Zeitschrift: Versants : revue suisse des littératures romanes = Rivista svizzera delle letterature romanze = Revista suiza de literaturas románicas

Herausgeber: Collegium Romanicum (Association des romanistes suisses)

Band: 57 (2010)

Heft: 2: Fasciolo italiano. Studi sulla letteratura del secondo ottocento

Artikel: Giovanni Prati e l'opera in musica

Autor: Resta, Antonio

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-271555

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 16.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Giovanni Prati e l'opera in musica

a Luigi Baldacci e a Carlo A. Madrignani,
in memoriam

Accennando, in un breve intervento del 1963, al rapporto che intercorre nell'Ottocento tra la poesia propriamente detta e quella dei libretti d'opera, Gavazzeni prorompeva in un'affermazione che può sembrare fin troppo sommaria e perentoria: «Berchet, Prati, Aleardi, Maffei sono i poeti che condizionano la poesia melodrammatica»[1]. L'indicazione era comunque esatta, e puntuale il riferimento ai poeti (con l'aggiunta, se mai, in lontananza, dello stesso Metastasio) che hanno maggiormente influenzato la 'lingua' del melodramma, sì da ridurre al minimo il divario tra poesia 'di parola' e poesia 'per musica'. Fra le quali, in effetti, sul piano espressivo, si venne a creare una sostanziale omogeneità, tanto più che i librettisti furono non di rado anche poeti in proprio. È noto, ad esempio, che Maffei, così importante, soprattutto come traduttore e mediatore culturale, per l'ideologia poetica dell'Ottocento, fornì a Verdi, tra il 1846 e il 1847, il libretto de *I masnadieri* e intervenne sul libretto del *Macbeth*, approntato dal Piave.

E Prati, in che relazione si pone con il melodramma? Poligrafo instancabile, ricco d'ingegno e d'immaginazione, nell'ambito dei motivi ispirati al romanticismo, è innegabile che egli fornì – e a questo alludeva Gavazzeni – a poeti e librettisti diversi elementi di linguaggio poetico, secondo moduli di facile accessibilità. Ma c'è di più. Nella sua vasta e variegata bibliografia egli affiora anche come autore di tre libretti: *Pietro Candiano* (1839), *La Marescialla d'Ancre* (1839) e *Giuditta di Kent* (1856). Dei quali, solo gli ultimi due furono messi in musica, e sono ora riportati in appendice, in «stampa anastatica» (il primo nell'edizione livornese del 1841), in un volume collettaneo, *Giovanni Prati e il melodramma*[2], ricco di stimolanti osservazioni anche riguardo al nesso libretto-musica.

---

[1] Gianandrea Gavazzeni, *Il sipario rosso. Diario 1950-1976*, Torino, Einaudi, 1992, p. 537.

[2] *Giovanni Prati e il melodramma. Saggi critici*, a cura di Annely Zeni, Trento, Giunta della Provincia Autonoma di Trento, 2006. In appendice, *La Marescialla d'Ancre* (pp. 95-126) e *Giuditta di Kent* (pp. 131-163).

Antonio Resta, «Giovanni Prati e l'opera in musica», *Versants* 57:2, fascicolo italiano, 2010, pp. 61-77

Riproposta a Jesi nel settembre 2003, dopo un secolo e mezzo dall'ultima rappresentazione, *La Marescialla d'Ancre* è opera oggi dimenticata. Musicata dal marchigiano Alessandro Nini (1805-1880), compositore ai suoi tempi di discreta risonanza, fu messa in scena nel 1839 a Padova, e restò in cartellone fino al 1851, con oltre quindici allestimenti in Italia e in Europa, prima di trasmigrare in Brasile, Argentina e Cile. Scompare nella seconda metà dell'Ottocento, come scompare quasi subito *Giuditta di Kent*, musicata dal piemontese Angelo Villanis (1821-1865), bruciate entrambe dall'affermarsi di Verdi, che imprime un nuovo indirizzo al melodramma, in linea con un suo complesso e unitario progetto ideologico-musicale, che finisce col relegare al silenzio tante opere precedenti o coeve. Così che la maggiore durata della *Marescialla*, rispetto a *Giuditta*, deriverà certo dalla maggiore 'tenuta' (come libretto e, probabilmente, come esecuzione musicale), ma non poco anche dall'apparire in un tempo lontano, quando Verdi è ancora agli inizi: esordisce anzi proprio in quel 1839 con *Oberto, conte di S. Bonifacio*.

È un dato da tener presente. Senza sottovalutare la 'svolta' impressa dai grandi protagonisti nella storia della cultura e delle arti, vale infatti la pena di storicizzare e immettere le opere nelle tensioni del tempo, se non altro per capire i motivi che sancirono il trionfo dei 'capolavori'. Da questo punto di vista, proprio *La Marescialla*, che appartiene agli esordi del poeta, può costituire l'occasione per un rapido discorso sul libretto quale si veniva determinando, sul piano contenutistico e formale, nella prima metà dell'Ottocento, tra Rossini e Verdi[3]. E se è quasi doveroso esaminare il libretto come genere 'di servizio', 'in funzione' cioè della musica e del teatro[4], non è tuttavia fuorviante considerarlo come testo poetico dotato di una sua autonomia artistica che, in quanto tale, condivide con le altre opere di poesia il destino di essere *anche* letto. Tanto più che *La Marescialla* si apre con una sessantina di endecasillabi sciolti, di tono classicheggiante, indirizzati «Ai Leggitori».

