

Bonomi I., Buroni E. e Spada M., a cura di (2023). *Carteggio Verdi-Ghislanzoni (1870-1893)*. Parma: Istituto Nazionale di Studi Verdiani, 2 voll. [Edizione nazionale dei carteggi e dei documenti verdiani]

Recensione del Membro effettivo Francesco Spera,
già Professore di Letteratura italiana presso l'Università degli Studi di Milano
e del Socio corrispondente residente Fabrizio Emanuele Della Seta,
Professore emerito di Musicologia e Storia della musica presso l'Università
degli Studi di Pavia

Nella mia veste di Presidente dell'Edizione nazionale dei carteggi e dei documenti verdiani introduco brevemente la presentazione più approfondita che del volume farà dopo di me Francesco Spera, allo scopo di illustrare il contesto in cui questa edizione è nata.

Delle lettere di Giuseppe Verdi esistono molte edizioni parziali, pubblicate dall'anno della sua morte, il 1901, fino all'epoca recente, con criteri scientifici vari e risultati di qualità variabile, dall'ottimo al dilettantistico. Basterà qui ricordare le due raccolte più importanti: *I copialettere di Giuseppe Verdi*, pubblicati nell'anno centenario 1913 da Gaetano Cesari e Alessandro Luzio; e, a cura dello stesso Luzio, i quattro volumi di *Carteggi verdiani* promossi tra il 1935 e il 1947 dalla Reale Accademia d'Italia (poi Accademia nazionale dei Lincei). Questi volumi, e altri simili, sono stati per decenni tra gli strumenti di lavoro di base della ricerca verdiana.

Una svolta decisiva si dovette all'attività dell'Istituto di studi verdiani, fondato a Parma nel 1959 e riconosciuto Istituto nazionale nel 1989. Dopo un'importante edizione pilota dedicata al *Carteggio Verdi-Boito* nel 1978, esattamente dieci anni dopo, sotto la guida illuminata di Pierluigi Petrobelli, l'Istituto avviò l'Edizione critica dell'epistolario verdiano, che nel 2015 era arrivata a undici volumi (di cui due senza indicazione di collana), comprendenti gli scambi epistolari con l'editore Ricordi, con artisti e cantanti, e soprattutto con librettisti (Salvadore Cammarano, Antonio Somma, nonché un'edizione rinnovata del *Carteggio Verdi-Boito* del 2014).³ L'Edizione nazionale dei carteggi e dei documenti verdiani, istituita nel 2015 e che ho avuto l'onore di presiedere dal 2021, deriva dalla precedente: ha sempre l'Istituto quale

³ Per un elenco dettagliato si rimanda all'apposita pagina web dell'Istituto Nazionale di Studi Verdiani: <https://www.studiverdiani.it/pubblicazioni> [consultato il 21 aprile 2025].

editore e segue in linea di principio i criteri editoriali di quella.⁴ Entrambe le serie non prevedono la pubblicazione delle lettere secondo l'ordine cronologico assoluto, ma in volumi dedicati a singoli corrispondenti, una scelta, questa, che ha suscitato qualche perplessità, ma che era inevitabile data la mole del materiale, lo stato di inaccessibilità di alcuni fondi e, di conseguenza, l'impegno di ricerca richiesto. Il vantaggio è che ciascun volume, curato da un diverso specialista o gruppo di specialisti, costituisce una vera e propria monografia ricchissima di informazioni su aspetti primari della creazione verdiana quali i rapporti coi librettisti e la genesi delle opere, i rapporti con l'editore Ricordi, la partecipazione di Verdi alla vita politica italiana. A parte questo aspetto l'edizione verdiana presenta le seguenti caratteristiche:

1. pubblica l'intero carteggio, con le lettere di Verdi e del corrispondente, in ordine rigorosamente cronologico, inserendovi le lettere mancanti ma di cui si può attestare l'esistenza da indizi interni o esterni (alcune di queste lettere sono state effettivamente scoperte in seguito);
2. rispetta rigorosamente la veste linguistica degli originali, documento fondamentale della cultura degli autori, integrando solo la punteggiatura indispensabile, e ricostruisce per quanto possibile le lezioni destituite o sostituite, descritte in apposite note filologiche;
3. arricchisce il testo con un ricchissimo commento storico, che fornisce informazione sui personaggi e gli eventi citati. Inoltre, aggiunge importanti appendici che contengono documenti utili a contestualizzare il carteggio, quali lettere di altri personaggi, articoli giornalistici, documenti biografici, infine ricchi apparati iconografici.

