

Verdi e la fusione dei generi

di Piero Weiss

Prendiamo come punto di partenza della presente indagine le seguenti parole di Julian Budden, tratte dal capitolo ch'egli dedica a *Rigoletto* nella sua eccellente monografia verdiana:

Sia nei progetti per *L'assedio di Firenze*, sia nelle riflessioni sulla *Luisa Miller*, Verdi aveva rivelato il desiderio di attirare la commedia nella sua musica, ... La trama del *Rigoletto* poté fornirgli per la prima volta l'occasione che andava cercando. L'intera prima scena, dal preludio fino alla comparsa di Monterone, è concepita nel linguaggio dell'opera comica, inserito però nel più ampio contesto della tragedia, a sua volta approfondito dal contrasto. Di qui quella «varietà di effetti» di cui, retrospettivamente, Verdi tanto si entusiasmerà; ...¹.

È stato spesso citato il passo ove Verdi manifestò entusiasmo per la varietà di effetti ch'egli vedeva nel soggetto di *Rigoletto*; esso compare in una lettera del 22 aprile 1853 indirizzata al poeta Antonio Somma:

La lunga esperienza mi ha confermato nelle idee che io ebbi sempre riguardo all'effetto teatrale, quantunque ne' miei primordi non avessi il coraggio che di manifestarle in parte. (Per esempio dieci anni fa non avrei arrischiato di fare il *Rigoletto*.) Trovo che la nostra opera [italiana] pecca di soverchia monotonia, e tanto che io rifiuterei oggi di scrivere soggetti sul genere del *Nabucco*, *Foscari* ecc. ecc. Presentano punti di scena interessantissimi, ma senza varietà. È una corda sola, elevata se volete, ma pur sempre la stessa. E per spiegarmi meglio: il poema del Tasso sarà forse migliore, ma io preferisco mille e mille volte Ariosto. Per l'istessa ragione preferisco Shakespeare a tutti i drammatici, senza eccettuarne i Greci. A me pare che il miglior soggetto in quanto ad effetto che io m'abbia finora posto in musica (non intendo parlare affatto sul merito letterario e poetico) sia *Rigoletto*. Vi sono posizioni potenti, varietà, brio, patetico ...².

¹ J. Budden, *The Operas of Verdi*, vol. I, London, Cassell, 1973, p. 484 (trad. it. *Le opere di Verdi*, Torino, EDT/Musica, 1985, pp. 527-528).

² "Re Lear" e "Ballo in maschera". *Lettere di Giuseppe Verdi ad Antonio Somma*, a cura di A. Pascolato, Città di Castello, S. Lapi, 1902, pp. 45-46.

La pagina è notevole, anche se la sua piena portata potrebbe sfuggire al lettore moderno. Oggigiorno, ad esempio, l'allusione al Tasso e all'Ariosto di certo non «spiega meglio» l'intento di Verdi. Essa però, alle orecchie di un letterato italiano dell'epoca, valeva ad indicare con chiarezza assoluta a chi andassero, nell'annosa controversia fra classicismo «regolato» e libera immaginazione, le simpatie di Verdi (Virgilio ed Omero avrebbero funzionato altrettanto bene come pietre di paragone). L'accento a Shakespeare è poi del tutto risolutivo; di fatto il compositore termina la lettera proponendo a Somma di lavorare insieme ad un *Re Lear*. Per cogliere tutto il significato d'un tale progetto (ch'egli aveva accarezzato per la prima volta ben dieci anni prima³ ma non avrebbe poi mai condotto a buon fine), e per comprendere perché a Verdi fosse mancato, nei primi anni quaranta, il «coraggio» di mandare ad effetto le sue idee drammatiche, è necessario sapere qualcosa delle teorie drammatiche e delle consuetudini teatrali nell'Italia del primo Ottocento.

