

CLAUDIA COLOMBATI

SINTESI DRAMMATURGICO-MUSICALI NELLA NARRAZIONE VERDIANA

Quello della «narratività in musica»¹ è un concetto che, in ambito romantico, allude a una storia o a una leggenda che può assumere la forma di «poema» o quella di una «sequenza di emozioni e di azioni», laddove motivi e melodia vengono recepiti come le parole di un racconto. Il tema della narratività verdiana rappresenta uno dei punti focali della tensione emotiva delle sue opere e rientra nella natura estetica delle figure drammaturgiche, della loro intelligibilità e comunicazione. Essa si risolve in sintesi magistrali che determinano sia l'azione scenica che la struttura musicale e vocale della sua concezione creativa; tali soluzioni sono evidenti in molte opere di Verdi e si possono esemplificare, a seconda delle diverse prospettive, nel fatto o nell'antefatto, a seconda di una narrazione diretta o indiretta, nell'identificazione dei personaggi, nelle visioni anche sincretiche delle atmosfere del dramma intese con particolare significato psicologico-emozionale: nei personaggi e nelle situazioni in cui si muovono pare esservi il compendio della poetica verdiana. Nelle lettere del compositore, è possibile cogliere il senso profondo e coerente delle sue convinzioni artistiche che, ben lontane dalla formulazione di una concezione teorica, a volte derivate da lunghe riflessioni, o sorte occasionalmente e d'impeto, riflettono tuttavia convinzione, ponderazione e precisione.² Ad esempio chiaramente si pronuncia sul senso di alcuni elementi fondamentali della sua poetica, dando un giudizio esemplificativo sull'opera di

-
1. JEAN-PIERRE BARTOLI, *Retorica e narratività musicali dall'epoca classica al primo Romanticismo*, in *Enciclopedia della musica*, vol. II, Torino Einaudi 2004, p. 713.
 2. Cfr. MARCELLO CONATI, *Annotazioni e aggiunte*, in *Giuseppe Verdi. Autobiografia dalle lettere*, a c. di ALDO OBERDORFER, ed. rivista da MARCELLO CONATI, Rizzoli, Milano 1981, pp. 450-451.

Charles Gounod in una lettera diretta al conte Arrivabene nel febbraio del 1876: «Che vuoi che ti dica: Gounod è un grandissimo musicista, il primo Maestro di Francia, ma non ha fibra drammatica. Musica stupenda, simpatica, dettagli magnifici, ben espressa quasi sempre la parola... intendiamoci bene, la parola, non la situazione, non bene delineati i caratteri, e non impronta e colore particolare al Dramma, o ai Drammi».³

Pur tenendo presenti quelli che nell'Ottocento erano i *topoi* comuni al genere operistico, alcune tematiche portanti appaiono quelle su cui vertono molti dei temi e delle strutture ricorrenti del melodramma verdiano e nelle quali si presentano o risolvono, secondo un'evoluzione storica e stilistica, circostanze drammatiche determinanti, interpretate musicalmente col susseguirsi di recitativi e pezzi chiusi (aria solistica, duetto, terzetto, coro, gran pezzo finale);⁴ la situazione individuata come fattore centrale, è pertanto costituita da condensazioni drammaturgico-musicali, da colpi di scena, da culminazioni emotive secondo i requisiti che Verdi esigeva in un libretto sulla base di intense emozioni, di contrasti e brevità d'azione, di un'implicita teatralità passibile di essere rappresentata musicalmente.

Il tema storico: è sempre presente nelle opere verdiane, dagli antefatti ai più ampi quadri con risvolti socio-politici: l'impeto irredentistico di giovani eroi, la sofferenza di lacerazioni profonde tra affetti e patria, il contrasto tra etica e ragion di stato, tra potere e coralità supplice. Con la nuova estetica, la grande letteratura dei secoli precedenti, in particolare riferita al Medioevo, confluiva nelle concezioni drammatiche romantiche tramite l'ideale drammaturgico shakespeariano. In Italia, e soprattutto in Verdi, esso venne filtrato attraverso l'interpretazione di Victor Hugo, anche negli aspetti che quel teatro ispirava alle nuove generazioni romantiche. *Le roi s'amuse*, che avrebbe ispirato *Rigoletto*, aveva avuto una sola prima rappresentazione a Parigi, venendo poi subito proibito; si ritenne infatti che il soggetto, definito 'osceno', offendesse la corte ed il re Carlo X, certamente non adatto ad un sovrano della Restaurazione. Ma il testo aveva avuto una forte diffusione di stampa infiammando gli animi e

3. Lettera del 5 Febbraio 1876 di Verdi al conte Arrivabene da Genova, in *Giuseppe Verdi. Autobiografia dalle lettere*, p. 440.

4. Cfr. MARCO BEGHELLI, *Morfologia dell'opera italiana da Rossini a Puccini*, in *Enciclopedia della musica*, vol. II, p. 908; nella successione delle situazioni-topoi, l'autore menziona: la serenata, la preghiera, lo sfogo interiore, la festa a palazzo, il brindisi, l'inno, il giuramento, il duello, il rapimento, l'agnizione, l'incontro inatteso, il colpo di fulmine, il pubblico gesto di maledizione e suicidio, l'ultimo respiro dell'eroe (eroina).

divenendo «lettura corrente per i giovani romantici»⁵ che avevano aderito «al liberalismo nella letteratura», vessillo della «libertà nell'arte e nella vita, nella società», manifesto già presente nella *Prefazione* dello stesso Hugo al *Cromwell*. Era poi seguito, in tal senso, nel 1830 il trionfo di *Ernani* alla Comédie-Française anche preceduto da una celebre *Prefazione*. Storia e rimandi politici fornirono spesso lo scontro con la censura motivando la scelta stessa dei paesi o delle epoche meno soggette ad un severo controllo. Se tale aspetto si presenta direttamente nelle opere verdiane sino alla celebre trilogia, lo si ritroverà ampliato nel quadro storico che sottende alle opere successive, incastonato ormai in una concezione di più ampio respiro, quella del grand opéra: da *Les Vêpres siciliennes* su libretto di Eugène Scribe e Charles Duveyrier (Parigi, Opéra 13 giugno 1855), che segue *La traviata*,⁶ a *Don Carlos* e *Aida*.

