

[Si pubblica qui la prolusione tenuta al **Nono Colloquio di Musicologia** 18-20 novembre 2005, organizzato dal "Saggiatore Musicale" presso l'Università di Bologna. Il testo è in corso di pubblicazione in un volume miscelaneo di studi in memoria di Francesco Degrada, a cura della Università di Milano, e fa parte di uno studio più ampio su *Rigoletto*, *Il trovatore* e *La traviata* che l'autore sta elaborando, con l'intento di rileggere le tre opere mettendone in evidenza l'eccezionalità rispetto alla produzione verdiana precedente e al contesto del melodramma europeo nel suo complesso]

## **Il melodramma ri-creato: Verdi e la "trilogia popolare".**

di Paolo Gallarati

### *1. Il "segreto" di Verdi.*

Perdura intorno all'opera di Verdi, a dispetto della sua universale popolarità, un'aura di mistero. Nel 1937, in *Opus ultimum*, uno dei suoi *Essays on Music* scritti in piena «Verdi Renaissance», Alfred Einstein affermava che il compositore del *Falstaff* non può aver scritto il *Trovatore* come semplice «musica d'organetto», e che quindi il «segreto» di Verdi appare profondo come quello di Wagner. Quarant'anni dopo, Julian Budden tornava sul motivo del «segreto»: «I congressi internazionali di questi ultimi anni – scriveva nel terzo volume della sua monografia – hanno prodotto un gran numero di tentativi molto interessanti di scoprire i *segreti* di Verdi, sia riguardo alla forma, sia riguardo all'effetto drammatico». Tentativi, dunque, non risposte definitive. Passano altri vent'anni e, nel 1998, James Hepokovski apre un saggio sulla mescolanza dei generi nel *Trovatore*, chiedendosi retoricamente se, nonostante gli studi abbondanti fioriti nell'ultimo trentennio, «l'implicita sfida lanciata da Einstein nel 1937 – vale a dire investigare un "segreto" sepolto in quella che appare come una "semplice musica d'organetto" – abbia ricevuto una risposta adeguata».

La domanda continua dunque ad essere attuale, e a maggior ragione per la cosiddetta trilogia popolare, la cui straordinaria fortuna e capacità di penetrare, sin dai primi anni, negli strati più profondi della società, dell'arte e della cultura, sembrano difficili da spiegarsi in rapporto all'apparente semplicità dei mezzi e dello stile. Ascoltando queste opere, si resta effettivamente disarmati dalla loro evidenza. Sembra di capire tutto subito. Il che ha finito per scoraggiare la storiografia:

solo, a *Rigoletto*, infatti, sono state sinora dedicate monografie adeguate.

Ma sono poi tanto semplici i progetti e i mezzi da cui nasce l'icastica immediatezza di *Rigoletto*, *Il trovatore* e *La traviata*? Qual'è il "segreto", appunto, che permette a Verdi di mantenere attuali le abnormi vicende dei loro personaggi, e inalterata quella forza espressiva che sconvolse il pubblico ottocentesco per novità e originalità? Lungi dal pretendere di fornire una risposta adeguata, vorrei solamente illustrare alcuni punti che potrebbero fornirci qualche indizio per sciogliere questo strano dilemma.

Di punto in bianco, con *Rigoletto*, il melodramma verdiano si svincola volutamente dai modelli consueti, a cominciare dagli argomenti che escono completamente dalla moda librettistica del tempo. La consapevolezza di Verdi a tale proposito è inequivocabile come mostra la lettera a Cesare de Sanctis, del 1 gennaio 1853 : «...io desidero soggetti nuovi, grandi, belli, variati, arditi [...] ed arditi all'estremo punto, con forme nuove ecc. ecc., e nello stesso tempo musicabili [...] Quando mi si dice: ho fatto così perché così han fatto Romani, Cammarano ecc., non c'intendiamo più: appunto perché così han fatto quei grandi, io vorrei si facesse diversamente». Una poetica innovativa, dunque, che non investe solo la scelta del soggetto, ma anche la sua veste formale. A partire da *Rigoletto*, infatti, la drammaturgia verdiana, che per sintesi, velocità di decorso e forza dei contrasti aveva trasformato, sin dall'inizio, il melodramma italiano, non è più riempita di contenuti generici: l'impostazione degli atti, il taglio delle scene, la loro articolazione nel tempo e nello spazio, gli argomenti e la distribuzione dei dialoghi e dei monologhi, le forme musicali e la scelta dei materiali discendono per deduzione dal contenuto drammatico del soggetto, mentre i vari strati compositivi – letterario, scenografico, drammatico, musicale – acquistano una indipendenza così stretta che li condiziona a vicenda e conferisce all'opera una poderosa unità. Tra l'argomento e la veste formale si stabilisce una compenetrazione assoluta: nulla è più neppur minimamente fungibile.

Ce lo suggerisce anche il vecchio, e oggi un po' sopravvalutato Basevi, quando scrive che «La musica trova però nel concetto generale del dramma un punto di appoggio, un centro verso cui convergono, più o meno, secondo l'ingegno del maestro, i vari pezzi che compongono l'Opera; ed allora si ottiene ciò che chiamasi il *colorito* o la *tinta* generale». E qualche riga sotto: « E' indubitato che il colorito generale di

un'Opera rivela meglio d'ogni altra cosa l'ingegno del maestro, perché ne mostra l'indole sua sintetica». Queste affermazioni sembrano ispirate direttamente da Verdi e tracciano una strada molto precisa per la critica; ma restano vaghe se non vengono riferite ad un concetto operativo che spieghi l'origine di questa unità sintetica.

