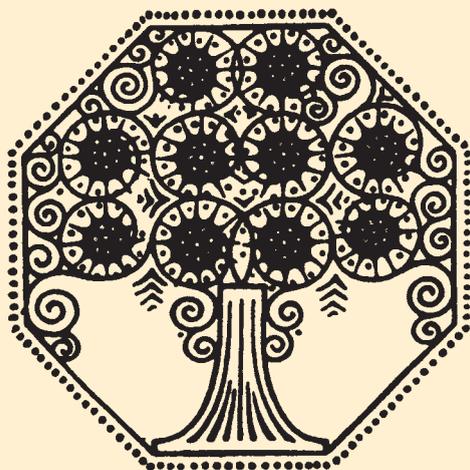


ILARIA BONOMI, EDOARDO BURONI

# IL MAGNIFICO PARASSITA

LIBRETTISTI, LIBRETTI E LINGUA POETICA  
NELLA STORIA DELL'OPERA ITALIANA

con i contributi di  
VALERIA MARINA GAFFURI e STEFANO SAINO



Critica letteraria e linguistica  
*FRANCOANGELI*



I lettori che desiderano informarsi sui libri e le riviste da noi pubblicati possono consultare il nostro sito Internet: [www.francoangeli.it](http://www.francoangeli.it) e iscriversi nella home page al servizio "Informatemi" per ricevere via e-mail le segnalazioni delle novità

ILARIA BONOMI, EDOARDO BURONI

# IL MAGNIFICO PARASSITA

LIBRETTISTI, LIBRETTI E LINGUA POETICA  
NELLA STORIA DELL'OPERA ITALIANA

con i contributi di  
VALERIA MARINA GAFFURI e STEFANO SAINO

Critica letteraria e linguistica  
*FRANCOANGELI*

Il volume è stato pubblicato con il contributo del Dipartimento di Filologia Moderna dell'Università degli Studi di Milano.

Copyright © 2010 by FrancoAngeli s.r.l., Milano, Italy.

*L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sul diritto d'autore. L'Utente nel momento in cui effettua il download dell'opera accetta tutte le condizioni qui sotto previste. All'Utente è concessa una licenza d'uso dell'opera secondo quanto così specificato:*

1. l'Utente è autorizzato a memorizzare l'opera sul proprio pc o altro supporto sempre di propria pertinenza attraverso l'operazione di download. Non è consentito conservare alcuna copia dell'opera (o parti di essa) su network dove potrebbe essere utilizzata da più computer contemporaneamente;
2. l'Utente è autorizzato a fare uso esclusivamente a scopo personale (di studio e di ricerca) e non commerciale di detta copia digitale dell'opera. Non è autorizzato ad effettuare stampe dell'opera (o di parti di essa).  
Sono esclusi utilizzi direttamente o indirettamente commerciali dell'opera (o di parti di essa);
3. l'Utente non è autorizzato a trasmettere a terzi (con qualsiasi mezzo incluso fax ed e-mail) la riproduzione digitale o cartacea dell'opera (o parte di essa);
4. è vietata la modificazione, la traduzione, l'adattamento totale o parziale dell'opera e/o il loro utilizzo per l'inclusione in miscellanee, raccolte, o comunque opere derivate.

## Indice

<b>Prefazione</b> , di <i>Ilaria Bonomi</i>	pag.	9
<b>1. Il codice innovativo dei libretti di Busenello</b> , di <i>Ilaria Bonomi</i>	»	13
1. L'autore e i libretti	»	13
1.1. L'autore	»	18
1.2. I libretti nella raccolta <i>Delle hore ociose</i>	»	29
2. La lingua dei libretti	»	29
2.1. Generalità	»	31
2.2. Fono-morfologia e microsintassi	»	35
2.3. Sintassi del periodo e topologia	»	39
2.4. Lessico		
<b>2. «Prima la musica, poi le parole». Osservazioni linguistiche sui metamelodrammi del '700</b> , di <i>Ilaria Bonomi</i>	»	47
1. I metamelodrammi e il campione esaminato	»	47
2. Analisi linguistica	»	57
2.1. Testualità	»	57
2.2. Fonomorfologia e microsintassi	»	60
2.3. Sintassi del periodo, topologia e stile	»	62
2.4. Lessico	»	70
<b>3. Felice Romani librettista per Bellini</b> , di <i>Valeria Gaffuri</i>	»	75
1. Una straordinaria collaborazione	»	75
2. Note filologiche su <i>La Sonnambula</i> e <i>Norma</i>	»	78
3. La lingua dei libretti de <i>La Sonnambula</i> e di <i>Norma</i>	»	86
3.1. Fonetica	»	86
3.2. Morfologia e microsintassi	»	88
3.3. Sintassi	»	98
3.4. Lessico	»	102
3.5. Metrica e figure retoriche	»	106
4. Conclusioni	»	113