---

[3] Per una nitida «introduzione all'opera italiana», Vittorio Coletti, *Da Monteverdi a Puccini*, Torino, Einaudi, 2003.

[4] Osservazioni puntuali e interessanti sul «trattamento musicale del libretto» porge Marco Uvietta, *La Marescialla d'Ancre*, in *Giovanni Prati e il melodramma*, *op. cit.*, pp. 37-52.

Prati ricava il soggetto dalla tragedia omonima di Alfred De Vigny (*La Maréchale d'Ancre*, 1831) o, meglio, dalla traduzione che in breve tempo appronta Giacinto Battaglia[5]; ed è significativa la tempestività con cui egli si appropria di un argomento ancora nuovo, in sintonia peraltro con la prassi consolidata di un veloce reimpiego, nei libretti, di drammi e novelle recenti. Si tratta di un soggetto storico, imperniato sulla fine del fiorentino Concino Concini che, grazie al favore della regina Maria de' Medici, reggente per il figlio (il futuro Luigi XIII) dopo l'assassinio di Enrico IV, giunge a diventare Gran Maresciallo di Francia e ad accumulare ingenti ricchezze e straordinario potere, suscitando così l'avversione del re, della nobiltà e dello stesso popolo, esasperato dalle scandalose spese che prosciugano le finanze statali. Nell'aprile del 1617 Concini è ucciso in un complotto ordito dallo stesso Luigi XIII e dal suo consigliere, il conte De Luynes. La moglie, accusata di stregoneria, sarà condotta al rogo nel luglio successivo. Prati, naturalmente, mescola storia e fantasia, come del resto aveva fatto De Vigny, e riassume tutta la vicenda a Parigi, in una sola notte («nelle notti del 23 e 24 Aprile del 1617», per la precisione), ancora in obbedienza alle unità aristoteliche previste dal teatro tradizionale.

È notte. I bagliori di una sfarzosa festa che si tiene nel palazzo del Maresciallo si riverberano sulla piazza dove si raccolgono i congiurati («seguito del Principe di Condè» e «partigiani di de Luynes»), decisi a uccidere il Concini. Tra i congiurati è il corso Michele Borgia (che non ha niente a che vedere con la famigerata famiglia), bramoso di vendicarsi di chi gli ha sottratto la donna amata, Luisa Galigai: così Prati la chiama sempre nel corso dell'opera, scegliendo il secondo nome, Luisa (al posto del primo, Eleonora), «per il verso» – chiarisce al lettore – e cioè per pure ragioni metriche. Alla donna, quando la festa è ormai al tramonto, Borgia fa recapitare da un paggio un biglietto per informarla del pericolo che corre, prima di rivelarsi e manifestare i suoi propositi di vendetta, che Luisa invano cerca di stornare. Borgia infine riesce a convincere Luisa a fuggire, per evitare il furore dei congiurati che si abbatterà sul marito, implicato peraltro nell'assassinio di Enrico IV.

[5] Alfred De Vigny, *La Marescialla d'Ancre*, versione di Giacinto Battaglia, Milano, Angelo Bonfanti, 1837, pp. XII-168.

Intanto nella casa dell'ebreo Armando l'Alchimista, che ha aderito alla congiura, entra Concini travestito da «Menestrello italiano», essendosi invaghito di Isabella Monti, moglie del Borgia, del quale vuole scoprire le oscure trame. Armando gli fa credere che lo attenda un destino da re, prima di introdurlo alla presenza di Isabella. Dinanzi a lui Isabella sospira d'amore, addolorata all'idea che il marito abbia un'amante di cui ha trovato il ritratto. Quando la donna lo mostra al Concini, questi scopre che si tratta della moglie. Nella casa irrompono a questo punto il Borgia e la Marescialla e i due uomini, invano raffrenati dalle donne, si affrontano sconvolti dall'odio che si sprigiona dalla gelosia e dalla rivalità politica. Sopraggiungono infine guardie, alabardieri e partigiani di Luigi XIII, che conducono via, prigionieri, i due Concini.

Nella Bastiglia, dove è rinchiusa con i due piccoli figli, la Marescialla riceve la visita del Borgia e di Isabella, cui affida i bambini. Commossa, Isabella promette che testimonierà a suo favore dinanzi ai giudici dell'Inquisizione, come in effetti farà. Ma un dispaccio del re ordina la condanna a morte della Marescialla. Intanto, liberato dai suoi, Concini si imbatte nel Borgia ed è ucciso dal rivale nello stesso luogo dove è stato assassinato Enrico IV. Subito dopo, mentre è condotta al patibolo accompagnata dai figlioletti, alla Marescialla, con un gesto di sadica ferocia, De Luynes fa vedere il corpo trafitto del marito, che essa erroneamente crede in salvo. Sgomenta e disperata, alla Marescialla non rimane che affidare al maggiore dei figli il compito di vendicarla.

