

GIUSEPPE VERDI E IL ROMANTICISMO EUROPEO

DOMENICO CORCELLA

Il rapporto poeta-musicista: le collaborazioni
con Francesco Maria Piave e Salvatore Cammarano.

Il 13 agosto del 1804, il Direttore Generale dei Teatri di Milano propose, all'allora Ministro dell'Interno, un bando di concorso per libretti d'opera, giustificando così la promozione dell'iniziativa: "[...] irregolarità, assurdità di piano, condotta informe, mancanza d'interesse e d'effetto, neglettissima e sciatta versificazione, rassomiglianza continua di un dramma all'altro sino alla noiosa monotonia, son le principali tacce alle quali poco meno che tutte le moderne composizioni melodrammatiche vanno soggette"¹.

Proprio l'involuzione della qualità letteraria dei libretti d'opera portò ad un radicale mutamento dei rapporti tra testo musicale e testo poetico nel melodramma ottocentesco, invertendo l'abituale gerarchia settecentesca e trasformando il libretto in coerente contributo letterario, estremamente funzionale ad un disegno strutturale.

A partire dal grande operismo della trilogia popolare verdiana: *Rigoletto* (Venezia, Teatro La Fenice, 11 marzo 1851), *Il Trovatore* (Roma, Teatro Apollo, 19 gennaio 1853), *La Traviata* (Venezia, Teatro La Fenice, 6 marzo 1853), il rapporto poeta-musicista subisce un'ulteriore alterazione rispetto a quella già verificatasi nel passaggio da Rossini al primo Romanticismo. Infatti, mentre Rossini, indifferente al testo e ai suoi valori strettamente concettuali, perseguiva la parola nella sua accezione sonora, intesa come puro fonema e non come veicolo di espressione, Bellini e Donizetti introdussero nel melodramma un più puntuale raccordo tra inflessione della parola e sintassi musicale, caricando il libretto di responsabilità semantiche. Con Verdi, invece, è la stessa volontà del compositore a imporsi su quella del librettista e a gravarla di personalissime scelte, tanto da incidere prepotentemente sulla stesura stessa del testo.

Ciò si rivela con piena evidenza nella storia dei rapporti tra Verdi e i suoi librettisti, che il più delle volte dovettero sopportare la "dittatura" che il maestro esercitava su di loro: infatti, dopo le prime opere Verdi "non accettò più di musicare libretti già confezionati e pretese, non sempre con eguale successo,

¹ Cit. in F. Portinari, *Pari siamo! Io la lingua, egli ha il pugnale*, EDT, Torino 1981, pag.15.

che i librettisti si riducessero a ‘meri facitori’ di versi per le strutture drammaturgiche da lui volute”².

Il rapporto tra Verdi e i suoi librettisti, se si fa eccezione della collaborazione con Arrigo Boito (in occasione di *Otello* e *Falstaff*), è stato quello fra un committente pieno di esigenze e un esecutore subalterno. Un rapporto nel quale Verdi ha sempre prepotentemente rivendicato il primato della musica “nell’atto di scegliere e decidere sulla teatralità di un evento scenico, sulla sua verità in termini di contatto col pubblico”³.

Emblematica, a tal proposito, la collaborazione con il librettista e poeta veneziano Francesco Maria Piave, al quale Verdi chiedeva testi-pretesti, libretti funzionali per lo scopo suo primario, quello di offrire al musicista-compositore le tante e tali situazioni sceniche idonee a sollecitare la soluzione musicale. In una lettera del 22 luglio 1848, indirizzata da Parigi a Francesco Maria Piave, Verdi, dopo aver sottoposto all’attenzione del Poeta un ipotetico nuovo soggetto teatrale, ne sollecita un preciso, dettagliato programma, capace di suscitare l’ispirazione musicale, “perché è impossibile ch’io faccia della buona musica s’io non ho capito bene il dramma, e non ne sono persuaso”⁴.

I testi che Verdi chiedeva a Piave da un lato dovevano tendere alla sintesi estrema e alla incisività (è questa la ragione drammaturgica della “parola scenica”) per potersi inscatolare dentro forme musicali precostituite, dall’altro caricarsi di sezioni pleonastiche che si prolungano ben al di là di quanto il dramma semplicemente parlato richiederebbe, adattandosi al necessario decorso della musica: “I libretti del Piave. . . sono i più belli per la musica di Verdi. . . semplicemente perché a comporli, nella sostanza, e fin negli accidenti, è stato lo stesso Verdi”⁵.

I continui interventi nella ideazione e stesura dei libretti, le osservazioni, le critiche, gli aggiustamenti imposti, nella convinzione di essere, in definitiva, l’“unico creatore” dell’opera, talvolta presupponevano una pressoché totale diffidenza nei confronti dei librettisti: “[. . .] Non desidererei meglio che di trovare un buon libretto e quindi un buon poeta (ne abbiamo tanto bisogno), ma io non vi nascondo che leggo mal volentieri libretti che mi mandano. . .”⁶.

Anche in occasione della collaborazione con Salvatore Cammarano, il quale, dopo aver scritto il libretto per la *Lucia di Lammermoor* donizettiana,

² F. Della Seta, *Giuseppe Verdi* in DEUMM, Utet, Torino 1988, vol. VIII, pag. 198.

³ G. Morelli, *Il teatro per musica*, in F. Brioschi – C. Di Girolamo (a cura di), *Manuale di letteratura italiana: Storia per generi e problemi*, Bollati Boringhieri, Torino 1995, vol. 3, pag. 947.

⁴ A. Oberdorfer, *G. Verdi. Autobiografia dalle lettere*, a cura di M. Conati, Bur, Milano 2001, pag. 268.

⁵ G. Baldini, *Abitare la battaglia. La storia di Giuseppe Verdi*, Garzanti, Milano 1970, pag. 77.

