

*Immota harmonia*  
Collana di Musicologia e Storia della musica

I7

*Direttore*

Sergio PRODIGO

*Comitato scientifico*

Guido BARBIERI

Conservatorio di Musica di Trapani "Antonio Scontrino"  
Società aquilana dei concerti "B. Barattelli" Ente musicale

Dario DELLA PORTA

Conservatorio di Musica di L'Aquila "Alfredo Casella"

Alessandro CUSATELLI

Conservatorio di Musica di Roma "Santa Cecilia"

Stefano RAGNI

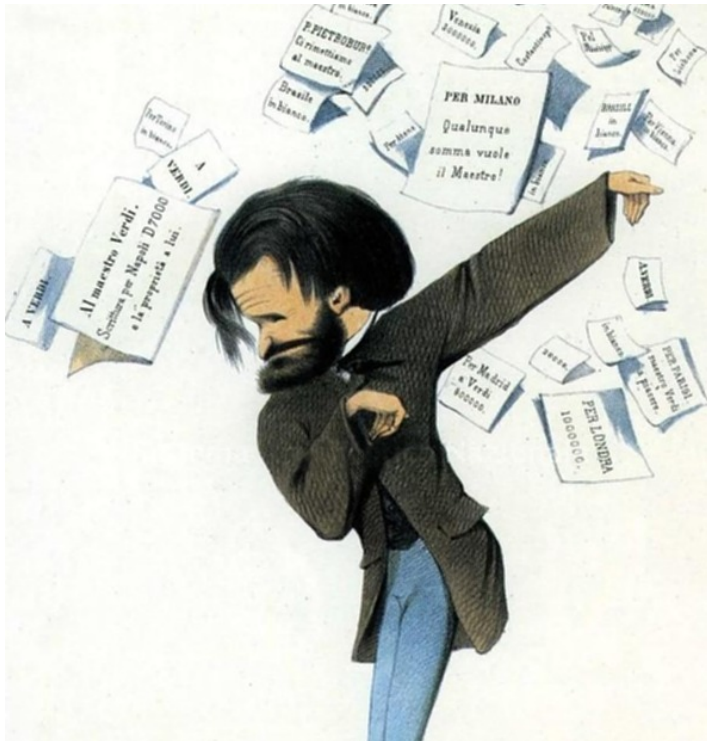
Università per stranieri di Perugia  
Conservatorio di Musica di Perugia "Francesco Morlacchi"

*Immota harmonia*  
Collana di Musicologia e Storia della musica

La collana *Immota harmonia* accoglie e prevede nelle sue linee programmatiche e nei suoi intendimenti le tre diramazioni e direttive della ricerca musicologica: monografie e biografie, trattatistica e analisi musicale. L'argomentazione biografica e monografica spazia naturalmente in tutto l'ambito della millenaria storia della musica, mentre la trattatistica s'indirizza verso le teorizzazioni tipicizzanti e fondamentali (teorie generali, acustica, organologia, armonia, contrappunto, studio ed evoluzione delle forme); l'analisi, infine, comprende riletture e tematiche specifiche secondo intendimenti e campi di indagine molteplici, caratterizzanti e soggettivi.

... l'artista deve scrutar nel futuro, veder nel caos nuovi mondi  
e se nella nuova strada vede in fondo in fondo il lumicino,  
non lo spaventi il buio che l'attornia...

*Giuseppe Verdi*



Giuseppe Verdi, caricatura di Melchiorre Delfico (1860)

Paolo Micciché

## **Manualetto verdiano**

Istruzioni per l'uso in un Prologo e 4 Atti  
in occasione dell'Anniversario verdiano



Copyright © MMXIV  
ARACNE editrice S.r.l.

[www.aracneeditrice.it](http://www.aracneeditrice.it)  
[info@aracneeditrice.it](mailto:info@aracneeditrice.it)

via Raffaele Garofalo, 133/A-B  
00173 Roma  
(06) 93781065

ISBN 978-88-548-7016-1

*I diritti di traduzione, di memorizzazione elettronica,  
di riproduzione e di adattamento anche parziale,  
con qualsiasi mezzo, sono riservati per tutti i Paesi.*

*Non sono assolutamente consentite le fotocopie  
senza il permesso scritto dell'Editore.*