È stato spesso rilevato come Verdi tenesse vicino al proprio letto, nella villa di Sant'Agata, due copie delle opere complete di Shakespeare, segnate dall'uso: la versione in prosa del 1838 di Carlo Rusconi e la traduzione più tarda, in prosa e in versi, dell'amico fraterno Giulio Carcano (Verdi, come suppergiù tutti gli italiani, non conosceva l'inglese; sua moglie, che ne possedeva almeno i primi rudimenti, teneva in camera sua uno Shakespeare in lingua). La cosa di cui in genere non ci si rende conto è che, prima del 1838, chi in Italia avesse avuto voglia di leggere uno Shakespeare diverso da quello dei drammi più noti si sarebbe dovuto rivolgere alla medesima fonte di cui si eran valse, per forza di cose, le due generazioni precedenti: la traduzione francese del 1776-1782 di Le Tourneur⁴. Eppure Shakespeare aveva sovrastato il dibattito letterario sviluppatosi negli anni successivi alla caduta di Napoleone. A Milano, in particolare, i redattori del *Conciliatore* manifestavano ammirazione sconfinata per il drammaturgo inglese, che in Europa, fin dall'inizio del Settecento, godeva fama di dipintore del reale, di «genio di natura» refrattario alle «regole» drammatiche⁵. Silvio Pellico, Giovanni Berchet, Ermes Visconti furono i rappresentanti di quella inquieta gioventù «romantica» che nel rifiuto del suo stesso retaggio letterario, politico e filosofico, diede la spinta iniziale al lungo e

³ Cfr. la lettera del 6 giugno 1843 al conte Mocenigo, in *Verdi: lettere inedite*, a cura di G. Morazzoni, Milano, Libreria Editrice Milanese, 1929, p. 17.

⁴ Tredici drammi (comprese le due parti dell'*Henry IV*) tradotti, non troppo accuratamente, da Michele Leoni vennero pubblicati a Verona fra il 1819 e il 1822.

⁵ Un affascinante studio sulla fama e l'influsso di Shakespeare sul continente nel secolo XVIII: P. van Tieghem, *Le préromantisme. Études d'histoire littéraire européenne*, III: *La découverte de Shakespeare sur le continent*, Paris, 1947 (rist. Genève, 1973). Sull'importanza di Shakespeare per il movimento romantico italiano, cfr. L. Collison-Morley, *Shakespeare in Italy*, Stratford-upon-Avon, 1916, pp. 98-150.

contrastato processo risorgimentale; tutti costoro erano, come un sol uomo, «shakespeariani». E lo era l'amico loro Manzoni; tuttavia né Pellico nella *Francesca da Rimini* (1815) né Manzoni nelle sue due tragedie (*Il conte di Carmagnola*, 1816-1819, e *Adelchi*, 1820-1821) fecero propri i procedimenti sregolati di Shakespeare. Manzoni, anzi, statuí, coll'esempio, i confini dell'ampliamento al quale i suoi successori vollero sottoporre le convenzioni neoclassiche. Negli scritti teorici egli argomentò, con arguzia e in modo persuasivo, contro ogni nozione preconcepita e, piú specificamente, contro le unità di tempo e di luogo⁶. Manzoni passa al vaglio anche altre convenzioni, ma assumono qui un significato eminente le sue osservazioni sull'uso di elementi comici nella tragedia:

... Shakespeare ha spesso mescolato il comico agli avvenimenti piú seri. Un critico moderno⁷ a cui non si potrebbe rifiutare senza ingiustizia molta sagacia e molta profondità, ha voluto giustificare questo uso di Shakespeare, dandone delle buone ragioni. Per quanto attinte da una filosofia piú alta di quella generalmente applicata sin qui all'arte drammatica, quelle ragioni non mi hanno mai persuaso e io penso, come un buono e leale partigiano del classico, che la mescolanza di due effetti contrari distruggerebbe l'unità di impressione necessaria a produrre l'emozione e la simpatia; o, per parlare piú ragionevolmente, mi sembra che codesta mescolanza, cosí come è stata adoperata da Shakespeare, presenti integralmente questo inconveniente; però, che sia veramente e in qualsiasi momento impossibile il produrre un'impressione armonica e gradevole con l'accostamento di questi due mezzi, io non ho il coraggio di affermarlo, né la docilità di ripeterlo. Vi è solo un genere al quale si può rifiutare in anticipo ogni speranza di successo duraturo, anche ad un genio, e codesto genere è il falso: vietare tuttavia al genio di usare materiali che sono nella natura, e ciò per la ragione che non potrà trarne un buon partito, ciò è spingere evidentemente la critica al di là del suo uso e delle sue forze. Che si sa? Non si rileggono ogni giorno opere — del genere narrativo, è vero — ma opere in cui codesta mescolanza si ritrova molto spesso, e senza che vi sia stato bisogno di giustificarla, perché è talmente fusa nell'avvincente verità dell'insieme, che nessuno l'ha notata per farne argomento di censura?⁸ E il genere drammatico stesso non ha prodotto un'opera sorprendente in cui si trovano impressioni ben altrimenti diverse e numerose, accostamenti ben altrimenti impreveduti che non quelli che si collegano alla semplice combinazione del tragico e del comico?⁹ Questa opera non si è permesso di ammirarla, alla sola condizione di non darle il nome di tragedia? Condizione del resto abbastanza dolce da parte

