

L'APPRENDISTATO POETICO DI LUIGI ILLICA ALLA LUCE DI UN INEDITO DOCUMENTO DI CATALANI *

Il Fondo Illica, contenuto nel Fondo Antico della Biblioteca comunale Passerini Landi di Piacenza¹, custodisce, insieme a numerosi documenti fra lettere, bozze, appunti di lavoro ereditati dalla famiglia del poeta, un quadernetto di Alfredo Catalani, che contiene una stesura a penna di mano del compositore stesso di una primitiva versione già verseggiata del libretto della *Wally*, opera di Luigi Illica. Il documento, privo di datazione, ma segnato da Catalani con un timbro del proprio nome e cognome, giace nel Fondo sicuramente dal 1969², dopo essere passato fra le mani di Mario Morini³, ma è stato finora ignorato dalla critica musicologica e letteraria, così come altri documenti significativi della raccolta, che solo recentemente hanno suscitato qualche interesse filologico⁴. Tuttavia il quadernetto si rivela prezioso innanzi tutto per chiarire alcune questioni sulla genesi dell'opera.

Sul fatto che si tratti di una delle prime versioni del libretto non possono esserci dubbi. La stesura presenta notevoli varianti rispetto al testo a stampa e, in particolare, evidenti incongruenze tipiche di una primitiva versione. Le varianti verranno analizzate nel paragrafo successivo; preme

*) Ringrazio sentitamente la prof.ssa Ilaria Bonomi per l'aiuto offerto nella stesura di questo lavoro.

¹) Ringrazio con il responsabile dott. Massimo Baucia tutti i bibliotecari del Fondo Antico per la loro disponibilità e l'aiuto offerto durante le mie ricerche.

²) Così come risulta dal registro cartaceo della biblioteca. Impossibile invece stabilirne la provenienza.

³) Per una bibliografia dei volumi e degli articoli pubblicati nel corso di mezzo secolo dallo studioso milanese, cfr. Streicher 2004, pp. 639-652. Per quanto concerne nello specifico la figura di Alfredo Catalani, vd. almeno: Morini 1993 e Morini 1966.

⁴) Fra le pubblicazioni inerenti ad alcuni documenti contenuti nel Fondo Illica di Piacenza si citano: Ruscillo 2005; Di Lieto 2002.

qui riepilogare i testimoni esistenti che documentino le vicende ecdotiche del libretto⁵.

Entro il 1891, Ricordi stampa una prima versione del testo (rappresentata da un esemplare conservato nella Biblioteca del Conservatorio di Milano)⁶, che non contempla il suicidio finale della protagonista, ma si chiude con la semplice indicazione scenica della valanga che uccide entrambi gli amanti, così come l'opera venne rappresentata alla prima scaligera del 20 gennaio 1892. Nella versione definitiva del libretto, la più diffusa nei testimoni conservati, stampata dall'editore qualche anno dopo (la indichiamo con B), viene ripristinato il suicidio di Wally a seguito dell'improvvisa valanga che uccide solamente il fidanzato Giuseppe, secondo le indicazioni di Catalani stesso che dopo un numero consistente di rappresentazioni decide di modificare definitivamente il finale in questo senso.

Luciano Damarati, che in un saggio del 1993 – al quale si rimanda per ulteriori chiarimenti⁷ – si è occupato dell'intricata questione filologica, giunge alla conclusione che l'idea originaria dei due autori sia stata quella di introdurre semplicemente la tragica calamità naturale che tradisce il lieto fine del romanzo della Hillern, da cui il libretto è tratto⁸, mentre in un secondo momento il compositore, insoddisfatto della chiusa dell'opera, avrebbe introdotto l'ulteriore ingrediente tragico del suicidio. La scelta documenterebbe così l'incupirsi del pessimismo esistenziale di Catalani, schiantato dalla tisi che lo tormentava da anni proprio poche settimane dopo questo estremo intervento sul suo ultimo lavoro⁹. Il nostro quadernetto dimostra invece che l'idea del suicidio della protagonista era ben presente nella mente dei due autori fin dall'inizio, dal momento che il finale contenuto in questa stesura primitiva è quasi identico a quello della versione definitiva e coincidente nello svolgimento dei fatti.

Che l'intervento di Catalani sul finale dell'opera rappresenti dunque un ritorno all'idea originaria, emerge in tutta chiarezza dal carteggio del

⁵) Come premessa alle questioni filologiche in ambito melodrammatico, cfr. Borghi - Zappalà 1995, in part., sulla filologia dei libretti a stampa, pp. 421-482.

⁶) Segnatura: «Libretti x 130». Alcune offerte promozionali della «Gazzetta Musicale» di Milano con scadenza 31 dicembre 1891 confermano la datazione dell'esemplare.

⁷) Cfr. Cresti 1993, pp. 97-154.

⁸) Per un'analisi dei rapporti fra romanzo originale e riduzione librettistica, cfr. Dryden 2004.

⁹) Sulla vita di Alfredo Catalani sono fiorite, soprattutto all'inizio del Novecento, alcune note biografie romanzate stimulate dall'immagine sofferente e romantica del compositore, fra le quali si citano per puro valore documentaristico: Cortopassi 1954; Kutufa 1953; mentre sicuramente più attendibile, la biografia dell'allievo: Gatti 1953. La corrispondenza degli anni di pubblicazione dipende dalla coincidenza dell'anniversario della nascita del compositore lucchese. Fra le pubblicazioni autorevoli sull'opera e la vita di Catalani, si citano: Zurletti 1982 (la parte relativa a *Wally* è alle pp. 172-191) e naturalmente, nella sua interezza, Cresti 1993.

compositore con l'amico Giovanni Depanis¹⁰. In una lettera del 19 luglio 1893, infatti, Catalani scrive fra le altre cose: «Ho cambiato, d'accordo col Signor Giulio, la scena finale della Wally, ritornando alla prima idea di Illica»¹¹. Il carteggio col Depanis permette anche di formulare alcune ipotesi intorno alla datazione della stesura contenuta nel nostro quadernetto. In una lettera dell'1 settembre 1888, Catalani prega l'amico di dare un'occhiata ad alcuni numeri dei mesi di luglio e agosto dell'anno precedente del giornale «La Perseveranza», che contengono a puntate il racconto *Wally dell'Avvoltoio* tradotto dal tedesco, che a suo dire presenta «situazioni forti che potrebbero prestarsi per un libretto d'opera»¹². Nella successiva lettera del 22 novembre 1888, il compositore scrive che sta lavorando insieme a Illica per tracciare la tela del nuovo libretto, mentre il 20 dicembre invita il Depanis a dar notizia su un giornale piemontese del nuovo soggetto in cantiere¹³: la nostra versione dovrebbe collocarsi così nelle settimane appena successive, cioè nei primi mesi del 1889. Nell'importante lettera del 31 marzo 1889, infatti, Catalani scrive: «Ti annunzio col massimo piacere che Boito e Giacosa hanno trovato bellissimo il soggetto da me scelto per la nuova opera e reso da Illica (drammaticamente) stupendamente»¹⁴. L'avverbio *drammaticamente* forse indica soltanto una versione ancora in prosa¹⁵, con la conseguenza che la stesura in versi andrebbe ricollocata più avanti nel tempo, comunque entro l'anno 1889, poiché, dopo la messinscena di *Loreley* nel febbraio 1890, Catalani inizia già a comporre la musica per la nuova opera¹⁶.

Fra i motivi di interesse di questo quadernetto, vi è la presenza di numerosissime postille intorno al corpo principale del testo, scritto, come si è detto, a penna dallo stesso Catalani, con grafia più sorvegliata rispetto allo standard trascurato delle sue lettere. Talune annotazioni a penna sono di Illica e – come verrà indicato nel paragrafo seguente – concernono interventi metrici. Altre, in lapis blu o nero, sono di mano ignota e rappresentano brevi commenti di un probabile lettore su molte parti del testo, quali ad esempio «lungo» o «più corto». Alla fine del secondo atto, in matita blu, compare la seguente scritta: «La cagione di questo odio

¹⁰) Cfr. Gatti 1946. Le lettere del Depanis indirizzate a Catalani purtroppo sono andate perdute durante l'ultimo conflitto mondiale, così come informa lo stesso Gatti.

¹¹) *Ivi*, p. 163.

¹²) *Ivi*, pp. 89-90.

¹³) *Ivi*, pp. 90-92.

¹⁴) *Ivi*, p. 96.

¹⁵) Nell'articolo di Morini pubblicato nel 1966 sulla rivista «L'Opera» e citato precedentemente, sono riprodotte alcune pagine manoscritte di Illica che contengono appunto una versione ancora in prosa del libretto. Il riferimento alla Collezione privata Castellini-Marini di Milano, tuttavia, si rivela insufficiente per permettere di risalire al documento in questione, che resta dunque al momento irreperibile.

¹⁶) Cfr. in proposito il capitolo di Damarati in Cresti 1993, pp. 104-105.

subitaneo parmi sia lontana dal romanzo essendo molto a forte tinta il duetto d'amore». Nella chiusa del terzo atto compare un altro significativo intervento della medesima mano, cioè un'intera strofa di endecasillabi, che riporterò nel paragrafo successivo. L'attribuzione di queste postille è risultata per ora vana. È stato possibile solamente scartare alcuni personaggi dell'epoca: oltre a Catalani e Illica, naturalmente, sembrano estranei sia Giuseppe Giacosa che Arrigo Boito, ma pure l'editore Giulio Ricordi, l'amico Giuseppe Depanis ed altre figure come Marco Praga o Ruggero Leoncavallo¹⁷.

Inquadrato dunque il documento, possiamo analizzare il testo raccolto, riportando le principali varianti rispetto alla versione a stampa, mentre in un successivo paragrafo una breve analisi linguistica permetterà di valutare il tessuto poetico in rapporto alla successiva produzione librettistica di Illica. Non va dimenticato, infatti, che *Wally* rappresenta l'esordio del nostro autore nell'ambito operistico e questa versione primitiva, dunque, un prezioso documento di sperimentazione linguistica¹⁸.

1. *Il testo*¹⁹

Atto primo. Per quanto concerne l'ambientazione, nella versione definitiva (B) è specificato «Alto Tirolo», mentre se nella prima versione (A) l'epoca è «presente», in (B) la vicenda è retrodatata al «1800 circa». Nessuna specificazione in (A) dei Cori e delle Comparse.

¹⁷ Ringrazio sentitamente tutti gli studiosi che dietro mia richiesta hanno avuto la cortesia di valutare le grafie in questione, esprimendo la propria opinione; e in particolare il prof. Pier Giuseppe Gillio, il prof. Pierluigi Petrobelli, la prof.ssa Gabriella Biagi Ravenni, la dott.ssa Maria Pia Ferraris.

¹⁸ Sulla figura di Luigi Illica e sulla sua produzione, cfr. Cella 1977 e Franchi 1999. L'unica biografia esistente sul nostro autore è Morini 1961. Utili informazioni possono essere tratte dalla consultazione della voce corrispondente del *DBI* LXII (2004), a cura di J. Streicher, pp. 245-248. Per uno sguardo d'insieme sulla lingua dei libretti d'opera, cfr. Bonomi 2006. Ulteriori indicazioni bibliografiche sulla lingua dei libretti del secondo Ottocento saranno fornite successivamente.

¹⁹ Per una migliore comprensione, si dà di seguito un'essenziale sintesi della trama dell'opera. Wally, orgogliosa e selvaggia figlia del proprietario terriero Stromminger, viene destinata dal padre in sposa a Vincenzo Gellner; in seguito al suo rifiuto sdegnoso, la fanciulla, cacciata di casa, si rifugia fra le vette alpine. Nel secondo atto, alla festa del paese di Sölden, Wally è sedotta durante la «danza del bacio», ma solo per una bieca scommessa, dall'ardito cacciatore Giuseppe Hagenbach, di cui la ragazza è segretamente innamorata. Per vendetta, la notte medesima, Wally incarica Gellner di gettare il rivale giù da un precipizio, ma poi, pentita, lo recupera lei stessa salvandogli la vita. Ritiratasi nuovamente sulle vette del Murzoll, è raggiunta finalmente da Giuseppe che le confessa il suo amore, ma il loro idillio è distrutto da un'improvvisa valanga.

