

STUDI VERDIANI

17

«SALAMANDRE IGNIVORE... ORME DI PASSI...»
SUL LIBRETTO DI «UN BALLO IN MASCHERA»

Michele Curnis

I. LA «SALAMANDRA IGNIVORA»

Quasi preludio di quello «splendidissimo» che seguirà nel terzo atto dell'opera, anche la seconda parte del primo atto di *Un ballo in maschera* porge al pubblico fattezze, stilemi discorsivi, esagerazioni sceniche e verbali tutti tipici del festino con mascherata. Antonio Somma, autore del libretto,¹ si compiace di presentare un testo che indubbiamente ricorda il

¹ A. SOMMA, «*Un ballo in maschera*». *Melodramma in tre atti*, in *Libretti d'opera italiani dal Seicento al Novecento*, a cura di G. GRONDA e P. FABBRI, Milano, Mondadori, 1997, pp. 1405-1452 (da cui si citerà il testo dell'opera con relativa numerazione di versi). Su Antonio Somma si vedano: A. CASSI RAMELLI, *Libretti e librettisti*, Milano, Casa editrice Ceschina, 1973, pp. 183-188, 313 sg.; il capitolo *Le lettere del Somma sul libretto del «Ballo in maschera»* in *Carteggi verdiani*, I, pp. 219-275 (in precedenza anche la raccolta di A. PASCOLATO, «*Re Lear*» e «*Ballo in maschera*». *Lettere di Giuseppe Verdi ad Antonio Somma*, Città di Castello, S. Lapi editore, 1902); per l'esperimento del libretto di *Re Lear* si leggano i documenti in *Carteggi verdiani*, II, pp. 58-79, e la recente edizione del facsimile in G. VERDI - A. SOMMA, *Per il «Re Lear»*, a cura di G. CARRARA VERDI, Parma, Istituto nazionale di studi verdiani, 2002. Fabbri (*op. cit.*, pp. 1406 sg.) ricorda che «Il compimento del lavoro incontrò due principali ordini di difficoltà: in primo luogo l'inesperienza di Somma, cui Verdi dovette impartire direttive anche minute sulle esigenze del teatro musicale; in un secondo tempo l'ostilità della censura (napoletana, dal momento che l'opera era destinata al San Carlo) verso un soggetto che culminava in un regicidio». Per la documentazione relativa alle vicende della censura napoletana si veda anche E. NOBILE, *La censura borbonica contro il «Gustavo terzo o Un ballo in maschera» di Giuseppe Verdi*, in «Rassegna storica del Risorgimento», 40/1 (1953), pp. 69-71. Per quella epistolare sulla storia di *Un ballo in maschera* si veda F. WALKER, *Unpublished letters*, in «Verdi. Bollettino quadrimestrale dell'Istituto di studi

modello francese di Scribe, ma risulta sempre sospeso tra le scelte di una traduzione innovativa² e quelle di un confronto con numerosi altri libretti, in modo da affiancare alla matrice narrativa dei modelli, del teatro musicale italiano, un influsso più marcatamente letterario. Il tema dello *Zauber* è capitale sin dal *Gustave III ou Le Bal masqué* di Scribe, e con la stessa pretesa di verosimiglianza che legittima il ruolo dell'indovina all'interno della trama si trasmette anche al Cammarano di *Il reggente*. In Somma invece, per il tramite di segnali lessicografici evidenti, muta l'angolazione di questa visuale, ora inquadrata di sbieco: il formulario pretenzioso ed elucubrato di Ulrica diventa segnale di repertorio fisso, cristallizzato in epiteti che chi enuncia non necessariamente deve comprendere. E la sostanziale falsità dell'inizio della scena (sebbene non dell'intero prosieguo) riesce a vantaggio della perfetta costruzione melodrammatica, nella ricerca di effetti scenografici e musicali perfettamente coerenti rispetto a quanto anticipato dalle disilluse parole del protagonista («Tra la folla de' creduli ognuno l'abbandoni e folleggi con me»: per Riccardo infatti la visita all'"abituato dell'indovina" non costituisce né autopsia del reato di stregoneria imputato dal giudice, né partecipazione convinta a convegno mediatico-spirito).

Il libretto di *Un ballo in maschera* costituisce da sempre punto di passaggio obbligato degli studi sulla letteratura del teatro musicale, verdiano e non; le vicende della censura,³ gli innumerevoli cambiamenti di titolo, ambientazione, nomi e caratteri dei personaggi, l'unicità del prodotto finale (il solo libretto di Antonio Somma completato e musicato da Verdi, a differenza dello sfortunato *Re Lear*), contribuiscono ad affermare la suggestione esercitata dall'opera, unitamente all'originalità del libretto stesso. A tale originalità letteraria ogni musicologo ha accennato, soffermandosi ora sull'"innegabile carico di sciatterie e balordaggini" (Cassi Ramelli), ora sul fatto che Somma fosse comunque «un buon poeta» (Baldacci), ma il

verdiani», vol. I/1 (1960), pp. 28-43; G. VERDI, *Lettere*, a cura di M. PORZIO, Milano, Mondadori, 2000, pp. 272 sg., 275-281, 397 sgg.; G. VERDI, *Autobiografia dalle lettere*, a cura di A. OBERDORFER (nuova edizione rivista da M. CONATI), Milano, Rizzoli, 2001, pp. 325-332 e soprattutto la nuova edizione critica del *Carteggio Verdi-Somma*, a cura di S. RICCIARDI, Parma, Istituto nazionale di studi verdiani, 2003.

² Flora volle definire «riduttore (più che autore) del libretto, Antonio Somma», forse per interpretare l'anonimato richiesto a Verdi dal librettista: «[...] sapeva troppo bene ch'egli era piuttosto un libero traduttore che non l'autore di un libretto, anche a non voler tener conto dell'intervento continuo di Verdi. Perciò forse, soprattutto in un primo tempo, desiderò che il suo nome non figurasse nel frontespizio dell'opera» (F. FLORA, *Il libretto*, in «Verdi. Bollettino quadrimestrale dell'Istituto di studi verdiani» cit., pp. 44, 50). Per la bibliografia della partitura e delle varie stampe si veda HOPKINSON, II, pp. 127-132.

³ E quindi le interpolazioni e i riflessi sulla versione definitiva del libretto: nel caso della Censura borbonica è lecito parlare di vero e proprio «rifacimento affidato a non si sa bene qual sedicente poeta ufficiale, probabilmente Domenico Bolognese, rammentato dal Florimo tra' più fecondi e men fortunati confezionatori di drammi in quell'epoca» (*Carteggi verdiani*, I, p. 31; cfr. anche *Carteggio Verdi-Somma* cit., *passim*).

prodotto per Verdi sia alla fine "uno dei suoi libretti più tartassati e artisticamente più infelici" (Oberdorfer). In realtà giudizi così contrastanti sul libretto di *Un ballo in maschera* derivano da disamine per lo più parziali, limitate a quei sintagmi considerati (a posteriori) anodini, errati, incomprensibili (valga per tutti il verso «Sento l'orma de' passi spietati») e soprattutto condotte su di una prospettiva estetica non sorretta da adeguati riferimenti testuali. L'indagine lessicografica, e ancor più quella filologica, di collazione dei testi, dimostrano la grande complessità del libretto di Somma, sempre sospeso tra fedeltà al modello (il libretto *Gustave III ou Le Bal masqué* di Eugène Scribe, musicato da Auber nel 1833)⁴ e innovazione terminologica, a sua volta giocata sul riuso di precedenti libretti (non a caso verdiani: in primo luogo *Macbeth* di Piave e *Il trovatore* di Cammarano; ma, a riprova dell'ammirazione per lo stesso Cammarano, anche *Il reggente*, desunto appunto da Scribe per la musica di Mercadante).

Il testo dell'opera, al proposito, sembra non poter prescindere, a pari grado, oltre che dall'archetipo di Scribe, anche da forti suggestioni di Piave, dato che strutture lessicali e sintagmi peculiari paiono ripresi dal Coro di Streghe del *Macbeth*. Già Fedele d'Amico analizzò il rapporto Auber-Mercadante-Verdi;⁵ in quello di Scribe-Cammarano-Somma si inserisce allora la quarta occorrenza di Piave, suggeritore inconsapevole di numerose innovazioni che Somma volle riutilizzare e rielaborare in più punti,⁶ anche obbedendo alle richieste di Verdi, che "fu costretto dall'imperizia altrui a sollecitare soluzioni inedite e più congeniali al suo far teatro, nonché a mettere a fuoco quel concetto di 'parola scenica' che caratterizzerà la sua drammaturgia".⁷

⁴ Una fedeltà che appare programmatica sin dal primo verso: il «Posa in pace, a' bei sogni ristora» è infatti resa letterale del «Repose en paix, toi que chérit la Suède» con cui l'opera di Auber prende avvio.

⁵ F. D'AMICO, *Il "Ballo in maschera" prima di Verdi*, in *Verdi. Bollettino quadrimestrale dell'Istituto di studi verdiani*, vol. 1/3 (1960), pp. 1251-1328.

⁶ Nella storia dei rifacimenti e delle rielaborazioni dei titoli francesi non va dimenticato *Il domino nero*, su libretto di F. Rubino e musica di L. Rossi (Milano, Teatro della Cannobbiana, 1° settembre 1849), tratto dall'omonimo libretto di Scribe per Auber del 1837: cfr. *Annals of opera, 1597-1940*, compiled from the original sources by A. LOEWENBERG, London, John Calder, 1978, col. 876.

⁷ *Libretti d'opera italiani* cit., p. 1407, dove si continua dicendo: "Da parte sua Somma, quasi presagendo la retrodatazione imposta dalla censura, indulgerà a certi 'secentismi' (del tipo di quelli irrisi da Manzoni) che dovettero sembrargli immaginosamente arguti, come il famigerato «sento l'orma dei passi spietati» (506), convinto forse di riscattare per questa via versi altrimenti destinati a ruoli servili". In realtà Somma non indulge affatto a stilemi particolari per impreziosire il suo libretto, né tanto meno ricorre programmaticamente a metafore inconsulte e terminologie desuete quali quelle che passano sotto il nome di *secentismi*; egli tende piuttosto da un lato a recuperare, in una ricerca squisitamente lessicografica, il termine raro dell'italiano antico (a partire dalla suggestione di definizioni perifrastiche della Scuola siciliana e *hapax legomena* danteschi, ossia termini che ricorrono *una sola volta* nella scrittura dell'autore, sino a *hapax coniat* dallo stesso Somma, per cui cfr. *infra*), dall'altro a rispettare con scrupolo il messaggio narrativo del testo che ha per modello (il dramma di Eugène Scribe), e che egli innanzi tutto si preoccupa di tradurre.