<b>4. Donizetti, Verdi e i loro librettisti: casi emblematici del rapporto tra compositore e poeta nel melodramma ottocentesco,</b>	
di <i>Edoardo Buroni</i>	pag. 115
1. Prima il compositore, poi il librettista	» 115
2. Gaetano Donizetti	» 119
2.1. Salvatore Cammarano e la lingua di <i>Lucia di Lammermoor</i>	» 121
2.1.1. Metrica	» 123
2.1.2. Fonetica	» 124
2.1.3. Morfologia e morfosintassi	» 125
2.1.4. Sintassi	» 126
2.1.5. Lessico	» 127
2.1.6. Retorica e testualità	» 128
2.1.7. Approfondimenti linguistico-musicali	» 130
2.2. Giovanni Ruffini e la lingua di <i>Don Pasquale</i>	» 132
2.2.1. Metrica	» 134
2.2.2. Fonetica	» 136
2.2.3. Morfologia e morfosintassi	» 138
2.2.4. Sintassi	» 139
2.2.5. Lessico	» 141
2.2.6. Testualità	» 143
2.2.7. Approfondimenti linguistico-musicali	» 145
3. Giuseppe Verdi	» 146
3.1. Francesco Maria Piave e la lingua di <i>Rigoletto</i>	» 150
3.1.1. Metrica	» 153
3.1.2. Fonetica	» 156
3.1.3. Morfologia e morfosintassi	» 157
3.1.4. Sintassi	» 159
3.1.5. Lessico	» 161
3.1.6. Approfondimenti linguistico-musicali	» 164
3.2. Arrigo Boito e la lingua di <i>Falstaff</i>	» 166
3.2.1. La lingua dei libretti boitiani tra poesia e musica	» 170
3.2.2. Approfondimenti linguistico-musicali	» 172
<b>5. Fra realismo ed estetismo: la composita produzione di Luigi Illica,</b>	
di <i>Stefano Saino</i>	» 180
1. I testi	» 181
2. La lingua	» 191
2.1. Fonomorfologia	» 191
2.2. Sintassi	» 196
2.3. Lessico	» 199
3. Parole e musica	» 211
4. Conclusioni	» 218

<b>6. Un caso contemporaneo: <i>Giocasta</i> di Azio Corghi e Maddalena Mazzocut-Mis, di <i>Edoardo Buroni</i></b>	pag. 220
Intervista a Maddalena Mazzocut-Mis	» 221
Intervista ad Azio Corghi	» 229
<b>Bibliografia</b>	» 239
<b>Indice dei nomi</b>	» 255
<b>Indice delle voci</b>	» 263

**Avvertenza**

Il terzo e il quinto capitolo, scritti rispettivamente da Valeria Gaffuri e da Stefano Saino, sono rielaborazioni delle loro tesi di laurea magistrale. Gli altri capitoli sono stati scritti da Ilaria Bonomi e Edoardo Buroni per il presente volume.

## *Prefazione*

La lingua dei libretti d'opera è stata indagata solo negli ultimi decenni, e dunque troppo poco per l'ampiezza del campo, che offre ancora tanti terreni e aspetti da studiare, sia relativamente alla cronologia, sia relativamente ai generi e agli autori. Se il '600 e il '900 restano quasi del tutto inesplorati, il '700 è stato indagato solo in parte e solo per alcuni grandi autori (Metastasio, Goldoni, Da Ponte), e l'800, naturalmente più studiato, offre ancora, data la vastità del panorama librettistico e operistico, molto da indagare. Anche sul vasto fenomeno del riuso e dell'intertestualità, fondamentale nella storia linguistica del libretto d'opera, pur se diversi contributi ne hanno evidenziato linee significative, c'è ancora molto da fare, indagando le dipendenze dei librettisti dagli autori della letteratura italiana e dagli stessi autori di libretti attraverso i secoli, e mostrando come la fortuna di determinati autori (penso al Tasso, al Marino) in determinati periodi si presenti nella librettistica rispetto ai diversi generi della poesia.

Ma, accanto ad una linea di analisi rivolta alla lingua della librettistica in sé, considerata nella sua evoluzione cronologica e nei suoi rapporti con la poesia alta, è molto opportuno cercare di analizzare la lingua dei libretti in rapporto all'intonazione musicale. E qui appare evidente una delle molte difficoltà, forse la principale, sottese allo studio linguistico del libretto d'opera, cioè la sua natura squisitamente interdisciplinare, che ne ha certamente condizionato i lenti passi: l'analisi linguistica dei libretti si presenta infatti al crocevia tra storia linguistica, storia letteraria, storia della musica, filologia. In particolare, proprio il rapporto tra la veste linguistica e la veste musicale, che rappresenta, potremmo dire, il nucleo fondante dell'opera in musica, è molto arduo da indagare, soprattutto per chi non ha approfondite conoscenze musicologiche. Inoltre, questo rapporto appare assai diverso secondo le epoche: più stretto nel '600, si allenta significativamente nel '700, quando uno stesso libretto viene generalmente musicato da svariati compositori, per farsi di nuovo stretto, secondo criteri e modalità diversi e spesso molto complessi, nell'800.