I edizione: marzo 2014

## Indice

- 9 Prefazione  
*Manualetto da gustare* di Stefano Zuffi
- 11 *Prologo*
- 25 Atto I  
*Il Rigoletto*
- 39 Atto II  
*Nabucco*
- 55 Atto III  
*Aida*
- 73 Atto IV  
*Falstaff*
- 91 Giuseppe Verdi attraverso le Lettere
- 107 *Sipario*





## Prefazione

### Manualetto da gustare di Stefano Zuffi\*

Scrivere e parlare di musica, riuscire a far risuonare almeno l'eco o il ricordo di un suono attraverso le parole, è un'impresa complicata. Eppure, le pagine del libro che avete in mano sembrano vibrare dal desiderio di liberare una forza sonora, un'onda di energia. Per questo possono essere pienamente godute dall'esperto e anche da chi non ha mai ascoltato (o, meglio, crede di non aver mai ascoltato) nemmeno un'aria del *Nabucco*, del *Rigoletto*, dell'*Aida* o del *Falstaff*. Cosa palesemente impossibile, vista la profondità felice con cui le note di Verdi sono entrate nella vita di ciascuno di noi. Come ha affermato Savinio, la dimensione più vera e profonda di Verdi è quella di un ascolto casuale, per strada, da un pianoforte strimpellato, da un organetto, da uno stereo al quarto piano, dallo sfondo sonoro, apparentemente distratto e casuale, di un film. A dimostrazione dell'efficacia empatica di questo grande genio della comunicazione sentimentale, musicista puro forse non supremo come Wagner (l'autore ricorda la bocciatura all'esame di ammissione al Conservatorio, non per stigmatizzare la miopia dei giudici, ma per individuare più acutamente il vero genio di Verdi), ma capace di raggiungere i cuori, e di non lasciarli mai più.

Miccichè scrive bene, e non è un'osservazione banale. Scrive bene perché riesce sempre a trovare il modo per coinvolgere il lettore in modo attivo: rimandi, ricordi, allitterazioni, "pennellate" sapienti, riferimenti impreveduti e sagaci, puntualizzazioni risolte in poche parole, divagazioni perfettamente funzionali per rientrare in modo fulmineo nell'argomento. E così, anche se magari siamo comodamente sprofondata in una poltrona, finiamo ben presto per essere attivi.

Partendo dalla propria esperienza di regista e creatore di "visual show", Miccichè propone fin dalle prime righe, in modo esplicito una tesi chiara: la grande, vera dimensione geniale di Verdi consiste nel suo straordinario senso della scena. Musicista, ovvio; ma soprattutto eccezionale uomo di teatro, capace di sacrificare aspetti tradizionalmente indispensabili (la voce perfetta di una primadonna, per esempio) per ottenere effetti drammaturgici, capaci di avvincere lo spettatore in un'azione scenica, in una condivisione di sentimenti, con un'intensa, persino brutale umanità.

Analizzando scena per scena e personaggio per personaggio quattro grandi capolavori verdiani, l'autore procede agile, certamente ispirato dalle rac-

comandazioni di Verdi alla brevità, alla sintesi, a non perdere mai di vista il nucleo narrativo. È una scrittura gustosa, certamente partecipe, nitida nella forma, ricca negli aggettivi, splendida quando - talvolta sotto forma di nota a piè di pagina - si concede il registro della memoria personale: a Micciché, lo si sente, l'Opera piace e vuole condividere la passione, con il pubblico più ampio possibile. Proprio per questo non può più accettare il tenore piazzato al centro del palcoscenico, immobile, a gambe larghe, che fa sfoggio di virtuosismo vocale: forse in assoluto la pagina più importante di tutto il "manualetto" è quella in cui Micciché afferma che nelle interpretazioni operistiche la presunta "tradizione" non esiste, e che proprio Verdi era straordinariamente aperto verso nuove forme di comunicazione visiva, di coinvolgimento emotivo dello spettatore in un'azione drammatica. In una parola, aveva il senso dello spettacolo. Grazie ad un montaggio di grande efficacia, l'autore lascia spesso la parola a Verdi in persona, inserendo volentieri frasi, citazioni, passaggi dall'epistolario o da altre fonti dirette, sempre di prima mano. E l'effetto è sorprendente: nelle lettere come nella musica Verdi è perentorio, mira all'essenziale, va subito al cuore delle questioni. Si tratta spesso di testi che riguardano scelte teatrali, in qualche caso vere e proprie note di regia, proposte nella loro schietta immediatezza; ma non mancano frasi memorabili e lucidissime legate alla politica, dal Risorgimento al Parlamento postunitario: impegno e disincanto, passione e delusione, concretezza e vischiosità burocratica in un'incredibile, amara attualità.