Limitando la disamina agli esempi più significativi e appariscenti, il confronto delle varie redazioni della scena profetica rivela forti legami di tutte le versioni successive⁸ rispetto al modello francese, sebbene in Somma si percepisca il valore di uno scarto fondamentale. L'eliminazione dell'elemento deittico (pronomi personali e avverbi che designano con precisione luogo e momento dell'azione) dalla formula divinatoria, con approdo letterario ad autentica fenomenologia retorica della scena di magia, oltre a innovare sintagmi e figurazioni nel corso degli iterati prelievi lessicali, configura concettualmente il discorso di Ulrica su di un piano più complesso della ricezione. Nei precedenti libretti efficacia drammatica e autenticità stessa della divinazione derivavano espressamente dalla scrupolosa osservazione delle regole di magia, ed era menzionato ogni momento della concatenazione causa-effetto (nel *Reggente*: «È questo il crin [...] Sangue qui v'ha [...] Per queste fiamme [...]»; nel *Macbeth*, dalla deissi fantasmatica di «Questo è il momento. | Su via! Sollecite giriam la pentola», alla sequenza di pronomi deittici in figura di ipotiposi «Tu rospo [...] | Tu, vepre, tu, radica | [...] Tu, lingua di vipera, | Tu pelo di nottola [...]», etc.). Sia Cammarano sia Piave attuano il procedimento mediante il quale, utilizzando elementi deittici del linguaggio quali pronomi personali, aggettivi dimostrativi, avverbi di luogo e di tempo, si pone in rapporto l'enunciato con la situazione spazio-temporale in cui questo è inserito. Ulrica al contrario non esplicita nulla: dopo aver invocato la divinità infernale che neppure nomina (a differenza dei suoi modelli Arvedson e Meg) i passaggi descrittivi del seguito non hanno in realtà alcuna connessione logica con l'affermazione finale («Nulla, più nulla ascondersi | Al guardo mio potrà»). Ulrica presenta un doppio entimema retorico in cui la prima premessa maggiore (implicita, oltre che indimostrabile) sosterrebbe che il demonio (evocato in quanto possiede «La face del futuro») si manifesti in condizioni particolari; viene ben esplicitata la prima premessa minore, con l'elenco dettagliato di tutte le condizioni che propiziano l'epifania demonica («Omai tre volte l'upupa», vv. 160 sgg.); conclusione, appena postposta all'elenco dei segni magici: il demonio è presente («È lui, è lui!», vv. 168 sgg.). Risulta evidente trattarsi di un falso sillogismo, appunto un entimema su cui Somma costruisce tutta la prima parte della scena, anche grazie alla completa partecipazione del Coro di popolani, in preda a vero e proprio delirio di fede, attorno alla *persona loquens*. Il secondo entimema a cui Ulrica allude, enunciandolo soltanto in parte, sarebbe articolato in una premessa maggiore implicita, secondo cui il demonio permette di conosce-

⁸ Oltre a quelle prese in esame direttamente non va dimenticato il meno noto rifacimento *Clemenza di Valois* di Gaetano Rossi, per la musica di Vincenzo Gabussi (Venezia, La Fenice 1841).

re il futuro a chi gli sia intimo (è il Coro stesso a suggerirlo: «Il demonio tra breve halle a parlare», v. 155 della partitura, poiché il verso del libretto di Somma si presentava stilisticamente diverso: «par che Sātana guizzi al focolare».)⁹ La seconda premessa minore è di nuovo fortemente assertiva, tutta espressa in esclamazioni sull'implicita intimità con il demonio («Come risento adesso! La voluttà riardere! Del suo tremendo amplesso!»). Seconda conclusione: l'invasata dal demone può prevedere il futuro («Nulla, più nulla ascondersi! Al guardo mio potrà!»). Ulrica si presta così al gioco di Riccardo, che aveva immaginato per pubblico dell'indovina «una folla di creduli», ammaliata dal sottilissimo procedere concettuale, che al popolo fa apparire quanto mai legittima la capacità profetica, sulla base di segni magici e prodigiosi evocati dalla sola forza della parola. Somma azzerà pedissequa didascalie che vogliano trasformare in concretezza tutto quanto concreto non può essere, affidando a Ulrica non caldaie o ingredienti immondi e sanguinolenti che siano di contorno all'indovina, ma soltanto la sua scaltrita oratoria.¹⁰

Tipologia scenica della «divinatio».¹¹

1833: Scribe *Gustave III ou Le Bal masqué* (II,1)
[Arvedson]

O Belzébut! ô roi des noirs abîmes!
Sois aujourd'hui mon guide et mon soutien;
A ton aspect les coeurs pusillanimes
Tremblent d'effroi; mais moi, je ne crains rien!

⁹ Per la variante di verso si vedano a confronto *Tutti i libretti di Verdi*, introduzione e note di L. BALDACCIO, Torino, UTET, 1996 (Milano, 1975), p. 343; *Libretti d'opera italiani* cit., p. 1416 e *Carteggio Verdi-Somma* cit., pp. 195 sgg.

¹⁰ Pestelli scrive molto a proposito di una sensazione di montatura, che si percepirebbe nell'intera scena: in effetti Ulrica monta abilmente tutte le componenti, giocando con e indulgendo all'artificio prima di tutto lessicografico e letterario (cfr. G. PESTELLI, *Verdi, "Un ballo in maschera"*, in *"Un ballo in maschera" di Giuseppe Verdi*, Milano, Edizioni del Teatro alla Scala, Stagione 2000-2001, p. 69, programma di sala, 13 maggio 2001: «Ulrica, fra caldaie fumanti, upupe e salamandre, è 'talmente una maga' che pare finta, lasciando, quanto meno, aperti molti dubbi sulla sua qualità di medium; [...] c'è qualcosa di un poco ciarlatanesco, qualcosa di un mangiafuoco di piazza [...]»). Sull'entimema retorico e il suo utilizzo si vedano H. LAUSBERG, *Elemente der literarischen Rhetorik*, München, Max Hueber Verlag, 1963, pp. 119-122; B. MORTARA GARAVELLI, *Manuale di retorica*, Milano, Bompiani, 1989, pp. 79 sgg., 240, 250, 289.

¹¹ I testi sono rispettivamente tratti da *Gustave III ou Le Bal masqué*, opéra en cinq actes représenté, pour la première fois, sur le Théâtre de l'Académie Royale de Musique, le 27 février 1833. Musique de M. Auber, in *Oeuvres complètes de M. EUGÈNE SCRIBE*, II, Paris, Flammarion, 1841, p. 8; S. CAMMARANO, *Il reggente*, tragedia lirica in tre atti da rappresentarsi nel Regio Teatro il Carnevale del 1842-43, Torino, 1843 (per i fratelli Favale, tipografi dell'impresa dei R. Teatri), pp. 12 sgg. (si tengano presenti varianti minime nella ristampa di *Il reggente*, dramma lirico in tre atti, da rappresentare nel Teatro Carignano di Torino l'Autunno del 1854, Milano, coi tipi di Francesco Lucca, p. 40); F. M. PIAVE, *Macbeth*, melodramma in quattro parti, in *Tutti i libretti di Verdi* cit., p. 155; A. SOMMA, *Un ballo in maschera*, vv. 156-178, nell'ed. cit. dei *Libretti d'opera italiani*, pp. 1416 sgg.

1843: Cammarano *Il reggente*
(I,6) [Meg]

Tre volte invoco te, scinta le
[chiome:
Oh Belzebù! Oh Belzebù! Oh
[Belzebù!
Quest'opra senza nome
Guarda con l'occhio ignifero
(Toglie da un armadio, e getta
nella caldaia le cose delle quali
fa motto)
Aggiungo all'erbe mistiche
D'un aspide il velen spumoso e
[nero;
E una piuma di nottola,
Che svolazzava intorno al
[cimitero.
È questo il crin d'un giovane
Che tradito moriva e disperato.
Sangue qui v'ha d'un pargolo
Che da spietata man peria svenuto.
Per queste fiamme attinte al foco
[eterno,
Liquor, ti addensa in glutinosa
[spuma,
E per virtù d'averno
Bolli, gorgoglia e fuma.

1847: Piave *Macbeth* (III,1)
[Streghe e Macbeth]

I. Tre volte miagola la gatta in
[fregola.
II. Tre volte l'upupa lamenta
[ed uluia.
III. Tre volte l'istrice guaisce
[al vento.
- Questo è il momento.
Su via! Sollecite giriam la pentola,
Mesciamvi in circolo possenti
[intingoli:
Sirocchie, all'opera! L'acqua
[già fuma,
Crepita e spuma.
I. Tu rospo venefico
Che suggi l'aconito,
Tu, vepre, tu, radica
Sbarbata al crepuscolo,
Va', cuoci e gorgoglia
Nel vaso infernal.
II. Tu, lingua di vipera,
Tu, pelo di nottola,
Tu, sangue di scimmia,
Tu, dente di bòtolo,
Va', bolli e t'avvoltoia
Nel brodo infernal.
III. Tu, dito d'un pargolo
Strozzato nel nascere,
Tu, labbro d'un Tartaro,
Tu, cuor d'un eretico,
Va' dentro, e consolida
La polta infernal.
[...]
Macbeth: Che fate voi, misteriose
[Donne?
Streghe: Un'opra senza nome.

1859: Somma *Un ballo
in maschera* (I,6 sgg.)
[Ulrica, Riccardo, popolani]

Re dell'abisso, affrettati,
Precipita per l'etra,
Senza librar la folgore
Il tetto mio penètra.
Omni tre volte l'upupa
Dall'alto sospirò;
La salamandra ignivora
Tre volte sibilò...
E delle tombe il gemito
Tre volte a me parlò!
(Riccardo da pescatore,
avanzandosi tra la folla, né
scorgendo alcuno dei suoi, e
detti)
Riccardo: Arrivo il primo!
Popolani: Villano, da'
[indietro.
(Ei s'allontana ridendo)
Tutti: Deh! perché tutto
[riuce di tetro?
Ulrica: È lui, è lui! ne' palpiti
Come risento adesso
La voluttà riardere
Del suo tremendo amplesso!
La face del futuro
Nella sinistra egli ha!
Arrise al mio scongiuro,
Rifolgorar la fa:
Nulla, più nulla ascondersi
Al guardo mio potrà!
(Batte al suolo e sparisce)
Tutti: Evviva la maga!
Ulrica: (di sotterra)
Silenzio, silenzio!

La completa irrealità ('scherzo o follia' dirà più tardi il protagonista) del contesto magico fa sì che la stessa espressione epifanica sia interrotta dall'intermezzo burlesco di Riccardo travestito («Arrivo il primo!»), come se dopo il particolare orrifico («l'upupa [...] La salamandra ignivora [...] delle tombe il gemito») sia legittimo l'arrivo di un personaggio del gran mondo vestito «da pescatore»; importante notare la singolarità di numero degli oggetti evocati: non le salamandre, le upupe, i gemiti, bensì l'unicità di oggetti-simbolo, feticci rivelatori — quelli che in un romanzo di Eco

sono giustamente classificati all'interno del *cliché* operistico come "trovarobato da *Mefistofele* di Boito". La scenetta di Silvano conferma (come poi anche la battuta di beffa nei confronti di Ulrica, quando Riccardo si rivela pubblicamente) l'assoluta inesistenza di alcunché di magico: la fausta profezia di Silvano è infatti avverata dall'unico personaggio che può realizzarla, e non affidata al corso degli eventi, perché egli si trova lì sulla scena; è falsa, ma tutti ci credono. La successiva invece, quella al falso pescatore, si rivela esatta in differita estrema, ma al momento è come se fosse annullata, perché nessuno ci crede (ed è significativo che verrà realizzata solo nel finale dell'opera, in un altro scenario di completa ambiguità – causata dalle maschere e dalla perdita completa delle identità). Sembra presagirlo lo stesso popolo, che esprime la propria assoluta credulità con «l'incanto non dessi turbare...» (v. 154).

Del resto Ulrica ha per archetipo lontanissimo la profetessa virgiliana del sesto libro dell'*Eneide*; non sarà neppure del tutto casuale il ripetersi di un rapporto di scenari reali o evocati, quale l'unione di antro dell'indovina e distesa del mare, connubio antichissimo e ancestrale, forse per l'opposizione di mondo infero e spazio aperto che si ritrova appunto nel sesto libro dell'*Eneide*. Il mare di *Un ballo in maschera* è completamente finto, ma in un punto si assiste a questa identificazione di scenari, che si presenta esplicita quando Riccardo millanta: «Con lacere vele | E l'alma in tempesta, | I solchi so frangere | Dell'onda funesta, | L'averno ed il cielo, irati sfidar» (vv. 256-261). Ulrica è posseduta dal dio, al pari del *vates* virgiliano, ma è nuova l'ossessione di «tremendo amplesso» del *medium* con la divinità (rispetto alla complessità del modello è questo un tratto anche troppo marcato). Il primo legame parallelo di Ulrica con la Sibilla si ha con Virgilio, *Aeneis* VI,10 sgg. a proposito dello scenario *horridus* dell'antro dell'indovina («antrum immane», v. 11, e «ingens antrum», v. 42). La progressione scenica virgiliana è di limpida chiarezza, perché l'indovina esordisce con un'osservazione («poscere fata tempus», vv. 46 sgg., «è ora di domandare il destino»), che è anche un imperativo. Nel *Ballo* sarà soltanto un personaggio secondario, e più tardi, a esclamare «Su, fatemi largo, saper vo' il mio fato» (Silvano in I,8), sebbene la didascalia introduttiva si concludesse con la descrizione di un "Fanciullo ed una Giovinetta che le (*scil.* a Ulrica) domandano la buona ventura". La consonanza più significativa appare però nell'istante dell'invasamento divino: «deus, ecce, deus» (6,46) scarso ed essenziale di Virgilio, accompagnato da una precisa descrizione sintomatologica della *trance* della Sibilla, diventa in Somma ovviamente tutto dialogico con «È lui, è lui! ne' palpiti | Come risento adesso | La voluttà riardere | Del suo tremendo amplesso!» (vv. 168-171); e il «pectus anhelum et rabie fera corda tumescunt» (48 sg., 'il petto ansante, e di una rabbia selvaggia il cuore si gonfia') diventano appunto i palpiti in cui Ulrica *ri-sente* adesso la voluttà *ri-ardere*. Nuova, in Somma, l'agnizione

epifanica dei tratti demoniaci («La face del futuro», quale risposta allo scongiuro dell'indovina, vv. 172-175), mentre l'identificazione completa di Ulrica con la Sibilla virgiliana avviene grazie alle esclamazioni corali che prima apostrofano il personaggio con la qualifica di *maga* («Evviva la maga!», v. 178), poi con «Evviva la nostra sibilla immortale» (v. 192), quindi con la nuova apostrofe del protagonista mascherato che si diverte alle sue spalle, esortandola «E tu, sibilla che tutto sai» (v. 248, che richiama evidentemente *Aeneis* VI,117: «potes namque omnia»).¹² Ai vv. 140-148 del poema virgiliano la digressione sul ramo d'oro assomiglia alla prescrizione della «magic'erba» di v. 208 di *Un ballo in maschera*, in particolare per l'analogia secondo cui essa «vada spiccata di sua man da chi n'ha d'uopo» (parafraresi di vv. 209 sg. del libretto). Le reminiscenze tipologiche e semantiche iniziano infatti sin dal primo momento in cui Ulrica viene nominata, a partire da I,4.

Aeneis VI

- At pius Aeneas arces, quibus altus Apollo
 10 Praesidet, horrendaeque proci secreta Sibyllae,
 Antrum immane, petit, magnam cui mentem animumque
 Delius inspirat vates aperitque futura.
 Iam subeunt Triviae lucos atque aurea tecta.
 [...]
 Excisum Euboicae latus ingens rupis in antrum,
 Quo lati ducunt aditus centum, ostia centum,
 Unde ruunt totidem voces, responsa Sibyllae.
 45 Ventum erat ad limen, cum virgo «Poscere fata
 Tempus» ait: «deus, ecce, deus!» cui talia fanti
 Ante fores subito non voltus, non color unus,
 Non compta mansere comae; sed pectus anhelum,
 Et rabie fera corda tument; maiorque videri
 50 Nec mortale sonans, adflata est numine quando
 Iam propiore dei. «Cessas in vota precesque,
 Tros» ait «Aenea? cessas? neque enim ante dehiscent
 Attonitae magna ora domus». Et talia fata
 Conticuit. Gelidus Teucris per dura cucurrit
 55 Ossa tremor funditque preces rex pectore ab imo.
 [...]
 65 «Tuque, o sanctissima vates,
 Praescia venturi, da (non indebita posco
 Regna meis fati) Latio considerare Teucros
 Errantisque deos agitataque numina Troiae.
 Tum Phoebos et Triviae solido de marmore templum
 70 Instituum festosque dies de nomine Phoebi.

Un ballo in maschera I,4 sgg.

- [...] Del futuro l'alta
 Divinatrice... Che nell'antro immondo
 Chiama i peggiori, d'ogni reo consiglio
 Sospetta già [...] (vv. 76-79)
 E s'accorra nel magico tetto (v. 127)
 (*L'abituro dell'indovina. A sinistra un camino; il
 fuoco è acceso, e la caldaia magica fuma sopra un
 treppie [...]*)
 È lui, è lui! ne' palpiti
 Come risento adesso
 La voluttà riardere
 Del suo tremendo amplesso! (vv. 168-171)
 Chi voi siate, l'insana parola
 Può nel pianto prorompere un giorno,
 Se chi sforza l'arcano soggiorno
 Va la colpa nel duolo a purgar,
 Se chi sfida il suo fato insolente
 Deve l'onta nel fato scontar. (vv. 286-291)

- Sollecita esplora,
 Divina gli eventi,
 Non possono i fulmini,
 La rabbia de' venti,
 La morte, l'amore,
 Sviarlo dal mar. (vv. 262-267)

¹² Ci si orienti soprattutto su R. J. QUITER, *Aeneas und die Sibylle. Die rituellen Motive im sechsten Buch der "Aeneis"*, Königstein, Verlag Anton Hain, 1984, in particolare le pp. 49-62 (ossia i capitoli *Die Sibylle als Mystagogin e Gebet von der Initiation*).

Te quoque magna manent regnis penetralia nostris:
 Hic ego namque tuas sortes arcanaque fata,
 Dicta meae genti, ponam lectosque sacrabo,
 Alma, viros. Foliis tantum ne carmina manda,
 75 Ne turbata volent rapidis ludibria ventis:
 Ipsa canas oro». Finem dedit ore loquendi.
 At Phoebi nondum patiens, immanis in antro
 Bacchatur vates, magnum si pectore possit
 Excussisse deum: tanto magis ille fatigat
 80 Os rabidum fera corda domans fingitque premendo.
 Ostia iamque domus patuere ingentia centum
 Sponte sua vatisque ferunt responsa per auras:
 O tandem magnis pelagi defunctorum periculis,
 Sed terrae graviora manent [...].
 [...]

Latet arbore opaca
 Aureus et foliis et lento vimine ramus,
 Iunoni infernae ductus sacer, hunc tegit omnis
 Lucus et obscuris claudunt convallibus umbrae.

140 Sed non ante datur telluris operta subire,
 Auricomos quam quis decerpserit arbore fetus.
 Hoc sibi pulchra suum ferri Proserpina munus
 Instituit; primo avolso non deficit alter
 Aureus et simili frondescit virga metallo.

145 Ergo alte vestigia oculis et rite repertum
 Carpe manu; namque ipse volens facilisque sequetur,
 Si te fata vocant; aliter non viribus ullis
 Vincere nec duro poteris convellere ferro.

E tu, sibilla che tutto sai,
 Della mia stella mi parlerai. (vv. 248 sgg.)

Su, profetessa, monta il treppie:
 Canta il presagio. (vv. 245 sgg.)

Funesta, ascosa
 Cura che amor destò [...] Pace... svellermi dal petto
 Chi sì fatale e desiato impera! (vv. 202-205)

Con lacere vele | E l'alma in tempesta,
 I solchi so frangere | Dell'onda funesta (vv. 256-259)
 Arcane | Stille conosco d'una magic'erba (vv. 207 sgg.)
 [...] Abbarbica gli stami
 A quelle pietre infami,
 Ove la colpa scontasi
 Coll'ultimo sospir! (vv. 218-221)

Della città all'ocaso,
 Là dove al tetro lato
 Batte la luna pallida
 Sul campo abominato... (vv. 214-217)
 [...] Ma chi n'ha d'uopo
 Spiccarla debbe di sua man nel fitto
 Delle notti. (vv. 209-211)

In alcuni punti la scansione formulare delle battute di Somma ricalca fedelmente le sequenze esametriche virgiliane, denunciando due necessità implicite del librettista: il reperimento di un modello realmente archetipico per la sua scena di vaticinio da un lato e la ricerca di un percorso narratologico (soprattutto dialogico) in grado di fornire l'esattezza di strutture diegetiche dall'altro. Si trattava, in altre parole, del susseguirsi di domande e risposte tra chi interroga e l'oracolo (il rapporto Enea/Sibilla del poema diviene quello, complicato e falsato, Coro-Silvano-Riccardo/Ulrica nel libretto d'opera). Nel risultato ultimo la resa della fonte francese non impedisce quindi che il pretesto scenico sia riportato alle suggestioni strutturali della più alta poesia latina, allontanandosi pertanto in maniera definitiva dai semplici meccanismi della sola traduzione di un testo (o più testi) preesistente.

La frequentazione di Somma con Virgilio, oltre che dalle rispondenze lessicali e strutturali che la collazione testuale evidenzia, si può documentare a partire da alcune annotazioni del librettista stesso, reperibili in calce all'edizione della sua *pièce* teatrale *Cassandra*. Significativo dell'incidenza della fonte latina è il fatto che per spiegare una tragedia di soggetto greco l'autore inizi citando Virgilio, "che nel II dell'*Eneide*, le (*scil.* a Cassandra)

dà Corebo per amante" (segue trascrizione del testo). L'episodio di Corebo, infelice amante della profetessa e destinato a perire quasi subito nell'incendio della città di Troia, è uno tra quelli più brevi e desueti del poema, sebbene sia dotato di una sua struggente e malinconica autonomia all'interno del secondo canto. Esso costituisce una sorta di piccolo poemetto sull'impossibilità dell'amore del giovane eroe per Cassandra; soltanto il lettore scrupoloso e interessato anche ai filoni particolaristici della struttura narrativa e descrittiva dei caratteri potrebbe ricordarlo così bene, al punto da renderlo un riferimento esplicito all'interno di contesti in cui esso non ha affatto pertinenza cogente (il poema virgiliano nella riscrittura di una tragedia sulla casa degli Atridi). Nelle stesse *Annotazioni* alla *Cassandra*, d'altra parte, nome e poesia di Virgilio compaiono ancora (nel testo latino), al pari di quelli di un'altra fonte dichiarata (e non così popolare) come Ditti Cretese.¹³ Ma l'affezione per il modello virgiliano non è necessariamente relegata a soggetti mitologici; si percepisce anche nel corso delle estenuanti modifiche del libretto di *Un ballo in maschera*, del suo titolo, dei nomi dei personaggi e dell'ambientazione. In molti punti del relativo carteggio con Verdi, Somma allude all'indovina come "la nostra Sibilla":¹⁴ più che semplice epiteto, pare quasi rimando trasparente all'archetipo letterario di Ulrica.

E se pure il dato onomastico deve mutare, non per questo viene meno il legame con le fonti antiche, come dimostra un episodio risolto della tortuosa fase di transizione del libretto. In una delle prime lettere sulla composizione del dramma, il 28 ottobre 1857, Somma scrive a Verdi: "Dove trovate nel pezzo già inviatovi Ankastron sostituite Carlo, nell'elenco dei personaggi è Carlo duca d'Ankastron ma nel dialogo è solo Carlo o Duca – per evitarne il suono eteroclitico". Sulla base di tale motivazione eufonica, volta a evitare l'introduzione nel testo italiano di nomi stranieri, Somma prosegue: "Per questo motivo chiamo *Locusta* la sibilla e Mazeppa e Ivan i due nobili congiurati – e *Seni* quell'altro della Giustizia".¹⁵ A parte i nomi eloquenti di alcuni caratteri maschili, è significativo che Arvedson (di Scribe) o Meg (di Cammarano) — ma sempre, virgilianamente, "la sibilla" — divengano *Locusta*. Non si tratta di scelta casuale, ma di ulteriore spia linguistica delle letture latine del librettista: *Locusta* è infatti nome della celebre avvelenatrice dell'età di Claudio e di Nerone, di cui parla Tacito negli *Annales*. Quando Agrippina si decide a provocare la morte di Claudio con un veleno particolare, di effetto gradua-

¹³ Cfr. *Opere scelte di Antonio Somma*, edite per cura di A. PASCOLATO, Venezia, Antonelli, 1868, pp. 399-403.

¹⁴ Si vedano *Carteggi verdiani*, I, p. 227 e *Carteggio Verdi-Somma* cit., p. 235.

¹⁵ *Carteggi verdiani*, I, p. 220 e *Carteggio Verdi-Somma* cit., p. 191.

le ("exquisitum aliquid [...] quod turbaret mentem et mortem differret", scrive lo storico), si ricorre all'esperta di pozioni venefiche, ossia "deligitur artifex talium vocabulo Locusta, nuper veneficii damnata et diu inter instrumenta regni habita" (Tacito, *Annales* 12,66,2: "Si va a cercare un'esperta di quelle arti, di nome Locusta, già condannata per veneficio e da tempo tenuta in serbo fra gli strumenti utili al potere").¹⁶ Grazie alla sua abilità, di Locusta approfitta più tardi anche Nerone quando vuole far assassinare Britannico, con la complicità di chi vigilava l'avvelenatrice: "occulta molitur pararique venenum iubet, ministro Pollione Iulio praetoriae cohortis tribuno, cuius cura attinebatur damnata veneficii nomine Locusta, multa scelerum fama" (*Annales* 13,15,3: "ordisce un piano segreto e comanda di preparare un veleno, con la complicità di Pollione Giulio, tribuno della coorte di pretoriani, alla cui vigilanza era affidata la prigioniera Locusta, condannata per veneficio e famosa per molte nefandezze"). E la Locusta di Somma è definita in I,4 dal giudice «D'ogni reo consiglio | Sospetta già»; forse il librettista aveva inizialmente pensato a un utilizzo successivo, nell'ultima parte della sua *pièce*, delle arti magiche della donna quale *instrumentum regni*, al pari della scellerata di Tacito? È però dato di fatto che già nella lettera del 5 novembre 1857, quindi neppure dieci giorni dopo la proposta per il personaggio dell'indovina, Somma scrivesse a Verdi: "Al nome di Locusta se non vi spiace sostituiremo quello di Ulrica, o Edvige nomi che hanno suono italiano, e sono di celebri donne svedesi".¹⁷ La suggestione da Tacito viene quindi rapidamente accantonata, e le lettere documentano bene l'accavallarsi di molte idee nello spazio di pochi giorni; la nuova mutazione è giustificata ancora sul piano eu-fonetico (il *suono italiano*), ma soprattutto dal riferimento all'onomastica dell'ambientazione (nomi di *celebri donne svedesi*): da un lato Somma si preoccupa così di offrire un riscontro plausibile dei suoi nomi con quelli delle terre in cui la vicenda ha luogo, dall'altro avverte probabilmente che l'evidente parallelo con la fonte storica romana non era sufficientemente adeguato, dato il carattere che la sua Sibilla aveva ormai assunto all'interno del libretto (ben diverso dalla Locusta di Tacito). Il nome dunque, a partire dalla lettera del 17 novembre 1857, sembra essere definitivamente quello di Ulrica, in parallelo alla composizione dell'invocazione demoniaca;¹⁸ esso lascia comunque traccia esplicita del lavoro intermedio, denso di letture e progressive

¹⁶ A questo personaggio, assunto per antonomasia al ruolo di avvelenatrice negli intrighi di corte, accennano anche SVETONIO, *Nero* 33,47; DIONE CASSIO, *Storia di Roma* 44,3; GIOVENALE, *Satirae* 1,5,71; trattandosi di fonti molto conosciute e facilmente accessibili, Somma poteva averle tenute presenti nel riferimento onomastico.

¹⁷ *Carteggio Verdi-Somma* cit., p. 208.

¹⁸ "Intanto vi accompagno trascritta qui dietro una altra invocazione per la nostra Sibilla, la quale dovrebbe, in quanto ha più tinta caratteristica e più nerbo della precedente, soddisfarvi" (*Carteggio Verdi-Somma* cit., p. 235).

appropriazioni letterarie.

Analoghi ripensamenti avvengono anche per singoli oggetti: in I,6, infatti, l'indovina Ulrica, appunto all'interno della scena di divinazione,¹⁹ evoca la «salamandra ignivora» che ormai «tre volte sibillò»: anche questo è approdo di un lavoro di composizione stratificato in alcuni tentativi, come le lettere a Verdi documentano.

Lettera del 28 ottobre 1857.

Locusta

(ispirata)

Re dell'abisso affrettati,
Precipita per l'etra,
Senza libar la folgore,
Il tetto mio penètra!

—

Del tuo tremendo amplesso
Tutta risento adesso
Ne' polsi miei riardere
L'antica voluttà!
[...]

Locusta

Ei vien, da lunge un sibilo
M'arrecà il suo saluto —
Ei vien l'eterno giovane
Dal biondo petto irsuto!

==

E cede al mio scongiuro,
Le chiavi del futuro:
Onde più nulla ascondersi
Al guardo mio potrà!

Lettera del 17 novembre 1857.

La Sibilla

(ispirata)

Re dell'abisso affrettati
Precipite per l'etra:
Senza libar la folgore
Il tetto mio penetra.
— Omai, tre volte l'upupa
Dall'alto sospirò...
La serpicella ignivora
Tre volte sibillò...
E delle tombe il gemito
Tre volte a me sonò...!
[...]

La Sibilla

È Lui... è lui! ne' palpiti...
Come risento adesso,
La voluttà riardere
Del suo tremendo amplesso!
— Le chiavi del futuro
Nella sinistra egli ha.
M'arrese: al mi[o] scongiuro
Ribalenar le fà...
Ed or più nulla ascondersi
Al guardo mio potrà!

Nella lettera successiva, del 19 novembre, Somma avrebbe finalmente richiesto a Verdi di sostituire *serpicella* con *salamandra* (nonché il verbo *sonò* con la forma *parlò*), ed essa sarebbe rimasta anche nella versione del

¹⁹ Oltre al *Carteggio Verdi-Somma* cit., pp. 195, 235-236, si vedano anche D. ROSEN, *Un racconto in cinque città. "Un ballo in maschera" e la censura: le peregrinazioni di Gustavo III*, in *Giuseppe Verdi: l'uomo, l'opera, il mito*, a cura di F. DEGRADA, Milano, Skira, 2000, pp. 73-79, poi ripreso in *Da "Gustave III" di Scribe (1833) a "Un ballo in maschera" (1859) di Somma e Verdi*, in *"Un ballo in maschera" di Giuseppe Verdi*, (programma di sala cit.), pp. 86-123 (in particolare p. 110); cfr. inoltre P. CECCHI, *Quasi un desio fatale*, in *Giuseppe Verdi. "Un ballo in maschera"*, Venezia, Fondazione Teatro La Fenice di Venezia, 1999 (programma di sala, 22 aprile 1999), pp. 64-71.

libretto di *Una vendetta in domino*, sempre accompagnata dal suo aggettivo. L'attributo *ignivoro* (opposto al più frequente *ignivomo*, ben attestato nella storia letteraria e nel teatro musicale) appare essere *hápax legómenon* nell'intera letteratura italiana (almeno in ambito poetico), ed è segnale della peculiarità compositiva di Somma. Il librettista, primo e ultimo a utilizzarlo, conierebbe il termine a partire dalla suggestione di un *locus* di Cammarano; nel *Reggente* infatti l'indovina Meg (antecedente strutturale di Ulrica nella *fabula* di quel dramma) invocava un Belzebù dall'«occhio ignifero», affinché presiedesse alla predizione del futuro. L'intera scena creata quasi *ex novo* da Cammarano rispetto a Scribe sarebbe poi stata ripresa da Piave nel *Macbeth* (III,1: il Coro delle Streghe, con rispondenze lessicali estremamente puntuali, in particolare per «quest'opra senza nome», che ritorna nell'ultima risposta delle streghe, «un'opra senza nome»), e ancora da Somma (che ricorda tutte le rielaborazioni, sul gusto del macabro, di Piave e del Cammarano di *Il trovatore*)²⁰ proprio per *Un ballo in maschera*. Marcata ambizione di originalità rende il catalogo di entità demoniache esposto da Ulrica più sobrio, nonché provvisto di elementi nuovi, meno banali rispetto ai precedenti. Ritorna l'upupa del *Macbeth*, ma non la congerie di aspidi, aconiti, nottole e bottoli; e, se si bada alla lontana e aleatoria analogia zoologica, forse il *rospo venefico* delle streghe è sostituito dalla *salamandra ignivora* di Ulrica, ossia dallo stesso animale che, a mezzo tra terra e acqua, riunisce in sé anche un terzo elemento alchemico: il fuoco di cui (o in cui) si nutre secondo attributo del caso. In un percorso poetico-legendario che ha le sue origini nella cultura antica e attraversa la poesia italiana, la qualifica della salamandra «che ne lo foco [...] dentro si nodrisce» (Chiario Davanzati) raggiunge la sua sintesi più icastica all'interno di un libretto d'opera.²¹

²⁰ Perché ad esempio la coppia «L'upupa lamenta ed ulula | [...] L'istrice guaisce al vento» di *Macbeth* viene ripresa in *Il trovatore* I,1, nel momento in cui il Coro (trasformatosi da quello di streghe in uno di soldati che temono le streghe) sussurra: «In upupa o strige talora si muta [...]». Non soltanto: già in *Il reggente* Cammarano lavora sulle immagini e sulle *liaisons* verbali che svilupperà (per ripresa) appunto in *Il trovatore*, dal momento che l'accusativo alla greca, di origine evidentemente manzoniana, *scinta le chiome* rimanda alla scena in cui Azucena descrive la madre prima *discinta e scalza*, poi *scalza, discinta*. Per completare il sintagma del *Reggente* la stessa Azucena sente infine «Sul capo le chiome rizzarsi ancor»: Meg è dunque una prefigurazione della zingara verdiana, e il carattere letterario del futuro personaggio filtra attraverso il modello di Scribe nell'Ulrica di *Un ballo in maschera*.