Emanuele Senici, riflettendo sulla struttura di questo grande genere dominante a Parigi, ne sottolineava il carattere politico, «l'estrema varietà ed eterogeneità delle componenti, non solo testuali, musicali e visive, ma anche estetiche, culturali, sociali e ideologiche»,⁷ riconoscendo inoltre, nella ricchezza di forme e contenuti, uno degli esempi emblematici «del mito romantico della fusione dei generi». È certo che il condizionamento politico ne fu un aspetto importante: la lotta per la libertà, i nazionalismi emergenti, i conflitti religiosi, l'apertura verso dimensioni esotiche ne furono elementi costitutivi contrassegnati dalle grandi scene di massa, dagli allestimenti e dalle coreografie.⁸ Con diversi risvolti esso avrebbe coinvolto anche il Richard Wagner del *Rienzi* e Giuseppe Verdi: in tale visione l'impegno politico, etico, la coralità popolare, la storia si sarebbero ampliate nelle sue grandi sintesi drammaturgico-musicali.

-
5. ANTONIO BRAGA, *Verdi da Hugo a Dumas*, Federico e Ardia, Napoli 1974, p. 215: «Inutili le prefazioni, le dispute anche in tribunale e le proteste dell'opinione pubblica. Il dramma non fu rappresentato per cinquant'anni esatti, fino al 1882. In Italia giunse alle scene solo nel 1902».
 6. L'opera fu data l'anno successivo alla Scala di Milano col titolo cambiato in *Giovanna di Guzman*.
 7. EMANUELE SENICI, *Tipologia dei generi nel teatro musicale*, in *Enciclopedia della musica*, vol. II, p. 633.
 8. Daniel-François-Esprit Auber (con *La Muette de Portici* nel 1828 e *Gustave III ou Le bal masqué* — presagio dell'opera verdiana — nel 1833), Gioacchino Rossini col *Guillaume Tell* (del 1828–1829 [rappresentazione]), Jacques-François-Fromental Halévy (in particolare con *La Juive*), Gaetano Donizetti (*Don Sébastien* nel 1843) e l'emblematico Jakob Liebmann Meyerbeer de *Les Huguenots* (del 1836).

Tema della natura: Franz Liszt, distinguendo l'eroe che viveva nell'epopea antica da quella moderna, scriveva: «L'epopea moderna, invece, canta la natura più che descriverla. Essa svela le segrete relazioni della natura con la nostra anima. [...] Al posto del meraviglioso compare il fantastico...»⁹ Pur essendo simbolo del romanticismo tedesco, «il tema della natura è tuttavia presente anche in Verdi» seppure in funzione del dramma umano che si sta consumando sulla scena. In tale visione rientra la dimensione della notte che, nella drammaturgia verdiana costituisce lo sfondo a molteplici situazioni psicologiche o d'azione; esso assume il senso della rimembranza, riassumendo affetti e situazioni, o ne introduce il racconto, con risvolti anche d'accento esotico. In quella grande ballata notturna, come si può definire *Il trovatore*, sintesi drammatico epica ispirata dalla passione, si innesta, ad esempio, il motivo di memorie, di testimonianze di un passato che non necessita d'esser raccontato, in quanto già sublimato; la notte avvolge il racconto di Eleonora ne *Il trovatore*: «Tacea la notte placida...», «Un Trovator cantò»; nell'oscurità avviene il fatale incontro col conte di Luna, creduto Manrico, e splendono sinistri fuochi di guerra. La presenza dei roghi, da una lunga, nonché mitica tradizione scenica e letteraria, assume sovente, nell'oscurità, il senso della catastrofe storica, del timore politico, dell'allucinazione: l'incendio di Aquileia nell'*Attila*, gli eretici condannati dal Sant'Uffizio nel *Don Carlos*, le visioni di Azucena ne *Il trovatore*, ne sono, tra gli altri, significativi esempi.

Nella foresta-giardino di Fontainebleau si manifesta il sentimento nascente tra Carlos ed Elisabetta di Valois, subito stroncato dagli avvenimenti (I, 4); il ricordo riemerge nell'esaltazione e nel delirio: «Elisabetta! tu...bell'adorata [...]. Ah! il ciel s'illuminò, la selva rifiorì»; ma ancora «A mezzanotte / ai giardin della Regina...» (atto II), Don Carlos esprimerà tutto il suo amore, con tragico errore, alla Eboli. Momenti di grande suggestione scenica in cui la natura diviene confidente di segrete speranze e timori, mentre la notte da contemplativa e chiara, diviene fatale preannuncio o complice di inganno: «Era la notte, Cassio dormìa, gli stavo accanto...» recita Jago nell'atto II di *Otello*. L'ambiente naturale è rappresentato in forma concisa: visione? presagio, timore? In tal senso esso rientra nelle scene di tempesta, come nell'ultimo atto del *Rigoletto*, nell'atto III di *Aida* — «Del Nilo i cupi vortici / Mi daran tomba...» — o

9. FRANZ LISZT, *Berlioz e la sua Sinfonia "Harold en Italie"*, in Ferenc Liszt, *Un continuo progresso — Scritti sulla musica*, Unicopli/Ricordi, Milano 1987, pp. 361-363.

nel drammatico inizio dell'*Otello*: «è notte e imperversa un uragano» o in «quel soffio di vento che copre le ultime note della grande aria di Desdemona nell'ultimo atto»,¹⁰ fremito, sussulto, presagio, quasi «movimento timbrico delle cose».¹¹ L'aspetto di una natura interiorizzata rivissuta in dimensione poetica ed ampliata da riverberi esotici, è massimamente presente in *Aida* ove, appunto nell'atto III, essa rientra come elemento essenziale nella sintesi e nella densità sottesa al continuo e mutevole dramma di Aida-Amonasro e Radamès, dalla nostalgia alla memoria, al sogno — «O patria mia, mai più ti rivedrò!», «O cieli azzurri, o dolci aure native...»; «O verdi colli, o profumate rive...»; «O fresche valli, o queto asil beato...» — ; la natura evocata diviene fattore di condensazione drammatica e si inserisce come narrazione nella narrazione e come preludio all'elemento tragico; da un'aura arcana in *Aida*, visione di un possibile destino felice, alla comparsa di Amonasro ed al precipitare nel dramma: «Padre, pietà, pietà!»; «Non maledirmi... non imprecarmi... / Ancor tua figlia potrai chiamarmi...»; «O patria! O patria, quanto mi costi!»; in tale sfogo, per potente concisione, Aida contende l'emblematica 'parola scenica' ad Amneris.

