

L'INVENZIONE DEL VERO



ROGER PARKER

VERDI MUSICISTA

A metà degli anni Quaranta dell'Ottocento Bellini era morto da un decennio e Donizetti costretto dalla malattia a un ritiro prematuro dalle scene. Entrambi avevano apportato innovazioni importanti al 'codice' rossiniano che negli anni Venti si era diffuso prima in Italia e poi nel resto dell'Europa; per quanto numerose fossero le riserve espresse nei loro confronti dai conservatori del tempo, tuttavia, nessuno dei due è mai stato giudicato un rivoluzionario. A parte ogni altra considerazione, né l'uno né l'altro si era mai particolarmente discostato dalle strutture formali che si erano andate consolidando all'epoca di Rossini. La loro personalità emergeva piuttosto in altri modi, prevalentemente innovando la maniera in cui i sentimenti venivano espressi, ma lasciando la struttura esteriore essenzialmente intatta.

Negli anni Quaranta, la conseguenza di questo stato di cose fu che l'opera italiana iniziò a essere percepita nel più ampio contesto europeo come conservatrice. Mentre in altri paesi l'opera diveniva sempre più sperimentale e i generi strumentali acquisivano maggiore importanza nel panorama musicale, gli italiani sembravano attenersi ostinatamente alla tradizione, ampliando lo stacco che li distanziava dai compositori, non solo d'opera, degli altri paesi. Non si può certo dire che questa arretratezza danneggiasse il successo dell'opera italiana a livello popolare, ma senz'altro portò a una sua graduale perdita di prestigio estetico.

Già negli anni Sessanta dell'Ottocento, e per la prima volta in assoluto nella storia dell'opera, era lecito mettere in dubbio l'egemonia della maniera italiana. Paradossalmente, questa perdita di prestigio coincise cronologicamente con la carriera di Giuseppe Verdi. E il paradosso è così evidente che Verdi viene spesso ritratto intento a superare la propria eredità, a liberarsi dai vincoli della tradizione italiana per emergere nelle libertà del tardo XIX secolo.

Le storie ufficiali dell'opera ribadiscono regolarmente che Rossini ebbe il merito di istituire la ben nota successione continua di forme a più tempi, che sfociava in un'interminabile cabaletta farcita di virtuosismi spettacolari, imperiosamente pretesa dall'immane primadonna del momento. In seguito, Donizetti e Bellini tentarono, pur se occasionalmente, di sfuggire a questa tirannia, rimanendone però sostanzialmente prigionieri. Il vero mutamento arrivò solo con Verdi: munito di armi potenti e di una volontà risoluta, riuscì infine a liberarsi dalle costrizioni formali, abbandonando le cabalette e altre forme convenzionali, la cui unica funzione era di soddisfare la vanità dei cantanti e ottenere l'applauso del pubblico¹.

Indubbiamente c'è qualcosa di vero in questa versione dei fatti: nel corso del XIX secolo le opere divennero ovunque meno prevedibili, e quelle di Verdi non fanno eccezione. La sostituzione di arie solistiche con duetti e altre

¹ Le storie dell'opera scritte nella prima parte del XX secolo seguono generalmente questa linea; si veda per esempio: D.J. GROUT, *A Short History of Opera*, New York 2003⁴, pp. 401-402 (1^a ed. 1947). Anche se in forma molto più elaborata, le medesime posizioni sono riprese anche in J. KERMAN, *Opera as Drama*, Berkeley 1988, pp. 144-148 (1^a ed. New York 1956).

forme di dialogo musicale, un fenomeno che aveva avuto inizio già a metà del Settecento, conobbe una rapida accelerazione: questi episodi dialogici sempre meno si adattavano a modelli prestabiliti quale per esempio il duetto a più tempi rossiniano. Detto tutto questo, però, rimane il fatto che le prime opere di Verdi, alla luce del più ampio contesto europeo di dissolvimento formale sopraccennato, non sono rivoluzionarie, ma piuttosto reazionarie: un termine che applicato a Verdi fa senz'altro più impressione di quanto non ne abbia fatto quando Stendhal, come è ben noto, lo attribuì a Rossini. Verdi era propenso, è vero, a grandi scambi epistolari che sembrerebbero indicare il contrario. Al librettista de *Il trovatore* (1853), per esempio, scrisse che: «Se nelle opere non vi fossero né Cavatine, né Duetti, né Terzetti, né Cori, né Finali, etc., etc., e che l'opera intera fosse (sarei per dire) un solo pezzo, troverei più ragionevole e giusto»². Sono parole notevoli, e spesso citate, ma sta di fatto che *Il trovatore*, senza per altro soffrirne più di tanto, risultò in fin dei conti una delle opere più convenzionali di Verdi, in un certo senso una trionfale celebrazione delle forme tradizionali.