⁶ Si veda la prefazione del Manzoni al *Conte di Carmagnola* nonché la lunga *Lettre à M. C*** sur l'unité de temps et de lieu dans la tragédie* (1820); inoltre, i postumi *Materiali estetici*.

⁷ August Wilhelm von Schlegel, le cui *Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur* (1809-1811) erano del tutto familiari a Manzoni e alla sua cerchia, quantomeno nella traduzione di G. Gherardini del 1817 (riedita ora a cura di M. Puppo: A.W. Schlegel, *Corso di letteratura drammatica*, Genova, Il Melangolo, 1977).

⁸ Parole profetiche, in bocca al futuro maestro del romanzo.

⁹ Manzoni allude al *Faust* di Goethe.

dei critici, poiché esige soltanto il sacrificio di una parola e concede, senza accorgersene, che l'autore oltre a produrre un capolavoro ha per di più inventato un genere. Ma per restare più strettamente nel problema, la mescolanza di comico e di serio potrà venire trasportata felicemente nel genere drammatico in un modo stabile, e in opere che non siano un'eccezione? Ecco, ancora una volta, una cosa che non oso sapere. In ogni modo è un punto particolare da discutere, se si crede di avere abbastanza dati per farlo, ma è certamente un punto da cui non si possono trarre conseguenze contro il sistema storico che Shakespeare ha seguito, perché ciò che lo aveva condotto alla mescolanza di grave e di burlesco, di commovente e di basso, non era la violazione della regola, bensì il fatto che egli aveva osservato tale mescolanza nella realtà, e voleva rendere la forte impressione che ne aveva ricevuto¹⁰.

Ad onta della larghezza di vedute, però, Manzoni stesso si mantenne fedele alla tradizionale separazione dei generi.

Ma, ci si può chiedere, come reagivano le platee italiane, poco avvezze com'erano alla cosa, di fronte alle scene comiche nelle tragedie di Shakespeare? La risposta è: non le videro mai. Nessun dramma di Shakespeare fu rappresentato pubblicamente in Italia prima del 1842. Il 28 settembre di quell'anno, al prestigioso Teatro Re di Milano, *Otello* fu praticamente spazzato via di scena a forza di fischi, sebbene ne fosse protagonista il più grande attore italiano dell'epoca, Gustavo Modena (1803-1861), che molti anni più tardi narrò ad Ernesto Rossi (lui pure futuro interprete di *Otello*, e da Boito molto ammirato)¹¹ cosa accadde quella sera:

Alzato il sipario, dopo la solita sinfonia d'uso, alla scena fra Jago e Rodrigo, quando questo si mette a gridare dalla strada alla casa di Brabanzio: «Olà, Brabanzio! olà, messer Brabanzio, badate alla casa, ai ladri, olà! messer Brabanzio» il pubblico cominciò a bisbigliare: Che cos'è ciò? una tragedia o una farsa? e quando Brabanzio alla fine compare sul balcone, scomposto nelle vesti ed assonnato, e dice «che fu? quali grida?» e Jago: «La famiglia vostra è tutta in casa? ogni porta sprangata?» dal bisbiglio, il pubblico passò al riso ed allo zittire. Avevano letto sul cartellone, *tragedia*, credettero di assistere a una scena goldoniana, o ad una fiaba del Gozzi. «Basta! Basta! giù il sipario!»¹².