²¹ Per le attestazioni scientifiche sulle qualità della salamandra nell'antichità si veda anzitutto il capitolo 2,31 dedicato da Eliano nel *De natura animalium*, in cui la prima qualifica è connessa al fuoco: «Ἡ σαλαμάνδρα τὸ ζῷον οὐκ ἔστι μὲν τῶν πυρὸς ἐκγόνων, ὡς περ οὖν οἱ καλοῦμενοι πυρίγονοι, θαρρεῖ δὲ αὐτὸ καὶ χωρεῖ τῇ φλογὶ ὁμοίως, καὶ ὡς ἀντίπαλον τῆν ἀπεῦθε καταγωνισσασθαι, καὶ τὸ μαρτύριον, περὶ τοὺς βάνασους καλινδεῖται καὶ τοὺς χειρῶνακτας τοὺς ἐμπύρους (CLAUDIO ELIANO, *De natura animalium*, a cura di R. HERCHER, Leipzig, Teubner, 1864, p. 49: «La salamandra non è un animale che fa parte del gruppo di quelli generati dal fuoco, dunque di quelli cosiddetti pirigeni, ma ha comunque la forza

In *Madonna dir vi voglio* del Notaro Giacomo da Lentino il fuoco amoroso introdusse la presenza unica della salamandra in tutto il canzoniere siciliano:

Foco aio, non credo mai si stingua;
 Anti, si pur alluma,
 Perché non mi consuma?
 La salamandra audivi
 Ca 'nfra lo foco vivi – stando sana;
 Cusi fo per long'uso:
 Vivo in foco amoroso
 E non saccio ch'eo dica:
 Lo meo lavoro spica – e poi no 'ngrana.²²

E la credenza, puntualmente riportata dai bestiari medioevali, che la salamandra visse nel fuoco, era così forte da indurre a neologismi forgiati sul senso traslato: l'attributo dell'ardore reso perfetto da amore mistico è in Iacopone da Todi *salamandrato*:

O cor salamandrato de viver sì enfocato,
 Co' non t'ha consumato la piena innamorata?²³

Del resto la credenza sulla salamandra²⁴ si ritrova descritta ancora all'interno del romanzo manzoniano, in tutte e tre le versioni, con qualche variante non trascurabile: «Don Valeriano non era un professore, ma un uomo colto semplicemente: sapeva però le cose le più importanti e le più degne di osservazione; e a tempo e luogo poteva fare una descrizione esatta dei draghi e delle sirene, e dire a proposito che la remora, quel pescerello, ferma una nave nell'alto, che l'unica fenice rinasce dalle sue ceneri, che la salamandra è incombustibile, che il cristallo non è altro che ghiaccio

di avvicinarsi alla fiamma, e sforzarsi di combattere con essa, come contro un avversario. Ne è prova il fatto che essa si aggiri attorno alle fornaci, e in quei luoghi di lavoro dove siano dei fuochi»). Nella cultura greca si vedano anche ARISTOTELE, *Historia animalium* 552b 16; TEOPRASTO, *De igne* 60; DIOSCORIDE, *De materia medica* 2,62; e per una sintesi di storia zoologica ci si orienti su O. KELLER, *Die antike Tierwelt*, II, Hildesheim, G. Olms, 1963, pp. 318-321. Nella cultura latina il primo riferimento enciclopedico va senza dubbio a PLINIO IL VECCHIO, *Naturalis historia* 29,76; 10,188; SERENO SAMMONICO (*Liber medicinalis*, 8,104 sgg.) rimarca che «seu vis epota veneni l seu salamandra potens, nullisque obnoxia flammis, eximum capitis tactu deiecit honorem» («sia la forza abrasiva di un tossico assorbito, sia il contatto della potente salamandra, che è refrattaria alle fiamme, denudano il capo dell'ornamento che gli fa onore»). Ma si vedano ancora AGOSTINO, *De civitate Dei*, 21,4 e ALEXANDER NECKAM, *De laudibus divinae sapientiae* 374 sgg.

²² B. PANVINI, *Le rime della Scuola siciliana*, I, Firenze, Leo S. Olschki, 1962, p. 4.

²³ L'incredibile attributo si legge nel finale di *O Vergen plu ca femena*, vv. 119 sg.; cfr. la recente edizione di JACOPONE DA TODI, *Laudè*, a cura di G. MUSSINI, Casale Monferrato, Piemme, 1999, p. 167.

²⁴ Si veda anche G. MARINO, *L'Adone* 12,143: «Com'amano il terren talpe e serpenti, | Come pirauste e salamandre il foco».

lentamente indurato".²⁵ Nella seconda: "spiegando come la salamandra stia nel fuoco senz'ardere".²⁶ Nella terza versione la notizia si modifica in "spiegando come la salamandra stia nel foco senza bruciare".²⁷

E nella travagliata gestazione del testo che giungerà poi sul tavolo di lavoro di Verdi i versi incipitari dell'evocazione, con la loro alternanza quasi perfetta di settenari sdruciolati e piani, non paiono essere stati modificati (a differenza di quelli della seconda parte):²⁸

<i>Ulrica</i>		<i>Ulrica</i>	
Re dell'abisso, affrettati	7s a	Ei vien, da lunge un sibilo	7s a
Precipite per l'etra:	7 b	M'arrecia il suo saluto,	7 b
Senza libar la folgore	7s c	Ei vien l'eterno giovane	7s c
Il tetto mio penètra.	7 b	Dal biondo petto irsuto!	7 b
Omai tre volte l'upupa	7s a	La face del futuro	7 a
Dall'alto sospirò;	7 b	Nella sinistra egli ha!	7s b
La salamandra ignivora	7s c	M'arrese al mio scongiuro,	7 a
Tre volte sibilo...	7 b	Rifolgorar la fa:	7 b
E delle tombe il gemito	7s d	Onde più nulla ascondersi	7s c
Tre volte a me parlò!	7 b	Al guardo mio potrà. ²⁹	7 b

(Riccardo vestito da pescatore, avanzandosi tra la folla, né scorgendo alcuno dei suoi) [...]

Tutti: Deh! Perché tutto riluce
[di tetro?]

Il gusto della preziosità verbale³⁰ non sembra né unico né fine a se stesso all'interno del libretto di Somma, ma rivela sempre riferimenti letterari ben precisi: è il caso, nel libretto d'opera, della ripresa di un *hapax*

²⁵ A. MANZONI, *Fermo e Lucia*, III, 9, in *Tutte le opere di Alessandro Manzoni*, a cura di A. CHIARI e F. GHISALBERTI, II, 3, Milano, Mondadori, 1954, p. 498.

²⁶ *Id.*, II, 2, p. 474.

²⁷ *Id.*, II, 1, testo critico della versione definitiva del 1840.

²⁸ Per una scansione ritmica e metrica dell'intera opera, nella fattispecie per una differente segnalazione di metri e tipologie strofiche del passo in esame, si veda R. GARLATO, *Repertorio metrico verdiano*, Venezia, Marsilio, 1998, pp. 136-141.

²⁹ L'intera evocazione è caratterizzata da precisa redistribuzione ritmica e rimica del materiale retorico a cui si accennava: fortissimo il contrasto con lo stereotipo del personaggio di Negromante che in *Il reggente*, nel corso del ballo in maschera di III 5, esclama soltanto: «Piazza, o maschere, al veggente [...] Che ne' cori della gente l'A sua voglia legger può» (*ed. cit.*, p. 33).

³⁰ A cominciare dal sintagma *libar la folgore*, nuovamente caratterizzato da infelice storia di ricezione: sia nel libretto del *Gustavo III*, sia nella versione successiva di *Una vendetta in domino*, Somma apriva l'invocazione demoniaca dell'indovina con questa deroga, ammiccante alla forma verbale *allibare*, nella variante con aferesi *libare*; il significato non è pertanto quello di *degustare, suggerire, delibare*, bensì quello tecnico-specialistico del lessico marinaro ("alleggerire una nave deponendo parte del carico"), usato in senso figurato per "abbandonare, sciogliere, dare largo a". Parafrasando il testo originale di Ulrica si potrebbe intendere: "Re dell'abisso, corri a precipizio attraverso il cielo verso la mia capanna, ma senza lasciarvi cadere il fulmine / senza scagliare il fulmine". Ricordando le origini triestine e i

dantesco (*Par.* 4,28) come il verbo *indiare* nel verso «D'un amplesso che l'essere india».

Queste son le question che nel tuo velle
Pontano igualmente; e però pria
Tratterò quella che più ha di felle.
D'i Serafin colui che più s'india,
Moisè, Samuel, e quel Giovanni
Che prender vuoi, io dico, non Maria,
Non hanno in altro cielo i loro scanni
Che questi spirti che mo t'appariro,
Né hanno a l'esser lor più o meno anni;
Ma tutti fanno bello il primo giro,
E differentemente han dolce vita
Per sentir più e men l'eterno spiro. (*Par.* 4,25-36)

Somma evita il ripetersi del sistema rimico di Dante (*pria / india / Maria*), ma recupera l'elemento guida dell'anima (*gli spirti e l'eterno spiro*) del testo paradisiaco, vv. 32, 36), per la clausola portante del secondo verso dell'aria «Eri tu che macchiavi» («La delizia dell'anima mia»), restituendo così una connotazione alta all'influsso dell'*indiare* dantesco.³¹

Primo indizio di assillo neologistico, da riportare alla poetica più

soggiorni veneziani di Somma, acquisisce importanza la spiegazione lessicografica di Tommaseo sul termine in questione: "Libare vuol dire gettare in mare le roba che sono nel vascello per alleggerirlo nelle fortune, ed è voce molto familiare a i marinai veneziani" (citato nella glossa di S. BATTAGLIA, *Grande dizionario della lingua italiana*, VIII, Torino, UTET, 1973, p. 1036, insieme all'occorrenza traslata di Niccolò del Rosso, «L'angossa zà mai non me libba: l'Però ch'eo torment'ho stando seposito», e a quella più esplicita di Giulio Strozzi "[i marinai] liban le merci e quanto avean di grave"; sinonimo plausibile diventa allora il semplice *gettare*). Risulta più che comprensibile che il supercilioso e pretenzioso censore del governo borbonico, nella sinossi del libretto di Somma e di quello da lui modificato (posti a confronto su due colonne parallele), non comprendendo evidentemente questo desueto nesso, abbia ritenuto opportuno correggere *libar* in *librar*. Oltre alla disamina dell'autografo, lo aveva già rimarcato A. LUZIO in *Carteggi verdiani*, I, p. 250: "Nella *Scena VI* la strega inizia la sua invocazione al Re dell'abisso; e il poetastro della Censura, a temperare l'empia apostrofe, cangia: "Tu dall'Averno affrettati". *Libar* la folgore venne corretto in *librar*: la Salamandra *ignivora*, leggiadramente battezzata *ignicola*". Con piena consapevolezza il censore attua quindi una sostituzione di quelle che a posteriori si definiranno *lectiones difficiliore* (*libar... ignivora*, che costituiscono il testo autentico di Somma) con *lectiones faciliore*, a volte destinate ad affermarsi nella tradizione successiva, soppiantando le creazioni originarie. Nel caso di *librar*, che al posto di *libar* mantiene comunque una valenza poetica e metaforica, è probabile immaginare la rassegnazione di Somma; nel caso di *ignivora*, momentaneamente surclassato da un più banale *ignicola* (ossia dall'utilizzo aggettivale del sostantivo *ignicola*, ugualmente peregrino, per cui cfr. S. BATTAGLIA, *op. cit.*, VII, Torino, UTET, 1972, p. 236), il poeta ha voluto mantenere la sua scelta. In questa serie di passaggi e trasformazioni andrà collocata anche la sintassi dei primi due versi, in cui «Re dell'abisso, affrettati! Precipite per l'etra», diviene più banalmente «Affrettati, l'Precipita per l'etra».

