

Giuseppe Verdi, o della falsa verginità

ANTONIO DONATO SCIACOVELLI

RIFLETTERE SULL'OPERA DI GIUSEPPE VERDI, A CENT'ANNI DALLA SUA MORTE, IMPLICA IL NECESSARIO PRESUPPOSTO DI NON FARSI PRENDERE DA SMANIE SQUISITAMENTE CELEBRATIVE: DEL RESTO, SI TRATTA DI UN AUTORE CHE, SEBBENE GIUNTO NON GIOVANISSIMO AL SUCCESSO, AVRÀ DI CHE GODERE FAMA E RICONOSCIMENTI FINO, APPUNTO, AL MOMENTO DELLA SUA SCOMPARSA, PER ESSERE POI «INTEGRALMENTE» RISCOPERTO CON LA RINASCITA verdiana che avrebbe azionato una reazione a catena nella musicologia italiana, sì da consolidarne l'immagine di vate del melodramma nazionale.

La seconda difficoltà consiste nello scavalcare l'ovvia considerazione che su Verdi, ormai, si è scritto tutto: la sua opera è stata sezionata, in ogni minuto dettaglio analizzata e di volta in volta glorificata e precipitata, afferrata nella sua essenza e fraintesa, malintesa e malcompresa, per diventare, ai giorni nostri e grazie alla nuova ondata di consenso che sta acquistando il «bel canto», nuovamente oggetto di ammirazione e, perché no, di patriottico compiacimento.

La verità è che, al di là di ogni moda novecentesca, sembra che a partire dall'epoca d'oro delle scuole romana e napoletana, fino ai vertici della fama internazionale tributata all'opera del primo Ottocento e poi via via con la triade Rossini-Verdi-Puccini, il nostro si è sempre sentito, in qualche maniera, il *Paese del melodramma*: ne scriveva, settant'anni fa, Bruno Barilli, grande

Laureato in Filologia e Storia dell'Europa Orientale all'Istituto Universitario Orientale di Napoli, tiene corsi di storia della letteratura italiana del Medioevo e del Rinascimento presso la Scuola di Studi Superiori Dániel Berzsenyi di Szombathely. Si interessa della narrativa italiana del Trecento e dei problemi della traduzione letteraria tra Italia ed Ungheria.

riscopritore a modo suo di Verdi (di cui ammirava sommamente il *Trovatore* e ne faceva il sommo capolavoro dell'opera lirica tutta), quando tessendo gli elogi del gran Bussetano e passando poi a glorificare un altro grande, Giacomo Puccini, compiangeva la decadenza del melodramma contemporaneo (*Il nostro melodramma oggi è in uno stato di atrofia moribonda...* (BARILLI 1963:110)) e si congedava dai propri lettori ricordando che *L'Arte è sempre in regola con il passato e tuttavia in perfetto orario con l'avvenire. All'alba del dì, spinta oltre dal suo alacre travaglio di esplorazione, essa è già fuori all'avanguardia.* (BARILLI 1963:167).

Allo stesso modo di Barilli, che Massimo Mila criticò per aver preso una posizione netta a favore di certe opere verdiane senza una ragione plausibile, ma spinto piuttosto dal proprio istinto-impeto di ascoltatore più che di critico, accusandolo dunque di confondere volentieri le suggestioni culturali con i meriti musicali e di cadere negli estremi de *l'abitudine inveterata di accogliere o respingere in blocco le opere popolarissime di Verdi* (MILA 1958:63); come Barilli, dicevamo, ogni ascoltatore che si senta cittadino del *Paese del melodramma* ha sempre coltivato, più o meno manifestamente, una ammirazione particolare per questo o quel melodramma verdiano. Le ragioni possono essere le più varie, e non è detto che si debba restare sempre nell'ambito di quella particolare statistica che riguarda proprio le opere musicali, per cui esiste una sonorità più avvincente d'un'altra, che riscuote gradimento simile a quello suscitato dalla lettura della lirica, ovvero dalla combinazione di determinati colori e toni su di una tela: noi siamo convinti infatti che la capacità delle opere di Verdi di penetrare nella memoria emozionale degli ascoltatori sia in buona parte legata al rapporto che esse hanno con la loro materia, con la scelta del soggetto, del libretto, della letteratura, infine, che il melodramma adotta quale linea di contenuto e suggestione artistica oltre quella che poi si creerà dalla composizione stessa dell'opera. E questo, a quanto pare, è particolarmente vero per Verdi che, come affermano non soltanto i biografi più scaltri, *tentò di accreditare un'immagine di se stesso come compositore venuto dal nulla, refrattario ad ogni influenza esterna e culturalmente vergine, fino a creare l'idea di una sua ignoranza, generale e particolarmente musicale.* (DELLA SETA 1988:197) Il suo tentativo di celare il legittimo interesse per i contenuti che i suoi melodrammi avrebbero portato, è in dissonanza innanzitutto con la estrema cura ed affezione con cui sappiamo che Verdi seguì la compilazione dei libretti delle sue opere, e con la maniacale affezione ad un librettista come Francesco Maria Piave che, in buona sostanza, ha legato indissolubilmente il suo nome a quello di Verdi. Dalle biografie, e specialmente dalla ottima monografia di Massimo Mila, risulta infatti che le abitudini compositive verdiane trovassero il momento creativo più stimolante proprio nella scelta e nella elaborazione del soggetto per il libretto, con una serie di implicazioni soggettive che potevano giungere fino a stravolgere l'opera stessa: a proposito dell'*Ernani*, che viene composto già in un primissimo momento di fama dell'autore, è noto che si era partiti, nei momenti di preliminare contrattazione con il committente, il Teatro La Fenice di Venezia, da un *Cromwell* hugoiano, che poi le parti avevano ripiegato su un *Cola di Rienzo*, progetto scoraggiato in previsione dell'atteggiamento che avrebbe assunto la censura, e che si era giunti dunque ad un soggetto che avrebbe completamente stravolto la lettura