La descrizione della scena iniziale è simile. Le numerose, ma poco significative divergenze, di carattere soprattutto sintattico e stilistico, non ne mutano la sostanza. Alcune frasi, poi, ritornano identiche in (B).

Diversa invece appare in (A) la prima ampia didascalia. Lo Stromminger innanzi tutto festeggia il suo sessantesimo anno d'età: in (B), dunque, viene invecchiato di dieci anni. Vincenzo Gellner, poi, spara con il fucile e non con la carabina. Tuttavia, ciò che più conta è il largo spazio dato in (A) alla descrizione delle comparse, stesa con precisione quasi documentaristica:

Le donne hanno corsetti di velluto, maniche di tela a ricami, corte, a sbuffi, gonnelle che arrivano al polpaccio ornate di vivaci colori ed hanno fiori campestri intrecciati nei capelli. Gli uomini calzano brache di velluto corte fino ai ginocchi, hanno calze nere che allungano a stento alla metà del polpaccio, una gran fascia al fianco, giacchetta corta con bottoni d'argento, piuma d'aquila o di falco al cappello a larghe tese.

Nessun accenno in (A), invece, allo stato d'ebbrezza del vecchio Stromminger.

Il breve dialogo iniziale fra Stromminger e Gellner in (A) è più ampio e contiene fatue divagazioni poetiche di natura iperbolica come:

e a più gloriosi colpi ambisce, in cielo
il vol dell'aquila troncar col piombo [...]

riferite in questo caso al carattere protervo dell'Hagenbach, che in (B) saranno eliminate. Significativo, però, che il vecchio padrone dell'Hochstoff sostenga di non conoscere l'Hagenbach e di aver solamente udito narrare delle sue gesta. Quest'ultima precisazione darà luogo ad alcune incongruenze successive. In (B), invece, Stromminger dirà di averne conosciuto il padre.

La breve entrata di Walter²⁰ non presenta differenze sostanziali, ma alcune notazioni si rivelano di particolare importanza. Il testo di (B), molto simile, è il risultato di alcuni piccoli tagli operati ancora su divagazioni poetiche annacquate e superflue, in alcuni casi segnalate da righe verticali tracciate col lapis blu e da indicazioni inequivocabili scritte in fianco al testo, come il *via* a lato dei due versi di Walter che in (A) introducono la canzone:

Non hanno le vallate dell'Oetz
e di Sölden jodler più bello [...]

deppennati effettivamente in (B). In (A), poi, un verso in bocca a Walter:

Eppur se udiste solo una canzone [...]

²⁰ Si tratta di un fanciullo cantore, amico e confidente di Wally.

presenta il secondo emistichio cancellato a matita e sostituito sopra, sempre in matita, con altra calligrafia, dalla versione che sarà quella definitiva:

Eppur, se udiste, una canzon conosco [...]

Queste annotazioni testimoniano dunque l'autorevolezza del commentatore ignoto.

La canzone dell'Edelweiss presenta divergenze tanto profonde rispetto alla versione definitiva da rendere necessaria una citazione integrale del brano:

	Un dì verso il Murzoll una fanciulla	A
	per un erto sentiero	b
	moveva il piè leggiero,	b
	lenta ascendeva la montagna brulla.	A
(jodler)	Giù sussurrava il vento...	c
	parea lontano pianto...	d
	tornava allegro canto...	d
	e finiva in lamento.	c
	Coi rai intanto l'avvolgeva il sole	E
	ed essa ognor salia	f
	la solitaria via;	f
(jodler)	stavano attorno a lei le nubi sole.	E
	E il vento iva lontano...	g
	poi le venia vicino...	h
	pareva un inno divino...	h
	parea singhiozzo umano...	g
	Quando fu giunta sovra l'alto monte,	I
	presso alla neve bianca,	l
	la pellegrina stanca	l
	chinò il crin biondo e la serena fronte.	I
	E disse: O figlia candida di Dio,	M
	risplender t'ho veduta	n
	dalla valle muta,	n
	nè l'aspro mi atterrì lungo pendio;	M
	e a te ne son venuta!	n
(jodler)	"Essere pari a te bella desio!"	M
	È il vento di lontano	g
	parea cupo lamento...	c
	parea singhiozzo umano	g
	così lontano il vento.	c
	La neve allora a lei così favella:	O
	"O mio dolce amore,	p
	dammi tutto il tuo cuore	p
	e tu sarai di me più pura e bella".	O
	Candide gocce la baciato in fronte...	I
	pel mondo delle larve	q
	la fanciulla disparve...	q
	cupa valanga scrosciò giù pel monte!	I

	Ora congiunta in un eterno amore	P
	entro a una reggia bianca	r
	sta la fanciulla stanca;	r
	la neve la mutò in candido fiore.	P
(jodler)	Sospira triste il vento	c
	e somiglia il tuo canto	d
	a un eterno lamento	c
	ad un eterno pianto!	d

Il brano in (A) è evidentemente molto più lungo (46 versi contro 30, cioè verrà ridotto di un terzo). Nella prima stesura presenta una struttura formale accurata (mantenuta in parte nella versione definitiva), caratterizzata da una serie di quartine di endecasillabi e settenari in disposizione incrociata, sempre legati dalla rima (fanno eccezione i vv. 17-22, organizzati invece in una sestina ben individuata dalla rima). L'elemento più caratteristico è però la presenza di un ritornello di quattro settenari, che ritorna quattro volte leggermente variato, sempre segnalato dall'indicazione *jodler*. Sembra una chiara indicazione formale destinata al rivestimento musicale ed è significativo che il ritornello scompaia in (B) che è pure la versione effettivamente musicata. Nella partitura, infatti, non c'è traccia di un *refrain* ben preciso, ma ogni quartina è musicata in maniera indipendente e sempre nuova (in termini analitici, la canzone ha una struttura formale *Durchcomponiert*).

A complicare le cose, è la presenza della versione a stampa intermedia del libretto, così come l'abbiamo definita, edita da Ricordi entro il dicembre del 1891 in occasione della prima rappresentazione scaligera, che reca una versione differente della canzone rispetto a (B) e quasi identica ad (A).

Più ampia in (A) la conclusione della prima scena, all'interno della quale emerge il commento a parte di Gellner, segnato da indicazioni inequivocabili quali *inutile* e *via*, e poi notevolmente ridotto in (B).

L'ingresso dei cacciatori ed il coro seguente presentano in (A) incongruenze vistose, poi sistemate nella versione definitiva. In particolare, le parole del coro fanno riferimento ad un'ambientazione mattutina, evidentemente assurda e come tale segnalata da due grandi punti interrogativi in lapis blu. Ecco il testo della prima strofa:

Su, cacciator! – Vedi già spunta il sol
sull'orizzonte;
le nubi l'aquila fende col vol,
e ride al monte
l'aurora e già s'indora
l'alpe candida intorno.
Echeggi il corno:
la... la la...

Impossibile ipotizzare, infatti, che la festa di compleanno dello Stromminger, accompagnata come specificano le didascalie da abbondanti liba-

gioni, cori danzanti e tornei di tiro col fucile, si svolga nottetempo e che gli stessi cacciatori tornino a casa all'alba dopo un'impresa venatoria così ardua fra le tenebre delle selve alpine. Inoltre, l'ambientazione mattutina si scontrerebbe con il tramonto espressamente richiesto nel finale di questo stesso atto, rendendo necessario uno svolgimento temporale di un giorno intero, irrealizzabile nella finzione scenica di un solo quadro. Infatti, a matita, nella didascalia iniziale, è aggiunta la precisazione: «È il pomeriggio», mentre i versi, in (B), descrivono una più opportuna atmosfera serotina.

Il successivo racconto dell'Hagenbach in (A) è invece più snello e sbrigativo. È questo un passo contraddittorio che, a differenza di quanto accade per il resto del libretto, ove la tendenza è piuttosto quella di sfoltire la prima stesura, in (B) verrà notevolmente ampliato ed arricchito. Riportando di seguito l'intero passo, faccio notare come siano ancora assenti in questa versione primitiva tutti quegli elementi poetici e tradizionali (le note *iuncturae* letterarie «aer nevoso» e «selva oscura» oppure quelle di più modesto conio illichiano come «suprema speranza» o «mesto addio»; l'espressioni iperboliche e convenzionali come «e già il sangue m'inonda» o «dunque forza è lottare per la vita»; il frequente uso retorico del polisindeto ecc.) che nella versione definitiva doneranno alla scena una tipica patina eroica e melodrammatica, forse più funzionale alla definizione del protagonista:

HAGENBACH (*che è seduto a cavalcioni su di una tavola*)

Non è l'oro che tenta

il cacciatore. La gloria egli ama e sola
è il suo desio. Ah! quando a me dinanzi
l'orso m'apparve, io mi sentii felice.

No, non tremai; nel mio pensier l'idea

lontana era dall'or. (*Si leva in piedi descrivendo la lotta*

dell'orso infiammandosi a poco a poco) Stretto il sentiero...

la rupe a destra... a sinistra l'abisso.

TUTTI

Terribile momento!

HAGENBACH

Attesi calmo...

poscia un ruggito lungo ed alle spalle
così balza e m'afferra... ed io alla gola...

In quell'orrendo abbraccio l'unghie acute

mi straziavan la pelle... (*ride allegramente quasi indiffe-*

rente del pericolo poco prima affrontato e vinto) Un tristo amplesso

invero fu per lui! Si fecer gli occhi

di vetro... poi non ebbero più sguardo...

si steser le zanne... e fu finito.

Insomma, in (A) l'Hagenbach dà più l'impressione d'essere un ragazzo imprudente e spocchioso che il muscolare cacciatore, ben consapevole della propria forza, che la vocalità eroica di Catalani saprà scolpire in maniera memorabile. Più comprensibile apparirà allora l'invidiosa rabbia del-

lo Stromminger, che già in (A) interrompe il racconto con un sarcastico: «Affè, che si direbbe che al mondo furon messi gli orsi solo per voi...».

La scena dell'alterco fra lo Stromminger e Hagenbach non presenta divergenze significative. Analogamente si può dire dell'apparizione della Wally: la sua frase d'esordio in (A) forse appare meno efficace: «Chi è che qui la mano / osa portar sul padre mio?...». Verrà corretta in una più tragica: «Chi osò levar sul padre mio la mano?», con uso aulicizzante del passato remoto.

Il breve dialogo successivo fra lo stesso Stromminger e Gellner in (A) è più involuto e dispersivo. Ritornano ancora quelle precisazioni poetiche già notate in precedenza che appesantiscono il ritmo narrativo. La struttura dialogica, poi, è assai meno frammentata che nella versione definitiva e dunque più statica e convenzionale.

Il duetto fra Gellner e Wally, dopo un attacco perfettamente identico a (B), s'appesantisce ancora in corrispondenza dell'aria del giovane pretendente. La riporto di seguito per far notare la presenza di alcune immagini fortemente retoriche poi eliminate in partitura:

Odi fanciulla bionda
la dolce melodia dell'amor!
Tutto freme d'intorno
un'ebbrezza profonda!
S'anima il giorno
di novi canti e di novo fulgor;
a questa voce ardente che ti brama
oh, Wally, schiudi l'anima tua ed ama!

(con impeto, pieno di trasporto e di passione)

E una lunga carezza,
e un'ebbrezza infinita
d'eterna giovinezza
sarà la tua vita.

La quartina di settenari finale, invece, sarà mantenuta anche in (B).

Se questa oasi lirica viene sfrondata, la successiva dichiarazione poetica di Wally in (B) è invece ampliata, in modo da dar luogo ad una breve aria. In questa versione primitiva, il rifiuto della fanciulla appare più secco e sbrigativo:

WALLY *(rizzandosi quasi in atto di sfida)*

Ebben nol sperare!
Non prego più... non piango... Non m'avrai!
Libero ha il cor la Wally come in cielo
libera vola l'aquila, ed è ferma
come il granito delle rupi d'Oetz.