Nonostante le sue dichiarazioni d'intenti in direzione opposta, si può tranquillamente affermare che Verdi si mantenne sostanzialmente fedele al codice rossiniano e a lui più che a chiunque altro si deve il fatto di aver mantenuto l'opera italiana distinta dalle correnti operistiche emergenti in altri paesi. Quando più tardi, nella parte centrale e finale della sua carriera, si indirizzò verso un allentamento delle forme tradizionali, si stava in realtà ribellando alle costrizioni che egli stesso aveva contribuito a mantenere in vita. Con le sue ben delineate arie a più tempi e i suoi duetti, il primo grande successo di Verdi, il dramma biblico *Nabucco* (1842), è per molti aspetti più vicino a Rossini di quanto non lo siano le ultime opere di Donizetti o Bellini. Questo si spiega facilmente: Verdi in questa fase non era interessato tanto ad alterare il modello rossiniano, sfumando la distinzione tra aria e recitativo, quanto piuttosto a individuare una forma più fondamentale di spontaneità drammatica, un'immediatezza nell'espressione vocale che rese le sue opere inconfondibili.

Indubbiamente egli a volte compose brani di ornamentazione vocale che ricordavano i suoi predecessori, ma questi rappresentarono l'eccezione. Più tipicamente Verdi teneva a freno qualunque suggerimento di elaborazione vocale, costringendo i suoi cantanti a comunicare entro una fitta sequenza di frasi simmetriche. Molto raramente s'incontrano movimenti, come per esempio la scena della pazzia nella *Lucia di Lammermoor* di Donizetti, dove la progressione musicale sembra dissolversi in un flusso di puro ornamento. Verdi voleva, soprattutto, manifestare il suo controllo sulla progressione del tempo musicale, voleva che il pubblico fosse cosciente della sua presenza come compositore.

Il coro di schiavi ebrei nel III atto del *Nabucco*, «Va', pensiero», la melodia più famosa dell'opera, una delle più famose in assoluto, illustra chiaramente questo punto, anche se si tratta di un brano corale e procede a un tempo maestoso. I versi composti dal librettista Temistocle Solera traboccano d'ingenue immagini naturalistiche e questo invito al sentimentalismo viene colto con un certo entusiasmo nell'introduzione orchestrale. Ma quando entra il coro, la filigrana s'interrompe. La melodia è semplice, quasi in maniera disarmante: una serie di frasi simmetriche, senza sorprese ritmiche o armoniche, semplicemente una regolare alternanza di ritmi puntati e di terzine sostenute da un accompagnamento oscillante. Ancora più sorprendente è il fatto che il coro canti prevalentemente all'unisono, come se avesse un'unica voce collettiva. Quando sfocia nell'armonia polifonica, lo fa attraverso le semplici terze parallele tipiche della musica popolare italiana. Questa nuova voce, ultradiretta e radicalmente semplice, conquistò immediatamente il mondo dell'opera italiana. Nel giro di pochi anni il *Nabucco*

² Lettera a Salvatore Cammarano, 4 aprile 1851, in *Carteggio Verdi-Cammarano (1843-1852)*, a cura di C.M. Mossa, Parma 2001, p. 188.

fu rappresentato in tutta Italia e nei luoghi più disparati in giro per il mondo. In breve tempo Verdi superò tutti i suoi rivali e predecessori, divenendo, e rimanendo ancora oggi, il più famoso e popolare tra i compositori d'opera italiani.

Le ragioni di questa fama sono molteplici, ma è importante cominciare dalle cose essenziali. Verdi, come tutti i maggiori compositori d'opera, era essenzialmente un drammaturgo musicale. Mirava a comunicare nel linguaggio musicale standard del tempo, in forme che sapeva il pubblico avrebbe recepito senza difficoltà; ma attraverso queste forme prevedibili egli trasmetteva un senso spiccato del tempo drammatico e – il mezzo per raggiungere questo fine – un senso costante e infallibile di indirizzo musicale.