⁶ *Lettera a Cesare De Sanctis del 1 gennaio 1853* in A. Oberdorfer, *G. Verdi. Autobiografia dalle lettere*, op. cit., pag. 325.

elabora per Verdi il testo dell'opera più rappresentativa del melodramma romantico: *Il Trovatore*, Verdi riesce ad ottenere in più dal poeta napoletano una migliore articolazione della struttura librettistica in rapporto alle esigenze drammaturgico-musicali. A titolo esemplificativo, si confrontino l'aria di entrata di Lucia, nell'atto I della *Lucia di Lammermoor* donizettiana, coll'analogia di Leonora ne *Il Trovatore*. Le analogie non si limitano solo alle parole, ma riguardano l'intera struttura delle scene e l'organizzazione dei pezzi musicali (recitativo, aria, sezione intermedia, cabaletta, battute finali delle ancelle).

Le due arie presentano forti analogie: identici sembrano essere la situazione poetica (il silenzio, la notte, la luna), la struttura metrica (settenari, con la presenza di un verso sdrucchiolo) e il disegno melodico che, dopo la tensione segnata dalla seconda sillaba del primo e terzo verso, risolve, in un fraseggio discendente, sui più riposanti versi secondo e quarto. Le differenze si presentano nella seconda quartina: dopo i primi due versi, simili nella loro funzione di "elemento narrativo di connessione" (Baldacci), Donizetti dispone di due soli versi per concludere e risolvere il periodo musicale, ed è, così, indotto ad accelerare e costringere la tensione drammaturgica e belcantistico-vocale, tensione che Verdi nell'*aria di Leonora*, invece, meglio risolve, dal momento che ne *Il Trovatore* risultano aggiunti alla seconda quartina altri due settenari, uno sdrucchiolo ("*e versi melanconici*") e uno tronco ("*un trovator cantò*"), sicché può muoversi in uno spazio più agevole: "per Verdi – dunque – Cammarano ha lavorato meglio che per Donizetti: vale a dire che Verdi lo ha fatto lavorare meglio"⁷.

Il dispotismo esercitato dal musicista sul poeta-librettista ha due fondamentali giustificazioni: la prima di ordine giuridico-economico. Nell'Ottocento si verificò la crisi e poi la lenta scomparsa del vecchio regime impresariale, per cui poteva capitare che il librettista lavorasse alle dirette dipendenze del compositore, committente del libretto, e da lui fosse direttamente retribuito; la seconda di carattere storico-culturale. In una cultura come quella italiana, massimamente refrattaria alle nuove e recenti sollecitazioni del Romanticismo per un suo attardato e accademico riformismo classicista, ragioni storiche imponevano un ruolo più cogente al compositore d'opera: veicolare, attraverso la musica, e pertanto in modo più subdolo e indiretto, il gusto e l'espressione romantici. Da qui, la necessaria supremazia dell'operista, capace di far accettare, mediante il paravento di un più innocuo tramite letterario, qual è il libretto, sollecitazioni altrimenti inaccettabili.

⁷ L. Baldacci, *Libretti d'opera e altri saggi*, La Nuova Italia, Firenze 1974, pag. 224.

Innovazione del repertorio

In polemica con il tentativo di restaurazione del paradigma operistico rossiniano dell'allora ministro della pubblica istruzione Broglio⁸, Verdi, lamentando la fissità di certo manierismo musicale fatto di "insopportabile convenzione di forme, pedanteria nei pezzi d'insieme, falsa espressione, completa assenza di passione, istromentazione tediosa monotona, senza colorito, senza poesia e senza perché"⁹, invita a "cercare ancora ed andare avanti", proponendosi, polemicamente, e sub condicione, quale avvenirista dell'opera in musica: "A te parrà che io sia un avvenirista? E perché no? Sì, avvenirista finché vuoi, ma ad una condizione: voglio dire che quando si fa opera in musica vi sia prima di tutto musica"¹⁰.

L'"avvenirismo" musicale di Verdi si concentra, innanzitutto, sulla fissità del repertorio tradizionale. In una lettera del 1853 indirizzata ad Antonio Somma, così Verdi lamenta gli stereotipi dei soggetti, invitandolo alla varietà: "Trovo che la nostra opera pecca di soverchia monotonia, e tanto, che io rifiuterei oggi di scrivere soggetti sul genere del Nabucco, Foscari etc. etc... Presentano punti di scena interessantissimi, ma senza varietà. È una corda sola, elevata se volete, ma pur sempre la stessa [...] E per spiegarmi meglio: il poema del Tasso sarà forse migliore, ma io preferisco mille e mille volte Ariosto... Così mi permetto dirvi, che nei soggetti da voi proposti, quantunque eminentemente drammatici, non ci trovo tutta quella varietà che desidera il mio pazzo cervello..."¹¹.

Ancora in un'altra lettera del 1 gennaio 1853 a Cesare De Sanctis, così si esprime Verdi: "[...] È impossibile, o quasi impossibile che un altro indovini quello che io desidero: io desidero soggetti nuovi, grandi, belli, variati, arditi... ed arditi all'estremo punto, con forme nuove etc. etc. e, nello stesso tempo, musicabili"¹².

Il desiderio di soggetti nuovi spinge Verdi al confronto diretto con la contemporanea produzione letteraria europea, fatto che Giovanni Morelli indica come rivelatore in Verdi di "quelle inclinazioni dell'intellettuale aggiornato, plurilingue e lettore professionale che non si erano mai date nei musicisti del

⁸ In una lettera del 29 marzo del 1868 il ministro della Pubblica Istruzione aveva espresso pesanti giudizi sulla qualità della produzione operistica contemporanea, augurandosi un ritorno alla "maniera" di Rossini: "Dopo Rossini, che vuol dire da quarant'anni, cosa abbiamo? Quattro opere di Meyerbeer... Come si può rimediare a una sì grave sterilità?". Cit. in A. Oberdorfer, *G. Verdi. Autobiografia dalle lettere*, op. cit., nota 14, pag. 464.

⁹ Ivi, pag. 465.