Quanto all'aspetto testuale, anch'esso appare modificarsi nel tempo, il che rende difficile attenersi a criteri filologici univoci sia nell'edizione, sia soprat-

tutto nell'analisi linguistica: la scelta di basare l'edizione dei libretti sul testo della prima rappresentazione, seguita dalla maggior parte degli studiosi, e soprattutto degli editori di libretti, negli ultimi tempi, può apparire più discutibile quando l'autore della musica è intervenuto successivamente a modificare o a fare modificare in modo significativo il testo poetico, dal poeta o anche da altri. Pensiamo, per esempio, a Puccini. In altri casi, indagare la lingua di un librettista nella sua produzione complessiva può rendere più opportuno basarsi sull'edizione letteraria da lui curata, quando esista, pur tenendo conto della tradizione rappresentativa del testo. Insomma, le differenze segnate dal tempo e dai diversi usi, e quelle determinate da particolari condizioni testuali possono indurre il linguista ad allontanarsi dal criterio rigido dell'attenersi al libretto della prima rappresentazione.

Il campo, dunque, della librettologia offre allo storico della lingua che intende applicarvi difficoltà numerose, ma anche forti stimoli, e la consapevolezza che gli autori, gli argomenti e gli aspetti che attendono di essere illuminati sono molti.

Così, chi scrive e gli allievi che si sono uniti a comporre questo volume hanno creduto di poter dare un contributo utile agli studi con un insieme di saggi, tutti inediti, che preferiamo definire capitoli a sottolinearne l'appartenza ad un disegno coerente, relativi a momenti e autori diversi della storia dei libretti d'opera. Un'utilità che ritengo accresciuta dall'approccio decisamente interdisciplinare di alcuni dei capitoli, scritti da giovani studiosi di storia della lingua che si avvalgono di approfondite competenze musicologiche, grazie agli studi compiuti in conservatorio.

I capitoli si dispongono in ordine cronologico. Il primo studia un autore centrale della librettistica seicentesca come Giovan Francesco Busenello, i cui libretti sono stati musicati da grandi compositori come Monteverdi e Cavalli, costituendo uno degli esempi migliori dell'opera veneziana del XVII secolo. Il secondo ha per oggetto un microgenere dell'opera settecentesca, i metamelodrammi, rappresentativo in qualche modo della duplicità dell'opera del XVIII secolo, tra melodramma serio e opera comica, e di particolare interesse per il linguista per l'operazione di metariflessione compiuta dagli autori. I tre capitoli successivi sono dedicati al secolo indubbiamente più prolifico nella storia del melodramma, l'800. Il terzo e il quarto hanno per oggetto librettisti per compositori importanti, con particolare attenzione ai rapporti, appunto, tra poeta e musicista, e tra poesia e musica: Romani autore di libretti per Bellini studiato nel capitolo terzo, Cammarano e Ruffini librettisti per Donizetti, Piave e Boito librettisti per Verdi nel capitolo quarto. Nel quinto capitolo, sempre con attenzione al rapporto tra parole e note, si descrive il percorso evolutivo di uno dei principali librettisti tra '800 e '900, Luigi Illica, autore di libretti assai differenti tra loro scritti per compositori diversi, più o meno noti e grandi: Catalani, Smareglia, Giordano, Mascagni, Franchetti, Puccini. Infine, nell'ultimo capitolo ci si accosta ad un'opera contemporanea, *Giocasta* di Azio Corghi con libretto di Maddalena Mazzocut-Mis, con taglio non già analitico ma di intervista con gli autori, con i quali chi scrive e Edoardo Buroni hanno avuto

la fortuna di dialogare in modo diretto: un compositore, Corghi, dedito alla scrittura di opere, che sul rapporto tra parole e musica, filo conduttore del presente volume, ha riflettuto e lavorato con particolare impegno.

I diversi capitoli dunque, pur componendo una linea coerente, sono dotati di una loro sostanziale indipendenza, che, sulla base della grande varietà dei temi, dei tempi e degli autori trattati, ha determinato anche una certa autonomia compositiva. Da questo derivano prima di tutto differenze nel metodo di analisi, dipendenti, oltre che dalla varietà di autori e periodi, anche dalle diverse competenze musicologiche degli autori: in particolare, si sottolinea il significativo riferimento alla componente musicale nei capitoli 4 e 5, nei quali gli autori hanno inserito concetti e termini tecnico-musicali che comunque, per il loro non eccessivo specialismo, non si è ritenuto necessario spiegare. Dalla disparità notevole dei testi esaminati derivano poi discrepanze nei richiami ai testi e nelle modalità di citazione: accanto alla prevalente indicazione di atto e scena (in numero romano e in numero arabo), quando possibile, altre diverse modalità di citazione sono precisate in ogni capitolo.