### 2. *Il tempo.*

In *Rigoletto*, *Il trovatore* e *La traviata* è possibile, secondo me, individuare questo dispositivo nell'esperienza del tempo, assunta come soggetto della rappresentazione drammatica.

Sin dal *Nabucco*, Verdi compie una operazione sul tempo: le lentezze, le dilatazioni, le simmetrie a distanza dei dialoghi in musica, i lunghi interventi orchestrali tra una battuta e l'altra, la ripetizione delle parole, in una parola, la definizione di un tempo ideale come condizione comunicativa a priori viene sostituita da un tempo molto più realistico, che mira a rappresentare i ritmi della vita: la stessa operazione, in pratica, compiuta da Mozart nei confronti dell'opera buffa italiana, con altri mezzi e in altro contesto estetico e stilistico, ma con gli stessi intenti di forte individualizzazione drammatica. Ma, come sappiamo, non esiste un solo modo di vivere il tempo dell'esistenza: nella trilogia popolare Verdi scopre che la musica ha il potere di rappresentarne diversi, e in tal senso differenzia *Rigoletto*, *Il trovatore* e *La traviata*.

*Rigoletto* è l'opera del tempo sospeso. Dopo la comparsa di Monterone che sbarra, come una diga, la cascata ritmica e sonora della festa iniziale, tutto si svolge nell'attesa che la maledizione faccia il suo effetto. L'incubo grava sull'azione di chi sa e di chi non sa. Il tempo del *Rigoletto* è quello della paura, del sospetto, del presagio, dell'incertezza; è il tempo delle domande senza risposta, delle sorprese, dei tuffi al cuore che spezzano la parola e che, insieme all'idea fissa della maledizione, tormentano il protagonista, generando situazioni sospese. Dal secondo quadro in poi, tutta l'opera è una lunga attesa, anzi una attesa di attese. Persino la natura vi partecipa, con il lento addensarsi della tempesta che si scatena, finalmente, nel momento in cui la maledizione s'avvera. Il tempo sospeso di *Rigoletto* tende a rallentare senza far cadere, anzi aumentando la tensione drammatica (un vero miracolo, questo, di virtuosismo compositivo, come mostrano la seconda

parte di «Cortigiani, vil razza dannata» e del Quartetto) e diventa incompatibile con le forme su larga scala: *Rigoletto* è un'opera senz'arie (tranne quella, con cabaletta, del Duca) secondo la stessa definizione di Verdi, sostituite da una serie di duetti. E le forme adottate sono brevi, rotte, spezzate da pause o da interventi esterni, in qualche modo aperte. Il tarlo corrosivo è il declamato di cui *Rigoletto* è il portatore principale, un declamato di tipo nuovo, che s'infiltra ovunque a cogliere i fatti nella loro immediatezza fenomenica.

Del tutto diverso il tempo nel *Trovatore*, che non è quello empirico dei fenomeni, ma quello metafisico dell'immaginazione. Qui non contano tanto i fatti ma le visioni che, sorprendentemente, si avverano, cancellando la differenza tra passato, presente e futuro, mentre la realtà, a sua volta, si ribalta nel sogno: «Sei tu dal ciel disceso o in ciel son io con te?». Per rappresentare questa regione ambigua dell'esistenza, questo tempo fuori dal tempo, Verdi usa forme regolari, ben articolate, compatte, dove l'autosufficienza delle immagini interiori è espressa in forme musicali rigorosamente chiuse, solo qua e là sottoposte a inattesi terremoti (ad esempio nel racconto di Azucena). Nel *Trovatore* il declamato è un'eccezione: la melodia simmetrica trionfa, e quasi sempre nasconde la parola. Il suono, non il semantema è portatore di significato. In questo tempo metafisico l'azione quasi non esiste: ben poco succede nel *Trovatore* ma, per uno strano ossimoro, la staticità è percorsa da una frenetica velocità temporale, come la fiamma che sta ferma ma, nello stesso tempo, si muove. Se *Rigoletto* è un'opera di fenomeni, il *Trovatore* è un'opera di essenze: mai, nel melodramma italiano, s'era avuto nulla di simile.

Il tempo della *Traviata* ci riporta sulla terra, ma lo scorrere dell'esistenza è totalmente diverso rispetto a quello di *Rigoletto*. Domina, infatti, un'ansia precipitosa: il tempo corre, la giovinezza sfiorisce, le notti sono troppo corte per divertirsi appieno; e, soprattutto, c'è un limite, fissato dal destino, alla possibilità di amare. «E' tardi!» esclama Violetta nell'ultimo atto. Ma è sempre tardi nella *Traviata*. Così, se il tempo sospeso di *Rigoletto* tende a rallentare, quello ansioso della *Traviata*, spinto dal perdurante ritmo di valzer, va verso l'accelerazione: rappresentabile da un otto rovesciato, come ha osservato Rémi Hess, che in matematica è il segno dell'infinito, la figura coreografica del valzer sembra alludere al tentativo di trattenere all'infinito qualche cosa che sfugge. Questo conferisce alle forme chiuse della *Traviata*, sovente modellate

sullo schema francese dell'aria a *couplets*, un dinamismo del tutto diverso dalla mobilità immobile che caratterizza le fiamme reali e metaforiche del *Trovatore*. Nella sovrabbondanza melodica della *Traviata* la parola non è ostentata, come in *Rigoletto*, né conculcata come nel *Trovatore*; nella parte di Violetta essa nutre la melodia con i suoi accenti, le dà verità e spessore, si fa tramite di esperienze interiori.