Così, dopo il breve scontro a tre, affatto simile nelle due versioni, si giunge al momento più noto dell'opera, cioè l'aria di addio della protagonista. Data l'importanza del brano, lo riporto integralmente:

Ebbene?... partirò... anderò lontana...
 lassù... sull'alte cime, fra la neve
 e le nubi... laddove appar la terra
 confusa a guisa d'una ricordanza
 di un dì di fanciullezza. Là ne andrò!
 Là, dove a me le braccia tende e chiama
 la libertà! Già il sole si nasconde.
 Mi rivedrai doman molto lontana;
 domani ai raggi tuoi il suo segreto
 Wally dirà... Wally dirà che l'ama!
 L'anima freme e tutta si ridesta
 a quest'estasi nuova che l'inebbria...
 Soave cosa amar... soave cosa!

*(Le finestre della casa dello Stromminger si illuminano – da lontano suona
 l'Ave Maria)*

Addio gioconda casa di mia madre.
 Da te ne vo lontana assai e forse
 a te Wally non farà più ritorno.
 Ma fermo è il piè... ti lascio senza pianto.
 Finita è la giornata... Ecco già suona
 l'Ave Maria... Andiam!... Lunga è la via.

Innanzitutto, l'aria occupa 19 versi contro i 14 della versione definitiva (ulteriormente ridotti a 12 nella versione effettivamente musicata). Alla polimetria di (B) si contrappone qui un'assoluta uniformità di endecasillabi piani (tranne che in un solo caso). Assente, però, la rima, che nell'ultima versione ha invece un peso determinante, anche come strumento d'ispirazione musicale e melodica.

Colpisce immediatamente l'assenza di qualsiasi riferimento alla «pia campana», *iunctura* di matrice scapigliata inserita nella versione definitiva, che godrà di una certa fortuna. La questione può essere motivata dal fatto che in (A) le campane rintoccano solo a metà dell'aria, come riportano le didascalie, mentre in (B), opportunamente, Illica le fa suonare prima che la fanciulla inizi a cantare. In partitura, Catalani coglierà il suggerimento accompagnando la linea melodica con un costante ed evocativo ribattuto sul pedale di dominante.

A dire il vero, dal momento che – com'è noto – il rivestimento musicale della scena è recuperato dalla giovanile *Chanson Groënlandaise*²¹, nella quale il ribattuto sul pedale di dominante era già presente, può darsi l'ipotesi che siano ragioni musicali preesistenti ad aver ispirato il rifacimento del testo poetico.

Resta un altro elemento significativo in questa prima versione, cioè la dichiarazione inequivocabile da parte di Wally del suo amore per Hagen-

²¹) Sulla quale, cfr. Menichini 1993.

bach. Nella versione definitiva permane invece un lieve grado di incertezza che verrà svelato solamente a metà del secondo atto. È chiaro però che il melodramma vive di queste ambiguità di sentimenti ed una rivelazione così perentoria avrebbe turbato l'atmosfera crepuscolare di questo finale. Buona scelta mi pare dunque aver eliminato questi versi così carichi di passione sentimentale. Dall'altro lato, è ancora evidente in (A) il riferimento alla libertà redentrice, chiodo fisso di Illica, eliminato poi nella stesura definitiva.

Il finale dell'atto in (A) è leggermente più ampio, ma piuttosto simile. La protagonista ripete alcuni versi dell'aria appena cantata – così come farà con altre parole in (B) –, ma manca qualsiasi riferimento al «sole che tramonta», probabilmente aggiunto successivamente per rafforzare l'ambientazione serale.

Prima di andarsene, Wally ripete ancora una volta l'addio alla casa materna. Sembra chiara in tutta questa scena finale l'intenzione di Catalani di costruire una pagina fortemente evocativa, ma più essenziale e sintetica. In questa direzione sono motivati tutti i tagli ed il risultato musicale gli dà sicuramente ragione.

Atto secondo. Analoga l'ampia didascalia iniziale, seppur organizzata in un ordine alternativo: si segnala solo l'«Osteria dell'Orso», che in (B) diventerà «dell'Aquila», e il fatto che in (A) non sia precisato che fra un atto e l'altro passa un anno. L'eterogeneo coro iniziale è quasi identico alla versione definitiva: soltanto, i primi due distici hanno ciascuno l'ordine dei versi invertito e talune strofe presentano piccole varianti.

La scena collettiva appena seguente, tutto sommato simile, presenta delle piccole divergenze significative. Innanzi tutto, in (A) l'Hagenbach entra immediatamente alla fine del coro, mentre in (B) la sua entrata è leggermente posticipata, ma in posizione strategica, cioè appena dopo che il nome della Wally viene pronunciato. Nella versione definitiva sono poi eliminati i seguenti brevi commenti sulla protagonista:

WALTER Fa bene, affè, perché sofferto ha tanto
 e freddo e fame allorchè fu cacciata
 di casa!

HAGENBACH La selvaggia creatura!
 Essa ha della fanciulla, come il falco
 all'usignuol somiglia!

e soprattutto tre versi in bocca all'Hagenbach che introducono il concertato successivo:

Evvia! Se amor fosse di me più forte
a quest'ora il mio cor bruciato avrei
allo splendor, Afra, de tuoi begli occhi.

Non è chiaro se qui il cacciatore parli con ironica affettazione o i suoi sentimenti nei confronti di Afra²² siano sinceri. L'impressione è che in questa primitiva versione Giuseppe sia dipinto ancora come un giovane vanaglorioso e spensierato, sorpreso successivamente da un inatteso sentimento d'amore. Ed è ciò che viene presagito nel concertato seguente.

Ci troviamo qui di fronte ad una variante sostanziale. Il concertato in questa versione primitiva è a cinque: cantano nell'ordine Afra, Hagenbach, Walter, il pedone e Gellner (che è la voce successivamente eliminata):

AFRA (*a Giuseppe*) E DONNE E CORI

No, coll'amore tu non dei scherzar!
Al suo voler trema ogni cuor;
e il pianto a ogni pupilla sa strappar
No, non scherzare con l'amor!

HAGENBACH (*ridendo*)

Voi ridere mi fate!... Io tremar!?!...
Ho troppo fiero e fermo il cuor
Colle superbe ho gioia di celiar
ed è il mio cuor chiuso all'amor.

WALTER

Nessun saprà la Wally far piegare
nè un bacio sol torle d'amor;
essa ha vaghezza solo di scherzar
ed all'amor chiuso è il suo cuor.

IL PEDONE (*filosoficamente*)

Ai giovinotti piace di scherzar...
badate, ohimè, che scaltro è amor;
se la testa alle donne fa girar
all'uomo poi infuria il cuor

GELLNER (*cupo, quasi singhiozzando*)

È vano, è vano contro l'amor lottar
obbedire deve ogni cuor,
quand'egli vuole ognuno deve amar
lottar è van contro l'amor!

Come si può notare, il metro di ciascuna strofa è identico ed è costituito da due endecasillabi e due novenari alternati. I due novenari, in particolare, presentano sempre le medesime parole-rima tronche *amor* e *cuor*, mentre gli endecasillabi, in clausola, un verbo della prima coniugazione all'infinito e tronco (il primo verso della strofa di Walter costituisce probabilmente una svista). Sopra ogni novenario, però, compaiono delle correzioni a penna, certamente di mano di Illica²³, che grazie ad alcune piccole aggiun-

²²) La ragazza è proprietaria dell'osteria del paesino di Sölden, dove è ambientato il quadro.

²³) L'attribuzione certa mi è stata confermata dai responsabili del Fondo Illica di Piacenza.

te, o vere e proprie riscritture, trasformano il verso in un endecasillabo, in direzione della versione che si ritroverà nel libretto a stampa. Lì, com'è noto, le quattro strofe, infatti, sono costituite solamente da endecasillabi tronchi. Significativo il fatto che, in (A), la quinta strofa destinata a Gellner (e poi soppressa) non presenti nemmeno le correzioni a penna: questo dimostra che la trasformazione strutturale e metrica del concertato è avvenuta in un solo momento.

La scena dell'arrivo di Wally è sostanzialmente identica. Spicca soltanto una breve dichiarazione della protagonista che evidenzia un certo orgoglio celato, che motiva meglio la reazione ironica delle altre donne alla fine dell'atto:

So che le fanciulle vostre
nascondono la voglia che han di baci
nell'uso di tal danza e allor che vanno
a maritarsi portano al marito
gran quantità di baci e..... poca dote.
No, tal non è il costume della Wally.

L'aria seguente («Finor non m'han baciata») verrà mantenuta identica in (B), mentre risulta significativo il commento dell'Hagenbach prima di entrare in chiesa, poi eliminato nella versione a stampa:

(si alza tutto turbato e lentamente si incammina alla chiesa balbettando:)

Che strano sguardo il suo!
Quand'io m'ebbi a che dir con lo Stromminger
così nel volto fiso mi guardava...
nè ancor io l'ho dimenticato!... Danzi
con chi ella vuol; non vo' seco impacciarmi

La dichiarazione mostra un personaggio già fortemente turbato. In (B), invece, l'ambiguità del sentimento verrà mantenuta a lungo e rafforzata dalle prescrizioni drammatiche delle didascalie.

Il duetto fra Gellner e Wally non presenta differenze sostanziali. Si riporta di seguito solamente l'arioso del pretendente che nella versione definitiva sarà notevolmente rimaneggiato e scorciato:

Se tu, Wally, volessi
dimenticarlo e vivere felici
sì, farmi amar da te saprò, lo giuro...
al labbro tuo tremante penderò,
a un tuo desio solo, a un tuo pensiero;
a' piedi tuoi schiavo giacerò,
tutto il mio cuor sarà il tuo vasto imperio.
Da te lontan, Wally, non mi cacciar.
Inebriar mi lascia al tuo sorriso
e inginocchiato avanti al tuo bel viso
lasciami ancor, Wally, pregar... sperar!

Di seguito, come nel duetto del primo atto, ritorna anche in (A) la quartina di settenari («Ah, una lunga carezza ecc.»).

La scena seguente, con il gesto di stizza della Wally contro Afra, risulta quasi identica alla versione definitiva. Spicca soltanto una feroce dichiarazione dell'Hagenbach contro la protagonista, in (B) mitigata alquanto:

Asciuga gli occhi, Afra, non lagrimare,
io ti vendicherò e l'orgogliosa
Wally non avrà lagrime bastanti
onde scontar le tue che hai versate.

La successiva ampia scena del bacio presenta una stesura profondamente diversa, nonostante lo svolgimento dei fatti ed il senso globale non siano molto distanti da (B). In generale, si può dire che in (A) la scena è più lunga e più retorica. Il coro è originariamente concepito in tre strofe di endecasillabi, affidate nell'ordine alle fanciulle, a tutte le voci e agli uomini soli:

I STROFA (FANCIULLE)

Già il caldo canto su nel ciel s'espande;
come di rondine ha leggero il vol,
di rondinella che da ignote lande
torna a danzar ai rai del nostro sol.

II STROFA (TUTTI INSIEME)

Or de le corde odi il dolce bisbiglio...
tutto un profumo emana, aere di fior...
cantan l'amor de la rosa e del giglio
del bianco giglio dai petali d'or.

III STROFA (UOMINI)

Dimmi perché s'agita il sen di rosa
il roseo tuo sen nel bianco vel
ed il mio cuor s'inebbria e si riposa
ne l'occhio tuo che rispecchia il ciel?

Nella versione definitiva, le strofe verranno ridotte ad una soltanto, costituita da quinari talvolta doppi talvolta singoli. Superfluo sottolineare il carattere convenzionale di questi versi. Il dialogo fra i due protagonisti, in (A), non è mai interrotto: mancano gli interventi del coro che compaiono in (B). In questa versione primitiva, Wally non dichiara il suo amore, ma mantiene un atteggiamento di riserbo quasi sospettoso. L'Hagenbach invece è più spavaldo. Si leggano i suoi versi di seduzione, poi abbondantemente scorciati nella versione a stampa:

	Perché dimandi? perché tu sei bella.	
(7)	Hanno sguardi profondi,	(a)
(11)	ardenti sguardi, fulgida scintilla	(B)

(5)	le tue pupille.	(b ₁)
(11)	Han ferrei lacci i tuoi capelli biondi,	(A)
(11)	la dolce bocca ha una malia ascosa,	(C)
(11)	la dolce bocca dal labbro di rosa.	(C)
(7)	Ne' candidi tuoi denti	(d)
(11)	e nel pallore che t'innonda il viso,	(E)
(5)	ne' l tuo sorriso	(e)
(11)	v'è un fervido desio di baci ardenti,	(D)
(11)	sulla tua bocca della giovinezza	(F)
(11)	v'è la malia arcana, v'è l'ebbrezza.	(F)

Si faccia caso alla struttura notevole di questo passo. Tralasciando il primo verso di raccordo, si susseguono quattro terzine, legate metricamente in schema incrociato, caratterizzate dal secondo e terzo verso in rima baciata, mentre il primo verso della prima e della terza strofa sono in rima rispettivamente con il primo verso della strofa seguente, tutti e quattro legati comunque da una evidente consonanza. In (B), l'intervento di Hagenbach sarà trasformato in una sestina di doppi settenari in rima baciata.