Licenziando questo volume, a coronamento di un lavoro appassionante, ma consapevoli di avere affrontato campi insidiosi e di esserci talvolta avventurati in terreni non propriamente “nostri”, indotti dal taglio parzialmente interdisciplinare del volume, desideriamo esprimere il nostro ringraziamento a chi, soprattutto sul versante musicologico, ci è stato di aiuto, con suggerimenti, consigli e indicazioni bibliografiche.

Milano, dicembre 2009

*Ilaria Bonomi*



# *1. Il codice innovativo dei libretti di Busenello*

di *Ilaria Bonomi*

## **1. L'autore e i libretti**

### *1.1. L'autore*

Gian Francesco Busenello<sup>1</sup> (Venezia 1598 - Legnaro 1659) appare come uno dei protagonisti indiscussi della librettistica secentesca, e studiarne il codice poetico si motiva da molti e diversi punti di vista.

Figura di spicco nella storia della librettistica e nel *milieu* culturale della Venezia del pieno '600, egli contribuisce con i suoi libretti a realizzare con piena consapevolezza e maturità artistica la componente poetica di melodrammi che, grazie alla collaborazione con musicisti quali Monteverdi e Cavalli, si stagliano nel panorama dell'opera veneziana di questo secolo: i suoi libretti sono raccolti in un'edizione letteraria, la cui importanza si avrà modo di sottolineare nel corso dell'analisi. Marginale, invece, il ruolo di Busenello nel contesto più generale della storia letteraria, nonostante una produzione ampia e varia, ma poco studiata e ancora in buona parte inedita.

La sua produzione librettistica riflette in modo coerente i caratteri del dramma per musica, tipicamente barocco, nell'opera impresariale veneziana del '600<sup>2</sup>, iniziata nel 1637 con la prima rappresentazione in un teatro pubblico, il

1. Per la ricostruzione della sua figura, oltre allo studio bio-bibliografico di Livingston (1913), datato soprattutto nei giudizi, in particolare negativo sui melodrammi, erroneamente giudicati convenzionali, si vedano le voci enciclopediche di Capucci in *DBI*, Sartori in *ES*, Abert in *MGG*, Walker-Heller in *GROVE*; molto utile inoltre per un inquadramento storico-culturale Getto (1969); sulla sua attività di librettista si vedano principalmente Degradà (1979a, ma 1968), Getrevi (1987), Fabbri (2003) e (1995), Smith (1981), Wolff (1978), Bianconi (1982), Brizi (1976), Lanfranchi (1977) pp. 30-33, che esprime un giudizio frettolosamente negativo, Lattarico (2005) e (2006): lo studioso francese sta attendendo a un'edizione critica dei libretti di Busenello. Cfr. inoltre Bianconi (1986), Bellina-Walker (1983), Rosand (1991). La bibliografia sulle singole opere verrà fornita più avanti.

2. Sull'opera veneziana del '600 si vedano soprattutto Rosand (1991), (2004) e (2007), Fabbri (2003), Bellina-Walker (1983); utile anche Gier (1998).

S. Cassiano, e continuata per qualche decennio, con librettisti come Giovanni Faustini, Aurelio Aureli, Benedetto Ferrari, Nicolò Minato e compositori come Claudio Monteverdi, Francesco Cavalli, Giovanni Legrenzi, Antonio Cesti, in ambito strettamente veneziano fino alla sua esportazione in altre città: spettacolo pubblico, a pagamento, in cui le leggi della concorrenza e della soddisfazione del pubblico pagante determinavano modalità compositive finalizzate al successo.

Nato in una famiglia ricca ma non nobile<sup>3</sup>, Busenello studiò legge a Venezia (ebbe maestro anche Paolo Sarpi) e a Padova, ed esercitò attivamente la professione di avvocato, alternandola ad una prolifica attività letteraria. Mentre di alcuni suoi viaggi all'estero si hanno testimonianze non sicure<sup>4</sup>, fu profondamente legato all'ambiente veneziano, con relazioni strette con il mondo letterario e più latamente artistico. Vanno sottolineati in modo particolare l'appartenenza all'Accademia degli Incogniti<sup>5</sup>, che informò in modo significativo il suo pensiero, la sua vita e la sua produzione letteraria, e lo stretto e amichevole sodalizio con il poeta e librettista Giacomo Badoer, suo compagno di studi. Gli Incogniti, molto orientati al nuovo, sia nei temi sia nelle forme, nella letteratura, concepita con forte finalità intrattenitiva, ebbero una produzione significativa, oltre che nei generi narrativi, nel teatro e nel dramma per musica.

L'attività letteraria di Busenello copre generi molto diversi. Oltre ai melodrammi, pubblicati dall'autore, con l'eccezione de *La discesa di Enea all'Inferno*, non compreso nella raccolta e rimasto inedito, nell'edizione *Delle hore ociose (Gli amori d'Apollo e di Dafne, La Didone, L'incoronazione di Poppea, La prosperità infelice di Giulio Cesare dittatore, La Statira principessa di Persia)*<sup>6</sup>, egli scrisse altri testi per musica (dialoghi, versi encomiastici in omaggio di cantanti famose, che testimoniano stretti legami con il mondo musicale), poesie in italiano e in dialetto veneto<sup>7</sup>, romanzi, prose oratorie e forensi, lettere: testi solo in minima parte confluiti in raccolte miscellanee, ma in massima parte ancora manoscritti<sup>8</sup>.