³¹ La notazione non è affatto marginale qualora si osservi come nella prima stesura Somma avesse inviato a Verdi la lezione «D'un amplesso che l'anima india», che ovviamente risente in maniera più smaccata del contesto spirituale dantesco; il poeta se ne accorse, e in calce alla lettera del 6 dicembre 1857 scriveva al Maestro: "P. S. Vi prego anche nell'aria di Ank del II Atto dove crede [sic] avervi scritto copiando i due primi versi della seconda strofa «O dolcezze perdute o memorie! D'un amplesso che l'anima india» di mutar il verso così «D'un amplesso che l'essere india»" (*Carteggio Verdi-Somma cit.*, p. 256).

solidamente ancorata alla tradizione classica che Somma intende esibire, emerge dalla tragedia di argomento greco, *Cassandra*. Clitennestra sembra infatti agitata dalle stesse smanie di vendetta di Renato di *Un ballo in maschera*, nel momento in cui allude all'*urna fatale* che deciderà del suo destino; le verrà fornito aiuto da parte di una divinità definita attraverso epiteto che appare nuovamente originale (posto che la trascrizione di Pascolato sia fedele):³²

Le nostre sorti,
Nell'arcano dell'urna, agita l'alta
Dispensatrice degli umani eventi:
Ma che non manchi a noi, risponde il nume
Orichiomato, che di là ne guarda.

Non sono attestati altrove né *orichiomato*, né l'eventuale originario *aurichiomato* (con dittongo aperto), ma nella letteratura latina l'origine del prelievo è presto indicata in Virgilio, *Aeneis* VI,141 sg.: «Sed non ante datur telluris operta subire, | auricomos quam qui decerpserit arbore fetus», ossia un verso tratto da quella scena di vaticinio tra Enea e la Sibilla, così presente all'immaginazione di Somma e alla base delle parole di Ulrica (anche per il motivo dell'erba magica che Amelia, come Enea, deve cogliere di sua mano: 'Ma non è concesso a nessuno discendere nei segreti della terra, se prima non abbia colto dall'albero le gemme della pianta, con le loro chiome d'oro'). Il rimando più strutturalmente calzante per spiegare l'originale attributo *ignivoro*, lemma inedito che sintetizza figurazioni letterarie ben note, è senza dubbio all'*usus scribendi* dello stesso Somma; sempre nella *Cassandra* la visionarietà allucinata della protagonista si traduce continuamente in installazioni verbali dal conio anodino, che rispecchiano perfettamente la coeva sintassi del libretto d'opera; con movenze che richiamano il *Saul* alfieriano, la profetessa esclama (IV,2, p. 378 Pascolato):

Orrida notte incombe, atroce,
Sul retaggio d'Atreo. – Ma senti come
Romba dall'alto la rotante nube
De' sanguivori augelli: e che nefando
Stridere fanno!
[...]

Al capo
Ecco s'aggruppa ogni viperea treccia
La greca Erinne: perché suo flagello
È la mannaia [...] E voi sorgete,

³² Cfr. *Opere di Antonio Somma* cit., p. 338 (*Cassandra* III,2).

O dardánidi re!... via quella polve
Dalle fronti schiomate. Il sacrificio
Si compie qui. [...]

Sanguivoro è parallelo di *ignivoro*, ancora applicato a un regno animale particolarmente ostile e diabolico (la salamandra nell'antro di Ulrica, gli avvoltoi che attendono delitti entro la reggia degli Atridi; l'una di fuoco, gli altri si nutrono di sangue). Quantunque sul piano letterario sia appena più noto del precedente, a parte l'attestazione in Vallisneri,³³ va segnalata l'occorrenza all'interno di un libro che molto probabilmente figurava nella biblioteca di Somma, le *Lezioni di commercio* di Antonio Genovesi, pubblicate postume appena nel 1824-1825 a Milano, in cui si legge una metafora degli individui avidi e senza scrupoli: "Son [...] stolti quei che arricchiscono soverchio e per modi manifestamente empî, iniqui, odiosi [...]. È possibile che i tanti esempi che se ne veggono tuttodi non iscuotano cotesti sanguivori animali?"³⁴

Ma testi di genere troppo lontano possono distrarre il librettista; difficilmente essi possono suggestionare al pari dell'occorrenza che si situa a mezzo, anche nel percorso cronologico che prende avvio con la *pièce* di Scribe e approda a *Un ballo in maschera*: il libretto dell'*Ernani* apparve a Venezia nel marzo 1844 per i tipi di Giuseppe Molinari, e la scena iniziale del III Atto, che si apre con una piccola introduzione dialogica di stampo alfieriano, riporta quasi subito un ordine di Don Carlo, di lì a poco l'imperatore Carlo V:

Se mai prescelto io sia,
Tre volte il bronzo ignivomo
Dalla gran torre tuoni. (*Ernani* III,1)

Piave definisce *ignivomo* il cannone bronzeo del Granusturm nel Palazzo fatto edificare da Carlo Magno, mentre la scena si svolge nei *sotterranei sepolcrali* (come annota la didascalia del libretto) della Cattedrale.

³³ "Che sieno carnivori, ovvero per dir così sanguivori, vivendo di quanti insetti in quelle tane e sepolcri o sfenditure di muri [...] tentano rimpattarsi": il libro di A. VALLISNERI (1661-1730), *Opere fisico-mediche*, II, Venezia, appresso S. Coleti, 1733, p. 31, non risulta certo troppo lontano, né per data né per luogo di pubblicazione, dall'ambiente in cui Somma operava (A. PASCOLATO, *op. cit.*, p. XVII, ricorda che "Venuto più tardi a Venezia, Somma prese nobilissima parte agli avvenimenti politici del 1848-49. L'Assemblea nostra lo contò fra i suoi membri, ed anzi lo volle Segretario nel seggio presidenziale"). L'attributo 'schiomato', se non nel sintagma specifico di *fronti schiomate*, è invece abbastanza ricorrente: sarà sufficiente il rimando a V. MONTI, *Opere*, a cura di G. CARDUCCI, IV, Firenze, Barbera, 1869, p. 678 («Qui stanno tibie e là giaccion schiomate | Teste, quai volte nella lorda polve, | E quai confusamente ammonticchiate»); ma anche nel libretto di *Re Lear* il protagonista investito dalla celebre tempesta esclamava: «Mi è refrigerio alla schiomata testa | L'ira de' venti [...]» (cfr. ancora *Carteggi verdiani*, II, p. 75).

³⁴ A. GENOVESI, *Lezioni di commercio*, II, Milano, Società tipografica de' classici italiani, 1825, p. 21.

drale di Aquisgrana; ragione di tale definizione non si ritrova nell'originale di Hugo, in cui Don Carlos domanda semplicemente: «Il faut trois coups de canon, n'est-ce pas?».³⁵ Piave leggeva piuttosto il Parini di *La tempesta* (vv. 41-50), e aveva presente il distico iniziale di una strofe:

Alcon, non ti rammenti
 Quel che superbo per ornata prora
 Veleggiava finora,
 Di purpurei lucenti
 Segni ingombrando gli alberi potenti?
 A quello d'ambo i lati
 Ignivome s'aprian di bronzo bocche;
 Onde pari a le rocche
 Forza sprezzava e agguati
 D'abete o pin contro al suo corso armati.

L'abilità del librettista consiste nel sintetizzare il dato storico e la drammaticità interiore di Don Carlo con l'immagine della fiamma a cui si accompagna il tuono; il cannone infatti emette fuoco esplodendo, al pari del lampo, e nel contempo tuona, legittimando la qualifica — neppure troppo traslata — dei bronzi che vomitano fuoco. Somma non si lasciò certamente sfuggire la prelibatezza pariniana di cui il libretto dell'*Ermani* si agghinda, e la salamandra di Ulrica sibila (secondo l'unico tratto di deissi fantasmatica, perché la valenza dell'epiteto dell'animale è adesso in potenza, non in atto), con lo stesso carattere nefasto del demonio dall'occhio *ignifero* di Cammarano. Essa infine, richiamando l'immagine del fuoco di cui addirittura si nutre, completa un circuito lessicale e concettuale che parte da Chiaro Davanzati, «ne lo foco dentro si nodrisce», e arriva fino al «bronzo ignivomo» di Piave. Non andrà dimenticato che se la piccola mascherata del primo atto di *Un ballo in maschera* (organizzata per farsi beffe dell'indovina) anticipa quella grandiosa dell'ultima scena, anche l'ultimo atto di *Ermani* si apre con una festa in maschera che ben presto diviene scenario tragico; alla fascinazione minuta del fatto verbale si aggiunge per Somma quella macroscopica e strutturale. In un ordine puramente cronologico i lessemi si succedono superandosi, oltre che integran-

³⁵ V. HUGO, *Hernani*, IV,1. Il testo fu rappresentato a teatro a Parigi il 9 marzo 1830 e affiancato dalla stampa per i tipi di Delaunay-Vallée (anche se prima della rappresentazione era già stato diffuso a puntate nel "Cabinet de lecture"). Non v'è dubbio che dal pletorico dramma di Hugo derivino numerose suggestioni, ma quella del cannone che vomita fuoco e tuona pare reperimento originale di Piave; nel modello sono comunque esempi di percezione sinestetica, ma più per mezzo di particolari icastici ed esasperazioni descrittive del reale, che non sotto forma di metafore o segni retorici più complessi: si legga *exempli gratia* il momento in cui Don Carlos mortifica i congiurati sbigottiti (IV,4) accennando alla *descriptio loci*: «Vos torches flamboyaient sanglantes sous ces voûtes; | Mon souffle a donc soufflé pour les éteindre toutes!»

dosi, in nuovo esito progressivo e incalzante: *ignifero* (l'occhio), *ignivomo* (il bronzo), *sanguivoro* (l'avvoltoio); per sancire la metamorfosi (in parte anche mostruosa) del lessico poetico con cui Somma sostanzia il suo libretto, non manca che *ignivoro*, come l'animale presente in una tradizione letteraria erudita che inizia con Eliano di Preneste e giunge sino alle ironie manzoniane, ma che non sa definirlo se non attraverso espressioni polirematiche, ossia di più parole. Somma, cui forse paiono troppe, tenta per primo il termine unico, ossia l'inserzione monorematica che, con un solo termine, risponda anzitutto alle esigenze metriche e ritmiche del tipo di verso richiesto da Verdi. L'esito sconfina forse in combinazioni disomogenee di un lessico che diventa troppo mescolato, facilmente corrivo all'impressione di grottesco; si tratta però del tipo di lessico che offre le forme a buona parte del libretto italiano di metà dell'Ottocento.

Ma la suggestione alchemica che unisce l'elemento aereo e incomprendibile del fuoco alle qualità zoologiche³⁶ di un animale straordinario quale la salamandra non termina certamente nel libretto di Antonio Somma, al pari della ricerca di metafore sintetiche e sinestetiche che un nuovo lessico del melodramma sembra imporre al poeta. Il fascino di *inuncturae* (*callidae* o meno) che si trasmette anche a poesia recente³⁷ e ambiziosa, tra il religioso e il naturalistico della cultura gesuitica canadese, in *Règne de soleil et lune* (47, 21-26) di Gabriel Casadieu, alla concretezza dell'animale evocato abbina nuovamente la prodigiosa qualità del nutrirsi di fuoco:

Les caïmans goulus, les cruels gavials,
 Salamandre ignivore et lézard trivial,
 Les boas constrictors, les sonores crotales,
 Qui rampent en tintant leurs clochettes fatales,
 Comme des chapelets, à leurs queues attachés,
 Sont des esprits pervers de crimes entachés.