¹⁰ Ibid.

¹¹ Ivi, pag. 327.

¹² Ivi, pag. 325.

passato, di qualsivoglia formazione”¹³.

Nel panorama culturale e, più in particolare, letterario italiano dell’epoca, la forte derivazione letteraria europea del melodramma verdiano sembra degna di particolare rilievo per il fatto che contribuisce all’apertura della cultura italiana alle novità letterarie europee, mediando la diffusione di temi, personaggi e situazioni del Romanticismo europeo: l’analisi verdiana sembra condividere con il celebre articolo della De Staël, pubblicato sul primo numero della “Biblioteca italiana” nel gennaio 1816 e che diede l’avvio alla polemica classico-romantica in Italia, la denuncia della ripetizione pedantesca e sterile di abusati modelli letterari, oltreché dell’assenza di spontaneità (realismo), e sembra ispirarsi all’invito, per ridare vita alla cultura italiana, a rivolgere “l’attenzione al di là dall’Alpi”, a tradurre scrittori stranieri, ad aprirsi alla circolazione viva con la cultura europea, arricchendo la creazione con nuovi temi e forme.

Dunque, tra il 1851 e il 1853, scrivendo opere come *Rigoletto*, *Il Trovatore* e *La Traviata*, Verdi intendeva aprire un confronto con la cultura europea potenziando “il carattere espansivo dell’opera lirica, attraverso alcune operazioni che rinnovano il repertorio passando per un superamento dell’idea stessa di repertorio”¹⁴.

Nella scelta delle fonti europee Verdi trova forti suggestioni nella drammaturgia di Victor Hugo.

La frequentazione dei drammi di Hugo risale, a dire il vero, all’anno 1844, quando con la collaborazione di Francesco Maria Piave, il Maestro di Busseto mise in scena *Ernani*. Anche in occasione di *Rigoletto* Verdi trasse il soggetto da *Le roi s’amuse* di Hugo, andato in scena nel 1832, proprio nei più felici anni di creatività teatrale di Hugo, quando vengono alla luce anche *Cromwell* (1827) ed *Hernani* (1830).

Il contributo teorico più notevole di Hugo al teatro romantico aveva riguardato, sulla falsariga della riforma goldoniana e mozartiana, il superamento della rigida differenziazione tra una forma di teatro più elevata, la tragedia, pertinenza della quale era lo stile alto, e una forma di teatro più triviale, caratterizzata dallo stile basso. A questa concezione Hugo, già nel *Cromwell*, sconvolgendo il sistema tradizionale dei generi e degli stili, opponeva l’idea di una mescolanza di generi e stili, combinando sublime e grottesco e realizzando l’idea di una “armonizzazione dei contrari”, convinto che compito del teatro, e dell’arte più in generale, fosse quello di rappresentare la complessità e la varietà del dato reale¹⁵.

¹³ G. Morelli, *Il teatro per musica*, in F. Brioschi – C. Di Girolamo (a cura di), *Manuale di letteratura italiana*, op. cit., vol. 4, pag. 1093.

¹⁴ Ibid.

¹⁵ E. Gropali, *Introduzione* in V. Hugo, *Ernani, Il re si diverte, Ruy Blas*, Garzanti, Milano 2000, pag. XVI.

La poetica del grottesco, però, non va intesa solamente come mera urgenza realistica: essa diventa in Hugo la rivendicazione del carattere multiforme della realtà, l'antidoto contro la cristallizzazione dell'opera teatrale, la traduzione dell'urgenza di fondere insieme e sintetizzare, “[...] come l'architetto di Bourges, un portale quasi moresco nella sua cattedrale gotica”¹⁶.

Precisa lo stesso Hugo nella *Prefazione a Ruy Blas*: “[...] creare e far vivere, nella simbiosi di natura e arte, dei caratteri ovvero, lo ripetiamo, degli uomini e in questi uomini, in questi caratteri, gettare delle passioni che sviluppino gli uni e modifichino gli altri e infine, dallo scontro delle passioni e dei caratteri con le eterne leggi della Provvidenza, far scaturire intera la vita umana, cioè gli avvenimenti piccoli e grandi, comici, dolorosi e terribili che contengono, per il cuore, un piacere che si chiama interesse e per lo spirito una lezione che si chiama insegnamento morale: questo è infine il dramma. Come si vede, il dramma è tragedia in quanto descrive le passioni ed è commedia in quanto descrive i caratteri”¹⁷.

In sintonia con la poetica del grottesco, Verdi e Piave adottano una drammaturgia profondamente originale per un libretto d'opera, che culmina nella costruzione della complessa psicologia del protagonista Rigoletto, come si ricava dal celebre pezzo di presentazione del protagonista, *Pari siamo*, nel I atto: vera prima caratterizzazione del personaggio-Rigoletto.

Buffone del re, che incita al vizio, e padre di una figlia, che educa alla virtù, Rigoletto è personaggio odiato e odioso in pubblico, tenero e affettuoso in privato con la figlia. Non più carattere a tutto tondo, ma personalità sfaccettata, dove convivono il male e il bene, si giustappongono impulsi e sentimenti contrastanti, approfonditi con tale attenzione da indurre alcuni critici a parlare di prime forme di realismo psicologico nel teatro musicale: “Io trovo appunto bellissimo rappresentare questo personaggio esternamente deforme e ridicolo, ed internamente appassionato e pieno d'amore. Scelsi appunto tale soggetto per tutte queste qualità, e questi tratti originali, se si tolgono io non posso più farvi musica. Se mi si dirà che le note possono stare egualmente su questo dramma, io rispondo che non comprendo queste ragioni, e dico francamente che le mie note o belle o brutte che sieno non le scrivo a caso, e che procuro sempre di darle un carattere”¹⁸.

La costruzione musicale del pezzo si identifica perfettamente con la verità scenica del personaggio. La ricchezza espressiva e psicologica di Rigoletto trova la sua espressione musicale non in una forma chiusa, che Verdi adotta, per

¹⁶ V. Hugo, *Prefazione a Ernani* in V. Hugo, *Ernani, Il re si diverte, Ruy Blas*, op. cit., pag. 7.

¹⁷ V. Hugo, *Prefazione a Ruy Blas* in V. Hugo, *Ernani, Il re si diverte, Ruy Blas*, op. cit., pag. 252.

¹⁸ A. Oberdorfer, G. Verdi. *Autobiografia dalle lettere*, op. cit., pag. 268.



esempio, per il personaggio del Duca di Mantova, ma in un recitativo declamato che sfocia nel canto disteso, non appena il protagonista rivela la sua sofferita umanità (“Il retaggio d’ogni uom m’è tolto... Il pianto!”): in essa trovano posto l’odio (“Odio a voi, cortigiani schernitori”), sottolineato dal ritmo spezzato degli archi e dagli squarci improvvisi a piena orchestra, così come l’amore per sua figlia Gilda (“In altr’uom qui mi cangio!”), la cui presenza è annunciata da una dolcissima frase del flauto, che insiste sopra un tappeto di accordi tenuti degli archi.

La conferma di questa concezione drammatica incentrata sull’approfondimento psicologico del carattere dei personaggi s’incontra nel quartetto scena III del terzo atto, dove appaiono in primo piano lo spensierato Duca che corteggia la sensuale Maddalena e in secondo Gilda e Rigoletto. Nel canto simultaneo dei quattro personaggi confluiscono discorsi contrapposti di gioia e dolore, secondo uno sviluppo inestricabile e cangiante proprio dell’esistenza umana: da una parte il fare gaudente di chi tenta di porre in opera tutto il fascino per una conquista erotica, dall’altra il dolore della disillusione di chi si sente tradito, alla gioia degli uni corrisponde la disperazione degli altri. Ma anche qui, Verdi è così sensibile al “puro umano”, alla varietà dei tipi umani, che è capace di connotare diversamente gioia e dolore, affidando una vocalità individualizzata per ciascuno dei quattro cantanti: la frase melodicamente molto ricca con fioriture e lusinghe, dolcezze e slanci (Duca), il fraseggiare molto staccato ed estroso (Maddalena), figure melodiche discendenti rotte da frequenti pause, con note appoggiate, dolorose come singhiozzi (Gilda), un recitativo severo, parco, quasi solenne, di un uomo che ha già fatto la sua scelta ed è irremovibilmente deciso all’azione (Rigoletto).

La concezione schizomorfa del personaggio, l’amore per il contrasto e per il doppio, che Verdi, estremamente interessato agli effetti di contrasto, mutuò ancora dalla tipologia del personaggio schizomorfo introdotta da Hugò nell’opera (Triboulet, padre e buffone; Marion Delorme, angelo e cortigiana; Lucrece Borgia, madre e demone; Ruy Blas, nobile e lacché; eccetera...), si riflette e traduce, dunque, in una doppia scrittura: la parte che riguarda il Duca, Gilda, Monterone, Sparafucile e Maddalena è scritta seguendo la convenzione musicale, nella quale prevalgono la forma chiusa e il colore musicale che, attento ad esplorare le qualità e le associazioni sonore del fonema, arriva fino a porgere significati paralleli e anche contrastanti col semantema originale: “parole e frasi sono più soltanto del materiale portante della voce che persegue la sola azione che conti, e cioè l’azione musicale”¹⁹.

¹⁹ G. Baldini, *Abitare la battaglia. La storia di Giuseppe Verdi*, op. cit., pag. 195.

Ecco che, allora, l'aria del Duca "*La donna è mobile-qual piuma al vento*" equivoca, grazie agli accenti musicali, nella lectio *difficilior* "*La donna è mobile- qual più mal vento*". A riprova di questa scrittura nella quale "le parole si spogliano dei loro valori per assumerne di nuovi affatto assurdi e svincolati dagli altri"²⁰, si potrebbe ripetere la stessa cosa per le parole del Conte "*Ab! L'amor, l'amore ond'ardo*" nel *Trovatore*, che nel canto del baritono suonano, nella lectio *facilior* più diffusa, in modo diverso da quelle segnate in partitura: "*Ab! L'amore, l'amore è un dardo*".

Per il personaggio di Rigoletto, invece, Verdi utilizza una scrittura più circospetta e incuriosita nei confronti del libretto, più rispettosa dell'autonomia semantica della parola e del suo senso, nella quale la musica acquista "un valore accessorio, perfezionatore, col sottinteso che a intendere la situazione basterebbero da sole le parole"²¹.

Così avviene, per esempio, nell'aria "*Cortigiani vil razza dannata*" (atto II, scena 4), nella quale protagonista è Rigoletto che, in cerca della figlia Gilda, rapita e condotta al palazzo ducale, ha capito la situazione e, dimessa tutta la sua boria, imprecando e poi piangendo supplica di ridargli la figlia, unico suo impagabile tesoro. Si tratta di un pezzo di intensa e contrastata drammaticità, al quale è affidata la funzione di rappresentare il complesso stato d'animo di Rigoletto che passa dall'insulto intriso di minaccia all'autocommiserazione e, infine, alla perorazione e alla richiesta di perdono.

Dal punto di vista musicale Verdi in questo pezzo opera una straordinaria novità, avendo l'audacia di trattare un'aria come un recitativo, per il fatto che "la straordinaria aderenza al testo letterario le dà un'apparenza di pezzo affatto libero"²².

Riconosciuta, dunque, l'intrinseca carica musicale del testo, Verdi intese comporre una musica che si identificasse con l'espressione scarna ed essenziale delle parole, che ne risaltasse la "nudità" espressiva, che non le imbrigliasse in rivestimenti e geometrie convenzionali, ma ne seguisse il flusso espressivo.

Il modulo contrappuntistico di costruzione del personaggio si ripete in Azucena de *Il Trovatore*. Al pari di Rigoletto, in Azucena convivono due anime: la tenerezza materna e il delirio della vendetta che si esprime nel motivo onnipresente del fuoco. Nel personaggio della zingara, però, la complessità del personaggio approda ad un andare oltre il caso umano individuale: "La sua grandezza le deriva piuttosto dal sentirsi per molte parti compromessa con un giuoco cieco e irrazionale degli effetti e del destino e dal nascere e morire, o

²⁰ Ivi, pag. 247.

²¹ Ivi, pag. 196.

²² Ivi, pag. 198.

meglio nell'affiorare e nel perdersi, in un indistinto cerchio di follia... Tutto questo non era in Rigoletto... Rigoletto era soltanto lui: Azucena è piuttosto uno spiraglio per entro il quale si può gettare uno sguardo sgomento a qualcosa che ha presieduto ai germi della nostra origine...²³.

Questa tendenza della umanità dei personaggi verdiani e allo sdoppiamento è pure assimilabile al territorio del primo romanticismo tedesco, alla dimensione del 'puro umano' kleistiano: non tanto il Kleist dei sentimenti estremi, portavoce di ideali irraggiungibili e di personaggi "monomaniaci", quanto quello del *Prinz von Homburg*, dove l'umanità di personaggi come il Principe Elettore e lo stesso Homburg è ricca, variegata, complessa. L'Elettore, difensore della ragione di stato e assertore della legge, non rimane paralizzato dall'imperativo categorico di un dovere esclusivo e si lascia convincere dalle parole di Natalia che chiede la grazia per Homburg. Lo stesso Homburg non si fossilizza in un atteggiamento, anche la sua umanità è ricca e varia, così come il suo eroismo è più vero, umanizzato: nel momento di massima gloria (ha ottenuto sul nemico una magnifica vittoria, infrangendo, senza saperlo, il codice di guerra: si getta, infatti, nella battaglia senza attendere l'ordine di attacco) sperimenta la paura della morte e dunque l'abbattimento, la frustrazione, l'avvilimento che lo indurranno ad impetrare (atto III) il "favore" della grazia in modo "degradante", anche se umanamente vero: "Oh Dio del cielo, da quando ho visto la mia tomba, non agogno ad altro che alla vita, senza più chiedermi se ciò sia dignitoso!... Io mi ritirerò nei miei poderi sul Reno. Faticherò e suderò in opere di costruzione e demolizione: seminerò e mieterò i campi, quasi fossi costretto a farlo per moglie e figli, serberò le mie gioie a me solo. Dopo la raccolta farò le seminagioni; percorrerò via via l'orbita della vita, finché essa declinerà e si spegnerà al tramonto"²⁴.

Infine, con uno scarto improvviso, Homburg giungerà a rinunciare coscientemente alla grazia: "Tra la conservazione della vita che significhi trionfo dell'arbitrio personale, ribellione alla legge, e la morte che voglia dire libera accettazione della pena meritata, sceglie la morte. Vissuto nella propria coscienza quello che in termini religiosi i tedeschi chiamano il "Busskampf", la crisi attraverso cui si compie la rinascita, Homburg è nuovamente degno della vita"²⁵.

Anche in occasione della scelta del soggetto de *Il Trovatore*, mutuato dalla moda dello stile troubadour che dilagava in Europa sin dalla fine del Settecento, Verdi intese tradurre e fissare nel panorama del teatro musicale spunti tematici

²³ Ivi, pag. 250 e passim.

²⁴ H. Kleist, *Il Principe di Homburg*, Utet, Torino, 1936, pag. 200-201.

²⁵ G. Necco, *Introduzione*, in H. Kleist, *Il Principe di Homburg*, op. cit., pag. 27.

e narrativi radicati molto profondamente nell'immaginario del Romanticismo popolare: nella figura del poeta provenzale (il trovatore, appunto) il Romanticismo proiettava, infatti, il mito del poeta idealista e sognatore, esule ed errante per amore.

La romanza di Manrico "*Deserto sulla terra*" (I, 3), uno dei momenti topici de *Il Trovatore*, è ricalcata, per esempio, su uno dei componimenti più noti e diffusi del romanticismo italiano, quella "fantasia" di Giovanni Berchet che porta, non a caso, lo stesso titolo dell'opera di Verdi. In entrambi i testi la notte rappresenta l'elemento che salda i fatti, il "colore" che fa da sfondo alle azioni dei personaggi: non una notte *in plein air*, ma nefasta e cupa, carica di cattivi presagi. In Berchet il componimento comincia con una connotazione di colore, "bruna", che rimanda, appunto, alla notte e si conclude circolarmente con lo stesso aggettivo, chiarito dal successivo "fuggendo ogni chiaror" che connota la notte come definitiva dimensione psicologica, metafora della "selva oscura" interna ed esistenziale. Ugualmente, in Verdi-Cammarano, la notte è, insieme al fuoco, il motivo conduttore dell'opera: la romanza di Manrico, preparata dalla scena notturna dell'Introduzione, si svolge in un contesto notturno denso di mistero e rumore di armi, ben sottolineato dalle parole del Conte "Tace la notte" che condensano indissolubilmente e definitivamente, in un unico elemento, il fuoco e la notte ("notturna lampada" = "amorosa fiamma").

In sintonia con uno dei motivi tipici della letteratura notturna di gusto romantico, entrambi i testi rilevano la solitudine come dimensione specifica, propria del trovatore-viandante ("solingo"/ "deserto"): essa trova la sua giustificazione nell'avversa sorte, per cui il trovatore è "domato dal rigor della fortuna", oppure schiacciato dal "rio destino". Nei due lavori, inoltre, la bellezza riferita alla donna ("bella") o, più in particolare, al suo cuore ("bello") è connotata in senso più profondo, stilnovisticamente legata alla bellezza di dentro ("del proprio onor"/ "di casta fede").

Anche nella costruzione dell'intreccio, la vicenda rappresentata nella terza scena della prima parte del Trovatore verdiano, della quale è parte integrante la romanza di Manrico, è, nella sostanza, speculare alla sequenza dei fatti narrati nella "fantasia" di Berchet (canzone del trovatore - svelamento del Signore - gelosia - ritorsione): anche nell'opera verdiana, infatti, al canto del trovatore fa seguito la scoperta del Conte e le parole di ira e gelosia che accendono la rivalità tra il Conte e Manrico, rivalità che rappresenta una delle molle narrative dell'opera:

Berchet	<p>la canzone del trovatore (“e i voti, i lai, l’ardor / alla canzon d’amor / fidò indiscreto”) ⇒ udita dal signore (“udillo il suo Signor”) ⇒ provoca la gelosia, placata dalla donna (“E supplice al geloso/ ne contenea il furor”/) ⇒ e la rivalità/ritorsione del signore (“cacciato è in bando”)</p>
Verdi	<p>la canzone del trovatore (accordi di un liuto e romanza di Manrico) ⇒ udita dal conte (“Il Trovator! Io fremo”) ⇒ provoca la gelosia (Oh gelosia!) ⇒ e la rivalità tra il conte e Manrico (rivalità che trova, poi, uno sviluppo narrativo più ampio nell’arco dell’opera)</p>

Il racconto musicale

Un’ulteriore conferma di Verdi “intellettuale aggiornato”, attento lettore, ma anche infaticabile fruitore di opere teatrali, ci viene da una lettera del 15 novembre 1843, indirizzata al Brenna, Segretario della Fenice, nella quale Verdi, rispondendo indirettamente alle lamentele di Piave, che era seccato dalle continue richieste di cambiamenti del Maestro, oppone al risentimento di Piave e al suo “assoluto estetico” giustificazioni di carattere drammaturgico: “Per quanta poca esperienza io mi possa avere, vado nonostante in teatro tutto l’anno, e stò attento moltissimo: ho toccato con mano che tante composizioni non sarebbero cadute se vi fosse stata miglior distribuzione nei pezzi, meglio calcolati gli effetti, più chiare le forme musicali... insomma se vi fosse stata maggior esperienza sia nel poeta, che nel maestro. Tante volte un recitativo troppo lungo, una frase, una sentenza che sarebbero bellissime in un libro, ed anche in un dramma recitato, fan ridere in un dramma cantato”²⁶.

Questo spiccato senso della concretezza della prassi teatrale che privilegia la coerenza del disegno drammaturgico è espresso in modo più radicale in una lettera a Cammarano del 4 aprile 1851, a proposito del *Trovatore*, nella quale Verdi auspica la fluidità dell’azione drammaturgica, attraverso il superamento di luoghi comuni retorico-espressivi: “In quanto alla distribuzione dei pezzi vi dirò che per me quando mi si presenta della poesia da potersi mettere in

²⁶ A. Oberdorfer, *G. Verdi. Autobiografia dalle lettere*, op. cit., pag. 317.

musica, ogni forma, ogni distribuzione è buona, anzi più queste sono nuove e bizzarre io ne sono 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"²⁷.

Nel profondissimo senso della teatralità più empirica e, più in particolare, nel tentativo di superamento della costrizione retorica dei generi teatrali, Verdi si dimostra profondo debitore nei confronti del modello goldoniano del dramma giocoso, inventato da Goldoni per il teatro comico in musica, tendenzialmente proteso al rinnovamento dell'opera buffa attraverso la contaminazione dei generi, così come era stato mediato da Mozart e Da Ponte.

Afferma, a tal proposito, Giovanni Morelli: "L'idea che per il melodramma italiano del secondo Settecento e della prima metà dell'Ottocento il modello goldoniano, così come ottimamente è perfezionato e realizzato da Da Ponte anche col supporto di un sodalizio artistico coi compositori particolarmente felice (con Mozart, con Salieri, con Martini lo Spagnolo), sia un modello egemone, non meno egemone di quello della grande linea dell'opera romantica cosiddetta belcantistica, può trovare conferma rapida e interessante se si prende in esame l'esperienza artistica... di Giuseppe Verdi"²⁸.

L'attenuazione del contrasto tra parti serie e parti buffe, attraverso l'approfondimento serio di parti buffe con l'intento di conferire all'opera una maggiore varietà espressiva; la rivalutazione del testo ai fini della funzionalità melodrammatica; l'introduzione di una concezione drammaturgica corale e unitaria, capace di provocare la saldatura di una catena di pezzi più o meno continua, sono tutti elementi che Verdi certamente mutuò dal modello drammaturgico goldoniano, filtrato per il tramite del teatro mozartiano e dapontiano.

Come nel teatro in musica goldoniano, in Verdi il disegno unitario dell'opera è perseguito attraverso il superamento delle convenzioni che ingessavano lo sviluppo drammaturgico, a favore di scelte più adatte alle nuove esigenze del teatro moderno; così, ad esempio, il recitativo, non più anodino raccordo tra arie, assume una continuità di linee melodiche e un impegno espressivo che lo avvicina all'aria grazie ad un liberissimo fluire del metro e alla esatta concordanza tra accento verbale e musicale; l'aria, a sua volta, abbandonata la staticità dello schematismo e della fissità delle strutture metriche e strofiche tradizionali, viene inserita nella naturale fluidità dell'azione, in un continuum discorsivo col recitativo, dialogizzandone, così, la struttura.

La dinamizzazione dell'aria avviene in due direzioni: innanzitutto, attraverso

²⁷ F. Abbiati, *Giuseppe Verdi, Ricordi*, Milano 1959, II, p.122.

²⁸ G. Morelli, *Il teatro per musica*, in F. Brioschi – C. Di Girolamo (a cura di), *Manuale di letteratura italiana*, op. cit., vol. 3, pag. 946.

la creazione di ampi organismi scenici che tendono a sfumare i contorni precisi della forma chiusa. Esempio è “il brindisi” introduttivo de *La Traviata* “*Libiamo ne’ lieti calici*”: potrebbe essere l’aria di ingresso del tenore, secondo i moduli ben collaudati dell’opera italiana dell’Ottocento; Verdi, invece, ritenendo indispensabile, per il ritmo generale dell’azione, avviare in modo drammatico anche i momenti di stasi apparente, risolve l’aria in un ampio concertato, in cui prevale un vivacissimo e incalzante dialogo fra i due protagonisti, Alfredo e Violetta, impegnati in una serie di botta e risposta.

Infine, nella direzione del superamento della “bella” linea melodica. Per rimanere ancora a *Traviata*, l’aria di Violetta “*Addio del passato*” (atto III, scena 4), dolorosa meditazione di una donna morente, non ha più niente di quell’esibizionismo vocale che il termine comporta. L’invenzione vocale si identifica con il ritmo del verso, e il senso delle parole trova spontaneamente la sua accentuazione espressiva senza alcuna forzatura o ingenuità in un canto che rappresenta in quel momento e in quella situazione una cogente necessità: pertanto, lungi dall’essere “dolce smemoramento” virtuosistico, esso diviene lo sbocco naturale di parole che nell’urgenza del canto fanno rivivere il disincanto e le illusioni dei sogni e del tempo (“Addio...”), l’espansività legata al ricordo felice (“L’amore di Alfredo”), la perorazione (“Ah della traviata”), l’entusiasmo doloroso (“Ah lei perdona”) e, infine, la ripresa amara di un dolore lucido, presago della imminente morte (“Or tutto finì”).

Anche nel recitativo Verdi supera schemi e fissità convenzionali, recuperando questo fondamentale elemento della convenzione alle più alte esigenze narrative e drammaturgiche. Per fare un esempio, in *Traviata* (atto I, scena 5) il recitativo (se così si può ancora chiamare) di Violetta “*È strano*” svolge la funzione di tratteggiare la ricchezza e la complessità psicologica della protagonista. Violetta ha ricevuto da poco la proposta d’amore da Alfredo e convivono in lei sentimenti contrastanti: la riflessione turbata, la fissità del ricordo, il guizzo della gioia improvvisa e, infine, il pensiero della propria vita; è giusto allora che, assecondandone la mutevolezza espressiva, il recitativo sfoci naturalmente nel canto e nel parossismo del solenne vocalizzo finale.

Il recitativo, inteso convenzionalmente come spazio della parola parlata, pure in altre occasioni risolve naturalmente nello spazio della parola cantata, anzi della pura musica: in *Traviata* (atto II, scena 6), il recitativo, facendosi parola lacerata e grido dell’anima, arriva sino ad approdare ad una vocalità piena, assoluta, senza più dimensione di forma, regolarità di ritmo (“*Amami, Alfredo*”): il rigido strofismo si trasforma, così, in un libero fluire del metro, in una esatta concordanza tra accento verbale e musicale, anche a discapito della disarticolazione della forma.

Con questo, non si vuole dire che Verdi rinunci del tutto a quegli schemi

formali ampiamente presenti nella produzione melodrammatica precedente: la presenza di “numeri chiusi” è ben viva nella sua opera più matura e pienamente funzionale alle attese del pubblico, “che amava costellare lo spettacolo degli applausi forniti a ciascun cantante alla fine del suo pezzo”²⁹.

Gli schemi operistici tradizionali sopravvivono, dunque: non più, però, come assoluti, ma solo in quanto funzionali alla continuità della vicenda o alla caratterizzazione psicologica di un personaggio. Il respiro della costruzione, il ritmo interno dello spettacolo vanno, quindi, ben oltre i limiti formali dei singoli brani di musica per organizzarsi in scene, intese come coerente successione di vari momenti musicali legati da un unico arco drammatico.

Un esempio di questa rivoluzionaria costruzione lo si può trovare nel primo quadro dell’atto primo del *Rigoletto*. Preceduto da un breve Preludio, dai toni foschi e cupi, utilizzato da Verdi per anticipare il motivo che in tutta l’opera sarà sempre associato alla maledizione (titolo che il Musicista aveva originariamente scelto per l’opera) e per introdurre in maniera efficace lo spettatore nel vivo della vicenda, l’atto I si apre su una festa nel suo pieno svolgimento in una “sala magnifica nel palazzo ducale”, allegramente animata dalle danze. La musica che accompagna le danze, in apparenza rozza e banale, su ritmo concitato, è una ironica finestra sul mondo corrotto della corte ducale e con il successivo recitativo, rapido e quasi affannoso, tra Borsa e il Duca, è funzionale ad una prima, sommaria delineazione del carattere del Duca: irresistibilmente attratto dai piaceri della vita. A questo punto Verdi, senza soluzione di continuità, inserisce la ballata del Duca “*Questa o quella*”, tipica aria di apertura, che, nel rispetto della tradizione melodrammatica, serve a mettere in risalto i mezzi vocali del cantante. Saldata nel più ampio respiro della scena, l’aria non si limita ad essere, però, mero episodico sfoggio di bravura vocale, ma raggiunge l’importante risultato di delineare psicologicamente il personaggio. Il Duca appare così subito abbozzato nella sua futile leggerezza, nella sua vacuità e nel suo insaziabile edonismo. Le acciaccature del canto, la linea melodica sinuosa e seducente, il ritmo saltellante sostenuto dagli archi, sono gli elementi di questa presentazione che Verdi inserisce nella vicenda scenica con notevole perizia drammaturgica.

Ha ragione il Mula quando, a proposito del rapporto tra Verdi e la tradizione melodrammatica corrente, afferma: “Benché da principio la accetti qual è, a poco a poco la modifica o addirittura l’infrange, secondo le esigenze di un suo nuovo e sempre più sicuro senso del dramma e secondo le imperiose esigenze dei personaggi dei quali egli viveva, manifestandola, la vita”³⁰.

²⁹ AA. VV., *Storia della musica*, Einaudi, Torino 1988, pag.322.

³⁰ O. Mula, *Giuseppe Verdi*, Il Mulino, Bologna 1999, pag.112.

Verdi giunse alla unitarietà drammaturgica lavorando anche su altre variabili del linguaggio musicale, quali, ad esempio, il ritmo e la tonalità: entrambi funzionali alla attuazione della cosiddetta “tinta”, concetto verdiano che consiste in una somma di caratteri timbrici, armonici, ritmici e melodici che connotano una particolare atmosfera, una situazione, un personaggio o uno stato psicologico dello stesso. Afferma il Lavagetto: “La fabula nei libretti è scorciata, procede a strappi e in modo tutt’altro che lineare: il pubblico deve realizzare subito che cosa sta accadendo per poter ricostruire e recuperare mentalmente una trama frammentaria. . . importa segnalare in modo perentorio che quel personaggio è disperato o felice, geloso, sedotto, cacciato in esilio, tradito, che si trova insomma in quel punto e in quella situazione, senza sollevare dubbi o incertezze”³¹. La “tinta” funziona proprio come un emblema musicale, in grado di colpire lo spettatore e permettergli di trovare d’acchito la situazione, di mettersi lui stesso “in situazione”.

L’analisi dell’impiego della tonalità nell’opera verdiana ne evidenzia un uso associativo, per cui, all’interno di un’opera, determinate situazioni sono collegate a precise aree tonali. Ad esempio, ne *La Traviata* la tonalità di Fa maggiore richiama il tema dell’amore tra Violetta e Alfredo; nel *Rigoletto* l’area tonale del Re bemolle richiama alla memoria dello spettatore l’avverarsi della maledizione; così ne *Il Trovatore* (che, è utile ricordare, aveva come sottotitolo “La vendetta della zingara”) la tonalità di Mi minore e il ritmo ternario sono l’emblema della vendetta: in Mi minore sono “Abbieta zingara” (I, 1), “Stride la vampa” (II, 1), “Giorni poveri vivea” (III, 1), etc..

Verdi fa della tonalità anche un uso strutturale, ai fini dell’organizzazione formale delle scene. Così, ad esempio, nelle prime due scene del secondo atto di *Rigoletto* il Preludio iniziale del Duca, il successivo Cantabile, l’intervento del Coro ed ancora la Cabaletta finale del Duca possono essere ricondotti ad un percorso tonale coeso e coerente che approda da tonica (Re minore) a tonica (Re maggiore), attraverso i gradi dell’accordo perfetto maggiore (Re, Fa#, La, Re):

Preludio “ <i>Ella mi fu rapita</i> ”	Cantabile “ <i>Parmi veder le lacrime</i> ”	Coro “ <i>L’amante fu rapita</i> ”, etc. . .	Cabaletta “ <i>possente amor mi chiama</i> ”
Re min. (tonica)	Sol b magg. (= Fa #) (modale)	La magg. (dominante)	Re magg. (tonica)

³¹ M. Lavagetto, *Quei più modesti romanzi. Il libretto nel melodramma di Verdi*, Garzanti, Milano 1979, pp. 34-35.

Il principio dell'unità tonale si realizza anche ne *Il Trovatore*: le scene quinta e sesta del terzo atto dell'opera si dispongono anch'esse attorno all'asse Do minore (Scena), Fa minore/Re bemolle maggiore (Aria di Manrico), Fa maggiore (duetto fra Leonora e Manrico) e Do maggiore (Cabaletta). Come è evidente, anche in questo caso funziona il modello tonale "tonica – tonica":

Scena <i>"Quale d'armi fragor poc'anzi intesi?"</i>	Aria di Manrico <i>"Ah! Sì, ben mio, coll'essere"</i>	Duetto <i>"L'onda de' suoni mistici"</i>	Cabaletta <i>"Di quella pira l'orrendo foco"</i>
Do min.	Fa min. / Re bem. magg.	Fa magg.	Do magg.

Giova ricordare, a questo punto, che Verdi, nella sua inquieta tensione intellettuale, alla ricerca di nuovi paradigmi narrativi, si rivolgerà pure alla struttura narrativa romanzesca e, in particolar modo, al romanzo contemporaneo di stampo realistico per la costruzione del racconto musicale, nella convinzione che se la musica doveva supportare il testo, essa doveva pure poter fornire, in piena ed assoluta autonomia, il colore dell'opera, "parlare" allo spettatore in sintonia con le parole del libretto, ma anche in anticipo e in maniera del tutto indipendente. È noto che, ad esempio, per il soggetto de *La Traviata* Verdi si rifece al romanzo *La dame aux camélias* di Alexandre Dumas, nel quale si narra, idealizzandola, la relazione tra l'Autore e Alphonsine Plessis, cortigiana della galante società parigina, che nel romanzo si trasforma in Marguerite Gautier.

Di quel romanzo Verdi non assunse solo il soggetto, ma anche la struttura narrativa, consistente in un unico e grande flashback. Il Preludio strumentale dell'opera, infatti, fornendoci senza ambagi il colore dell'opera, si apre in medias res sul III atto, in un'atmosfera morbosa che tratteggia la malattia irreversibile di Violetta. Risale, poi, in una narrazione della memoria, alla scena sesta del II atto con la citazione delle parole di Violetta "Amami Alfredo"; quindi, sempre più a ritroso, suggerisce, con un disegno estroso e brillante, l'aspetto frivolo e mondano del carattere di Violetta, l'altro suo mondo, quello del demi-monde parigino, galante e festaiolo. Conclusa la "narrazione della memoria", il sipario si apre sulla festa dove Violetta incontra Alfredo e l'azione ha inizio.

Solo il genio verdiano, nella sua schietta tensione comunicativa, poteva risolvere un programma musicale così sofisticato, gli esiti di una infaticabile ricerca intellettuale e musicale, nella "evidenza narrativa" delle sue opere.