Se è vero che il tempo è l'elemento più importante della musica, Verdi, assumendolo come una sorta di protagonista occulto, conferisce dunque ai soggetti della trilogia popolare una predisposizione speciale all'incontro con la musica. Mai più, userà, ad esempio, con la stessa efficacia lo choc allusivo della reminiscenza, che afferma la continuità del tempo, ripresentando a distanza i temi musicali collegati con le idee fisse che condizionano le esistenze di *Rigoletto*, *Azucena* e *Violetta*: l'idea della maledizione, quella del fuoco e quella dell'amore redentore. Considerando l'isomorfismo che collega la musica e l'esperienza del tempo, si capisce perché *Rigoletto*, *Il trovatore* e *La traviata* si siano imposte alla coscienza moderna come le tre incarnazioni più tipiche del melodramma assoluto. E se la funzione principale del poeta drammatico è quella shakespeariana di imporre al teatro il proprio tempo, si comprende quanto fosse profondo il legame di Verdi con il suo modello supremo, che era, per inciso, anche quello di Wagner, responsabile, come è noto, di una vera rivoluzione nella concezione del tempo musicale in funzione drammatica.

### *3. Il colore e lo spazio*

La presenza di un elemento sovraordinato, capace di condizionare le strutture profonde, conferisce alle opere della trilogia popolare un'individualità di inaudita potenza, distinguendole dalle precedenti partiture di Verdi, fatte salve le prime intuizioni in tal senso del *Macbeth*, stimulate anch'esse dal soggetto eccezionale, ma portate a maturazione solo nel rifacimento del 1865. Di conseguenza, anche le proporzioni interne si trasformano, adottando un respiro più ampio. L'unità di misura della drammaturgia, ora, non è più la scena di tipo italiano ma il quadro di ascendenza francese. L'organizzazione dei singoli numeri musicali in quadri compatti per forma e colore era già stata sperimentata da Verdi, con notevole efficacia, ad esempio nell'ultimo atto della *Battaglia di Legnano*. Ma, ciò che era occasionale, nella trilogia diventa sistematico. La messa a fuoco della «tinta», come diceva Verdi, acquista una importanza decisiva.

Che la sua ispirazione nasca sovente da suggestioni figurative è noto: se ne trovano già esempi evidenti nelle opere degli «anni di galera», come la famosa scena del levar del sole nell'*Attila* o varie scene dei *Due Foscari*; inoltre, la presenza di una tinta unitaria è già in parte riscontrabile nel primo *Macbeth*, e, ancora di più, nella delicatezza timbrica di *Luisa Miller*. Ma si tratta atmosfere cromatiche che l'orchestrazione spalma un po' uniformemente su tutta la partitura. Nella trilogia popolare, invece, la ricerca timbrica non si limita più ad una funzione aneddotica e pittoresca ma crea una dialettica scenografica che diventa parte integrante della drammaturgia. Ogni quadro ha, così, un colore che contrasta con quello dei quadri adiacenti e crea contrappunti a distanza, efficacissimi per stringere l'intero dramma in una compattezza piena di energia. Una chiara funzione architettonica acquista, ad esempio, negli otto quadri del *Trovatore*, l'alternanza, resa musicalmente, di scuro-chiaro, notte-giorno, freddo-caldo, nero delle tenebre-rosso del fuoco; oppure, nella *Traviata*, la contrapposizione dei suoni squillanti e volutamente sfacciati che rappresentano l'ambiente mondano dei due quadri di festa, con i delicati pastelli di quelli privati; o ancora, in *Rigoletto*, il contrasto tra il buio della notte, negli esterni del secondo e quarto quadro, con il luccichio del palazzo ducale, negli interni del primo e nel terzo. Sono corrispondenze così esplicite nelle loro simmetrie che non hanno bisogno di commento.

Meno ovvio mi sembra, invece, osservare come l'impiego del timbro raggiunga, nella trilogia, una sollecitazione non solo coloristica ma, per così dire, tattile, capace di conferire a certe immagini sonore una concretezza fisica. Il preludio di *Rigoletto* è un'eruzione materica che, lungi dal risolversi, come avveniva nelle opere precedenti, in effetti di semplice fracasso, ci produce le palpitazioni di un incubo crescente. In altre scene, sembra di vedere, di sentire e di toccare, attraverso il suono, lo spessore delle tenebre, la luce del lampo, le fredde folate di vento, il rumore del tuono, tanto più capace di entrarci dentro in quanto proveniente di lontano, con un rullo sommerso. L'intreccio di clarinetto e fagotto nel preludio al quarto atto del *Trovatore* è fisica evocazione del buio, i suoni dei violini soli, sibilanti nel registro acuto, ci producono gli stessi brividi dell'organismo di Violetta consunto dalla malattia. E così via.

Alla funzione del colore, essenziale per definire l'unità del quadro, si aggiunge, nella trilogia popolare, un nuovo impiego dello spazio. Non si tratta dei soliti effetti di voci e strumenti

fuori scena, ma di una ricostruzione musicale dello spazio inteso come proiezione dell'interiorità. Il dispositivo determinante è quello di rendere il primo piano indipendente dallo sfondo. Non era ancora così nella festa di *Ernani*, dove il coro, sulla scena, cantava gli stessi motivi della musica dietro le quinte. Del tutto indipendenti sono invece, nella festa che apre *Rigoletto*, il canto in primo piano e le danze nelle sale interne. Questo genera due spazi distinti, con uno strano effetto di vuoto intermedio prodotto dal lungo intervento iniziale della musica fuori scena, nel silenzio dell'orchestra. Gli spazi si moltiplicano in seguito, quando entrano in gioco addirittura quattro fonti sonore: i cantanti, l'orchestra che suona in modo intermittente, la banda interna e un gruppo di archi sul palcoscenico. Il modello è chiaro: la scena del ballo nel *Don Giovanni*. Ma là l'effetto era di addensamento centripeto, mentre qui mira alla dispersione: i quattro temi di danza, mescolati alla rinfusa nello spazio sonoro, frantumato e instabile, rendono alla perfezione quel luogo dell'ebbrezza e del disordine in cui prendeva posto l'orgia prescritta da Victor Hugo, prudentemente espunta da Piave ma realizzata puntualmente da Verdi nel vorticoso accoppiamento dei temi di danza.