Anche per queste spigolature, il "manualetto" è una gemma. Tuttavia, il suo pregio più nobile sta in un sentimento segreto che lo attraversa tutto, mai apertamente confessato eppure perfettamente palpabile e presente. È il sentimento prezioso della gratitudine. Micciché non lo dice ma lo fa capire: grazie. Grazie a Verdi (e a Mozart, e a Raffaello, e a Shakespeare, e a molti altri) la vita è più bella. La "cultura" non è un passatempo, un ricciolo decorativo, ma è invece parte sostanziale, profonda, ineliminabile dell'esistenza umana.

*\*Stefano Zuffi, storico dell'arte, esperto della "divulgazione di qualità"; edizioni delle sue opere sono pubblicate in tutto il mondo*

## Prologo

### **Premessa prima L'anniversario verdiano, un'occasione persa**

Ogni anniversario di nascita o morte di un musicista ripresenta la difficoltà di districarsi fra l'occasione per riflessioni approfondite o innovative - normalmente una minoranza - e la programmazione degli eventi che risultano in questo modo facilitati, rischiando però una pleora di banalità.

Nel nostro caso, poiché Verdi è uno degli autori più rappresentati al mondo, l'occasione celebrativa non poteva ridursi ad una pura esecuzione delle sue opere ma avrebbe potuto diventare occasione per una serie di sperimentazioni sulla prassi esecutiva o per esaltare "rifrazioni" biografiche e artistiche non ancora pienamente evidenziate, attraverso la creazione di spettacoli originali.

L'Italia, con la scusa della crisi economica, ha invece celebrato i 200 anni dalla nascita del Maestro in tono dimesso e scontato, buttando alle ortiche un'occasione unica anche sul fronte della potenzialità che la posizione dominante di "nazione verdiana" avrebbe rappresentato, sia per gli operatori del settore che per il conseguente indotto di turismo-culturale. Per fortuna Giuseppe Verdi non ha mai legato le sue fortune alle celebrazioni e continua, anche dopo l'Anniversario, il suo lungo cammino di compagno di viaggio della vita quotidiana di molti di noi.

Con questo Manualetto di Istruzioni, abbiamo scelto di dare un contributo divulgativo per chi, incuriositosi dall'occasione celebrativa, vuole provare ad avvicinarsi alla sua opera. Niente di enciclopedico, nessuna ricerca o scoperta rivelatrice ma solo una "chiave di entrata" per cercare di capire come mai quest'austero signore abbia infiammato, e continui a farlo, un popolo in costante crescita, di tutte le estrazioni sociali e a tutte le latitudini.

## Premessa seconda

### L'opera lirica e il nostro tempo

In questi anni di frequentazione privata e professionale del mondo operistico ‘mi sono fatto persuaso’ che uno degli ostacoli all'allargamento del pubblico operistico soprattutto verso i più giovani, vada ricercato nel mondo operistico stesso, con le sue pose e la sua consolidata retorica. Basta imbattersi, anche solo facendo zapping, in un cantante lirico che si esibisce, per vivere un senso di lontananza spesso irrecuperabile a chi non sia altrimenti motivato. La posa, il vestiario, la modalità di esecuzione risultano subito fastidiosi per l'anacronismo formale e l'aria di supponenza sbandierata: *“questa è la musica, questa è cultura!”*

E lo stesso avviene con allestimenti e recitazione polverosi sia nelle esecuzioni più tradizionali che in molte di quelle, spesso solo esteriormente, innovative. Non basta mettere i *blue-jeans* a Rigoletto per modernizzarlo, troppo facile così; bisogna passare necessariamente da una porta più stretta ovvero da un ri-filtraggio di tutto il materiale drammatico e musicale, adeguandone la proposta al pubblico, in base alle nuove sensibilità e alle mutate esigenze di ricezione: gli occhi e le orecchie di oggi non sono più quelli di 20 anni fa, figuriamoci quelli di quando queste Opere furono composte.

