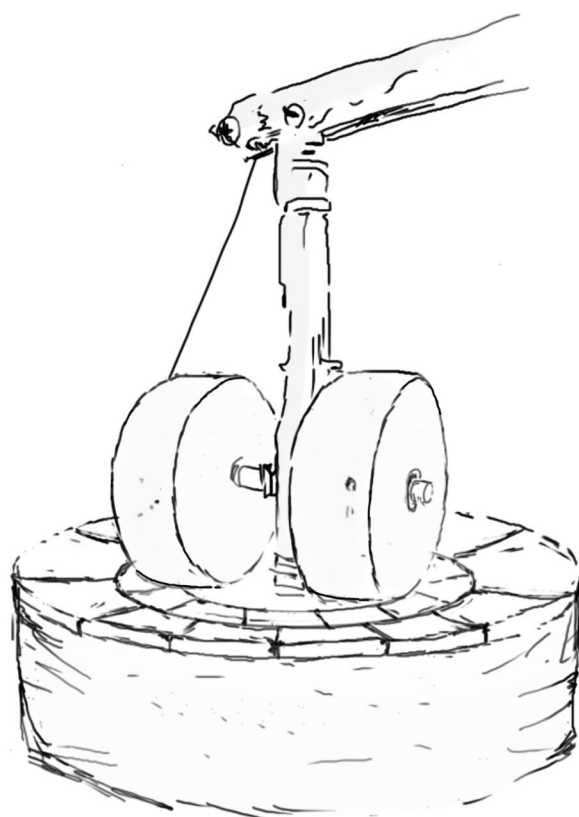


AVSI



**ARCHIVIO PER IL VOCABOLARIO
STORICO ITALIANO ~ VIII, 2025**

Archivio per il Vocabolario Storico Italiano

Rivista di Classe A – ANVUR ~ ISSN 2611-1292

Direzione

Gianluca BIASCI
Rosario COLUCCIA
Paolo D'ACHILLE
Yorick GOMEZ GANE
Rita LIBRANDI
Luigi MATT

Consulenti internazionali

Benedict BUONO
Matthias HEINZ
Franco PIERNO
Elton PRIFTI

Volume VIII, 2025

«Archivio per il Vocabolario Storico Italiano»: rivista di Classe A – ANVUR (Settore 10/F3) *open access* (www.avsi.unicat.it), sottoposta a *double-blind peer review*. ISSN 2611-1292.

Per il vol. VII, 2024 le revisioni anonime sono state curate da studiosi afferenti alle seguenti istituzioni: Università degli studi di Bari, Università degli Studi di Cassino e del Lazio Meridionale, Università degli Studi di Sassari, Università della Calabria, Università del Piemonte Orientale, Università del Salento, Università per Stranieri di Siena.

Coordinamento editoriale: Lorenzo AMBROGIO. Redazione: Giulia VIRGILIO (caporedattrice), Arianna CASU, Valeria CESARACCIO, Luca PALOMBO (presso il Laboratorio di Storia della lingua italiana, Dipartimento di Studi Umanistici, Università della Calabria, Via P. Bucci, Cubo 21B, 87036 Rende, CS, Italia). Chiusura redazionale: 31/12/2025. Aggiornamenti ANVUR: Delibera numero 63 del 12/03/2025, con riconoscimento della Classe A per il Settore 10/F3 e riconoscimento della Scientificità per l'Area 10. Tribunale civile di competenza: Cosenza (dir. resp.: Yorick Gomez Gane). Impaginazione: Graphic Art 6 srl – Roma. Immagine in copertina: frantoio di Casa Massimi (Piglio, FR), disegno di Andrea Caponi.

Indice del vol. VIII, 2025

1. Contributi organici, su porzioni specifiche di lessico o da spogli di riviste o studi linguistici

- 1.1. *Lemmi musicali del GRADIT assenti in LesMu e assenti o privi di esempi in GDLI (lettera F)*
Luca Palombo p. 7
- 1.2. *Terminologia occultistica (AL)*
Luigi Matt p. 17
- 1.3. *Latinismi non adattati (lettera A, parziale, sesta serie)*
Gemma Anile, Anastasia Bonofiglio, Fabiola Maria Buffone,
Noemi De Lucia Lumeno, Caterina Gagliardi, Giulia Gaudioso,
Yorick Gomez Gane, Paolo Maradei, Giusi Rotella,
Maria Vittoria Vecchione, Carlo Via, Lara Vincelli p. 45

2. Contributi raccolti tramite il riscontro del GRADIT

- 2.1. *Lettera Z (parziale: zeconatto–zeotropo)*
Gianluca Biasci p. 57

3. Contributi raccolti tramite il riscontro di dizionari dell'uso diversi dal GRADIT

- 3.1. *Neologismi datati dal 2000 in poi in DO–2024 (scambismo–spiegone)*
Gemma Maria Filomena Calasso, Francesca Petrone, Serena Suppa p. 74

4. Contributi raccolti tramite il riscontro di neologismari

- 4.1. *Claudio Quarantotto, Dizionario del nuovo italiano (MA)*
Nadia Demontis, Irene Sechi p. 120

5. Contributi sparsi

- 5.1. *Lemmi singoli*
Gianluca Biasci, Noemi Evangelista, Yorick Gomez Gane,
Luisa Grassi, Luigi Matt, Luca Palombo, Laura Ricci, Giulia Virgilio p. 134
- 5.2. *Storicizzazione dei lemmi zdanovista–zeolitizzazione
privi di esempi nel GDLI*
Gianluca Biasci p. 155

6. Contributi propedeutici alla pubblicazione di vocabolari storici delle terminologie settoriali

- 6.1. *Per un vocabolario storico della terminologia editoriale*
Valeria Cesaraccio p. 164
- 6.2. *Per un vocabolario storico della terminologia metrica*
Giulia Virgilio p. 171

7. Saggi e note

- 7.1. *La «parola scenica»: un caso di specializzazione semantica (involontaria)*
Edoardo Buroni p. 189
- 7.2. *Su controra 'ora dopo la quale i sorvegliati dalla polizia
devono trovarsi in casa': romanismo o centro–meridionalismo?*
Maria Carosella p. 213
- 7.3. *I nomi delle bottiglie da vino fra detoponimici e deantroponimici*
Debora de Fazio p. 234
- 7.4. *Postilla sull'etimologia di piotta*
Luigi Matt p. 246
- 7.5. *'Non fare la vigilia al malanno'*
Emiliano Picchiorri p. 252
- 7.6. *Prime attestazioni del deonimo maratona*
Leonardo Terrusi p. 257
- 7.7. *Famiglie di parole: i nomi derivati dagli etnonimi nel Dizionario
di Tommaseo e Bellini*
Alessandra Zangrandi p. 268

Tavola dei contributi disponibili per la pubblicazione nell'AVSI p. 274

Abbreviazioni e sigle p. 278

7. Saggi e note

7.1 La «parola scenica»: un caso di specializzazione semantica (involontaria), di Edoardo Buroni

ABSTRACT: *As a simple online search shows, «parola scenica» is now a commonly used phrase referred to opera. This expression was used by Giuseppe Verdi in two letters written in 1870, but its original and literal meaning is less specific than the contemporary one. The article illustrates the semantic evolution of this phrase from the second half of the nineteenth century to the first half of the following century.*

7.1.1. Nell'ambito degli studi musicali, e in particolare operistici, il sintagma «parola scenica» rimanda alla nota espressione verdiana che molto ha fatto discutere e dibattere critici, esegeti, interpreti e appassionati del compositore di Busseto. Per completezza si ricorda che, dopo un primo accenno contenuto in una lettera inviata ad Antonio Somma il 6 novembre 1857 durante l'elaborazione di *Un ballo in maschera*¹, sarà solo nell'estate del 1870 che Giuseppe Verdi formalizzerà un po' meglio questo concetto, scrivendone ad Antonio Ghislanzoni² e a Giulio Ricordi³ in merito alla versificazione del libretto di *Aida*; e un'eco di quelle

parole tornerà nella penna del compositore il 15 gennaio 1881 mentre era in corso la revisione di *Simon Boccanegra* a cui collaborò Arrigo Boito⁴.

In un saggio di diversi anni fa, ma ancora fondamentale, Fabrizio Della Seta ha ripercorso le tappe principali con cui la critica verdiana ha tentato di spiegare questa espressione, giungendo alle seguenti conclusioni:

per tutti gli autori, comunque la intendano, la “parola scenica” è un “oggetto” ben definito nella mente di Verdi, un’entità dotata, se mi si passa l’espressione, di una sua solidità ontologica; mentre i critici più antichi utilizzavano il termine ma restavano nel vago circa il suo significato, quasi esso fosse autoevidente, soprattutto a partire dagli anni Sessanta del Novecento si tenta di darne una definizione analitica, che ne fa spesso uno specifico procedimento compositivo, identificabile in momenti ben definiti del testo operistico; [...] com’è abbastanza prevedibile, l’interpretazione che ogni studioso dà del concetto riflette i suoi interessi, la direzione del suo discorso critico. I critici della generazione influenzata dall’idealismo tendono a vedere la “parola scenica” come il germe di un declamato drammatico che diviene man mano dominante per trionfare in *Otello*, secondo la concezione di un teatro verdiano in evoluzione dal formalismo antidrammatico, che ancora condiziona le opere giovanili, a un’autentica forma di dramma musicale. Negli autori più recenti prevale invece la preoccupazione di respingere proprio questo presupposto, facendo della “parola scenica” lo strumento di una drammaticità peculiare e immanente a tutta l’opera verdiana⁵.

¹ Cfr. *Carteggio Verdi-Somma*, a cura di Simonetta Ricciardi, Parma, Istituto Nazionale di Studi Verdiani, 2003, pp. 212–213.

² Cfr. *Carteggio Verdi-Ghislanzoni*, a cura di Ilaria Bonomi, Edoardo Buroni e Marco Spada, Parma, Istituto Nazionale di Studi Verdiani, 2023, t. I, pp. 20–22 e 26–30.

³ Cfr. *ivi*, t. II, pp. 366–368.

⁴ Cfr. *Carteggio Verdi-Boito*, a nuova cura di Marcello Conati, Parma, Istituto Nazionale di Studi Verdiani, 2014, pp. 39–40.

⁵ Fabrizio Della Seta, «... non senza pazia». *Prospettive sul teatro musicale*, Roma, Carocci, 2008, p. 204.

Non si intende qui fornire un'ulteriore interpretazione di questo sintagma, ma ci si propone di verificare come e quando esso si è diffuso e stabilizzato in ambito musicale, assumendo un'accezione specifica rispetto al significato più generico dato dal semplice accostamento delle due parole che lo compongono; ciò anche in considerazione del fatto che né il GRADIT né il GDLI (e lo stesso vale per gli altri autorevoli strumenti lessicografici contemporanei) registrano appunto «parola scenica», nemmeno semplicemente riportandola come polirematica settoriale.

Sfruttando le potenzialità offerte dai principali corpora e motori di ricerca on line⁶, si è ricercato il sintagma (anche declinato al plurale) nel periodo storico compreso tra l'inizio dell'Ottocento, così da verificarne un'eventuale diffusione già prima dell'attestazione verdiana, fino al 1950, data dopo la quale l'espressione è andata definitivamente specializzandosi in ambito musicale⁷. Già questa prima ricognizione ha restituito un dato degno di nota: su un centinaio quasi esatto di attestazioni rin-

venute e dimostratesi corrette⁸, solo una precede di pochi mesi le lettere di Verdi a Ghislanzoni e a Ricordi; da lì in poi l'espressione, che inizia a diffondersi nei primi anni del secolo successivo, manifesta da subito un alto tasso di settorializzazione, considerato che nei due terzi dei casi è riferita al melodramma (come si vedrà, non solo e non per forza verdiano), mentre il restante terzo riguarda il teatro di parola non destinato alla musica. Nei paragrafi seguenti si darà dunque conto delle attestazioni più significative in merito ai contesti d'uso, alle accezioni e alle variazioni emersi nell'impiego dell'espressione qui considerata.