L'effetto esplosivo della presenza di Verdi nel panorama operistico italiano fu all'inizio ristretto prevalentemente al Nord della penisola, ma già a metà degli anni Quaranta l'impatto venne sentito anche al Sud, negli stessi anni in cui, seppure in principio tra forti contestazioni, la sua reputazione si andava consolidando anche in Germania, in Francia e in Inghilterra. Al carattere distintivo e innovativo della sua voce è da ricollegare, almeno in parte, la reputazione di 'rivoluzionario' che più tardi si legò al suo nome, e se i tratti distintivi di questa voce si riconoscono agevolmente nella possente semplicità del «Va', pensiero», essi erano altrettanto evidenti per il pubblico del tempo nella sua musica per i solisti, che allora come sempre rappresentava il fulcro della comunicazione operistica.

Il giovane Verdi fece poco o nulla in aperto contrasto con le consuetudini formali dei suoi predecessori, ma nella scrittura per i cantanti li superò decisamente. Per esempio la sua quinta opera, *Ernani* (1844), presenta notevoli innovazioni in un aspetto così fondamentale come il 'triangolo vocale'. Il tenore virile, in un certo senso inventato da Donizetti, era oramai un elemento costante, ma mentre Donizetti si limitò a sperimentare questo nuovo tipo di eroe romantico, Verdi dimostrò una lealtà quasi incrollabile nei suoi confronti. A bilanciare il tenore s'incontrano antagonisti caratterizzati da una voce più scura e generalmente una psicologia più complessa: il baritono verdiano, le cui note alte Verdi continuò a sforzare senza pietà, e il tonante basso verdiano, la voce del patriarca, il simbolo del potere politico o religioso.

Una delle innovazioni più sorprendenti del giovane Verdi, presente sia nel *Nabucco* che nell'*Ernani*, riguarda la voce del soprano. Le opere degli anni Quaranta contengono donne appartenenti a due categorie distinte. La prima comprende eroine del tipo femminile convenzionale, prodighe di palpiti e svenimenti e grondanti di ornamento vocale. Verdi era perfettamente in grado di gestire questa tipologia di personaggio quando il soprano per cui stava componendo risultava non poter affrontare nulla di più energico, ma in questi casi faceva ricorso a un linguaggio musicale piuttosto antiquato. Era invece maggiormente a suo agio con una categoria ben diversa e quasi del tutto nuova: il soprano che sacrificava la bellezza del tono e l'ornamento sull'altare della forza pura e semplice. Questa nuova categoria adottò tratti che divennero inestricabilmente connessi col nome di Verdi: un uso generoso del registro basso, di petto; una predilezione per frasi brevi e intense anziché lunghi versi lirici; e una composizione ornamentale rigorosamente controllata. Musica di questo genere, richiedendo sia forza che agilità, risultò particolarmente difficile da cantare e praticamente impossibile da cantare elegantemente; mirava all'effetto drammatico, a spese del portamento vocale o dell'omogeneità dell'intonazione.

La trama dell'*Ernani*, basata su un dramma dell'arcioromantico Victor Hugo, è stata riformulata persuasivamente in termini vocali astratti neo-verdiani come la storia di un soprano assediato da tre voci maschili³. L'altezza della voce maschile è direttamente proporzionale alla giovinezza e al successo in questioni di cuore del

³ G. BALDINI, *Abitare la battaglia: La storia di Giuseppe Verdi*, Milano 1970, p. 82.

suo possessore, ma nel contempo, come avviene spesso nel mondo dell'opera, quanto più si sale lungo la scala musicale, tanto più diminuiscono in modo allarmante le aspettative di vita. Il gradino maschile più alto è occupato dal tenore Ernani, un nobile divenuto bandito e amato dal soprano Elvira; immediatamente dopo viene il soave baritono Don Carlo, re di Spagna, che Elvira tratta con cauto rispetto; sul gradino inferiore, infine, ringhia il basso Silva, vecchio, nobile, malevolo e vendicativo, che Elvira odia ma a cui è stata promessa in sposa.

