

WILLIAM WEAVER

Ο ΒΕΡΝΤΙ ΚΑΙ ΟΙ ΙΤΑΛΟΙ ΛΙΜΠΡΕΤΙΣΤΕΣ ΤΟΥ

Σχετικά με τους λιμπρετίστες του Βέρντι, ο αξιόμηστος Γκαμπριέλε Μπαλντίνι είχε πει κάποτε ότι ήταν γραμματείς μάλλον παρά δημιουργικοί συνεργάτες. Και είναι γεγονός ότι, για τους περισσότερους απ' αυτούς, ο Βέρντι ήταν κάτι σαν προϊστάμενος απέναντι σε υφισταμένους. Για τον Αντόνιο Πιάτσα, τον συγγραφέα του *Ομπέρτο*, ελάχιστα γνωρίζουμε. Υπήρξε κυβερνητικός υπάλληλος, ερασιτέχνης ποιητής και περιστασιακός δημοσιογράφος. Πρέπει επίσης να είχε καλές σχέσεις με τη διεύθυνση της Σκάλας, γιατί δυο χρόνια πριν από την πρεμιέρα του *Ομπέρτο* το όνομά του φεγουράριζε στις αφίσες της ως του ποιητή μιας καντάτας, *Εis τον θάνατον της Μαρίας Μαλιμπράν*, που παρουσιάστηκε στη Σκάλα στις 17 Μαρτίου 1837 σε μουσική Ντομ-τοτέτι Πατσίνι, Μερκαντάντε, Βακκάι και Κόπ-πολα και με μια εντυπωσιακή σύναξη τραγουδιστών, εν οis και ο βαθύφωνος Ινιάτσο Μαρίνι, που αργότερα θα ερμήνευε τον *Ομπέρτο*.

Τελικά, το λιμπρέτο της πρώτης όπερας του Βέρντι, όπως παίχτηκε το 1839, ήταν κατά μέγα μέρος έργο του Τεμιστοκλε Σολέρα, ο οποίος είχε κληθεί να το αναθεωρήσει. Ο Σολέρα υπήρξε ο πρώτος πραγματικός λιμπρετίστας του Βέρντι. Μολονότι νεότερος, ο Σολέρα (1815-1878) πρέπει να ήταν πολύ γνωστός στο Μιλάνο της δεκαετίας του 1830. Γιος πατριώτη (που είχε εγκλειστεί στις διαβόητες αυστριακές φυλακές Σπύλμπεργκ), ήταν μουσικός αλλά και ποιητής. Πράγματι, οκτώ μέρες μετά την πρεμιέρα του *Ομπέρτο*, δυο από τους αοιδούς αυτής της όπερας –ο Μαρίνι και ο τενόρος Σάλβι– μαζί με τη σοπράνο Ματσαρέλλι ερμήνευσαν στη Σκάλα έναν «όμο» με τίτλο *Η μελωδία*, σε στίχους και μουσική του Σολέρα, ενώ η όπερά του *Διδερόνδη* παρουσιάστηκε στη Σκάλα το 1840 από ένα θίασο αστέρων (άνθεξε μόνο τρεις παραστάσεις), για να τη διαδεχτεί το 1841 άλλο ένα έργο του, *Ο χωρικός του Αλιάττι*. Την εποχή εκείνη, λοιπόν, η φήμη του λιμπρετίστα συναγωνιζόταν τη φήμη του Βέρντι. Ίσως μάλιστα του Σολέρα να ήταν και λίγο μεγαλύτερη.



Το λιμπρέτο της δεύτερης όπεράς του (*Μια μέρα βασιλείας*) ο Βέρντι το παρέλαβε έτοιμο. Ο Φελίτσε Ρομάνι (1788-1865) το είχε γράψει αρχικά για τον Ανταλμπερτ Γκρόρβετς το 1818. Δεν υπάρχουν ενδείξεις ότι ο Βέρντι συζήτησε ποτέ το λιμπρέτο με τον έγκριτο ποιητή, και είναι απίθανο ότι ο μονίμως υπεραπασχολημένος Ρομάνι θα είχε κάνει ο ίδιος τις αλλαγές που βρέθηκαν στην παρτιτούρα του Βέρντι.