7.1.2. Come si accennava, «parola scenica» è stato rintracciato per la prima volta in un articolo di Genesio Morandi pubblicato nel marzo del 1870. Sviluppando un confronto tra Paolo Ferrari, Emilio Marengo e Achille Torelli, l'autore scrive:

Vengo adesso alle forme; e dilettoamente sento entro di me quanto la scienza e l'arte della parola, e specialmente della parola

⁶ Con i pro e i contro che questi presuppongono: da un lato un'ampiezza di indagine che sarebbe impossibile altrimenti, ma dall'altro la consapevolezza che si tratta pur sempre di raccolte parziali, in continuo divenire e che necessitano di un riscontro diretto onde correggere eventuali errori della catalogazione on line.

⁷ Il che non significa che sia rimasto e che rimanga lì confinato; ma, come si può constatare sempre attraverso analoghe ricerche telematiche, un impiego in contesti di altro genere (seppur prevedibilmente legati ad argomenti teatrali) è stato ed è oggi del tutto minoritario e marginale.

⁸ Sebbene forse superfluo, è opportuno precisare che ogni occorrenza è poi stata verificata e riscontrata, a parte un paio di casi in cui ciò non è stato oggettivamente possibile per l'irreperibilità delle fonti; ci tengo, a tal proposito, ad esprimere sincera gratitudine a tutto il personale bibliotecario variamente contattato nel corso del presente lavoro che si è nella quasi totalità dei casi dimostrato disponibile, competente ed efficiente nel consentire e nell'agevolare la consultazione dei testi originali. Si precisa infine che nelle citazioni che seguiranno sono stati mantenuti, senza aggiunte e senza eliminazioni, tutti i corsivi presenti nelle fonti.

scenica, abbia in sé d'analogie da un lato coll'arte de' suoni, dall'altro con quella de' colori, conciossiachè la parola sia la pittura ed armonia insieme. Il Ferrari perciò mi risuona come il Rossini della drammaturgia; e nel *Duello* sento la *Semiramide* o il *Mosè*, nel Parini il *Barbiere*; e mentre del commediurgo di Napoli nei *Mariti* odo l'eco del Donizetti [sic] col *Tasso* e colla *Parisina*, parmi sentire la *Celeste* del drammaturgo di Ceva nel Bellini e specialmente nella *Sonnambula* o nella *Beatrice*. Saranno molti che gusteranno questi raffronti? – Ne dubito! E per chi volesse andare anche più oltre, analizzate più profondo e acuite anche più alto il giudizio e il sentimento; e del Mercadante sentirete più cose nel Modenese, del Paisiello nel Napolitano, e forse del Petrella nel professore del liceo Parini; e del Verdi in tutti e tre. Il Ferrari scolpisce, il Torelli dipinge, il Marengo lavora al bassorilievo⁹.

Come si può constatare, qui l'espressione si riferisce, genericamente, alla lingua del teatro di prosa non operistico, da cui è anzi esplicitamente distinto; anche se non possono che risultare sorprendenti, ai nostri occhi, il paragone instaurato con il melodramma ottocentesco e l'accostamento di tutto ciò proprio con il nome di Giuseppe Verdi, quasi che i lavori di quest'ultimo rappresentassero un corrispettivo della migliore «parola scenica» dei tre drammaturghi considerati. Così come desta stupore il fatto che le tre caratteristiche che per il compositore di Busseto dovevano caratterizzare la «sua» «parola scenica» (che, lo si ricorda, «scolpisce e rende netta ed evidente la situazione») coincidono, e nel medesimo ordine, con le tre arti visive a cui Morandi as-

socia Ferrari, Torelli e Marengo; ma – nonostante la vicinanza cronologica e tali analogie – ritengo si tratti di una pura casualità e che questo articolo di Morandi non costituisca una fonte diretta per Verdi.

Possono essere accostate a quanto appena visto, ma con sfumature differenti, alcune successive attestazioni dell'espressione, che compaiono da oltre un quarto di secolo dopo. La prima è contenuta in un saggio di Giuseppe Sapienza intitolato *Cicerone retore*, del 1896; qui lo studioso, nel riassumere i «precetti» della buona oratoria individuati e raccomandati da Cicerone, ricorda: «Il porgere (*actio ὑπόκρισις*) implica il gesto e la voce e la giusta movenza del corpo e financo l'espressione del volto: l'insieme di queste doti, naturali in gran parte ed anche acquisite, costituisce, ciò che i retori chiamano con parola scenica *actio*»¹⁰, dove dunque non si considera esclusivamente il mondo teatrale ma un più ampio panorama di contesti in cui la lingua è lo strumento comunicativo principale di una performance pubblica.

All'inizio del Novecento, e senza altre attestazioni intermedie, il sintagma compare in un *Album cimariosiano* pubblicato da un comitato di Aversa con cui i promotori rendevano omaggio all'illustre compositore che aveva avuto i natali in quella città, a un secolo dalla morte del musicista. È singolare che nel contributo dal titolo *Il Melodramma dalle origini a tutto il Secolo XVIII* Nicola d'Arien-

⁹ Genesio Morandi, *La mente dei nostri più grandi drammaturghi*, in «Euterpe», II, 12, 24 marzo 1870, pp. 2–3, a p. 2.

¹⁰ Giuseppe Sapienza, *Cicerone retore*. Parte I. *Le teorie retoriche nel «De oratore»*, Catania, Giannotta, 1896, p. 36.

zo impieghi l'espressione, concepita in accezione latamente drammaturgica, per descrivere invece proprio i prodromi della nascita dell'opera lirica e dei suoi libretti: «Per valutare tutta la bontà del nuovo indirizzo dato all'arte dei maestri in Firenze, basterebbe ricordare l'*Anfiparnaso* (intorno al Parnaso), del poeta e maestro Orazio Vecchi, canonico della Cappella di Modena, 1594. L'autore chiama il suo lavoro: *Commedia Armonica*, perché tutta la parola scenica era cantata: a sostegno delle voci adoperò pochi strumenti musicali»¹¹; e poco oltre: «La musica della *Dafne* è andata perduta. Solo a noi resta osservare la condotta della parola scenica, e parmi necessario perché è il più antico esempio del genere»¹²; e ancora: «Collaboratore del Lulli fu il poeta melodrammatico Filippo Quinault. Gran parte delle parole sceniche da lui preferite, sembrano un ricordo dei melodrammi italiani»¹³. Non ne fa menzione invece, nello stesso volume, Giovanni Tebaldini a cui si deve il saggio *Da Rossini a Verdi* che, come si evince dal titolo, si concentra anche sulla produzione del compositore di Busseto¹⁴.

Al solo teatro di prosa torna, sempre nel 1901, Gaspare di Martino che, commentando con severità la commedia *La Loi de l'homme* di Paul Her-

vieu, scrive: «La creazione del fatto dal quale scaturisce la dimostrazione sociologica è per noi una povera cosa, è una invenzione rachitica, che se non fosse rivestita da parole poche ma semplici, diritte e squarcianti, non salverebbe l'autore dalla taccia d'ingenuo, anzi di *candido* architettatore di parole sceniche»¹⁵.

7.1.3. Gli anni 1905 e 1906 rappresentano una svolta, perché su «La Lettura» inizia a divulgarsi il verbo verdiano. Nel primo caso Alessandro Luzio, in un articolo intitolato *Epistolario verdiano*, ricostruendo la genesi del libretto di *Aida* afferma:

Alle volte Ghislanzoni recalcitrava, e Verdi col più bel garbo del mondo lo convinceva d'aver ragione lui: lo esortava a spastoiarsi dal vecchio linguaggio convenzionale melodrammatico – ad esser più semplice, più efficace – a trovare la parola drammatica, la «parola scenica» (come solea dire) che più s'adattasse al personaggio e meglio colpisse lo spettatore. Le più di queste «parole sceniche» eran poi, in ultima analisi, trovate quasi sempre e suggerite da Verdi: e la sua corrispondenza col Ghislanzoni vale da sola un intero corso di estetica musicale¹⁶.

Almeno presentata così la questione, sarebbe lecito desumere che l'espressione fosse abitualmente impiegata dal compositore (e che magari la cosa fosse già discretamente nota almeno tra gli studiosi), mentre, stando alla vasta documentazione in nostro

¹¹ Nicola d'Arienzo, *Il Melodramma dalle origini a tutto il Secolo XVIII*, in *Aversa a Domenico Cimarosa nel primo centenario della sua morte*, Napoli, Giannini, 1901, p. 245.

¹² Ivi, p. 250.

¹³ Ivi, p. 255.

¹⁴ Il quale, tra l'altro, sarebbe morto proprio pochi giorni dopo la stampa di questa pubblicazione dedicata a Cimarosa.

¹⁵ Gaspare di Martino, *Il Palcoscenico*, in «Rivista teatrale italiana», I, 2, 1, 15 maggio 1901, pp. 23–33, a p. 28.

¹⁶ Alessandro Luzio, *Epistolario verdiano*, in «La Lettura», V, 3, marzo 1905, pp. 227–234, a p. 229.

possesto, così non risulta affatto. Ad ogni modo, l'anno seguente la stessa rivista pubblica per la prima volta, con un sobrio commento introduttivo firmato «La Direzione», la poi citatissima lettera che Verdi indirizzò a Ghislanzoni il 17 agosto 1870, insieme ad altre missive scritte dal musicista al librettista lecchese durante la realizzazione di *Aida*. È naturale che tutto ciò destasse il più vivo interesse dei musicologi e dei biografi verdiani non solo in Italia, ed è infatti già nel 1910 che ci si imbatte nella prima riproposizione del sintagma, mantenuto nell'idioma originale, anche in una pubblicazione estera, nello specifico la rivista austriaca «Der Merker», che in un pezzo non firmato presenta una traduzione dell'articolo e dunque delle parole di Luzio citate pocanzi:

Ghislanzoni, der Librettist von „Aida“, hatte oft nur zu vervollständigen, die vom Meister entworfenen Strophen abzurunden. Verdi überredete ihn, sich von der alten konventionellen, melodramatischen Sprache zu befreien, und das dramatische Wort zu finden, „la parola scenica“, das mehr dem Charakter seine Gestalten entsprach, und größeren Eindruck auf den Zuhörer machen sollte. Die meisten dieser „parole sceniche“ wurden dann von Verdi gefunden und suggeriert. Seine Korrespondenz mit Ghislanzoni wiegt einen Kurs über musikalische Ästhetik auf¹⁷.

Ma il percorso verso un affrancamento del sintagma in direzione settoriale era solo avviato, giacché permaneva la concorrenza con l'accezione più generica. A tal proposito va anzitutto rilevato che proprio quel-

la stessa «Lettura» che aveva ospitato i due contributi di cui sopra, nel 1909 presenta un articolo in cui Stanis[lao] Manca recensisce una «tenzone poetica» di improvvisatori sardi, accompagnati dal canto dei *tenores*, svoltasi a Ferragosto nel Politeama Verdi (altra simpatica coincidenza) di Sassari; a proposito di una delle prove a cui i concorrenti erano stati sottoposti si legge: «Ma ciò che mi sorprese di più, fu l'interpretazione – devo proprio usare questa parola scenica – di un tema a personaggi, e cioè un marito giovine, una moglie ricca e brutta, ed una serva bellissima»¹⁸, dove evidentemente l'espressione identifica una sorta di sottocodice del mondo teatrale.

Ancor più significativo è, l'anno seguente, un lungo contributo di Emilio Bodrero pubblicato su «Le Cronache Letterarie» che ha per titolo proprio *Parola scenica* e in cui si affrontano i principali punti di debolezza della produzione drammaturgica italiana dell'epoca, instaurando dei confronti con la tradizione classica e con alcuni modelli stranieri. L'autore non sembra rifarsi, nemmeno indirettamente, alle parole di Verdi, e anzi parrebbe porsi in una prospettiva estetico-teorica antitetica rispetto a quella del compositore, criticando quanto viene ricercato e sostenuto dai più:

il teatro non è letteratura. E tutti supplicano, chiedono, impongono, raccomandano, consigliano, che il teatro sia azione, azione,

¹⁷ *Verdibriefe*, in «Der Merker. Österreichische Zeitschrift für Musik und Theater», 1, 2, gennaio-marzo 1910, pp. 261–265, a p. 263.