La frantumazione dello spazio potenzia, in *Rigoletto*, l'espressione del tempo sospeso: si veda la pantomima di «Caro nome» con Gilda che appare in strada, sparisce dentro la casa, riappare sulla terrazza, mentre in primo piano il coro dei rapitori, trattenendo il respiro, ne commenta la bellezza; oppure la stamberga di Sparafucile, vista in sezione e divisa tra alto e basso, fuori e dentro, centro di una frantumazione spaziale che si estende al paesaggio, con i suoni e i rumori del vento, del tuono, dell'orologio che segna le ore, di Gilda che batte alla porta, della canzone del duca, tutti provenienti da punti diversi, vicini e lontani, segno della casualità del destino che sta per colpire gli uomini. Nel *Trovatore* i casi frequenti di voci e i suoni fuori scena hanno altre funzioni: determinano sempre una peripezia; concretano le immagini evocate nel tempo metafisico delle visioni; ci trasportano in una dimensione assoluta, in cui avviene lo scontro tra principi primordiali, come quello tra amore e morte nella scena del «Miserere» o tra sacro e profano in quella del chiostro. Nella prima scena della *Traviata*, il contrasto tra la festa che continua nelle stanze interne, e il dramma privato che si svolge in primo piano, rende icastica la contrapposizione tra Violetta e l'ambiente da cui lei si staccherà, ritrovando se stessa. Per non dire dello straordinario effetto determinato, alla fine del primo atto, dal canto fuori

scena di Alfredo, così ricco di valenze psicologiche, spaziali, semiotiche, memoriali che sarebbe qui troppo lungo illustrare e che danno a quel canto una forza impressiva adeguata al contenuto che deve rappresentare. La funzione espressiva ottenuta attraverso l' articolazione sonora dello spazio non si esaurisce, infatti, nel singolo quadro ma finisce per riverberarsi su tutta l'opera: essa, infatti, non solo esalta contenuti specifici, ma presta una dimensione fisica alla durata interiore. «Il tempo qui diventa spazio» potremmo commentare, rubando la battuta dalla bocca di Gurnemanz.

#### 4. *La nuova melodia e il melodramma ri-creato*

L'unità dei singoli quadri, fissata nel tempo, nel colore e nello spazio, poggia sul principio dialettico del contrasto che, sin dall'inizio, caratterizza il teatro di Verdi. Se quella di Wagner è, secondo la celebre definizione, «arte della transizione», l'opera di Verdi può attendibilmente definirsi come «arte del contrasto»: il che stabilisce, una volta per tutte, la sostanziale alterità delle due posizioni estetiche. Anche sotto questo aspetto *Rigoletto*, *Il trovatore* e *La traviata* presentano un salto di qualità: le violente contrapposizioni di situazioni, forme, stili, melodie, ritmi, timbri, tonalità che nelle prime opere miravano a scaricare sullo spettatore una serie di choc ad effetto, dal *Rigoletto* in poi diventano una funzione organica della drammaturgia musicale; e se prima i contrasti tendevano a disarticolare la struttura, ora si attraggono come poli opposti, generando energia e compattezza. Così, tutto diventa naturale, a cominciare dalla costruzione della melodia, asse portante del melodramma di Verdi.

La fioritura della melodia che sboccia, nel 1851, con primaverile splendore, deve la sua potenza espressiva alla conquista di una nuova flessibilità. Si pensi alle parti di Abigaille o di Giselda: Verdi vi ricercava effetti sorprendenti, passando in modo artificioso dal canto spianato, a quello declamato, al belcanto acrobatico; nelle parti di Alzira e Zamoro, il gusto della sorpresa e dell'accostamento imprevedibile si risolveva a sua volta in fratture innaturali. Ma, a partire, da *Rigoletto*, la fusione dei vari stili melodici, la ricerca dell'accostamento che genera energia diventano così naturali che le melodie appaiono semplici, immediate, fortemente orecchiabili, pur nascondendo una realizzazione complessa: l'irregolarità fraseologica diventa un raffinato elemento di indisciplina locale entro una rigorosa disciplina

globale; la varietà del vocabolario è assortita con tale *souplesse* che l'ascoltatore se ne accorge, a posteriori, solo leggendo lo spartito. Pensiamo a «Tutte le feste al tempio»: la naturalezza con cui il canto spianato si trasforma in declamato per poi impennarsi in un gorgheggio, tanto libero quanto perfettamente proporzionato, appare senza meno virtuosistica; pensiamo all'aria in fa minore di Manrico, le cui frasi fluiscono attraverso continue microvariazioni melodiche che sarebbero impensabili senza il modello mozartiano (evidentemente Verdi aveva studiato molto bene la canzone di Cherubino).