dell'*Ernani* di Hugo, ponendosi nel 1844 a metafora di una situazione politica ben precisa: «*questa Elvira che invoca il bandito Ernani perché la venga ad involare all'abborrito amplesso di quel vecchione di Silva, chi altri era se non la giovane Italia che tendeva le braccia a qualcuno che la venisse a liberare dai suoi vecchi padroni?*» (MILA 1958:151)

L'interesse di Verdi per il libretto, che giungeva fino alla volontà di immergersi nelle opere di un autore, di tentare di conoscerlo quanto più profondamente fosse possibile (sarà il caso di Shakespeare) e di appropriarsene in una dimensione nuova, che non coincide semplicemente con la composizione e strumentazione, tutto questo rientra in una forma assai più complessa di scrittura operistica: una articolatissima volontà estetica che non si fermava alla cabaletta, ma riusciva anche a scavalcare l'eleganza e a diventare *voluta, dolorosa ricerca del triviale* (HANSLICK in MILA 1958:193) nel *Trovatore*, ad esempio. Tutto questo contrasta con quella verginità che Verdi avrebbe voluto attribuirsi, e ne fa il compositore complesso che fu: Guglielmo Barblan parlava di un «*esplicito appello ad una umanità libera da mitologie, ch'era rimasta ignota agli altri, pur forti, operisti*» (OPERA 1965:103) e si riferiva, implicitamente, ad una sorta di realismo verdiano che faceva di lui uno scultore più che un pittore dei suoi personaggi, in quanto che Verdi, in confronto all'atteggiamento portato avanti dai suoi predecessori, «*sentì che l'indagine psicologica risolta in musica non poteva da sola esaurire la vita drammatica dei personaggi nutriti dalla sua fantasia; intuì cioè, che per liberare gli eroi della favola dai tradizionali e illustri schemi sonori, era indispensabile che i loro interiori moti psicologici non risultassero avulsi dalle loro componenti storiche e sociali.*» (OPERA 1965: 111-112)

Il libretto è dunque non solo usato da Verdi, applicato alla propria concezione musicale, ma diviene uno strumento di conoscenza che, partendo dalla esplorazione psicologica dei personaggi come si doveva concretare nell'aderenza degli esecutori ai modelli presenti nell'opera, assume dimensioni emblematiche per quella sorta di ricerca ottocentesca dell'emblematicità di un moto, di un gesto, di una psicologia. Probabilmente a questo scopo doveva esser servito il lungo studio effettuato in gioventù sul *Don Giovanni* mozartiano, una delle opere più complesse da questo punto di vista e, insieme, una delle più ricche di spunti e suggestioni, ma non possiamo non riflettere sul momento storico e culturale che un compositore attraversa a metà del secolo diciannovesimo, in un ambiente, quale quello milanese, sempre influenzato dalla concomitanza delle culture vicine. Questo spiega la presenza, nello zibaldone verdiano, di Hugo, Schiller e Shakespeare, che assurgono a punti cardinali per la sua ispirazione artistica, da un lato fornendo materia di libretti, dall'altro presentandosi quali suggestioni intellettuali cui avvicinarsi per il Bussetano. La corrispondenza verdiana è inoltre densa di considerazioni relative a questi approcci, che sicuramente furono di volta in volta ponderati con delle vere e proprie immersioni nella materia e nell'autore da adottare, con uno spirito che se non era critico nel senso tradizionale del termine, lo diveniva nel momento in cui il compositore faceva sue le suggestioni provenienti dalla letteratura.