Non è un caso che i volumi di questa edizione abbiano attirato l'attenzione, oltre che degli storici della musica, degli storici della lingua, e ricordo in proposito uno stimolante saggio-recensione di Luca Serianni (Serianni, 2002). L'edizione verdiana è poi servita da modello per altre avviate successivamente (lettere di Rossini, Puccini, Bellini, Donizetti), con criteri largamente ispirati a quella anche se con alcune divergenze richieste dal differente oggetto.

Quasi tutte queste edizioni sono ancora in corso. Il lavoro da fare è tanto, ma non mancano né la volontà né le competenze per portarlo avanti. I

⁴ Il secondo volume di questa serie (Mossa, 2021) è la nuova edizione, arricchita di numerose lettere inedite, di un precedente volume identico nel titolo e nel curatore, uscito nel 2001.

problemi, come al solito, sono di natura economica: promotori-editori dei carteggi sono fondazioni di diritto pubblico che dipendono da finanziamenti dello Stato, indispensabili sia alla ricerca sia alla stampa. A volte si aggiungono contributi di banche o altri enti, sui quali non si può contare continuamente.

Per quanto riguarda Verdi, la normativa più recente impone alle edizioni nazionali di nuovo avvio un termine temporale, peraltro assai ridotto: cinque anni più tre di proroga; l'Edizione nazionale dei carteggi e dei documenti verdiani ha quindi concluso formalmente i suoi lavori nel 2023, anche se l'ultimo volume è uscito fisicamente nel 2024. Nell'insieme, nell'arco di otto anni sono stati prodotti quattro volumi,⁵ non pochi tenuto conto che c'è stato di mezzo una pandemia e che il patrimonio già appartenente alla Villa Verdi di Sant'Agata, acquisito dallo Stato nel 2018, non è a oggi interamente consultabile. È ferma intenzione dell'Istituto Nazionale di Studi Verdiani riprendere le fila della tradizione editoriale avviata nel 1978.

Come ho già accennato, i volumi dei carteggi verdiani presentano un interesse che eccede l'ambito specialistico degli studi sull'opera ottocentesca. Ciò vale tanto più per il *Carteggio Verdi-Ghislanzoni*, quasi interamente dedicato alla genesi dell'*Aida*; l'opera nacque infatti da un intreccio di esigenze e di competenze che coinvolgevano la storia politica (la crisi dell'impero ottomano, la guerra franco-prussiana), la storia culturale (l'orientalismo, la nascita della moderna egittologia), la storia della scenografia e la storia letteraria (Ghislanzoni era un esponente non secondario del mondo letterario milanese tra romanticismo e Scapigliatura); infine la storia della lingua (delle lettere e del libretto), e non è un caso che nella squadra dei curatori alle competenze di un musicologo si affianchino quelle di due storici della lingua italiana. Per questo, nel presentare il volume in questa sede, tenuto conto della missione interculturale che è propria dell'Istituto Lombardo, abbiamo deciso di privilegiare, tra i suoi molti motivi d'interesse, quello storico letterario. Cedo quindi volentieri la parola al collega Francesco Spera, che ce ne parlerà nella sua veste di italianista appassionato del melodramma.

Fabrizio Emanuele Della Seta

L'intervento di Fabrizio Della Seta ha opportunamente presentato il *Carteggio Verdi-Ghislanzoni (1870-1893)*, illustrando il quadro più ampio delle pubblicazioni dell'Edizione nazionale dei carteggi e dei documenti verdiani,

⁵ Oltre al carteggio di cui parliamo oggi e al già ricordato *Carteggio Verdi-Cammarano*, sono usciti: Marini (2015) e Badolato (2024).

esprimendo giudizi positivi sul valore scientifico di questi due volumi e individuando anche le loro peculiari caratteristiche. Si tratta di un lavoro di grosse dimensioni e molto approfondito, che costituisce una tappa fondamentale per la conoscenza del libretto dell'opera *Aida*. Inoltre, l'origine particolare del libretto induce giustamente gli studiosi ad ampliare lo sguardo sul mondo culturale che ruotava intorno al genere del melodramma e alla cultura italiana del tempo.

Si deve sottolineare in primo luogo che in questa opera critica si possono apprezzare tre approcci metodologici diversi e complementari: il lavoro filologico per l'edizione dei testi, le analisi linguistiche per lo studio sia della lingua del carteggio sia per la lingua del libretto, le proposte interpretative di genere storico-letterario per ricostruire il rapporto tra l'epistolario e l'ambiente musicale, letterario e culturale del tempo. Questo fecondo intrecciarsi di competenze, con una collaborazione autenticamente interdisciplinare, ha permesso di ottenere risultati egregi, che meritano di essere rimarcati.

La particolare storia del libretto di *Aida* ha stimolato gli studiosi ad allargare la prospettiva, a focalizzare l'attenzione non soltanto sulle lettere, ma anche su altri materiali che sono utili a comprendere come nasce il libretto, come si evolve la sua complicata realizzazione e come si giunge alla messa in scena dell'opera, dalla prima assoluta al Cairo il 24 dicembre 1871 fino al punto d'arrivo della prima italiana avvenuta alla Scala l'8 febbraio 1872. Si deve puntualizzare che proprio l'aggiunta di tanti materiali collaterali, che riguardano più personaggi e varie istituzioni musicali, ha reso più difficile e lungo il lavoro degli studiosi che nello loro ricerche si sono mossi tra vari archivi pubblici e privati, trovando talvolta anche resistenze e superando non pochi ostacoli. Tutta la parte iniziale di questo cospicuo lavoro è riassunta nell'estesa *Introduzione*, dove si rende conto anche della ricca bibliografia critica sulle questioni che attengono non solo allo scambio di missive tra i due personaggi, ma anche al libretto di *Aida* e agli altri personaggi coinvolti nell'operazione.

L'epistolario comprende 116 lettere. Sono più numerose le lettere di Verdi e meno quelle di Ghislanzoni. Ci sono anche quelle ipotizzate, cioè lettere la cui esistenza e i cui contenuti si ricavano dai contenuti delle lettere successive degli stessi corrispondenti. L'arco temporale va dal 15 luglio 1870 fino al 20 maggio 1893, ma il periodo dei maggiori scambi si colloca tra il 1870 e il 1872. Poi le lettere si diradano, anche perché Verdi scelse come librettista Arrigo Boito per l'*Otello* e il *Falstaff*. Interessante ricordare che l'ultima lettera di un Ghislanzoni ormai molto malato è soltanto ipotizzata e viene inviata a Giuseppina Strepponi, la moglie di Verdi, in occasione

del gran successo di *Falstaff* a febbraio del 1893. La Strepponi fa da mediatore tra Ghislanzoni e Verdi, che, ormai molto anziano, viene sommerso da lettere, telegrammi, articoli di giornale, da parte di tutti coloro che si congratulano appunto per il trionfo scaligero. La Strepponi risponde con simpatia a Ghislanzoni, con cui aveva stabilito un buon rapporto, firmandosi familiarmente Peppina Verdi.

Nei due volumi sono comprese lettere di altri personaggi, come appunto Giuseppina Strepponi, che seguì e partecipò discretamente alla creazione dell'opera. Si aggiungono lettere di personaggi appartenenti alla cerchia verdiana, o che comunque furono implicati nella genesi dell'opera. Si devono almeno ricordare le lettere di Verdi e Ghislanzoni alla casa di edizioni musicali Ricordi, in particolare a Giulio Ricordi, il più giovane della famiglia. Le lettere di Giulio documentano l'importanza di questa figura, che interviene come mediatore tra Verdi e Ghislanzoni, e soprattutto svolge un ruolo di supporto nei confronti di Verdi, dimostrandosi un buon consigliere, pieno di entusiasmo, in grado di stimolare il compositore e superare i suoi dubbi.

Di rilievo anche nelle ricche *Appendici* la presenza di Filippo Filippi, giornalista e musicologo di prestigio, che si era recato in Egitto per seguire il singolare evento musicale in un Paese così lontano e diverso. Di lui vengono riportati lettere e articoli sulle prove e la messa in scena al Cairo, raccolti con il titolo di *Lettere egiziane*. Vi era stato inviato dalla «Perseveranza», il giornale più importante di Milano. Sempre di Filippi sono pubblicate anche recensioni e analisi sulla prima alla Scala, che contengono osservazioni di notevole rilievo e aiutano a comprendere come l'opera sia stata accolta con gran successo dal pubblico, ma anche discussa appropriatamente dai critici per la svolta compositiva di Verdi, che era iniziata già nelle opere immediatamente precedenti e in particolare nel *Don Carlos*. Nella grossa sezione delle *Appendici* si possono leggere ancora altri scritti e documenti vari, soprattutto i contratti per i compensi economici, che in particolare per Verdi erano di rilevante entità.

Maggiore attenzione è dedicata alla presentazione di Antonio Ghislanzoni, ricordato soprattutto come prolifico scrittore e giornalista, ma in realtà personaggio poliedrico, che non esitò ad avventurarsi in molteplici esperienze con molte peripezie esistenziali. Era anche un fervente patriota con idee mazziniane e concrete esperienze politiche che lo portarono anche in Francia. Va aggiunto un particolare curioso: all'inizio si era dedicato alla carriera di cantante lirico come baritono, impersonando tra l'altro alcuni celebri personaggi di opere verdiane come *Ernani*, *Nabucco*, *Attila*. Ma fu anche impresario di spettacoli e soprattutto librettista. Non è neppure possibile

sapere il numero esatto dei suoi libretti, forse addirittura un centinaio (scrisse persino un libretto tratto dai *Promessi sposi* per la musica di Enrico Petrella nel 1869). Nei repertori letterari è menzionato come autore di molte opere narrative, di romanzi e racconti di vario genere, per lo più di puro intrattenimento, talvolta con invenzioni bizzarre e satiriche. Viene spesso legato alla Scapigliatura, ma di fatto Ghislanzoni si adegua all'alternò gioco delle scuole letterarie e partecipa intensamente alla vivace cultura milanese di quegli anni. È un giornalista molto attivo che diventa una firma importante di parecchi periodici, fino a diventare egli stesso promotore di nuove iniziative. Tra tutte le testate va citata la direzione della «Rivista minima», che accolse scritti di personaggi di rilievo dell'intellettualità milanese, ma anche la conduzione della «Gazzetta musicale», che conferma i suoi stretti legami con la famiglia degli editori Ricordi.

Furono proprio i Ricordi a favorire i primi contatti diretti fra i due: Ghislanzoni collaborò con Verdi per alcune modifiche che il compositore intendeva apportare ai libretti della *Forza del Destino* e del *Don Carlos* quando le due opere furono date in Italia dopo le prime andate in scena a Pietroburgo e a Parigi. Verdi ne fu soddisfatto. Quando si prospettò poi la possibilità di comporre la nuova opera, cioè *Aida*, per Ricordi e per lo stesso Verdi fu ragionevole pensare di rivolgersi proprio a Ghislanzoni. Gli studiosi ricostruiscono con attenzione la genesi dell'opera. L'iniziativa del viceré egiziano nel novembre 1869 d'invitare Verdi a scrivere un'opera per l'inaugurazione del canale di Suez fu inizialmente respinta. I dinieghi continuarono quando il compositore soggiornò a Parigi tra marzo e aprile 1870 per seguire le messe in scena di *Traviata* e *Rigoletto*. Poi la situazione mutò per una serie di inaspettate combinazioni in cui furono attori tre distinte figure. Paul Draneht, di famiglia greco-ottomana, era sovrintendente dei teatri al Cairo e continuò a insistere a vari livelli per avere un'opera da Verdi, investendo poi somme ingenti per tutta la costosa produzione. Un altro sorprendente personaggio è Auguste Mariette, grande egittologo francese, che ebbe l'idea della trama egiziana e fu in sostanza il regista della messa in scena al Cairo. Infine, una parte notevole ebbe anche Camille Du Locle, librettista francese del *Don Carlos*, con cui Verdi aveva un buon rapporto. L'invenzione della vicenda di *Aida* è merito di Mariette, che delineò la successione dei quadri scenici e mandò il testo a Du Locle verso la fine del mese di aprile 1870; questi lo spedì anonimo a Verdi perché Mariette, per la sua fama di scienziato, non voleva apparire come un librettista. Verdi lesse il testo in francese e lo apprezzò. Du Locle venne invitato nella tenuta di Sant'Agata nel piacentino,

dove abitava Verdi. I due ripresero il soggetto di Mariette e scrissero insieme in pochi giorni una versione in prosa dell'originale vicenda egiziana.

Finalmente allora cominciò la collaborazione tra Verdi e Ghislanzoni. Gli studiosi precisano che Ghislanzoni soggiornò tre volte a Sant'Agata, nel corso del 1870. Vi rimase ogni volta per pochi giorni, ma il compositore e il librettista si tenevano in contatto con le numerose lettere pubblicate nel volume di cui parliamo. Nelle sue lettere Ghislanzoni, più giovane e con un patrimonio di esperienze molto varie e non sempre fortunate, mostra un atteggiamento subalterno e rispettoso con un Verdi ormai cinquantenne e giunto al massimo della fama. Come nei casi precedenti di collaborazione con altri librettisti, il compositore si dimostra molto sicuro nel chiedere quanto vuole e nel giudicare quanto Ghislanzoni pone in versi. Nella bibliografia critica si incontrano non pochi saggi dove si sostiene la tendenza di Verdi a intervenire sul testo quasi fosse coautore del libretto. In effetti, nelle lettere di questi volumi il compositore e il librettista versificatore discutono di tutte le varie componenti del testo, dall'azione alla psicologia dei personaggi, dalle cabalette ai duetti, ai concertati, ma il parere di Verdi si dimostra determinante. Si può forse affermare che in alcune scelte lessicali e soprattutto nelle scelte metriche l'apporto di Ghislanzoni sia più costruttivo. In particolare, Verdi cercava una nuova metrica, cioè una distribuzione più varia dei versi, meno ripetitiva e prevedibile. Ghislanzoni sa assecondare le esigenze verdiane e trovare soluzioni adeguate. Ormai il compositore cercava nuove strade per superare il tradizionale libretto del melodramma romantico. Verdi si era convinto della necessità di privilegiare la teatralità, cioè di concentrare la musica nella rappresentazione della situazione drammatica in cui sono coinvolti i protagonisti. I due arrivano a parlare tra loro anche di questioni di poetica che stavano molto a cuore a Verdi. Si veda quanto dice il compositore nella lettera 11: «Ma quando in seguito l'azione si scalda mi pare che manchi la *parola scenica*. Non so s'io mi spiego dicendo, *parola scenica*; ma io intendo dire la parola che scolpisce e rende netta ed evidente la situazione» (Bonomi, Buroni e Spada, 2024, I vol., p. 26). Non a caso allora Ghislanzoni in un intervento sul suo libretto dei *Promessi sposi* parla di «evidenza scenica» e riprende proprio l'espressione «parola scenica», dimostrando di avere ben compreso le riflessioni e le proposte di Verdi (ivi, p. XXXIV). La sintonia fra i due personaggi emerge persino in questioni politiche. Superfluo ricordare che nella scena europea era avvenuta una svolta epocale, cioè la guerra franco prussiana, con la sconfitta di Napoleone III e le successive convulse vicende francesi, con la nascita dell'impero tedesco e infine con la conseguente possibilità del neonato stato italiano di conquistare Roma. I due

toccano questi argomenti con brevi ma significative frasi. Non ci stupiamo se entrambi commentano la guerra secondo una prospettiva simile: pur mostrando riserve nei confronti della politica francese, finiscono con l'ammettere che la loro simpatia va più ai francesi che ai prussiani. Più singolari sono gli accenni al trasferimento della capitale da Firenze a Roma, perché l'Italia può approfittare della sconfitta di Napoleone, che era stato il principale difensore dello stato pontificio. I due si trovano d'accordo nell'avere qualche perplessità per il timore che la convivenza a Roma con la curia papale possa influire negativamente sulla politica dello stato italiano. Sono perplessità riservate e non rese pubbliche. Ma non va dimenticato che contemporaneamente il cattolico Manzoni aveva preso posizione pubblicamente a favore di Roma capitale. Manzoni arrivò persino ad accettare la cittadinanza onoraria offerta dalla città, suscitando la reazione negativa di molti cattolici. Si tratta di un comprensibile gioco delle parti: al lungimirante Manzoni interessava che la chiesa non esercitasse più il potere temporale, mentre la coppia Verdi Ghislanzoni poteva temere i pericoli della coabitazione romana.

Se Verdi e Ghislanzoni possono confidarsi tali concordi valutazioni, si deduce che hanno creato un buon rapporto amicale, come si evidenzia anche dallo stile delle loro missive: più asciutto, incisivo, concreto quello di Verdi, più deferente ma anche un po' giocoso quello di Ghislanzoni. Si può citare un passo di una lettera di Ghislanzoni, che da poco tornato a Mariaga, borgo dell'Alta Brianza dove abitava, descrive a Verdi i suoi commossi pensieri durante il viaggio di ritorno in carrozza dopo l'ultimo soggiorno a Sant'Agata: «Per un fenomeno che in me si verifica sovente lo scarrozzamento del viaggio ha rimescolate nella mia fantasia le reminiscenze dei pezzi che ho udito. Il mio cervello, da Sant'Agata a Mariaga, ha cantato senza interruzione la marsigliese egizia, il duetto di Amneris e Aida e la frase amore! amore!» (ivi, p. 59). Da questa citazione si può intuire tutta la dedizione e l'entusiasmo del librettista: aveva nelle orecchie la musica che Verdi andava componendo con le parole che egli come librettista poneva in versi. Ghislanzoni rimanda al celebre duetto fra le due rivali, tra la schiava etiope Aida (soprano) e la figlia del Faraone Amneris (il mezzosoprano), entrambe innamorate del guerriero Radamès (il tenore), un duetto che costituiva una novità visto che il triangolo amoroso coinvolge due donne e un uomo, mentre in genere nel melodramma si assiste a un conflitto fra due uomini che amano la stessa donna. Ma appare più sorprendente la definizione di «marsigliese egizia», usata anche dallo stesso Verdi, che allude ironicamente alla seconda parte dell'atto: la gran musica della marcia trionfale e del concertato *Gloria*

all'Egitto, ad Iside viene collegata alla celebre marcia rivoluzionaria destinata a diventare, con alterne vicende, l'inno nazionale francese.

Non si può non sottolineare la partecipazione gioiosa e affettuosa che trapelano da questa poche frasi di Ghislanzoni, che ormai si poteva permettere una familiarità con il tanto illustre compositore, che aveva la fama di burbero ma era dotato anche di grande umanità. Il libretto viene terminato nel novembre del 1870. Ghislanzoni aveva svolto bene il suo compito e conquistato anche la stima di Verdi. La pubblicazione del carteggio fra i due personaggi consente di documentare efficacemente la nascita di questo monumento del melodramma italiano. Nello stesso tempo, visti i molti intrecci umani e culturali che questa storia compositiva progressivamente fa emergere, possiamo positivamente scoprire anche il quadro molto dinamico e variegato della cultura milanese, la più ricca e avanzata d'Italia contemporanea.

Francesco Spera

BIBLIOGRAFIA

- Badolato N., a cura di (2024). *Carteggio Verdi-Solera (1843-1876)*. Parma: Istituto Nazionale di Studi Verdiani.
- Bonomi I., Buroni E. e Spada M., a cura di (2024). *Carteggio Verdi-Ghislanzoni (1870-1893)*. Parma: Istituto Nazionale di Studi Verdiani, 2 voll.
- Marini G., a cura di (2015). *Carteggio Verdi Piroli (1859-1890)*. Parma: Istituto Nazionale di Studi Verdiani, 2 voll.
- Mossa M., a cura di (2021). *Carteggio Verdi-Cammarano (1843-1852)*. Parma: Istituto Nazionale di Studi Verdiani.
- Serianni L. (2002). *Spigolature linguistiche dal carteggio "Verdi-Ricordi"*. In: Id., *Viaggiatori, musicisti, poeti*. Milano: Garzanti.