Colpiscono, in questa nuova melodia verdiana, due caratteri apparentemente inconciliabili: l'instabilità e la memorabilità. In *Rigoletto* abbondano, come è noto, mirabili esercizi sull'intonazione musicale della lingua italiana: si pensi al duetto tra Rigoletto e Sparafucile o alla grande scena di «Cortigiani, vil razza dannata». Ma anche altrove – ad esempio nel primo duetto con Gilda – la melodia si rompe sovente in incisi declamati senza perdere, però, la propria cantabilità: persino le note ribattute s'imprimono nella nostra memoria con la stessa incisività di un canto formato. E c'è di più. Nella trilogia popolare la melodia diventa così sovrabbondante da superare gli argini della forma chiusa, tracimando nel recitativo, sino a inzuppare intimamente la prosodia, i ritmi, gli accenti della parola. Così, per diventare espressivo, il recitativo non ha più bisogno di trasformarsi in arioso, come avveniva di solito, ma può mantenere tutta la sua plasticità declamatoria, e nello stesso tempo farsi "cantabile", come se le frasi fossero "montate" attraverso frammenti di arie destrutturate.

Il metodo è nuovo e trascina con sé importanti conseguenze. Innanzi tutto ogni nota di quello che era il vecchio recitativo acquista importanza, e la compenetrazione di musica e parola diventa così stretta che Verdi ordina di eseguire «senza le solite appoggiature», cioè esattamente come è scritto, il formidabile declamato che precede e invade il terzetto nell'ultimo atto di *Rigoletto*: le frasi, infatti, non traggono più la loro giustificazione dal testo verbale ma dalla interna coerenza melodica degli intervalli. In secondo luogo, essendo divenuto così pregnante, il recitativo può concedersi anche una notevole estensione: la furiosa e schematica brevità, imposta a Piave nel *Macbeth*, ora non è più così necessaria, a tutto vantaggio dell'azione. Altri esempi di declamato sottratto agli stereotipi delle cadenze tradizionali, troviamo in *Traviata*, nella lunga scena introduttiva all'inizio del terzo atto, e nella scena del carcere del *Trovatore*, dove l'intimità del rapporto tra parola e

musica rovescia l'alta retorica delle passioni in un quadro, del tutto inaspettato, di familiare confidenza tra madre e figlio.

La terza conseguenza di questo modo di procedere costituisce una vera rivoluzione. Nel momento in cui il recitativo acquista spessore e organicità, cade la discontinuità che da sempre aveva regolato la drammaturgia dell'opera italiana, con l'alternanza di materiale interstiziale neutro e blocchi musicali significanti, comprensione ed espressione, divenire ed essere. Anche i dialoghi posseggono ora musica pregnante: come nel fuoco di Eraclito, tutto "è", e tutto "diviene". Ne consegue una rivoluzione dell'ascolto, che non conosce più il vecchio movimento a fisarmonica di rilassamento e tensione, distrazione e attenzione. Nella rappresentazione della verità tutto è in continua tensione: il che non significa sovraccitazione permanente, come intendono i cattivi esecutori, bensì recitazione "shakespeariana", intensa, misurata e vera, come indicano le abbondantissime prescrizioni di "piano" e "pianissimo" che costellano le tre partiture.

In tal modo Verdi tronca ogni legame con l'antica concezione ludica del melodramma fondata sul continuo pendolare tra il tempo, musicalmente vuoto, del recitativo, e quello assoluto del pezzo musicale: se il gioco è presente nelle opere di Verdi, esso è ora inteso come condizione esistenziale, non più come forma della rappresentazione. Così, il tradizionale melodramma italiano, sovraccaricato di responsabilità espressive, finisce per crollare sotto il proprio peso. Ogni grande artista vale per quello che crea sopra le rovine di ciò che distrugge. In tal modo il teatro musicale è veramente ri-plasmato, ri-creato dalle sue fondamenta, e completamente conquistato alle istanze di verità che caratterizzano l'arte romantica.

### *5.. Il rapporto tra musica e poesia*

Dietro la generale ammirazione per Verdi si sono nascosti, talvolta, giudizi riduttivi. Mentre il pubblico accetta tutto con entusiasmo, la critica, non senza una malcelata sufficienza, ha sempre amato distinguere tra una pagina e l'altra, e graduare i giudizi di valore a seconda dei propri gusti: come se nei grandi capolavori di Verdi convivessero, un po' casualmente, il dramma e il melodramma, vale a dire un'artista più moderno che rincorre l'azione e tende ad aprire le forme attraverso il declamato, e un altro attardato su posizioni più conservatrici, come mostrerebbero i brani in cui la parola passa in secondo

piano rispetto all'autonomia della forma melodica. In realtà, Verdi sapeva benissimo quel che faceva, e se ha accostato nella stessa opera forme apparentemente "vecchie" con altre più "nuove", strutture simmetriche con altre più libere, l'ha fatto a ragion veduta. Egli non ha mai escluso nulla perché sapeva che tutto, anche la melodia più regolare o il belcanto, gli potevano servire a far scoccare le scintille necessarie per dar vita al suo piano drammatico. « Io non aborro dalle cabalette – scriveva ancora il 17 agosto 1870 – ma voglio che vi sia il soggetto e il pretesto». Sta a noi scoprire le ragioni e il fine di quegli strani accostamenti.

Sin dall'*Orfeo* di Monteverdi, i musicisti dell'opera italiana hanno amato fondere musica e parola in un equilibrio instabile, per cui l'una tende a imporsi sull'altra in un continuo gioco di affermazioni e rivalse reciproche. Così, nei momenti in cui la parola intonata viene in primo piano, ciò che ci colpisce è la flagranza del fatto, l'evidenza del gesto, l'immediatezza dei fenomeni nel loro accadere. L'esaltazione musicale della parola mette in luce l'aspetto razionale dell'uomo che entra in un rapporto immediato col mondo e prende atto della propria condizione esistenziale. Quando invece la musica assorbe la parola dentro il proprio ritmo o giunge a nasconderla, o addirittura a sommergerla, balzano in luce la vita dei sentimenti, il palpito delle emozioni, il grido delle passioni. Dal tempo di cronaca si passa alla "durata reale" che esprime la vita interiore; da una visione a distanza della scena ad un ravvicinato primo piano. Questo continuo oscillare della bilancia dalla parte della musica e da quella della parola è forse il mezzo più caratteristico che l'opera italiana utilizza per articolare le forme musicali, variare il punto di vista su personaggi e situazioni, organizzare le fluttuazioni del tempo: strano che la musicologia vi abbia sempre dato così scarso rilievo.