E così il culto shakespeariano, tutt'altro che diffuso, era stato il distintivo di una *élite* intellettuale e progressista. Quanto agli innumere-

¹⁰ Questo passo della *Lettre à M. C**** (*Tutte le opere*, a cura di M. Martelli, Firenze, Sansoni, 1973, pp. 1683-1684) si riproduce qui nella versione italiana data nelle *Opere manzoniane* a cura di G. Bezzola, Milano, Rizzoli, 1961, vol. III, pp. 332-335.

¹¹ Cfr. la lettera di Boito a Verdi del 21 dicembre 1886 nei *Carteggi verdiani*, a cura di A. Luzio, 4 voll., Roma, Reale Accademia d'Italia e poi Accademia dei Lincei, 1935-47, vol. II, p. 128.

¹² E. Rossi, *Studii drammatici e lettere autobiografiche*, Firenze, Le Monnier, 1885, p. 84. La data precisa di quella sfortunata rappresentazione la dà H. Gatti, *Shakespeare nei teatri milanesi dell'Ottocento*, Bari, Adriatica, 1968, p. 42 nota.

voli *Giulietta e Romeo*, *Amleto* e *Macbeth* che, a partire dal tardo Settecento, intrattenevano le platee italiane — drammi, opere o balletti che fossero —, essi serbavano solo una remota somiglianza con gli originali di Shakespeare, essendo in gran parte passati prima per le mani di Jean François Ducis (1733-1816), l'amabile «revisore» che mondò i drammi dalle loro «irrégularités sauvages» e dai «ressorts absolument inadmissibles sur notre scène»¹³. Alla stessa categoria appartenevano le due opere «shakespeariane» che più incombettero sul background di Verdi: l'*Otello* di Rossini (Napoli 1816) e *I Capuleti e i Montecchi* di Bellini (Venezia 1830).

Solo a seguito dell'allestimento scaligero del *Macbeth* di Verdi, due anni dopo la «prima» fiorentina, Milano vide un'altra rappresentazione shakespeariana; e fu il *Macbeth*, non certo per caso¹⁴. Anzi, l'opera di Verdi, la prima in Italia a rifarsi direttamente a Shakespeare e non ad un adattamento, svolse indubbiamente un ruolo rilevante nell'avvezzare il pubblico dei teatri italiani alle «stravaganze» di Shakespeare — nella fattispecie, alle streghe e alle apparizioni. Poiché, anche se Verdi insistette, nelle sue raccomandazioni a Piave, sul forte contrasto di toni fra il «sublime» dei personaggi principali e il «triviale» delle streghe¹⁵, la grande novità fu quella del «genere fantastico» (ossia l'introduzione di creature immaginarie e della magia), che poi divenne anche il tema principale dei dibattiti giornalistici¹⁶. L'unico episodio comico del dramma, la scena del Portiere, fu ovviamente eliminato: collocato subito dopo che si sente bussare al portale del castello, avrebbe probabilmente stroncato l'í per l'í l'esecuzione, com'era accaduto con l'*Otello* milanese.

La sperimentazione verdiana del «genere fantastico» fu vista da molti come un'aberrazione estranea allo spirito italiano. «Accompagna,

¹³ Cfr. la lettera di Ducis a Garrick del 14 aprile 1769, citata in van Tieghem, *La découverte de Shakespeare* cit., p. 237. E si veda l'interessantissima *Cronologia delle rappresentazioni shakespeariane nei teatri milanesi dell'Ottocento* posta in appendice a H. Gatti, *Shakespeare* cit., dove sono elencati a dozzine gli adattamenti di questo tipo, a decorrere dal 1788.

¹⁴ L'opera di Verdi fu rappresentata il 24 febbraio 1849, la tragedia shakespeariana il 18 dicembre seguente, con Alamanno Morelli protagonista. Modena non si avventurò mai più in un ruolo shakespeariano.

¹⁵ Lettera a Francesco Maria Piave del 4 settembre 1846, in F. Abbiati, *Giuseppe Verdi*, Milano, Ricordi, 1959, vol. I, p. 643.