Così come va chiarito che il fenomeno Opera non coincide con la cosiddetta ‘musica pura’ ma ne è solo imparentato. Per ‘musica pura’ si intende quella che risponde a logiche compositive strettamente musicali e perciò autoreferenziali. S'intende Sinfonie, Musica da camera, Sonate e tutto ciò che non è associato alla parola o ad un significato derivato dalla semantica verbale.

Nell'Opera Lirica il risultato è dato dall'aggregazione dei molti elementi che la compongono, primi fra tutti quelli teatrali e musicali; così come Paolo Conte o Fabrizio De Andrè eccellono non per la qualità della voce né per l'assoluta novità o raffinatezza della loro musica e neppure per virtù del solo testo ma per tutti questi elementi che, assieme, formano una “qualità” originale, dove ogni componente si incastra nell'altra integrandola e facendola riflettere di luce nuova. Nasce in questo modo una “cosa” nuova, che non è la semplice

somma degli ingredienti, così come una torta - una volta cotta - non è più separabile in farina, uovo, zucchero e quant'altro.

Queste considerazioni chiariscono un episodio assai significativo della biografia verdiana. Il ruvido campagnolo Verdi - "extracomunitario" perché proveniente da un altro Stato - si reca a Milano sperando di essere ammesso al Conservatorio impresa che, diciamolo subito, non andrà a buon fine; ma come, che errore da parte della Commissione bocciare il futuro "Cigno di Busseto", come viene spesso definito Verdi in contesti celebrativi. Ed è proprio questo il fatto rilevante. Verdi suona il pianoforte non dimostrandosi un granché, del resto un gran pianista non lo fu mai né era necessario che un compositore lo fosse. Si prova quindi nell'esame di Composizione e anche in questo caso il risultato è modesto. Sicuramente la sua preparazione, alquanto sommaria, non lo aveva aiutato ma soprattutto rivelava in pieno quello che Verdi non era e non sarà mai: un compositore di musica pura, quest'ultima caratterizzata da un linguaggio specifico fortemente identitario ed esclusivo.

Per Verdi la musica fu sempre un mezzo - sicuramente importante e decisivo - per costruire qualcos'altro, per raggiungere la fusione di linguaggi finalizzati alla più complessa e completa forma di *Performing Art* che esista: l'Opera lirica o Melodramma o, invertendo i termini, Dramma per Musica.

Verdi agirà spesso sullo spettatore non attraverso il valore assoluto dell'invenzione musicale ma dosando sapientemente gli ingredienti sonori, anche quelli più strettamente "sensoriali", a beneficio della teatralità e del suo compimento. Per questa ragione, in certi casi il materiale musicale risulta persino elementare, come in certa musica da film quando la colonna sonora deve creare un'emozione attraverso moduli e modalità che interagiscono con quella specifica scena ma che, presi da soli, non dimostrerebbero un'identità specifica.

Non comunicando attraverso il valore musicale puro, Verdi usa il vitalismo ritmico-fonico, il contrasto fra zone e masse sonore diverse - la fisica parlerebbe di "energia potenziale" - o tra una musica volutamente volgare, scontata e un innesto improvviso dal diverso carattere e dal decorso imprevedibile. Lo ribadiamo: spesso nessuno dei due piani eccelle per assoluta qualità musicale o teatrale - basterebbe leg-

gere un Libretto d'opera per valutarne i limiti - ma insieme producono una reazione chimica prodigiosa che inchioda lo spettatore.

Se non si comprende il senso di questa caratteristica strutturale e del relativo *modus operandi* verdiano, è difficile capire il valore dell'esperienza artistica del Maestro di Busseto, almeno per chi non abbia sposato a priori la "causa" operistica accettandone senza riserve il codice drammaturgico e quello linguistico. L'ascoltatore neofita non si lasci perciò trarre in inganno dall'ingenuità di certa musica, così come appare al primo ascolto, talvolta persino modesta, ma cerchi di intravedere il disegno più ampio: la capacità di Verdi di rendere con estrema efficacia una situazione teatrale complessa, utilizzando gli strumenti necessari proprio a quella specifica drammaturgia. Questa sarà la nostra idea-guida.

Per essere più chiari avvaliamoci di un primo esempio tratto dal *Rigoletto* che, oltre ad essere uno dei capolavori verdiani, è anche Opera paradigmatica. Grazie alla sua casistica di soluzioni, capiremo meglio il modo di procedere del Maestro.