Nella trilogia popolare Verdi si serve di queste diverse possibilità con una nuova presa di coscienza e intendimenti forti. La teorizzazione della «parola scenica» presuppone la situazione opposta, vale a dire il naufragio della parola sotto l'onda della musica: le due possibilità vengono assunte da Verdi in un rapporto di tesi-antitesi teatralmente funzionale, non solo per rendere la relazione tra esteriorità e interiorità, sfera razionale e emotiva, gesto e psicologia, ma anche per contrapporre i personaggi tra loro e far scontrare opposte regioni drammatiche.

Lo stile vocale di Rigoletto, ad esempio, si oppone in modo non meno che sconcertante a quello del Duca e di Gilda. Da un lato abbiamo il famoso declamato, nonché melodie fondate sopra un' auscultazione attenta della prosodia e del ritmo verbale. La parola è invece completamente oscurata nelle parti di Gilda, che gorgheggia come un usignolo, e del Duca, che canta melodie in cui la lingua viene strapazzata nella prosodia, stravolta nei suoi accenti, persino scombussolata nella sintassi. Rigoletto è una creatura della parola: «Io ho la lingua, egli ha il pugnale» dice lui stesso. Temperamento razionale, attraverso la parola pondera e decide di conseguenza. Gilda e il Duca sono invece persone irrazionali che vivono di sogni e di passioni, completamente astratte dalla realtà. Quando Verdi fa cantare al Duca melodie che spostano gli accenti e meccanizzano le sillabe non cade nell' errore: attraverso il disprezzo per la parola rende l'allegria sprezzatura del libertino verso ogni regola, il suo istintivo abbandono all'ebbrezza del proprio demone erotico. *Rigoletto* non è dunque una partitura spaccata tra tradizione e progresso, melodia e declamato, dramma e melodramma, come pensavano Mila e Baldini, dando di quest'opera giudizi opposti, ma un sistema perfettamente calcolato in cui la contrapposizione di diverse soluzioni stilistiche riproduce in sé quella dei caratteri e delle situazioni.

Nel *Trovatore*, dove tutto è visione e passione, la parola conta poco. Essa si inabissa, infatti, quasi sempre sotto i percorsi di una melodia modernissima, cui la qualità degli intervalli, i continui procedimenti di tensione e distensione, ritmica e armonica, conferiscono un' energia inedita. Solo ogni tanto il declamato balza in primo piano, come elemento di contrasto: nella scena del carcere, ad esempio, oppure nel racconto di Azucena, dove i frammenti di declamato, gettati a poco a poco, come tizzoni ardenti, in una forma regolare e chiusa, finiscono per farla deflagrare in una serie di grida disperate.

Diverso, ancora, il rapporto tra parola e musica nella *Traviata*, che Verdi gradua abilmente, iscrivendo l'intera vicenda formale in un conflitto generale tra l'elemento meccanico e quello organico. Da un lato ci sono le melodie degli antagonisti, di rossiniana o donizettiana memoria, che nascondono le parole nella loro isocronia e rappresentano il mondo alienato, cui Violetta appartiene ancora nel primo atto con i suoi meccanici gorgheggi, vale a dire le feste, le danze, il chiasso degli invitati, il gioco d'azzardo, ma anche la rigida ottusità di Germont e del suo perbenismo. D'altra parte c'è

l'elemento organico, ossia il canto moderno, fraseologicamente elastico, di Violetta redenta dal sacrificio, sorta di sintesi tra il declamato di *Rigoletto* e la melodia del *Trovatore*; un canto che assume la parola come anima della melodia, e in cui il declamato libero è una conseguenza sempre possibile, perchè il ritmo non è più imposto dall'esterno ma diventa una pulsazione interna, del tutto naturale.

E' dunque un sistema oppositivo, in cui ogni elemento acquista una polarità drammaticamente funzionale, quello che permette a Verdi di trasformare, nella trilogia popolare, il melodramma italiano dell'Ottocento, dandogli possibilità espressive diverse da quelle che potevano interessare Rossini, Bellini o Donizetti. Naturalmente non si fa qui una questione di progresso: ogni forma artistica va giudicata in sé e per sé, in rapporto alle esigenze estetiche del periodo in cui è nata. Si constatano solamente delle vistose trasformazioni.

### *6. Forma aperta e forma chiusa*

Questo sistema oppositivo, che, come potrebbe rivalare una lettura sistematica delle tre opere, è presente ad ogni livello, macro e microstrutturale, coinvolge anche il rapporto, molto importante, tra forma aperta e forma chiusa, un tempo rigorosamente separate, e ora passibili di incastri e interferenze reciproche. Si veda la Scena Terzetto e Tempesta nel terzo atto di *Rigoletto*, in cui il lungo declamato penetra all'interno del terzetto, frantumandolo, sbrecciandolo, aprendolo da tutte le parti come un rudere colpito dagli stessi fulmini che si scaricano sul paesaggio e sul destino dei personaggi. Una analoga instabilità provocano le bordate di declamato che sorgono a più riprese nel duetto tra Violetta e Germont, sino all'ultima, grande onda che, nella scena seguente, monta progressivamente per infrangersi nel grido di «Amami Alfredo!», vera conclusione del dramma iniziato con il duetto precedente. Il declamato serve per mettere in crisi ciò che è stabile, assodato, conchiuso: nel già ricordato racconto di Azucena disgrega la melodia in frammenti, nei duetti tra Rigoletto e Gilda richiama paure che spezzano la parola, nelle melodie di Violetta si compenetra, fornendone, di continuo, lo spaccato interiore.