¹⁶ Si veda la scelta delle recensioni al *Macbeth* pubblicata in *Verdi's "Macbeth". A Sourcebook*, a cura di D. Rosen e A. Porter, New York, W.W. Norton & Company, 1984. È divertente notare come i critici, tutti ammiratori dichiarati di Shakespeare, trovassero intollerabili le sue streghe e le sue apparizioni in scena. Pur avvezzi ai fantasmi regali (ad esempio quello di Nino, nella *Semiramide* voltairiana), gli italiani faticavano a digerire le manifestazioni soprannaturali di rango inferiore; ne seppe qualcosa Mendelssohn che, ad un ricevimento sul lago di Como, nel 1831, fu esortato ad evitare la lettura del *Sogno d'una notte di mezza estate*, «troppo melenso e infantile» (cfr. *Letters of Composers Through Six Centuries*, a cura di P. Weiss, Philadelphia, Chilton, 1967, pp. 233-234).

Verdi mio, colle tue nobili armonie questo dolore alto e solenne dell'Italia», scrisse Giuseppe Giusti dopo aver visto *Macbeth*: «il fantastico è cosa che può provare l'ingegno; il vero, prova l'ingegno e l'animo. Vorrei che gl'ingegni italiani contraessero tutti un forte e pieno connubio coll'arte italiana e s'astenessero dalla venere dei congiungimenti forestieri». Così replicava Verdi:

... ed io seguirò certamente i tuoi suggerimenti ché intendo cosa vuoi dire.

Oh se avessimo un poeta che ci sapesse ordire un dramma come tu l'intendi! Ma sgraziatamente (tu stesso ne converrai) se vogliamo qualche cosa che almeno almeno faccia effetto bisogna a nostra vergogna ricorrere a cose non nostre¹⁷.

Con «effetto», in mancanza di un lessico piú pretenzioso, Verdi definiva ciò ch'egli cercava d'ottenere sulle scene. Altrettanto, senza dubbio, importava il patriottismo; ma per *La battaglia di Legnano* (il suo contributo alla causa nazionale, dopo lo scoppio dei moti rivoluzionari) egli fece di nuovo ricorso a «cose non nostre», cioè ad un dramma francese con l'ambientazione spostata in Italia.

Eppure in quello stesso periodo egli si provò a trarre un'opera da una fonte italiana originale, quantunque si trattasse di un romanzo: *L'assedio di Firenze* di Francesco Domenico Guerrazzi¹⁸. Se ne parla per la prima volta in una lettera a Piave del 22 luglio 1848 scritta da Parigi; significativamente, allo schema appena abbozzato fa seguito questa intimazione:

Bada bene di evitare la monotonia. Nei soggetti naturalmente tristi, se non si è ben cauti si finisce a fare un mortorio, come, per modo d'esempio, i *Foscari*, che hanno una tinta, un color troppo uniforme dal principio alla fine¹⁹.

Verdi aveva provato a rischiarare il «mortorio» dei *Due Foscari* inserendo una barcarola — cantata da dietro le quinte, nella scena delle prigioni del second'atto — e una regata, all'inizio del terzo. Col romanzo di Guerrazzi avrà sperato di non dover ricorrere a simili sforzi di fantasia; ché il libro, pur se «naturalmente triste» — esso narra della capitolazione di Firenze di fronte agli eserciti dell'imperatore Carlo V —, era tanto copioso e dovizioso di episodi vari, da quelli terrificanti

¹⁷ Lettere del 19 e 27 marzo 1847, in Abbiati, *Verdi* cit., vol. I, p. 691.

¹⁸ Pubblicato nel 1836, in cinque volumi, a Parigi, dove venne spesso ristampato, in Italia ebbe circolazione in gran parte clandestina. Guerrazzi, ardente patriota, l'aveva scritto nel 1833 durante un periodo di detenzione dovuto alla sua attività politica.