La conclusione della scena non presenta particolari differenze fra le due versioni. In (B), l'Hagenbach rimane pietrificato e muto; in (A), «senza guardarla dice alla Wally allontanandosi da lei», come riporta la didascalia: «Alzati, Wally... il bacio che t'ho preso mi basta...». Più comprensibile, infine, appare la battuta ironica delle donne di Sölden nei confronti della Wally, alla luce dell'atteggiamento orgoglioso della protagonista messo in luce poco sopra: «Se un dì torrai / marito, insieme alla tua ricca dote / a lui tu pure porterai dei baci / d'altri...».

Atto terzo. È questo il quadro che presenta meno discrepanze con la versione a stampa. Molti sono infatti i versi mantenuti integralmente e assai contenute nel complesso appaiono le correzioni e le riscritture, condensate tutte nel finale. La peculiarità scenica di questo atto, il fatto cioè che la narrazione si sviluppi contemporaneamente in due ambienti separati – l'interno della casa della Wally e la strada dell'Hochstoff – è già evidenziata nella stesura primitiva. Nel quadernetto, infatti, la facciata sinistra riporta l'azione esterna, la facciata destra l'azione interna, così come avverrà nella versione a stampa del libretto, pur con ordine inverso.

Nell'aria di Wally, segnalo soltanto alcuni versi particolarmente retorici depennati poi nella versione definitiva:

(*oppure*) turban, vaganti ancora, i miei pensieri
 le larve cupide dei desideri
 gli spettri cupidi dei desideri

o ancora:

De' giorni miei la <vece>, ecco, è finita

Al termine del suo sfogo lirico, la protagonista manifesta già la propria volontà di lasciare di nuovo la sua casa e la sua gente:

Ei certo
 danza a quest'ora ancor... (*con ira*) forse con Afra...
 Ebben?... Meglio così!... Per questa notte
 nulla ha a temer; doman l'avvertirò
 poi me ne andrò lontana, dove ignoto
 sia il segreto della mia tristezza.

Si riporta di seguito, invece, la primitiva versione del finale, come si può notare, decisamente sbrigativa:

(*La Wally compare alla buca dell'abisso; tiene stretto a sè il corpo dell'Hagenbach senza sensi*)

WALLY (*ad Afra*) È tuo! e la mia casa e i campi e i prati
 Afra, son vostri...

(*Afra fa un movimento verso la Wally come per parlare, la Wally la guarda interrompendola fatidica*)

È Dio che vuol così!

CORI ED AFRA E tu Wally?

WALLY Per me tutto finì!

Tuttavia, a matita, è riportata una lunga strofa affidata alla protagonista che già abbiamo preannunciato nell'introduzione, di mano – come purtroppo si è dovuto constatare – ancora ignota:

(*essa è in uno stato di suprema esaltazione e additando alla folla che le si accalca attorno il corpo del giovine cacciatore esclama*)

WALLY Si vive ancora! gli angeli del cielo
 vegliavano su lui. L'onde dell'Ache
 al caro corpo intorno avean formati
 un morbido guancial d'alghe e di fiori

(*ad Afra*) All'amor tuo è Dio che lo ridona
 e tuo lo vuole per mia man salvato
 così pur la mia casa e i campi e i prati
 Afra son tuoi... (*un singhiozzo le tronca le parole, la < >*)

Questa strofa va a sostituire la breve chiusa originale che ho trascritto poco sopra, depennata nel quadernetto in maniera netta. Il fatto è significativo, dal momento che alcuni fra questi versi aggiunti saranno conservati nella versione a stampa.

Atto quarto. Come nella versione a stampa, anche in (A) compare in apertura un'ampia citazione del romanzo della von Hillern, che inquadra la situazione scenica.

La prima scena in (A) è più lunga. Per la versione definitiva, gli autori hanno eliminato qualche verso, mantenendo quelli necessari e più signifi-

cativi. Unica eccezione è l'arietta della protagonista «Prendi, o fanciullo» che in (A) di fatto non compare. Il gesto con il quale la Wally dona a Walter il vezzo di perle, lungi dal richiedere una pausa lirica nello svolgimento del dialogo, in (A) è svolto senza nessuna evidenza particolare:

WALLY (*trae di sotto il suo mantello di pelle il vezzo di perle che essa portava il dì della fiera quando danzò coll'Hagenbach – lo guarda con grande tristezza, un sorriso d'amarezza le passa sulla bocca, poscia avvicinandosi a Walter e porgendoglielo*)

Prendi, fanciullo! Un dì codeste perle
furon l'orgoglio della mia bellezza
Oh, se potesser dirti le mie lagrime!
Sono il ricordo più soave e mesto
dell'esistenza mia. Io te lo dono.

Il monologo successivo della protagonista è più ampio ed articolato, in virtù di una maggiore distensione dell'immagine iniziale. Si dà di seguito l'incipit della scena, assicurando che il prosieguo è quasi identico alla versione definitiva:

Eterne a me d'intorno
piange la neve lagrime,
qui lacrima da secoli,
eterno pianto il giorno;
qui nell'immenso e bianco cimiter
nell'infinito azzurro tutto avvolto
finisce della vita il mio sentier.
Su questo suolo chinerò il mio volto,
qui cesserà il martirio del pensier,
qui, povero mio cor, sarai sepolto.

Interessante la postilla in penna, riportata a lato di questi versi dal solito commentatore ignoto, in cui si afferma: «troppo filosofica per Wally».

Il successivo ampio monologo dell'Hagenbach è simile. Alcuni versi saranno eliminati, altri rimaneggiati. È utile notare alcune correzioni a matita, operate probabilmente da Catalani stesso, che conducono il testo verso la stesura definitiva. Si riporta di seguito la strofa in questione (in grassetto le correzioni a matita):

HAGEN. (*continua con più fuoco e passione il racconto*)
Poi... M'han detto un dì: – La Wally
non è più qui! ~~Lontano~~ **assai ell'è;**
tu più non la vedrai, tu l'hai perduta!
né più la rivedrai
Ma la speranza ~~dentro mi parlava~~
un linguaggio d'amor che inebbriava
non m'ha mai lasciato
e t'ho fanciulla mia riveduta.

Prima dell'aria di Giuseppe «Quando a Sölden», il dialogo fra i due personaggi è più ampio e complesso, soprattutto nella parte maschile:

WALLY (*spaventata, agitata, dubbiosa ancora della felicità che viene a lei nel momento appunto che ella la credeva per sempre perduta e giudicando male dei sentimenti che animano Giuseppe con amarezza gli dice allontanandosi da lui*)

Ebben... se t'ho salvato
perché mentir?... Non s'ama per pietà!
Non è la Wally che tuo cuore adora.
Afra tu amavi ed ami. Già fissato
s'era fra voi il giorno delle nozze...

HAGENBACH (*sorpreso*)

Afra tu dici? (*costringendo la Wally a guardarlo*)
Guardami negli occhi!

Ahi sguardo ha così puro, no, non mente
Chi tal menzogna immaginò, lo giuro,
è certo l'anima la più perversa...

WALLY

Ohimè!

HAGEN.

Giammai sentii per Afra amore.
Una soltanto amai... e tu sei quella,
credevo odiarti... poi... degli occhi tuoi
la ricordanza mi seguiva sempre
come la prima volta che ti vidi...
né mai poteva al fascino divino
delle pupille tue ribellarsi
il mio pensier; già troppo egli era vinto
dalla malia soave de' tuoi sguardi.

Nella prima strofa della Wally peraltro compaiono altre correzioni a matita. È evidente, soprattutto in questo atto, la tendenza ad alleggerire ed a snellire la narrazione in vista della rappresentazione musicale. Infatti intere strofe, come la seguente:

WALLY (*rapita dall'incanto soave delle parole di Giuseppe, fra sé*)
(Apri il tuo cuore a questo nuovo incanto
È la vita che torna a te; il tuo sangue
nelle tue vene <sconde> la canzone
d'amor, e in paradiso si trasforma
codesta fredda landa abbandonata)

oppure queste altre che precedono il duettino finale:

HAGENBACH

Si; Wally, io t'amo ancora!
Volle Iddio punirmi e m'ha salvato
coll'angiolo più bello del creato
ah, sì, Giuseppe, ancor, Wally, t'adora!

(*l'abbraccia stretta al cuore*)

WALLY (*con passione*) (*Il cielo è affatto coperto di nubi – la caligine densa sale, sale minacciosa circondando i due felici*)

Le tue care braccia queste sono
che blandamente mi stringono al cuor...
sulla tua bocca io tutta m'abbandono
all'estasi divina dell'amor!...

nella versione a stampa verranno espunte.

Il duettino in decasillabi appena seguente («Vieni, vieni; una placida vita») è identico. Il finale non presenta particolari discrepanze dalla versione definitiva a stampa (intendo quella più comune, non quella stampata in occasione della prima rappresentazione senza suicidio finale), tranne che per i versi conclusivi della protagonista. Vista però l'importanza di questa scena alla luce delle vicende ecdotiche, la riporto integralmente:

(*La caligine li ha completamente avvolti – non si ode più che le loro voci che sembrano dare sospiri – Il cielo e la terra sono affatto scomparsi e sommersi in quelle tenebre spaventose*)

WALLY (*si guarda attorno spaventata dall'oscurità densa che li circonda*)

Giuseppe, ove siam noi?...

GIUSEPPE (*con amore*)

Sei sul mio cuore...

(*guardandosi egli sbigottito d'intorno*)

Qual cupa oscurità...

WALLY

Rugge il Murzoll

sinistramente...

GIUSEPPE

e la caligin nera

ascende per la valle minacciosa

(*scostandosi dalla Wally*)

WALLY

Amor mio, sola qui non mi lasciare!

GIUSEPPE (*raccogliendo da terra il suo bastone ferrato s'incammina a tentoni fra la incertezza della nebbia e l'imperversare dell'uragano*)

Fra le tenebre dense io vo cercando
il disiato sentiero del ritorno.

WALLY (*con passione*)

Il disiato sentiero del ritorno!

GIUSEPPE

Tu qui m'aspetta

WALLY

Va! Io qui t'aspetto

(*Giuseppe scompare giù nel sentiero pel quale è venuto – Si fa più impetuoso il vento – di quando in quando rumori lontani si ripercuotono cupamente per le valli ingigantiti dall'eco*)

WALLY SOLA (*guardando giù pel sentiero pel quale Giuseppe è disceso*)

Ecco, già più nol vedo! L'ha sommerso
la densa nebbia come onda del mar

(*La Wally siede sul ciglione osservando le nubi che corrono rapidamente pel cielo, poi si alza irrequieta balbettando:*)

Tremo! perché?

(Ritorna a guardare sul sentiero, ma densa è la nebbia che ascende)

GIUSEPPE *(dal fondo del sentiero)*

Wally!

WALLY *(con gioia)*

Mi chiama!

(sporgendosi dal sentiero, forte)

T'odo!

GIUSEPPE Il sentiero è scomparso...

WALLY Ohimè!

GIUSEPPE fa core!

Discendi per le roccie e...

(un tremendo scroscio interrompe le parole in bocca a Giuseppe – tutta la scena trema, enormi massi staccati con violenza precipitano con un immane scroscio, scricchiola la capanna della Wally, tentenna, poscia le trema la roccia cede e con essa scompare trascinata nell'abisso, che si spalanca avanti agli occhi atterriti della Wally che è dalla violenza gettata a terra mentre un urlo di spavento, orribile che non ha più nulla dell'umano sale da quelle rovine è Giuseppe che grida:)

La valanga!