René Leibowitz coglieva proprio in taluni punti della partitura di *Aida* quel «romanticismo della natura» presente negli stessi contrasti: l'Egitto glorioso e sacro di Radamès e di Amneris e quello «inospite» di Aida lacerata dal conflitto tra l'amore e l'avita patria dei padri avvolta in una rarefazione di arcaiche lontananze, tra illusione scenica e realtà sonora. Sempre la dimensione notturna sottolinea la maggior parte dell'intimità dei duetti o delle confessioni d'amore: tra i più belli, dal «Caro nome...» di Gilda nel *Rigoletto*, al «Già nella notte densa» dall'*Otello* che chiude l'atto I: «Tarda è la notte», «Vien...Venere splende!» E non è in un fiabesco notturno popolato di immaginarie 'creature magiche' attorno alla celebre quercia, che nel *Falstaff*, al rintocco della mezzanotte, scendono leggere le fate con la loro Regina?: «Erriam sotto la luna...»: in questo clima si elevano le voci di Fenton e Nannetta «Bocca baciata non perde ventura [...] / Anzi rinnova come fa la luna» e si conclude nello scherzo l'avventura dell'antico paggio di Norfolk. L'immaginazione va alle simboliche interpretazioni shakespeariane di Johann Heinrich Füssli.¹²

10. RENÉ LEIBOWITZ, *Storia dell'opera*, Garzanti, Milano 1966, p. 224.

11. ERNST BLOCH, *Prefazione*, in RICHARD WAGNER, *Scritti scelti*, Longanesi, Milano 1983, p. 47.

12. Il riferimento a Johann Heinrich Füssli (o John Henry Fuseli) riguarda in particolare i dipinti del *Sogno di una notte di mezza estate*.

Tema della nostalgia: rimembranze, sogni, visioni. Secondo una geniale poetica, tali tematiche si inseriscono e intersecano l'una nell'altra, da motivo dominante a motivo di sfondo a seconda della concisione narrativa, della presa psicologica del personaggio e della situazione scenica. La distensione temporale narrativa diviene evocativa nella memoria di un passato ormai perduto, mentre cresce la tensione dell'ineluttabile. Gli incipit delle opere verdiane e la tradizione della sintesi delle arie di sortita ne sono testimonianza. Ne *Il trovatore* l'intero dramma si evolve e si consuma in tale dimensione; gli antefatti appartengono ad una storia già finita le cui conseguenze incombono sul presente, poiché «un minuto di racconto può contenere cent'anni di storia», in particolare, nella musica, se affidato a determinati stilemi compositivi. Quando Azucena intona, tra memoria e allucinazione «Ai nostri monti ritorneremo...», ormai ricordi e nostalgia sono già proiettati in una visione irrealistica.

Nell'atto I del *Rigoletto* (scena 9) appare il risvolto dolente, tenero e appassionato del buffone nella sua complessa, cupa e ambigua psicologia; esso si manifesta nel racconto di una eterea madre alla figlia, che non conosce neppure il vero nome del padre: un ricordo dolce e doloroso che sintetizza ed amplia il dramma del personaggio:

Deh, non parlare al misero
del suo perduto bene...
Ella sentia, quell'angelo,
Pietà delle mie pene...
solo, difforme, povero,
Per compassion mi amò. [...]
A che nomarmi? È inutile!...
Padre ti sono, e basti... [...]
D'alcuno ho forse gli asti...
Altri mi maledicono... [...]
Culto, famiglia, patria,
il mio universo è in te!

Amonasro apre ad Aida le lusinghe di un mondo passato e l'illusione di un possibile futuro: «E patria, e trono, e amor, tutto tu avrai. / Rivedrai le foreste imbalsamate, / Le fresche valli... i nostri templi d'ôr», laddove il suono dell'oboe assume un valore alienante. Aida conduce Radamès sulle ali del sogno di una «novella patria», disperato tentativo di fuga da un'impossibile esistenza ove si consuma l'implicito contrasto di patria e si presagisce la tragedia:

Fuggiam gli ardori inospiti
Di queste lande ignude;
Una novella patria
Al nostro amor si schiude.
Là...tra foreste vergini
di fiori profumata,
nell'estasi beate
La terra scorderem.

L'esotismo nell'esotismo appare come elemento di magnifica sintesi. Sovente, sulla dimensione nostalgica si innestano, in conseguenza, il tema della maledizione e della supplica: «Una larva orribile...»; «Tua madre ell'è...»; «Ti maledice...»; «Padre, pietà! Pietà!» «Non maledirmi». È comunque la proiezione di notti e di meriggi a dominare tra i due amanti, esaltata dalla musica verdiana sino al celebre e sublime finale. Il ricordo del sorgere del loro amore anima ancora il duetto che chiude l'atto I di *Otello*, così come, con opposte valenze, l'ossessivo ritorno del motivo, «Mia madre aveva una povera ancella [...] / ...cantava / Una canzone: *la canzon del Salice* [...] / *O Salce! Salce! Salce!*», riecheggia genialmente il triste presentimento della tragedia in un alone di purezza; il corno inglese riporta ad arcaiche leggende: si pensi, per certa affinità, all'inizio del *Tristan und Isolde*.