L'Opera si apre con un Preludio orchestrale in cui vengono esposti temi musicali significativi che ritroveremo più tardi legati a specifiche situazioni e che ci introducono nel mondo musicale di *Rigoletto*. L'obiettivo di Verdi però è quello di creare un determinato clima per lo spettatore, ottenuto attraverso il clangore degli ottoni, le dinamiche estreme, lo strazio emotivo e patetico di alcuni "pieni" degli archi. Verdi non è pittore che persegue il dettaglio; tranne che nelle ultime fatiche - soprattutto il *Falstaff* - e sebbene usi sempre più il dettaglio nel corso della sua lunga carriera, egli privilegia il segno forte e sintetico, modernissimo nel ritenere che il tempo emotivo dello spettatore sia comunque limitato. Il Maestro insiste continuamente sulla brevità, la sintesi, il dipanarsi del dramma tramite la giustapposizione di pannelli contrastanti, di cui sarà lo spettatore stesso a fare, in ultimo, la giusta sintesi. Verdi non è interessato a "raccontarci tutto", a dipanare con metodo la vicenda; egli accende emotivamente dei nodi drammatici di cui coglie l'essenza, rendendoli più immediati alla ricezione.

Verdi si dimostra così diversissimo da Richard Wagner che, al confronto, appare un campione della "contemplazione musicale"; quasi un paradosso per il creatore del *Gesamtkunstwerk* (l'Opera d'arte totale). Wagner - esattamente coetaneo di Verdi - pur teorizzando e realiz-

zando un progetto programmaticamente più completo di quello dell'artigiano Verdi, fu pur sempre un musicista di scuola tedesca e in quanto tale diede al parametro musicale e ai suoi *leitmotiv*<sup>1</sup> una importanza decisiva.

Questo fatto, insieme alla sua narcisistica prolissità, porta come conseguenza che le sue Opere ci sommergono con un magma sonoro di alta qualità e una modalità ipnotica che si nutre per larga parte di una forte sostanza musicale; tutto questo mettendo il Teatro in una posizione di fatto subordinata. In questa comparazione tra i due coetanei, alla fine è Verdi a risultare il vero uomo di teatro e Wagner prima di tutto un musicista, benché totalmente dedito al teatro musicale.

Verdi non era interessato a fare "solo" della buona musica, che piacesse di per se stessa; era interessato al Teatro musicale, a creare congegni che colpissero il pubblico e lo attirassero come una calamita, coinvolgendolo per tutto il tempo della rappresentazione. Nel *Macbeth* chiese a Lady Macbeth, protagonista della grande scena del Sonnambulismo, di emettere suoni soffocati, aspri, di recitare con cura maniacale, di rendere le dinamiche del canto, meglio ancora se aiutata da "una voce brutta" invece di rimanere nella scia del modello precedente, cioè il Belcanto che anteponeva a tutto la bellezza della voce e il virtuosismo canoro dell'interprete<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Il Leitmotiv - il motivo conduttore - è un tema musicale ricorrente associato ad un personaggio, un sentimento, un luogo, un'azione, un oggetto che possa creare un rimando nel corso dello svolgimento dell'Opera. Si tratta di una melodia più o meno breve, ma può essere anche un inciso, un semplice accordo o una figura ritmica. L'uso di diversi *leitmotiv* legati ai diversi personaggi, aiuta ad amalgamare strutturalmente la drammaturgia e facilita il compositore nel raccontare anche senza l'uso di parole.

<sup>2</sup> "Eccoci al Sonnambulismo, che è sempre la scena capitale dell'opera. Chi ha visto la Ristori sa che non si devono fare che pochissimi gesti, anzi tutto si limita quasi ad un gesto solo, cioè di cancellare una macchia di sangue che [Lady Macbeth] crede aver sulla mano. I movimenti devono essere lenti, e non bisogna veder fare i passi." Così Verdi in una lettera a Léon Escudier nel marzo 1865, poco prima dell'andata in scena della nuova versione di *Macbeth* a Parigi. Il riferimento ad Adelaide Ristori, nota attrice di prosa, conferma l'attenzione maniacale che Verdi rivolge agli aspetti interpretativi del suo teatro musicale.