³⁶ La derivazione latina di *ignifer* (al pari di *ignivomus*), ben presente in Lucrezio e Ovidio, per esempio, lo rende assai diffuso nelle lingue romanze: per un'attestazione abbastanza recente di *ignifer* (in catalano) cfr. anche JACINT VERDAGUER, *L'Atlantida* 9,53b.

³⁷ Cfr. A. LAGTAA, *Aayta*, "Souffles" 10-11 (1968), p. 34: «Tu ne me ressuscites que pour tes androïdes | Printemps sans joie | Lorsque mes flammes créèrent des nouales autonomes | Tu es revenu ignivore | Sur ma kasbah illicite | Printemps sans joie [...]» Per altre attestazioni in prosa (ma recenti), e soprattutto per la confusione di *ignivomo* / *ignivoro*, utilizzati quasi fossero intercambiabili (mentre il rispettivo significato è per l'uno il contrario dell'altro: «che erutta fuoco / che si nutre di fuoco») si vedano C. DE GAETANI - P. CASTORINA-DI GIACOMO, *Catalogo di alcune piante medicinali de' dintorni di Catania e del suo monte ignivoro [sic] o che fa seguito alla flora medica catanese*, "Atti Acc. Gioernia Sci. Nat. Catania", s.l., 18 e 20 (s. a.); 18, pp. 159-179; 20, pp. 391-398; L. I. ELLIOT, *Fra cielo e terra: il vischio*, "L'Archetipo. Mensile di ispirazione antroposofica" V/2 (1999), p. 2: «Proprio in virtù di questa sua (*scil.* del legno di quercia) natura ignivora, essa attivava un particolare magnetismo che richiamava i fulmini».

II. «SENTO L'ORMA DE' PASSI SPIETATI»

Altra occorrenza, certo più eclatante, quella delle *orme sentite* in II,3;³⁸ nel dibattito musicologico e letterario, sempre screziato di venature sarcastiche e ironiche sulla qualità della poesia 'asservita' alla musica, intervenne Francesco Flora per spiegare l'enigma delle "orme sentite, evidente e legittima metonimia", come ebbe a definirla,³⁹ forse eco di un passaggio manzoniano, della seconda versione dei *Promessi sposi*. Ma il *locus similis* manzoniano non sarebbe allora l'unico, da citare quasi solo per giustificare un'anomalia stilistica: il romanzo andrebbe additato anche a modello per altri riferimenti lessicali, tra cui, non ultima, la stessa *salamandra* di I,6, e la *daga* di II,3: "I bravi dell'uno e dell'altro eran rimasti fermi, ciascuno dietro il suo padrone, guardandosi in cagnesco, con le mani alle daghe, preparati alla battaglia".⁴⁰ Il forte ed esplicito fascino manzoniano aveva prodotto effetto evidentissimo anche in una strofe di *Un ballo in maschera* cassata da Verdi: «L'ultimo Sol per lui: | Ed or s'addice a nui | Taciti uscir di qua» (Somma stesso aveva confessato il debito, con una certa speciosità, affermando: "Avrei lasciato volentieri quel *nui* nel penultimo dell'ultima strofa che fa la rima, sebbene la adoperi il Manzoni nel 5 Maggio [...]").⁴¹

Altri hanno insistito sulla legittimità di sinestesie e metonimie⁴² del genere in base alla concitazione richiesta dalla scena; altri ancora hanno utilizzato il sintagma quale vessillo del dileggio o del 'pietismo critico' nei confronti del libretto d'opera. A onor del vero il verso di Somma, al di là della perspicuità dell'immagine, non è altro che tentativo di traduzione del modello francese, in cui tutti gli ingredienti dell'immagine compaiono già (espressione fondante, tra le altre, il verso «Leurs pas retentissent»). Per quanto attiene alla percezione fonica complessiva dei personaggi di Somma, l'immagine e le relative componenti sinestetiche del passo caratterizzano per un momento anche Amelia, nella scena dell'orrido campo, ossia poco prima del celebre terzetto: «Sino il romor de' passi miei, qui tutto |

³⁸ Sul secondo atto dell'opera ci si orienti anche sul recente contributo di E. SENICI, «Teco io sto»: strategies of seduction in Act II of "Un ballo in maschera", in "Cambridge opera journal", 14 (2002), pp. 79-92.

³⁹ F. FLORA, *Il libretto* cit., p. 69. Ma lo studioso aveva già dedicato pagine divenute celebri nel breve articolo *Sento l'orma dei passi spietati*, in "La Scala. Rivista dell'opera", 15 febbraio 1952 (ora più facilmente reperibile anche in "Un ballo in maschera" di Giuseppe Verdi (programma di sala cit., pp. 124-126).

⁴⁰ A. MANZONI, *I promessi sposi*, in *Tutte le opere di Alessandro Manzoni* cit., II, 1, p. 61. Nel *Fermo e Lucia* la descrizione di questa scena non compare; nella versione del 1825-1827 il testo recava la seguente variante: "I due accompagnamenti erano rimasti fermi, ciascuno dietro il suo capo, guardandosi in cagnesco colle mani alle daghe, preparati alla battaglia" (cfr. *ibid.*, II, 2, p. 59).

⁴¹ Lettera del 3 novembre 1857, in *Carteggi verdiani*, I, p. 221 e *Carteggio Verdi-Somma* cit., p. 205.

⁴² Su sinestesie e metonimie retoriche si veda B. MORTARA GARAVELLI, *op. cit.*, rispettivamente alle pp. 166 sg., e 149-153, 156-159.

M'empie di raccapriccio e di terrore! | E se perir dovessi?» (vv. 369-371); sarà ella stessa a rimarcare in seguito come «suonano cupi | Per quest'aure gli accenti di morte?» (vv. 489 sgg.), riprendendo suggestioni foniche che paiono sempre preludere alla morte. Inoltre la metafora dell'orma e dell'impronta affascinava l'immaginazione letteraria di Somma, che amplifica l'immagine del modello francese proprio perché reperisce in esso un tema a lui congeniale; già nel testo de *La figlia dell'Apennino*, tragedia che in vita l'autore fu "inedita e solo rappresentata in Milano, Padova, e Venezia, nella primavera del 1852",⁴³ la pagina iniziale presenta la battuta «Indarno | Cercato avresti una più splendid'orma, | A cui quella legar del tuo destino, | E fervere alla vita»,⁴⁴ che esprime metafora ugualmente ardita, in cui si legano fra loro le orme del destino (ma sono anche orme concrete: quelle della strada percorsa da Giovanni dalle Bande Nere all'inizio del dramma). E poco oltre lo stesso Paride esclama che «questi miei | Di, senza vita e senza gloria, tutti | Il mio destino a una medesima impronta | Effigjò, per governarli immoto», utilizzando quindi la metafora prediletta con *variatio* stilistica (al posto dell'*orma* l'*impronta*).⁴⁵ E nell'atto III, durante il colloquio di Giovanni dalle Bande Nere con Carlo di Borbone il condottiero sconfitto cesella un'apostrofe di impropri che mescola ancora l'immagine delle orme con quella di un "tremendo amplesso" di cui l'invasore si è macchiato. I personaggi nefasti di *Un ballo in maschera* appaiono preconizzati con tratti abbastanza netti, specie nelle parole:

Sull'orme impresse
Da te, né un passo io porterò giammai!
Te, in seno al grande e glorioso regno
Nato, e si presso al soglio, il più superbo
Demone seducea: né dall'ardente
Sordido amplesso liberar sapesti
L'anima combattuta, in sin che cadde.⁴⁶

Ma ancora nella *Cassandra*, scritta nel 1859 per Adelaide Ristori, marchesa del Grillo, che la interpretò facendola rappresentare a Parigi,⁴⁷ Somma lavora insistentemente su poche immagini icastiche che stanno a

⁴³ Cfr. *Opere scelte di Antonio Somma* cit., p. XXII, nota 1.

⁴⁴ *La figlia dell'Apennino* I,1, in *ibid.*, p. 191.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 194.

⁴⁶ III,6, in *ibid.*, p. 246. Anche in IV,2 (p. 256) il personaggio di Oscarre nota la tenacia di Paride dicendo che «Pietosamente il desiderio ancora | Su quell'orme lo porta. – Oh rara al mondo | È coi vinti la fede!».

⁴⁷ Sull'attività teatrale e le caratteristiche attoriali della Ristori si veda da ultimo G. LIVIO, *Il teatro del grande attore e del mattatore*, in *Storia del teatro moderno e contemporaneo*, diretta da R. ALONGE e G. DAVICO BONINO, 4 voll.; vol. 2, *Il grande teatro borghese. Settecento-Ottocento*, Torino, Einaudi, 2000, pp. 655-657.

fondamento della sua poetica appariscente, e propiziano il ritorno di orme che sono esattamente coeve a quelle di *Un ballo in maschera*. Anche nel dramma antico il sostantivo non è metafora astratta, perché si riferisce a passi reali (se non veri), sebbene l'inserzione nel monologo di Cassandra che "rimasta sola, balza dal carro ed entra nell'atrio" (del palazzo degli Atridi) produca un effetto senza dubbio inaspettato per il pubblico:

Atroce porta!... Era destino, ch'io
Mandar dovessi l'ultimo saluto,
Da questa reggia, al mio pallido sole!
Ecco, se dove del fraterno sangue
L'onda s'effuse, ed espìò i polluti
Letti d'Atreo... sul pavimento infame...
Ecco, se l'orme, anch'io, lubriche stampo!⁴⁸

Vi è poi, al solito, l'influsso dantesco, che in Somma non è mai del tutto sopito o latitante, come dimostrato dalla ripresa dell'*indiarsi* in *Un ballo in maschera*; le "orme" di precisi luoghi comici possono essere state presenti alla composizione poetica, in particolare quelle di *Inferno* 25,103-108 e di *Purgatorio* 17,19-24.

Insieme si rispuosero a tai norme,
Che 'l serpente la coda in forca fesse,
E il feruto ristinse insieme l'orme.
Le gambe con le cosce seco stesse
S'appiccar sì, che 'n poco la giuntura
Non faceva segno alcun che si paresse.

De l'empiezza di lei che mutò forma
Ne l'uccel ch'a cantar più si diletta,
Ne l'immagine mia apparve l'orma;
E qui fu la mia mente sì ristretta
Dentro da sé, che di fuor non venìa
Cosa che fosse allor da lei ricetta.

Ma una lettura più precisa dell'originale francese di Scribe documenta anzitutto l'interesse di Somma per la percezione sensoriale, scandita sul piano comunicativo dalla funzione referenziale della domanda di Amélie, «Ne l'entendez vous pas?», riferito naturalmente al rumore (o all'eco) dei passi («leurs pas retentissent», esclamato in Scribe da entrambi gli amanti).

⁴⁸ *Cassandra* II,9, ed. cit., p. 326. Se si volesse reperire un *locus similis* assai più vicino nel tempo, esso sarebbe certamente *Il 5 maggio* di Manzoni, vv. 9-12: «Né sa quando una simile | Orma di piè mortale | La sua cruenta polvere | A calpestar verrà».