3. Un particolare che, secondo i biografi, può avere influito nella sua polemica anticortigiana, di cui si dirà più avanti.

4. Alcune testimonianze parlano di viaggi in Dalmazia, nelle Fiandre, in Spagna e in Francia nel periodo 1620-31, ma forti dubbi sono stati avanzati soprattutto dal Livingston (1913) p. 79 sgg. e ripresi da altri studiosi (cfr. Capucci in *DBI*).

5. Sugli Incogniti si vedano almeno Getto (1969), Colombo (1985), Miato (1998) (incentrato sul Loredan), Lattarico (2006), Michelassi (in stampa: ringrazio Davide Conrieri per le indicazioni e Nicola Michelassi per avermi gentilmente fatto leggere il suo saggio prima della pubblicazione). Silloge autocelebrativa sono le *Glorie degli Incogniti* (1647), in cui però Busenello non è presente.

6. I titoli dei libretti nel presente capitolo sono così siglati: AD, DI, IP, PI, ST.

7. Cfr. Getto (1969) p. 295 sgg., che cita anche un passo del Busenello contro i poeti in italiano e contro la Crusca: «Se poderave ben bandir de longo / e la Crusca e 'l Rimario del Ruscelli, / che fa nascer poeti ignorantelli / giust' in un'ora, come nasce fongo».

8. Indicazioni sulle opere di Busenello in Capucci in *DBI*, Getrevis (1987) p. 35 sgg., che dedica particolare attenzione ai romanzi, Lattarico (2006). Le sue rime sono state pubblicate da Livingston (1911), e in Livingston (1913) l'elenco delle opere. Qualche lirica del Bu-

Il marinismo che informa la sua opera e il pieno adeguamento ai principi secentisti della libertà creativa sono affermati con fermezza dall'autore in dichiarazioni contenute in alcune lettere e soprattutto, per quanto riguarda più da vicino i libretti, oggetto della presente analisi, nelle dediche premesse a questi nell'edizione letteraria, che palesano una consapevolezza e una chiarezza di obiettivi stilistico-drammaturgici non comuni a questa altezza cronologica<sup>9</sup>.

Il primo documento utile per ricostruire la sua poetica è una lettera<sup>10</sup> inviata al Marino prima della stampa veneziana dell'*Adone*, in cui il giovane Busenello si profonde in elogi per lo stile del grande poeta, lodando «l'uniformità dello stile», «l'uncino d'oro» che connette tra loro due ottave, «l'invenzione [...] in gara con l'espressione», i «concetti sparsi per il poema con tanta profusione e con tanta ricchezza», il «ben condotto periodo, inondante di sillabe», il metro «adeguato e eccelsamente sostenuto», la «simetria dell'ordine» e la «distribuzione de luoghi» arrivando ad affermare, del Marino, che «il secolo [è] fatto d'oro dalla inesausta perennità del suo eminente ingegno». Con tali dichiarazioni il Busenello si schierava chiaramente dalla parte dell'innovazione nella polemica Stigliani-Marino<sup>11</sup>.

Ma in modo più specifico ci interessa qui la poetica teatrale del nostro librettista<sup>12</sup>, che emerge come accennato nelle premesse ai singoli libretti, e, in relazione ad uno di essi in particolare, *La Statira*, ma con portata più ampia nell'ambito della polemica secentesca tra tradizionalisti e innovatori, nella *Lettera scritta dal signor Gio. F. Busenello ad un suo virtuoso amico richiedendola del suo parere intorno al di lui dramma La Statira*<sup>13</sup>.

Nella dedicatoria<sup>14</sup> del volume al principe cardinale Pietro Ottoboni (poi

senello è compresa nei *Marinisti* a cura di Giovanni Getto (1962). I manoscritti sono conservati a Venezia principalmente alla Marciana e alla biblioteca del Museo Correr, ma materiale importante sta emergendo dal fondo Ravà, in corso di catalogazione presso questa biblioteca.

9. Alla luce dei risultati dell'analisi svolta sulle premesse ai libretti del periodo 1640-1740 da Chiarelli-Pompilio (2004), Busenello appare piuttosto isolato nella chiarezza delle sue affermazioni programmatiche, che si fanno più frequenti e sostanziose negli ultimi decenni del secolo.

10. Cfr. Borzelli-Nicolini (1911), vol. II, pp. 100-104 la lettera al Marino, e pp. 108-09 la lettera a Giacomo Scaglia, a cui B. mandava copia della citata lettera al Marino, in cui afferma «Passeranno i secoli prima che il mondo ottenga da Dio un [ingegno] simile al Marino; e alla dolcezza di quello stile, alla proprietà di quelle voci, alla felicità di quelle rime, stentino e ranchino i maligni quanto possono, non sono per arrivare mai». Sulla lettera e più in generale sulla poetica del Busenello cfr. Brizi (1976) p. 53 sgg., Degrada (1979a) p. 7 sgg., Fabbri (2003) p. 130, Lattarico (2006).