Ci sono però anche elementi di sorpresa: nonostante a livello di trama Elvira rappresenti la tipica figura femminile passiva intorno alla quale circolano tutti questi amanti, mentre si rivolgono l'un l'altro maledizioni di ogni genere, l'Elvira *musicale* è quanto di meno passivo si possa immaginare, ed è anzi la presenza musicale più energica di tutta l'opera. Tale è l'alchimia che la musica operistica può mettere in atto nei confronti degli stereotipi di genere. Le due arie a più tempi all'inizio dell'*Ernani* illustrano perfettamente questo nuovo regime vocale. A livello di trama, una scena per un Ernani energico e dinamico è seguita da una scena per un'Elvira passiva e prostrata, ma la musica capovolge interamente il quadro: seppure Ernani disponga di una dote adeguata di note alte e vivacemente sincopate, l'aria di Elvira raggiunge un livello completamente diverso di energia musicale, rappresentando appunto un classico esempio della nuova voce verdiana. Anziché sciogliersi in virtuosismi vocali alla maniera dei suoi predecessori italiani, Verdi fa sì che entrambi i movimenti dell'aria di Elvira subordinino costantemente l'ornamentazione entro frasi periodiche. Si viene in tale maniera a creare l'energia così tipica delle prime opere di Verdi, tramite un attento controllo della forma accompagnato da un'intensificazione del contenuto espressivo.

Il fatto che il contrasto tra tenore e soprano sia così evidente, collima inoltre con le mutate doti musicali di una nuova generazione d'interpreti femminili: Verdi, come i suoi predecessori, poneva attenzione ad adattare la sua scrittura vocale alle doti dei primi interpreti, nel caso di Elvira la formidabile Sophie Loewe, un soprano tedesco la cui potente espressione vocale indubbiamente rappresentò un'influenza importante nella formazione della 'nuova voce femminile' verdiana.

Nel decennio che seguì all'*Ernani*, Verdi compose una sequenza continua di opere, approssimativamente una all'anno, e la sua fama seguì a crescere a livello mondiale. La sua personalità musicale, sempre caratterizzata da energia e dinamismo, non subì particolari mutamenti, tuttavia in ogni opera introdusse notevoli innovazioni. Dopo aver fatto uso efficace nell'*Ernani* di un motivo ricorrente, una melodia solenne associata al patto stipulato da Ernani e Silva, nell'opera successiva, *I due Foscari* (1844), sperimentò un sistema più articolato di motivi ricorrenti, assegnando a tutti i protagonisti principali una specifica etichetta melodica che viene ripresa ogni volta che entrano in scena. Da questo esperimento Verdi trasse una lezione preziosa, tanto che in seguito non fece più ricorso in maniera così sistematica all'uso di temi ricorrenti, sviluppando piuttosto altri accorgimenti per delineare collegamenti musicali nelle sue opere.

I due Foscari solleva comunque un problema che diviene particolarmente sentito alla fine del secolo, vale a dire quale misura di connessione musicale sia desiderabile raggiungere in un'opera. Nel momento in cui la musica strumentale, col suo tessuto connettivo formato da temi sviluppati accuratamente e ripresi più volte, acquisiva sempre maggior prestigio, aumentava anche per i compositori d'opera la sollecitazione a fare ricorso a tecniche sinfoniche. Dopo *I due Foscari*, Verdi continuò a sperimentare, a volte ritornando al maestoso stile corale udito per la prima volta nel *Nabucco*, a volte cimentandosi con soggetti più intimi e di carattere più strettamente letterario.

Il più ambizioso di questi fu il *Macbeth* del 1847. Alimentato da un interesse per Shakespeare di antica data, Verdi curò molto attentamente quest'opera e in seguito scoraggiò qualunque tentativo di utilizzarla come ripiego. L'elemento sperimentale più importante in questo caso consiste nell'uso dei modi musicali per definire due filoni distinti all'interno dell'opera, attribuendogli quelle che più tardi Verdi avrebbe chiamato *tinte*.