¹⁹ *Verdi: lettere inedite* cit., p. 29. I *due Foscari*, menzionati anche nella lettera a Somma sopra citata, costituiscono, nel loro rispetto delle «unità», un caso eccezionale. In effetti, lo stesso dramma di Byron donde son tratti si avvicina ai canoni neoclassici piú d'ogni altra fonte dei libretti di Verdi, anche se dal canto loro gli adattamenti shakespeariani di Boito raggiungono un'analogha compattezza.

ad altri allegri e chiassosi, che qualsiasi librettista, una volta messo sull'avviso, ne avrebbe saputo ricavare un intreccio convenientemente variegato. Non aveva da essere. Ai primi del 1849 Verdi girò il progetto a Salvatore Cammarano, intendendo presentare l'opera al San Carlo. Il 7 di marzo Cammarano gli inviò una sinossi particolareggiata dell'opera, in quattro atti, unitamente ad una lettera di accompagnamento sua e ad un'altra dell'impresario Vincenzo Flauto; entrambe lo avvertivano che avrebbe riscontrato, nell'abbozzo allegato, una forte attenuazione dell'«aspetto politico», per timore di interventi censori²⁰. Come di consueto in interventi del genere, anche la fisionomia drammatica ebbe a soffrirne. Con una lunga risposta, datata Parigi 24 marzo, Verdi tentò di restituire un po' della vivacità originaria alle scene ricavate dal romanzo:

... in quanto ai versi fateli come volete, voi potete alternare e cambiare i metri, e siano strani e disordinati come la posizione. Questo misto di comico e di terribile (a uso Sha[k]espeare) credo farà bene e servirà anche a distrarre e togliere la monotonia di tante scene serie.

La scena del Campo d'Orange si presta pure per fare un bel quadro drammatico-musicale, ma bisognerebbe distribuire la scena in questo modo: il fondo rappresenterebbe Firenze; da un lato, sul davanti fare realmente la tenda d'Orange, dall'altro lato in fondo diverse altre tende dei soldati etc. Nella tenda d'Orange non amerei molta gravità: vorrei vi giocasse, e nello stesso tempo vi parlasse dell'assalto andato a vuoto etc. Intanto il resto della scena vorrei rappresentasse un vero campo d'armata. C'è una scena stupenda in questo genere nel *Valesthein* di S[c]hiller: soldati, vivandiere, zingari, astrologhi, persino un frate che predica alla maniera piú comica e deliziosa del mondo. Voi non potete mettere un frate, ma potrete mettere tutto il resto, e potete anche fare un ballabile di zingare²¹.

La mescolanza di comico e terribile, osserva il Budden, doveva esser poi realizzata in *Rigoletto*, così come la scena nell'accampamento ispirata al *Wallenstein* troverà posto nella *Forza del destino*²². Budden puntualizza poi altre due circostanze: è chiaro, scrive, che all'epoca Verdi «era ancora almeno in parte attratto dalla grandiosità degli spettacoli parigini, né aveva dimenticato la scena del banchetto della *Lucrezia Borgia*, con la sua massa di ruoli secondari maschili». E in effetti,

²⁰ Queste lettere inedite sono conservate in microfilm presso l'American Institute of Verdi Studies. Colgo l'occasione per ringraziare il direttore dell'istituto, Martin Chusid, per avermi dato accesso alle preziose risorse dell'istituto stesso.

²¹ Abbiati, *Verdi* cit., vol. II, pp. 4-5.

²² Budden, *The Operas of Verdi* cit., vol. I, p. 420 (trad. it., vol. I, p. 456). A pagina 419 (rispettivamente 455, nota 7) Budden cita erroneamente lo scenario riprodotto in *Carteggi verdiani* cit., vol. IV, p. 219, come se fosse un documento a sé stante; esso non è altro che un appunto per la lettera inviata a Cammarano. Cori di zingari trovaron posto anche nel *Trovatore* e nella *Traviata* (le fonti non ne prevedevano alcuno), col medesimo fine di gettare un raggio di lucentezza in un contesto tetro.