(succede un silenzio orribile)

WALLY *(protendendosi sopra il precipizio)*

Giuseppe!... *(ancora silenzio)*

(con angoscia) M'odi? *(sempre silenzio)*

Un silenzio di morte

s'erge da questo abisso, orrida tomba!

(Una esaltazione strana si dipinge sul volto della Wally; è ritta in piedi sull'orlo del baratro come una visione di leggenda)

Anima cara, non temer! La Wally

a te ne vien per sempre! *(con immenso trasporto)*

Le tue braccia

schiodi, mio ben!... Morir; soave cosa!...

(si getta nell'abisso)

FINE

Non sfugga il senso profondo delle ultime parole della protagonista, imbevute di quel gusto già decadente di tragicità molliccia che la figura della Gioconda di Boito aveva rappresentato in maniera paradigmatica una quindicina di anni prima.

2. *La lingua*

Un approfondimento linguistico potrà servire a cogliere più a fondo il valore del testo in questione. L'analisi è condotta, nell'ordine, a livello fonomorfológico, sintattico e lessicale e contempla, quando non specificato diversamente, anche le ampie didascalie.

Fonomorfologia. In questo ambito l'indagine linguistica può rivelarsi problematica o fallace dal momento che ci si trova di fronte non ad un autografo del librettista ma – nella migliore delle ipotesi – ad un idiografo di mano del Catalani o forse ad una copia personale sempre redatta dal compositore per suo uso e consumo. Non è sempre facile stabilire, infatti, occupandosi di varianti vocaliche o consonantiche, quanto alcune forme riportate nel manoscritto siano frutto di una precisa scelta stilistica del librettista, o non siano piuttosto dovute alla leggerezza di Catalani nel trascrivere il testo – talune forme come *accapatoio* o *affanano*, infatti, sono da considerarsi senza dubbio refusi del compositore.

Con questa premessa, riporto di seguito i dati più significativi dello spoglio linguistico, da valutarsi dunque con cautela.

Nessuna assicurazione può essere fornita, per esempio, se si prendono i dati relativi ai dittonghi e monottonghi, intorno alla consapevolezza del librettista verso alcune varianti come *usignuol* o *figliuola* dopo palatale (ma pure *gioco*): nella serie velare, decisamente dominante è il dittongo, con ben 58 attestazioni su 68 casi totali. Il monottongo compare anche in *cor(e)* – 6 occorrenze contro 30 volte *cuor(e)* – e due volte in *novo*, *-i* – ma 5 attestazioni della variante dittongata. Significativa la forma senza dubbio letteraria di *loco*. I dati non si discostano dal punto di vista quantitativo dai risultati dell'indagine condotta sulla versione definitiva a stampa. Lì il monottongo, se si esclude la singola attestazione di *gioco*, compare solamente 8 volte come variante poetica di *cuore*, mentre per *nuovo* il dittongo è esclusivo. Interessante la correzione di *loco* in *luogo* nell'incipit del quarto atto, in bocca al piccolo Walter: «*Loco/luogo* sicuro questo non è più».

Privo di stimoli appare invece lo studio del dittongamento nella serie palatale, dove la notevole forma arcaizzante di *nieghi* presente nella versione a stampa, qui si ritrova nella forma più consueta con monottongo²⁴. Completando l'analisi del vocalismo, si ottengono risultati poco significativi, dato che il consueto ondeggiamento fra varianti come *getta/gitta*, *desio/disiato*, *dimandi* ma *domandalo* oppure *danaro/denaro* permane anche nella stesura definitiva, senza spunti particolari²⁵.

²⁴ Sul fenomeno generale del dittongamento, si veda la trattazione di Serianni 2001, pp. 51-57. Limitatamente all'Ottocento, cfr. ancora Serianni 1990, pp. 136 e 164, mentre relativamente ai poeti scapigliati, si veda l'ampia documentazione di Arcangeli 2003, pp. 216-230. In particolare, la forma *niego* con dittongo, ricorre anche nei libretti verdiani (*Ernani*, *La battaglia di Legnano*, *Un ballo in maschera*, *Falstaff*), ma è meno diffusa di quella monottongata. Nell'ambito poetico ottocentesco, dopo la singola attestazione dell'*Adelchi* manzoniano, ritorna anche in Aleardi, Boito, Praga e Carducci. Fonte di questi dati la LIZ 2001.

²⁵ Anche la forma letteraria *augelli*, presente nel testo a stampa, nel quadernetto di Catalani, nonostante alcune incertezze grafiche, sembra proprio normalizzata in *uccelli* (ma

Per quanto concerne il consonantismo, significativa appare la preminenza della variante sonora in *lagrima*, intesa sia come sostantivo che come radice verbale (10 attestazioni contro un'occorrenza della forma verbale *lacrima*), e in *segreto*, *-i*, ove la variante sorda è assente. Nella versione a stampa, se nel primo caso più equilibrato è il rapporto fra le varianti, la seconda forma invece scompare sacrificata dai diversi tagli operati nel testo, ma viene introdotta la variante latineggiante in *secreti*. Più numerosi in questa versione primitiva i casi della forma poetica *rai*²⁶ (3 attestazioni contro un *raggi* e questa volta si tratta di costrizioni metriche imposte senza dubbio al librettista), mentre in linea con la versione a stampa sono le attestazioni esclusive di *anima* – senza traccia della forma con dissimilazione *alma*²⁷ – e quelle alternative di *pellegrina* e *peregrini*.

Passando infine ai fenomeni generali, già presenti sono le arcaicizzanti forme sincopate del verbo *tòrre* e dell'imperativo *dèi* del verbo *dovere* che saranno mantenute anche nella versione definitiva²⁸. Per quanto concerne l'apocope sillabica, le due varianti più obsolete riscontrate nella versione a stampa – *vèr* per *verso* e *vo'* (oppure *vò*, *vo* o *vuo'*) per *voglio* – compaiono già in questa versione primitiva, nella seconda coppia oppositiva in maniera anche più marcata (la variante apocopata in tutte le sue grafie è attestata 13 volte su 25, contro le 8 occorrenze del testo a stampa)²⁹. Più consistente anche l'attestazione della forma poetica *nol* in luogo della variante analitica *non lo* (4 casi contro 5 a fronte di due casi contro 7 nel testo definitivo)³⁰.

Nell'ambito più specifico della morfologia, per quanto riguarda i pronomi di 3ª persona, insieme alle abbondanti attestazioni delle forme soggetto *ella* ed *essa* (quest'ultima decisamente consistente – ne ho contate 15 – ed invece assente nella versione a stampa), ma anche *egli* ed *ei* (4 occorrenze motivate come al solito da costrizioni metriche), spicca l'uso del pronome obliquo *lei* dopo il verbo *essere*, una volta nel testo («Wally? Wally

naturalmente il processo è opposto!). Sull'alternanza di *e/i* protoniche, cfr. Serianni 2001, p. 61, ma pure Arcangeli 2003, pp. 260-261, per il caso specifico di *getta/gitta*.

²⁶⁾ Sulla quale, sicuramente utili si rivelano al solito Serianni 2001, p. 85, e Arcangeli 2003, pp. 113-114.

²⁷⁾ Cfr. Serianni 2001, pp. 92-93, che la definisce «una delle parole-simbolo della lingua poetica tradizionale».

²⁸⁾ Sulla prima, cfr. Serianni 2001, p. 103, ove si sottolinea la connotazione stilistica aulica che tale forma assume nel corso dell'Ottocento; sulla seconda, cfr. Arcangeli 2003, pp. 141-142.

²⁹⁾ Entrambe le forme peraltro sono ancora comuni fino ai primi anni del Novecento e naturalmente ampiamente diffuse nella librettistica ottocentesca. Cfr. Serianni (2001), p. 107, e Arcangeli (2003), p. 233, il quale cita due occorrenze di *vèr* nella produzione poetica di Boito.

³⁰⁾ Dall'indagine di Arcangeli, risulta che tale forma è accolta pure da «Boito e compagni». Cfr. Arcangeli 2003, pp. 231-233.

tu dici? È lei... / È ben costei che ti voleva morto!») ed una volta nelle didascalie come attacco di una frase scissa («fu lei che disse a Gellner») ³¹. Fra i pronomi atoni, se estraneo a questa prima stesura è l'uso letterario della forma *ne* come 4^a persona al posto di *ci*, così come accade nel testo a stampa, si riscontra invece per la 3^a persona maschile una singola attestazione nelle parti dialogate della variante più letteraria *il* contro 7 costrutti con il pronome *lo*, mentre nelle didascalie l'uso di *lo* è esclusivo ³². Per i locativi, compare soltanto la forma più sostenuta *vi*, mentre il pronome *ci* si limita talvolta ad accompagnare il verbo *essere* (ma contro i 3 casi di *c'è* si riscontrano 7 occorrenze di *v'è* e due di *vi sono*); 6 volte compare anche il costrutto *v'ha* (o *v'abbia*) come variante più elevata dei casi appena citati, con una frequenza doppia rispetto alla versione a stampa.

Passando alle forme verbali, è indispensabile valutare nell'indicativo imperfetto la desinenza della 1^a persona e le forme con dileguo della labiodentale: nel primo caso, il tipo etimologico è assente (ed è un dato significativo, che conferma la predilezione del librettista, documentata nei lavori successivi, compresa la versione a stampa della *Wally*, nei confronti della forma più innovativa) ³³, mentre nel secondo, le forme piene sono poco più numerose (il dileguo si ha 6 volte in *parea*, ma pure *pareami*, *salia*, *venia* – 2 volte –, *dicea*, *sorridean*) ³⁴.

Per quanto riguarda il condizionale, invece, il tipo in *-ia* è secondo le attese minoritario rispetto alla forma moderna ³⁵ (2 casi contro 10 opposti), mentre molto interessante appare il dato relativo al rapporto fra passato prossimo e passato remoto ³⁶. Se nella versione a stampa, infatti, il passato remoto presenta 60 occorrenze contro 81 del passato prossimo (e la tendenza dei libretti successivi di Illica è in questo senso sempre più drastica), in questa versione, il passato remoto è fortemente maggioritario, con 76 attestazioni contro 58. La tendenza, nel passaggio alla stesura

³¹) Su queste forme pronominali, cfr. Serianni 2001, pp. 157-158.

³²) Dalla ricognizione di Arcangeli, emerge che il pronome *il* è accolto anche da Praga e Camerana (ma non da Boito), pur restando sempre minoritario (cfr. Arcangeli 2003, pp. 234-235); cfr. Serianni 2001, pp. 158-159, invece, per alcuni esempi delle precedenti particelle pronominali – non attestate nel nostro libretto – tratte in gran copia dai libretti verdiani.

³³) Il tipo etimologico è maggioritario nell'*Otello* di Boito (cfr. Di Cicco 1991; il dato è a p. 55), mentre risulta assente nel libretto della *Bobème* di Puccini (cfr. Serianni 1990, p. 164). Il tipo in *-o* è dominante nella produzione poetica di Boito, ma decisamente minoritario in Camerana, Praga e soprattutto Tarchetti, ove è del tutto assente. Si veda l'ampia disquisizione storica del tratto in questione e la precisazione degli ultimi dati forniti in Arcangeli 2003, pp. 235-239.

³⁴) Queste forme, spesso motivate da ragioni metriche, ritornano anche nei libretti pucciniani più tardi (si vedano gli esempi tratti dalla *Tosca*, dalla *Fanciulla del West* e dalla *Rondine* raccolti in Serianni 2002, gli esempi a p. 152).

³⁵) Cfr. Serianni 2001, pp. 195-196.

³⁶) Sul quale, cfr. *ivi*, p. 218.

definitiva, sembra quella di snellire la narrazione, attraverso accorgimenti sintattici che il confronto fra le due versioni del racconto di Hagenbach mostra chiaramente. Le numerose forme di passato remoto della prima versione:

Ah! quando a me dinanzi
 l'orso *m'apparve*, io *mi sentii* felice.
 No, non *tremar*; nel mio pensier l'idea
 lontana era dall'or. Stretto il sentiero...
 la rupe a destra... a sinistra l'abisso.
 [...] *Attesi* calmo...
 poscia un ruggito lungo ed alle spalle
 così balza e *m'afferra*... ed io alla gola...
 In quell'orrendo abbraccio l'unghie acute
 mi straziavan la pelle... Un tristo amplesso
 invero *fu* per lui! *Si fecer* gli occhi
 di vetro... poi non *ebbero* più sguardo...
si steser le zanne... e *fu finito*.

sono eliminate infatti nella versione definitiva, da una parte grazie all'uso dello stile nominale, dall'altra attraverso l'uso del presente storico:

Quand'ecco un urlo fendere
 l'aër nevos e, ritto, a me dinante
 ecco apparir codesto orso gigante!
 [...]
 Mi arresto!... *Guato!*...
 L'abisso *ho* a manca...
 ed a destra un fossato
 [...]
 Snudo il coltello...
m'avvinghio all'irto vello!...
 [...]
 Va per le valli un urlo di dolor!...
Rantola l'orso e ne' l'abisso *muor!*...
 (tutti i corsivi miei)

Ancora diffuso in questa prima versione, l'uso del passato remoto «con effetto distanziante e insieme latineggiante» in riferimento ad un avvenimento appena accaduto (del tipo: «Bel colpo *fu* davvero...» oppure «Il primo egli *fu* che *m'offese*...» o ancora i tipici «Che *avvenne?*»), come è proprio dei libretti più tradizionali³⁷. Si citano pure due occorrenze della forma etimologica della 6ª persona (*baciato* e *dier*) presenti pure nel testo a stampa³⁸.

³⁷) La citazione è tratta da Serianni 2002, pp. 152-153, ove è precisato che si tratta di un istituto sintattico sempre più raro nei libretti pucciniani.

³⁸) Il perfetto di sesta persona in *-ro* è prediletto dai poeti del primo Ottocento, ma accolto pure dai libretti verdiani e dai poeti scapigliati. Si veda l'ampia documentazione

Ho lasciato per ultimi due costrutti particolari. In primo luogo, l'omissione dell'articolo determinativo davanti ad un aggettivo possessivo³⁹, fenomeno che si fa sempre più evidente nella produzione successiva di Illica, ma che qui – come nella versione a stampa – appare quantitativamente irrilevante (2 casi certi⁴⁰ – «le colpe e i peccati *di vostra* gioventù» e «dai ricordi *di mia* giovinezza» – su 100 complessivi). Ben più decisivo, invece, è l'uso dell'imperativo tragico, tipico del melodramma tradizionale e gradualmente abbandonato sullo scorcio del secolo: i casi riscontrati in questa versione sono 10 come nel libretto a stampa, con una percentuale ancora piuttosto alta (circa 36%)⁴¹.

Sintassi. In quest'ambito si analizzeranno fenomeni riguardanti l'ordine delle parole. Fra i più significativi, già messi in luce dallo studio di Telve sui libretti boitiani⁴², scelti come spie della generale tendenza della lingua poetica negli ultimi anni dell'Ottocento verso un andamento più discorsivo e prosastico, si cita innanzi tutto l'inversione del complemento di specificazione, che in questa versione – così come nel testo a stampa – ha un peso ancora consistente (9 esempi in entrambi i casi⁴³, taluni identici, nonostante in questa versione primitiva gli esempi di sequenza lineare siano molto più numerosi).

Utile valutare poi l'alternanza fra la sequenza poetica *più non + verbo* e quella prosastica *non + verbo + più*. Del primo tipo ritroviamo 6 attestazioni – una in più che nel testo a stampa – la cui pregnanza è diluita però da una quantità doppia di attestazioni della sequenza lineare, laddove nella versione definitiva sono soltanto 6.

storica in Arcangeli 2003, pp. 245-247. Esempi della forma etimologica ritornano anche nella *Bobème* pucciniana (*passar e fuggir* nella famosa aria della zimarra di Colline, per la quale è possibile riscontrare una certa venatura ironica; ma pure *v'entrar* nella «Gelida mattina» di Rodolfo e un *dileguar* originariamente assente, però, nel testo fornito da Giacosa). Cfr. Serianni 2002, p. 129 nt. 43.

³⁹ Sul fenomeno, cfr. Serianni 2001, pp. 132-133.

⁴⁰ Il caso di «*a miei* piè ti vedevo addolorata» appare dubbio, poiché Catalani talvolta tralascia di segnare gli apostrofi; in «non è la Wally che *tu* cuore adora», l'articolo determinativo è aggiunto successivamente a matita.

⁴¹ Necessaria per questo fenomeno una contestualizzazione storica. Nel libretto dell'*Otello* di Boito (1887), l'imperativo tragico è fortemente maggioritario con ben 34 esempi contro 20 forme enclitiche (cfr. Di Cicco 1991, pp. 56-57). La forma proclitica è ancora frequente nella *Manon* pucciniana (1893), ma significativamente assente nella *Bobème* (1896) (cfr. Serianni 1990, p. 165, e Serianni 2002, p. 152). D'obbligo sul fenomeno in generale il rimando a Patota 1984.

⁴² Cfr. Telve 2004, in part. pp. 16-21.

⁴³ «De l'aquila ne' nidi», «dell'Edelweis è la canzone», «della neve il candore», «de le corde [...] il dolce bisbiglio», «della giovinezza [...] la malia arcana», «de' giorni miei la <vece>», «della vita il mio sentier», «dei ghiacciai le tristi fate», «degli occhi tuoi la ricordanza».

L'inversione tra il verbo *potere* e l'infinito, invece, così come accade nel testo a stampa, sembra un costrutto poco gradito al librettista (qui, salvo sviste, ne ho contate tre: «un sol momento, amici, un solo indugio *esser può* la sua morte!», «che *dire* ad altre ora tu più non *puoi*» e «il più crudel tormento che *idear* umana mente *possa*»), analogamente alle inversioni fra verbo di diversa natura e infinito con reggenza diretta, anche se più consistenti (come «Che *dir volete?*» o «ancor marito *prender non voglio*» o ancora «*ridere mi fate*», «*obbedire deve* ogni cuor» ecc.). Un certo peso ha pure la tmesi («né l'aspro m'atterrì lungo pendio», «né un bacio sol torle d'amor», «vo fino ai piedi giunger della Wally», «m'ha il suo bacio la vita distrutta» o «eterne a me d'intorno piange la neve lagrime» ecc.), mentre decisamente abusato appare il costrutto con anticipazione della parte nominale del predicato del tipo: «Valente cacciator, Gellner, tu sei!» (ne conto una quarantina di esempi), nella versione a stampa quanto meno un po' ridimensionato.

Non mancano i costrutti marcati, fra i quali spiccano le frasi scisse; ne ho raccolte 8 nelle parti dialogate, più una nelle didascalie: «non è l'oro che tenta il cacciator», «non è l'oro che è il piacer del cacciator», «sei tu che domandata hai la mia mano?», «è la ricca figliuola dello Stromminger che vi paga», «è Dio che vuol così», «oggi è una rupe dell'Oetz che crolla», «non è la Wally che tuo cuore adora», «è ben costei che ti voleva morto» e «fu lei che disse a Gellner...». La portata considerevole di questo costrutto, ridotta di poco nel libretto a stampa, può essere motivata da un generico influsso della lingua francese che Illica conosceva bene, come risulta dalle sue ampie ricognizioni letterarie di romanzi e di articoli d'oltralpe. Nello slancio di mimesi popolare con il quale il librettista stende i dialoghi della scena iniziale del secondo atto, rientrano due dislocazioni a sinistra («di queste mogli, affè!, non *ne* vorrei» e «mia moglie così non *la* vorrei») e addirittura una dislocazione a destra («Vedetelo venir il picciol Walter»), costrutto che, com'è noto, è particolarmente adatto a rendere la spontaneità del parlato. Non passa certo inosservata, infine, una frase pseudoscissa, rara nella lingua dei libretti («Chi è che qui la mano osa portar sul padre mio?»), che costituisce fra l'altro la prima battuta della protagonista. Nella versione definitiva verrà sostituita da un'espressione ben più letteraria e convenzionale, ma – mi pare – più adeguata al contesto drammatico: «Chi osò levar sul padre mio la mano?...».

Peculiarità fondamentale per un buon libretto è una sintassi agile. Per non mettere in difficoltà il compositore⁴⁴, il poeta deve evitare strutture

⁴⁴) Sulla produzione operistica del periodo è sicuramente utile consultare: Salvetti 1991, in part. pp. 235-284; Dorsi - Rausa 2000, in part. pp. 474-605; Parmentola 1977; Tedeschi 1978. Sul rapporto fra parole e musica, insieme a due saggi pionieristici quali Baldacci 1974 e Dallapiccola 1970, in part. pp. 5-59, si citano come contributi più recenti: Fabbri 2007; Coletti 2003 e Coletti 2005; Gronda 1997 e Fabbri 1997. Fondamentale,

complesse e contorte e, dove pure questo si renda necessario, il periodo deve essere facilmente segmentabile, in modo da non costituire un ostacolo per la sovrapposizione della sintassi musicale. La semplicità e la concisione che, caratterizzando la lingua di Illica, sono particolarmente apprezzate nei suoi libretti più maturi, si possono già cogliere in questo primissimo lavoro, nel quale, se si riscontrano lungaggini, è solo in riferimento al ritmo drammatico e non allo svolgimento sintattico. Negli esempi riportati precedentemente – la maggior parte dei quali è espunta dalla versione definitiva – si può valutare bene l'estrema maneggiabilità del verso, quasi sempre smontabile, se lungo, in due emistichi dotati di una minima autonomia semantica (si veda ad esempio il coro della scena del bacio nel secondo atto). Talune complicazioni sintattiche come questa:

So che le fanciulle vostre
nascondono la voglia che han di baci
nell'uso di tal danza e allor che vanno
a maritarsi portano al marito
gran quantità di baci e..... poca dote.

oppure altri sfasamenti metrici:

Quand'io m'ebbi a che dir con lo Stromminger
così nel volto fiso mi guardava...
nè ancor io l'ho dimenticato!... Danzi
con chi ella vuol; non vo' seco impacciarmi

che si ritroveranno a stento nella successiva produzione del nostro librettista, rappresentano una tappa iniziale del suo sviluppo stilistico ed un affascinante documento della fase di apprendistato poetico.

Lessico. È senza dubbio in ambito lessicale che questa versione manoscritta ci permette con maggiore convinzione di giungere a considerazioni linguistiche significative. Il grado di più intensa convenzionalità e di più profondo legame con la tradizione letteraria appare a questo livello di analisi esplicito. Ma andiamo con ordine. Si rileva innanzi tutto una serie di voci letterarie dotate di grande fortuna storica, spesso anche nella produzione librettistica precedente. Di seguito si danno le attestazioni riportate nel *GDLI*, mentre le occorrenze nel melodramma sono tratte dal corpus elettronico della *LIZ* che, com'è noto, comprende solo i libretti di Metastasio, Da Ponte e quelli verdiani:

- *aere*, voce poetica e letteraria; è attestata qui una sola volta e due in (B); gli esempi più antichi risalgono a San Francesco, Giacomo da Lentini, Guittone, Guinizzelli, mentre nell'Ottocento si ritrova nel Foscolo dei

naturalmente, ancora Lippmann 1986. Sulla figura artistica di Catalani, in particolare, in rapporto all'evoluzione musicale del periodo, cfr. Conati 2004.

Sepolcri, nel Manzoni della *Ventisettana*, in Leopardi, ma pure in Settembrini e Carducci; la voce compare una sola volta nei libretti metastasiani (*Catone in Utica*), ma ben 9 volte in quelli per Verdi (*Giovanna d'Arco*, *Attila*, *Il corsaro*, *Il trovatore*); nella variante apocopata, una volta anche nel *Macbeth* e due nel *Falstaff* di Boito;

- *aura*, voce letteraria, compare qui e in (B) una sola volta, ma è voce diffusissima in tutti i secoli e autentica parola-simbolo della tradizione librettistica: si ritrova, ad esempio, ancora 4 volte nell'*Otello* verdiano;
- *crine*, voce letteraria nel senso di “capelli, chioma”, compare qui una sola volta ma non in (B); le attestazioni più antiche si riferiscono a Latini, Giamboni, Dante, mentre più recentemente si riscontra ancora in Foscolo (*Le Grazie*), Manzoni, Leopardi, Carducci e Pascoli; la voce è diffusissima sia nei libretti metastasiani (23 occorrenze tra forma intera e apocopata) sia in quelli verdiani (27 attestazioni totali), soprattutto nelle opere del periodo giovanile (assente però nei due libretti di Boito);
- *desio*, voce marcata come letteraria, con attestazioni in Giacomo da Lentini, Latini, Dante, Tedaldi, Petrarca, Boccaccio e nell'Ottocento in Leopardi, G.B. Maccari, Carducci, Faldella; innumerevoli le attestazioni nella tradizione librettistica; questa, come le due successive voci, compare diverse volte in questa versione così come nel libretto a stampa;
- *desiare*, considerata voce antica e letteraria, con attestazioni in Giacomo da Lentini, Rinaldo d'Aquino, Cielo d'Alcamo, Bonagiunta, Guittone, Dante e, più vicine ai nostri libretti, in Parini, Mamiani, Carducci; diffusissima naturalmente, quanto quella precedente, nella tradizione librettistica;
- *disiato*, voce antica e letteraria, attestazioni in Iacopo d'Aquino, Latini, Dante, ma anche Pindemonte, Foscolo, Leopardi, Carducci; la voce, presente nel Settecento solo nella *Semiramide* metastasiana, appare più diffusa nel secolo successivo (con attestazioni nell'*Oberto*, nei *Due Foscari*, *Alzira*, *Macbeth*, *Traviata*, *Ballo in maschera* verdiani);
- *favellare*, voce letteraria, compare qui *una tantum* mentre in (B) sarà espunta, ma è naturalmente molto diffusa in tutta la tradizione letteraria; ben documentata anche nei libretti verdiani, si incontra fino a *Don Carlo*, *Aida* e *Otello*;
- *fiso*, voce antica e letteraria, assente nella versione definitiva, ha con valore avverbiale numerosissime attestazioni precedenti da Latini, G. Cavalcanti, Dante fino a Pascoli; fra i libretti verdiani, compare nel *Macbeth*, nell'*Aroldo* e nell'*Otello*;
- *ganzo*, voce letteraria nel significato di “innamorato”, originariamente d'area toscana, è attestata a partire dall'Ottocento in Pananti, Foscolo, Tommaseo, Tramater, Praga, Imbriani, Verga, Faldella, De Roberto. Nel corpus librettistico della *LIZ* compare una volta solo nel *Falstaff* di Boito, che però è un'opera successiva alla nostra. Questa voce come le due successive è mantenuta anche in (B);

- *garzone*, voce antica e letteraria nel significato di “ragazzo”, qui compare 4 volte; possiede attestazioni antiche in Guittone, Iacopone, nei *Testi Fiorentini*, in Folgore da San Gimignano e, più recenti, in Muratori, Casti, Leopardi, Padula, Nievo; si ritrova due volte nel *Ruggiero* di Metastasio ed una anche nelle *Nozze dapontiane*;
- *greppo*, voce letteraria, ha attestazioni in Dante, Fazio, Pulci, Alunno, Ariosto, Caro, Lalli, Monti, Manzoni, Guerrazzi, ma non nella librettistica precedente;
- *guardo*, voce letteraria, si incontra una sola volta qui ed una in (B); presenta attestazioni precedenti nel *Fiore di Virtù*, in Petrarca, Boiardo, Caro, Tasso, Marino, Metastasio, Manzoni, Leopardi, Carducci; la voce è diffusissima nei libretti precedenti almeno fino ad *Aida*;
- *malo*, agg. antico e letterario nel significato di “infausto”, è conservato *una tantum* anche nella versione a stampa; la voce è attestata in tutta la tradizione letteraria, ma non compare nella produzione librettistica precedente.
- *martirare*, voce antica e letteraria, in senso figurato, verrà tralasciata in (B); possiede attestazioni precedenti da Dante fino a Forteguerri, Alfieri, Poerio; è assente nel corpus melodrammatico della *LIZ*;
- *muggiante*, voce antica e letteraria, mantenuta anche in (B); è attestata a partire da Chiabrera e poi in S. Maffei, Cesarotti, Alfieri, Leopardi, Carducci; non compare nella librettistica precedente;
- *obliare*, voce antica e letteraria, compare una sola volta qui e in (B), ma è ampiamente diffusa nella tradizione letteraria; nella forma apocopata dell'infinito, si incontra 9 volte nei libretti di Metastasio, una volta nelle *Nozze mozartiane* e due nei libretti verdiani;
- *perscrutare*, voce antica e letteraria, presente, curiosamente, *una tantum* nelle didascalie di questa versione ma non in (B); esempi di attestazioni precedenti in Alberti, Z. Contarini, Scaruffi, Rosmini, G. Ferrari; assente peraltro nella tradizione librettistica;
- *picciolo*, voce antica e letteraria, si incontra diverse volte in questa versione primitiva (spesso accompagnata al nome di Walter), ma in (B) non più; è comunque diffusa in tutta la storia letteraria; la voce ha numerose attestazioni nei libretti di Metastasio, ma in Verdi compare solo nel *Falstaff*;
- *ricordanza*, voce letteraria presente 3 volte in questo testo ma espunta dalla versione a stampa; ha attestazioni numerose in tutta la storia letteraria, ma non nella produzione melodrammatica precedente;
- *rimembrare*, intr. con part. pron., è voce antica e letteraria, assente nella successiva versione a stampa, con numerose attestazioni letterarie dalle origini fino a S. Maffei e Goldoni; fra i libretti verdiani compare nel *Nabucco* e nella *Luisa Miller*;
- *vallea*, voce antica e letteraria, con attestazioni fino a Foscolo e A. Boito; assente nella tradizione librettistica, compare una volta qui ma non in (B);

- *vece*, voce antica e letteraria nel senso di “vicenda”, compare *una tantum* solo in questa versione primitiva, ma possiede attestazioni precedenti in Buonarroti il Giovane, N. Villani, Foscolo, Manzoni, Betteloni; in questo senso, la voce ha due sole attestazioni nei libretti verdiani;
- *voluttà*, voce antica e letteraria, con attestazioni in Dante, Cavalca, Lapo da Castiglionchio, San Gregorio Magno volgar., San Giovanni Crisostomo volgar., Landino, G. Florio, Brusoni, Manzoni, Carducci; la voce sarà mantenuta anche nella versione a stampa. Assente nei libretti di Metastasio, compare 12 volte in quelli verdiani, dai *Lombardi* alla *Forza del destino*.

Rispetto alla versione a stampa, dunque, sono 10 le voci letterarie che compaiono in questa stesura primitiva e che saranno poi eliminate, voci spesso molto convenzionali e appartenenti alla più obsoleta tradizione amorosa e librettistica (si citano almeno *crine*, *favellare*, *martirare*, *rimembrarsi*). La maggiore consapevolezza stilistica ed il più elevato livello di originalità letteraria della versione a stampa – nonostante il risultato sia ancora lontano dalle migliori realizzazioni librettistiche della produzione matura di Illica o dei colleghi – si manifestano in maniera eloquente se si prendono in esame anche le *iuncturae*, ambito d’indagine particolarmente fecondo per valutare l’influenza della tradizione poetica⁴⁵. Se in (B) non mancano sintagmi anche abusati, prelevati di peso da altri testi precedenti (cito ad esempio *destro cacciatore* dal Tasso, *erto sentiero* già attestato nelle *Rime* di V. Colonna, in Tasso e in Boito, *piè leggero* e *soave favella* prelevati probabilmente da Carducci, la *selva oscura* e l’*alto monte* danteschi, l’*aër nevosio* di foscoliana memoria o la *pia campana* forse da Camerana), la personale invenzione poetica del librettista comunque sembra prendersi più spazio rispetto a questa prima stesura, in cui la tradizione letteraria ha ben altra evidenza. Si citano fra i sintagmi poi espunti o riformulati (la fonte è questa volta la banca dati ipertestuale della *Biblioteca Italiana*, gestita dall’Università di Roma «La Sapienza»⁴⁶):

- *ardenti sguardi*, ampiamente attestato, fra i più noti, in Poliziano, Tasso, Marino e nelle *Rime degli Arcadi*;
- *aura leggiara*, *iunctura* abusata, presente fra gli altri nella *Crestomazia* leopardiana, in Pindemonte, nelle *Rime degli Arcadi* e in Marino;
- *bianco braccio*, già attestato in Monti, *La Feroniade*; nelle *Rime* di Filenio Gallo e nell’*Ossian* cesarottiano;
- *eterno lamento*, già attestato in Pascoli, *Astolfo*; ma prima nel *Furioso* dell’Ariosto e in G.A. Anguillara, *Le metamorfosi di Ovidio*.

⁴⁵ Sull’argomento, inevitabile il rimando a Telve 1998.

⁴⁶ Cfr. sito internet <http://www.bibliotecaitaliana.it>.

- *eterno pianto*, *iunctura* abusata, presente anche ne *La forza del destino* di Verdi (Piave);
- *ferrei lacci*, attestato 4 volte in Leopardi, ma prima nelle tragedie dell'Alfieri e nel *Rinaldo* del Tasso;
- *fervido desio*, ampiamente documentato dal Quattrocento fino a Leopardi, passando per Marino e le *Rime degli Arcadi*;
- *gloriosi colpi*, già attestato in G.G. Trissino, *L'Italia liberata dai Goti*;
- *nuovo incanto*, già in Tasso, Ariosto, ma pure Cecco d'Ascoli e Alamanni; la *iunctura* si incontra anche nei *Lombardi* di Verdi (Solera);
- *occhi smarriti*, già attestato in Carducci, ma prima nell'*Edmenegarda* di Prati e nella *Gerusalemme liberata* del Tasso;
- *orgogliosa gente*, dal Tasso, *Rime*;
- *orrida tomba*, attestato ne *L'Ermenegildo* di A. Marchese e nella *Conquistata* del Tasso;
- *soave cosa*, già nel *Pastor fido* del Guarini e nelle *Canzoni* del Chariteo;
- *vasto imperio*, già in Monti, *Il bardo della Selva Nera*, ma prima nella *Liberata* del Tasso.

A questa lista già di per sé significativa, si aggiunga un'atmosfera convenzionale evidente in talune scelte espressive soprattutto nei dialoghi amorosi. Si valutino versi quali: «col fiero sospettar che mi martira – / entrai col guardo acuto nel suo cuore / e: Amor; vi lessi!» oppure «Odi fanciulla bionda / la dolce melodia dell'amor!» o ancora «al labbro tuo tremante penderò, / a un tuo desio solo, a un tuo pensiero; / a' piedi tuoi schiavo giacerò». Talora sembra trasparire una certa atmosfera scapigliata, percepibile nell'insistenza di alcuni aggettivi come *arcano*, tipico – soprattutto se accompagnato da sostantivi erotici quali *pupille*, *labbra*, *baci* – della produzione poetica di Camerana, Praga o Giacosa⁴⁷; talvolta invece riemerge l'eredità metastasiana, se si pensa che da versi come: «Han ferrei lacci i tuoi capelli biondi», il termine *laccio*, spesso in metafora amorosa, ricorre ben 38 volte nei libretti del poeta cesareo. Ci troviamo di fronte, insomma, a tratti, ad una tale dose di convenzionalità poetica che non sembra un caso che un letterato come Camillo Boito, quasi certamente senza riferirsi a questo testo specifico, ben conscio però delle degenerazioni sentimentali

⁴⁷) L'aggettivo è ben documentato peraltro in tutta la produzione librettistica ottocentesca, spesso in riferimento a contesti magici (si vedano nel *Ballo in maschera* di Antonio Somma le tre attestazioni connesse all'indovina Urlica, oppure ancora nell'*Otello* di Boito lo «stame arcano» del fazzoletto di Desdemona ordito da «una possente maga»). Tuttavia è nell'ambiente scapigliato che la voce sembra accompagnarsi più volentieri a contesti erotici, anche in ambito melodrammatico, come emerge da un'altra citazione dell'*Otello* verdiano: «nell'ore arcane della sua lussuria», o nell'*Aida* di Ghislanzoni da *iuncturae* come *arcano amore*, *arcano affetto* (prelevato però da Cammarano) o «arcana febbre d'amor», oppure infine dall'*arcana voluttà* di *Loreley* (libretto di D'Ormeville e Zanardini per la musica di Catalani stesso).

contemporanee, abbia adoperato in una delle sue *Storielle Vane*⁴⁸ proprio una delle nostre *iuncturae* più trite – *aura leggièra* – per rappresentare con ironia il distacco da una certa lingua letteraria.

3. Conclusioni

L'analisi linguistica ha permesso di mettere in luce l'evoluzione stilistica di Illica da una prima stesura pesantemente compromessa con il codice poetico-librettistico romantico ad una versione definitiva a stampa che, se da una parte, rispetto alla successiva produzione del librettista, mantiene ancora un'evidente cifra arcaicizzante, dall'altra non manca di palesare interessanti sviluppi in direzione di una lingua meno convenzionale⁴⁹. In ambito fonomorfológico – s'è visto – il rinnovamento appare poco significativo: si nota una più tenace persistenza del monottongo o, nel consonantismo, di certe varianti sonore più tradizionali; ancora, l'abbondante presenza di forme obsolete, come l'apocope in *vo'* o nel tipo *nol* o il costruito *v'ha*, ma soprattutto la predominanza del passato remoto, in particolare in taluni contesti già evidenziati. Tuttavia, nella versione a stampa sono mantenute forme piuttosto datate, come l'infinito *tòrre*, oppure, nel caso del dittongo in *nieghi*, addirittura introdotte ove prima mancavano, mentre un costruito convenzionale come l'imperativo tragico non perde certo evidenza. A livello sintattico, allo stesso modo, non si rileva un notevole progresso, nonostante un sensibile compiacersi di alcuni costrutti non lineari (faccio riferimento alle inversioni del complemento di specificazione o di sintagmi verbali complessi) che nel libretto a stampa sembrano normalizzarsi. La peculiare semplicità e concisione sintattica di Illica infatti è già apprezzabile in questa prima prova librettistica.

In ambito lessicale l'evoluzione stilistica è invece palpabile. Mi pare che i dati offerti nell'analisi siano convincenti. Il merito storico di Illica nello sviluppo della librettistica postromantica si esplica proprio a questo livello, in direzione di una lingua più consapevole, affrancata dalla tradizione precedente e pronta a cogliere gli stimoli provenienti dalla letteratura istituzionale. La «dissoluzione del codice melodrammatico» evocata da Serianni⁵⁰ si realizza attraverso un abbandono delle voci più convenzionali legate alla diffusa pratica del riuso lessicale⁵¹, accompagnato nello stesso

⁴⁸) Il titolo del racconto è *Baciale 'l piede*, l'attestazione nel par. 1.5.

⁴⁹) Sull'evoluzione della lingua poetica a cavallo fra Ottocento e Novecento, oltre ai più volte citati Serianni 2001, in part. pp. 221-238, e Arcangeli 2003, cfr. pure Girardi 2001.

⁵⁰) Cfr. Serianni 2002, p. 122.

⁵¹) Si vedano opportune esemplificazioni *ivi*, pp. 118-123, ma pure in Fabrizi 1976.

tempo da un'apertura verso il rinnovamento poetico che la produzione extramusicale coeva propugnava con convinzione⁵². Il progresso stilistico ed estetico della lingua di Illica sarà più evidente nei libretti successivi che nella *Wally*, ma la riscoperta di questo documento ce ne dà ugualmente una testimonianza interessante.

STEFANO SAINO
stefanosaino@libero.it

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Arcangeli 2003 M. Arcangeli, *La Scapigliatura poetica milanese e la poesia italiana fra Otto e Novecento. Capitoli di lingua e stile*, Roma, Aracne, 2003.
- Baldacci 1974 L. Baldacci, *Parole e musica*, in Id., *Libretti d'opera e altri saggi*, Firenze, Vallecchi, 1974, pp. 203-230.
- Barblan - Basso 1977 G. Barblan - A. Basso (a cura di), *Storia dell'opera*, Torino, UTET, 1977.
- Bonomi 2006 I. Bonomi, *La lingua dell'opera lirica*, in P. Trifone (a cura di), *Lingua e identità. Una storia sociale dell'italiano*, Roma, Carocci, 2006, pp. 87-112.
- Borghi - Zappalà 1995 R. Borghi - P. Zappalà (a cura di), *L'edizione critica tra testo musicale e testo letterario*, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 1995.
- Cella 1977 F. Cella, *Dalla scapigliatura al gusto liberty*, in Barblan - Basso 1977, pp. 270-282.
- Coletti 2003 V. Coletti, *Da Monteverdi a Puccini. Introduzione all'opera italiana*, Torino, Einaudi, 2003.
- Coletti 2005 V. Coletti, *Libretti, opera e lingua*, in E. Tonani (a cura di), *Storia della lingua italiana e storia della musica. Italiano e musica nel melodramma e nella canzone*, Firenze, Cesati, 2005, pp. 21-32.
- Conati 2004 M. Conati, *Fra Verdi e Wagner: la via di Alfredo Catalani*, in P. Radicchi - M. Burden (a cura di), *Florilegium Musicae. Studi in onore di Carolyn Gianturco*, Pisa, Edizioni ETS, 2004, pp. 49-65.
- Cortopassi 1954 R. Cortopassi, *Il dramma di Alfredo Catalani*, Firenze, La voce, 1954.

⁵² Si vedano in proposito: Fabbri 2007; Guarnieri Corazzol 2000, in part. pp. 5-127; Ross 2005 e Roccatagliati 2006.

- Cresti 1993 L. Cresti (a cura di), *Le opere teatrali di Alfredo Catalani*, Lucca, Istituto storico lucchese, 1993.
- Dallapiccola 1970 L. Dallapiccola, *Appunti Incontri Meditazioni*, Milano, Suvini Zerboni, 1970.
- DBI *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana.
- Di Cicco 1991 C. Di Cicco, *Lingua e stile dell'Otello di Boito*, «Cultura e scuola» 30, 120 (1991), pp. 46-59.
- Di Lieto 2002 B. Di Lieto, *Evoluzione del libretto di «Isabeau»: uno studio sui testi del Fondo Illica della Biblioteca Passerini-Landi di Piacenza*, «Archivio Storico per le Province Parmensi», s. IV, 54 (2002), pp. 213-226.
- Dorsi - Rausa (2000) F. Dorsi - G. Rausa, *Storia dell'opera italiana*, Milano, Bruno Mondadori, 2000.
- Dryden 2004 K.C. Dryden, *Strana Creatura: Catalani's Wally alias Hillern's Walburga Strommingen*, in Streicher 2004, pp. 467-475.
- Fabbri 1997 P. Fabbri, *La musica è sorella di quella poesia che vuole assorellarsi seco*, in Gronda - Fabbri 1997, pp. LVII-LXXX.
- Fabbri 2007 Id., *Metro e canto nell'opera italiana*, Torino, EDT, 2007.
- Fabrizi 1976 A. Fabrizio, *Riflessi del linguaggio tragico alfieriano nei libretti d'opera ottocenteschi*, «Studi e problemi di critica testuale» 7(1976), pp. 135-155.
- Franchi 1999 S. Franchi, *I libretti rivoluzionari di Luigi Illica*, in J. Streicher (a cura di), *Ultimi splendori. Cilea, Giordano, Alfano*, Roma, ISMEZ, 1999, pp. 319-333.
- Gatti 1946 C. Gatti (a cura di), *Lettere di Alfredo Catalani a Giuseppe Depanis*, Milano, Istituto di Alta Cultura, 1946.
- Gatti 1953 C. Gatti, *Catalani: la vita e le opere*, Milano, Garzanti, 1953.
- GDLI *Grande Dizionario della Letteratura Italiana*, Torino, UTET, 1961-2002.
- Girardi 2001 A. Girardi, *Prosa in versi. Da Pascoli a Giudici*, Padova, Esedra, 2001.
- Gronda 1997 G. Gronda, *Il libretto d'opera fra letteratura e teatro*, in Gronda - Fabbri 1997, pp. XI-LIV.
- Gronda - Fabbri 1997 G. Gronda - P. Fabbri (a cura di), *Libretti d'opera italiani dal Settecento al Novecento*, Milano, Mondadori, 1997.

- Guarnieri Corazzol 2000 A. Guarnieri Corazzol, *Musica e letteratura in Italia tra Ottocento e Novecento*, Milano, Sansoni, 2000.
- Kutufa 1953 A. Kutufa, *La melodia del dolore: Alfredo Catalani. Romanzo*, Milano, Gastaldi, 1953.
- Lippmann 1986 F. Lippmann, *Versificazione italiana e ritmo musicale. I rapporti tra verso e musica nell'opera italiana dell'Ottocento*, Napoli, Liguori, 1986.
- LIZ 2001 *Letteratura Italiana Zanichelli. CD-ROM dei testi della letteratura italiana 4.0 (LIZ)*, a cura di P. Stoppelli - E. Picchi, Bologna, Zanichelli, 2001.
- Menichini 1993 M. Menichini, *Alfredo Catalani alla luce di documenti inediti*, Lucca, Maria Pacini Fazzi, 1993.
- Morini 1961 M. Morini, *Luigi Illica*, Piacenza, Ente provinciale per il turismo, 1961.
- Morini 1966 M. Morini, *Carteggio Catalani-Illica*, «L'Opera» 2 (1966), pp. 12-17.
- Morini 1993 M. Morini, *Nascita e destino della Wally*, Stagione lirica 1993, Lucca, Teatro del Giglio, 1993.
- Parmentola 1977 C. Parmentola, *La Giovane Scuola*, in Barblan - Basso 1977, vol. I, t. II, pp. 499-587.
- Patota 1984 G. Patota, *Ricerche sull'imperativo con pronome atono*, «Studi linguisti italiani» 10, 2 (1984), pp. 173-246.
- Roccatagliati 2006 A. Roccatagliati, *La prefigurazione librettistica fra tardo Ottocento e «fine del melodramma»: spigolature sui processi di modificazione*, in A. Grilli (a cura di), *L'opera prima dell'opera. Fonti, libretti, intertestualità*, Pisa, Plus Edizioni, 2006, pp. 25-46.
- Ross 2005 P. Ross, *Der Librettovers im Übergang vom späten Ottocento zum frühen Novecento*, in L. Guiot - J. Maehder (a cura di), *Tendenze della musica teatrale italiana all'inizio del Novecento*, Atti del IV Convegno internazionale «Ruggero Leoncavallo nel suo tempo», Milano, Casa Musicale Sonzogno, 2005, pp. 19-54.
- Ruscillo 2005 A. Ruscillo (a cura di), *Per un «lirismo delle umane passioni». La genesi di «Siberia» chiarita da un inedito carteggio Giordano - Illica (1899-1904)*, Milano, Sonzogno, 2005.
- Salveti 1991 G. Salvetti, *La nascita del Novecento*, Torino, EDT, 1991.
- Serianni 1990 L. Serianni, *Il secondo Ottocento*, Bologna, Il Mulino, 1990.

- Serianni 2001 L. Serianni, *Introduzione alla lingua poetica italiana*, Roma, Carocci, 2001.
- Serianni 2002 L. Serianni, *Libretti verdiani e libretti pucciniani: due modelli linguistici a confronto*, in Id., *Viaggiatori, musicisti, poeti: saggi di storia della lingua italiana*, Milano, Garzanti, 2002, pp. 113-161.
- Streicher 2004 J. Streicher - S. Teramo - R. Travaglini (a cura di), *Scapigliatura & Fin de siècle: libretti d'opera italiani dall'Unità al primo Novecento: scritti per Mario Morini*, Roma, ISMEZ, 2004.
- Tedeschi 1978 R. Tedeschi, *Addio fiorito asil. Il melodramma italiano da Boito al verismo*, Milano, Feltrinelli, 1978.
- Telve 1998 S. Telve, *Costanti lessicali e semantiche della librettistica verdiana*, «Studi di lessicografia italiana» 15 (1998), pp. 319-437.
- Telve 2004 Id., *La lingua dei libretti di Arrigo Boito fra tradizione e innovazione*, «Lingua Nostra» 1 (2004), pp. 16-30; 2, pp. 102-114.
- Zurletti 1982 M. Zurletti, *Catalani*, Torino, EDT, 1982.