È una vicenda cupa e sanguinosa, in cui Prati condensa molti *topoi* del romanticismo, con un accumulo che doveva far viva impressione sui contemporanei. Sul piano dei contenuti, Prati attinge infatti a un repertorio tipicamente romantico: odi e vendette, amori infelici o contrastati, passioni e intrighi politici, magia e Inquisizione, carnefici e fantasmi (un fantasma di Enrico IV appare a prima vista a Concini Borgia che spunta da dietro il pilastrino presso cui il re è stato ucciso). È la rappresentazione artificiosa di un Seicento fosco e tenebroso, dalle atmosfere funebri e tetre, che si intravvede anche nelle indicazioni scenografiche offerte dalle didascalie. La piazza di Parigi, nella notte in cui echeggia in lontananza «il coprifoco», è fiancheggiata da «edifizj di gotica architettura»; Michele Borgia compare «nascosto in lungo mantello bruno»; nella stanza di Armando l'Alchimista «sopra di lunghi tavoli si veggono sparsi varii

volumi della scienza arcana; inoltre globi, quadranti, circoli, telescopi, tubi, storte, ed altri stromenti d'alchimia. A destra, e a sinistra porte d'ingresso; in mezzo una segreta sotto la nera tappezzeria»; il «profondo, e tenebroso Carcere [è] debolmente rischiarato da una ferrea lampana che pende dal mezzo della volta», mentre «vestita di nero» la Marescialla è introdotta nella sala dell'Inquisizione, «parata a lutto», con «quattro gran ceri disposti ai lati» che «la spandono d'una luce maestosa».

Un allestimento di dubbio gusto, si direbbe, al limite del kitsch, eppure non molto differente da quello presente in altri più celebri libretti, e che si giustifica con quella dimensione 'convenzionale' che l'opera lirica possiede ad altissimo grado e che legittima e rende credibili eccessi e incongruenze. Di più in Prati c'è, se mai, l'ingenuità di un neofita, che vuole trasmettere in maniera ingigantita la cupezza di una situazione angosciante. C'è insomma un'esagerazione che è una forma, tra le più agevoli e comuni, con cui si declina il 'sublime' romantico.

Fin dall'inizio attento alle mode e alle richieste del pubblico, che egli asseconda e sollecita, tramite De Vigny Prati trae la vicenda dalla storia, come imponeva per l'appunto la poetica romantica che, abbandonato il mondo del mito e dell'antichità, volgeva l'interesse ai paesi del Nord, alle corti fastose e corrotte di un Medioevo e di un Rinascimento di maniera, alle repubbliche dilaniate da lotte familiari e politiche. *Giuditta di Kent* sarà infatti ambientata nell'Inghilterra del Cinquecento, al tempo delle persecuzioni promosse da Enrico VIII contro i cattolici, *Pietro Candiano IV* nella Venezia del X secolo, *La Marescialla d'Ancre*, come si è detto, alla corte francese del primo Seicento.

Su questo fondale storico, sempre in ossequio ai dettami più caduchi del romanticismo, Prati staglia situazioni estreme, destini tragici, personaggi irrequieti e concitati. È un mondo di passioni smisurate, e il poeta non si lascia sfuggire l'occasione di sfruttare il luogo comune degli Italiani più di tutti passionali. Lo dice esplicitamente, prima del duello finale in cui soccomberà, Concini a Borgia: «Ah! il sole, il sol d'Italia / Corso! ci diè i natali, / Corso! dell'odio i fremiti / ambo sentiamo eguali!». Né è senza significato che a Borgia sia assegnata come patria la Corsica, terra barbarica, abitata da genti dure e vendicative, secondo un *cliché* che proprio in quegli anni Merimée ferma in *Colomba* (1841), sancendo il mito di un'isola selvaggia e primitiva che durerà per tutto il secolo e influenzerà narratori e poeti, in Francia e in Italia.

Nell'intento di tratteggiare personaggi impetuosi e passionali il poeta (e, prima di lui, De Vigny) finisce col dare rilievo alle donne, considerate più intense e sensibili, più sentimentali degli uomini. Ne consegue che, pur nella loro schematica configurazione, Isabella, combattuta tra l'avversione per la rivale in amore e la volontà di perdonare, e soprattutto la Marescialla, tormentata tra il rimpianto di un amore lontano e i doveri imposti dalla famiglia, siano le figure più vive; laddove tipi 'fissi', tutti presi dall'odio politico e dalla gelosia, sono in fondo Luynes, Borgia e Concini, mentre Armando l'alchimista vive come emblema dell'ebreo diabolico, subdolo e ingannatore. Prati fa qui le prime prove per delineare un personaggio femminile che regga da protagonista tutta una vicenda, come in effetti avverrà nell'*Edmenegarda*, sebbene in un'ottica sempre maschile, e cioè secondo la concezione della donna che poteva avere un intellettuale del tempo, pronto a riversare su di essa un concentrato di romanticheria. Nel raffigurare le figure femminili Prati indulge infatti alle note affettuose e patetiche, ma al contempo affida loro l'ufficio di andare oltre le spietate leggi degli uomini, di sentire la vicinanza o la consonanza con l'altra, di consentire infine al perdono. Così come a loro è demandato il compito di difendere e trasmettere valori intoccabili, quali la famiglia e la religione.

Come spesso avviene nel melodramma, la gelosia, congiunta all'antagonismo politico, è il motore che innesca un meccanismo terribile, fino a siglare col sangue una vicenda di affetti incontrollabili: Borgia colpisce furiosamente Concini, quando questi gli mostra il braccialetto avuto in dono da Isabella, in cambio delle notizie sulla misteriosa donna amata dal marito. I personaggi maschili rispecchiano così un universo 'amorale', di là del lecito o dell'illecito, che può essere redento soltanto dalla figura femminile, la quale si fa portavoce di una logica 'altra' e si erge a difesa della struttura familiare. È significativo infatti che Luisa chieda a Borgia di risparmiare Concini non in quanto suo marito, ma in quanto «padre» dei suoi figli. Solo alla fine essa, che ha già perdonato, sembra sottrarsi alla funzione attribuita alla donna: quando, vedendo il cadavere del marito indicatole brutalmente da De Luynes, si rivolge, inasprita nell'odio, al figlio maggiore:

Per non scordarlo mai
Guarda, figlio, quell'uom; guardalo in volto!
Ascolta! per esso più padre non hai,
Coperto è il tuo capo d'infamia per esso;
Indarno, infelice, doman cercherai
Del bacio materno, che Dio ti donò!
Rammentalo, o figlio!... mi dona un amplesso...
E quando più forte ti senti la mano,
O figlio la bagna del sangue inumano;
A stringerti al seno quel giorno verrò!

Ma la logica del melodramma non prevede che esso termini con propositi così violenti, con un incitamento così aperto alla vendetta da parte di una donna; e in effetti Prati insinua subito dopo il balsamo di una morale rassicurante, attraverso il commento del coro. Dicono gli uomini: «O stolta! I furori dall'alma disgombra / Da te, come un'ombra la vita s'invola»; e le donne: «Perdoni l'Eterno l'acerba parola / Che l'ira, e l'affanno, non ella mandò».

Nel passare dal testo De Vigny-Battaglia alla sua *Tragedia lirica* (così l'opera è definita nel sottotitolo) Prati manovra con grande disinvoltura personaggi e situazioni. Intanto, per quell'esigenza di selezione-condensazione che lo statuto del libretto richiede, è drasticamente ridotto il numero dei personaggi, dei comprimari e delle comparse, mentre i cinque atti originali (con un totale di 63 scene) sono ridotti a due atti o «parti» (come sono indicati in fondo a ogni atto), suddivisi in otto scene ciascuno, più una scena «ultima». È una misura consona al melodramma romantico, fedele per lo più alla ripartizione in tre atti[6], con scene variabili per numero e lunghezza, ma pur sempre obbediente a un principio di armonia e di compostezza. Il libretto dell'*Oberto*, ad esempio, scritto per Verdi da Temistocle Solera (coetaneo del Prati: era nato nel 1815), consiste in due atti, ripartiti in dieci scene ciascuno (nove, più una finale nel secondo). Qualche anno più tardi, nel 1842, *Nabucco* (libretto sempre del Solera) presenterà quattro parti, per più di venti scene complessive.

[6] È strano, e significativo, che *La Marescialla* sia catalogata più volte come «tragedia lirica in tre atti» da Bruno Emmert, *Giovanni Prati (27 gennaio 1814 – 9 maggio 1884). Saggio bibliografico*, Rovereto, Tip. Ugo Grandi, 1911, pp. 39-40.

Prati, insomma, sembra aver assorbito, fin negli aspetti più esteriori o puramente strutturali, le regole che presiedono alla stesura di un libretto; e l'esercizio che lo impegna nell'attenersi a tali regole (compresa la divisione in atti e scene, e l'alternarsi di lirica e dialogo, di parti drammatiche e di parti narrative) non rimarrà senza conseguenze, se esso agisce di lì a poco nell'*Edmenegarda* (1841), la «novella in versi» che rapì gli animi e consacrò la fama del giovane poeta. Pur sottolineando la prevalente obbedienza ai precetti della moda byroniana allora imperante, Madrignani vi ha ipotizzato infatti «un'influenza dei canoni compositivi del libretto per melodrammi», specialmente per quanto riguarda la «particolare scansione con cui l'autore ha tentato di distribuire la materia» e la «maniera con cui Prati rompe il flusso dei versi spezzettandoli frequentemente con molti a capo che infrangono anche l'unità del verso singolo», aiutando così «il lettore a sezionare il 'racconto'»[7]. È una tecnica di cui Prati si avvarrà, a partire dall'*Edmenegarda*, anche nei «poemi» degli anni Cinquanta o in altri testi 'narrativi' o comunque più complessi e articolati.

Certo, l'esercizio di strenua riduzione (di scene, azioni, personaggi) cui sottopone l'originale si riflette sulla composizione, che risulta meno ricca e articolata, fin quasi a sfiorare il canovaccio. La fluidità dell'opera e l'abile conduzione sulla base di formule e stilemi collaudati non riescono a celare la meccanicità del disegno (il dispaccio del re interviene come un *deus ex machina* a sciogliere il dramma) e le manchevolezze della sceneggiatura, che peraltro tratta in modo approssimativo le dinamiche psicologiche, con passaggi repentini da uno stato d'animo all'altro. Si veda, ad esempio, l'*incipit* della scena terza nel primo atto, quando Borgia si rivela a Luisa:

Bor. Son io!
la Mar. *(tremando)* Borgia
Bor. Son io! guardalo: è l'uomo
Che tu scordasti!

[7] Carlo Alberto Madrignani, *«Edmenegarda». Note di lettura*, in *Giovanni Prati a cento anni dalla morte* (Atti del Convegno organizzato dal Comune di Lomaso e dalla Provincia Autonoma di Trento, 11-12 maggio 1984), Trento, Provincia Autonoma di Trento, 1984, p. 74. Ha rilevato l'ipotesi di Madrignani Paola Maria Filippi (*Perché ancora Giovanni Prati*, in *Giovanni Prati e il melodramma*, *op. cit.*, p. 19), che si sofferma anche sul rapporto tra il testo De Vigny-Battaglia e quello di Prati.

la Mar. Io piansi, Borgia, io piansi
Molto per te! La tua mentita morte
Sposa... d'altrui mi fece!
Bor. Sposa dell'uom che abborro, oh mal conosci
Tutto il mio cor: ma di lamenti, e d'ire
Tempo non è! Brev'ora
Anco ti resta.
la Mar. Che favelli?
Bor. Han chiesto,
Donna, il tuo capo; la regina in terra
D'esilio andrà: di re Luigi il trono
Alzano i Franchi: e tu... l'ignori?
la Mar. Ahi mostri!
Vonno il mio sangue! or chi mi salva?
Bor. Io stesso.
la Mar. Tu salvar me?

Qui la mancanza di gradazioni spegne ogni moto di adesione. In pochi versi è un susseguirsi fin troppo veloce di stati d'animo, che inficia ogni approfondimento psicologico: sorpresa di Luisa nel vedersi davanti l'uomo amato e creduto morto, rimprovero di Borgia perché lei ha sposato un altro, e per giunta l'uomo da lui più odiato, ragguaglio sul pericolo che Luisa corre, sgomento della donna che non vede via d'uscita, offerta d'aiuto da parte di Borgia, ancora sorpresa di Luisa dinanzi a tale proposta. Passioni e sentimenti risultano semplicemente accostati ed enunciati, più che svolti e rappresentati; si sfiorano le emozioni, non si esprime un dramma interiore, come pur avviene nel celebre «Ritorna vincitor!...» dell'*Aida* (libretto di Antonio Ghislanzoni).

Sia pure in maniera acerba, Prati dimostra tuttavia di aver assimilato la tecnica del melodramma, nell'intreccio di recitativo e arie (secondo combinazioni già adottate da Metastasio), nell'apertura e chiusura delle scene, nel creare una tensione drammatico-narrativa che sfocia in una sorta di suspense: le scene si susseguono come 'stazioni' o 'blocchi' di uno sviluppo narrativo, come tappe che determinano il progredire dell'azione, l'insorgere degli affetti. Sotto questo aspetto, nell'ambito del melodramma di medio livello, non si può negare che *La Marescialla* funzioni come opera da rappresentarsi a teatro, se non altro perché Prati punta abilmente su rapide scene ad effetto, in cui interagiscano coro e personaggi, in un alternarsi e incrociarsi di voci. L'inizio immette il lettore-spettatore *in*

medias res con il coro (in senari) dei congiurati e il breve dialogo con Luynes e Borgia, apparso all'improvviso, prima del recitativo che sarà svolto in settenari ed endecasillabi:

Coro Al labbro dei perfidi
Credè la Regina;
Compiuta del Principe
È già la ruina;
Ma Francia ogni speme
Non anco perdè!
Dan sangue d'un popolo
Le piaghe mortali;
Se faci là splendono, *(rivolti al Palazzo della Festa)*
Quì brillan pugnali;
La Francia che geme
Estinta non è! –
E Concini?
Luy. Disparve co' suoi;
Ma che giova al codardo fuggir?
Coro E quel Corso?
Bor. (avanzandosi) Quel Corso è con voi
Per dar morte a Concini, o morir.

La scena si conclude con il concorso ancora del coro, di Luynes e di Borgia, che poi si esibisce in un 'a solo'. Sia per il coro che per la cavatina Prati impiega lo stesso verso, l'ottonario, con un gioco di rime che, nei versi tronchi, finisce col legare l'insieme.

Coro e Luy. Quì giuriamo! Degli affanni
Il reo tempo ormai finì! *(traggono le spade)*
Essi con Bor. La vendetta di molt'anni
Si maturi in un sol dì!
Bor. (dopo essere rimasto alcun poco colle braccia incrociate in un profondo pensiero)
Sì morrai! Che la tua morte
Si segnò da quel momento,
Che Luisa di consorte,
Ti proferse il giuramento!...
Ma... la donna, che adorai
Vo' far salva, e l'amo ancor;...
Ah! non muor, non muor giammai
La virtù del primo amor! *(con gran passione)*
Coro e Luy. Quì giuriamo! E trono ormai
Sia la polve ai traditor! *(partono)*

Allo stesso modo, doveva lasciare a bocca aperta i contemporanei la chiusa della scena settima del primo atto, con un quartetto di grande efficacia, in cui vengono a scontrarsi, in un'imprevista esplosione di affetti, Borgia, Concini, la Marchesa e Isabella, che comincia, rivolta a Borgia:

Sotto il tuo ferro esangue
Fa che la vita io spiri
Ma d'un altr'uomo il sangue
Deh non far mai ch'io miri!
Tu pur potresti... ah serbati...
E se più mio non sei,
Deh vivi almen per lei
Che t'ha rapito a me!

Qui Prati lega semplicemente le quattro strofe di settenari di uguale struttura, che danno voce ai quattro personaggi, con la rima dell'ultimo verso tronco («me / te / piè / Rè»); ma talvolta dà vita a costruzioni metricamente più complesse, come avviene nel terzetto tra Borgia, la Marescialla e Isabella, nella seconda scena del secondo atto, che inizia con tre strofe di dieci settenari. Borgia si rivolge a Isabella, mostrando la Marchesa:

Ecco Isabella! Appressati,
Mira, l'orribil scena!
Dalla grandezza al carcere,
Dal fasto alla catena!
Ah! se pietà dell'anima
Ti penetrò giammai,
Dimmi che innanzi ai giudici
Tradir non la vorrai!
Io solo, io sol t'offendo;
Ti vendica di me!

Irrelato, rispetto alla rima, all'interno della strofa rimane, come si vede, il penultimo settenario piano, che però è in rima con il penultimo verso delle altre strofe («offendo / rendo / comprendo»), così che le strofe sono unite in rima con gli ultimi due versi. Allo stesso modo, nell'ultima parte del terzetto, formata da tre strofe di dodici quinari, il nono verso rima con il nono delle altre strofe (mediante la medesima parola «giorni»), le quali sono così legate con l'ultimo verso tronco e insieme con il nono:

O donna angelica
Sublime e sola,
Dio ti rimeriti
Questa parola!
Questi occhi piangere
Mai non mirasti,
Or tu di lagrime
Me li innondasti,
Tutti i miei giorni
Per te saranno,
Non più un'affanno
Ti costerò!

Lungo questo tracciato Prati giunge a risultati singolari, in cui si rivela non solo abile verseggiatore ma anche accorto stratega di un discorso poetico, che egli s'industria di animare e screziare. La seconda scena del primo atto si apre, ad esempio, con il coro delle «damigelle» che attorniano la Marescialla mesta e pensosa dopo la lettura del «viglietto»:

Coro Donna! se tutti esultano
Di tua gentil presenza,
Godi tu pure; e scordati
Del cielo di Fiorenza;
Perché negli occhi hai lagrime
Tu che hai le gemme al crin?
la Mar. (con cupo terrore) (La scure io sento!)
Coro Donna! da te le splendide
Nostre beltà son dome,
Per tutta Francia un cantico
Si leva nel tuo nome!
Ah! perirà coi secoli
L'astro del tuo destin.
la Mar. Egli è già spento!...

Il coro è costituito di due strofe di settenari, sdruccioli nelle sedi dispari, piani e rimati nelle sedi pari, tranne il sesto verso che è tronco e rima con il sesto verso della strofa successiva. Rimati tra loro sono anche i due quinari piani che riportano le battute di commento della Marescialla. È una struttura chiusa e simmetrica (rilevata anche dall'anafora di «Donna»), 'imposta' dalla riforma settecentesca del melodramma, cui Prati aderisce perfettamente. A ben vedere, tuttavia, l'ultimo settenario

tronco di ogni strofa può combinarsi con il quinario successivo, con l'esito di un endecasillabo regolare (con rima interna), che così preannuncerebbe e 'aggancerebbe' gli endecasillabi con cui inizia subito dopo il recitativo. Un effetto 'virtuosistico' unico, si direbbe, se non fosse già stato attuato da Metastasio, nell'aria, ad esempio, della sesta scena dell'atto primo nell'*Artaserse*[8].

I versi cui Prati ricorre sono quelli prescritti per il melodramma: dal settenario («Di Borgia innamorata») all'endecasillabo («Lungi s'intese: balenò rompendo»), dall'ottonario («Sì morrai! che la tua morte») al senario («Al labbro dei perfidi»), dal decasillabo («Isabella! dischiudimi il seno») al quinario («Pietade! ascoltami»), con un'accentazione fin troppo regolare, specialmente negli ottonari. Prati si attiene fedelmente alle norme metriche dettate dalla tradizione anche recente, limitandosi a variare talvolta la lunghezza delle strofe o la posizione delle rime, e a combinare in vario modo versi piani, sdruccioli e tronchi. In sostanza, mancano nel tessuto dei suoi versi quelle increspature che possono essere spia di un'originale ricerca anche dal punto di vista metrico. Per non dire (ma saremmo in anticipo sui tempi) che manca il novenario che, rimesso in auge da Carducci, penetrerà nella composizione dei libretti[9].

I ritmi, insomma, sono quelli comuni alla poesia del tempo. Il Manzoni del primo coro dell'*Adelchi* («Dagli atrii muscosi, dai fori cadenti») è presente, per quanto riguarda la scelta del metro, nel coro dei prigionieri italiani alla Bastiglia, che in effetti è pronunciato anch'esso in doppi senari, in un verso cioè fortemente ritmico (e perciò caro alla poesia romantica), grazie agli accenti fissi, in entrambi gli emistichi, in seconda e quinta sede:

O luce, conforto dei mesti mortali
Da Dio ci sei data, ma l'uom ne ti ha tolta!
O dolce pensiero dei tetti natali
Per doppio tormento ci vieni nel cor!
Potessimo almeno baciarvi una volta
O pegni perduti di gloria e d'amor!

[8] Pietro G. Beltrami, *La metrica italiana*, Bologna, Il Mulino, 1996, pp. 325-326.
[9] Luigi Baldacci, *La musica in italiano. Libretti d'opera dell'Ottocento*, Milano, Rizzoli, 1997, pp. 194-195.

Potessimo sciolti da questa catena
Sentir della patria la dolce parola,
Spirare un'istante quell'aria serena
Che spiran le fiere sui monti e nel mar!
Ah Dio ce la diede, ma l'uom ne l'invola;
Deh toglici, o morte, da tanto penar!

È superfluo sottolineare quanto questo coro sia inferiore, per manco di vigore, a quello del Manzoni; e come si discosti peraltro dal «Va, pensiero» nel *Nabucco* di Verdi (libretto del Solera), cui pure è stato associato. Conterà certo, in questo caso, la differenza metrica, essendo «Va, pensiero» intessuto di decasillabi; ma è indubbio che rispetto alla flebile nostalgia («Potessimo sciolti da questa catena / Sentir della patria la dolce parola») ben altre vibrazioni, già nello spettatore del tempo, doveva provocare la struggente invocazione «Oh mia patria sì bella e perduta».

Quanto al tessuto linguistico, predominano nella *Marescialla* parole comuni e sintassi semplice, con un lessico medio e familiare (fino a sfiorare l'espressione proverbiale: «Cara! baciar non merto / La polve de' tuoi piè»), in cui appena si distinguono voci auliche o latinismi, come «giova», «face», «cale», «larva» (nel significato di 'sogno' e di 'fantasma'), oltre la costruzione alla latina «compiangi a». Né può sorprendere, in quanto fenomeno diffuso, l'italianizzazione di nomi stranieri: Ravagliacco per Ravaillac, l'assassino di Enrico IV; allo stesso modo, infatti, nell'omonima opera di Verdi (libretto di Francesco Maria Piave), Macbeth diventa Macbetto e Chateaubriand si tramuta in Castelbriante in «Al beato Giovanni Della Pace» del giovane Carducci.

A nobilitare la scrittura intervengono formule tipiche della tradizione letteraria, specialmente nell'accoppiamento di aggettivo e nome («i supremi accenti», «i vigili custodi», ecc.), insieme con veri e propri prestiti, in cui si passa da sintagmi più mimetizzati («giovinetta mano», tolta dal Tasso; la dittologia «avversi e crudi» mutuata dal Monti) a più facili reminiscenze: «reo tempo», che è del Foscolo; «gaudio usato», che ricorda, anche nel chiudere il verso, il «lavoro usato» del Leopardi; «Bello immortal», che è versione al maschile della «Bella immortal» del Manzoni. Ed è il Manzoni l'autore più visitato, specialmente nel coro della «Morte di Ermengarda» nell'*Adelchi*, dal quale si trae più volte, ad esempio, l'aggettivo «improvvida», sempre in fine verso, come nel

Manzoni. Altri prestiti troverà senz'altro il sagace lettore, senza che muti la sensazione che si tratti di puro materiale grezzo, cui il poeta ricorre senza un'intima necessità, solo per costruire i suoi versi e, magari, dar loro un tono 'alto'.

Al quale tono 'alto' concorrono anche le figure retoriche tipiche della poesia, non solo dei libretti: sineddoche («tetti» per case); metonimia («ferri» per spade); anafora («Che sì lucenti chiome / Che così dolce volto / Che labbro così puro»); chiasmo («Pietà di lei... gran Dio!... / De' figli miei... pietà!»); iperbati («Della bellezza il fior», «Della plebe il furor senti», «la dolce, e mite / Parla favella de' miei colli?», «disgiunta / Me dal mio sposo vollero». A queste, e ad altre figure ancora, si aggiungono la posizione enclitica («Accusator farommi») e, soprattutto, proclitica del pronome, nelle forme verbali all'imperativo («Vieni, ti salva!», «Me qui spegni», «Ecco il dono! e mi favella», «Ti vendica di me!»). Per non dire del profluvio di «Ah!» e «Deh!» che punteggiano i versi e che spesso, ad apertura, servono solo ad agganciare l'accento in seconda sede.

E nondimeno questi elementi, peraltro comuni nel linguaggio del tempo, non infirmano la linearità e la semplicità di una scrittura che svaria talvolta, specialmente nei recitativi, in una secchezza d'espressione. Prati contribuisce così a creare quella lingua 'popolare' che permea il melodramma e la letteratura dell'Ottocento, smussando le punte più acute del classicismo più rigoroso e oltranzista. È uno stile 'medio' che conserva i difetti di un processo non pienamente dominato, in cui i diversi piani si accostano, ma non si fondono: che è la configurazione del linguaggio del secolo, basato su un registro non univoco né coerente, in cui confliggono 'alto' e 'basso', voci auliche e *sermo familiaris*. Tanto forte era la tendenza alla conservazione linguistica, corrispondente peraltro a quella fuga dalla realtà che marca tanta poesia minore dell'Ottocento.

È il tributo che Prati paga a una tradizione pervasiva, che spesso gli detta espressioni vaghe, immagini fruste (si pensi a quelle «fiere», «monti», «mar» del Coro dei prigionieri), aggettivi altisonanti puramente decorativi («O donna angelica / Sublime e sola»), che sono attratti dalla rima e vorrebbero provocare chissà quali trasalimenti. Con il risultato che quanto più il poeta alza il tono e impiega immagini ed epiteti 'sublimi', tanto più la sua parola risulta priva di forza rappresentativa, suona ma non dice; così come l'espressione generica, per quanto

solenne, spoglia l'immagine della sua individualità, ne rende evanescenti i contorni.

Nei limiti imposti dal genere melodrammatico, *La Marescialla* vale tuttavia come un piccolo laboratorio, in cui Prati, proprio all'inizio della sua carriera, saggia un tipo di poesia 'popolare' d'impianto lirico, drammatico e narrativo, che avrà sviluppi nelle opere successive, impiegando un ristretto numero di strofe costruite a partire dall'ode-canzonetta e dall'aria, che da questa deriva. Quel libretto è infatti il punto di partenza per un'apertura ad ampio raggio nella ricerca di forme metriche più complesse (in genere sulla base di endecasillabi, settenari, decasillabi, quinari) in componimenti di varia lunghezza e variamente eseguiti. Così, Prati verrà a mano a mano ampliando, anche se non approfondendo, la materia e le forme della propria ispirazione, trasvolando dalla lirica patriottica a quella classicamente composta, dalla ballata romantica al componimento parodistico, dalle patetiche storie d'amore al poema e al quadretto 'borghese'.

È il percorso di un ingegno fin troppo fecondo ed eclettico che, eccezion fatta per alcuni risultati più intimi e sentiti di *Psiche* (1876) e *Iside* (1878), indulge alla vistosità delle immagini, alla sonorità delle modulazioni, compiacendosi di una naturale vocazione al canto. Si veda *Il canto d'Igea*, che appartiene all'*Armando* (1868), e cioè al Prati maturo, e che fu applaudito dai contemporanei e dallo stesso Carducci:

A chi la zolla avita
ara coi proprî armenti,
e le vigne fiorenti
al fresco olmo marita,
e, i casalinghi Dei
bene invocando, al sole
mette gagliarda prole
da' vegeti imenei [...]

Si chiedeva giustamente il Croce: «È una grande lirica quella enumerazione in cui, a prova di artifizio, ogni sostantivo reca con sé l'aggettivo o l'epiteto, e sfilano tutti come comitiva di amici a braccetto?»[10]. C'è, in

[10] Benedetto Croce, *Giacomo Zanella* (1904), in Id., *Letteratura della nuova Italia*, vol. 1, Bari, Laterza, 1973, p. 280.

effetti, un'inflazione di aggettivi, e di aggettivi puramente esornativi; ma c'è da chiedersi se non sia proprio questo linguaggio indeterminato e convenzionale, congiunto alla fluidità e alla vaga musicalità dei versi, a richiamare l'attenzione di poeti e librettisti. Anzi, proprio per questi caratteri, già presenti in quel giovanile libretto, l'opera del Prati poteva assurgere a modello, come ben vedeva Gavazzeni, per il melodramma.

Antonio RESTA
Pisa