leggendo le indicazioni che Verdi dà per la scena del banchetto (non citate sopra), la tentazione di paragonarla a quella dell'opera di Donizetti, o magari a quella del dramma originale di Victor Hugo, è decisamente forte. Ma allora il romanzo? Lì troviamo il banchetto al capitolo XVIII, ed è all'incirca come Verdi ce lo riporta nella sua lettera: un'orgia da avvinazzati, ribalda anzichè, nel palazzo del traditore Malatesta Baglioni, comandante delle linee difensive dei fiorentini (Cammarano ne aveva fatto un'elegante occasione mondana). Tuttavia Verdi introduce una piccola variazione: lo spostamento di alcuni versi, prima destinati agli ospiti, ad una voce fuori scena, quella di Pieruccio²³, un vagabondo mezzo matto che si aggira per le strade di Firenze assediata e per le pagine del romanzo intonando profezie di sventura. Senonché Pieruccio nel romanzo non compare, in questo preciso frangente; e dunque Verdi, in fin dei conti, avrà proprio tenuto presente anche quel tal banchetto nella *Lucrezia Borgia*, dove si odono voci fuori scena (di monaci nell'originale di Hugo, condecientemente non specificate nel libretto di Felice Romani) che predicano cose terribili nel bel mezzo dello sfrenato festino. V'è poi un altro contrasto «a uso Shakespeare»: la muta, macbettiana figura di Malatesta, seduto a capotavola²⁴. La scena nell'accampamento ha luogo al capitolo XIII, nel romanzo, ed anche in questo caso Verdi ampliò il quadro rispetto all'episodio originale, che si svolge dentro la tenda del principe di Orange. Il musicista, ispirandosi a Schiller, voleva inserire nella scena il massimo possibile di ciò che stava all'esterno del padiglione; voleva, in effetti, un campo militare «vero». Nella visione di Verdi *L'assedio di Firenze* avrebbe dovuto essere un'opera «shakespeariana», sebbene l'ispirazione diretta gli venisse da autori piú moderni (Guerrazzi, Hugo, Schiller). Che il dramma sarebbe stato proibito dalla censura napoletana, ad onta delle precauzioni di Cammarano e di Flauto, era cosa che però tutti gli interessati avrebbero ben potuto prevedere: il libro, dopotutto, era universalmente considerato un palese incitamento alla rivoluzione.

La spettacolarità di conio parigino, ossia il primo contatto e la prima collaborazione di Verdi con l'Opéra, ebbero poi anch'esse un'influenza che non va trascurata: Verdi si stabilì a Parigi nel luglio 1847 e vi rimase, tranne che per due brevi rientri in Italia, nei due anni successivi. Fu questo il suo primo soggiorno prolungato all'estero (aveva trascorso alcune settimane a Vienna nel 1843 per l'allestimento del *Nabucco*); è dunque piú facile sottovalutare che esagerare l'influsso delle

²³ Non «Ferruccio», come danno l'Abbiati e il Budden.

²⁴ Guerrazzi paragona il suo pallore a quello del Convitato di Pietra. I banchetti destano associazioni mentali. Nel 1772 Gottlob Stephanie jr (il librettista del *Ratto dal seraglio*) raffazzonò un «adattamento» shakespeariano per il pubblico viennese: s'intitolava *Macbeth ovvero Il nuovo convitato di pietra*, e restò in scena per cinque anni (cfr. van Tieghem, *La découverte de Shakespeare* cit., p. 292).

opere parigine — e di tutto un contesto teatrale e culturale — sulla sua evoluzione. Tutt'altra faccenda è però produrre le prove tangibili di siffatte influenze nell'opera di un artista. Se Verdi non avesse mai lasciato l'Italia, avrebbe egli ricercato quei contrasti che si son visti nell'*Assedio di Firenze*? Si sta probabilmente sul sicuro col dire che il suo impulso a trattare una gamma di emozioni e esperienze umane più vasta (impulso ch'egli affermava d'aver «sempre» avuto) fu alimentato dall'esempio dell'opera francese, dove la separazione dei generi era meno ferrea, più una questione di dimensioni che di contenuto²⁵.