ESEGESI DI UN VOLTO

«IL TUO NOBILE COR»
Un ballo in maschera

Nel 1844, all'età di 31 anni
Milano, Museo Teatrale alla Scala



«QUESTO PENSIERO COME PERSECUTOR DEMONE...»
Il trovatore

A Parigi, nel 1859, nell'atelier del fotografo
André-Adolphe-Eugène Disdéri (1819-1889)
carte de visite



«... OVUNQUE M'INSEGUE»
Il trovatore

A Parigi, nel 1859,
nell'atelier del fotografo André-Adolphe-Eugène Disdéri
(1819-1889)
carte de visite



«SOLENNI IN QUEST'ORA»
La forza del destino

A San Pietroburgo, nel 1862,
in occasione della prima de *La forza del destino*
al Teatro Imperiale



«QUEL VECCHIO MALEDIVAMI!»
Rigoletto

A Parigi, intorno al 1865,
nell'atelier dei fotografi Truchelut e Lemercier



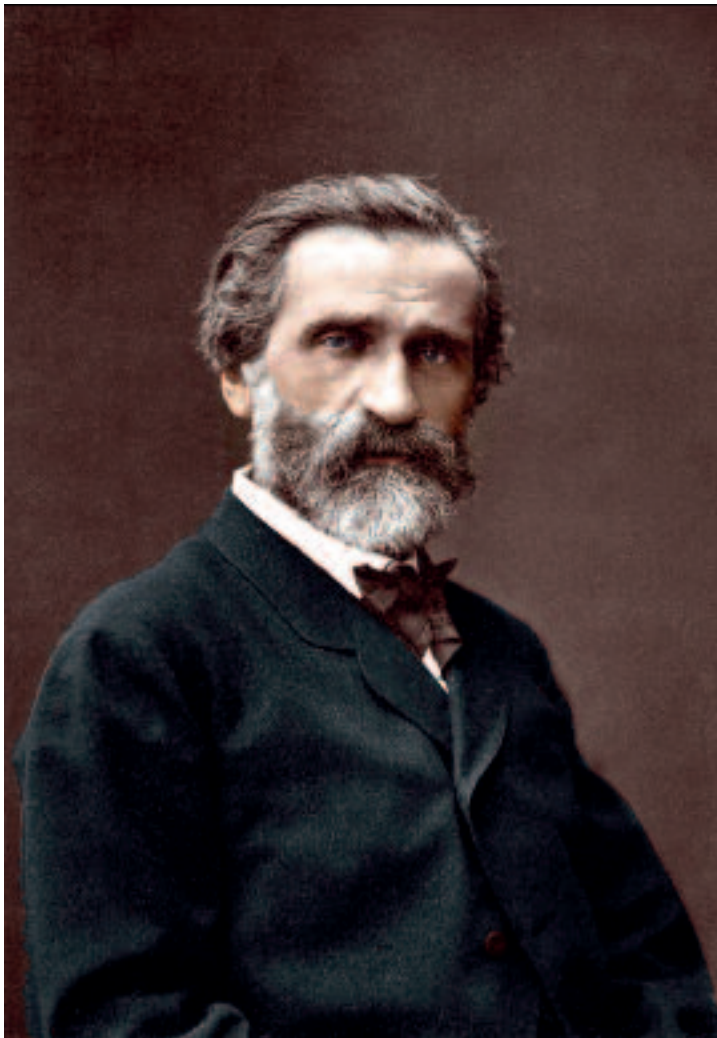
«O NOBILI SIGNORI, CHE SI CHIEDE DA ME?»
I due Foscari

A Parigi, nel 1866, nell'atelier del fotografo Gaspard-Félix Tournachon,
detto Nadar (1820-1910)