¹⁸ Stanis. Manca, *Le gare poetiche in Sardegna*, in «La Lettura», IX, 10, ottobre 1909, pp. 826–832, a p. 832.

azione, solamente azione, brutalmente azione. I caratteri? Non importano: l'azione deve farli risaltare di per sé. L'argomento? Qualunque adulterio serve, pur che sia azione. E il pensiero? È inutile: esso deve esprimersi per l'azione. Lo stile? Quello dell'azione porta con sé tutti gli altri. Grammatica, lingua, poesia? Nulla, nulla; prima, dopo, sopra di tutto l'azione: il resto è letteratura. [...] Scopo del teatro moderno, sembra sia quello di colpire il pubblico, non tanto nell'immaginazione, quanto proprio fisicamente¹⁹.

In realtà non bisogna dimenticare che Bodrero e Verdi fanno riferimento a due forme d'arte e di spettacolo affini ma diverse, ciascuna con potenzialità e limitazioni peculiari. Per cui è naturale che mentre per il secondo sono imprescindibili le suggestioni emotive e le evocazioni drammaturgiche prodotte anche dalla musica, per il primo tutto deve basarsi sulla parola recitata e, in quanto tale, «scenica»: «Nella parola, sopra tutto, è il teatro, nella parola per la quale gli autori moderni sembrano nutrire quasi un disprezzo allor che essa non sia complemento di azione. In fine la parola scenica²⁰ deve rispondere ad un'armonia tra il sentimento della vita e quello del teatro: manca ogni effetto, quando essa della vita e del teatro ci dà solo la visione sensibile dell'autore»²¹. E dunque pur partendo da presupposti apparentemente confliggenti, alla fine Bodrero e Verdi sembrano convergere sulla finalità

ultima delle rispettive forme d'arte, sui modelli ispirativi e sul metro di valutazione da adottare per giudicare i testi verbali²²:

Del resto non solo la tragedia greca è quale ho detto prima, ma è così qualunque grande teatro, e lo studio di cui ho dato qualche esempio, potrebbe condursi egualmente su i comici greci e su i latini. Nessuno ha saputo con maggior perfezione di Shakespeare far uso della parola imperativa che è propria del teatro. Molière, Goldoni, l'Alfieri, ma qualunque altro autore di teatro è stato innanzi tutto un grande scrittore di teatro. [...] Lo stile del teatro è la parola imperativa, quella cioè è [sic] che in sé contiene imperativamente l'azione, quella che non può essere scenicamente pronunciata senza imporre all'attore un'espressione, un gesto, un fatto, un'inflessione, un carattere, per una perfetta rispondenza della realtà scenica con lo spirito del poeta. [...] Del resto le opere teatrali degli ingegni sovrani, anche le inferiori, presentano questo carattere: una commedia di Goldoni, di quelle in apparenza più semplici, affrettate, quasi leggere, alla lettura sembra solo un dialogo tenue e smorto; ma a chi si provi a recitarla, subito appare che in essa ogni parola ha un valore necessario e invincibile [...]. Del resto è naturale che alla lettura l'opera teatrale non riveli tutta la sua virtù, a punto per la specialità dello stile in cui è scritta²³.

Non stupisce che un intervento così articolato e programmatico sia stato poi inserito da Bodrero nella sua raccolta *Pagine di coltura moderna* pubblicata nel 1913 dall'editore catanese Battiato; tanto che se l'ar-

¹⁹ Emilio Bodrero, *Parola scenica*, in «Le Cronache Letterarie», I, 11, 3 luglio 1910, pp. 1–2, a p. 1.

²⁰ È, questa, l'unica occorrenza del sintagma in tutto l'articolo, di cui pure è, significativamente, il titolo.

²¹ Bodrero, *Parola scenica*, cit., p. 1.

²² Non occorrerà qui ricordare quanto Verdi scrisse ad esempio nel 1853 sia ad Antonio Somma (cfr. *Carteggio Verdi-Somma*, cit., pp. 41–43) sia a Cesare De Sanctis (cfr. Giuseppe Verdi, *Lettere*, a cura di Eduardo Rescigno, Torino, Einaudi, 2012, pp. 285–286) a proposito di *Rigoletto*.

²³ Bodrero, *Parola scenica*, cit., pp. 1–2.

ticolo di cui sopra era rimasto forse confinato alla lettura di pochi²⁴, ben più vasta eco ebbe il volume: e infatti addirittura cinque delle attestazioni dell'espressione qui studiata registrate nello stesso anno e non concernenti la fonte verdiana consistono in recensioni o segnalazioni (con sommario) appunto della silloge di Bodrero²⁵, a dimostrazione di uno scarso impiego autonomo del sintagma al di fuori di scritti legati all'argomento operistico.

7.1.4. Ma il 1913 è un anno fondamentale anche per gli studi verdiani, perché, a un secolo dalla nascita del grande compositore, Alessandro Luzio e Gaetano Cesari pubblicano *I copialettere* del musicista, che riportano sia la missiva del 17 agosto 1870 già anticipata dal contributo di Luzio di cui si è detto, sia quella precedente del 14 agosto in cui Verdi usava per la prima volta l'espressione «parola scenica» con Ghislanzoni senza però ancora darne una più chiara spiegazione²⁶. Alla fine dello stesso anno Fausto Torrefranca può così ripren-

dere e commentare il concetto (per altro forse non centrandone del tutto l'interpretazione) che, da qui in avanti, inizia a circolare e a specializzarsi sempre di più:

Il musicista [nella scrittura di *Aida*] sorveglia ogni mossa scenica, ma sopra tutto ogni movimento dell'animo dei suoi personaggi. Se qualche cosa deve riuscire schematica, ossia deve, in un senso inferiore al vocabolo, *stilizzarsi*, questo qualche cosa è per lui la parola, ma in qualche momento soltanto. Nell'opera, egli pensa, è fatale che l'uno o l'altro elemento si irrigidisca, qua e là, in qualche cosa di convenzionale. Infatti, solo nel convenzionale sta quello che si dice l'effetto. Le espressioni veramente nuove possono sorprendere, siano o pur no comprese dal pubblico, ma non riescono mai di effetto. Ma nell'opera gli effetti sono inevitabili. Per ciò il Verdi si raccomanda perché il librettista abbia a trovare la «parola scenica», vale a dire la parola d'effetto, ossia tale che nello stesso tempo sia detta, cantata e gestita. Ma proprio a queste parole sceniche, a questi *points de repère* dello svolgimento drammatico debbono i personaggi la loro maggiore libertà e umanità e il dramma la sua maggiore sciolttezza. [...] Rileggete infatti [i suggerimenti dati da Verdi a Ghislanzoni per correggere alcuni versi del libretto di *Aida*] e vi accorgete che, nella fantasia del Verdi, le parole, in quei momenti drammatici, divengono *gesto* e nulla più, mentre nel Ghislanzoni sono anche declamazione, cioè, parole poetiche (di modesta e talora meschina poesia) più che parole sceniche²⁷.

Come si è potuto vedere anche in questa citazione, da qui in avanti l'espressione, se riferita o almeno ispirata alla fonte verdiana, compare quasi

²⁴ Se ne diede conto sulla «Rivista Teatrale Italiana» nel 1911.

²⁵ Si tratta, nello specifico, di E.T., in «Rivista di Filosofia», 5 (1913), pp. 117–118; g.v., in «Pagine istriane», XI, 34, marzo–aprile 1913, pp. 85–87; «La Coltura Popolare», III, 10, 30 maggio 1913, p. 479; Silvio M. Vismara, in «Rivista bibliografica italiana», XVIII, 15, 1 agosto 1913, pp. 220–221; «La Nuova Cultura», I, 2, febbraio 1913, p. 151. Più avanti lo citerà ancora, in nota, Guglielmo Bilancioni, *Accanto a Dioniso. La melodia della parola fonte di melodia musicale*, Lega, Faenza, 1934, p. 76.

²⁶ Cfr. *I copialettere di Giuseppe Verdi*, a cura di Alessandro Luzio e Gaetano Cesari, Milano, Stucchi Ceretti, 1913, pp. 639 e 641.

²⁷ Fausto Torrefranca, *Verdi contra Verdi (appunti per una esegesi dell'arte verdiana)*, in «Rassegna contemporanea», VI, serie II, XXI, 10 novembre 1913, pp. 353–370, alle pp. 367–368.

sempre con la marcatura tipografica delle virgolette e/o del corsivo, a indicare un referente e un significato (più o meno) precisi in ambito operistico.

Nell'anno successivo si occupa della questione un personaggio di rilievo, che anche in seguito – come si vedrà – tornerà sull'argomento; si tratta di Ildebrando Pizzetti, che nella sua analisi interpretativa appare più convincente rispetto a Torrefranca:

Il dramma per musica, *per la musica*, egli lo vede: anche lo sente, sì, ma attraverso la sua visione; [...] e quando egli si lagna, coi suoi poeti, di non trovare, nella espressione poetica di una certa *situazione*, la «parola scenica», e quando egli suggerisce o impone alcune di codeste «parole sceniche» (p. e. nella lettera al Ghislanzoni del 17 agosto 1870), egli chiede e suggerisce espressioni che non sono profondamente drammatiche nel senso di apparire necessarie e rivelatrici, ma sono soltanto o soprattutto verbalizzazioni sceniche, conseguenze verbali di una stilizzazione – in senso popolaresco – di personaggi e di situazioni sceniche²⁸.

Sempre del 1914 è un'altra occorrenza sul fronte invece teatrale e di nuovo con accezione più ampia e generica; l'anonimo autore di una rassegna di drammaturghi italiani contemporanei recensisce con queste parole *Don Pietro Caruso* di Roberto Bracco: «quando questi s'accorge che la figlia non è pura e che il suo fallo è in gran parte dovuto al mondo in cui si agitano le responsabilità paterne, la parola scenica assurge ad una esattezza e ad un trasparenza cristalline, ma lascia nello stesso tempo intendere assai più nelle controcene

e nelle pause»²⁹. Tra l'altro proprio Bracco meno di un lustro dopo impegna questa espressione nel suo *Tra le Arti e gli Artisti*: «[Ermete Zacconi] ha avuto sino a pochi anni or sono il privilegio d'una delle più potenti dizioni drammatiche che abbiano mai animata la parola scenica»³⁰.

Nel frattempo, però, il sintagma si sta facendo sempre più strada in campo musicologico e, aspetto che forse conta maggiormente, ciò avviene anche a livello internazionale. Spicca a questo riguardo l'articolo di Edgar Istel *A Genetic Study of the Aida Libretto* del 1917, scritto in inglese, in cui si riporta – tradotta – la lettera di Verdi a Ghislanzoni del 17 agosto tenendo nella lingua originale (oltre che i versi) proprio l'espressione che stiamo esaminando, con la semplice accortezza di renderla, la prima delle due volte in cui essa appare, nella trasposizione letterale «scenic word»³¹. Fatto analogo avviene nello stesso anno nella rivista olandese «De Nieuwe gids» che, in una nota di p. 314, rimanda alla medesima lettera del compositore riportando tra virgolette e senza alcuna traduzione appunto la forma «parole sceniche»³². La

²⁹ *Il teatro italiano nel 1913*, Milano, Valardi, 1914, p. 32.

³⁰ Roberto Bracco, *Tra le Arti e gli Artisti. Primo volume di scritti varii*, Napoli, Gianini, 1918, p. 102.

³¹ Edgar Istel, *A Genetic Study of the Aida Libretto*, in «The Musical Quarterly», 3, 1, Jan. 1917, pp. 34–52, a p. 42.

³² Purtroppo in questo caso, nonostante gli sforzi e alcuni tentativi infruttuosi, non si è riusciti a consultare una copia originale della rivista, per cui ci si basa solo sull'estratto visionabile tramite la digitalizzazione di Google books.

²⁸ Ildebrando Pizzetti, *Musicisti contemporanei. Saggi critici*, Milano, Treves, 1914, pp. 18–19.

peculiarità del sintagma italiano viene del resto notata e mantenuta anche dall'anonimo recensore del saggio di Istel che scrive nel giugno del 1917 su «Musical America»³³; e ancora a Istel si deve, all'inizio del decennio successivo, un ulteriore impiego del sintagma (reso con una traduzione un po' più libera ed estesa – quindi anche soggettivamente interpretata – rispetto a quella vista poco sopra) per indicare in modo più ampio e generale quanto il compositore di Busseto esigeva dai suoi collaboratori: «The concise scenic phrase, *la parola scenica*, that Verdi always demanded in place of flowery, complicated poetry from his librettists, the word made equally manifest to the eye by a gesture, found its master in Eugène Scribe»³⁴.