Questo invece il racconto di Marianna Barbieri Nini, la prima interprete di Lady Macbeth a Firenze nel 1847: "Durerete fatica a crederlo, ma la scena del sonnambulismo mi portò via tre mesi di studio: io per tre mesi, mattina e sera, cercai di imitare quelli che parlano dormendo, che articolano parole (come mi diceva il Verdi) senza quasi muover le labbra, e lasciando immobili le altre parti del viso, compresi gli occhi. Fu una cosa da ammattire".

Questo nuovo rapporto tra canto e recitazione, caratteristica principe della poetica verdiana,

Se il risultato da raggiungere è l'*Effetto*, cioè l'efficacia della scena teatrale, tutto dovrà essergli finalizzato: canto, recitazione, scenografia, costumi, attrezzi e ovviamente anche il suono orchestrale con le sue melodie ma anche con il suo codice basico di effetti sensoriali, spesso non consoni a chi invece proviene da una tradizione esclusivamente musicale.

Per questo usa materiale "povero", tra cui il famoso *zum-pa-pa*<sup>3</sup> che ha le sue ragioni non nell'idea musicale - di per se insignificante - ma nella sollecitazione sensoriale che lo spettatore riceve attraverso una scarica elettrica, una scossa energizzante oppure un flusso ondoso più cullante ma sempre di immediato utilizzo. Se lo spettatore si lascia trasportare - come è avvenuto in passato e avviene ancora oggi - il risultato è ottenuto e il mezzo ha funzionato per il fine che si era prefisso.

### **Premessa terza Piccola guida verdiana, i titoli**

Ognuno di noi deve operare delle scelte rispetto a come intende "coltivarsi" e, di conseguenza, al grado di Cultura da raggiungere, nel senso della sua ampiezza e varietà. Nel caso di chi si avvicina probabilmente per la prima volta al teatro musicale, e decidesse di non voler intraprendere un lungo percorso di apprendimento, l'Opera che ci viene da consigliare è, come si è visto, il *Rigoletto* forse il più significativo compendio dell'arte verdiana.

Se però si volesse optare per avere un quadro più ampio - ed è questo il nostro caso - la scelta delle opere potrebbe essere: *Nabucco*, *Rigoletto*, *Aida*, *Falstaff* ovvero all'incirca un titolo per ogni periodo del

---

emerge anche in una lettera del compositore a Salvatore Cammarano scritta da Parigi nel novembre del 1848; saputo che a Napoli era stata assegnata la parte della Lady al soprano Eugenia Tadolini, Verdi si allarma: "*Voi sapete quanta stima ho della Tadolini, ed Ella stessa lo sa; ma nell'interesse comune io credo necessario farvi alcune riflessioni. La Tadolini ha troppo grandi qualità per fare quella parte! Vi parrà questo un assurdo forse!! [...] La Tadolini canta alla perfezione; ed io vorrei che Lady non cantasse. La Tadolini ha una voce stupenda, chiara, limpida, potente; ed io vorrei in Lady una voce, aspra, soffocata, cupa*". Non a caso Verdi scrisse nel 1847 sia alla Barbieri Nini che a Felice Varesi (il primo interprete di Macbeth) che gli artisti dovevano servire "*meglio il poeta che il maestro*".

<sup>3</sup> *Zum-pa-pa*. Vocabolo onomatopeico che descrive un accompagnamento orchestrale piuttosto elementare e rozzo, tipico soprattutto delle cabalette; per esempio l'introduzione a "*Di quella pira*" da *Il Trovatore*, Atto III.



lungo percorso artistico verdiano.

Un ulteriore passo potrebbe includere le altre due opere “shakespeareane” *Macbeth* e *Otello* e la cosiddetta *trilogia romantica* completa, aggiungendo quindi a *Rigoletto* anche *Traviata* e *Trovatore*. Qui però ci fermiamo perché probabilmente siamo andati oltre le nostre esigenze e nel farlo, siamo stati ulteriormente arbitrari; molte potrebbero essere le obiezioni - tutte ragionevoli - rispetto all’indicazione di ben otto Opere: troppe per chi si vuole solo avvicinare a Verdi nella speranza di farsene un’idea, troppo poche se si lasciano fuori capolavori come *Il Ballo in maschera* o il *Don Carlo*. Del resto la longevità artistica di Verdi lo porta ad essere come certe città d’arte: avendo due giorni a disposizione, per esempio a Roma, cosa visitare per averne almeno un’idea rappresentativa? Il compito non è facile.