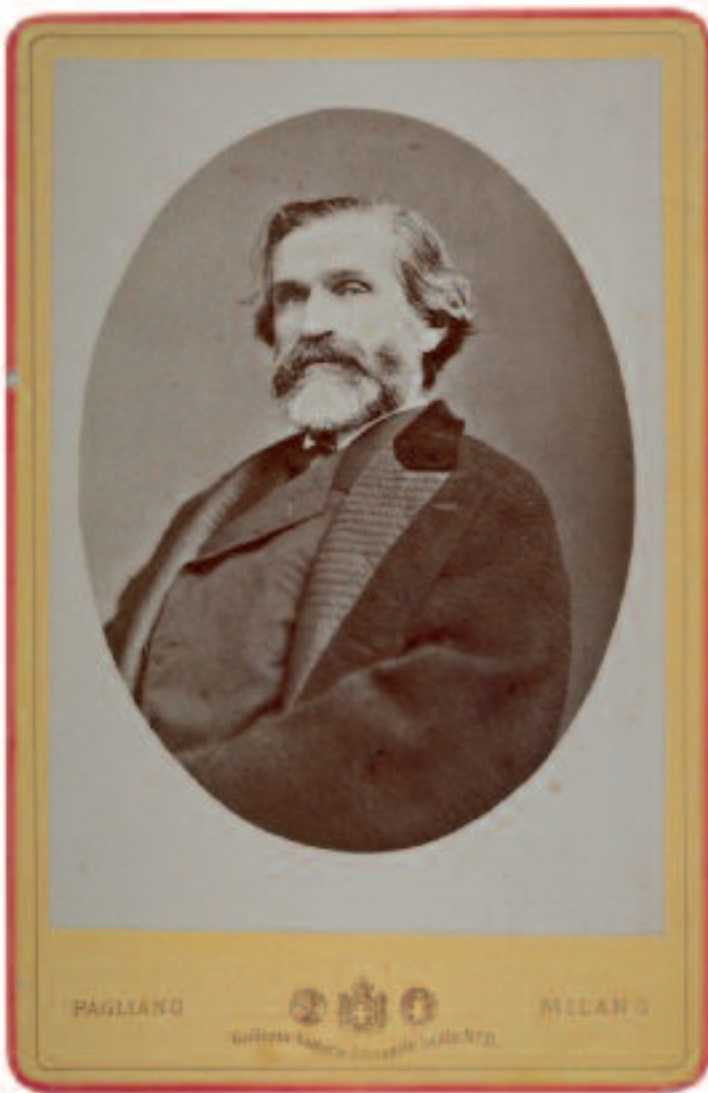
«CORTIGIANI, VIL RAZZA DANNATA»
Rigoletto

A Parigi, intorno al 1870
fotografia colorata a mano



«DASSENNO OPPUR DA BURLA?»
Falstaff

A Milano, intorno al 1870,
nello studio fotografico di Leonida Pagliano
(attivo tra il 1869 e il 1890)
Parma, Casa della Musica, Archivio Storico Teatro Regio



«DIES IRAE, DIES ILLA»
Messa da Requiem

Vincenzo Gemito (1852-1929)
Busto di Giuseppe Verdi
Eseguito nel 1873, durante il soggiorno a Napoli
per la rappresentazione dell'*Aida* al Teatro di San Carlo
Sant'Agata di Villanova sull'Arda, Villa Verdi



«CHE QUI ENTRAMBI LI ATTENDO E TRA BREV'ORA!»

I Vespri siciliani

A Parigi, intorno al 1874

NEL BUIO IL TEATRO

AIDA 1913

La scena del trionfo nel primo spettacolo allestito all'Arena di Verona
per il centenario della nascita di Verdi, con le scene di Ettore Fagioli
e i costumi ripresi da quelli originali di Auguste Mariette



LA TRAVIATA 1955

Un'immagine del secondo atto, con Maria Callas ed Ettore Bastianini,
dello spettacolo del Teatro alla Scala di Milano,
con la regia di Luchino Visconti,
le scene e i costumi di Lila De Nobili



AIDA 1963

Il finale del secondo atto nell'allestimento del Teatro alla Scala di Milano,
con la regia di Franco Zeffirelli,
le scene e i costumi di Lila De Nobile



I VESPRI SICILIANI 1970

L'ambientazione risorgimentale della scena del ballo
nello spettacolo del Teatro alla Scala di Milano,
con la regia di Giorgio De Lullo,
le scene e i costumi di Pier Luigi Pizzi



SIMON BOCCANEGRA 1971

Uno scorcio marinaro per il quarto atto
dello spettacolo del Teatro alla Scala di Milano,
con la regia di Giorgio Strehler,
le scene e i costumi di Ezio Frigerio



MACBETH 1975

Il concertato finale che conclude il primo atto
dello spettacolo del Teatro alla Scala di Milano,
con la regia di Giorgio Strehler,
le scene e i costumi di Luciano Damiani



NABUCCO 1977

Il coro in abiti ottocenteschi nell'edizione dell'opera
andata in scena al Teatro Comunale di Firenze,
con la regia di Luca Ronconi,
le scene e i costumi di Pier Luigi Pizzi



ERNANI 1982

Le iperboli del barocco spagnolo
nello spettacolo del Teatro alla Scala di Milano,
con la regia di Luca Ronconi,
le scene di Ezio Frigerio e i costumi di Franca Squarciapino