Il tema degli addii, motivo romantico ed in Italia manzoniano, ricorre in quasi tutte le opere di Verdi, rappresentando il dolore dell'esilio e, in alcune di esse, l'estrema sintesi della vita, distacco dalla dimensione terrena: ne *La forza del destino* (I, 2), Leonora, sospinta dall'inesorabilità del fato, abbandona il «patrio nido»: «Dolce mia terra! Addio!». Manrico intona ne *Il trovatore*: «Sconto col sangue mio / L'amor che posi in te! [...] / Non ti scordar di me! / Leonora, addio!» e «Madre...oh madre, addio!» esprimendo l'atto disperato di una figura poetica e musicale, che la vita pare aver solo tragicamente sfiorato. Ne *La traviata*, il desolato «Addio del passato...», è l'estrema conseguenza di una scelta obbligata e preceduta dal disperato commiato culminante nell'«Amami Alfredo». Aida e Radamès intonano insieme «O terra, addio; addio valle di pianti...», preludio al distacco dalla realtà: «A noi si schiude il ciel!», mentre Otello sulle pressanti insinuazioni di Jago, grida il suo disperato «Addio, sublimi incanti del pensier! / Addio, schiere fulgenti, addio, vittorie», presago dell'ultimo «Ecco la fine / Del mio cammin...Oh! Gloria! / Otello fu».

Dalla preghiera al sublime. L'invocazione nasce, analogamente, come individuale sfogo lirico-drammatico o corale dolore degli oppressi; si eleva contro un fatale destino o come dimensione storico-poetica, sintesi e sublimazione del dramma.¹³ In tal senso sorgono i celebri cori patriottici, ma anche la ricerca di conforto del singolo: ne *La forza del destino* Leonora intona: «Pace, pace, pace mio Dio...!» Aida, al culmine di un lacerante conflitto interiore, prorompe in «Numi pietà, — del mio soffrir!». Nel *Don Carlos* (atto IV), Elisabetta si inginocchia alla tomba di Carlo V e prega: «Tu che le vanità conoscesti del mondo / [...] E porta il pianto mio al trono del Signor». L'«Ave Maria» di Desdemona, introdotta da Boito nell'originale *Otello* shakespeariano, anticipa in maniera geniale, nella purezza e nel raccoglimento, la tensione tragica della sua morte. Come correlato negativo, Jago (atto II), sintetizza la sua fede nel male — «Credo in un Dio crudel che m'ha creato / Simile a sé, e che nell'ira io nomo. / Dalla viltà d'un germe o d'un atomo / Vile son nato. / Son scellerato / Perché son uomo, / E sento il fango originario in me. / Sì, quest'è la mia fe'! [...] / Vien dopo tanta irrision la Morte. / E poi? — La Morte è il Nulla. / È vecchia fola il Ciel!» —, stigmatizzando quasi plasticamente, visione boitiana, una filosofia negativa. Strettamente connessa la dimensione sublime sorge dal sacrificio, dall'addio e dalla preghiera rientrando nella grande tematica romantica di amore e morte. Ne sono interpreti le eroine verdiane. Gilda morente (finale): «Benedite alla figlia, o mio padre... / Lassù, in cielo, vicina alla madre... / in eterno per Voi... pregherò». Violetta nel finale-recitativo: «È strano! / Cessarono / Gli spasmi del dolore. / In me rinasce... m'agita / Insolito vigore!... / Ah! io ritorno a vivere... (*trasalendo*) Oh gio...ia!...» Quando la vita sfugge, si apre il cielo e la dimensione si fa eterea; un esempio tra i più toccanti l'addio alla vita di Aida–Radamès: «Tutto è finito sulla terra per noi»; «O terra addio, addio valle di pianti». L'uso della melodia ascendente sta ad esprimere, il più delle volte, il sacrificio, il distacco dall'umano.

Nella realizzazione di tali *topoi* drammatico-narrativi, ricorrono soluzioni spazio-temporali: tempo–azione, tempo–memoria, sono dimensioni spesso collegate in visioni che nella musica trovano la loro essenza. Così, ad esempio, il tragico traspare nel clima stesso della festa. Gli antecedenti, i fuori-scena, i *Leitmotive* intesi come stati d'animo fondamentali dei

13. Cfr. CLAUDIA COLOMBATI *Esotismo e archeologia nell'«Aida» di Giuseppe Verdi*, «Annali della Facoltà di Lettere Filosofia» (Università di Macerata), XXV–XXVI/ 1992–1993, p. 136.

personaggi, si presentano in sintesi lirico-drammatiche, innestandosi su un'azione od una riflessione: ne *La traviata* (atto I) il canto di Alfredo torna ad inserirsi da lontano nel dilemma di Violetta con evidente simultaneità psicologica: «Un dì felice, eterea...», «Ah, fors'è lui che l'anima...»; «Follie!» Rigoletto (finale) trasale udendo l'aria del duca che si allontana: «La donna è mobile...»; è il compiersi della maledizione, della tragica fatalità nell'identità spazio-tempo. Destino e morte sono collegati spesso drasticamente, espressi in accorati presagi, profezie di streghe, visioni narrative ove coincidono passato-presente: ne è emblema Azucena, la gitana che nel sinistro stridere della vampa racconta di una lontana notte e l'eco della cupa materna esortazione: «Mi vendica! esclamò. / Quel detto un'eco eterna in questo cor lasciò» (atto II). Radamès in *Aida*, dal suo primo apparire, è votato a un mondo superiore, rimandando al *Lohengrin*; condensazioni estreme nei passaggi dalle umane passioni al sogno determinano il carattere di questo personaggio: visione eroica, sublimazione, catarsi. Non a caso Verdi, contemplando tale dimensione, definirà magnifico il *Tristano e Isotta* di Wagner:

«...Di fronte a questa titanica costruzione resto sempre con immenso stupore: non riesco a credere che l'abbia concepita e scritta un essere umano. Penso che il secondo atto sia una delle creazioni più sublimi dello spirito umano nel campo dell'invenzione musicale, in particolare per la tenerezza e la sensualità dell'espressione musicale e per la geniale strumentazione. Questo second'atto è meraviglioso». E soleva ripetere: «Meraviglioso...semplicemente meraviglioso!...»¹⁴