Ο Σολέρα είχε κι αυτός γράψει αρχικά τον *Ναμπούκο* για άλλον συνθέτη, τον Όττο Νικολάι (που αργότερα θα γινόταν διάσχιμος ως ο συνθέτης των *Εύθυμων κυράδων του Ουίνδσορ*). Ο Νικολάι απέγραψε το λιμπρέτο, που άρ-σε έπειτα στον Βέρντι. Εντούτοις, αν και σχεδόν αρχάριος, ο Βέρντι είχε ήδη κατασταλαγμένες ιδέες για το πώς γίνεται ένα θεατρικό έργο, και δεν δίσταζε καθόλου να τις εκφράζει. Χρόνια αργότερα, στις αναμνήσεις που κατέγραφε προσεκτικά ο εκδότης του, ο Τζούλιο Ρικόντι, ο Βέρντι έλεγε:

Θυμάμαι μια κωμική σκηνή ανάμεσα σ' εμένα και τον Σολέρα εδώ και λίγον καιρό. Στην Γ' Πράξη είχε βάλει ένα ερωτικό ντουέτο Φενένας-Ισμαήλ. Δεν μου άρεσε, γιατί πάρινα τη δράση και μου φαινόταν ότι ξεστράτιζε από το βιβλικό μεγαλείο του έργου. Ένα πρωινό που ο Σολέρα ήταν σπίτι μου, του έκανα τη σχετική παρατήρηση, αλλά αυτός ούτε να τ' ακούσει, όχι επειδή δεν συμφωνούσε αλλά επειδή θα είχε να ξαναγράψει. Είχαμε και οι δυο τα επιχειρήματά μας. Ήμουν ανένδοτος, το ίδιο κι εκείνος. Με ρώτησε τι θα ήθελα αντί για το ντουέτο, και τότε εγώ του πρότεινα να γράψει μια προφητεία του Αρχιερέα Ζαχαρία. Η ιδέα δεν του φάνηκε κακή, και με μα και μου, είπε ότι θα το σκεφτεί και θα το γράψει αργότερα. Αυτό δεν μου 'κανε, γιατί ήξερα πως θα περνούσαν πολλές μέρες ώσπου ν' αποφασίσει ο Σολέρα να στρωθεί στο γράφημο. Κλείδωσα την πόρτα.

έβαλα το κλειδί στην τσέπη μου, και μισοσπαστεί μισοσβηρά του είπα: «Δεν φεύγεις από δω αν δεν γράφεις την προφητεία. Ίδού η Βέβλος. Τα λόγια είναι έτοιμα». Ο Σολέρα, που ήταν πολύ οξέθυμος, προσηβλήθη. Τα μάτια του άστραψαν από οργή. Τα χροιάστια, γιατί ο ποιητής ήταν πανούργος και θα μπορούσε εύκολα να εξουδετερώσει τον ξερακέφαλο συνθέτη ξάφνου όμως κάθισε στο γραφείο, και σε ένα τεταρτάκι η προφητεία ήταν έτοιμη!

Μετά την επιτυχία του *Ναμπούκο*, ήταν φυσικό να προκριθεί ο Σολέρα για να γράψει το επόμενο λιμπρέτο του Βέρντι, πάλι για τη *Σκάλα* και οι Λομβαρδοί ήταν εξίσου φυσική επιλογή: υπόθεση επισή, πατριωτική, με έξοχες ευκαιρίες για μεγάλες χορωδίες, εξωτισμό, δραματικές συγκρούσεις. Ο Σολέρα έγραψε άλλα δύο λιμπρέτα για τον Βέρντι - ή μάλλον ένα και τρία τέταρτα. Μετά την *Ιωάννα της Λωρραίνης* επρόκειτο να γράψει τον *Ατίλα*, αλλά εξαιτίας της χρονίως ταραχώδους ιδιωτικής του ζωής δεν μπόρεσε να τελειώσει εγκαίρως την τελευταία πράξη του λιμπρέτου. Ο Βέρντι αναγκάστηκε να προσφύγει στον Φραντσέσκο Μαρία Πιάβε για να ολοκληρώσει το κείμενο. Ο Σολέρα έστειλε στον συνθέτη μια επιστολή γεμάτη αγανάκτηση, και η σχέση τους πήρε τέλος. Ο Βέρντι όμως μπορεί να αντιπαθούσε τον άνθρωπο αλλά πάντα θαύμαζε τον συγγραφέα. Χρόνια αργότερα, όταν ο Σολέρα είχε πάρει την κάτω βόλτα κι ένας φίλος πρότεινε στον Βέρντι να τον βοηθήσει, ο συνθέτης απάντησε: «Αν σκοπεύεις να κάνεις κάτι για τον Σολέρα, σε συγχάρω για την καλή σου την καρδιά, αλλά ματαιοπονείς. Πριν περάσει μια βδομάδα θα βρίσκεται στην ίδια κατάσταση... .. Είναι αποκλειστικά δικό του λάθος που δεν είχε λαμπρή σταδιοδρομία, που δεν έγινε ο μεγαλύτερος ποιητής της όπερας του καιρού μας». Παρά τα πικρόχολα σχόλια, ο συνθέτης έδωσε τελικά τη συνδρομή του, με την παράκληση να μείνει ανώνυμη.

Αν ο Σολέρα ήταν θυελλώδης, ιδιοφυής και δύσκολος, ο Πιάβε (1810-1876) ήταν ακριβώς το αντίθετο, και άρα πολύ καταλληλότερος για να τα βγάλει πέρα με τον όλο και πιο αυταρχικό Βέρντι. Γεννημένος στο Μουράνο, κοντά στη Βενετία, ο Πιάβε είχε μεγαλώσει μέσα στη



ραστών των διανοουμένων, ώσπου η χρεοκοπία της οικογενειακής επιχείρησης τον ανάγκασε ξαφνικά να δουλέψει για να ζήσει, και ως θεατρόφιλος και ντυλετάντης ποιητής σκέφτηκε αμέσως να γράψει λιμπρέτα. Χάρη στις συστάσεις του Γκουλιέλμο Μπρέννα, γραμματέα του θεάτρου Φενίτσε, ο Πιάβε θα δοκίμαζε την τύχη του με τον Βέρντι. Ο συνθέτης πάντως ξεκαθάρισε τη θέση του ευθύς εξαρχής. Στις 15 Νοεμβρίου 1843 έγραψε στον Μπρέννα:

Στο γράμμα σου διαβάζω ότι ο Πιάβε θα ήθελε να συνεννοηθεί μαζί μου ώστε να αποφύγει κατά το δυνατόν τις αναθεωρήσεις όταν θα έχει τελειώσει το έργο του.

Καθόσον με αφορά, ουδέποτε θα ενοχλούσα έναν ποιητή ζητώντας του να αλλάξει έστω κι ένα στίχο κι έχω γράψει τη μουσική για τρία λιμπρέτα του Σολέρα, κι αν συγκρίνεις το πρωτότυπο, που το έχω κρατήσει, με τα τοπωμένα λιμπρέτα, θα βρεις ελάχιστους στίχους αλλαγμένους, κι αυτούς κατόπιν πρωτοβουλίας του ίδιου του Σολέρα. Ο Σολέρα όμως έχει ήδη γράψει πέντ' έξι λιμπρέτα και ξέρει από θέατρο, θεατρικά εφέ και μουσικές φόρμες. Ο Κος Πιάβε δεν έχει γράψει ποτέ [για το θέατρο] και είναι φυσικό να υστερεί σ' αυτά τα θέματα. Αλήθεια, βρες μου μια σοπράνο πρόθυμη να τραγουδήσει το ένα πίσω απ' τ' άλλο, μια μεγάλη καβατίνα, ένα ντουέτο που τελειώνει με τρία κι ένα ολόκληρο φινάλε σαν αυτό [που έχει γράψει ο Πιάβε] στην πρώτη Πράξη του *Ερμάνφ!*

Ο Κος Πιάβε θα έχει τα επιχειρήματά του, αλλά έχω κι εγώ τα δικά μου, και λέω ότι τα πνεμόνια δεν αντέχουν τέτοια πίεση... .. Εσύ, που είσαι τόσο καλός μαζί μου, κάνε, σε παρακαλώ, τον Πιάβε να τα καταλάβει όλα αυτά και πείσε τον. Όσο μικρή πείρα κι αν έχω, πάω στο θέατρο όλο το χρόνο και δίνω μεγάλη προσοχή. Έχω καταλάβει ότι πολλές συνθέσεις δεν θα είχαν αποτύχει αν τα αριθμημένα κομμάτια ήταν καλύτερα κατανοημένα, αν τα εφέ ήταν πιο μελετημένα, αν οι μουσικές φόρμες ήταν πιο ξεκάθαρες... εν ολίγοις αν ποιητής και συνθέτης είχαν μεγαλύτερη πείρα. Πολλές φορές ένα παρα-

τραβηγμένο ρεσιτατίβιο, μια φράση, μια πρόταση που θα ήταν άμορφη σ' ένα βιβλίο ή σ' ένα θεατρικό έργο, σου φέρνει γέλια στο μελόδραμα.

Δεν ήταν δύσκολο να πειστεί ο Πιάβε, ο οποίος και παρέμεινε ο πιο στενός συνεργάτης του Βέρντι, ώσπου τον αγχώστευσε η αρρώστια το 1867. Ο συνθέτης τού απευθυνόταν συχνά με μια σκασιότητα που, ακόμα και σήμερα, σοκάρει στα γράμματά του. Ο Πιάβε όμως την υπέμενε αγόγγυστα. «Έτσι το θέλει ο Μαέστρος», έλεγε κατ' επανάληψη, κι έβαζε τα δυνατά του να συμμορφώνεται με τις πλήθος απαιτήσεις του Βέρντι. Μερικοί ατυχείς στίχοι του προκάλεσαν τα ειρωνικά σχόλια ορισμένων ιταλών μελετητών, ο Πιάβε όμως είχε –ή ανέπτυξε με την καθοδήγηση του Βέρντι– οξυτάτη αίσθηση του θεάτρου, της «κοπής» ενός λιμπρέτου. Η συγκριτική μελέτη της *Κορίας με τις καμέλιες* του Δουμά Υιού και του λιμπρέτου της *Τραβιάτας* είναι αποκαλυπτική για τα προσόντα του Πιάβε.

Στις αρχές και τα μέσα του 19ου αιώνα, τα θέατρα όπερας στην Ιταλία είχαν τους δικούς τους «οικόσιτους ποιητές» (ο Πιάβε σύντομα κατέλαβε αυτή τη θέση στο Φενίτσε, και αργότερα στη Σιάλα), οι οποίοι εκτελούσαν και χρέη σκηνοθέτη γράφοντας και λιμπρέτα όταν τους το ζητούσαν. Στο θέατρο Σαν Κάρλο της Νάπολης για πολλά χρόνια ο ποιητής ήταν ο Σαλβατόρε Καμμαράνο (1801-1852). Όταν λοιπόν ο Βέρντι υπέγραψε συμβόλαιο να γράφει όπερα για το καπιτανικό θέατρο, ήταν φυσικό να είναι λιμπρετίστας του ο ποιητής του θεάτρου.

Για πρώτη φορά ο Βέρντι δούλευε με έναν συγγραφέα αρκετά μεγαλύτερό του στην ηλικία και με σαφώς μεγαλύτερη πείρα στην πρακτική της όπερας. Γόνος θεατρικής οικογένειας, ο Καμμαράνο είχε γράψει πολλά λιμπρέτα για επιτυχημένους συνθέτες, ιδίως για τον Ντοντσέτι (*Λουτσιά ντι Λάμπερμουρ*, *Πά ντε' Τολομέι*, *Ρομπέρτο Ντεβεραί* κ.ά.), καθώς και την πολύ δημοφιλή τότε *Σαπρώ* του Πατσίνι. Το πρώτο λιμπρέτο του Καμμαράνο για τον Βέρντι ήταν η *Αλταίρα*. Η όπερα είχε αμφίθυμη υποδοχή, αλλά το λιμπρέτο ήταν παραπάνω από επαρκές, και προφανώς άρεσε στον ίδιο τον Βέρντι.

Τα πρώτα γράμματα προς τον Καμμαράνο δείχνουν ασυνήθιστο για τα δεδομένα του Βέρντι



σεβασμό. Όσο προχωρούσε η συνεργασία τους –με τη *Μάχη του Λενιάνο*, τη *Λουίζα Μίλλερ* και τον *Τροβατόρε* (που με το θάνατο του ποιητή έμεινε ημιτελής)– ο Βέρντι εξέφραζε όλο και πιο ελεύθερα τις απαιτήσεις του ως προς τη δραματουργία, η εκτίμησή του όμως για τον ποιητή ήταν ειλικρινής, και σ' αυτόν πρώτον εξομολογήθηκε το φιλόδοξο σχέδιό του για μια όπερα με θέμα τον *Βασιλέα Αηρ*, ιδέα που θα την καλλιέργησε για πολλά χρόνια από τότε.

Αντίθετα με τις μεγαλειώδεις σκηνές των λιμπρέτων του Σολέρα, τα έργα του Καμμαράνο, ενώ άφηναν περιθώρια για εξωτισμό, ήταν πιο οικεία. Ακόμα και η *Μάχη του Λενιάνο*, παρά το ηρωικό της θέμα, έχει συγκινητικές ανθρώπινες σκηνές, οι οποίες, μαζί με τις ανάλογες της *Λουίζας Μίλλερ*, ανοίγουν το δρόμο για την *Τραβιάτα* και το *Χορό μεταμορφωσμένου*.

Μολονότι εξακολούθησε να συνεργάζεται με τον Πιάβε και κατά καιρούς υπερασπιζόταν δημοσίως τους στίχους του, ο Βέρντι δεν βαυκαλιζόταν ότι οι λογοτεχνικές ικανότητες του Πιάβε ήταν άφθαρτες. Όταν ήρθε ο καιρός να κάνει τον *Μάκβεθ*, την πρώτη του σύνθεση πάνω σε κείμενο του αγαπημένου του Σαίξπηρ, ο Βέρντι βασάνισε αφάνταστα τον Πιάβε· και τελικά ζήτησε βοήθεια από τον φίλο του Αντρέα Μαφεί (1789-1885), δημοφιλή την εποχή εκείνη ποιητή και μεταφραστή.

Ο Μαφεί ήταν από τους ρυθμιστές της πνευματικής ζωής στη Βόρεια Ιταλία. Είχε πάρει διαζύγιο από την κόμισσα Κλάρα Μαφεί, που επί δεκαετίες συγκέντρωνε στο σαλόνι της στο Μιλάνο πατριώτες, ζωγράφους, μουσικούς. Ο Βέρντι διατήρησε τη φιλία του και με τους δύο: πότε πότε ταξίδευε μαζί με τον Αντρέα και βασιζόταν στο γούστο και την κρίση τού μεγαλύτερου του. Στην περίπτωση του *Μάκβεθ*, ο Μαφεί ανέβαλε κατά πολύ: τα λόγια, ας πούμε, της σκηνής της υπνοβασίας είναι δικά του. Ωστόσο, ο απροκατάληπτος αναγνώστης του 20ού αιώνα θα δυσκολευτεί να αποφασίσει αν οι στίχοι του Μαφεί –ως ποιήση– είναι πράγματι ανώτεροι από του Πιάβε.

Ούτως ή άλλως, οι στίχοι πρέπει να άρεσαν στον Βέρντι αφού τους μελοποίησε, και την ίδια στιγμή ζήτησε από τον Μαφεί το λιμπρέτο των *Ληστών*, της επόμενης όπεράς του (*I masnadieri*), με βάση το ομότιτλο θεατρικό έργο του Σίλλερ.

που ο Μαφεί το είχε ήδη μεταφράσει στα ιταλικά. Η όπερα ήταν παραγγελία του Μπέντζαμιν Λάμλυ για το Θέατρο της Αυτής Μεγαλειότητος στο Λονδίνο. Ήταν η πρώτη του παραγγελία για το εξωτερικό, κι ο Βέρντι ήθελε να δείξει τον καλύτερο εαυτό του. Δυστυχώς η όπερα είχε εφήμερη επιτυχία και εξακολουθεί να συγκαταλέγεται στα σπάνιας παιζόμενα έργα του Βέρντι. Ασφαλώς το πομπώδες, αδέξια λογοτεχνικό λιμπρέτο του Μαφεί ευθύνεται τουλάχιστον εν μέρει για τη μικρή απήχηση του έργου στο κοινό.

Από τον *Μάκβεθ* κι έπειτα, ο Βέρντι αναζητούσε διαρκώς νέους δρόμους στη δραματουργία και διαπιστώνεται κανείς ότι η δουλειά του φιλότιμου μαστόρου Πιάβε δεν τον ικανοποιούσε πια, μολοντί ξαναγυρνούσε συχνά σ' αυτόν. Όταν συνέθετε την όπερα *Σίμων Μποκιανέγκρα* στο Παρίσι (σε κείμενο του Πιάβε) έβαλε τον εξόριστο πατριώτη και συγγραφέα Τζουζέππε Μοντανέλλι (1813-1862) να διορθώσει μερικές σκηνές. Η συνεργασία του με τον διευγώρο θεατρικό συγγραφέα Αντόνιο Σόμμα (1809-1865) άρχισε αργότερα.

Ο Σόμμα είναι σήμερα γνωστός μόνον ως ο λιμπρετίστας του *Χορού μεταμφιεσμένων*, αλλά μετά το θάνατο του Καμμαράνο ο Βέρντι πραγματικά τον προόριζε για λιμπρετίστα του *Βασιλέα Αηρ*. Όπως και τον Μαφεί, πιθανότατα τον διάλεξε εν μέρει για την προσωπική του γοητεία και εν μέρει για τη φήμη του ως δραματικού ποιητή: μια νεανική του τραγωδία παίχτηκε από τον μεγάλο Γουσταύο Μόντενα, διάσημο ιταλό ηθοποιό της δεκαετίας του 1840. Ο Σόμμα είχε επίσης διατελέσει διευθυντής θεάτρου, είχε επομένως τεράστια πείρα σε πρακτικά θέματα. Ατυχώς, τα σχέδια για τον *Αηρ* ποτέ δεν ευοδώθηκαν. Ο Βέρντι του ζήτησε να σκαρώσει βιαστικά ένα λιμπρέτο βασισμένο στον *Γουσταύο Γ* του Σκριμπ (από όπου είχε ήδη αντλήσει ο Καμμαράνο τον *Αντιβασιλέα του Μερκαντάντε*). Ο Σόμμα έκανε ό,τι του ζήτησε ο Βέρντι, αλλά το λιμπρέτο υπέστη ριζικές αλλαγές εξαιτίας της λογοκρισίας και είναι άδικο να κριθεί το ταλέντο του Σόμμα από το συγκεκριμένο αποτέλεσμα.

Ο Αντόνιο Γκισλαντσόνι (1824-1893) δεν ήταν ακριβώς λιμπρετίστας του Βέρντι. Όταν εκλήθη να δουλέψει την *Αίντα*, το λιμπρέτο στην ουσία



υπήρχε. Ο Βέρντι και ο Καμίγ Ντυ Λοκλ είχαν επεξεργαστεί ένα περίτεχνο σενάριο σε πεζό λόγο, βασισμένο στην ιστορία του Ογκύστ Μαριέτ, και στον Γκισλαντσόνι ανέθεσαν μόνο να μεταφέρει το πεζό σε ιταλικούς στίχους. Αλλά ούτε κι αυτό ήταν εύκολη δουλειά, όπως δείχνουν τα άφθονα γράμματα του Βέρντι προς τον Γκισλαντσόνι. Από όλους τους ποιητές του Βέρντι, ο Γκισλαντσόνι ήταν ο πιο επαγγελματίας. Αν και στα νιάτα του είχε μια σύντομη διακεκομμένη καριέρα ως βαρύτονος (μεταξύ 1846 και 1855), τα πιο πολλά χρόνια της ζωής του εξασφάλιζε τα προς το ζην αποκλειστικά με το γράψιμο. Το συγγραφικό του έργο περιλαμβάνει ένα σπαρταριστό μυθιστόρημα για τον ιταλικό θεατρικό κόσμο, *Gli artisti da teatro*, πολυάριθμα λιμπρέτα (για τον Πετρέλλα, τον Πονκιέλλι, τον Γκόμες, τον Καταλάνι) και 2.162 άρθρα – κατά δικούς του υπολογισμούς. Υπήρξε ιδρυτής, εκδότης και κατά μέγα μέρος συντάκτης πολλών περιοδικών. Τείχη τους είναι πλέον δύσκολο να βρεθούν, αξίζει όμως τον κόπο να τα αναζητήσει κανείς, μια και το χούμορ του Γκισλαντσόνι είναι συχνά καυστικό ακόμα και για σήμερα. Έγραψε μια ιστορία του Μιλάνου από το 1836 ως το 1848 (*Storia di Milano dal 1836 al 1848*), όπου δίνει μια ζωντανή εικόνα της πόλης των νεανικών χρόνων του Βέρντι και το *Σοβαρό βιβλίο* του (*Libro serio*) περιέχει μια στοργική και οξυδερκή προσωπογραφία του Βέρντι την εποχή της *Αίντας*.

Η πρεμιέρα της *Αίντας* στις 24 Δεκεμβρίου 1871 δόθηκε δυο μήνες μετά τη συμπλήρωση των πενήντα οκτώ χρόνων του Βέρντι. Έπειτα, για ένα διάστημα ο συνθέτης σκέφτηκε σοβαρά να αποσυρθεί και δεν έγραφε πια όπερες. Ύστερα από μια περίοδο απραξίας που επέβαλε στον εαυτό του σε ξενοδοχείο της Νάπολης έγραψε ένα κουαρτέτο για έγχορδα, και ο θάνατος του μεγάλου συγγραφέα Αλεσσάντρο Μαντσόνι, που ήταν το είδωλό του, του ενέπνευσε τη *Νεκρώσιμη Λειτουργία* του (αφού το παλιότερο σχέδιο για ένα ρέκβιεμ που θα το έγραφαν πολλοί συνθέτες στη μνήμη του Ροσσίνι δεν είχε ευοδωθεί). Η σκηνή έμοιαζε να έχει χάσει γι' αυτόν τη σαγήνη της. Και τότε, το καλοκαίρι του 1879, ο ισχυρός εκδότης του Βέρντι, ο Τζούλιο Ρικάρντι, κανόνισε μια συνάντηση –ή μάλλον ανανέωση της γνωριμίας– του

συνθέτη με τον Αρρίγκο Μπόιτο (1842-1918), που είχε συνεργαστεί για λίγο με τον Βέρντι στον Ύμνο των εθνών (1862).

Η συνάντηση έγινε σε κρίσιμη στιγμή και για τους δύο. Η παγκόσμια απήχηση του *Ρέκβιεμ* είχε εμφανώς τονώσει τον Βέρντι και είχε κάμψει την αυστηρότητα με την οποία συχνά εκφραζόταν για το κοινό, ενώ η βαθμιαία εισχώρηση της όπερας του Βάγκνερ στα ιταλικά θέατρα έκανε τον εθνικό συνθέτη της Ιταλίας να θέλει να αποδείξει την αξία του. Ο Μπόιτο, πάλι, στα τριάντα εφτά του χρόνια, δεν ήταν πια ο θερμοκέφαλος νεανίας που με τον Μεριστορέλι του είχε ξεσηκώσει, καμιά δεκαριά χρόνια νωρίτερα, την επαναστατική πρωτοπορία του Μιλάνου, προκαλώντας τη φρίκη του συντηρητικού κοινού της Σκάλας. Αναθεωρημένη άρδη, η όπερα είχε παρουσιαστεί το 1875 στην Μπολόνια με μεγάλη επιτυχία, και ο Μπόιτο έτεινε πλέον να αποτελείσει μέλος του κατεστημένου. Για κάμποσα χρόνια καταγινόταν να γράφει τον *Νέρωνα*, τη δεύτερη όπερά του, που ποτέ δεν κατάφερε να την τελειώσει. Το έργο διαρκώς του ξέφευγε: οι φιλόδοξες, τεράστιες διαστάσεις του λες και απαιτούσαν όλο και περισσότερη έρευνα, σκέψη, δουλειά. Και καθώς μεγάλωναν οι απαιτήσεις του κοινού, ο *Νέρων* κατέληξε να καταδιώκει σα στοιχείο τον Μπόιτο, αχρηστεύοντάς τον ως συνθέτη.

Η συγγραφή λιμπρέτων, εκτός του ότι αποτελούσε ευπρόσδεκτη πηγή εισοδήματος, ήταν και καλή πρόφαση για να μη συνθέτει. Είχε ήδη δώσει κείμενα στον Καταλάν (*La Juive* το 1875), στον Πονκιέλλι (την *Τζουκόνια* το 1876) και σε άλλους. Με την ενθάρρυνση του Ρικάρντι, έκανε ένα σχέδιο λιμπρέτου του Ουβέλλου για τον Βέρντι, ο οποίος πρώτα, εν είδει δοκιμής, ζήτησε τη βοήθεια του ποιητή στην αναθεώρηση του παλιού λιμπρέτου του Πιάβε για την όπερα *Σίμων Μποκκανέγκρα*.

Ο Μπόιτο διέφερε από τους άλλους λιμπρετίστες του Βέρντι: ήταν διανοούμενος και, για τα μέτρα της εποχής στην Ιταλία, κοσμοπολίτης. Ήταν ταξιδεμένος (η μητέρα του ήταν παλινή κόμισσα), γνώριζε ξένες γλώσσες και λογοτεχνίες (αν και τα αγγλικά του ήταν προφανώς φτωχά, εξ ου και βασιζόταν στις γαλλικές αποδόσεις του Σαίξπηρ από τον Φρανσουά Βικτόρ Ουγκό). Στην αρχή ο Βέρντι ήταν επι-



φυλακτικός απέναντι στον Μπόιτο, τον δοκίμαζε, σιγά σιγά όμως τον παραδέχτηκε, ενίοτε μάλιστα υποκλινόταν μπροστά στις έξοχες εμπνεύσεις και τη μόρφωση του ποιητή. Στο τέλος έγιναν φίλοι, κι ο Μπόιτο ήταν από τους ελάχιστους ανθρώπους που εμπιστευόταν ο Βέρντι. Στα βαθιά του γεράματα –μετά τη δεύτερη συνεργασία τους (στον *Φάλσταφ*, το 1893), και μετά το θάνατο της Τζουζεππίνας Στρεππώνι-Βέρντι το 1897– ήταν φανερό ότι ο Βέρντι έβλεπε τον Μπόιτο σαν παιδί του. Όταν ο Βέρντι πέθανε, ο Μπόιτο ήταν στο πλευρό του.

Ο Μπόιτο είχε σβέλτο μυαλό και –όταν έγραφε για άλλους, κατά παραγγελία– σβέλτη πένα. Για πολλά χρόνια είχε υμνηθεί υπέρ το δέον (ιδίως από ξένους μουσικολόγους με ανεπαρκή γνώση της ιταλικής), θεωρούνταν ο μόνος αντάξιος του Βέρντι λιμπρετίστας, και η σύγκρισή του με τον Καμμαράνο και τον Πιάβε απέβαινε πάντα εις βάρος τους. Στην πραγματικότητα, οι στίχοι του Μπόιτο είναι συχνά άνευ λόγου περίτεχνοι, αν όχι σκοτεινοί –και μερικές από τις φιλοσοφικές του ιδέες –λόγου χάρι το «Πιστεύω» του Λάγου, που ήταν αποκλειστικά δική του επινοήση– είναι στοιχειώδεις, αν όχι κοινότοπες. Η ποίησή του σήμερα έχει έναν απόηχο των βικτωριανών ή του Ντ'Αννούντιο, ενίοτε χαριτωμένο (σε μερικές σελίδες του *Φάλσταφ*), αλλά, ως προς την ποιότητα, δεν είναι και τόσο ανώτερη από των άλλων ποιητών του Βέρντι. Ευτυχώς, στις όπερες που έκανε με τον Βέρντι, ο Μπόιτο είχε συνεργάτη –εκτός από τον Βέρντι– και τον Σαίξπηρ.

Αν ο Τζουλιώ Ρικάρντι δεν είχε προκαλέσει εκείνη τη συνάντηση του 1879 μεταξύ Μπόιτο και Βέρντι, κι αν ο Μπόιτο δεν ήταν διατεθειμένος να αφοσιωθεί φιλική τε και σώματι στον γηραιό συνθέτη, είναι πιθανό να μην είχαμε ούτε Ουβέλλο ούτε Φάλσταφ. Αυτό και μόνο είναι αρκετό για να κερδίσει ο τελευταίος λιμπρετίστας του Βέρντι την αιώνια ευγνωμοσύνη μας.

Μετάφραση Α. Φ.

Από το William Weaver / Martin Chusid (επιμ.),
The Verdi Companion, W. W. Norton & Company,
Νέα Υόρκη / Λονδίνο 1979, σ. 121-130.