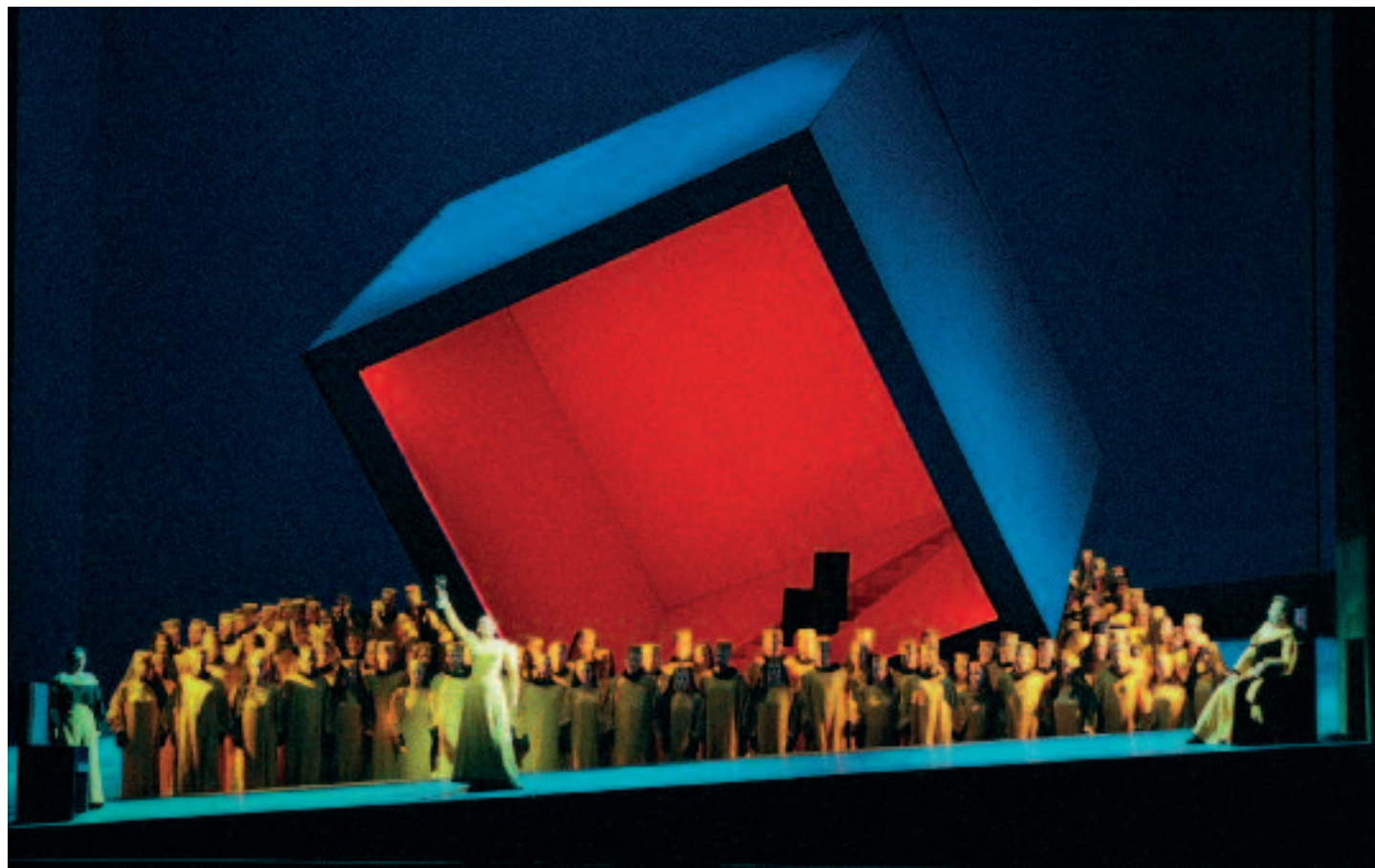
AIDA 1985

L'Egitto interpretato da Luca Ronconi
nello spettacolo del Teatro alla Scala di Milano,
con le scene di Mauro Pagano e i costumi di Vera Marzot



MACBETH 1997

La scena del banchetto con l'apparizione dell'ombra di Banco
nello spettacolo al Teatro alla Scala di Milano,
con la regia di Graham Vick,
le scene e i costumi di Maria Björnson



UN BALLO IN MASCHERA 1999

Il gigantesco impianto scenico, allestito sulle acque del Lago di Costanza,
allo Spiel auf dem See di Bregenz,
con la regia, le scene e i costumi di Anthony McDonald e Richard Jones

