna ricorrere all'edizione completa delle opere, curata da Bruno Brunelli per Mondadori nel 1951.

Oggi, molti libretti si possono leggere in rete: www.librettidopera.it e www.italianoopera.org sono due siti piuttosto attendibili. Un recente saggio-racconto di Lorenzo Arruga, *Il teatro d'opera italiano* (Feltrinelli), rende ampio merito a «quei più modesti romanzi».

[S. CAP.]

labo capolavoro: la durezza della prima sillaba, l'aggettivo tronco, il sonoro disprezzo di «razza», la successione delle tre «a» lungo le quali la voce può espandersi, infuocarsi. Pietro Metastasio, soltanto tre generazioni prima, non avrebbe potuto concepire un verso, un'aria, un carattere analoghi. Lui, immaginava altre metafore, anche roccocò: «L'onda che mormora / fra sponda e sponda, / l'aura che tremola / tra fronda e fronda / è meno instabile del vostro cor». A ogni civiltà musicale, il proprio libretto.

Oggi, nell'importanza crescente assunta dal teatro di regia, un librettista deve confrontarsi, oltre che con il compositore, con il regista, il tecnico del suono, l'autore dei video, con l'insieme delle nuove professionalità e possibilità espressive, diventate anch'esse protagoniste nell'allestimento di un'opera.

Nel Novecento e adesso, la scrittura per il teatro musicale ha continuato e continua ad affascinare autori significativi e diversi autori italiani, da Italo Calvino a Edoardo Sanguineti, da Andrea Camilleri a Michele Serra, a Massimo Cacciari, che ha curato i «testi» per alcune opere di Luigi Nono. Ed è soprattutto grazie all'opera che alcune migliaia di persone nel mondo, da Shanghai a Sydney, da Mosca a Santiago del Cile, continuano a studiare, a leggere e a parlare la nostra lingua. Mazzini ne sarebbe felice.