Ecco dunque a confronto la tipologia scenica del *locus horridus*, con relativo terzetto:

Gustave III ou Le Bal masqué (III, 3) [Amélie, Gustave, Ankaström] *Un ballo in maschera* (II,3) [Amelia, Riccardo, Renato]

Amélie
Du haut de cette roche
Ne l'entendez-vous pas?
Ce bruit sourd qui s'approche
Annonce le trépas!
Oui, leurs pas retentissent;
Tous mes sens en frémissent!
Partez!... Je les entends:
Songez à vos serments! ...
Partez! Je les entends!

Gustave
A la mort qui s'approche,
Oui, dérobons nos pas!
Si j'étais sans reproche,
Je ne la craindrais pas.
Pour elle quel supplice!
Grand Dieu! sois-moi propice! ...
(A Ankaström)
Toi, songe qu'en tous temps
Je crois à tes serments:
Tu tiendras tes serments.

Ankaström
Du haut de cette roche
Je crois entendre, hélas!
Leur troupe qui s'approche
Apportant le trépas.
Oui, leurs pas retentissent;
Tous mes sens en frémissent!
Partez! ... Je les entends!
Je tiendrai mes serments!
Je tiendrai mes serments!

Amelia
Odi tu come suonano cupi
Per quest'aure gli accenti di morte?
Di lassù, da quei negri dirupi,
Il signal de' nemici parti.
Ne' lor petti scintillano d'ira...
E già piomban, t'accerciano fitti...
Al tuo capo già volser la mira...
Per pietà, va', t'involà di qui.

Riccardo
Traditor, sciagurati son essi,
Che minacciano il viver mio?
Ma l'amico ho tradito ancor io...
Son colui che nel cor lo ferì!
Innocente, sfidati gli avrei;
Or d'amore colpevole... fuggo.
La pietà del Signore su lei
Posi l'ale, protegga i suoi dì!

Renato
Fuggi, fuggi: per l'orrida via
Sento l'orma dei passi spietati.
Allo scambio dei detti esecrati
Ogni destra la daga brandì.
Va', ti salva, o che il varco all'uscita
Qui fra poco serrarsi vedrai;
Va', ti salva, del popolo è vita
Questa vita che getti così.

Il librettista si è però concentrato sul «bruit sourd», il 'rumore sordo' dello strepito, denunciando ancora speciale attenzione per le parole di Amélie, rese in italiano con il «suonano cupi» della prima battuta della sua Amelia. In seguito si ritrova di fronte allo scrupolo di rispettare l'ossessività dell'immagine dei passi, come descritta dalle iterazioni di Scribe, che gioca su di una serie di rime polisemiche: «vous pas? / le trépas», nella strofe di Amélie; soprattutto «dérobons nos pas / craindrais pas», in quella di Gustave; il semplice «hélas / trépas», in quella di Ankaström. Nelle ultime frasi di Amélie la stessa sottolineatura «Partez!... Je les entends», ripetuta

in clausola, riferisce necessariamente il pronome *les* non a un soggetto personale sinora inespresso, bensì al «leurs pas» iniziale. Della difficoltà di versione scrive Somma a Verdi in una lettera del 3 novembre 1857: «Ma dovete star certo che la poesia francese [è] difficile a tradursi in prosa, e difficilissima a trasportarsi in poesia italiana per l'indole e genio diverso delle due lingue — poi ove si tratti come qui d'un libretto d'opera, in cui si deve stringer la frase, senza dar nello sconcio, la cosa diviene più scabra».⁴⁹ L'autore stesso propone pertanto una definizione di certe sue risoluzioni: «metonimia scabra», suggerito da Somma, parrebbe più autorevole di «metonimia legittima», che nell'ambito di una critica letteraria forte di giudizi a posteriori diverrebbe immediatamente sinonimo di figura di pensiero *legittimata*. Chiave di lettura che spieghi la presenza stessa di sintagmi e nessi *scabri* si ritroverebbe quindi in un'istanza insopprimibile della poetica di Somma, tanto rispettata e apprezzata da Verdi: quella della resa percettiva degli stati d'animo, di un'eloquenza del personaggio drammatico che nasce sempre da quanto di complesso egli percepisce attorno a sé. Senza l'autocoscienza percettiva dei sensi, sembra ammonire Somma, il testo non sarebbe altro che vana magniloquenza, vuoto sfoggio di letteratura; per la musica che dopo il testo deve venire, non può e non ha da essere. Del resto si è di fronte all'autore dell'italiano *Re Lear*, a colui che aveva adattato l'inadattabile, riuscendo a ridurre alle esigenze del libretto d'opera e al suo inespugnabile (per quegli anni) sistema rimico anche la scena in cui Cordelia riabbraccia il padre nel campo francese; un distico straordinario, incentrato al solito sulla trasmissione dell'affetto sentito, mediante un'autentica retorica delle percezioni, condensa nella riduzione di Somma interi monologhi dell'originale di Shakespeare:

Sono un tronco fulminato
Ma che sente il proprio stato,

esclama il Lear che Verdi avrebbe voluto musicare.⁵⁰ E anche in *Un ballo in maschera*, specie per gli interventi della protagonista femminile, vale quanto osservato da Harold Powers, per cui «The language, moreover, does not represent Amelia's state of mind, it merely describes it».⁵¹ La lingua di

⁴⁹ *Carteggi verdiani*, I, p. 221 e *Carteggio Verdi-Somma* cit., p. 205.

⁵⁰ Si veda *Il "Re Lear" di Verdi*, in *Carteggi verdiani*, II, p. 71 e *Per il "Re Lear"* cit., in nota 1. Per il confronto con l'originale inglese si è tenuto presente W. SHAKESPEARE, *King Lear*, ed. by G. I. DUTHIE and J. D. WILSON, Cambridge, University Press, 1960, pp. 102-104.

⁵¹ H. POWERS, «La dama velata»: Act II of «Un ballo in maschera», in *Verdi's middle period, 1849-1859. Source studies, analysis, and performance practice*, ed. by M. CHUSID, Chicago and London, University of Chicago Press, 1997, pp. 273-336 (citazione da p. 288). Si veda anche R. PARKER and M. BROWN, *Motivic and tonal interaction in Verdi's "Un ballo in maschera"*, in «Journal of the American Musicological Society», 36/2 (1983), pp. 243-265.

Somma non intende essere evocazione di affetti, bensì trasmissione descrittiva degli affetti stessi, a mezzo delle parole dei personaggi; di qui lo scrupolo di ricerca lessicale e l'utilizzo travagliato di composti verbali.

Poco oltre nel libretto, Verdi impose anche di cambiare il testo del Coro del finale del II Atto, elaborato così da Somma: «Qui nel cor della notte e colla sposa | Cerca dolcezze il Duca innamorato!». Fu il compositore a proporre il celebre attacco dei congiurati «Ve' se di notte qui con la sposa | L'innamorato conte riposa | [...]»; Somma accettò la variazione ritmica e metrica⁵² (endecasillabo sostituito dal più musicabile quinario doppio) ma non la *facies* banalizzante dettata dal Maestro, e la predilezione per il preziosismo lessicale sfociò poi nella variante suprema «L'innamorato campion si posa» (al posto di *conte*: quasi una *lectio difficilior* restaurata da un Somma perfetto filologo ottocentesco. Egli recupera una voce meno comune, e nello stesso tempo assai più efficace nell'intento scoptico e sprezzante di Samuel e Tom; a essere canzonato non è infatti il semplice personaggio politico, ma il sussiegoso *campione*, colto ad amreggiare nelle campagne. La semplice sostituzione rimanda al *tópos* della ridicolizzazione dell'eroe, in clima parodico di drammaturgia mitologica).

Non a caso anche a proposito del finale di *Un ballo in maschera*, Fabrizio Della Seta ebbe a scrivere che «Al libretto d'opera dell'Ottocento italiano è sufficiente dislocare gli avvenimenti esterni in una successione temporale credibile e stendere una trama verbale non tanto preoccupata dell'aspetto semantico-concettuale quanto di offrire al compositore una serie di pretesti fonici, collocati in punti strategici, da trasformare in segni di un'articolazione più complessa che li fonde col ritmo e coll'intonazione».⁵³ La ricerca terminologico-verbale compiuta da Somma nel suo libretto rivela ambizione particolare di trasformare con frequenza insistente i *pretesti fonici collocati in punti strategici* in termini che siano a loro volta e di per sé *strategici*, quanto a resa letteraria e funzione drammaturgica; l'articolazione più complessa voluta dall'autore della trama verbale diviene dunque corpo unico con quella voluta dall'autore della trama musicale. Nella fattispecie, la riscrittura si realizza sempre all'interno di cornici tutte strutturate su scene

⁵² Lettera di Verdi a Somma del 20 novembre 1857 in *Carteggio Verdi-Somma* cit., pp. 239-240; cfr. anche le pp. 233 e 253. Tra l'altro si elimina uno dei numerosi riferimenti all'ambientazione notturna dell'opera: già nella scena iniziale la cavatina di Riccardo evoca questo scenario indubbiamente caro a entrambi i protagonisti: «O dolce notte scendere | Tu puoi gemmata a festa». Su tematiche specificamente chiaroscurali del testo e della partitura si veda soprattutto E. HUDSON, *Masking music: a reconsideration of light and shade in "Un ballo in maschera"*, in *Verdi's middle period* cit., pp. 257-272.

⁵³ F. DELLA SETA, *Il tempo della festa. Su due scene della "Traviata" e su altri luoghi verdiani*, in «Studi verdiani», 2 (1983), pp. 108-146 (citazione tratta da p. 144; i riferimenti al finale di *Un ballo in maschera* iniziano a partire da p. 138).

topiche di evocazione magica, di duelli su campi d'onore, di balli principeschi in costume, ossia di momenti segnatamente letterari in cui il teatro musicale dimostra piena consapevolezza dell'infingimento ricreato,

Onde la vita è solo
Un sogno lusinghier.

BIBLIOGRAFIA VERDIANA 2002-2003

Fabrizio Della Seta
Marisa Di Gregorio Casati

1. "Cambridge opera journal", 14/1-2, March 2002, 241 pp., ess. mus. [edizione speciale dedicata agli Atti della conferenza verdiana *Primal scenes: University of California, Berkeley, 30 November-2 December, 2001*]. Contiene scritti di: K. Bergeron, J. A. Bernstein, A. Campana, G. Cruz, M. Esse, H. Hadlock, R. Hexter, E. Hudson, S. Huebner, R. Parker, C. Risi, D. Rosen, E. Senici, M. A. Smart, G. Tomlinson.
2. *La drammaturgia verdiana e le letterature europee. Atti del convegno, Roma, 29-30 novembre 2001*, con il patrocinio del Comitato nazionale per le celebrazioni verdiane, Roma, Accademia nazionale dei Lincei, 2003, 316 pp., ill. (*Atti dei convegni Lincei*, 193). Contiene scritti di: D. Colas, V. Coletti, F. Della Seta, A. Di Profio, G. Lonardi, F. Lippmann, G. Melchiori, A. Roccatagliati, E. Sala, C. Toscani, M. Viale Ferrero.
3. *Giuseppe Verdi, un profilo pedagogico*, a cura di Alessandra Avanzini, Milano, Franco Angeli, 2002, 126 pp. (*Piste. Pubblicazioni internazionali di storia e teoria dell'educazione*). Contiene scritti di: A. Avanzini, L. Bellatalla, G. Genovesi, [in appendice viene pubblicata la *Relazione al Ministro della Pubblica Istruzione* sulla riforma degli