11. Cfr. Livingston (1910), p. 125, Getrevis (1987) p. 35. Sulla polemica si veda almeno Vitale (1978) pp. 181-82.

12. Non tratta del teatro il trattato di retorica inedito citato da Lattarico (2006) p. 21.

13. Cfr. Livingston (1913), pp. 369-79. Sulla lettera cfr. anche Degrada (1979a) p. 8 sgg., Brizi (1976) p. 56 sgg., Rosand (1991) p. 42 e Appendix I 13.

14. Cito marginalmente un passo della dedicatoria che avrebbe un notevole significato se andasse, come però non credo, interpretato in relazione al rivestimento musicale dei ver-

papa Alessandro VII), una prima generale dichiarazione di adesione alla modernità anticipa quelle più specifiche contenute nelle descrizioni dell'argomento premesse ai libretti:

Io non so veramente se le regole Poetiche mi guarderanno con viso arcigno; ma se ogn'uno può vivere a modo suo, quando non vi entri l'offesa di Dio, io credo, che parimente ogn'uno possa scrivere come li piace, quando non se ne offenda Apollo. Ad alcuni piace lo stile latebroso, e recondito, ad altri il lasciviente, e pruriginoso; e come appresso gl'antichi l'Attico, l'Asiatico, et il Laconico contrastavan del Primato, così il moderno Liceo sta litigando quale sia lo stile migliore. Ma ogni secolo ha sposata la sua maniera di dire, e di scrivere, e questa è verità notoria a tutti i grandi ingegni, che hanno veduti i Libri, et osservati gli Stili<sup>15</sup>. (pp. 2-3)

Il motivo della superiorità del moderno sull'antico è ribadito nelle premesse sugli argomenti dei libretti:

Gl'ingegni Stitici hanno corrotto il Mondo, perché mentre si studia di portar l'abito antico, si rendono le vesti ridicole all'usanza moderna. (AD p. 7)  
Quest'opera sente delle opinioni moderne. Non è fatta al prescritto delle Antiche regole; ma all'usanza Spagnuola rappresenta gl'anni, e non le hore. (DI p. 3)

Al motivo generale della modernità si legano l'affermazione della libertà creativa e della parziale indipendenza dalle fonti, e la liceità di introdurre accanto all'argomento principale episodi che s'intrecciano ad esso:

Le altre cose nel presente Drama sono Episodij intrecciati nel modo che vederai; et se per avventura qualche ingegno considerasse divisa l'unità della Favola per la duplicità degli Amori [...] si compiaccia raccordarsi, che queste intrecciature non disfanno l'unità; ma l'adornano. (AD pp. 6-7)

E perché secondo le buone Dottrine è lecito ai Poeti non solo alterare le Favole, ma le Istorie ancora: Didone prende per marito Iarba. E se fu Anacronismo famoso in Virgilio, che Didone non per Sicheo suo Marito, ma per Enea perdesse la vita, potranno tollerare i grandi ingegni, che qui segua un matrimonio diverso e dalle favole, e dalle Istorie. Chi scrive sodisfa al genio, e per schiffare il fine tragico della morte di Didone si è introdotto l'accasamento predetto con Iarba. Qui non occorre rammemorare agl'huomini intendenti come i Poeti migliori habbiano rappresentate le cose a modo loro, sono aperti i Libri, et non è forastiera in questo Mondo la eruditione. (DI pp. 3-4)

si: «Non isdegnèr Vostra Eminenza compiacersi del trivio di questo Libro; il quale haverà per sommo honore d'esser chiamato un cumulo di caratteri informi, ambiziosi d'uno spirito qualificante, et eccelso, che li distingua, et adorni, così che passino dall'essere di atomi, a quello di tollerabili forme». Più probabilmente si tratta di una dichiarazione di modestia e di omaggio al dedicatario.

15. La numerazione di pagine di questo volume è piena di errori: questa, priva di numero, è la pagina precedente alla 1. La grafia oscillante e poco controllata del volume è qui riprodotta fedelmente, con le precisazioni che si leggono alla n. 68.