Sempre nel 1922, e sempre a proposito della lettera verdiana che ormai, evidentemente, fa stabilmente parte delle conoscenze condivise dai musicologi ben oltre i nostri confini nazionali, viene pubblicata una monografia di Adolf Weissmann dedicata al compositore di Busseto in cui si legge, fra traduzione, citazione e commento: «So soll das theatralische Schlanwort “la parola scenica” klar und wirksam herustreten; “das Wort, das die Situation klar und unmißverständlich herausmeißelt und wiedergibt.” Während also dem Wort scheinbar die vollkommenste Frei-

heit eingeräumt wird, soll es zugleich Erweckerin uralienischer Musik werden»³⁵. Meno felici appaiono invece l'interpretazione e l'uso che solo un paio d'anni dopo si rintracciano nell'importante saggio di Theodor Wilhelm Werner dedicato all'opera italiana ottocentesca, ma resta significativo il fatto che si sia ancora di fronte a un testo tedesco: «auch im Dramatischen soll die Musik Herrin bleiben; die Verklärung der Nummeropern wollte der Komponist: “Womöglich abgebrochene Verse” (“La parola scenica!”) ruft er [*scil. Verdi*] dem Dichter zu»³⁶. Per contro, sempre verso la metà del medesimo decennio, Wilhelm Virneisel-Koblenz, a proposito del contributo determinante e diretto di Verdi nella realizzazione dei libretti delle proprie opere (e, nello specifico, di *Aida*), preferisce attenersi a una traduzione più letterale, ma di nuovo partendo dall'originale italiano che viene ripetuto più di una volta:

So mußten alle überflüssigen Verse fallen, die Szenen auf die kürzeste und knappste Weise erfüllt werden. Die parola scenica, das Bühnenwort «... che scolpisce e rende netta ed evidente la situazione...»; Bühnenverse, die dem Schauspieler bzw. Sänger Gelegenheit zur Aktion geben und gleichzeitig die Personen, in deren Mund sie gelegt werden, charakterisieren. [...] Sie hatte nicht die erwartete Bedeutung und die

³³ Cfr. *Verdi's Share in Shaping the Libretto of “Aida”*, in «Musical America», XXVI, 9, 30 giugno 1917, p. 40.

³⁴ Edgar Istel, *The Art of Writing Opera-librettos. Practical Suggestions*, New York, Schirmer, 1922, p. 154.

³⁵ Adolf Weissmann, *Verdi*, Stuttgart-Berlin, Deutsche Verlags-Anstalt, 1922, pp. 131–132.

³⁶ Theodor Wilhelm Werner, *Oper im 19. Jahrhundert (Italien)*, in *Handbuch der Musikgeschichte*, hrsg. von Guido Adler, Frankfurt am Main, Frankfurter Verlags-Anstalt, 1924, pp. 832–842, a p. 838.

nötige Feierlichkeit unter Ghislanzoni's Hand erhalten, und die nicht genügende Charakterisierung der Priester nißfiel ihm ebenso wie das Fehlen oder nur undeutliche Zutagetreten der parola scenica. [...] Die heutige Textordnung dieser Episode dankt ihre dramatische Schlagkraft Verdi, der hier zum ersten Male mit Nachdruck gegen Ghislanzoni's «schöne» Verse die parola scenica geltend machte und klar erläutete, und an hand dieser Erwägungen die Librettokunst der «versi sciolti» deutete und zu jener oben bereits mitgeteilten Feststellung des unter Umständen notwendigen Verhältnisses von Theaterdichter und –musiker zur Dichtung und Musik kam³⁷.

7.1.5. Il diffondersi e il sedimentarsi dell'espressione verdiana fa sì che essa ampli gradualmente il suo campo d'impiego, non più limitato al solo compositore che l'aveva coniata³⁸, e che in taluni contesti non sia chiaramente interpretabile se l'accezione che le va attribuita sia quella

più specifica o quella più generica. Per questo secondo caso meritano di essere citati due stralci di un articolo di Renato Fondi, del 1921, in cui è scritto «solo l'azione evidente – giacché l'intimità di un personaggio, la cui espressione è al di sopra di tutto: parola scenica, legge di teatralità – sfugge al popolo, che pone allo stesso livello Manzoni e Balzac come Bellini e Verdi, come Berlioz e Massenet, perché giudica del valore di un dramma e di un'opera teatrale solo dalla qualità degli avvenimenti, delle situazioni, dei fatti rappresentati»³⁹ e «Le parole non importano, lo stile, i versi, è roba secondaria quando si deve badare al fatto. L'interesse scenico è tutto. Ma il dramma è al disopra di tutte le cose rappresentate, di tutte le parole sceniche: il dramma è in quell'umanità che tutti capiscono, anche i pubblici più ostinati del varietà»⁴⁰: come si può constatare, l'assenza di virgolette o corsivi per marcare il sintagma e il fatto che si stiano considerando tanto drammi in prosa quanto libretti d'opera farebbe propendere per il significato più ampio; ma il riferimento esplicito anche a Verdi, il fatto che ci si stia concentrando soprattutto sul melodramma e l'uso del sintagma «azione evidente» lascia lecitamente presumere che almeno un'eco – forse nemmeno troppo inconscia – delle parole del compositore di Busseto risuonasse nella mente di Fondi.

Per quanto concerne invece l'ampliamento dei contesti d'uso dell'e-

³⁷ Wilhelm Virneisel–Koblenz, *Verdi als Librettist*, in «Die Musik», XX, 2, novembre 1927, pp. 107–113, alle pp. 109–110.

³⁸ Già nel 1924, in un articolo di Fernando Liuzzi dedicato a Ferruccio Busoni, in un passo di riflessioni generali sul rapporto fra teatro di parola e teatro in musica si legge: «Il parlar cantando è già, in sé stesso, tale una convenzione onde si sposta tutto, ineluttabilmente, il piano dello spettacolo, e quindi la sua finalità. Non il vero ma l'incredibile, l'inverosimile, il favoloso ne sono l'ambiente opportuno; non la vita reale ma una vita fantastica il centro; non illustrazioni e racconti si convengono al testo, ma situazioni; non analisi ma sintesi; non poetica eloquenza, ma la parola nuda, comprensiva e pregnante – la “parola scenica”, diceva Giuseppe Verdi – quella che rapidamente illumina e rapidamente conclude» (Fernando Liuzzi, *Ferruccio Busoni e la sua visione dell'arte*, in «L'esame. Rivista mensile di coltura e d'arte», III, 7–8, 30 luglio – 30 agosto 1924, pp. 484–492, a p. 491).

³⁹ Renato Fondi, *Cronache musicali. Delle Opere ultime*, in «Cronache d'attualità», V, giugno 1921, pp. 52–54, a p. 52.

⁴⁰ Ivi, p. 54.

spresione, è comprensibile che in una prima fase ci si trovi di fronte a considerazioni su autori per i quali è più immediata una comparazione con il modello verdiano e con la fonte prima del sintagma. È questo il caso anzitutto di Giovanni Borelli, impegnato a descrivere, con una prosa retorica tipica di quell'epoca, il boitiano *Nerone* nell'anno della sua prima rappresentazione postuma:

L'intimità con il Verdi, la conoscenza con quel prodigioso intuito estetico del teatro, per cui l'epistolario del Maestro con A. Ghislanzoni per la stesura e la versificazione di *Aida* rivela una mente critica infallibile, non possono non avere esercitato un influsso direttivo benefico sul taglio, su certi rilievi dialogici e caratterizzanti, sulla prospettiva, su talune condensazioni verbali del testo definitivo di *Nerone*. Il Boito era ben altro talento, ben'altra cultura che il Ghislanzoni: aveva scritto *Otello* e *Falstaff* non certamente sulla precettistica o falsa riga del Maestro ma ne aveva respirato lo spirito e le forme [...]. I «momenti plastici» del Boito, il Bussetano li cercava in certe parole semplici, abbaglianti di vertice: le chiamava «sceniche» volendo dire sintesi al sommo su cui esplodere l'impeto flammeo dell'accento e del ritmo. *Nerone* è ricco di queste sintesi verdiane di fiamma. [...] È la «parola scenica» verdiana. Riverberi lontani fatti sostanza propria: germi affidati ai precordi che operano dal fondo per vie personali e la cui origine, se anche scesa con il polline dell'esperienza e della comunione verdiana aspirato nell'aria miracolosa di Sant'Agata, non diminuisce per nulla, anzi onora, l'acume e l'equilibrio italiano del Poeta collaboratore. Egli, da che entrò nell'atmosfera verdiana elemento fecondatore, determinante, in parte resuscitatore e in parte promotore di una opera dissodatrice che delle solari distese di *Aida* già si era preannunziata come lo scoprimento della terra promessa per la nostra rivendicata parola musicale drammatica del domani, declamata nel canto, ma invasa an-

cora, ombrata da molta vegetazione incolta e casuale, cominciò a vivere di una maliarda elettrica e mortale ultima tortura, seconda fase del suo organico dualismo il quale, per un provvidenziale privilegio e conforto poté comporsi e placarsi praticamente nell'adorazione e nell'attiva servitù al genio sovrano del Patriarca⁴¹.

Parole che, per altro, dimostrano la non conoscenza da parte di Borelli della lettera che Verdi inviò a Boito il 15 gennaio 1881 durante la revisione di *Simon Boccanegra* e in cui il Maestro sottolineava al poeta l'importanza, appunto, della «parola evidente e scenica»⁴². E sempre con il model-

⁴¹ Giovanni Borelli, *Linee dello spirito e del volto di Arrigo Boito. Nerone*, Milano, Bottega di Poesia, 1924, pp. 143–146.

⁴² Ancora a proposito dell'opera postuma di Boito, in occasione della ripresa scaligera dell'anno seguente associata da Toscanini a *Pelléas et Mélisande*, ma in un'accezione che sembrerebbe più ampia e in un'argomentazione che oggi potrebbe dirsi viziata di «sovranoismo», Ubaldo Ferrari scrive: «Invece nel trionfo di *Nerone* e nella scena del Circo, la frammentarietà intesa a rendere perspicua musicalmente la parola scenica, nuoce alla sostanza musicale. E questa talvolta scivola giù giù (vedasi il duettare melodrammatico e intollerabile tra Fanuel e Simon Mago) incomprensibilmente e senza rimedio. Così che non tutti i personaggi ne risultano scolpiti [significativo, ancora una volta, questo participio], tranne Asteria, *Nerone* e *Rubria*. A riudire qualche sera dopo il capitale lavoro di Claudio Debussy [sic], con dubbio gusto ripetuto dal *repertorio* a un solo anno di distanza, veniva di chiedere se davvero la riforma francese per le esigenze della parola nel melodramma aveva la sua ragion d'essere storica assoluta; e se proprio gli italiani di Peri, di Monteverde [sic], di Spontini e di Boito hanno dovere di continuare nel grido obbligatorio per il *miracolo nuovo*» (Ubaldo Ferrari, *Rassegna lirica*, in «La Festa. Rivista settimanale illustrata della famiglia italiana»,

lo verdiano Domenico Alaleona nel 1925 instaura un confronto commentando la visione e le realizzazioni di Puccini:

Non meno squisito il senso e non meno chiaro il concetto ebbe Giacomo Puccini del valore sovrano, autonomo della musica, essenziale ragion d'essere, fiamma ardente e cuore pulsante fondamentale del melodramma. Dell'elemento verbale egli ebbe il senso