Aggiungiamo, per necessaria completezza, che Giuseppe Fortunino Francesco Verdi nacque vicino a Busseto nel 1813, allora Ducato di Parma e Piacenza; iniziò il suo percorso nel 1839 alla Scala di Milano con *Oberto Conte di San Bonifacio* e lo terminò nel 1893, sempre al Teatro alla Scala con *Falstaff*, in un’interessante coincidenza di inversione numerologica tra le due date di inizio e fine: 1839/1893. Morirà a Milano nel 1901 all’età, per quel tempo straordinaria, di 88 anni dopo aver composto una trentina di Opere tra le quali includere anche il teatralissimo capolavoro della *Messa da Requiem*, scritta in due tempi: un primo nucleo per la morte di Rossini e la maggior parte, più tardi, in occasione della scomparsa di Alessandro Manzoni.

### **Premessa quarta Mappe e strumenti**

Aggiungiamo solo qualche coordinata per orientarsi, insieme ad un piccolo glossario. Il Melodramma è un Dramma in Musica<sup>4</sup>. Il testo si chiama Libretto e viene scritto intenzionalmente per essere messo in musica. Wagner scriveva da sé i suoi, mentre Verdi si avvaleva di un

---

<sup>4</sup> Dramma, dal greco drao = agire. Nel senso comune “drammatico” viene spesso apparentato a tragico o comunque ad una vicenda non a lieto fine. Dramma è invece un termine neutro che definisce tutte le composizioni teatrali dove sono attivi dei Personaggi - che appunto “agiscono” - e la cui interrelazione produce eventi i quali, a loro volta, svolgono una trama. Per questa ragione sia le Commedie che le Tragedie sono dei Drammi.

Librettista ma solo perché non aveva le competenze letterarie per farlo. Mario Lavagetto ha definito i libretti d'Opera "*quei più modesti romanzi*"; la loro autonomia era infatti relativa, essendo per lo più adattamenti di drammi o romanzi sceneggiati ma, soprattutto, essendo fortemente condizionati dalle esigenze della messa in musica. Spesso i libretti - ad una pura lettura - risultano mediocri, poco credibili e infarciti di espressioni retoriche al limite dell'imbarazzante; ma anche per essi vale quanto detto per la musica: sono ingredienti costitutivi di un' "*altra cosa*" e vanno giudicati solo per il loro contributo alla riuscita finale dell'opera.

Visto in questa prospettiva il *Rigoletto* di Francesco Maria Piave è un congegno efficacissimo, ispirato come fu da Verdi stesso che esercitava la sua tirannide sul povero ma fedele librettista.

Un'Opera, come tutti sanno, non si segue sapendo e capendo tutte le parole, almeno non da parte del pubblico. Si conosce la trama e si colgono parole o frasi "chiave" ma non molto di più. Il *Significante* - ovvero il suono delle lettere che costituiscono la parola - ha un valore almeno pari al suo *Significato*, così come la stessa parola ha un "suono" in francese e un altro in russo o in tedesco e comunica quindi sensazioni diverse nelle diverse lingue, al di là della comprensione del suo significato.

Verdi perseguiva quella che chiamava "parola scenica" il cui valore era, una volta messa in musica, quello di centrare il senso di una situazione scenica, in una perfetta coincidenza tra significanti, significati e musica. "*Zitti zitti per l'orrida via, sento l'orma dei passi spietati*" (*Un ballo in maschera*); certo si sono letti versi più belli e poi "sentire un'orma" non è facile ma, una volta musicata, la frase funziona. Verdi è un autore pre-razionale o post-razionale, che dir si voglia; se ne infischia delle piccole coerenze, lui che è alfiere del Melodramma e delle sue iperboli, dei suoi eroi e delle sue eroine. La madre è messa al rogo<sup>5</sup> e il figlio esclama "*madre infelice corro a salvarti*". Quando? Dopo l'acuto ovviamente, dopo che un lunghissimo "*all'aaaarrrrrmiiiiiii!*" in do di petto, avrà fatto provare anche a noi la sua disperazione. Sarà compito dello spettatore congiungere poetica-

---

<sup>5</sup> Manrico, il Trovatore, è informato che Azucena la zingara che egli crede sua madre, è condotta al rogo; reagisce cantando la cabaletta "*Di quella pira l'orrendo foco*".

mente i due eventi sovrapposti oppure si preferirebbe, perché più razionale, che Manrico uscisse di scena per soccorrerla, smettendo di cantare? Certo che no!