Nerone innamorato di Poppea, ch'era moglie di Ottone, lo mandò sotto pretesto d'Ambasciaria in Lusitania per godersi la cara diletta, così rappresenta Cornelio Tacito. Ma qui si rappresenta il fatto diverso (IP p. 5)

e nella premessa a *La prosperità infelice di Giulio Cesare* dopo aver affermato la liceità della divisione in cinque atti e della "mutatione de' luoghi", Busenello scrive:

chi scrive non crede far peccato, se scrive a modo suo. E chi gode di farsi schiavo delle regole antiche habbia le sue sodisfattioni in Plenilunio, e si contenti credere, che tanto piace a chi scrive il gusto del proprio genio, quanto forse ad'altri il biasimare le cose altrui. Osserverai qui dentro trasportati i luoghi intieri degl'antichi più nominati, e se per avventura volesti in ciò biasimarmi, v'è, e contentati di leggere i Saturnali di Macrobio sopra Virgilio, e le fatiche del Benio sopra il Tasso, e poi parlarremo insieme. Nel rimanente la Istoria è nota da se stessa, e la intralciatura di qualche Favola non ti faccia torcere il viso, perché bisogna in qualche parte dilettere i gusti correnti, ricordandoti sempre della lode, che diede Tacito a Seneca, cioè che haveva un ingegno fatto a posta per i gusti di quei tempi. (PI pp. 3-4)

Dunque, secondo la teoria e la prassi del secolo già evidente nei primi librettisti (p. es. Rinuccini) le regole aristoteliche sull'unità di tempo luogo e azione sono disattese, nella linea di una modernità teatrale che, come sottolinea Busenello, si richiama al teatro spagnolo, del quale è stata da più parti sottolineata l'influenza sul teatro (per musica e non) italiano del XVII secolo, per esempio in Giulio Rospigliosi, Scipione Errico, Jacopo Cicognini (padre del librettista Giacinto Andrea)<sup>16</sup>.

La citata Lettera sulla *Statira*, che riprende dichiaratamente molti dei principi affermati da Jacopo Mazzonei nel *Discorso in difesa del divino Dante* (1573) contiene indicazioni preziose sui criteri cui l'autore si è ispirato nella scrittura dei drammi per musica in relazione ai modelli letterari, al rapporto antico/moderno, allo stile e alla lingua, e alla specificità della poesia per musica, di cui Busenello, stando alla documentazione di cui disponiamo, non sembra avere fatto riferimento in altri scritti. Se ne riporta qui un ampio stralcio<sup>17</sup>:

Hora se a queste celeberrime penne [leggi: Dante, Petrarca, Ariosto, Tasso, dei quali B. sottolinea la scarsa considerazione presso i suoi contemporanei], a questi divini huomini è stato in voce et in scritto opposto, io non posso sperare che il mio povero et snervato stile sia perdonato da alcuno. Mentre massime, dovendo io scrivere et havendo scritto poesia che deve essere cantata e che le misure e i numeri, le desinenze e le assillabazioni riguardano la musica, le strofe, le antistrofe e gl'epodi dei greci qui non vengono in taglio, gl'hinni d'Orfeo, gl'idilli di Theocrito e d'Anacreonte qui dedur non si possono, molto meno le ode pindariche et altre simili. E posto anche che le poe-

16. Cfr. da ultimo Michelassi (in stampa).

17. Da Livingston (1913), pp. 376-7: ma Livingston, non tenendo conto della datazione veneta, sbaglia la data, che non è 1655, ma 1656. Cfr. Fabris (2005).

sie degl'antichi greci fossero cantate, come altri vuole, e che Homero medesimo fosse il poeta et il musico delle sue proprie canzoni, altra era quella musica dalla nostra; né mi si porti il testo d'Aristotele *tum plane que illorum que ad tibias et ad citharas...*, perché in quel luogo parla delle canzoni e non di drammi. Né mi si dica che il diapason, il disdiapason, il diapente, il diatesseron, che furono i continenti della melodia antica, habbiano le proporzioni della nostra ottava quinta e sesta decima et altre, perché altro è l'accentuare antico e greco et il toscano moderno. Anzi nella stessa musica nostra è tanta differenza dal modo di cantare che era in uso già 40 anni a quello che adesso si pratica, che le note paiono non solo diverse ma totalmente contrarie. E chi farà conferenza tra le cantate di qualche musico famoso di già molt'anni e le composizioni de' moderni, troverà sproporzioni infinite [...]

Per tanto sia come si voglia, le cose di un secolo non hanno analogia con l'altro. Tutti hanno le loro proprietà; e succede e della musica e della poesia quello che vediamo a succedere delle parole che all'una et all'altra servono. E come dalle parole hebbe a dire Horazio, *multa renascentur que iam cecidere cadentque...* così possiamo dire delle poesie e massime di quelle che devono servire alla musica... Potrebbe alcuno pungermi con le parole o notarmi con il pensiero di impurità in alcune cose che escono di bocca ad un servo. Ma io mi protesto d'aver scritto con animo innocente e se le parole suonassero diverse dall'intenzione, *castum decet esse pium poetam, versiculos nihil necesse est* [Catullo]. La introduzione delle azioni in musica nei teatri, che se sia inventata dagl'antichi o da moderni trovata io non voglio farmene giudice, può havere anch'essa qualche particolare costume.