Tali situazioni pongono i personaggi innanzi al senso dell'esistenza percorrendo la visione etico-estetica dei diversi periodi creativi verdiani: complessi stati d'animo che caratterizzano in particolare opere come *Rigoletto* nei contrasti dell'atto finale (la vendetta), *La traviata* o *Aida*; la manifesta volontà della 'parola scenica' domina con Amneris (atto IV), così come le geniali soluzioni musicali di passaggi drammaturgici dal teatro di Shakespeare e di Schiller. Centrale la grande aria di Filippo II nel *Don Carlos*: «Ella giammai m'amò...» Come la simbolica e malinconica consapevolezza del vecchio Falstaff: «Va, vecchio John, va, va per la tua via». Sono essi elementi fondamentali nella condensazione della dinamica psichica del personaggio connessa alla sua centralità drammatica: l'idea

14. Da un incontro con Felix Philippi del «Berliner Tageblatt» avvenuto fra il 1898 e il 1899, in *Interviste e incontri con Verdi*, a c. di MARCELLO CONATI, Il formichiere, Milano 1980, p. 317; *Giuseppe Verdi. Autobiografia dalle lettere*, pp. 435-436, n. 23^{bis}.

originaria sviluppata nei motivi essenziali del dramma accentua l'insieme pressoché simultaneo di culminazioni emozionali e contrasti psicologici interiori o motivati da azioni esterne: «Non so s'io mi spiego dicendo *parola scenica* — scrive Verdi —; ma io intendo dire la parola che scolpisce e rende netta ed evidente la situazione».¹⁵

La narrazione si presenta quindi come rapida successione di eventi ottenuta attraverso ricchezza melodica, lirismo drammatico, densità psicologica e d'azione, ritmo scenico in una ferrea logica compositiva. Emblematici di profondi aspetti dell'esistenza, i protagonisti verdiani, presentandosi, non narrano la loro storia o le motivazioni della loro situazione, ma s'inseriscono, trascinati dalla passione, nella gestualità scenica e musicale connessa agli aspetti interpretativi.

Il trovatore, ad esempio, dalla tragedia *El trovador* di Antonio García Gutiérrez — dall'apparente color leggendario —, già negli antefatti poggia centralmente sulla densità dei contrasti drammatici e la velocità dell'azione: amore-gelosia, finto, seppur forte rapporto madre-figlio e, su tutto, ancora il tema della vendetta, una delle 'posizioni' chiave di Verdi assieme a quella della 'maledizione' che ricorre e, quasi, collega, molte delle opere insieme all'arcaico conflitto generazionale. Dalle lettere a Salvatore Cammarano, si può comprendere come il compositore sentisse istintivamente, già all'origine della composizione, l'esigenza di una maggior aderenza della parola al dramma:

Voi non mi dite una parola se questo dramma vi piace. Io ve l'ho proposto perché parevami presentasse bei punti di scena, e soprattutto qualche cosa di originale nell'insieme. [...] Per questo genere di cose è bene che poeta e maestro sentano all'unisono! In quanto alla distribuzione dei pezzi vi dirò che per me quando mi si presenta della poesia da mettere in musica, ogni forma, ogni distribuzione è buona, anzi più queste sono nuove e bizzarre io ne sono più contento. Se nelle opere non vi fossero né Cavatine, né Duetti, né Terzetti, né Cori, né Finali etc. etc., e che l'opera intera non fosse (sarei per dire) [che] un solo pezzo, troverei più ragionevole e giusto. Per questo vi dirò che se si potesse evitare nel principio di quest'opera il Coro (tutte le opere cominciano con un Coro) e la Cavatina Leonora, e cominciare addirittura col canto del Trovatore e fare un sol atto dei due primi, sarebbe bene, perché questi pezzi così isolati con cambiamento di scena a ciascun

15. Lettera del 17 agosto 1870, in *I copialettere di Verdi*, a c. di GAETANO CESARI e ALESSANDRO LUZIO, Stucchi Ceretti, Milano 1913 [Forni, Bologna 1968], p. 641; cfr. anche GERARDO GUCCINI, *Verdi regista: una drammaturgia fra scrittura e azione*, in *Enciclopedia della musica*, vol. II, p. 944.

pezzo m'hanno piuttosto l'aria di pezzi da concerto che d'opera. [...] Del resto fate quanto stimate bene...¹⁶

L'opera infatti, nella versione definitiva, inizia in piena azione; brevemente l'antefatto viene introdotto da Ferrante, ma è Leonora a narrare la storia della dolce e triste ballata del trovatore: «Tacea la notte placida [...] / Dolci s'udiro e flebili / gli accordi d'un liuto [...] / E versi melanconici / Un trovator cantò»: sintesi poetica che conduce immediatamente alla 'posizione' drammatico-musicale intuita da Verdi.

Con la trilogia si concludeva un periodo creativo verdiano. Alla poetica della brevità, alla drasticità gestuale, subentra l'ampiezza narrativa, anche personale, come appare nelle figure, ad esempio, di Filippo II, di Elisabetta di Valois o di Aida. Il periodo parigino del *grand opéra* segna una svolta nella drammaturgia verdiana rispetto alla concezione narrativa ed alla sua rappresentazione; la sintesi drammatica si staglia ora su uno sfondo di più complesse proporzioni. Nel *Don Carlos* non solo si ritrovano alcune soluzioni ai problemi della drammaturgia di Friedrich Schiller, ma appare una nuova concezione di linguaggio melodico e scenico. Lo stesso Verdi sonda in se stesso il mondo interiore dei suoi personaggi: «vecchiaia, tristezza e solitudine...» La grande aria di Filippo II: «Ella giammai m'amò...», condensazione di un'intera esistenza di monarca e di uomo, di conflitti intimi e politici, riflette tutta una vita e un destino che è pur sempre nelle mani della volontà superiore del grande Inquisitore.