Persino in vecchiaia, nell'opera che più realizza il "dramma musicato" nella sua orizzontalità - e quindi dove massima è la coincidenza con le ragioni del libretto e la musica riveste le parole avvicinando il tempo reale a quello musicale - persino nel *Falstaff* egli si diventerà a giocare con la specificità del suo melodramma. Al termine di un quintetto dove un gruppo di uomini affastellano le loro ragioni, fa esclamare a Ford: *"Parlan quattro e uno ascolta; qual dei quattro ascolterei? Se parlaste uno alla volta forse allor v'intenderò"*. È come se Verdi si divertisse a scherzare su quel "cantare insieme" che è una delle caratteristiche più salienti del linguaggio operistico dell'epoca che si sta ora concludendo<sup>6</sup>.

L'Opera Italiana che accolse Verdi, se vogliamo isolarne la struttura di base, proiettava *"l'idea epico-eroica che la borghesia ottocentesca si era fatta di se stessa: amore, odio, onore, malvagità, perversione, ferocia"*. Questi sentimenti erano resi però allo "stato puro" e tendevano a creare *"personaggi che ne erano incarnazioni assolute, senza sfaccettature della realtà; un meccanismo astratto reso con un formulario musicale molto ristretto, il cui fondamento era il canto."*<sup>7</sup>

Quest'ultimo, a sua volta, era legato a precise convenzioni e imbrigliato in strutture strofiche e simmetriche sottomesse al virtuosismo degli interpreti. I numeri musicali che realizzavano l'Opera avevano una sequenza ben codificata e la dialettica su cui poggiava ogni conflitto drammatico era sempre la stessa, per qualsiasi tipo di situazione: tensione melodica seguita da una distensione ritmica; in fondo *"drammaturgia e mezzi rudimentali per un teatro astratto, destinato a fingere la realtà di passioni incontenibili e brucianti"*.

---

<sup>6</sup> Si narra che proprio Victor Hugo, assistendo ad una recita del *Rigoletto* verdiano abbia commentato il celebre Quartetto: *"se potessi anch'io far parlare contemporaneamente quattro personaggi....otterrei un effetto uguale a questo"*. È però evidente che il valore aggiunto non fosse il far "parlare", bensì il far "cantare" assieme i personaggi utilizzando la potenza comunicatrice della musica.

<sup>7</sup> Claudio Casini, *Verdi*, Rusconi, Milano 1994, pagg. 38-39

Da un lato quindi schemi assai rigidi, dall'altro musicisti come Bellini e Donizetti, capaci di infondervi *pathos* e vitalità, nonostante questo codice fortemente condizionante. Toccherà a Giuseppe Verdi innestarvi la sua personale visione e, riformando quel codice, traghettare il genere verso una drammaturgia musicale capace di scandagliare l'animo umano e non solo di renderne le passioni pure e assolute.

Alle nostre orecchie di oggi persino questa rigidità formale - che Verdi adotterà intensivamente almeno per due terzi del suo cammino artistico - ha i suoi pregi indiscussi. Uno di questi rimane in linea con la poetica verdiana: brevità e semplicità. Questo valore assume un valore particolare nel nostro tempo, sommersi come siamo da stimoli continui e disorientati dalla conseguente entropia. Riassumiamo il modulo di base:

- Evento
- Reazione lirico-melodica, semplice e facilmente assimilabile
- Evento nuovo e inaspettato che ne muta le condizioni
- Reazione propositiva all'insegna di un flusso benefico di energia vitale

Questo semplice meccanismo risulta molto efficace a livello sensoriale, coinvolgendoci prima con un'ampia e soddisfacente melodia, seguita da una scossa ritmico-fonica. Esso si comporta alla stregua di un massaggio, producendo un puro godimento fisico dopo il quale si sta e, forse, si pensa meglio. Rispetto a questo meccanismo, il valore del cantante-esecutore è fondamentale poiché il materiale musicale lievita se timbro, potenza e fraseggio possono "massaggiarci" sensualmente nel modo più appropriato. Verdi, per la prima metà della sua vita - quella quantitativamente più produttiva - ci cucina così un cibo semplice ma nutriente.

## **Glossario**

A questo proposito, per poter meglio seguire il percorso verdiano, vediamo un essenziale Glossario di termini operistici: