

Opera lirica e ascolto musicale

Come imparare ad ascoltare la musica attraverso l'opera a cura di Cinzia Faldi

13 novembre 2021

Giuseppe Verdi, genio italiano del Risorgimento

Seconda parte







Giuseppe Verdi, genio italiano del Risorgimento Seconda parte

1. Non solo melodrammi

E' documentato che Verdi, soprattutto agli inizi della sua carriera, compose musica strumentale, destinata per lo più alla Società Filarmonica di Busseto, inclusa una "ouverture" alternativa per il "Barbiere di Siviglia" di Rossini, nel 1828, in gran parte non sopravvissuta. Si ricordano ancora sinfonie, arie, duetti, concerti per pianoforte, variazioni "per diversi strumenti sopra temi propri o di accreditati maestri".

Sempre tra il 1828 e il '29, "I deliri di Saul", otto pezzi su parole dell'Alfieri; ancora pezzi per pianoforte, organo, canto, flauto, clarinetto, fagotto, corno, con accompagnamento di orchestra.

Sono del 1830, quattro marce "belle" per la processione del Venerdì Santo, un "Domine, ad adiuvandum", un "Tantum ergo, uno "Stabat Mater" in cui scorgesi un incantevole duetto", una Messa, a grande orchestra, "con una fuga in fine d'un effetto sorprendente", "Le lamentazioni di Geremia", su testo italiano di Evasio Leoni, "Quattro duetti sacri" e la scena lirica "Io la vidi", su testo di Calisto Bassi.

Del 1834 una "Cantata" in occasione di nozze in casa del conte Renato Borromeo.

Del 1836 una revisione del "Tantum ergo"¹, per tenore e orchestra, il "5 Maggio" a voce sola, sull'ode di Manzoni, "S'ode a destra uno squillo di tromba", a quattro voci e pianoforte sul coro del "Conte di Carmagnola" sempre di Manzoni.

Tra il 1836 e il 1838, Messe, Vespri, Notturni, Marce, Romanze, un "Divertimento per tromba – Recitativo ed aria – Sinfonia", un "Capriccio" per corno, "Il tradimento", melodia per voce e pianoforte².

Fra la musica da camera edita, "Sei Romanze", di cui una su versi di Goethe; un'aria "L'esule" per canto e pianoforte, del 1839, su versi di Solera; una romanza "La seduzione", su versi di Luigi Balestra, un "Notturno": "Guarda che bianca luna"; sei Romanze per canto e pianoforte del 1845; la Romanza "Il poveretto", del 1847; la melodia per soprano "L'abbandonata" del 1849; uno "Stornello" per canto e pianoforte, nell'" Album" per Piave, con sei composizioni di diversi autori, raccolte da Verdi nel 1869.

Del 1873, un "Quartetto per archi in mi minore", eseguito in forma privata a Napoli.

Di notevolissimo pregio la musica sacra: una "Messa da Requiem" a quattro voci, coro e orchestra, eseguita il 22 maggio del 1874 nella chiesa di San Marco a Milano, in ricordo della morte di Alessandro Manzoni³; un "Pater Noster", in volgare, su testo di Dante, pubblicato e diretto, il 18 aprile del 1880, al Teatro

¹ Scrive Verdi da Sant'Agata, il 1 settembre del 1893: "Riconosco ahimé! D'aver messo in musica, circa sessant'anni fa, questo "Tantum Ergo!!!". Consiglio il possessore di questo infelice componimento di gettarlo alle fiamme. Queste note non hanno il minimo valor musicale, né ombra di colorito religioso!!" autografo custodito al Museo del Teatro alla Scala di Milano.

² Pubblicato in : "Les Annales Politiques et Littéraires", 12 ottobre 1913.

³ La genesi di questa composizione risale alla morte di Rossini nel 1868, in seguito alla quale Verdi propose a undici compositori italiani un "Requiem", mai portato a termine, come omaggio collettivo al compositore pesarese. Per sé, Verdi aveva riservato l'ultimo brano, "Libera me, Domine", che avrebbe recuperato, con alcuni cambiamenti, per il suo "Requiem".

alla Scala, da Franco Faccio; un' "Ave Maria", sempre volgarizzata da Dante; "Quattro pezzi sacri" : Ave Maria, Stabat Mater, Laudi alla Vergine, Te Deum, composti e pubblicati nel 1898⁵.

Fra le composizioni "d'occasione" si possono ricordare: "Suona la tromba", inno su parole di Goffredo Mameli, composto per desiderio di Mazzini e a lui inviato con lettera del 18 ottobre del 1848; l'"Inno delle Nazioni", cantata composta per l'Esposizione di Londra del 1862, su testo di Arrigo Boito.

Non mancano composizioni di vario tipo: "Chi i bei dì m'adduce ancora" su parole di Goethe; "E' la vita un mar d'affanni", melodia per voce e pianoforte; "Fiorellin che sorgi appena" su parole di Piave; "La preghiera del poeta" del 1858; un "Valzer" in fa maggiore per pianoforte del 1859 ⁶; "Il brigidino", per voce e pianoforte del 1863 su versi di Francesco Dall'Ongaro; "Cupo è il sepolcro e muto", melodia per voce e pianoforte, il cui manoscritto è conservato al Museo alla Scala di Milano; "Pietà Signor", per voce e pianoforte, parole adattate da Arrigo Boito, S. Agata, 6 dicembre 1894, per il numero unico di "Fata Morgana", in favore delle vittime del terremoto in Calabria e in Sicilia.

2. L'arte di Verdi

Compositore meticoloso e dotato di una eccezionale sensibilità drammaturgica, Verdi è per tutta la vita uno sperimentatore, riuscendo ad andare incontro ai gusti di un pubblico sempre più esigente, senza mai rinunciare ai propri convincimenti di uomo e artista.

Nelle creazioni di quello che viene solitamente indicato come "primo periodo", Verdi usa gli stessi elementi tradizionali dell'opera italiana dell'epoca, così come si erano codificati: atti, scene, arie, duetti, ensemble, sequenza finale di un atto. L'aria, centrata sul solista, comprende tre tipiche sezioni: una lenta introduzione "cantabile", un intermezzo con eventuale partecipazione del coro o di altri personaggi ed una "cabaletta", cioè parte vocale virtuosistica o di agilità. Il finale prevede una chiusa di carattere fortemente emotivo.

In questo periodo Verdi mostra una padronanza sempre più progressiva degli elementi costitutivi dell'opera. Effetto del clima storico e politico Risorgimentale, numerosi appaiono, nelle prime opere, canti corali ad esprimere impegno civile e patriottico, fortemente sentito dal maestro, o del quale fu attento e acuto osservatore. Non manca, già da questi primi momenti, l'istinto per il "colore", quel filo che doveva legare insieme tutte le parti, fattore unificante essenziale, caratterizzato spesso mediante "chiavi musicali".

Verdi inizia a concepire il dramma come dialettica dei piani musicali, distribuzione dei pezzi e chiarezza delle forme, nonché cura meticolosa per la messinscena. Le parole iniziano ad assumere un ufficio particolare nel colorire i pensieri musicali; sarà, più tardi, la ricerca della "parola scenica", dell'espressione spoglia, semplice, ma che dice "tutto", alla quale è possibile "credere".

Base imprescindibile del linguaggio musicale verdiano è l'idea che i personaggi e il loro "sentire" si debbano capire dal registro delle voci: è all'interno delle possibilità delle voci che si deve sentire tutta la gamma delle espressioni.

Sempre, nella scelta di un soggetto, sarà fondamentale per Verdi, la disponibilità di determinate voci e determinati cantanti. Nella storia personale di Verdi, la "Battaglia di Legnano" del 1849, rappresenta un calar di sipario sugli "anni di galera"⁷.

⁴ La prima esecuzione integrale dei "Quattro pezzi sacri" si ebbe a Vienna il 13 novembre del 1898.

⁵ Questo "valzer" fu poi orchestrato da Nino Rota, per la colonna sonora del film "Il Gattopardo", del 1963, con la regia di Luchino Visconti.

⁶ Questo "valzer" fu poi orchestrato da Nino Rota, per la colonna sonora del film "Il Gattopardo", del 1963, con la regia di Luchino Visconti.

⁷ Dal 1843 al 1850 circa, Verdi è pressato da un faticoso ed incessante lavoro, tanto che il musicista definì questo periodo "anni di galera". Sono di questi anni: I Lombardi alla prima crociata, Nabucco, Ernani, I due Foscari, Giovanna d'Arco, Alzira, Attila, Macbeth, I Masnadieri, Jerusalem, La battaglia di Legnano, Luisa Miller, Stiffelio.

Con "Luisa Miller" e "Stiffelio", Verdi acquisisce una sempre maggior libertà nelle strutture, un'attenzione acuta al dettaglio e una maggior cura di sentimenti di singoli personaggi. Questo periodo, convenzionalmente definito "di mezzo" è segnato, per il musicista, da un incremento della propria reputazione e della sicurezza finanziaria, da una maggior libertà nella scelta dei soggetti, da una più ampia disponibilità di tempo per svilupparli.

Dopo le rivoluzioni del 1848, diminuita l'enfasi risorgimentale e aumentato il peso della censura teatrale, Verdi focalizza le sue trame più su rapporti personali che su conflitti politici, sulle sofferenze e i drammi di singoli personaggi; diminuisce drasticamente il numero delle parti corali.

Si fa pressante l'esigenza di guardare, con profonda analisi psicologica, l'iter di vita e i dolori di singole anime destinate a soccombere di fronte al fatale destino.

Dopo il 1850, il compositore afferma di essere sempre più insoddisfatto delle vecchie convenzioni dei suoi predecessori che, pure, aveva adottato fin dall'inizio della sua carriera.

La consorte, Giuseppina Strepponi, definisce "moderne" le opere composte dal coniuge tra il 1860 e il 1870. Sono, questi, gli anni della "maturità"; il canto diventa piano, continuo, vario, radunando in sé tutti gli elementi del discorso parlato, facendoli melodia compiuta. La melodia fluisce ampia, abbondante e rigogliosa. Se, pure, alcune opere sembrano segnare un ritorno a quelle precedenti, queste differiscono per una maggiore e più grande attenzione riservata all'orchestra, utilizzata in modo lussureggiante e arioso. Le vicende personali dei protagonisti si stagliano su panorami più complessi con i quali si intrecciano indissolubilmente.

Gli ultimi lavori, quelli della "senilità", "Otello" del 1887 e "Falstaff" del 1893, vengono composti quando il contemporaneo Wagner inizia la sua ascesa, acquistando sempre più popolarità e fama. Pure contrario alle idee drammaturgiche del compositore tedesco, Verdi ne accoglie la splendida varietà di ritmi, tessiture orchestrali, motivi melodici e strutture armoniche. Le trame si fanno di più largo respiro, sintesi di un'esistenza che già nella drammaticità della giovinezza, aveva segnato la concezione della vita e dell'arte di Verdi.

Le opere della maturità costituiscono quel forte e granitico mondo morale che da sempre ha caratterizzato l'uomo e il musicista.

Per oltre cinquant'anni, Verdi non ha mai cessato di evolversi e trasformarsi, seguendo di pari passo il mutamento dei tempi. Dalla carrozza a cavalli, fino alle ferrovie e alla lampadina elettrica, Verdi ha interpretato il primo romanticismo battagliero e rivoluzionario, come l'ultimo di fine secolo .

L'esigenza di rinnovare l'impianto generale della drammaturgia teatrale, spinge il compositore a curare anche la regia. L'ultimo "nuovo" Verdi conosce il sorriso; estraneo alla passione annientatrice del romanticismo Wagneriano, essa è concepita da Verdi solo come una parte del "tutto".

L'universo di Verdi è nazionale: guarda alla più alta tradizione italiana del passato, aprendo le porte alle esperienze musicali del Novecento.

3. Macbeth

Opera in 4 atti. Prima rappresentazione: 14 marzo 1847, Teatro alla "Pergola" di Firenze – Libretto Francesco Maria Piave.

Fonte letteraria: "Macbeth" di W. Shakespeare, pubblicata nel 1606.

Lo scrittore inglese si ispirò, a sua volta, alle "Cronache d'Inghilterra, Scozia e Irlanda" del 1578, di Raphael Holinshed, e alla "Storia del popolo Scozzese" del 1527, dello storico e filosofo scozzese Ettore Boezio.

Nel 1846, Verdi accetta di scrivere un'opera destinata al Teatro La Pergola di Firenze; il compositore ha sottomano tre soggetti, fra questi "Macbeth", basata sulla omonima tragedia di Shakespeare, scrittore amatissimo, come si apprende da una lettera a Léon Escudier del 28 aprile 1865: "Può darsi che io non abbia reso bene il Macbeth, ma che io non conosca, che non capisca e non senta Shakespeare no, per

Dio, no. E' un poeta di mia predilezione, che ho avuto fra le mani dalla mia prima gioventù e che leggo e rileggo continuamente".

Il dramma di Shakespeare era stato tradotto in italiano più volte, riscontrando, nel primo Ottocento, una sempre crescente considerazione; la prima ad occuparsene fu, nel 1798, la veneziana Giustina Renier Michiel ⁸. Ma la fonte testuale a cui si ispira Verdi, proviene dal "Teatro completo" di Shakespeare, tradotto in prosa da Carlo Rusconi e stampato a Padova a partire dal 1821.

Forte di un collaudato sodalizio, Verdi affida a Piave la versificazione, raccomandando di evitare parole inutili, di comporre versi quanto più brevi possibile, di utilizzare un linguaggio "sublime" e, solo per le streghe, triviale, stravagante e originale.

Ma il librettista, non accontenta Verdi, sempre più esigente, tanto che Piave si vedrà recapitare una lettera piena di insulti. Se il paziente Piave ricomincia il lavoro tutto dall'inizio, Verdi affida la revisione del libretto ad Andrea Maffei ⁹, figura di spicco nell'ambiente intellettuale milanese.

La storia di Macbeth si ispira ad un re di Scozia effettivamente esistito e sovrano tra il 1040 e il 1057; come pure reali figure storiche Duncan, Malcom Cammore, suo figlio ed esistenti i luoghi della vicenda: Glamis, il villaggio di Cawdor, la foresta di Birnam.

Dopo il contrastato successo di Firenze, l'opera, il cui spartito per canto e piano è dedicato ad Antonio Barezzi ¹⁰, viene modificata in alcune parti da Piave, dietro invito di Verdi, ormai riconciliato con il librettista, per una ripresa a Parigi nel 1865. Già nel 1852, il direttore dell'Opéra di Parigi, Roqueplan, aveva chiesto a Verdi di poter mettere in scena "Macbeth" in una semplice traduzione francese.

Ma solo più tardi il progetto viene ripreso e sollecitato dall'editore Escudier e dal direttore del Theatre Lyrique, Léon Carvalho. Ancora di nuovo irritato con Piave, Verdi lo licenzia e affida ad Andrea Maffei l'elaborazione del coro delle streghe nel terzo atto e la scena del sonnambulismo. Trovata incongruente e discontinua, la critica parigina fu impietosa, più per le "pecche" dei versi di Piave che non per la musica.

Il mondo violento e feroce della trama, i personaggi accecati dalla volontà di potere , si muovono in una linea sottile tra realtà e mondo onirico, tra concretezza e immaginazione.

Qui la relazione tra musica e parole è densa e strettissima, le "belle" voci devono possedere la giusta flessibilità per dar vita alla malvagità insita in questi caratteri.

Si deve cantare "senza cuore". L'azione drammatica è più importante della vocalità e la strumentazione accurata e studiata tanto da rendere la statura psicologicamente moderna dei protagonisti.

Una delle più pressanti preoccupazioni di Verdi fu l'aspetto "scenotecnico", che avrebbe dovuto rendere al meglio l'atmosfera "fantastica" dell'opera. Il 15 ottobre del 1846, Verdi scrive all'impresario Alessandro Lanari, quali dovevano essere "le cose da curare molto in quest'opera": "Coro e Machinismo".

Così Verdi decise di rivolgersi ad un grande professionista del teatro, Alessandro Sanquirico, scenografo milanese responsabile della messinscena degli allestimenti al Teatro alla Scala dal 1817 al 1832, ma ancora, pur settantenne, un'autorità in materia¹¹. Venuta meno la possibilità di usare speciali macchinari, l'opera comunque va in scena.

⁸ Scrittrice italiana, amante delle arti e delle scienze, animatrice di un noto salotto letterario (Venezia 1755 – Venezia 1832).

⁹ Poeta, librettista e traduttore (Molina di Ledro 1798 – Milano 1885). Famoso per le sue traduzioni in italiano del teatro completo di Schiller e di alcune opere di Byron.

¹⁰ Fondatore della Società Filarmonica bussetana, Barezzi fu una delle figure più importanti nella vita del compositore; accompagnò Verdi al Conservatorio di Milano e, mancata l'ammissione, ne sostenne gli studi privati, anticipando i costi e patrocinando la concessione del sussidio scolastico del Monte di Pietà di Busseto. Verdi, nel 1836, ne sposò la figlia Margherita (Busseto 1814 – Busseto 1840).

¹¹ Scenografo, architetto, pittore, disegnatore italiano (Milano 1777 – Milano 1849). Sanquirico fa riferimento ad una macchina realmente costruita a Milano e inventata da Etienne – Gaspard Robert, noto con lo pseudonimo di "Robertson", artista e scienziato di origine belga, considerato pioniere dell'illusionismo. La macchina, chiamata "fantasmagoria" era una lanterna magica, una sorta di proiettore mobile a obiettivo autoregolabile. Verdi fu poi costretto a rinunciarvi, per la mancanza, in teatro, del buio, necessario al funzionamento del marchingegno.

La vicenda si svolge in Scozia, per la maggior parte nel castello di Macbeth e, all'inizio del quarto atto, sul confine tra Scozia e Inghilterra, XI secolo: fra tuoni e lampi, si apre con un coro di streghe che, in un bosco, con toni beffardi, fissano la "tinta" della notte, del presagio di delitti, passando da espressioni grottesche a tragiche.

Nelle streghe si imbattono Macbeth e Banco, di ritorno, vittoriosi, da una battaglia, generali del re Duncan. Rabbrividiscono alle profezie: Macbeth sarà re di Candor e re di Scozia, e Banco genitore di re. Una trascinante marcia militare annuncia l'arrivo di messaggeri con la lieta novella: Macbeth è stato promosso a sire di Cawdor. Momenti sospesi e accordi soffocati, conducono alla notte e al mistero.

Nel castello di Macbeth, la sposa, Lady, legge una lettera del consorte che le annuncia la sua nuova nomina; in una grandiosa scena e aria, la donna, presa da smania di potere, esorta il titubante marito al delitto.

L'arrivo del re Duncan presso il castello di Macbeth, è segnato da un frenetico scoppio di musica brillante, ma la cabaletta di Lady "Or tutti sorgete, ministri infernali" è una chiara invocazione agli spiriti del male, come animatori di imprese sanguinarie, e alla notte, che oscura i delitti. L'avidità del potere di Lady Macbeth è furiosa e gridata, ma si intreccia a toni insinuanti, misteriosi che ne fanno personaggio complesso e di statura tragica. Ella istiga il consorte ad uccidere Duncan, per prenderne il posto: Macbeth ne è atterrito, Il monologo del pugnale è segnato dall'orchestra che scoppia, tuona, sussulta, scavando nell'angoscia di Macbeth, che immagina con terrore il pugnale sporco di sangue, tra visioni di fantasmi e streghe.

Compiuto i delitto, tra mormorii e fluttuazioni dell'orchestra, Macbeth è sempre più inorridito, ma la freddezza di Lady che commenta "Follie! Follie!" è penetrante. Le voci declamano frammenti di discorso che si compongono in memorabili linee melodiche. Macduff, generale del re, scopre il delitto; con abilità e cinismo Lady accusa due guardie, poggiando vicino a loro, dormienti, il pugnale insanguinato.

Poi viene sospettato del delitto Malcom, figlio del re, costretto a fuggire. Tutto confluisce nella stretta finale del coro, orrifica, religiosa, apocalittica: "Schiudi, inferno, la bocca e inghiotti". Tutti vengono travolti da una gigantesca voragine, in un complesso così unitario quale mai Verdi aveva concepito.

Ma delitto chiama delitto: "Nuovo delitto! E' necessario!".

Cinica ed impietosa, oscillante tra vari momenti psicologici, emerge, a poco a poco, una Lady, creatura del delitto e della morte, ebbra di potere e di sangue. Macbeth ordina a dei sicari di uccidere Banco e suo figlio, timoroso di perdere il trono. Banco viene ucciso, ma il figlio riesce a fuggire. In una magnifica sala del castello, i Macbeth offrono un banchetto: si alternano qui passi solistici, corali, strofe e recitativi. Ma il brindisi di Lady, circospetto e spezzato, è la maschera che la donna calza, illudendo gli invitati con la ricercatezza dei suoi gorgheggi. La morte di Banco viene annunciata da tremoli di violini e viole.

Istigato alla finzione, Macbeth vede invece lo spettro di Banco seduto a tavola, per ben due volte. Pazzo di terrore, è umiliato dalla consorte: "Voi siete demente!", "Vergogna, signor!". Il largo conclusivo di questo finale esprime sgomento collettivo.

Ritornano le streghe con il loro volto, beffardo e grottesco. Attorno ad una caldaia ribollente, dentro un'oscura caverna, esse invocano gli spiriti dell'oltretomba. Macbeth, venuto di nuovo ad interrogarle circa il suo futuro destino, riceve due nuove profezie: nessun nato di donna gli nuocerà e sarà al sicuro finché il "bosco di Birnam non si muoverà contro di lui".

Fanfare di tromboni e un suono sotterraneo di cornamusa¹² accolgono le profezie e la scena delle apparizioni: un capo coperto da un elmo, un volto di fanciullo insanguinato e otto fantasmi di re, l'ultimo dei quali è Banco, che sorregge uno specchio nel quale appaiono i suoi discendenti. Contro gli spettri si avventa Macbeth, ma poi perde i sensi e cade. Vengono chiamati a rianimarlo gli spiriti dell'aria, che intrecciano una danza soffusa di atmosfera soprannaturale, con trilli di flauto, suoni d' arpa, tremoli di archi. Le "fate" spariscono in un pianissimo di eterei fruscii. Di nuovo uniti, a conclusione dell'atto, la cabaletta "Ora di morte e di vendetta", connota l'ebbrezza comune dei coniugi per nuovi delitti.

In un luogo deserto, profughi scozzesi, uomini, donne, fanciulli, piangono intanto il destino della loro patria ridotta dal tiranno ad una tomba collettiva.

¹² Mirabile l'invenzione timbrica di Verdi, ottenuta da un impasto di due oboi, quattro clarinetti, un fagotto e un controfagotto.

Dal coro si stacca la voce di Macduff, che si dispera per lo sterminio della sua famiglia per mano di Macbeth, sostenuto dal coro dei ribelli scozzesi, i quali si preparano alla battaglia con il tiranno.

Mentre la figura di Macbeth sbiadisce momentaneamente, entra in scena Lady, maestosamente terribile.

Davanti al medico e ad una dama, in una delle più famose scene di sonnambulismo, la donna cerca di lavarsi le mani che immagina sporche di sangue, tormentata dalla visione del re ucciso. L'impressionante analisi del subconscio si svolge con un canto libero che fluttua tra declamato e melodia e sfuma in un dolce cantabile. Lady esce di scena e muore per suicidio, sparendo in una notte popolata da fremiti, pulsazioni, guizzi, frantumazioni ritmiche, quali presenze dell'interiorità.

Incurante della morte della regina, Macbeth precipita nel baratro del nichilismo: "La vita... che importa? E' il racconto di un povero idiota; vento e suono che nulla dinota!".

Rimpiangendo di non poter essere più oggetto in vecchiaia di "pietà, rispetto e onore", Macbeth si lancia in battaglia, quando la foresta di Birnam "si muove"; i soldati inglesi avanzano, infatti, mimetizzati e coperti da fronde d'albero. L'edizione fiorentina del 1847 vedeva Macbeth morire in scena; ma per Parigi, Verdi compone un grandioso "fugato"; Macbeth si scontra con Macduff ed esce di scena durante il duello, sconfitto dal generale, non nato da donna, ma con una sorta di parto cesareo, compiendo l'avverarsi della seconda profezia, la quarta in tutto. Il coro finale acclama Malcom quale nuovo re.

Motore dell'azione, Lady Macbeth, più che il consorte, pone l'individuo di fronte alla propria coscienza e alla sconvolgente constatazione della presenza del male nella natura umana. Tralasciato il lato femminile, il suo essere donna, il suo rapporto d'amore con il marito, Lady colloca al centro della tragedia una sfrenata ambizione, un desiderio di potere che diventa ossessione, tanto da far perdere il controllo della morale e la cognizione della realtà. Con lei, viene inghiottito in un baratro, un uomo che si voleva proclamare re, costretto a spargere sangue, senza poter tornare indietro.

La spinta illusoria delle streghe è incentivo, occasione favorevole per attuare un piano di conquista che già esisteva nella sua mente. Così fra allucinazioni, immaginazioni, fantasie e realtà, la mente "abita" una condizione psicologica misteriosa e imprevedibile. Il cammino di sangue, illuminato da lampi di follia, vacilla quando, dall'inconscio, cominciano ad affiorare improvvisi sensi di colpa, provocati da una continua tensione interiore che porta alla pazzia, ormai tolta ogni libertà di decidere il proprio destino.

Dopo il rosso sangue, cala il sipario sul nero della notte.

4. Don Carlos

Grand-Opéra in 5 atti (4 nella versione originale in italiano). Prima rappresentazione, Opéra di Parigi, 27 ottobre 1867 (poi: Teatro alla Scala di Milano 10 gennaio 1884, in italiano e in 4 atti; Teatro Municipale di Modena, 29 dicembre 1886, in italiano e in 5 atti). Librettisti: Joseph Méry e Camille du Locle.

Fonte letteraria: "Don Carlos" di Schiller. L'azione si svolge parte in Francia, parte in Spagna, verso il 1560. Questo lungo dramma, dalla genesi molto complessa, è ispirato alla tragedia in 5 atti "Don Carlos, Infant von Spanien" di Friedrich Schiller, scritto tra il 1783 e il 1787. Il poeta tedesco, si servì, per alcune scene, del dramma "Philippe II, Roi d' Espagne" di Eugène Cormon. Verdi aveva avuto modo di conoscere il lavoro di Schiller, sia nella traduzione italiana di Andrea Maffei pubblicata nel 1842, sia in una traduzione francese di Xavier Marmier, in una edizione stampata a Parigi nel 1860. Il musicista inizia ad occuparsi del soggetto, a partire dal 1865, prendendo l'impegno, poi mantenuto, di completare e presentare il lavoro in tempo per l'Exposition Universelle del 1867, adattandosi alle tipiche grandiosità del teatro parigino e alle caratteristiche di spettacolarità richieste. I librettisti Joseph Méry e Camille Du Locle vengono incaricati della versificazione.

In realtà, già prima di Verdi, un "Don Carlo" era stato messo in scena al Teatro la Fenice di Venezia, con le musiche di Pasquale Bona, compositore pugliese, e libretto di Giorgio Giachetti, la sera del 29 gennaio 1848, poco prima della proclamazione della Repubblica di San Marco, guidata da Daniele Manin.

Due anni più tardi, lo stesso soggetto viene proposto dalla Fenice, a Piave e ad Antonio Buzzolla.

L'opera viene presentata con il titolo di "Elisabetta di Valois"; antecedente il lavoro di un compositore russo, Dmitrij Boztnjanskij, legato al mondo veneziano. A seguire un "Don Carlo" di Andrea Agniello Costa,

uno di Amedeo De Ferrari per il Carlo Felice di Genova del 1854; un analogo soggetto di Vincenzo Moscuzza per il San Carlo di Napoli.

Il dramma di Schiller, inizialmente proposto a Verdi nel 1850 per l'Opéra di Parigi, viene rifiutato dal musicista che, avrà, invece, la commissione per "I Vespri Siciliani". Solo nel 1865, su invito di Auguste Perrin, direttore dell'Opéra, Verdi accetterà di comporre l'opera che avrebbe dovuto essere lo spettacolo principale per l'Esposizione voluta da Napoleone III. Verdi rimase sempre più affascinato dal testo di Schiller, per gli estremi contrasti, per l'assunto di fondo che lo anima, dall'idea che assolutismo e ragione di Stato sono inconciliabili con l'aspirazione alla libertà dei popoli e con le inclinazioni personali dei singoli individui. Uno dei capisaldi della concezione schilleriana della filosofia della storia è il rapporto tra politica ed etica. La storia deve essere storia "universale", processo di sviluppo dell'essere umano, che conduce all'affermarsi della ragione e all'emancipazione dalla tirannia, affinché l'uomo "possa liberamente volere". Verdi mantiene la sostanza drammatica di Schiller, a dispetto delle profonde modificazioni e delle omissioni subite dall'intreccio originale nella rielaborazione librettistica. Durante tutta la genesi dell'opera, Verdi stesso adattò il libretto alle sue esigenze, modificandone le proporzioni e il decorso, stabilendo di volta volta il senso, cambiando metri, scrivendo versi, operando tagli, riprese, facendo aggiunte o eliminando parti. Da musicista pratico, se l'opera mancava di piacere al pubblico, si doveva modificare.

La maestosa cornice storica, cassa di risonanza per conflitti psicologici complessi, pure di immediata espressività, e gli esperimenti di "montaggio", sortirono ben cinque revisioni; il 12 marzo del 1867, va in scena a Parigi "Don Carlos", in 5 atti su testo di Camille Du Locle; il 26 ottobre dello stesso anno, l'opera arriva a Bologna, tradotta in italiano da Achille de Lauzières, con il titolo "Don Carlo"; nel 1872, l'opera va in scena a Napoli, già con tagli e modifiche; nel 1882, Verdi modifica ancora lo spartito francese, con nuovi versi di Du Locle, poi tradotti in italiano da Zanardini, inizialmente per Vienna; poi per la Scala di Milano nel 1884, ancora con traduzione italiana e con incisive modifiche; infine nel 1886, a Modena, in traduzione italiana, in cinque atti.

La vicenda ha per cornice la Spagna di metà Cinquecento e mette in scena personaggi storici che si muovono in una narrazione in gran parte romanzata. Sullo sfondo di avvenimenti storici e conflitti politici e religiosi, si muovono anime tormentate, scosse da profonde inquietudini personali, figure complesse intensamente delineate. Nel 1560 il matrimonio tra la francese Elisabetta di Valois e Filippo II, è il sigillo per la pace tra Spagna e Francia, senza risolvere, tuttavia, la questione della ribellione delle Fiandre protestanti. L'assolutismo monarchico di Filippo II, si scontra con le velleità libertarie di Rodrigo, Marchese di Posa, vicino ai rivoltosi. Impossibile l'amore di Elisabetta per quello che è ora suo figliastro, don Carlo, infante di Spagna, figlio di Filippo. Intrigante la contessa di Eboli, amante presunta del re, ma innamorata di Carlo, vendicativa nei confronti di Elisabetta, ma poi in odore di redenzione e pentimento.

Su tutti e tutto, domina la figura del grande Inquisitore, "vecchio e cieco" per volere di Verdi, detentore del potere della Chiesa, arbitro del destino di ciascuno, alla cui volontà anche Filippo si deve infine piegare, mandando a morte il figlio per ragioni di Stato, in quanto re, ma tragicamente dolente in quanto padre. La tormentatissima vicenda delle trasformazioni di quest'opera le conferiscono perenne inquietudine, ma anche la capacità di osservare punti di vista diversi, con un sol colpo d'occhio, varie angolazioni, pur nella

complessa sostanza, somma di prospettive possibili.

L'opera si apre, con tinte smorzate, severe e malinconiche sul chiostro del convento di San Giusto, in Estremadura, dove si trova la tomba di Carlo V. Una funerea salmodia di frati, sottolinea l'immagine di una religione non consolatoria e profila l'ombra della morte che si allunga, di volta in volta, come minaccia o castigo, promessa o invocazione di pace, sull'esistenza di tutti i personaggi. Il re si è ritirato, abdicando al regno, in favore del figlio Filippo II¹³. Carlo vaga nel chiostro, pallido, in cerca di pace, ma terrorizzato credendo di riconoscere la voce del nonno. Ma il pensiero va ad Elisabetta, amore perduto dopo la notizia che l'amata sarebbe andata sposa a suo padre, Filippo II. Nella corte di Madrid, dominata

¹³ Come da leggenda, Carlo V avrebbe chiesto ai monaci di San Giusto, di celebrare per lui un rito funebre cui egli stesso desiderava assistere, per essere presente ai riti della propria morte.

da intrighi e dalla rivalità tra il potere del re e quello del grande Inquisitore, Carlo è turbato fino a desiderare la morte. L'incontro con Elisabetta lo vede angosciato. Per eccesso di emozione Carlo sviene, mentre il canto della donna è fermo, impassibile, pur di struggente malinconia. Tra pulsioni, ritrosie, stupori e dolore, Elisabetta è forte nel respingerlo.

L'orchestra diventa protagonista, ha funzione allusiva e capacità di far capire quello che le parole non dicono, arricchisce il carattere dei personaggi e della situazione. La forte dolcezza di Elisabetta nasce dalla fedeltà a valori morali e civili, sottolineati da melodie lunghe, arcate ampie e sicure. Trova conforto nella preghiera e si fa portatrice di straordinarie istanze: ricorda a Carlo le idee liberali di Rodrigo, marchese di Posa, fedele amico assassinato dall'Inquisizione, e rinfranca l'Infante nella prospettiva di un'azione eroica per la libertà delle Fiandre: "Sì, l'eroismo è questo e la sua sacra fiamma!"

Fra melodie dolci, filanti e aeree, fa intravedere, ne momento dell'addio a Carlo, la speranza di una felicità futura: "Ma lassù ci vedremo in un mondo migliore, / dell'avvenire eterno suonan per noi già l'ore / e là noi troverem nel grembo del Signor / il sospirato bene che fugge in terra ognor!".

Rodrigo, intimo amico di Carlo, è segnato da frasi musicali aperte, schiette che esprimono il convincimento dei suoi ideali. Con espressioni cantabili e ritmate, esse rappresentano il carattere di un personaggio stabile, dotato di certezze morali e di tranquillità interiore. Solo nella morte, il suo canto si fa malinconico: "Io morrò, ma lieto in core". Presentata da una canzone esotica, entra nella vicenda la contessa di Eboli, innamorata di Carlo, ma forse amante del padre. La sensualità, il capriccio, il nervosismo, la frivolezza della donna emergono con una vocalità acrobatica: trilli, arpeggi, gorgheggi, indugi e accelerazioni. Donna inquieta e portatrice di una funesta passione; è lei a rubare il cofanetto di Elisabetta contenente il ritratto di Carlo, è lei a mostrarlo al re per gelosia; per poi pentirsi, maledicendo la propria bellezza, passando, con declamazione contorta, ad un canto di dolore, pentimento e desiderio di salvare Carlo da certa condanna. Statuaria la figura di Filippo II, severo, dolente, travagliato da scrupoli di coscienza, consapevole di non essere amato, lacerato e diviso tra dovere, ragion di Stato, e sentimenti privati, intimi e paterni. Immerso nell'atmosfera cupa dell'Escorial, il re, in una notte insonne fa il bilancio della propria esistenza. La musica trasmette un senso di freddo, nei brividi che percorrono l'orchestra e che si focalizzano sul tema dominante della mancanza d'amore: "Ella giammai m'amò!". Senso di impotenza che mette in luce tutta l'umana sofferenza.

Scena clou, il colloquio tra Filippo ed il grande Inquisitore, simbolo di forza cieca, oppressiva, ottusa, totalitaria. Per consenso dell'Inquisitore, Carlo, rivoltatosi armato contro il re-padre, deve essere giustiziato e con lui, il marchese di Posa; battute solenni e calme che salgono ogni volta di un semitono, aumentando progressivamente la tensione espressiva. Entrambi bassi, il re e l'Inquisitore fanno a gara a chi scende di più nel registro profondo. Alla fine è il re che cede: "Dunque il trono piegar dovrà sempre all'altare!". Mai il tema politico è stato trattato nel melodramma in modo così esplicito, ma raffinato.

Rodrigo e Filippo sono portatori di due opposte idee: liberalismo e assolutismo. Ma il peso del potere ricade sulla paternità e sulle passioni del cuore, tanto che il re è capace di mettere in guardia Rodrigo dal pericolo che rappresentano le sue idee liberali: "... Non temer! / Ma ti guarda dal grande inquisitor!". Emerge in questo duetto la potenza del declamato e la definizione delle passioni.

La verità dell'accento e del tono, caratterizzano la giovanile prestanza di Rodrigo e la sofferta maestà del re. Scena grandiosa, l'incoronazione di Filippo davanti alla cattedrale di Valladolid, fra fanfare e suoni di campane e il rito del rogo per gli eretici. Toni drammatici e cupi e un severo splendore sinfonico e corale, sono la cifra del carattere oppressivo della corte e della politica di Filippo II, alleato, qui, dell'Inquisizione e soggetto egli stesso al peso opprimente del potere.

La tinta cupa dell'opera, è percorsa, nell'ultima scena, da fasci di luce. Verdi aveva voluto che Carlo V uscisse dalla tomba, con manto e corona regale e che trascinasse Carlo per salvarlo dalla condanna di suo padre e dell'inquisitore. Cala il sipario su ciò che ormai è tutto stato detto.

Le forze oscure che determinano il corso di questa vicenda, si delineano in una intricata connessione di piani, di motivi e di temi dotati di pregnante tensione ideale ed emotiva. I memorabili ritratti vengono alla luce con finissime e raffinatissime analisi, insieme alla gradazione delle "tinte" e alle sfumature dei colori, fra le quali primeggiano la penombra, il crepuscolo, la malinconia.

E' spezzato qui l'equilibrio delle certezze e le anime dei protagonisti ristagnano fra dubbi e "macerazioni".

Al di là di una speranza di riscatto, rimane la consapevolezza del dolore e la coscienza del "duolo della terra". Nelle pieghe delle tradizionali forme chiuse si insinua un linguaggio orchestrale mobile, duttile, plastico, per circondare di denso alone il senso della parola, nella direzione del libero declamato.

Verdi aveva intuito la sostanziale attualità del "Don Carlos": Non è possibile piegare la sovranità assolutistica ad un esercizio della politica più umano e illuminato, dato che essa non può concedere ciò che la dissolverebbe. Ma la sovranità regia, è senza legittimazione, perché priva di un'investitura rappresentativa della collettività; così il diritto divino a regnare per via dinastica viene considerato come la causa stessa dell'arbitrio del governo assolutistico.

Filippo non può che essere solo nell'esercizio del suo potere, perché la sovranità totalizzante del re, è intrinsecamente antagonista alla libertà individuale del soggetto.

Inevitabilmente, la violenza del dispotismo, dopo le manifestazioni collettive della guerra, penetrano nelle vicende private dei due amanti, fino a distruggerli. Fatale ed eterna scissione tra agire politico ed etica, nello scorrere di un destino che, per Verdi, è sempre da ascriversi nella dimensione del "sacro".

5. Aida

Opera drammatica in 4 atti. Prima rappresentazione: Teatro Khediviale dell'Opera del Cairo, 24 dicembre 1871. Prima rappresentazione italiana: Teatro alla Scala di Milano, 8 febbraio 1872.

Librettista: Antonio Ghislanzoni. Fonte letteraria: Testo, presunto originale, di Auguste Mariette. La vicenda si svolge a Menfi e nei pressi della città di Tebe, antico Egitto.

Nel 1869, Ismàil Pascià, chedivè d'Egitto, invita Verdi a scrivere un inno per celebrare l'apertura del canale di Suez, offrendo un lauto compenso, ma Verdi rifiuta, dicendo di non scrivere musiche d'occasione.

Nell'ambito delle stesse celebrazioni, era stato inaugurato il Teatro dell'Opera del Cairo con la rappresentazione di "Rigoletto". Ma il chedivé insiste per avere un'opera originale del celebre maestro. Viene incaricato della trattativa Auguste Mariette, archeologo, egittologo e direttore del Museo del Cairo, il quale si rivolge, come intermediario a Du Locle, direttore dell'Opera Comique.

Mariette scrive a Du Locle: "Ciò che il Vicerè vuole è un'opera egiziana esclusivamente storica. Le scene saranno basate su descrizioni storiche, i costumi saranno disegnati, avendo i bassorilievi dell'altro Egitto come modello".

Questa volta Verdi accetta; come si desume da una lettera del 26 maggio 1870 a Du Locle, il programma: "E' ben fatto; è splendido di mise en scène e vi sono due o tre situazioni, se non nuovissime, certamente molto belle"¹⁴. Aiutato dalla consorte, Verdi traduce in italiano lo scenario di Mariette, unico soggetto "vergine", non derivato da preesistenti fonti letterarie.

Il musicista chiede la collaborazione di Antonio Ghislanzoni, con il quale intrattiene un interessante carteggio e al quale raccomanda che l'"affare d'Egitto" avrebbe dovuto risultare un "lavoro di vastissime proporzioni come se si trattasse della "Grande Boutique"¹⁵. La prima dell'opera viene tuttavia rimandata a causa della guerra franco-prussiana, poiché i costumi e le scene si trovavano a Parigi sotto assedio.

Finalmente la prima ha luogo al Teatro Khediviale dell'Opera del Cairo, il 24 dicembre 1871, diretta da Giovanni Bottesini, con grande successo. Spettacolare, nella "Marcia trionfale", l'uso di lunghe trombe: "... com'erano le trombe nei tempi antichi", ricostruite per l'occasione, ma dotate di un unico pistoncino nascosto da un panno a forma di gagliardetto.

Verdi non partecipa alla prima, indispettito che il pubblico fosse stato composto solo da personalità politiche e critici, e non da gente comune, tanto da considerare come la "prima", la rappresentazione alla Scala di Milano dell'8 febbraio 1872, per la quale ripristina l'originario breve preludio orchestrale.

La perfetta identità fra espressione musicale, dramma e scena, racconta la storia di Aida, principessa etiope, prigioniera degli egiziani, ma innamorata di Radamès, comandante delle truppe egizie, conteso

_

¹⁴ Il "programma" letto da Verdi, in copia superstite di pochi esemplari fatti stampare da Mariette, è stato recentemente rinvenuto presso la Bibliothèque dell'Opéra di Parigi.

¹⁵ Così Verdi usava chiamare l'Opéra di Parigi.

da Amnèris, figlia del Faraone. Giungono notizie che il re etiope Amonasro, padre di Aida, sta marciando su Tebe e sta per invadere l'Egitto, nel tentativo di liberare la figlia e tutti i prigionieri del suo popolo. Radamès viene incaricato di guidare i soldati egiziani alla vittoria; Ramfis, capo dei sacerdoti, i sacerdoti tutti e le sacerdotesse invocano il possente dio Fthà affinché sia propizio. Amnéris, sospettando dei sentimenti di Aida per Radamès, fa credere alla schiava che il condottiero sia morto, scoprendo così l'effettivo legame fra Aida e Radamès. Intanto costui ritorna vincitore e una "Marcia trionfale" segna la sfilata delle truppe vittoriose davanti al re e la presentazione dei prigionieri; fra questi Amonasro che implora pietà per il suo popolo. Il Faraone concede la grazia a tutti i prigionieri, come dono di vittoria, ma tiene in ostaggio Aida e suo padre. Il re promette, inoltre, a Radamès , la mano della figlia Amnéris . Vicino al tempio di Iside si incontrano Amnéris, Ramfis, Aida, Radamès e Amonasro. Quest'ultimo chiede alla figlia di scoprire quale via segreta seguiranno gli egizi, per aver modo di sorprenderli.

In canto il condottiero egizio svela le vie di Nàpata, quali vie di fuga. Udito dal re etiope, Radamès comprende di essere disonorato, dopo aver salvato Amnéris dalla furia omicida di Amonasro che fugge con la figlia. Nel palazzo del re, Radamès rifiuta di discolparsi e viene condannato ad essere sepolto vivo; vane le implorazioni di Amnéris tese a salvare l'amato e inutile il suo anatema contro gli spietati sacerdoti. All'interno del tempio di Vulcano, sotto la pietra tombale, i sacerdoti chiudono Radamès, il quale scopre la presenza di Aida, furtivamente celatasi. Abbracciati, gli amanti rivolgono il proprio addio al mondo, mentre Amnéris, in lutto, piange il suo destino di sopravvissuta, accompagnato dal canto dei sacerdoti. Sull'intera azione si distende una tinta esotica, volta a definite un mondo lontano nel tempo, ma senza che una sola nota derivi da musica egiziana o, comunque, orientale. Verdi vi giunge con mezzi musicali, il timbro dell'oboe, dell'arpa, il registro grave del flauto, oscillazioni fra tono minore e maggiore, salmodie da Chiesa.

Il ricorso alla tinta esotica riveste funzione particolarmente "alienante", soprattutto in quelle situazioni segnate dalla presenza dei sacerdoti e dei loro riti, espressioni di un potere assoluto che domina tutta la vicenda. Il "nume custode e vindice" parla attraverso la figura di Ramfis, vero detentore di un potere spirituale che si estende dal pubblico al privato.

Il Faraone regna, ma non governa. Su uno sfondo storico e politico, l'opera è, di fatto, per natura, intimistica. Su quattro personaggi e sui loro rapporti agiscono le forze della storia.

Non a caso l'opera presenta ben cinque duetti, a definire il cuore dei personaggi, le loro emozioni e i loro rapporti. Evidente la tendenza, tutta verdiana, a concentrare le situazioni drammatiche in senso verticale, per sovrapposizioni, ma affidando solo alla musica il compito di differenziare situazioni e stati d'animo.

Esemplare la visione simultanea del sotterraneo e del tempio di Vulcano, cupo, freddo, dalle tinte grigio – verdastre, e il tempio, risplendente di luce calda. Due piani distinti anche tra la sfera privata e quella politica dell'azione, tra il calore e l'arsura dell'Egitto, e la fresca, tenue luce della natura etiope.

Due diverse "tinte esotiche", collegate a due campi semantici distinti, e a caratteristiche sonore precise; valido esempio il ruolo svolto dai flauti; usati per definire l' "altrove", comunicano levità e trasparenza, ma anche sacralità.

Per la Danza sacra della scena della consacrazione, Verdi cercò di farsi costruire un flauto in La bemolle per ottenere una sonorità piena e solenne.

Ancora due piani distinti in "Celeste Aida": Radamès è lacerato tra aspirazioni e realtà, consapevolezza del suo essere integrato nel sistema politico-religioso egiziano e delle coeve sofferenze dell'amata.

Il condottiero non riesce a prendere coscienza dell'incompatibilità di questi due universi, del non poter essere contemporaneamente amante-liberatore di Aida e condottiero del Re. Il talamo che Aida gli prospetta tra "fresche valli e verdi prati", Radamès non riesce ad immaginarlo, se non come "deserti interminati", prolungamento di quell'Egitto da cui non può svincolarsi. Solo accettando la morte, Radamès può conciliare l'inconciliabile: accettandola può realizzare tanto la sua fedeltà ai valori dell'Egitto quanto la fedeltà ad Aida. Di fronte alla inarrestabilità del processo storico, le aspirazioni dei singoli individui sono destinate a soccombere. Un mondo diverso, dove la contraddizione è abolita, è umana illusione.

La musica è attenta ad ogni minima sfumatura del testo e riflette ogni cambiamento di idee e di tono.

L'accompagnamento strumentale è studiato con precisione per far suonare soltanto gli strumenti essenziali ad ogni momento significativo, come il bellissimo solo per oboe in "O patria mia", i fiati e il baso pizzicato per "O cieli azzurri", o come il famoso sibemolle acuto di "Celeste Aida", morendo in pianissimo,

nella stesura originale. I personaggi che vivono di emozioni non dominate, vengono tutti portati ad una fine tragica. Nessuno può sfuggire a proprio destino, non provvidenziale forza manzoniana, né furia cieca e brutale, ma mistero da accettare con dolente consapevolezza.

Così la musica si incarica di sfumare ed evaporare, espressione di Verdi, l'ultima scena, come una interminabile dissolvenza, in cui la cantilena del tempio e il lamento funebre di Amnèris si fondono con l'ultimo canto dei due amanti.

6. Simon Boccanegra

Dramma lirico in 3 atti, più un prologo.

Librettisti: Francesco Maria Piave, nella prima versione, e Arrigo Boito nella seconda versione.

Prima rappresentazione: 12 marzo 1857 Teatro La Fenice di Venezia, successiva versione: 24 marzo 1881, Teatro alla Scala di Milano. Fonte letteraria: "Simon Bocanegra" di Antonio Garcia Gutiérrez.

La vicenda si svolge a Genova, nel 1339. Tra il prologo e il primo atto trascorrono 25 anni.

Agli inizi del 1856, il Teatro La Fenice, propone a Verdi di scrivere un'opera nuova, ma il musicista rifiuta, impegnato in altri progetti e in trattative con due teatri, il San Carlo di Napoli e la Pergola di Firenze.

L'anno successivo, è Piave a rinnovare al maestro l'idea; Verdi questa volta accetta, sospese le trattative con i due teatri e abbandonato il tanto desiderato progetto di musicare "Re Lear".

Tratto da un dramma dello spagnolo Gutierréz, mai pubblicato in italiano, la storia di "Simon Boccanegra" narra le vicende del corsaro genovese che, nel Trecento, riesce a salire al trono dogale di Genova, grazie all'appoggio di un amico e che, al termine di una vita segnata dalla morte della donna amata, di famiglia patrizia e dalla scomparsa della figlia, muore avvelenato per mano dell'amico stesso.

Per questo oscuro dramma privato sullo sfondo di una guerra civile, Verdi stende personalmente il libretto in prosa e ne affida la versificazione a Piave, allora direttore di palcoscenico del teatro veneziano. Verdi, costretto a Parigi da vicissitudini legali, non può seguire direttamente il lavoro del librettista, così, a sua insaputa, si avvale della collaborazione di Giuseppe Montanelli, patriota italiano, esule nella capitale francese ¹⁶. Terminato l'abbozzo della stesura dell'opera a Sant'Agata, il 18 gennaio 1857, Verdi si reca a Venezia per completare la strumentazione, assistere alle prove e curare la messinscena.

Il 12 marzo 1857, l'opera va scena al teatro La Fenice di Venezia, riscuotendo un clamoroso insuccesso, causa l'intreccio troppo complicato, la tinta uniforme e cupa della storia, l'impiego massiccio del canto declamato. Ciò stante l'opera viene proposta in altre città, a Reggio Emilia, a Firenze, a Milano, ma sempre con scarso successo, mitigato solo da critiche positive a Roma, Oporto, Napoli. Tutto, tra il 1857 e il 1871. Gli echi della stampa furono pressoché concordi nell'attribuire all'opera mancanza di chiarezza, tinte gravi e severe, monotonie, lunghezza. Scrive Carlo Lorenzini, nella sua corrispondenza all'Italia musicale", che il pubblico, a Firenze, si era messo addirittura a ridere ¹⁷. Le rappresentazioni dell'opera si vanno drasticamente riducendo. Dopo l'ultima ripresa a Trani, nel 1871, lo spartito finisce nei magazzini dell'editore Ricordi, inutilizzato.

Piave, fra critiche e pettegolezzi al suo operato, si ammala e, dopo la raggiunta unità d'Italia, lascia Venezia per stabilirsi a Milano. Tuttavia, l'editore Ricordi, nella persona del figlio Giulio, si rivolge ancora una volta a Verdi, sperando in una ripresa del "Simon Boccanegra" alla Scala. Verdi rifiuta, restio a riprendere a scrivere e considerando ormai chiusa la propria carriera con l' "Aida" e la "Messa da Requiem".

Ma Giulio Ricordi, ostinato e tenace, ancora una volta chiede al maestro la revisione dell'opera, proponendo, nella primavera del 1879, la collaborazione e la riconciliazione con Boito, che già aveva

¹⁶ Montanelli si trova esule a Parigi in seguito alla condanna ai lavori forzati a vita per la partecipazione ai moti rivoluzionari toscani del 1849.

¹⁷ Si tratta di guel Carlo Lorenzini, alias Collodi, futuro autore di "Pinocchio", gui in veste di critico.

sottoposto al maestro il libretto di "Otello". Questa volta Verdi non si oppone, ma prospetta l'ipotesi di una revisione, soprattutto nella seconda parte del Primo Atto. Verdi propone anche la citazione di due lettere di Francesco Petrarca, definito il "romito di Sorga", da inserire nella complessa scena del Senato. Petrarca aveva indirizzato le lettere, una al Doge Boccanegra e l'altra al Doge di Venezia, dicendo loro che stavano per intraprendere una lotta fratricida, perché entrambi erano figli della stessa madre Italia ¹⁸. Più per devozione che per sincera convinzione, Boito lavora con Verdi per due mesi circa. La concezione drammaturgica di Verdi segna una svolta decisiva, con l'abbandono dei pezzi chiusi e la ricerca di un discorso musicale ininterrotto, che abbracci l'azione da un capo all'altro in un respiro unitario. Il nuovo "Simon Boccanegra" va in scena alla Scala il 24 marzo del 1881, diretto da Franco Faccio.

Ancora una volta il successo del rinnovato lavoro stenta a decollare.

Sarà merito della Verdi-Renaissance tedesca, la rinascita e il definitivo recupero dell'opera; il 12 gennaio 1930, viene rappresentata a Vienna una versione tedesca, fino alla definitiva consacrazione, nel 1932, al Metropolitan di New York, sotto la direzione di Tullio Serafin.

Con la rinnovata cura per la scenografia, i costumi, i giochi di luce, con tagli e aggiustamenti, ripensamenti di atti e scene, il successo del "Simone" raggiunge anche l'Italia, stabilendosi nel repertorio internazionale. Centrato su un tema cardine del teatro verdiano, la crisi di un sistema di potere e di affetti familiari, l'opera capovolge i convenzionali rapporti di forza tra i personaggi: il protagonista è un baritono e l'antagonista, non il consueto tenore, ma un basso. Il lavoro gravita su cinque voci maschili, delle quali ben quattro gravi. Per il personaggio di Fieschi, Verdi aveva preteso una voce profonda, udibile nelle corde basse fino al Fa, un "Fa basso", dal tono inesorabile, profetico e sepolcrale. L'unica voce femminile, non è quella di una donna amante e contesa, ma della figlia di Simone e nipote di Fiesco.

Simon Boccanegra è figura storica, quale primo Doge di Genova. Nel 1833, Giuseppe Michele Canale, fece stampare una tragedia, "Simonino Boccanegra", apprezzata da Mazzini, che ne lodò il "buonissimo intendimento", a testimonianza del favore goduto, per tutto l'Ottocento, dal soggetto.

Nel Prologo dell'opera, fervono le lotte fra patrizi e plebei per l'elezione del nuovo Doge, corre l'anno 1339. Il partito plebeo è capeggiato da Paolo Albiani, che sostiene Simone, quello aristocratico dal nobile Jacopo Fiesco. Ma Simone pensa solo a ritrovare Maria, la donna amata e che gli ha dato una figlia; Maria è tenuta prigioniera nel palazzo del padre, Jacopo Fiesco, contrario all'unione della figlia con Simone, sconvolto ora per la morte della fanciulla. Simone, ancora ignaro dell'accaduto, chiede a Jacopo di concedergli la mano di Maria. Come condizione, il nobile esige in cambio la nipote. Ma Simone è costretto a confessare che la bambina, affidata ad una nutrice a Pisa, è scappata di casa e scomparsa da tempo. Constatata la morte di Maria, Simone viene intanto acclamato nuovo Doge di Genova.

Trascorrono venticinque anni, durante i quali molti fatti accadono: Fiesco è esiliato fuori Genova, come i capi degli aristocratici, e vive sotto il nome di Andrea Grimaldi, mentre Simone lo crede morto.

Anni prima Jacopo e la famiglia Grimaldi, avevano trovato una bimba nel convento, in cui era appena morta Amelia, la vera figlia dei Grimaldi e decidono di adottarla dandole il nome di Amelia, la figlia morta.

In realtà, quest'orfana è la vera figlia di Maria e Simone. Ormai fanciulla, Amelia ama il giovane patrizio Gabriele Adorno, l'unico a sapere che Jacopo Fiesco e Andrea Grimaldi sono la stessa persona.

Amelia e Gabriele cercano di affrettare le nozze; la ragazza teme che il Doge le imponga di sposare Paolo Albiani, suo favorito. Solo con Gabriele, Jacopo gli confida che Amelia è in realtà un'orfanella cui hanno dato il nome della vera figlia dei Grimaldi. Jacopo consente alle nozze. Squilli di tromba annunciano l'arrivo del Doge Simone, che porge ad Amelia un foglio con la grazia per i Grimaldi. Commossa, Amelia confida al Doge di amare un patrizio, di essere insidiata da Paolo e di essere un'orfana. Dal medaglione che la fanciulla porta al collo, Simone capisce che è sua figlia. Felice, il Doge impone a Paolo di rinunciare alla ragazza, ma l'uomo, per vendetta decide di rapirla. Il Doge si riunisce in Senato per chiedere parere ai suoi consiglieri sulla pace con Venezia, ma la seduta è rotta dall'irrompere della folla: Gabriele è accusato di aver ucciso Lorenzino, l'usuraio rapitore di Amelia, e trascinato davanti al Doge insieme a Jacopo.

¹⁸ Lo spunto per le citazioni del Poeta, viene offerto a Verdi dalla pubblicazione delle "Familiari" del Petrarca, nella traduzione italiana di Giuseppe Fracassetti. (Le lettere si trovano nel libro XIV, lettera 5).

Giunge Amelia, salva, che racconta la storia del suo rapimento, accusando con lo sguardo Paolo, mandante del crimine. Di fronte al tumulto che scoppia fra patrizi e plebei, Simone invita tutti alla pace ed ordina a Paolo, intuitone la colpevolezza, di maledire il traditore.

Così Paolo, inorridito, è costretto a maledire se stesso. Bandito da Genova, con non chiara autorità, Paolo cerca di incaricare Gabriele e Fiesco, condotti prigionieri davanti a lui, di uccidere Simone.

Fiesco rifiuta, ma Gabriele, sospettando un legame illecito dell'amata con Simone, tenta di ucciderlo.

Amelia difende il padre e l'amato, nel tentativo di una riconciliazione. Finalmente, Simone svela che Amelia è sua figlia, tra lo sgomento e le richieste di perdono di Gabriele. Ma intanto il Doge ha bevuto da una tazza dell'acqua avvelenata.

La rivolta dei patrizi fallisce, ma solo Paolo è condannato a morte. Sulla strada per il patibolo, rivela a Fiesco di aver fatto bere a Simone un veleno, che lo sta lentamente uccidendo.

Fiesco e Simone si incontrano; il patrizio confida al Doge che la sua morte è vicina; Simone riconosce dalla voce il padre di Maria e decide di rivelargli che Amelia è sua nipote. L'anima del vecchio si commuove; troppo tardi comprende l'inutilità del suo odio.

Un abbraccio suggella la loro riconciliazione e Simone invita la figlia a riconoscere in Fiesco il nonno materno. Benedetta la coppia di innamorati, Simone muore, dopo aver proclamato Gabriele, nuovo Doge di Genova.

La trama, in cui si respirano gli echi di un leggendario medioevo spagnolo, si focalizza sulla generosità del Doge, sul suo invito alla pace: "E vo' gridando: pace!" e sui gesti di perdono conquistati con saggezza, nella volontà di superare snobismi e odii di classe. Verdi stigmatizza i conflitti politici come ingiustizie fatali. Tutta la partitura è dominata da voci maschili profonde e gli atti risultano legati da un malinconico colore di fondo dato dalla preponderanza di tonalità minori.

Verdi inserisce le emozioni dei suoi personaggi dentro una drammaturgia a contrasti, chiaroscuri in cui gli aspri confronti si dissolvono in un tenace desiderio di pace. Gli orrori della politica e della sete di potere si contrappongono alla visione del mare genovese, illimitato, lontano, amico sincero, simbolo di una serenità che è meta irraggiungibile. L'unica voce femminile acuta apre il primo atto sull'aurora e sul "divin raggio dell'amor".

L'ottimismo e la gioia di vivere di Amelia e Gabriele si contrappongono al carattere di Fiesco, inflessibile, superbamente aristocratico, che si muove con voce quasi sempre sulla tonica. L'antagonista Simone, teso e spinto da ansia struggente, canta in tonalità Mi bemolle o in Fa maggiore nel suo momento più felice, dopo aver ritrovato la figlia nel duetto dell'atto primo, respirando, al momento, una pacata serenità.

Vulnerabile e desideroso di armonia, Simone, nell'ultimo atto, ha in concessione qualcosa che assomiglia alle fattezze di un assolo. Il Doge, moribondo, contempla il mare con infinita dolcezza; ritornano per lui calma e serenità unitamente ad un senso di tristezza. Così la partitura sfuma continuamente tra gradazioni di luce e oscurità. Una didascalia di Verdi, annota: "In questo momento iniziano a spegnersi le luci della piazza, per modo che, allo spirar del Doge, saranno tutte completamente spente".

Le sfumature diventano principio fondamentale, sia per dipingere situazioni sceniche sia per esprimere lo stato d'animo dei personaggi. Accanto al fascino del "triste risplendere", l'attenzione di Verdi fu attirata dall'idea di un'opera lirica che "va spegnendosi", nel "crepuscolo afoso del panorama".

Scena clou dell'opera, quella del Consiglio, caratterizzata da una serie di episodi che terminano con violenza e su una forte parola scenica: "Fratricidi!".

Il concertato finale, pezzo chiuso, è lento, avviato da un lungo assolo che ha per soggetto la parola "pace", ma l'atto termina su un movimento d'azione: il Doge obbliga Paolo a maledire se stesso. Un terrificante tema all'unisono, in fortissimo, da inizio alla "maledizione".

Ma Simone deve morire, i personaggi commentano l'agonia del Doge, ognuno a proprio modo, con un proprio stile vocale ben chiaro, prima che tutte le voci si uniscano in una sezione di assieme.

Il pessimismo di Verdi si riflette nell'amara morale "Ogni letizia in terra è menzognero incanto!".

Il sacrificio di Simone lascia un finale "aperto". Nel segno della cupezza, dell'amarezza e del disincanto che sempre hanno contraddistinto i legami di Verdi con il potere.

7. Otello

Dramma in 4 atti. Prima rappresentazione: Teatro alla Scala di Milano, 5 febbraio 1887.

Libretto: Arrigo Boito. Fonte letteraria: "Othello" di W. Shakespeare, 1603. Successiva versione: Théatre de l'Opèra di Parigi, 12 ottobre 1894.

L'azione si svolge in una città di mare nell'isola di Cipro, fine XV secolo.

Dopo il successo di Aida nel 1871, Verdi avrebbe voluto ritirarsi a vita privata; decise, quindi, di tornare a Sant'Agata, quando l'amica Contessa Clarina Maffei, cercò di convincerlo a scrivere di nuovo.

La risposta di Verdi fu decisa: "Ma no, conto proprio di far niente. D'altronde a che servirebbe? Sarebbe cosa inutile e preferisco il nulla, all'inutile". Nel 1879, che doveva vedere l'avvio di Otello, il musicista, tuttavia, si era messo a cercare, in segreto, un libretto accattivante.

Fu l'editore Giulio Ricordi ad avere l'idea di unire Verdi con Arrigo Boito, per una loro collaborazione, appunto, sul soggetto di Otello. Nato nel 1842 da padre pittore miniaturista e madre contessa polacca, oltre che poeta, Boito fu critico e musicista, tanto che nel 1868 aveva presentato alla Scala la sua opera "Mefistofele". Venato di romanticismo nordico, il suo "Re Orso" diventa simbolo di una scrittura poetica che vede, come fine ultimo, una ineluttabile distruzione.

Ossessionato dal dualismo insito nell'uomo e nella natura, concepisce il Bene e il Male, la forza e la debolezza, la creazione e la distruzione, come forze in equilibrio, "un oscillare eterno fra inferno e paradiso". Tali, i principi adottati dal poeta per preparare l'Otello di Shakespeare per Verdi, vera tragedia in musica, più che libretto convenzionale.

La prima stesura inizia nell'estate del 1879, ma solo dopo un anno Verdi se ne occuperà seriamente, chiedendo a Boito delle modifiche. Boito scarta così personaggi e scene, togliendo praticamente tutto il primo atto del lavoro di Shakespeare e riunendo il resto in 4 atti con 12 scene.

La vicenda si svolge a Cipro, dominio veneziano nel XVI secolo. Una furiosa tempesta rende difficoltoso l'approdo della nave di Otello, in porto, ma il governatore torna salvo e vincitore: la flotta turca è stata sgominata con un trionfale "Esultate!". Solo l'alfiere Jago non mostra felicità, perché odia Otello, che ha promosso capitano Cassio, al suo posto. Tra fuochi di gioia e festeggiamenti, Jago insinua a Roderigo, che in segreto ama Desdemona, la moglie di Otello, che anche Cassio prova gli stessi sentimenti. Fra i fumi del vino, Cassio e Roderigo iniziano un duello, fermato dal paciere Montano che, tuttavia, resta ferito da Cassio. Jago lancia l'allarme; nel tumulto che segue, Otello punisce Cassio e lo degrada. Intanto Jago suggerisce a Cassio di chiedere a Desdemona di intercedere per lui, presso Otello. Quando la donna perora la causa di Cassio, Otello nega la richiesta, sempre più geloso.

Gelosia ancor più acuita da Jago, che riferisce al Moro di aver visto nelle mani di Cassio un fazzoletto che la giovane aveva avuto in regalo da Otello, fazzoletto sottratto ad Emilia, sua moglie, che l'aveva raccolto perché caduto distrattamente dalle mani di Desdemona.

Nell'imminente arrivo degli ambasciatori di Venezia, Otello, di fronte ad una ennesima richiesta di grazia per Cassio, chiede alla moglie di mostrargli il fazzoletto. Non potendolo fare, Desdemona è cacciata con forza. Continuano le trame di Jago, che convince Otello ad ascoltare una sua conversazione con Cassio, a proposito di una cortigiana, dandogli a credere che si tratti di Desdemona.

Furioso, Otello giura di uccidere la moglie, mentre gli ambasciatori, presa terra, impongono al Moro di rimanere a Venezia, sostituito da Cassio.

Fuori di sé, Otello getta a terra la moglie, la maledice e sviene, mentre Jago sprona Roderigo ad uccidere Cassio. Nella propria camera, Desdemona, aiutata da Emilia, si prepara per la notte, ferita dall'inspiegabile atteggiamento del marito. Entrato Otello nella stanza, di fronte ad una nuova accusa di tradimento, Desdemona invano proclama la propria innocenza e Otello la strangola.

Arriva Emilia con la notizia che Roderigo, gentiluomo veneziano, è morto nel tentativo di uccidere Cassio.

Vedendo Desdemona morta, accusa Otello di aver ucciso un'innocente e rinfaccia al marito Jago i suoi intrighi; all'uomo non resta che la fuga e Otello, compreso troppo tardi l'inganno, dopo un ultimo bacio alla sposa, si trafigge con un pugnale.

Rispetto al testo di Shakespeare, le elaborazioni più significative riguardano, innanzitutto il coro; Verdi avrebbe voluto farne a meno per dare maggiore intimità alla trama, ma Boito ne fece parte essenziale

del dramma. Come il "Fuoco di gioia" che narra la brevità dell'amore, o il coro del secondo atto, che circonda simbolicamente Desdemona con un'aura celestiale, di Paradiso.

Significativa la revisione del "Credo" di Jago; "aria fatta di parlato" o "declamato melodico", il personaggio è malvagio come conseguenza naturale del suo esistere; niente di diabolico o soprannaturale, ma perverso, che si muove con fare indifferente e disinvolto, provvisto d'astuzia, di naturale ingegno, di sagacia e di maniere insinuanti. Ogni parola di Jago è da uomo, da uomo scellerato, ma da uomo.

Boito lo vuole giovane e bello, gioviale e con aspetto bonario. Le bugie e le parole di Jago diventano simbolo di ambiguità, anziché veicolo di comunicazione. Ancora Boito, nella "Disposizione scenica", lo descrive "critico astioso e malevolo, che vede il male negli uomini e in se stesso, nella natura e in Dio, artista della frode". Boito usa per lui un "verso da scena rimato", endecasillabi, settenari e quinari disposti liberamente, al posto dei soli quinari, versi satanici per eccellenza.

Verdi imposta il suo "assolo", come un declamato melodico flessibile che identifica, da una parte, la vera natura violenta e malefica di Jago, dall'altra la maschera affascinante e melliflua che indossa.

La forza persuasiva delle parole portano ad una illogica e inarrestabile distruzione di tutte quelle anime che, alla perfidia di Jago, contrappongono l'onestà e l'innocenza. La bontà assoluta di Desdemona è il polo opposto della malvagità di Jago. A lei è assegnata la dolce "canzone del salce" e il rifugio nella fede con l' "Ave Maria", di straordinaria semplicità, che inizia con un mormorio liturgico, eterea fiducia in profondi sentimenti religiosi. La preghiera dissipa la violenza e la rabbia dell'atto precedente e trasporta la giovane in un'atmosfera di libertà e amore, non sfiorata dal pensiero della malvagità umana, per lei inconcepibile. Anche il "coro degli omaggi", affresco musicale luminoso e folgorante, attesta un atto di devozione.

Bambini, marinai e donne portano semplici doni all'altare di Desdemona, vittima inconsapevole di Otello, la cui mente è avvelenata dalle insinuazioni di Jago. Otello è il personaggio che più subisce una terrificante metamorfosi. E' su di lui che ricade l'onere di essere veramente umano, di oscillare, perplesso, tra Desdemona e Jago, tra il bene e il male, per essere infine schiacciato dal titanico, eterno e ferale conflitto.

L'azione si svolge in una soluzione continua senza numeri chiusi, pur essendo presenti sezioni separabili, ma più grandi rispetto alle opere precedenti e impostate secondo uno stile innovativo, non più legato alla linea melodica, ma teso all'espressione drammatica. Molteplici i registri e i colori che aprono uno spettro sonoro che va dalla declamazione appena udibile alla massima esplosione vocale.

I collegamenti tra i singoli episodi non avvengono più per nette cesure, ma il tessuto musicale è in continua evoluzione, grazie all'uso sapiente dell'orchestra. Qui l'orchestrazione è sottile, profonda, flessibile ed efficace. Già l'inizio dell'opera è una novità, con un accordo fragoroso e tremendo di undicesima sopra l'organo sostenuto che libera la furia della bufera.

Nello stesso atto l'orchestra è usata pittoricamente, a ricreare l'immagine del fuoco acceso per celebrare la vittoria di Otello. Nel secondo atto è l'orchestra che ritrae con efficacia l'empietà di Jago. E' sempre l'orchestra che nel terzo atto, illustra il turbamento di Otello "Dio, mi potevi scagliar". Jago e Cassio conversano con uno scambio di fiati ed archi giocosi. La musica assume quasi carattere di scherzo, che fa sentire, con colpo di genio, quello che "Otello pensa di sentire". E' ancora l'orchestra che, nel quarto atto, rende l'atmosfera cupa del castello con i fiati in contrappunto, e il dolore di Desdemona, sottolineato da un corno inglese che conferisce alla scena un alone arcaico e desolato. L'opera presenta un perfetto matrimonio tra testo e musica, armonie audaci, fusione di arie e recitativi, profondità psicologica dei personaggi.

Il 5 febbraio del 1887 l'opera riscosse uno straordinario successo alla Scala di Milano. Il 12 ottobre 1894, "Otello" andò in scena al Théatre de l'Opéra di Parigi, in versione francese, tradotto dallo stesso Boito e da Camille du Locle, con l'aggiunta di danze nel terzo atto, secondo la convenzione francese.

La morte di Desdemona e Otello, non è soltanto il finale tragico di un amore, ma rappresenta anche quella componente distruttiva, disgregante e irrazionale di una società fin de siècle, che si stava avviando verso il decadentismo.

8. Falstaff

Commedia lirica, 3 atti e 6 quadri. Prima rappresentazione Teatro alla Scala di Milano, 9 febbraio 1893.

Libretto: Arrigo Boito. Fonti letterarie; "The Merry Wives of Windsor" e Henry IV (parti I e II) di W. Shakespeare. L'opera si svolge agli inizi del XV secolo, a Windsor (Regno Unito), sotto il regno di Enrico IV d'Inghilterra (1399-1413).

Dopo il successo di Otello, Boito, con prudenza e diplomazia, cerca di incoraggiare il maestro a scrivere una nuova opera da realizzare insieme, questa volta "comica". Nel settembre del 1887, il poeta fa visita a Verdi, a Sant'Agata, per opera di convinzione, ma Verdi è ancora perplesso circa la sua tarda età.

Nel 1889 Boito scrive a Verdi; ".....Lei ha desiderato tutta la vita un bel tema d'opera comicaC'è un modo solo di finire meglio che con "Otello", ed è quello di finire vittoriosamente col "Falstaff".

Dopo aver fatto risuonare tutte le grida e i lamenti del cuore umano, finire con uno scoppio immenso di ilarità! C'è da far strabiliare!".

Nel giugno del 1889, Boito invia al compositore l'abbozzo di un libretto tratto da "Le allegre comari di Windor", di W. Shakespeare. Verdi, aveva accuratamente evitato il linguaggio teatrale comico, dopo il clamoroso insuccesso dell'opera "Un giorno di regno", altra unica opera comica del maestro.

Pur già il libretto nelle mani di Verdi, la composizione procede a rilento. Nelle lettere di questo periodo, risuonano accenti di profondo pessimismo e osservazioni dolorose sull'inutilità di ogni attività umana.

Solo nel 1892 l'editore Ricordi riceve la partitura concedendo alla Scala di Milano il diritto alla prima rappresentazione, che va così in scena il 9 febbraio 1893.

La storia vede l'anziano e grasso Sir John Falstaff, alloggiato, con i servi Bardolfo e Pistola, presso l'Osteria della Giarrettiera, mentre progetta di conquistare le belle dame Alice Ford e Meg Page, inviando loro due lettere d'amore identiche. Ciò scatena lo sdegno e l'ilarità delle due donne che, insieme alla comare Quickly e a Nannetta, figlia di Alice, progettano una burla per togliere all'impudente cavaliere, la voglia di atteggiarsi a seduttore.

Entrano nella storia il marito di Alice, Mastro Ford, e il pedante dottor Cajus, cui Ford ha promesso in sposa la figlia Nannetta. Informati dai servi di Falstaff delle intenzioni del padrone, progettano anch'essi uno scherzo, all'insaputa delle donne. La comare Quickly reca intanto a Falstaff un messaggio di Alice con il quale lo invita a casa "dalle due alle tre". Mentre Falstaff si prepara all'incontro, arriva Ford, sotto falso nome di signor Fontana, che, dietro lauta ricompensa, prega Falstaff di conquistare Alice per lui.

Falstaff non esita ad accettare e, mentre va a finire di agghindarsi, Ford, gelosissimo, prima si dispera, poi decide di sorprendere gli adulteri in casa, aiutato dai suoi uomini. In casa, le donne, appena accolto Falstaff, si accorgono dell'arrivo di Ford e nascondono il cavaliere dentro una cesta del bucato. Credendo di trovarlo dietro un paravento, Ford scopre invece la figlia in tenero atteggiamento con Fenton, il giovane che lei ama. Infine Falstaff viene gettato nel fossato sottostante l'abitazione, fra le risa di tutti. Alice svela la verità e tutti, uomini e donne, si coalizzano per giocare un'ultima burla a Falstaff.

La comare Quickly convince l'uomo a recarsi ad un secondo appuntamento con Alice e Meg, a mezzanotte, in un parco, travestito da "Cacciatore Nero". Tutti si travestono da fate e folletti; Nannetta si traveste da Regina delle fate. Ford, approfittando della confusione, ribadisce al dottor Cajus l'intento di fargli sposare la figlia e gli indica il travestimento che dovrà usare. La vicenda si trasforma: mascherati da creature fantastiche, fate e folletti, tutti gli abitanti di Windsor circondano Falstaff, tormentandolo affinché confessi i propri peccati. Falstaff, fra le maschere, riconosce i suoi servi e capisce di essere stato di nuovo burlato.

Intanto Ford tenta di far sposare la figlia con il dottore, ma, tolto il travestimento, si scopre che, al posto di Nannetta, avvertita dalla comare, c'è invece Bardolfo. La vicenda termina in allegria. Ford consente infine al matrimonio tra la figlia e il giovane Fenton e Falstaff, con ritrovata baldanza, detta la morale della storia: "Tutto nel mondo è burla".

E' nella condizione dell'ambivalenza di tragico e comico, dei limiti fluttuanti di queste due forme del genere drammatico, che Verdi avvicina Shakespeare; mai come in questo lavoro, il musicista seppe cogliere in profondità la realtà umana con tutto il suo intreccio di passioni.

Falstaff non è solo un personaggio comico, ma filosofo di tragica saggezza, consapevole dei dubbi della vita e che alla fine, con superiore ironia, ravvisa sorridente nella follia, una prerogativa universale: "Tutto

nel mondo è burla, l'uomo è nato burlone, nel suo cervello ciurla sempre la ragione". I tratti seri e gravi del vivere si sottendono ad un riso liberatorio. La serenità di Falstaff non è mai piatto ottimismo, ma appare sempre come il rovescio del tragico.

La "canzone del paggio": "Quand'ero paggio del Duca di Norfolk" è il mesto ricordo di un'età perduta, di un tempo trascorso, della consapevolezza che mai più tornerà e di una vecchiaia che avanza inesorabilmente. La musica è ricca d'inventiva, di brio, creazione di un nuovo stile e di un tipo nuovo di commedia musicale, La sua più importante caratteristica consiste nella straordinaria flessibilità, con cui ritmo e condotta melodica della lingua, sono tradotti in strutture musicali.

Difficile trovare in Falstaff un'idea musicale che non sia stata creata immediatamente dalla parola.

Il "parlando" è sciolto e flessuoso, vivace e variabile, "cantabile" ogni volta che la situazione lo richieda. Le voci si rimandano l'un l'altra con leggerezza e scioltezza.

Ruolo nuovo e importante l'orchestra, che non si limita a creare uno sfondo per le voci e gli eventi scenici, ma partecipa al "parlando generale", commentando e facendo la caricatura, accompagnando l'azione con incisiva capacità di raffigurazione gestuale.

La struttura musicale delle scene è estremamente varia, pochi i numeri chiusi, spesso brevi, come la "canzone del paggio" o il racconto di Falstaff delle sue peregrinazioni notturne da taverna a taverna: "So che se, andiam, la notte". Di grande rilievo gli strumenti a fiato, in scene che cambiano repentinamente.

Verdi usa per il finale d'opera, la "fuga", genere principe della musica contrappuntistica.

Con il crescere delle voci, le parole si sovrappongono e perdono di peso, si mescolano e diventano semplice supporto di una nota. I personaggi abbandonano l'attaccamento al significato delle loro parole, per lasciarsi andare al gioco dei suoni. Tutto nel mondo è contingente, precario; ciò che facciamo è un grande gioco, che possiamo conoscere, ma non padroneggiare. Il mondo è immerso in una nullità: per ascoltarne il suono occorre astrarsi dal quotidiano e superare la "pesantezza" del mondo.

E' l'affermazione di quella leggerezza che porta alla gioia di chi, non più succube del peso della vita, guarda al mondo con la felicità di un bambino. Questo nulla, da cui tutto si genera, è un vuoto liberatorio, proprio come quel niente che abbiamo in testa, quando "ridiamo". La risata è l'ultima risorsa del saggio.

Nel 1901 Verdi muore a Milano, in una stanza dell'Hotel Milan; i funerali sono semplici, queste le volontà del maestro: "Ordino che i miei funerali siano modestissimi e siano fatti allo spuntar del giorno o all'Ave Maria di sera, senza canti e suoni. Non voglio nessuna partecipazione della mia morte colle solite formole". Nel 1918, Toscanini trovò, nella partitura autografa di Falstaff, un appunto di Verdi: "Tutto è finito / va, va, vecchio John / cammina per la tua via / finché tu puoi / Divertente tipo di briccone / Eternamente vero sotto / maschera diversa in ogni / tempo, in ogni luogo / va, va / Cammina, Cammina / Addio!!!".

Su questo "addio", che è di Falstaff, ma pure di Verdi, svaniscono le parole, inutili altre considerazioni; per fortuna, quale straordinaria eredità, resta la musica.

9. Arie e brani notevoli

Macbeth

"Vieni, t'affretta" Atto I, Scena V, cavatina

"La luce langue" Atto II, Scena II, seconda versione

"Si colmi il calice" Atto II, Scena V

"Ondine e Silfidi" Atto III, Scena III, coro delle streghe

Don Carlos

"Fontainebleau! Foresta immensa ..." Atto I
"Di qual'amor, di quant'ardor" Atto I
"L'ora fatale è suonata" Atto I
"Nel giardin del bello Saracin" Atto II
"Ella giammai m'amò!" Atto IV

Progetto Centro di Cultura Musicale - *Opera lirica e ascolto musicale Giuseppe Verdi, genio italiano del Risorgimento* (seconda parte) - S. Margherita L., 13 novembre 2021

"O don fatale, o don crudel"	Atto IV
"Sì, l'eroismo è guesto"	Atto V

Aida

"Celeste Aida" Atto I
"Marcia trionfale" Atto II

"Ritorna vincitor" Atto I. Scena I

"O cieli azzurri ..." Atto III
"L'abborrita rivale ..." Atto IV
"O terra, addio!" Atto IV

Simon Boccanegra

"Come in quest'ora bruna"

"Figlia! ... a tal nome palpito"

"Fratricidi!! Plebe, Patrizi!"

"Me stesso ho maledetto!"

Atto I, Scena VII

Atto I, Scena XII

Atto I, Scena XII

Otello

"Esultate!"

"Già nella notte densa"

"Credo in un Dio crudel"

"Dio, mi potrei scagliar"

"Canzone del salice"

"Atto II, Scena III

Atto III, Scena III

"Canzone del salice"

"Atto IV, Scena I

"Atto IV, Scena II

Falstaff

"Quell'otre, quel tino" Atto I, Quadro II
"Quand'ero paggio" Atto II, Quadro II
"Quando il ritocco della mezzanotte" Atto III, Quadro II
"Dal labbro, il canto estasiato vola" Atto III, Quadro II
"Sul fil d'un soffio etesio" Atto III, Quadro II

"Tutto nel mondo è burla" Atto III, Quadro II, fuga finale

10. Riferimenti

Elementi bibliografici

Introduzione all'opera lirica e all'ascolto musicale

Vittorio Coletti	Da Monteverdi a Puccini. Introduzione all'opera ita	liana Einaudi - 2018
Aaron Copland	Come ascoltare la musica	Garzanti - 2006
Carl Dahlhaus	Drammaturgia dell'opera italiana	EDT - 2005
P. Gelli, F. Poletti (a cura di)	Dizionario dell'opera 2019	Baldini e Castoldi - 2018
Roberta Pedrotti	Storia dell'opera lirica. Dalle origini ai nostri giorni.	Odoya - 2019
Fabrizio Della Seta	Italia e Francia nell'Ottocento - Storia della musica	Vol. 9 EDT - 1991

Giuseppe Verdi

Luigi Baldacci	Tutti i libretti di Verdi
Lorenzo Bianconi	La drammaturaia musicale

Il Mulino - 1986

Progetto Centro di Cultura Musicale - Opera lirica e ascolto musicale Giuseppe Verdi, genio italiano del Risorgimento (seconda parte) - S. Margherita L., 13 novembre 2021

Eugenio Cecchi Giuseppe Verdi. Il genio e le opere Firenze - 1901 / NabuPress - 2012 Paolo Cecchi Temi politici nel "Don Carlos", Studi Pucciniani - 2000

da Schiller a Verdi

Marcello Conati Un'opera da grande boutique Teatro La Fenice - 2019

Aida - programma di sala

Marcello Conati, Natalia Grilli "Simon Boccanegra", di Giuseppe Verdi Ricordi - 1999

Luigi Dallapiccola Considerazioni su "Simon Boccanegra"

In Parole e musica (a cura di Fiamma Nicolodi) Il Saggiatore - 1980 Giuseppe Verdi: l'opera, il mito Francesco Degrada Skira - 2000 Paolo Gallarati Il Verdi ritrovato Il Saggiatore - 2016

Rita Garlato Repertorio metrico verdiano Marsilio - 1998 L'esordio, le opere e i giorni, la fine (2 voll.) Alpes - 1987 Carlo Gatti "Simon Boccanegra", da Piave a Boito Einaudi - 1985 Daniela Goldin

e la drammaturgia verdiana

Agostino Lombardo Lettura del Macbeth Feltrinelli - 2010 Gustavo Marchesi Giuseppe Verdi Utet - 1970 C. Mingardi Composizioni giovanili di G. Verdi Biblioteca70, Busseto - 1970 Rizzoli - 1981

Aldo Oberdofer (a cura di) G. Verdi. Autobiografia dalle lettere

Annotazioni e aggiunte di Marcello Conati Verdi's Macbeth: a sourcebook Cambridge Un. Press - 1984 A. Porter, D. Rosen Gino Roncaglia L'ascensione creatrice del genio di Verdi Sansoni - 1940 William Shakespeare Macbeth, traduzione di P. Bertinetti Einaudi - 2016 Giuseppe Tarozzi Il gran vecchio. La vita e le opere di Verdi dal 1863 al 1901 Sugar - 1978 Michele Porzio (a cura di) Verdi. Lettere Mondadori - 2000

Giuseppe Verdi. "Don Carlo" La Fenice - 1995 Luca Zoppelli

Alcuni siti di interesse

www.cantarelopera.com www.museogiuseppeverdi.it www.casanataleverdi.it www.operaliricaitalia.com www.ricordicompany.com www.conoscereverdi.it www.studiverdiani.it www.giuseppeverdi.it www.internationale-giuseppe-verdi-stiftung.org www.teatroallascala.org www.librettidopera.it www.teatrolafenice.it

www.liricamente.it www.verdi.san.beniculturali.it

www.magiadellopera.com

Opere su YouTube

Macbeth Vieni, t'affretta (Atto I, Scena V)

Anna Netrebko - soprano

(10'30'')Orchestra di Santa Cecilia

La luce langue (Atto II, Scena II)

Maria Callas - Soprano

(4'10'')Orchestra e Coro del Teatro alla Scala

Ondine e Silfidi (Atto III, Scena III, coro delle streghe)

Hungarian Radio and Television Chorus

Budapest Symphony Orchestra (4'20")

Don Carlos Fontainebleau! Foresta immensa ... (Atto I)

Placido Domingo - tenore

Orchestra del Teatro alla Scala (4'10")

Di qual'amor, di quant'ardor (Atto I)

Renata Tebaldi - soprano

Orchestra of the Royal Opera House (4'50")

Ella giammai m'amò (Atto IV) Ferruccio Furlanetto - basso

Metropolitan Opera (8'10")

Aida Celeste Aida (Atto I)

Placido Domingo - tenore

Orchestra del Teatro alla Scala (4'50")

Marcia trionfale (Atto II)

Orchestra del Teatro La Fenice (11'40")

O terra addio! (Atto IV) Yoshimi Tatsuno - soprano Manrico Tedeschi - tenore

Orchestra e Coro dell'Opera di Ruse (7'10")

Simon Boccanegra Come in quest'ora bruna (Atto I, Scena I)

Mirella Freni - soprano

Orchestra del Teatro alla Scala (4'20")

Figlia! ... a tal nome io palpito (Atto I, Scena VII)

Victoria de Los Angeles - soprano

Tito Gobbi - baritono

Coro e Orchestra del Teatro dell'Opera di Roma (3'40")

Fratricidi!! Plebe, Patrizi! (Atto I, Scena XII)

Giuseppe Taddei - baritono Coro del Teatro alla Scala

Müncher Philhamoniker (2'00")

Otello Esultate! (Atto I, Scena I)

Franco Corelli - tenore

Orchestra Sinfonica di Torino - RAI e Coro (2'30")

Già nella notte densa (Atto I, Scena III)

Renée Fleming - soprano Placido Domingo - tenore Chicago Symphony Orchestra

(9'50")

Ave Maria (Atto IV, Scena II)

Rosa Feola - Soprano

Orchestra Cherubini (6'10")

Falstaff Quell'otre, quel tino (Atto I, Quadro II)

Stella Doufexis - soprano

Berliner Philharmoniker (3'40")

Quand'ero paggio (Atto II, Quadro II)

Barbara Frittoli - soprano Ruggiero Raimondi - basso

Orchestra e Coro del Maggio Musicale Fiorentino (4'10")

Dal labbro, il canto estasiato, vola (Atto III, Quadro II)

Rolando Villazòn - tenore

Orchestra del Teatro Regio di Torino (4'00")



Opera lirica e ascolto musicale, iniziativa organizzata nell'ambito del Progetto Centro di Cultura Musicale, si articola in una serie di incontri, il primo dei quali si è svolto il 18 gennaio 2020 presso Spazio Aperto, sul tema II teatro nel periodo barocco da Monteverdi a Händel (C. Monteverdi, A. Scarlatti, G. F. Händel).

L'emergenza Covid19 ha poi comportato la sospensione del programma, fino al 7 novembre 2020, quando ha avuto luogo la conferenza in streaming su *Fidelio: amore e libertà. Introduzione all'opera di Ludwig van Beethoven*.

Il programma 2021 si articola nei seguenti incontri (in streaming, sul canale YouTube di Spazio Aperto):

6 febbraio	ore 16.30	Il teatro musicale di Mozart (W. A. Mozart)
20 marzo	ore 16.30	<i>Il pre-Romanticismo da Goethe a Beethoven</i> (G. Rossini, L. v. Beethoven, F. Schubert, H. Marschner)
8 maggio	ore 17	Il XIX secolo: sentimento, natura e libertà(G. Donizetti, V. Bellini, C. Gounod, J. Offenbach, J. Massenet)
23 ottobre	ore 17	Verdi, genio italiano del Risorgimento - 1 (G. Verdi)
13 novembre	ore 16.30	Verdi, genio italiano del Risorgimento - 2 (G. Verdi)

L'intero programma, a partire dalle due conferenze 2020, è a cura di *Cinzia Faldi*, docente di *Letteratura e testi per la musica* e di *Drammaturgia musicale* presso il Conservatorio Niccolò Paganini di Genova. Si tratta di un interessante percorso di storia della musica, dalle origini dell'opera lirica al primo Novecento, che offre significativi spunti per saper apprezzare la ricchezza del fenomeno musicale. Il percorso proseguirà con l'esame del tardo Ottocento (Wagner, il verismo) e del primo Novecento, con la presentazione delle Scuole operistiche nazionali (russa, germanica, francese, italiana, ecc.) e l'analisi di alcune fra le più importanti opere liriche.

Il *Progetto Centro di Cultura Musicale*, promosso dal Comune di S. Margherita L. e dall'Associazione Il Melograno, ha la finalità di contribuire alla diffusione della cultura musicale. Il Progetto organizza ogni anno incontri e concerti in occasione della Festa Europea della Musica (21 giugno) e nel periodo novembredicembre, approfondendo nella fase preparatoria alcuni temi musicali di pertinenza. Vengono inoltre proposte iniziative volte a migliorare la comprensione della bellezza musicale. Il programma di

Opera lirica e ascolto musicale

può essere scaricato, insieme con gli articoli sulle conferenze, dal sito

www.musicaemusica-sml.it

alla Sezione Centro di Cultura Musicale.