Ma la contrapposizione di forma aperta e forma chiusa può essere usata anche per mettere di fronte grandi blocchi strutturali, come il quartetto e il terzetto di *Rigoletto*: il primo perfettamente chiuso, levigato e simmetrico, il secondo

sbrecciato, al limite del crollo; il quartetto capace di compendiare, in una sorta di gigantesca icona, il destino invulnerabile del Duca che passa indenne attraverso la notte di tempesta e la minaccia di morte; il terzetto fulminato dall'avverarsi della maledizione. Insomma, anche attraverso queste contrapposizioni la forma attinge la meta più alta che toccano solo i grandi operisti: riprodurre il dramma in se stessa.

La drammaturgia verdiana non va vista quindi come un progressivo superamento della forma chiusa da parte del libero declamato ma come un rapporto sempre variato tra le due soluzioni alternative. Ha ragione Julian Budden quando afferma che Verdi «non abbandonò mai del tutto le forme chiuse, limitandosi solo a ridurle», e meglio sarebbe stato dire «frammentarle». A ben vedere, infatti, anche all'interno del declamato di *Otello* e *Falstaff*, il discorso si riprende in episodi di continuità melodica, cosicché l'orecchio può appoggiarsi ad effetti di ricorrente cantabilità, secondo una legge tipica dell'opera italiana ed estranea allo stile del dramma musicale. D'altra parte, sin dall'inizio Verdi sfruttò le possibilità espressive della forma aperta: la scena e terzetto conclusivo di *Ernani*, che si chiude solo a poco a poco attraverso la lenta coagulazione di un declamato-arioso pronto a rifarsi vivo, nelle ultime battute dell'opera, documentano quanto questa ricerca lo interessasse, già nel 1844; e si pensi alla scena delle apparizioni nel *Macbeth* o al sogno di Francesco nei *Masnadieri*. Solo a partire dal *Rigoletto*, tuttavia, queste forme, all'inizio notevolmente sfilacciate, acquisteranno una forza coesiva. Insomma, l'opera italiana è come un muscolo: ha bisogno, per vivere, di contrarsi e distendersi in continuazione. Forma aperta e forma chiusa, melodia e declamato sinfonico, simmetria e asimmetria, tempo instabile e tempo stabile, diversamente assortiti, garantiscono questa pulsazione vitale che Verdi non ha mai rinnegato e che ne caratterizza la drammaturgia durante le diverse fasi della sua trasformazione.

### *7. La melodia come principio generale.*

Tempo, spazio, colore, architettura dei quadri, rapporti tra parola e musica e tra diverse forme costruttive sono i parametri in cui si dispone la varietà del materiale e dello stile, ogni elemento dei quali vale di per sé, ma anche, e soprattutto, per il contrasto che stabilisce con ciò che precede e ciò che segue. A chi mi obiettasse che Wagner è comunque più complesso di

Verdi, risponderei che ci sono diversi tipi di complessità e che quella di Verdi è di tipo orizzontale, non verticale. Il rapporto dell'io col mondo è, infatti, diverso dal rapporto col mito. Questo presuppone uno scavo continuo nel substrato psicologico, antropologico, simbolico, cosmologico, psicanalitico del dramma, donde la densità dell'armonia, la complessità della strumentazione, la stratificazione labirintica delle deduzioni tematiche; mentre il rapporto dell'io col mondo si esplica nel percorso orizzontale di un'azione che incalza verso il proprio fine, per cui l'armonia vive essenzialmente nella dimensione lineare delle modulazioni, del rapporto tra diatonismo e cromatismo, modo maggiore e minore; la melodia è qui l'asse portante, tanto che l'opera finisce per apparire non solo come un seguito di scene e di melodie ma come una melodia di melodie, una melodia di situazioni, drammatiche e musicali, sceniche e scenografiche, stilistiche e lessicali persino una melodia di oggetti o di temi teatrali collegati tra loro: ad esempio, il motivo dello spazio visibile e invisibile nel *Rigoletto*; degli elementi primordiali come fuoco, aria, terra sangue e lacrime *Trovatore*; il motivo degli oggetti intesi come un precipitato di esperienza vissuta nella *Traviata*: il calice, il fiore, lo specchio, la lettera, la borsa di denari, il lume da notte, il medaglione con la propria immagine. Così, una rete shakespeariana di corrispondenze e contrapposizioni collega orizzontalmente, nel tempo e nello spazio, punti lontani del dramma e della musica, dando ai singoli capolavori profondità e spessore. *Rigoletto*, *Azucena* e *Violetta*, ad esempio, si distinguono dai loro predecessori per il fatto che hanno una storia, e la raccontano, inserendo così il proprio dramma in una catena lineare di eventi: così, dietro le azioni che compiono e le melodie che cantano ci sono l'esperienza e il dolore di un'intera vita. Anche nella caratterizzazione individuale, quindi, il senso del tempo, in quanto storia vissuta diventa, come ha già osservato Bianconi, un tratto distintivo della poetica verdiana.