Verdi stesso si sentì, in tarda età, di rifiutare il titolo di compositore per attribuirsi quello, secondo il suo parere meglio confacentesi, di *uomo di teatro*: è un fatto

che, una volta divenuto autore di successo, egli non si accontentò più di libretti già pronti e confezionati, ma cominciò ad esigere che i suoi librettisti sfornassero i versi adatti alle situazioni drammatiche da lui volute. Come molti dei suoi critici hanno saputo dimostrare, Verdi sapeva ben distinguere *meriti letterari* e *meriti drammatici* di un libretto, né ignorava che il maggior apporto di questo fosse da verificarsi nella sua funzionalità all'opera da comporre: di qui discende come l'importanza data da Verdi al rapporto tra parola e musica superi abbondantemente quello individuato dai suoi predecessori (e, modestamente, ci sentiamo di scorgere solo in alcuni momenti felicissimi di Puccini tanta attenzione, come ad esempio nel meravigliosamente suggestivo endecasillabo di Cavaradossi «*è così dolce il suon della tua voce*») e si ponga anche a difesa di quel successo che sconfinava nell'ipnotizzazione del pubblico, attraverso una serie di segnali disposti nei testi. Nei suoi *Ultimi scritti* Barilli diceva, a proposito del *Trovatore*, che esso «*è un caso di surrealismo che si manifesta reale. Insomma: un'incarnazione fosca e focosa. (...) Il Trovatore è il melodramma dogmatico.*» (BARILLI 1963:305) e proprio nei desiderata di Verdi, che voleva in quest'opera il libretto conservasse «*il suo carattere strano e nuovo*», *fondato sulla potenza di «due grandi passioni: amor filiale e amor materno*» (MILA 1958:195) si vede come poi la particolare forza dell'opera, quella che affascina il pubblico, risieda nella contraddizione tra immagini verbali e musicali, vieppiù alimentata dai motori di queste grandi passioni, Manrico e Azucena. Di fronte a questo, c'era il *continuum* del *Rigoletto*, dove «*non parla più di melodia, di armonia, di colori strumentali; come non parla più di arie, di romanze, o di pezzi staccati; dice semplicemente: la musica. La musica, come superiore afflato di vita, come misterioso e universale atto creativo. Già nel 1852, a chi gli chiedeva di aggiungere un'aria al Rigoletto, rispondeva: «... ho ideato il Rigoletto senz'arie, senza finali... perché così ero convinto*». (OPERA 1965:106) ovvero, «*everything is inflected towards the unique dramatic situation, so that each fresh idea occurs as a natural result of what has gone before. Certain of the recitatives achieve musical parity with the arias.*» (BUDDEN 1990:421) Questa unità, ovvero unitarietà, era contemplata da Verdi come qualcosa di pressoché divino che avrebbe dovuto, con il suo crisma, legittimare quell' *Uno* che era l'opera come unità drammatica: all'interno di questa vibra una organicità di relazioni che può anche avvalersi delle opposizioni, che l'autore amava intendere anche nel chiasmo delle scene di luce e oscurità, di tempesta e sereno, e così via, e che trovano un sapore di vivo contrappunto metrico (DELLA SETA 1988 :200) nei due esempi di *ensemble* dell'*Otello*, nei quali persino le forme metriche differenti servono a sottolineare i diversi stati d'animo dei protagonisti, come già in qualche maniera sembrava essersi voluto tentare nel quartetto del terzo atto del *Rigoletto*. Ne risulta un quadro di complessa attenzione a fenomeni letterari organici all'opera *in toto*, che per questo entrano vieppiù a far parte di quella suggestione cui si accennava: se aggiungiamo l'attrazione esercitata dalle tematiche verdiane, che molti hanno tentato di dirigere, dal primitivo interesse per i temi nazionali, verso una interpretazione in chiave sociologica che porta in primo piano la problematicità del rapporto tra padri e figli (ma ciò non basta, poiché è assente o latente in molte delle opere centrali di Verdi), e che comunque non è che un aspetto parziale del concetto di *conflitto*, che sembra proprio motore

della ricerca verdiana, confluyente poi verso una considerazione generale sull'aspirazione dell'uomo ad una felicità individuale che viene negata dalle istituzioni e dalle convenzioni della vita associata; comprenderemo che appunto la complessità non solo dell'ultimo Verdi, ma già di quello di *Ernani* e soprattutto della trilogia popolare, abbia operato sempre e palesemente sulla traccia letteraria e drammatica, nonostante, come da noi detto in apertura, Verdi abbia sempre cercato di porre innanzi una sua presunta verginità.

BIBLIOGRAFIA

- | | | |
|------------|------|--|
| BARILLI | 1963 | Bruno Barilli, <i>Il Paese del melodramma e altri scritti musicali</i> , Firenze |
| BUDDEN | 1990 | Julian Budden, <i>New Oxford History of Music</i> (ed. bz Gerald Abraham), vol. IX: <i>Romanticism (1830÷1890)</i> , Oxford |
| DELLA SETA | 1988 | Fabrizio Della Seta, <i>Giuseppe Verdi</i> , In: <i>Dizionario enciclopedico universale della musica e dei musicisti</i> (dir. Alberto Basso): <i>Le biografie</i> , vol. VIII, Torino |
| LAVAGETTO | 1979 | Mario Lavagetto, <i>Quei più modesti romanzi. Il libretto nel melodramma di Verdi</i> , Milano |
| MILA | 1958 | Massimo Mila, <i>Giuseppe Verdi</i> , Bari |
| OPERA | 1965 | AA. VV., <i>L'opera italiana in musica. Scritti e saggi in onore di Eugenio Gara</i> , Milano |
| VERDI | 1996 | Giuseppe Verdi, <i>Tutti i libretti d'opera</i> , Roma, 2 voll. |