IV, 16, 18 aprile 1926, pp. 21–22, a p. 22). Nello stesso anno anche un non meglio precisato «a. l.» dà conto di un giudizio di Verdi stesso a proposito di *Lohengrin* (di cui il compositore ascoltò una rappresentazione a Bologna nel 1871, con tanto di spartito su cui appuntò commenti e considerazioni) per confrontare, o forse piuttosto contrapporre, i due più grandi operisti dell'Ottocento, esponenti delle rispettive specifiche “scuole nazionali”: «Alle parole di *Lohengrin* “Ebbene! io qui proclamo in faccia al mondo” ecc., Verdi ha già un'impressione di lentezza scenica; alle parole dell'*Araldo* “Le leggi sante dell'onore” osserva: *In tutta questa scena la parola va troppo lenta e riesce fredda*; dopo il coro che precede il duello: *Inutile questo pezzo come scena rompe l'azione*, meno male che è stato *Abbastanza bene eseguito salvo alcune stonazioni*. Altre note di questo genere, riguardanti la meccanica del dramma sono nello spartito; qualche pagina della scena IV^a del II atto è *molto noiosa perché antiscenica* (il lungo coro iniziale); [...] mentre la pagina celebre “Da voi lontan” è bella; la parlata di *Lohengrin* al Re, prima del ritorno del cigno, nell'ultimo atto, è *senza effetto, antiteatrale*. A queste osservazioni vengono in mente le infinite lettere scambiate da Verdi coi suoi librettisti, per rendere bene una *situazione* (basta pensare all'incontro di Amonasro con Aida, cento volte rifatto) o per trovare la giusta “parola scenica”; e si pensa a quanto talento, quanta sapienza e a quanto istinto sono in queste parole gettate giù in fretta, nella penombra di un teatro» (A.L., *Cronache. Cronache musicali. Celebrazioni e rievocazioni verdiane a Busseto*, in «Emporium», LXIV, 36 (1926), pp. 184–193, a p. 192).

giustissimo scolpito da Verdi con la espressione «parola scenica»: intese profondamente come la parola, quando da essa è nato quel miracolo che si chiama «musica», impallidisce, trascolora, può anche scomparire; alla stessa maniera – come io soglio dire – che il seme, o la buccia del seme, di fronte alla rigogliosa pianta fiorita. «La parola – mi diceva una volta il Puccini – basta che si percepisca in alcuni punti essenziali: allora essa – testuale – è una specie di *Baedeker*⁴³; in quei momenti la musica si attenua: basta – mi par di risentire viva, in angoscioso ricordo nostalgico, la parola nervosa del Maestro – una nota tenuta grave del clarinetto...». Ma poi guai se la musica non riprendesse con la sua onda avvincente, travolgente, abbagliante, sovrana...⁴⁴

Nello stesso torno d'anni prosegue la sporadica presenza di attestazioni del sintagma anche al di fuori del panorama operistico, ma con curiosi punti di contatto con esso. Così, ad esempio, Ettore Romagnoli associa alla prosa teatrale dannunziana la necessità di una recitazione che si faccia canto:

Il linguaggio scenico in genere, e il tragico in ispecie, devono certo crescere di un tono – o di parecchi – sul linguaggio comune. Ma crescere, per dir così, sulla medesima corda, senza cambiare timbro: altrimenti si distaccano dalla realtà; ed è fatale distacco. E aderenza al vero serba sempre la parola scenica dei sommi tragedi, quelli a cui è doveroso badare quando si parla di D'Annunzio, da Eschilo, a Sofocle, a Shakespeare, all'Alfieri. D'Annunzio, invece, cambia timbro, e, dunque, perde il contatto con la realtà. Nessuno, a meno che non si atteggi, verso gli altri, o verso sé stesso, a eroe dannunziano, parlerà

⁴³ Il riferimento è alle guide turistiche che, verso la metà dell'Ottocento, presero il nome dall'editore tedesco che le pubblicava.

⁴⁴ Domenico Alaleona, *Giacomo Puccini*, in «Rassegna italiana politica letteraria & artistica», VIII, serie II, XVI, 80, gennaio 1925, p. 19.

mai un linguaggio che somigli in *qualità* (il quanto non importa), al linguaggio dei personaggi di D'Annunzio. E l'attore che deve cercar le inflessioni per quelle belle, troppo belle compagini di parole, raramente ne trova gli spunti nel linguaggio comune. Deve chiederli alla pura musica: deve melodizzar le parole⁴⁵.

Ma ben più sorprendente è ritrovare la nostra espressione in una recensione scritta dal giornalista e critico musicale Eugenio Gara (profondo conoscitore e amante della produzione verdiana) alla fine del 1925 e dedicata alla pubblicazione della fiaba di Giuseppe Fanciulli, originariamente pensata per essere rappresentata, *Il sole di Occhiverdi*; e, sebbene non univocamente interpretabile, l'impiego delle virgolette rappresenta un ulteriore motivo di interesse e di attenzione:

Gli elementi dell'azione agiscono, durante tutto questo quadro, in senso contrario [rispetto alla fiaba di maniera]; e una più intensa «parola scenica» scaturisce appunto dalle interferenze tra un mondo immaginario e due creature umane che sono riuscite a penetrarne il balenante mistero. In tal modo, quanto più alto è il verbo di Dolcetta e di Occhiverdi – dei due esseri cioè che, essendo evasi per un istante dalla loro realtà terrena, sono come dominati dal senso del divino – tanto più prossime alle nostre consuetudini di vita sono le azioni e le parole degli abitanti del Palazzo delle Ore⁴⁶.

E mentre, com'era facilmente prevedibile, la formula verdiana vede sempre più riprese in studi, documen-

ti, articoli e monografie che trattano del compositore emiliano, di *Aida* e di Ghislanzoni⁴⁷, a poco a poco essa

⁴⁷ Vanno ricordati Andrea Della Corte che dopo *Giuseppe Verdi. Aida. Guida attraverso il dramma e la musica*, Milano, Bottega di poesia, Milano, 1923 (il primo dei testi critici antologizzati da Fabrizio Della Seta nel suo studio sulla «parola scenica»; si vedano in particolare le pp. 52 e 94) ritorna sul concetto a fine decennio nella sua *Antologia della storia della musica*, Torino, Paravia, 1929 per sottolineare le spiccate doti drammaturgiche del compositore (e per stigmatizzare secondo una vulgata ancora oggi diffusa ma non sempre fondata la qualità dei suoi collaboratori: «Costruttore di drammi. Finché non incontrò un polito artista, discusse, rifece le tele dei mediocri "poeti". Ma questi teneva quasi amanuensi. Inspiratori, no. Si ispirava nel dramma stesso, che egli vagheggiava pensoso, e voleva rapido, serrato, fremente, dalle "parole sceniche" efficaci, travolgente, ardito, sempre più ardito. E tanto badava al nocciolo del dramma che gli sfuggivano talvolta le castronerie dei versificatori. [...] E pur nell'indisciplinata veemenza diceva quel che occorreva. Raramente fu inefficace, impotente. Le sue "parole sceniche" erano sintesi di situazioni, motivi eccitatori di lirismo. Il suo nucleo drammatico era sempre pregno di impeto. Poesia o prosa, la sua musica diceva quel che egli voleva dire. Così è. L'accento, l'incisività, l'immediatezza di molte frasi, melodiche o no, anche non belle, ricche di grande contenuto drammatico se non alate, costituiscono un che di eloquente, di comunicativo, di convincente. Egli trovava l'espressione opportuna, se non la più artistica. Scriveva siffatte opportunità e incisività anche quando sembrava essersi allontanato, per via di digressioni, dal fuoco centrale del dramma. Parlava chiaro e tondo, come chi sa quel che vuol dire. Sincerità»: vol. II, p. 79), e Tancredi Mantovani che nello stesso anno ritorna sulle lettere scritte durante la realizzazione di *Aida* in *Librettisti verdiani: VI.: Antonio Ghislanzoni. I*, in «Musica d'oggi. Rassegna di vita e di coltura musicale», XI, 2, marzo 1929, pp. 115–116.

⁴⁵ Ettore Romagnoli, *In platea. Critiche drammatiche dell'anno 1923*, Bologna, Zanichelli, 1924, vol. I, p. 5.

⁴⁶ Eugenio Gara, *Tra i libri*, in «L'illustrazione italiana», LII, 50, 13 dicembre 1925, p. 496.

inizia ad essere applicata per riferirsi anche a nuove e diverse soluzioni artistiche che da quel modello si discostano o – più o meno consapevolmente – prendono le mosse ma ormai in un orizzonte più vasto rispetto a quello di Boito e Puccini visti poco fa. Ritorna a tal proposito il nome di Ildebrando Pizzetti, questa volta però in qualità di autore (tanto per la musica quanto per il libretto) di *Fra Gherardo*, del 1928, recensendo il quale Filippo Brusa parla di una

rivoluzione mancata. La stessa veste letteraria – ed il lettore già se ne sarà accorto dalle numerose citazioni – è quanto di meno... rivoluzionario si possa immaginare. Non mai la parola scenica di verdiana memoria che, disadorna, condensa però e scolpisce ed incide, ma la parlata comune che, dispersiva e faticosa, a modi di dire abituali, a provincialismi di schietta marca fiorentina [...] congiunge arcaismi come *vosco* isolati ed intempestivi e giustificabili solo se lo stile fosse uno e sempre quello. Il tutto espresso, poi, in una forma ambigua che prosa libera e vibratile non è e poesia nemmeno, perché mancante di nervatura, di armonia; di quella musicalità latente che crea l'immagine del sentimento e la concreta e sottrae la parola al peso della sua materialità⁴⁸.

Analogamente, sebbene con giudizio opposto, avviene in una recensione di Antonio Procida che commenta *La bisbetica domata* di Mario Persico su libretto di Arturo Rossato rappresentata nel febbraio del 1931:

La sonorità è spesso ben calcolata in modo che il dialogo – cantato o parlato – giunga chiaramente all'orecchio dell'ascol-

tatore. In questo, gli insegnamenti verdiani hanno avuto una intelligente applicazione, perché l'interesse a quel che si svolge sulla scena è sempre mantenuto vivo, e nessuna delle *parole sceniche* (necessarie a segnare i trapassi o a rendere il sapor comico dei caratteri e dell'azione) vien sommersa da inopportuni clamori orchestrali⁴⁹.

7.1.6. Si è così giunti al nuovo decennio, scandito da tre pubblicazioni di Antonio Capri. In esse l'autore passa dalla prima edizione di *Musica e musicisti d'Europa* del 1931 in cui si considera la «parola scenica» solo in riferimento a Verdi⁵⁰, a quella successiva del 1939 in cui si lamenta l'incapacità di Gian Francesco Malipiero di rendere efficacemente dal punto di vista musicale un soggetto shakespeariano come invece fatto dal suo illustre collega e predecessore con *Otello*⁵¹. Nell'intermedio 1938 si colloca un altro volume di ampio respiro storico dove lo studioso chiama in causa il sintagma in più occasioni, anche tra loro molto diverse: si va infatti dagli inizi dell'opera lirica, per cui a proposito de *L'incoronazione di Poppea* si legge

Monteverdi non segue alla lettera il testo del Busenello nella sua prima stesura, ma se ne scosta, sempre che gli sembri opportuno, eliminando molti versi e perfino intere scene; altri versi e altre scene sopprimendo a com-

⁴⁹ Antonio Procida, *Vita musicale. Teatri. Prime rappresentazioni*. "La bisbetica domata" di M. Persico al Teatro Reale dell'Opera, in «Musica d'oggi», XIII, 3, marzo 1931, pp. 125–127, a p. 126.

⁵⁰ Cfr. Antonio Capri, *Musica e musicisti d'Europa. Dal 1800 al 1930*, Milano, Hoepli, 1931, p. 14.

⁵¹ Cfr. Capri, *Musica e musicisti d'Europa. Dal 1800 al 1938*, Milano, Hoepli, 1939, p. 98.

⁴⁸ Filippo Brusa, "Fra Gherardo" di Ildebrando Pizzetti, in «Rivista musicale italiana», 35 (1928), pp. 386–441, alle pp. 408–409.

posizione terminata o, al contrario, richiedendo dal librettista l'aggiunta di un'intera scena (il duetto finale), suggerendogli molte parole; sostituendo a quelle scritte dal poeta altre che gli sembrano più efficaci (le verdiane «parole sceniche», come bene osserva G. Benvenuti⁵²); spostando per esigenze musicali versi e rime, anche a costo di rendere la costruzione irregolare⁵³,

ad accostamenti meno «arditi» che coinvolgono Donizetti («Nel genere serio, ha vera fibra drammatica, e, nei momenti migliori, attinge una viva evidenza di rappresentazione, una vigorosa concisione d'accento, una plasticità e afferrabilità di parola scenica affine a quella verdiana»)⁵⁴, fino a prendere in esame il già visto *Fra Gherardo* su cui però si esprime un giudizio assai meno severo di quello scaturito dalla penna di Brusa («Pizzetti, attraverso una parola scenica che è l'eco di ogni emozione, e con inflessioni che dal declamato salgono fino allo spiegato canto, secondo le esigenze del discorso poetico, esprime una interpretazione della vita a un tempo accorata e serena, pessimistica e fiduciosa» ecc.)⁵⁵.

Ormai, a questa altezza cronologica e fino alla fine del decennio, non occorre più citare dettagliatamente i passi di quegli studi verdiani che riprendono senza sostanziali variazioni e specificità la questione e l'espressione: basta ricordare, a testimoniarne

la diffusione, che essi compaiono in contributi (in qualche caso autorevoli) di Massimo Mila⁵⁶, di Enrico Magni Dufflocq⁵⁷, ancora del già citato Alessandro Luzio, di Bettina Lupo⁵⁸ e di Maria Teresa Mandalari⁵⁹; una menzione a sé spetta semmai al più volte nominato Ildebrando Pizzetti perché nel 1937 esce sull'*Enciclopedia italiana* Treccani la sua voce *Verdi*, Giuseppe Fortunino Francesco,

⁵⁶ Che individua la massima realizzazione della «parola scenica» non tanto in *Aida* quanto nel più letterariamente pregevole libretto boitiano di *Otello*: cfr. Massimo Mila, *Il melodramma di Verdi*, Bari, Laterza, 1933, p. 142.

⁵⁷ Interessante che l'autore non si avventuri in nuove soluzioni interpretative e che, un po' genericamente ma non senza ragione, sostenga che Verdi «per spiegarsi inventa un'espressione e trova il modo di dar la definizione di una cosa tanto facile da intuire quanto difficile da definire: la *parola scenica*»: Giorgio Nicodemi–Enrico Magni Dufflocq, *Le arti italiane nel XIX e XX secolo. Architettura, scultura, pittura, musica*, Milano, Vallardi, 1935, p. 247.

⁵⁸ La quale ormai si sente di impiegare l'aggettivo «famosa» in riferimento alla «parola scenica» verdiana: Bettina Lupo, *Uno scapigliato di giudizio: Antonio Ghislanzoni*, in «Rivista di Bergamo», XVII, 1, gennaio 1938, pp. 7–13, a p. 10. Per correttezza e completezza si precisa che il nome di battesimo «Bettina» è stato ricavato solo da un'unica fonte bibliografica secondaria, dato che nell'articolo in questione compare la semplice iniziale puntata e che altre ricerche per sciogliere l'abbreviazione si sono rivelate infruttuose.

⁵⁹ Che dà una definizione laconica del sintagma spiegandolo come le «parole che caratterizzassero le singole figure»: Maria Teresa Mandalari, *Gradi della evoluzione drammatica nel «Ballo in maschera» di Verdi*, in «La Rassegna musicale», XII, 6, giugno 1939, pp. 277–287, a p. 280.

⁵² In quegli anni Giacomo Benvenuti revisionò, trascrisse e riarrangiò le partiture monteverdiane di *Orfeo* e, appunto, de *L'incoronazione di Poppea*.

⁵³ Capri, *Il melodramma dalle origini ai nostri giorni*, Modena, Guanda, 1938, p. 55.

⁵⁴ Ivi, p. 159.

⁵⁵ Ivi, p. 299.

anticipata poco prima in rivista⁶⁰, in cui si dà conto della questione spiegandola nel modo forse più convincente ed essenziale visto sinora:

Bellini diceva: «Datemi buoni versi e vi darò buona musica», che era una giustificazione quasi fanciullesca del proprio dono di cantare, ma che, in un certo senso, esprimeva il gusto di lui per le forme euritmiche, armoniose, perfette di quantità e di suono. V. invece chiedeva ai suoi librettisti «parole sceniche». Non diceva neanche «versi», ma «parole»; cioè chiedeva espressioni verbali che del dramma, dei sentimenti e passioni dei personaggi fossero proprio quelle che potevano parere le più necessarie e incisive: eleganti o sgraziate, aristocratiche o plebee, composte in versi armoniosi o contorti, poco gl'importava: l'importante era che le parole dette da quel tale personaggio in quel dato momento esprimessero senza possibilità di equivoco, di dubbio, d'incertezza, quel tale sentimento, quel tale impeto di passione⁶¹.

Intanto non solo il sintagma vede nuove applicazioni ad autori diversi da Verdi e dalla sua cerchia più prossima, com'è per il *Nerone* di Mascagni commentato da Alfredo De Donno («È intuitivo che l'artista si è avvicinato ancora di più all'ideale verdiano nel comporre una musica strettamente, intimamente legata alla *parola scenica*, tenendo in gran conto, secondo l'estetica romantica, il quadro d'insieme. Fra l'unione della parola con l'azione, dei personaggi con l'atmosfera deve essere nato

quel melodramma di gusto moderno e di ispirazione italiana tradizionalista che il tempo dirà se interamente realizzato»⁶²), ma tra la fine degli anni Trenta e l'inizio dei Quaranta prosegue anche la diffusione dell'espressione in ambito germanofono e anglofono: si segnalano infatti, sul primo fronte, Günter Engler, che nella sua disamina drammaturgico-musicale dedicata alla produzione del compositore di Busseto intitola addirittura un paragrafo *Gestaltung des Wortes* ('la parola scenica')⁶³, e Wolfgang Pöschl, il quale associa con acume l'ideale verdiano a quanto anche Boito poté trovare nella fonte di Victor Hugo per la scrittura del libretto de *La Gioconda*⁶⁴; mentre, sull'altro fronte, sono stati rinvenuti due scritti di Dyneley Hussey (che in un articoletto di confronto tra Mozart e Verdi scrive «In his correspondence with Ghislanzoni, the librettist of *Aïda*, Verdi continually demands conciseness, except in those scenes that lent themselves to dramatic and musical development, clarity and, above all, the *parola scenica*, by which he means the word that clinches the dramatic situation and reveals the character of the speaker»⁶⁵;

⁶² Alfredo de Donno, *Mascagni nel 900 musicale*, Roma, Casa del Libro, 1935, p. 97.

⁶³ Cfr. Günter Engler, *Verdis Anschauung vom Wesen der Oper. Ein Beitrag zur Frage völkischen Musikgefühls*, Breslau, Stenzel, 1938, pp. 27–32.

⁶⁴ Cfr. Wolfgang Pöschl, *Arrigo Boito, ein Vertreter der italienischen Spätromantik*, Berlin, Ebering, 1939, p. 104, nota 4.

⁶⁵ Dyneley Hussey, *Opera. Mozart and Verdi*, in «The Spectator», 162, 12 maggio 1939, p. 804.

⁶⁰ Cfr. Ildebrando Pizzetti, *L'arte di Verdi: spiriti e forme*, in «La Rassegna musicale», X, 6, giugno 1937, pp. 201–206.

⁶¹ Ildebrando Pizzetti, *Verdi, Giuseppe Fortunino Francesco*, in *Enciclopedia italiana di scienze, lettere ed arti*, vol. XXXV, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1937, pp. 151–157, a p. 156.

e che, ancor più significativamente, titola *The parola scenica* un capitolo della sua importante monografia su Verdi, più volte ripubblicata⁶⁶) e una segnalazione (non firmata) della pubblicazione di due inediti, una lettera di Verdi a Ghislanzoni (per la quale si richiama il riferimento di nostro interesse) e una musica giovanile di Puccini poi confluita nella sua *Bohème*⁶⁷.

Prima di procedere con il nuovo decennio è però doveroso trattenersi ancora agli anni Trenta per documentare la presenza dell'espressione nella sua accezione teatrale più ampia, che continua ad essere abbastanza rarefatta ma che non è priva di attestazioni degne di nota. Infatti accanto ai poco rilevanti impieghi rintracciati nell'autarchica ed esterofoba scrittura del fascista Alberto Manzi⁶⁸ (da non identificare naturalmente con il suo più giovane omonimo affermato nella televisione italiana postbellica), nella semplice citazione in nota

del già visto contributo di Bodrero contenuta in un volume di Guglielmo Bilancioni (che pure affronta il rapporto tra codice verbale e codice musicale)⁶⁹ e in uno stralcio tradotto dal noto slavista Ettore Lo Gatto⁷⁰, vanno posti in primo piano un passo scritto da Massimo Bontempelli impegnato a riflettere sul rapporto fra «teatralità», «rappresentabilità» e «drammaticità»⁷¹, elementi non sempre complementari e direttamente proporzionali tra loro, e – giusto un paio di anni prima – una considerazione di Mario Apollonio che, descrivendo la fama e le doti dell'attrice Cécile Sorel, accenna all'importanza per ogni grande interprete di misurar-

⁶⁶ Cfr. Hussey, *Verdi*, London, Dent and Sons, 1940.

⁶⁷ Cfr. *Pedagogical and News Notes*, in «Italica. The Quarterly Bulletin of the American Association of Teachers of Italian», XVII, 1, marzo 1940, pp. 24–27, a p. 25.

⁶⁸ «Oggi anche il teatro italiano è in declino: cerca parole nuove che rispondano all'anima nuova creata in noi dalla guerra e dal Duce: a trovarle lavorano autori drammatici ansiosi della nuovo [sic] formula e letterati che cercano la forma e la parola scenica per pronunziarla. A Silvio D'Amico, che ha interpretato con tanta finezza e tanta acutezza l'evoluzione verificatasi in un periodo di ansie, di disperazioni, l'augurio di illustrare la parola che sarà fermata nel nome di Roma in uno stampo prettamente italico»: Alberto Manzi, *Il teatro italiano del 900*, in «Il nuovo Stato. Quindicinale fascista», anno I, n. 1, 20 novembre 1932, pp. 26–27, a p. 27.

⁶⁹ Cfr. Bilancioni, *Accanto a Dioniso*, cit., p. 76.

⁷⁰ «Lo stesso [regista russo] Nemirovič-Dančenko lo diceva poi chiaramente: “Dostoevskij scriveva come romanziere, ma sentiva come drammaturgo. In lui sono immagini sceniche, parole sceniche. Molto nei suoi romanzi tende al teatro, alla scena e così facilmente, così naturalmente si dispone sulle sue cornici, si fonde con le sue speciali esigenze e condizioni”»: Ettore Lo Gatto, *Sulla messa in scena de «I fratelli Karamazov» di Dostoevskij. (In difesa del «diavolo»)*, in «L'Europa Orientale. Rivista bimestrale di politica – storia – vita culturale», nuova serie, XVI, 3–4, marzo–aprile 1936, pp. 149–154, a p. 151.

⁷¹ «E questa è la teatralità, o altrimenti: la qualità, insita nella parola scenica, di suscitare la immagine della propria azione e dei propri personaggi *come fosse vista sopra di una scena* e attuata da individui attori; e di potere, soltanto quando sia vista in tale modo, porre al massimo valore gli atti in cui il creatore ha oggettivato la propria concezione»: Massimo Bontempelli, *Teatro e rappresentazione*, in «Il dramma. Rivista mensile di commedie di grande successo», X, 190, 15 luglio 1934, pp. 30–31, a p. 31.

si e di mettersi in mostra ne *La Dame aux camélias*: «Resta il fatto tecnico della grande chiarezza con cui Dumas figlio pose ciascuno dei suoi non molti ma patetici temi, la facile commozione degli strazianti contrasti e la sobrietà della parola scenica che permette una straordinaria abbondanza di decorazioni mimiche»⁷².

Quest'ultima citazione non avrebbe particolare importanza se non fosse che rappresenta la prima di una lunga serie di attestazioni rinvenute negli scritti di questo accademico antifascista, divenuto uno dei massimi storici e critici del teatro italiano in epoca postbellica. L'espressione è infatti frequente nella sua prosa, senza che mai vi sia l'impressione di una vicinanza o di una contaminazione con l'uso verdiano del sintagma, pur considerando che a seconda dei contesti sembrano potersi dare delle sfumature semantiche differenti; e dalla fine degli anni Trenta sino all'inizio dei Cinquanta l'accezione non musicale è stata trovata solo, appunto, in lavori di Apollonio. Essa compare, oltre a quanto appena visto, in ben tre volumi sui quattro della sua *Storia del teatro italiano* pubblicati fino al 1950: anzitutto già a proposito dei drammi sacri delle origini della nostra tradizione⁷³, poi quando si tratta il periodo della commedia dell'arte, con le sue maschere e i suoi attori («Di

una continua mescolanza fra la parola scenica di Scaramuccia e la vita vissuta di Tiberio Fiorilli dan prova tutti i biografici»⁷⁴), e infine in merito agli spettacoli di marionette («Nel repertorio l'attore vivo, commedia per commedia, interviene portando il senso e la forza di una libertà perenne, se sa essere o diventare uomo che parla ad uomini, anziché portinsegna, e la parola scenica diventa pretesto e tramite; ma nel burattino, astrattamente considerando, la parola s'adagia nella fissità di un legnoso programma, e meccanicamente si articola, invece di liberamente connaturarsi»⁷⁵).

Nel mezzo si registrano altri tre impieghi del sintagma da parte di Apollonio. Uno chiamando in causa niente meno che Shakespeare, e qui l'accezione semantica sembra assumere dei contorni leggermente più precisi (oltre che più positivi) rispetto all'abituale significato generico: «Era una poesia, si badi, fatta di parole sceniche: ed è un dono gratuito che la sua parola, anche allontanata dall'ambiente scenico, isolata in sé, non perda nulla, a chi sappia intenderla, del suo valore. Ma anche per il Goldoni, che dal palco sale alla parola scritta, come per l'Alfieri, che dalla parola scritta scende verso la scena, vale lo stesso fatto»⁷⁶; un altro a premessa della bibliografia di un articolo

⁷² Mario Apollonio, *Classicità di Cécile Sorel*, in «Comoedia. Rassegna mensile del teatro», XIII, 6, 15 giugno–15 luglio 1931, pp. 11–13, a p. 13.

⁷³ Cfr. Apollonio, *Storia del teatro italiano*, vol. I. *La drammaturgia medievale: dramma sacro e mimo*, Firenze, Sansoni, 1938, p. 225.

⁷⁴ Apollonio, *Storia del teatro italiano*, vol. III. *Il teatro dell'età barocca*, Firenze, Sansoni, 1946, p. 54.

⁷⁵ Apollonio, *Storia del teatro italiano*, vol. IV. *Il teatro dell'età romantica*, Firenze, Sansoni, 1950, p. 121.

⁷⁶ Apollonio, *Teatro d'arte e teatro di popolo nell'Italia di oggi*, in «Il Libro italiano», III, 5, maggio 1939, pp. 276–295, a p. 282.

sul teatro italiano dell'epoca (dove si parla della «viva reazione degli spettatori alla parola scenica»⁷⁷); e infine uno inserito in un'analisi storico-teorica sul rapporto tra autori, attori e pubblico che considera anche lo sperimentalismo assai eterogeneo e talvolta mosso da intenti ideologici che si ebbe sulle scene a partire dall'armistizio («A impedire che da così vario eclettismo si cavasse il frutto possibile, che cioè il pubblico, anzi il popolo, si avvezzasse a sentirsi arbitro di tutte le possibili esperienze della vita della parola scenica, intervenne la preoccupazione propagandistica, con la sua smania delle conferme e delle indicazioni dirette»⁷⁸).

E per documentare quanto spesso dalla penna di Apollonio scaturisse la formula che stiamo considerando, si citerà anche un ulteriore passo che eccede leggermente il periodo scandagliato per questa ricerca e che si legge a proposito di un drammaturgo straniero, a riguardo del quale si usa il verbo – per noi rilevante – «cantò»: «e se da *Il capomastro Solness* in avanti prevale l'apologia del poeta, il riflettere su se stesso e sul proprio messaggio, l'epilogo, come [Ibsen] chiamò l'ultimo dramma, di una ricerca totale consumata nella parola scenica, con i capolavori *Una casa di bambola*, *Gli spettri*, *L'anitra selvatica*, *Rosmersholm*, *Hedda Gabler*,

cantò, come nessuno intorno a lui, la tragedia dei precipizi individualistici, il peccato e l'espiazione dell'umana superbia»⁷⁹.

7.1.7. Non si può però che constatare come tanta insistenza non abbia fatto concorrenza all'accezione verdiana e al ben più diffuso impiego dell'espressione in ambito operistico. È infatti ormai solo a quest'ultimo che bisogna guardare per rendere conto delle altre occorrenze rinvenute in testi degli anni Quaranta. Oltre alla prevedibile presenza delle epistole da cui si è partiti contenute nella raccolta commentata da Carlo Graziani⁸⁰, direttamente al compositore di Busseto fanno riferimento una monografia di Gino Roncaglia (che, oltre a citare le lettere inviate a Ghislanzoni per *Aida*, chiama in causa la «parola scenica» anche a proposito della realizzazione di *Un ballo in maschera*)⁸¹ e una di Mario Rinaldi specificamente dedicata ad *Aida* e in particolare proprio alla «parola scenica»⁸², un singolare

⁷⁹ Apollonio, *Ibsen, Henrik*, in *Enciclopedia cattolica*, Firenze, Sansoni, 1951, vol. VI, p. 1535.

⁸⁰ Cfr. *Giuseppe Verdi. Autobiografia dalle lettere*, a cura di Carlo Graziani, Verona, Mondadori, 1941, p. 325.

⁸¹ Cfr. Gino Roncaglia, *L'ascensione creatrice di Giuseppe Verdi*, Firenze, Sansoni, 1940, pp. 16, 270 e 330. L'espressione è inserita anche in una recensione a questo libro, firmata «G. C.» e pubblicata su «Studi e documenti» (R. Deputazione di Storia patria per l'Emilia e la Romagna), V, 1, marzo 1941, pp. 44–45.

⁸² Cfr. Mario Rinaldi, *Aida di Giuseppe Verdi*, Firenze, Monsalvato, 1943, *passim*. Il volume viene inoltre recensito o semplicemente pubblicizzato, citando in entrambe

⁷⁷ Apollonio, *Il teatro italiano contemporaneo*, in «Il libro italiano nel mondo. Rassegna bibliografica», II, 5–6, 1941, pp. 83–98, a p. 97.

⁷⁸ Apollonio, *Il teatro e la sua sorte*, in «Il Dramma», XXIII, 27–28, 1° gennaio 1947, pp. 44–49, a p. 48.

contributo dello psichiatra e biologo Giacomo Pighini (secondo cui solo Boito sarebbe stato in grado di fornire subito e compiutamente a Verdi dei libretti impregnati di «parola scenica»⁸³), articoli di Alberto de Angelis (in cui, nel primo caso, si sottolinea la diversa concezione estetico-drammaturgica che emerge dai libretti del più prolisso Wagner rispetto a quelli del più sintetico Verdi⁸⁴; mentre nel secondo caso si assume che la richiesta di «parole sceniche» sia di fatto già databile all'epoca della collabo-

le circostanze il sintagma di nostro interesse, in un'altra pubblicazione dello stesso autore (cfr. Rinaldi, *Catalogo numerico tematico delle composizioni di Antonio Vivaldi. Con la definizione delle tonalità, l'indicazione dei movimenti e varie tabelle indicative*, Roma, Cultura Moderna, 1945, p. non numerata, ma 6) e sulla «Rivista musicale italiana», XLVIII, 2 (1946), p. 273 (in questo caso «E. D.», presumibilmente Ettore Desderi, giudica assai positivamente il lavoro di Rinaldi, proprio in riferimento a ciò di cui stiamo parlando: «Mario Rinaldi ha risolto brillantemente il problema, non agevole di scrivere una nuova "guida" su un'opera notissima al pubblico e già minutamente analizzata dai critici. Egli ha limitato il campo della propria indagine alla genesi del libretto e, soprattutto, a porre in rilievo quella accurata ricerca della "parola scenica" che costituisce uno dei fenomeni più ricchi di felici conseguenze nella evoluzione dell'arte verdiana. [...] L'analisi propriamente musicale è limitata al duetto Aida-Amneris ed anche questa, essenzialmente, rivolta allo studio dei rapporti tra la suaccennata "parola scenica" e la musica ad essa unita»).

⁸³ Cfr. Giacomo Pighini, *Giuseppe Verdi visto da un biologo*, in «Archivio storico per le Province parmensi», VI (1941), pp. 1–30, a p. 24.

⁸⁴ Cfr. Alberto de Angelis, *Umanità di Verdi*, in «Musica d'oggi», XXIII, 1, gennaio 1941, pp. 3–6, a p. 5.

razione di Verdi con Cammarano)⁸⁵, di Piero Rebora (significativa la sua difesa di molti versi di opere verdiane notoriamente vituperati: «certe espressioni verbali hanno più senso ritmico ed evocativo che logico. [...] Credo che nessuno più si scandalizzi oggi, neppure di certi versi malfamati [...]. Anzi, confesso che a me questi e consimili versi di funambolico surrealismo, fanno una forte impressione. Si tratta qui di correlativi oggettivi o talvolta di disaccordi evocativi, di "parole sceniche" magari, come Verdi stesso, intuendo il loro valore teatrale, le chiamava»)⁸⁶, di Angelo Geddo (con particolare riferimento a *Falstaff*)⁸⁷, di Francesco Orestano (in lingua tedesca)⁸⁸ e di Raffaele Sergio Venticinque⁸⁹, il breve profilo verdia-

⁸⁵ Cfr. de Angelis, *Il teatro a Roma nel 1849*, in «Capitolium. Rassegna mensile del Comune di Roma», XXIV, 9–10, settembre–ottobre 1949, pp. 291–198, a p. 292.

⁸⁶ Piero Rebora, *Il nostro Verdi*, in «Studi urbinati di storia, filosofia e letteratura», XV, s. B., 1–2, luglio 1941, pp. 1–12, a p. 9.

⁸⁷ Cfr. Angelo Geddo, *L'opera di Verdi viva ed attuale*, in «Emporium», XLVII, XCIII, 553, gennaio 1941, pp. 29–38, a p. 35.

⁸⁸ «Die dramatis personae wurden musikalisch geboren, musikalisch definiert, musikalisch in die Sandlung hineingeführt und geleitet. Allerdings war die Sandlung, ja die Aufeinanderfolge der Ereignisse bis zu den letzten Einzelheiten, Gegensätzen, traurigen und lustigen Episoden usw. von Anfang an festgelegt. Erst die Szene, dann das Suchen nach dem szenischen Wort ("la parola scenica", wie er meinte); erst die Melodie, dann das Suchen nach dem musikalischen Wort ("la parola musicale")»: Francesco Orestano, *Jubiläumsrede zur Verdi-Woche in München 1941*, in «Deutsche Musikkultur», vol. VI, aprile–maggio 1941, pp. 97–107, a p. 102.

⁸⁹ Cfr. Raffaele Sergio Venticinque, *Il sentimento patriottico nella musica di Giuseppe*

no tracciato da Luigi Orsini⁹⁰, e una conferenza sull'arte oratoria tenuta da Mattia Limoncelli⁹¹.

Ritorna inoltre il nome di Pizzetti, chiamato in causa da Adelmo Damerini che vede un filo di continuità e, al tempo stesso, di evoluzione tra i due compositori:

per rimanere nell'opera teatrale, l'arte di Pizzetti continua, più che non sembri ai superficiali, la grande tradizione di Verdi, non solo nella concezione diremo umana del dramma, ma fin nelle sue forme, specialmente là dove Verdi (*Otello*, *Falstaff*) camminava verso costruzioni più libere e più aderenti al movimento scenico e alle «parole sceniche». «E se oggi visse – affermò Pizzetti – tenterebbe in una nuova opera di andare oltre: lo credo fermamente». E Pizzetti è andato oltre, ma sulle orme del grande Bussetano, specialmente nelle parti della sua opera, e sono molte, in cui egli è riuscito a concretare più pienamente il suo ideale d'arte⁹²;

e similmente citato da Innocenzo Cappa impegnato a tracciare un profilo storico-musicale dell'opera italiana dall'Ottocento ai primi decenni del Novecento:

Tutto il passato glorioso della nostra vocalità cantante e il più austero presente della rinuncia alle effusioni liriche della melodia conchiusa si sentirono fremere nella sincera

eloquenza del Pizzetti [che aveva tenuto un discorso commemorativo per il quarantesimo anniversario della morte di Verdi]. Non era un iconoclasta prigioniero per opportunismo di una menzogna, era un audace dell'oggi che si inchinava a un vittorioso della audacia di ieri. Anche Giuseppe Verdi, creando la parola scenica e la sintesi di un melodramma avverso ai virtuosismi canori, non era stato un rinnovatore? La discussione onesta pro e contro il Pizzetti può essere un'altra. Nelle varie opere sue, delle quali egli è stato il poeta, ha saputo raggiungere l'efficacia drammatica col sacrificio delle effusioni liriche melodistiche? Il suo «declamato cantato» possiede la virtù musicale di un'arte non peritura?⁹³

Così come tornano, nel loro caso in veste di autori dei contributi, i nomi di Alessandro Luzio per la pubblicazione dei fondamentali *Carteggi Verdiani* in cui, in un approfondimento dedicato alla composizione di *Aida*, non poteva ovviamente mancare un riferimento alla «parola scenica»⁹⁴, e di Gino Roncaglia. Anche quest'ultimo si occupa di un epistolario, ma nel suo caso si tratta di quello belliniano; e dunque il sintagma verdiano viene preso in prestito per instaurare un confronto tra i due compositori sviluppato a partire dalle richieste avanzate da Bellini a Carlo Pepoli durante la realizzazione de *I Puritani*: «Non potendo avere i versi a modo proprio (vengono a mente le “parole sceni-

Verdi, in «Rassegna Nazionale», LXV, settembre 1943, pp. 304–306, a p. 305.

⁹⁰ Cfr. Luigi Orsini, *Verdi*, in «Gerarchia», XX, 9, settembre 1941, pp. 488–492, a p. 491.

⁹¹ Cfr. Mattia Limoncelli, *L'Ascoltatore*, in «Oratoria. Rivista mensile di eloquenza», II, 8–9, agosto–settembre 1946, pp. 342–357, a p. 349.

⁹² Adelmo Damerini, *Un assertore d'italianità: Ildebrando Pizzetti*, in «Rassegna d'orica», XI, 7, 20 settembre 1940, pp. 155–158, a p. 158.

⁹³ Innocenzo Cappa, «L'Ottocento e il Novecento». *Il melodramma italiano dell'Ottocento e la musica teatrale italiana del Novecento*, in «Bollettino della Regia Università italiana per stranieri – Perugia», XIII, 6–7, 10–20 settembre 1941, pp. 113–126, a p. 125.

⁹⁴ *Carteggi Verdiani*, a cura di Alessandro Luzio, Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 1947, vol. IV, p. 17.

che” di Verdi), si attacca perciò alle situazioni: “con la mia indefessa secatura sono riuscito ad avere qualche situazione teatrale: ma vedo che Romani è per me l’uomo che mi entusiasma, gli altri non mi soddisfano”⁹⁵.

Sempre a proposito di confronti e relazioni ritorna pure il nome del senatore fascista Innocenzo Cappa incontrato poco sopra, che nella commemorazione a cent’anni dalla nascita di Arrigo Boito sostenne: «D’altro lato egli aveva cominciato a capire che Giuseppe Verdi era a lui diverso, ma che era un grande e che musicalmente possedeva un dono, che a lui forse mancava, il dono del “motivo” che incide musicalmente la situazione drammatica sulla parola scenica»⁹⁶. E il campo si allarga, ormai nel secondo dopoguerra⁹⁷, da un lato con E.A. Mario secondo cui «È noto che Schumann pei suoi *lieder* scelse i poeti più affini al suo carattere, e

che Giuseppe Verdi, obbedendo alla sua natura drammatica, volle dai libretti[sti] la “parola scenica”: donde l’aderenza della sua musica all’anima e alle vicende del personaggio»⁹⁸ (dove non sfugge che la cosa è presentata come un fatto ormai risaputo); dall’altro con Gustavo Pesenti che invece sembra – quasi in controtendenza con tutto ciò – attribuire al sintagma un significato meno circoscritto impiegandolo per due volte in uno studio su Claude Debussy: «Tenero e insinuante il racconto musicale [de *La chevelure*] che si sviluppa nella parola scenica fino al fremito lirico dell’amplesso voluttuoso, per risolversi, quasi parlando tra sé, in un accordo perfetto, inaspettato, di una bellezza prodigiosa»⁹⁹ e «[in *Pelléas et Mélisande*] il discorso musicale, la fraseologia vocale e la parola scenica sono sempre in accordo colla sostanza orchestrale»¹⁰⁰.

7.1.8. A questo punto il quadro sulla nascita, sull’evoluzione e sulla diffusione dell’espressione verdiana sembrerebbe tracciato con sufficiente chiarezza e con ragionevole esaustività. Ma è stato rinvenuto un ulteriore testo che attesta il sintagma, non reperibile tramite ricerca telematica perché evidentemente ancora manca una digitalizzazione inserita in

⁹⁵ Roncaglia, *Vincenzo Bellini. Il musicista, quale appare dal suo epistolario*, in «Rivista musicale italiana», L, 2 (1948), pp. 159–177, a p. 165.

⁹⁶ Cappa, *Commemorazione di Arrigo Boito*, Siena, Ticci, 1942, p. 24. Pochi anni dopo Boito e Verdi vengono ancora associati per questo, a proposito di *Falstaff*, riprendendo quanto a suo tempo scritto da Borelli (cfr. «L’Italia che scrive», XXXIII–XXXV (1950), p. 3; non è stato purtroppo possibile verificare con più precisione questo riferimento rintracciato tramite la ricerca telematica preliminare del sintagma).

⁹⁷ In merito al quale si segnalano ulteriori attestazioni dell’espressione fuori d’Italia, come sembrerebbe confermato da due pubblicazioni, di cui purtroppo non si è riusciti a consultare gli originali: un articolo contenuto in «Opera News», XII (1947), p. 26, e la monografia di Antoine–Elisée Cherbuliez, *Giuseppe Verdi. Leben und Werk*, Rüschlikon–Zürich, Müller, 1949, p. 96.

⁹⁸ E.A. Mario, *Francesco Paolo Tosti. Conferenza tenuta nel salone dell’Accademia chigiana il 16 Marzo 1947*, in «Quaderni dell’Accademia Chigiana», XII (1947), p. 15.

⁹⁹ Gustavo Pesenti, *Debussy musicista aristocratico*, Borgo S. Dalmazzo, Bertello, 1950, p. 17.

¹⁰⁰ Ivi, p. 21.

corpora on line interrogabili; e sono occorrenze che quasi certamente rappresentano la prima occasione di circolazione pubblica, evidentemente all'epoca sfuggita e poco considerata, della formula oggetto del nostro interesse. Si tratta oltretutto di fonti estremamente autorevoli e importanti perché scritte da chi più di tutti, in quel momento, poteva essere al corrente delle specifiche parole di Verdi, ovvero il suo librettista Antonio Ghislanzoni. In un articolo ricco di spunti interessanti relativi al rapporto tra poesia e musica nell'opera lirica della seconda metà dell'Ottocento, nella piena maturità drammaturgico-musicale di Verdi da un lato e col modello linguistico manzoniano in chiara via di affermazione dall'altro, difendendo le scelte stilistiche alla base del proprio libretto dei *Promessi sposi* musicato da Errico Petrella, il poeta lecchese così si esprimeva:

Ciò che all'operista abbisogna è innanzi tutto il linguaggio *scenico* – vale a dire quel linguaggio evidente che molto si accosta al parlato, che non domanda, per essere compreso, il più lieve sforzo della mente. Vorrei mostrare a certi critici una ventina di lettere a me dirette dal più illustre dei maestri viventi, mentre io mi affannava nel costruirgli dei versi per una sua opera – “Belli, buonissimi i vostri versi... ma la parola non è abbastanza *scenica*... Abbandonate il metro... fate dire ai personaggi *ciò che debbono dire* nel linguaggio più chiaro e più espressivo... via le immagini poetiche!... mettete di far della prosa!” Dopo tali ammonizioni, a me più volte ripetute dall'illustre musicista, dal maestro che non ha rivali nel creare l'effetto drammatico, io mi sono ravveduto di molti errori, e talune strofe de' miei precedenti libretti, dove mi ero ingegnato di adunare le più elette squisitezze della forma, mi apparvero le più avver-

se alle esigenze della musica, qualche cosa come una perfidia, un tradimento perpetrato alla rovina del maestro. [...] Oggi si vuole del realismo. Quando non si tratti di una romanza, di una preghiera, di un duettino d'amore, di una sosta qualunque dell'azione drammatica, è forza che il librettista abbandoni affatto le alte regioni della poesia, per mettersi al livello de' suoi personaggi, per prestare ad essi quel vero linguaggio, che tanto più vero riesce quanto più si accosta alla prosa. [...] Questa falsa maniera di giudicare i libretti, che consiste nell'esigere costantemente della poesia laddove al maestro abbisogna mai sempre l'evidenza *scenica*, ha prodotto nei giovani letterati la strana illusione, che tutti quanti, per poco sappiano costruire dei versi passabili, si credano abilissimi librettisti, e facciano le alte meraviglie nel vedere che i sommi maestri respingano i loro parti, per darsi a musicare ciò che essi chiamano aborti. [...] Se il melodramma moderno domanda ad ogni costo la così detta parola *scenica*, la parola che colpisce, che scuote, che rivela concisamente e rapidamente le evoluzioni dei pensieri e degli affetti, esso vuole altresì una struttura di verso, quale da nessun trattato si insegna, quale non può ottenersi che dalla pratica e dall'istintiva o acquisita conoscenza dell'arte sorella. [...] Non si sfugge a questa legge: il primo dovere di uno scrittore di melodrammi è quello di subordinarsi alle esigenze della musica¹⁰¹.

Siamo all'inizio di giugno del 1871, dunque a meno di un anno dalle lettere che Verdi inviò a Ghislanzoni con le indicazioni che vengono qui riproposte quasi alla lettera, non come pedissequa e meccanica ripetizione, ma perché chiaramente com-

¹⁰¹ Antonio Ghislanzoni, *Ancora dei Promessi Sposi*, in «La Lombarida. Giornale politico quotidiano», XII, 5 giugno 1871, pp. 1–2. Cfr. anche Edoardo Buroni, *Antonio Ghislanzoni e il carteggio con Giuseppe Verdi. Il poeta, lo scapigliato e l'uomo quali emergono dalle lettere e dai documenti*, in «Otto/Novecento», 2025, in corso di stampa.

prese e fatte convintamente proprie dal poeta; il che, tra l'altro, è un'ulteriore prova che smentisce certa vulgata, in gran parte diffusa da alcuni studiosi menzionati in precedenza, secondo cui Ghislanzoni sarebbe stato un mero esecutore, passivo e poco partecipe, delle volontà di Verdi per la scrittura del libretto di *Aida*.

È probabile, come afferma Fabrizio Della Seta, che «“Parola scenica” è un sintagma che Verdi avrà trovato particolarmente efficace per spiegare a Ghislanzoni ciò che desiderava in quel momento, ma che forse non aveva per lui quel valore di formula definitoria, assoluta, nella quale la critica verdiana l'ha ipostatizzato»¹⁰²; anche in considerazione del fatto che il compositore fu sempre estraneo alle teorizzazioni, alle astrazioni sistematiche, alle formali definizioni,

alla dialettica militante e alla pubblica divulgazione del suo pensiero. Ma ciò non toglie che quell'espressione fu da lui usata ripetutamente nel corso di un ristretto lasso di tempo e con due interlocutori differenti, e che appare dunque lecito considerarla, in quanto tale, come un settorialismo a lui riconducibile; cosa del resto, come si è appena visto, che in qualche modo fece quasi subito lo stesso Ghislanzoni. Che poi Verdi, appunto estremamente restio a comunicare con pubblico e critica se non attraverso la sua sola musica, e certo lontano dall'immaginare che tali stralci di sue lettere avrebbero sortito un così ampio interesse speculativo, avesse potuto condividere e apprezzare la diffusione anche internazionale e la cristallizzazione di queste sue parole, è un altro paio di maniche, e potrebbe non essere del tutto infondato supporre una risposta negativa.

¹⁰² Della Seta, «... non senza pazzia», cit., p. 205.