Aggiungiamo un'altra importante testimonianza sulla linea linguistica seguita da Busenello nella scrittura dei drammi per musica, che si legge nella dedica alla *Statira* (non in *Hore ociose*, ma in edizione autonoma del libretto presso Giuliani, gennaio 1656, per la rappresentazione<sup>18</sup>):

Haverei scritto più diffusamente in questo Drama, et uniti gli spiriti a sollevare a qualche grado lo stile, se la comandata brevità, e la proprietà della Scena me ne havesse dato licenza. Altro è comporre una Oda, ovvero un sonetto, ove è permesso l'entusiasmo al pensiero, e l'estasi all'ingegno nell'eccitare gli aculei dolci a gl'orecchi, et il brillo lascivo nel cuore con l'invenzione d'una chiusa blandiente, et spiritosa, altro è comporre un Drama, ove i Personaggi han correggii<sup>19</sup>, parlano familiarmente, e se la vena troppo s'inalza perde il decoro, et la vera proprietà.

## 1.2. I libretti nella raccolta *Delle hore ociose*

La raccolta *Delle hore ociose* venne pubblicata a Venezia, presso Andrea Giuliani, nel settembre del 1656 per le cure dello stesso autore (doveva essere il primo volume delle sue opere), che in questo modo affermava il valore intrinseco del testo poetico, secondo una linea teorica viva nell'opera del '600<sup>20</sup>,

18. Cito da Rosand (1991) p. 413, che riporta in appendice alcuni brani della dedica.

19. Da intendere come plur. di *correggia* 'cinghia di cuoio, laccio'.

20. Cfr. soprattutto Fabbri (2003), Coletti (2003a) p. 92.

che investe, pur se in modo molto diverso, sia gli esordi fiorentini dell'opera, sia l'opera veneziana. Ma le riflessioni teoriche, più presenti nei primi decenni del secolo<sup>21</sup>, si fanno rare in questa seconda, e centrale, fase dell'opera secentesca, sia da parte dei letterati, sia da parte dei musicisti: e nemmeno Busenello, che pure non è estraneo a riflessioni teoriche, dedica all'argomento del rapporto tra musica e parole una teorizzazione o anche solo affermazioni di qualche rilievo. L'edizione del testo letterario a sé, non infrequente in quel secolo<sup>22</sup>, rappresenta certo un'affermazione della sua centralità, ma che l'unione con la musica fosse per Busenello un principio indiscutibile, a differenza di quello che sarebbe stato un secolo dopo per Metastasio, appare evidente, oltre che dall'affermazione sopra citata sulla destinazione musicale dei suoi testi teatrali, da diversi elementi importanti. Prima di tutto sottolineiamo l'indicazione, nell'edizione letteraria dei libretti, della rappresentazione in teatro e la definizione, per alcuni di essi, di 'opera musicale'. Vediamo infatti come appaiono i titoli e le definizioni dei libretti contenuti nelle *Hore ociose*:

Gli amori d'Apollo e di Dafne, di Gio. Francesco Busenello, rappresentati in musica nel Teatro di S. Casciano in Venetia nell'anno 1640.

La Didone di Gio. Francesco Busenello, opera rappresentata in musica nel Teatro di San Casciano nell'anno 1641.

L'incoronazione di Poppea di Gio. Francesco Busenello. Opera musicale rappresentata nel teatro Grimano l'anno 1642.

La prosperità infelice di Giulio Cesare dittatore, opera musicale di Gio. Francesco Busenello.

La Statira principessa di Persia, drama per musica di Gio. Francesco Busenello<sup>23</sup>.

Tranne che per la *Statira*, etichettato come 'dramma per musica', gli altri sono 'opere musicali' o rappresentate in musica: e anche se, secondo la prassi consueta all'epoca, il nome del compositore non viene citato (e non lo è, come vedremo, nemmeno nei libretti pubblicati per la rappresentazione), la natura di testo poetico messo in musica e rappresentato in teatro è sottolineata nell'edizione letteraria. Ma la definizione 'dramma per musica', che nell'opera veneziana comincia ad essere impiegata verso la metà del secolo (dunque non è un caso che compaia per la *Statira*, del 1656, il più tardo dei libretti della raccolta), secondo l'autorevole opinione di Ellen Rosand non sarebbe da leggere come segno del mancato riconoscimento da parte dei librettisti della componente musicale, bensì come risultato della maturata coscienza dello statuto del testo poetico per musica<sup>24</sup>. Inoltre, rileviamo, come si vedrà con maggiore precisio-

21. Cfr. Di Benedetto (1988), Fabbri (2003).

22. Cfr. Rosand (1991) p. 86 sgg., che si ferma sulle modalità di edizione dei testi per musica nell'opera veneziana del '600.

23. Dalla raccolta è rimasto fuori un solo libretto, tuttora inedito, *La discesa di Enea all'Inferno*, conservato manoscritto alla Biblioteca Marciana di Venezia (Cod. It IX, 493, 6660, alle cc. 205-245), in tre atti.

24. Rosand (1991) p. 35; sulla cronologia e l'alternanza delle voci e dei sintagmi definitivi del testo poetico per musica cfr. anche Bonomi (1990).