In quest'ottica si capiscono anche le ragioni delle pagine più facili e orecchiabili, che non è infrequente vedere accusate di banalità o di volgarità sotto l'impressione, per lo più, di cattive esecuzioni. Certo Verdi non è un artista "fine" e il "buon gusto" non è nelle sue preoccupazioni. Ma forse che Dante o Michelangelo si preoccupavano del "buon gusto"? Verdi è un drammaturgo della tempra di Gluck che dichiarava di non didegnare «l'abbassamento sino al triviale» se questo era richiesto dalle situazioni: una trivialità, naturalmente, assunta come oggetto di rappresentazione artistica, non come incidente

di percorso. Anche a Verdi ciò che importa non è più l'effetto fine a se stesso, bensì la logica e l'efficacia dell' espressione. «La donna è mobile» ha una sfrontatezza accecante: ma forse che un principe libertino, nell'atto d' incanaglirsi incontrando, travestito, una prostituta, avrebbe potuto attendibilmente cantare qualcosa di raffinato? Proprio quella canzone invece, geniale rappresentazione di una euforia postribilare, dà il tocco decisivo alla figura dello straordinario personaggio. Così i cori e le danze, i rataplàn ritmici e i vivaci mulinelli sonori, le marce e le mascherate, con la loro arguzia tematica e di scrittura, esplicano, nell'azione di *Rigoletto*, *Trovatore* e *Traviata*, un' insostituibile funzione di contrasto: la statura morale di Violetta, ad esempio, trae enorme spicco proprio dallo scontro con le pagine sfacciate e dissacranti dei cori e dei balli; i coretti di *Rigoletto* e *Trovatore* sottolineano per contrasto la tragedia attraversano la tragedia, con un allegria beffarda e blasfema.

« Appunto perché così han fatto quei grandi, io vorrei si facesse diversamente»: meditate a dovere, le parole di Verdi ci orientano nel nostro lavoro interpretativo. Negli ultimi decenni un settore dominante nella storiografia, per una giusta reazione al culto romantico della personalità, ha riservato quasi esclusivamente il suo interesse alla morfologia del melodramma italiano ottocentesco, illustrandone le convenzioni e i modelli formali, e rilevandone la presenza nell'opera di Verdi e degli altri compositori. L'operazione è stata meritoria, ma non senza rischi: in particolare, quello di appiattare le differenze, mettendo tutti, sullo stesso piano, e trascurando l'originalità, lo scarto dalla norma, l'individualità dei singoli artisti e della loro produzione. Il teatro di Verdi, ad esempio, non è leggibile con gli stessi criteri che si usano per Rossini, Bellini e Donizetti. In un melodramma che ha reciso ogni legame con la vecchia concezione ludica e con la rappresentazione di affetti universali; in un teatro che mira ad una fortissima individualizzazione, cioè ad incarnare in «forme nuove» dei «soggetti arditi all'estremo punto», i modelli delle "solite forme", usati oggi come una sorta di *passepourtout* per descrivere, senza distinzione l'intero melodramma dell'Ottocento, diminuiscono, se mai l'hanno avuto, il loro potere formante. Descrivere, ad esempio, la scena del «Miserere» come un tempo di mezzo tra il cantabile e la cabaletta ha ormai solo un valore nominale: quella che era una zona di passaggio nella solita forma dell'aria perde la sua funzione perché diventa, sorprendentemente, il centro di tutto e il monumentale complesso stereofonico di soprano, tenore,

coro e campana, epico conflitto, in sé conchiuso, tra amore e morte, si erge, come una enorme concrezione musicale e drammatica, tra il cantabile che evapora verso la torre, e una cabaletta che sprizza energia giovanile ma che ha perso a tal punto la sua funzione attrattiva e conclusiva da venire, spesso, addirittura tagliata. Lo stesso potrei dire del duetto tra Violetta e Germont, che diventa incomprendibile se viene costretto a forza entro il modello della «solita forma», ridotto ormai da Verdi ad una spoglia evanescente, presente solo in filigrana. Quella scena straordinaria, infatti, va ben oltre i confini del duetto e trova senso e reale compimento solo nell'arcata vastissima che comprende anche tutta la scena seguente per concludersi solo con «Amami Alfredo!». In questo caso non si tratta più di usare le solite forme, come dice Powers, bensì di distruggerle, cambiandone le funzioni interne. Ma questo sarebbe un lungo discorso, che non posso affrontare ora.

Io penso che, qualche lume per scoprire il famoso «segreto» di Verdi, più che dalla morfologia, ci possa tornare venire dalla sintassi, vale dire dall'osservazione delle relazioni che collegano i fatti musicali concreti con le fortissime motivazioni drammatiche da cui discendono: perché, in musica, è il materiale che crea la forma, e proprio dalla scelta e distribuzione del materiale, e non da modelli astratti, provengono, nella trilogia popolare, le spinte di corrugamento che plasmano la superficie del libretto, conferendogli, tra altimetrie e depressioni, la sua apparenza melodrammatica. La morfologia è certamente importante, ma se a quello che è un utile metodo euristico si presta valore ontologico e si trasformano le forme considerate in strutture assolute, diventa persino sviante. E' utile invece che la grammatica serva alla critica, il cui fine non è tanto quello di descrivere il *come* ma di capire il *perché*: nella fattispecie perché Verdi, di volta in volta, ha deformato, rinnegato o distrutto le forme tradizionali, inserendole in un melodramma completamente ri-creato, in quanto attraversato, in ogni suo punto, da fasci incrociati di energia provenienti da tutti gli strati della struttura. Perché ha fatto questo? Anche sotto questo profilo, la trilogia popolare ci pone, a tutt'oggi, nel suo "segreto", una quantità di domande cui sarà sempre difficile, se non impossibile, dare una risposta definitiva.