Il 7 agosto 1869 il compositore si era rivolto a Giulio Ricordi sulla questione dei 'quadri' come struttura de *La forza del destino* e del *Don Carlos*, con accenti che ne traspaiono la tristezza e lo scoramento:

Cos'è piaciuto veramente *nella Forza*? Una Ballata, due Romanze, due Duetti... vale a dire i pezzi d'accademia, ma non una di quelle scene che hanno qualche originalità e carattere, che hanno movimento scenico, o che hanno Intendimenti Drammatici. Così nel D. Carlos sento sempre parlare di qualche Duetto, dell'aria del V atto, ma giammai del Terz'atto che è veramente il punto culminante, e, dirò così il cuore del Drama; né mai della scena dell'Inquisizione che si eleva di qualche poco sugli altri pezzi...¹⁷

16. Lettera del 4 aprile 1851 di Verdi a Cammarano, in FRANCO ABBIATI, *Giuseppe Verdi*, vol. II, Ricordi, Milano 1959, p. 122 citato in *Giuseppe Verdi. Autobiografia dalle lettere*, p. 312, n. 4. Cammarano poi morì lasciando incompiuto *Il trovatore*

17. Lettera del 7 agosto 1869 di Verdi a Giulio Ricordi, in *Giuseppe Verdi. Autobiografia dalle lettere*, pp. 468-469, n. 19, a commento di una rappresentazione de *La forza del destino* avvenuta

Come inoltre il maestro considerasse il *Don Carlos*, si rileva ancora nelle parole indirizzate a Cesare De Sanctis il 22 marzo del 1871 dopo il fiasco a Napoli:

...così mi confermo sempre più nelle mie opinioni che finché Voi altri avrete quegli elementi d'esecuzione non dovete far rappresentare le Opere che richiedono *mise en scene* caratteristica, ed alta interpretazione musicale del Dramma (notate bene interpretazione non esecuzione). [...] Come stanno le cose Voi avete bensì il diritto di disapprovare il D.Carlos, ma non avete il diritto di giudicarlo. Finché direte «*lo spettacolo non mi è piaciuto*» stà bene; ma quando dite [«*il Duetto dell'Inquisizione è lungo*»]; rispondo «*non avete capito nulla*». Quando dite «*il Balletto non ha interesse*» Rispondo «*eseguitelo prima di giudicare*». Quando dite: «*l'opera è troppo lunga*» Voi dite cosa che non ha senso. [...] Padronissimi se le opere in cinque atti non vi piacciono. Non ammettetele, ma non condannatele...¹⁸

Nel dramma schilleriano, se ancora si tratta, come sottolinea Ladislao Mittner, di «amore puro contrastato da tenebrosi intrighi di corte»,¹⁹ sono le figure del Posa, di Filippo II ed in particolare del Grande Inquisitore a compendiare le scene centrali e più nobili che Verdi, naturalmente, capta immediatamente addensandovi i fatti tragici: «Colpo di scena potentissimo, ma di agghiacciante brutalità, che ha per giunta l'effetto di trasformare i personaggi della tragedia in semplici fantocci nelle mani del Grande Inquisitore, tanto da informare quasi la validità di tutta l'azione drammatica». In un conflitto di potente espressività si articolano drammaticamente i valori e le valenze tra libertà e potere, laico e religioso:

FILIPPO	Se il figlio a morte invio, m'assolve la tua mano? [...] Posso il figlio immolar al mondo, io cristian?
L'INQUISITORE	Per riscattarci Iddio il suo sacrificò [...]
FILIPPO	La natura, l'amor tacer potranno in me?
L'INQUISITORE	Tutto tacer dovrà per esaltar la fè. [...] Le idee dei novator in te son penetrate! Infrangere tu vuoi con la tua debil man Il santo gioco, esteso sovra l'orbe roman!... Ritorna al tuo dover; la Chiesa all'uom che spera, A chi si pente, puote offrir la venia intera; A te chiedo il signor di Posa.

al Teatro Eretenio di Vicenza nell'estate del 1869; direttore ne era stato il Mariani, con Teresa Stolz e Gaetano Fraschini fra i principali interpreti.

18. Lettera del 22 marzo 1871 di Verdi a Cesare De Sanctis da Firenze, in *Giuseppe Verdi. Autobiografia dalle lettere*, pp. 466–467.

19. LADISLAO MITTNER, *Storia della Letteratura tedesca — Dal Pietismo al Romanticismo (1700–1829)*, Einaudi, Torino 1964, p. 467.

Una, questa, delle più potenti scene del melodramma, denso di implicazioni ed interpretazioni storico-ideologiche, etico-religiose, inquadrata come culminazione vera del dramma.

La ‘parola scenica’, quella che Verdi raccomandava ad Antonio Ghislanzoni per *Aida* — ed in particolare per Amneris nella scena del Giudizio —, domina in questo caso ampliandosi di significati. Anche nel finale di *Otello* si era trattato di estrarre l’azione nella sua determinata consequenzialità dalla riflessione politica shakespeariana traducendola in musica: la visione ed il risuonare di un’antica leggenda — «Io questa sera ho la memoria piena / Di quella cantilena» —, l’evocazione del duetto d’amore da parte di Otello morente sul corpo esanime di Desdemona, sono un emblematico esempio della geniale, concisa trasposizione musicale del testo originario. Personaggi chiave ed emblema di un mondo di complessità psicologiche ed estreme che Verdi vuole scrutare e portare alla luce nella loro intensità drammatica e conturbante; Rigoletto, Amneris, Ramfis, Filippo II e l’Inquisitore appartengono, tra gli altri, a questa schiera nella quale dominano i lunghi ripensamenti del compositore sulle figure di Macbeth e di Jago, figura, non a caso, derivate dal mondo shakespeariano; come scrive Aldo Oberdorfer:

...La figura fisica di lui [Jago], specchio della figura morale, preoccupa Verdi come quella di nessun altro personaggio, se non forse, a suo tempo, Macbeth. E intorno a lui si animano di giorno in giorno, con alti e bassi, tra dubbi e accensioni e lunghe soste, anche le figure di coloro che saranno travolti dal suo giuoco demoniaco, Otello e Cassio e Desdemona e tutto il mondo dei minori. Un contatto intimo di anni, alla fine dei quali non c’è angolo della psicologia dei suoi personaggi che Verdi non abbia esplorato ed illuminato con la sua arte. Solo dramma d’anime: al punto (ora) da pensare alla possibilità di fare l’opera senza cori...²⁰

Verità tragica e umana nella quale si condensa e sintetizza la poetica dell’imitazione del vero’ nella sua potente sintesi ed emblematicità tipologica. Non era stato *Re Lear* il simbolo creativo mai realizzato?

Immaginario romantico? Realismo? Nonostante il ‘tono irritato’ con cui Verdi si rivolgeva alle concezioni di moda, tra di esse al verismo, è anche vero che fu molto attento alle novità ed agli indirizzi della musica del suo tempo. Come sostiene Carl Dahlhaus, egli doveva essere a conoscenza delle tendenze realistiche francesi già all’epoca dei suoi viaggi

20. ALDO OBERDORFER, *Appunti per la biografia di Giuseppe Verdi*, in *Giuseppe Verdi. Autobiografia dalle lettere*, p. 48.

a Parigi intorno al 1850. Su questo tema l'autore cita una definizione di Dieter Schnebel, «che intreccia connotati d'impronta letteraria e fattori specificamente musicali»²¹ e, diremmo, anche scenici: «La drammaturgia musicale gestuale di Verdi consente un realismo musicale che esibisce l'uomo reale nella sua situazione reale, ossia sociale, e nel contempo ne perlustra la realtà interiore, i sentimenti veri o falsi, e magari istintuali o inconsapevoli, portandoli con simpatia alla luce: una luce, invero, musicalmente splendida»;²² secondo Dahlhaus, inoltre, i personaggi verdiani sono sospinti «da affetti che sollecitano il gesto manifesto»²³, intuiti e ideati su parole-chiave durante lo svolgimento del dramma in cui risalta l'emblematica 'parola scenica' e, su tutto, la genialità del ritmo musicale.

Le fonti letterarie del teatro francese e romantico spagnolo fornirono sovente il soggetto alla fervida fantasia scenico-musicale di Verdi; i libretti colsero l'ispirazione in gran parte da autori quali Hugo, Dumas figlio, Scribe, nonché da García Gutiérrez e Ángel de Saavedra y Ramírez-Rivas: lo attiravano le situazioni intense, contrasti e passioni che potenziarono l'attuazione della poetica della brevità nelle realizzazioni sceniche e musicali.

Il primo periodo compositivo verdiano si era inserito sul teatro romantico, come «quello dei rapidi colpi di scena», dei forti effetti e della presa rapida che avrebbe lasciato poi il posto al dramma di figure-simbolo, ormai animate dall'amore e dal dolore. Tale aspetto ha dato origine a studi e riflessioni su «un certo realismo verdiano», in particolare legato al tema sociale de *La traviata* ed al soggetto di Dumas; ancora citando Dahlhaus, essenziale è comunque che «la struttura sociale non rappresenta, nell'azione della *Traviata*, un semplice sfondo su cui si stagliano conflitti individuali delineati tramite arie e duetti. La dialettica tragica in cui s'irretiscono Violetta e Alfredo è intimamente intessuta nella trama sociale, com'è ben evidente [...] sia nell'atto I sia nel finale del II».²⁴ Non solo, ma analizzando tutto l'atto II, risulta evidente la condanna morale di una società insensibile, sorda ai supplici ed alle ingiustizie della vita; tramite

21. CARL DAHLHAUS, «Il realismo nel melodramma», in *Il realismo musicale*, Il Mulino, Bologna 1987, p. 89.

22. DIETER SCHNEBEL, «Die schwierige Wahrheit des Lebens — Zu Verdis musikalischen Realismus», in *Giuseppe Verdi, Text und Kritik*, München 1979 (Musik-Konzepte, 10), p. 66 (citato in Dahlhaus, CARL DAHLHAUS, «Il realismo nel melodramma», pp. 89-90).

23. CARL DAHLHAUS, «Il realismo nel melodramma», p. 90.

24. CARL DAHLHAUS, «Il realismo nel melodramma», p. 92.

la brevità drammatica, il pubblico viene attratto, quasi inavvertitamente, nella tragica storia di Violetta, anche senza conoscerne i particolari dalla lettura del romanzo e del dramma originale. Ella rimane un ritratto di donna scolpito musicalmente nell'immaginario delle genti, perlustrazione profonda dell'animo femminile che Verdi condurrà per l'intero suo arco creativo.

Inventare il vero, tra immaginario e reale:

...Copiare il vero può essere una buona cosa, ma *Inventare il Vero* è meglio, molto meglio. Pare vi sia contraddizione in queste tre parole: *inventare il vero*, ma domandatelo al Papà [Shakespeare]. Può darsi che Egli, il Papà si sia trovato con qualche Falstaf, ma difficilmente avrà trovato uno scellerato così scellerato come Jago, e mai e poi mai degli angeli come *Cordelia Imogene Desdemona*... eppure sono tanto veri!... Copiare il vero è una bella cosa, ma è fotografia, non *Pittura*.²⁵

Tre semplici parole, come dice lo stesso Verdi, nelle quali si può tuttavia condensare una poetica creativa ed il segreto delle grandi sintesi tramite la continua presenza di un filo conduttore nell'apparente differenza dei suoi stessi periodi creativi: tendere ad un'arte «che crea la verità».²⁶ Trapelava in tale concezione anche la differente essenza del vero tra il soggetto aulico della tragedia e quello comune della commedia. L'ossessiva ricerca della brevità, la successiva esplorazione di più ampi spazi, sino alle chiare ed essenziali linee dell'ultimo capolavoro, appaiono come manifestazione della volontà di cogliere i moti più profondi ed essenziali nell'abisso dell'animo umano, le ambiguità, i confini delle passioni e del riscatto. Un alternarsi dei mondi immaginari di Schiller e di Hugo, il comune rivolgersi al nume shakespeariano. I contrasti, la struttura delle sue opere ne esprimono le sublimi valenze. Quanto è stato detto per Hugo rispetto al suo magnifico linguaggio quale 'processo verbale della visione', può essere ripreso in Verdi quale 'processo musicale della visione'. Con *Rigoletto*, su libretto di Francesco Maria Piave, egli seppe raggiungere quella potenza drammatica che in parte sfuggiva all'opera del drammaturgo e ciò per quell'alto e denso afflato lirico che il compositore possedette in tal grado da poter creare opere geniali su testi letterari e teatrali già storicamente famosi; similmente avvenne per la stesura del *Don Carlos*, rispetto alla versione schilleriana.

25. Lettera del 20 ottobre 1876 di Verdi a Clarina Maffei da Sant'Agata, in *Giuseppe Verdi. Autobiografia dalle lettere*, pp. 453-454.

26. ALDO OBERDORFER, *Inventare il vero*, in *Giuseppe Verdi. Autobiografia dalle lettere*, p. 444.

La grande pittura storica costituisce pertanto il quadro sul quale si stagliano i personaggi nelle loro sottili psicologie e nelle estreme passioni. Nell'ambito della definizione della musica a programma, non aveva forse anche Liszt definito il personaggio sorto in epoca romantica come simbolo dell'animo umano nelle sue insondabili profondità? Aveva scritto: «L'epos romantico — così come lo possiamo definire — tende soltanto a fenomeni eccezionali e disegna figure ben al di là delle dimensioni della vita, di grandezza straordinaria...»²⁷

Shakespeare ed una diversa 'concentrazione' teatrale. La capacità di creare il capolavoro sull'orma di un altro capolavoro, fu essenziale in Verdi e risale soprattutto al genio mozartiano del *Don Giovanni*: in tale emblematico precedente, la brevità drammatica dell'atto I costituiva un esempio a venire di concisione, sia nella sortita dell'azione drammatica, nel delineare la psicologia dei personaggi che in quella fusione dei generi già insita nel dramma giocoso. Nella poetica verdiana, questa proprietà nasceva da scelte istintive ispirate ad una precisa concezione musicale e drammaturgica, oltre, e nonostante, i testi originari ed i libretti, compresi quelli di Arrigo Boito, incisivi nel mutare del linguaggio musicale stesso di *Otello* e *Falstaff*.

Tale tematica si inserisce nella questione delle influenze shakespeariane: dal *Macbeth* (1847), su libretto di Piave, a *Otello*. Con questa opera lo schema tradizionale viene ora superato da Verdi verso una forma della melodia lirico-drammatica connessa a testi letterari ormai a struttura continua; il recitativo stesso rafforza un rilievo poetico dovuto all'elaborazione della tragedia shakespeariana. L'essenzialità domina pur sempre in questo capolavoro nonostante l'ampio sfondo musicale e teatrale, in virtù, soprattutto, del taglio drammaturgico realizzato nella nuova collaborazione Boito-Verdi: Jago, all'inizio dell'atto II, perde l'inquietante ambiguità metafisica, faustiana, del male fine a se stesso, per una concezione più diretta e comprensibile della malvagità umana sfociando nel celebre «Credo in un Dio crudel!»; Desdemona diviene figura angelica, simbolo d'innocenza, la cui parabola confluisce nel presentimento e nel sublime: «Mia Madre aveva una povera ancella»; abbandonando la più combattiva dimensione dell'originale shakespeariano, con la celebre «Ave Maria» chiude la sua esistenza. Non è lontana l'immagine della dolce Ofelia di *Amleto*.

27. FRANZ LISZT, *Berlioz e la sua Sinfonia "Harold en Italie"*, pp. 361-363.

Come commenta Ross Mandeville, nell'opera verdiana che pone tragicamente passioni e contrasti in sintesi drammatica, la bontà assoluta di Desdemona «la pone al polo opposto del male assoluto di Jago»,²⁸ permettendo la focalizzazione su Otello e sulla «terrificante metamorfosi» che avviene nel personaggio, spogliato degli aspetti sociali presenti nell'originale: «Perché è proprio su Otello che [...] ricade l'onere di essere veramente umano. Solo lo sventurato Otello ha la capacità di oscillare, perplesso, tra Desdemona e Jago, tra il bene e il male, per essere infine schiacciato dal titanico, eterno e spietato conflitto».

La passione per il personaggio identificato in linee precise e nei più sottili, a volte inquietanti, risvolti psicologici, portò Verdi, nel corso della lunga evoluzione dello stile creativo, a sondare il carattere umano secondo un aspetto colto nel maestro Shakespeare, in Schiller, in Hugo, ed a fondere il proprio immaginario musicale nel prolungamento della sua stessa esistenza: dalla gioventù eroica e risorgimentale alle sfaccettature psicologico-sociali delle figure femminili, dalle pieghe più abbiette dell'animo umano alla speranza in un mondo superiore, rifugio unico e sublime di sofferenti e oppressi. Dopo la rappresentazione parigina del *Macbeth* nel 1865 (seconda versione), accusato di «poca dimestichezza» con Shakespeare, il compositore rispondeva a Léon Escudier: «Hanno un gran torto. Può darsi che io non abbia reso bene il Macbet, ma che io non conosca e non senta Shaspeare [sic] no, per Dio, no! È un poeta di mia predilezione, che ho avuto fra le mani dalla mia prima gioventù e che leggo e rileggo continuamente».²⁹ E con Shakespeare finiva il suo lungo arco creativo; conscio di ciò, Verdi s'incamminava sulla via di un radioso tramonto. Nelle parole di Falstaff e nell'apparente celia, ancora una volta il velo rassegnato dell'addio al mondo: «Tutto è finito! [...] / Va...Va...Cammina, cammina... Addio!»³⁰ Sintesi di un'esistenza che già nella drammaticità della giovinezza, aveva segnato definitivamente la sua concezione della vita e dell'arte.

28. ROSS MANDEVILLE, *Il Moro di Venezia, Milano e Sant'Agata*, in GIUSEPPE VERDI, *Otello*, traduzione italiana di ALEX VINCENTI, Decca, London 1961, p. 47.

29. Lettera di Verdi a Léon Escudier, in FRANCIS TOYE, *Giuseppe Verdi*, Longanesi, Milano 1951, pp. 175-176.

30. Cfr. ALDO OBERDORFER, *Appunti per la biografia di Giuseppe Verdi*, p.51