Dopo che *L'assedio di Firenze* venne proibito, Verdi ripiegò sulla «tragedia borghese» di Schiller, *Kabale und Liebe* (*Amore e raggio*). C'è grande differenza, fra i due soggetti; non più grande, comunque, di quella che separa il dramma di Schiller dalla *Luisa Miller* che Cammarano ne ricavò, con le sue boscherecce ambientazioni tirolesi. *Kabale und Liebe*, che fu rappresentata esattamente due settimane prima de *La folle journée ou Le mariage de Figaro* di Beaumarchais²⁶, costituiva, al pari della commedia francese, un atto d'accusa verso la società classista, ma di gran lunga più brutale ed esplicito. «Inglese» è la tecnica drammatica prescelta: Schiller, mentre scriveva, tenne a portata di mano *Romeo e Giulietta* e *Otello*²⁷. I genitori di Luisa si esprimono nel linguaggio della quotidianità; il padre, sebbene finisca per assumere una statura tragica, è personaggio essenzialmente comico, in particolare proprio prima della catastrofe finale (V, 5), quando va in estasi dinnanzi ad una borsa d'oro, pochi istanti prima che Ferdinand avveleni sé e Luise. V'è poi un damerino di corte, Kalb, che si avvicina all'Osric shakespeariano; ogni suo verso è scritto guardando all'effetto comico, anche nel bel mezzo di situazioni ben pesanti quali il suo duello con Ferdinand (IV, 3) o il lacrimevole addio di Lady Milford (IV, 9). Nulla di ciò scampò alle cesoie di Cammarano, che sfrondò spietatamente il dramma di Schiller, badando non solo ai requisiti d'un buon libretto d'opera ma anche a quelli d'una tragedia convenzionale.

Qualcosa del genere era già accaduto in precedenza. Nel 1826 *Kabale und Liebe* era stato in voga nei teatri di Parigi — quattro allestimenti, tutti nella stessa annata. Presso l'augusto Théâtre Français, con tutta una tradizione classicistica alle spalle, il dramma di Schiller era

²⁵ L'intreccio di elementi comici e tragici in *Un ballo in maschera* (1859) era caratteristico già del libretto originale di Scribe musicato da Auber nel 1833 per Parigi. Tuttavia Cammarano, che ne fece un adattamento per Mercadante nel 1843, cancellò ogni traccia di comicità (cfr. Budden, *The Operas of Verdi* cit., vol. II, London, Cassell, 1978, p. 365).

²⁶ *Kabale und Liebe* fu data per la prima volta a Francoforte sul Meno il 13 aprile 1784, *La folle journée* a Parigi il 27 dello stesso mese.

²⁷ Cfr. le lettere di Schiller del 9 e 23 dicembre 1784 a W.F.H. Reinwald in *Schillers Werke. Nationalausgabe*, Weimar, 1956, vol. XXIII, pp. 55-56 e 57-58. Echi della gelosia dirompente dell'*Otello* shakespeariano sopravvivono persino nella risistemazione dell'atto finale operata da Cammarano.

stato trasformato in una tragedia «regolare». Kalb fu eliminato; Miller divenne un sentenzioso «padre nobile»; e Lady Milford, non piú concubina del principe, si tramutò in una giovane vedova virtuosa, la contessa di Holstein (cfr. la duchessa di Ostheim in Cammarano)²⁸. La «Revue encyclopédique» recensì lo spettacolo in termini che ben s'attaglierebbero al libretto di Cammarano:

Tutto ciò che v'era d'originale e di ardito nel componimento di Schiller è scomparso nella sbiadita copia che ne ha fatto l'autore francese. L'idea guida del poeta, il contrasto fra la corruzione delle corti e l'onesta semplicità dei costumi borghesi, viene addirittura cancellata, e il nuovo dramma non offre che un'azione scolorita e personaggi senza fisionomia, come se ne vedono fin troppo spesso sulle nostre scene²⁹.

Cammarano, naturalmente, andò ancor piú in là: spostò la scena dalla città alla campagna (a vantaggio dei cori, come spiegò piú d'una volta), privando cosí il dramma della sua minacciosità quasi claustrofobica, e trasformò il vecchio Miller, maestro di musica e gretto borghesuccio in Schiller, in un valoroso soldato a riposo.

L'idea di musicare *Kabale und Liebe* era venuta a Verdi nell'estate o nell'autunno del 1847, reduce dalla «prima» londinese de *I masnadieri* e da poco stabilitosi a Parigi. Con tutta probabilità egli vide il dramma al Théâtre Historique in un adattamento, insolitamente rispettoso, di Dumas padre, spettacolo che aveva esordito mentre egli era a Londra. Non fu un'edizione fortunata. Cercando di analizzarne l'insuccesso, Théophile Gautier, dopo aver osservato che Dumas era «piú di chiunque altri degno di sentire e di rendere il profondo sentimento, l'entusiasmo e l'energia socialista[!] del dramma tedesco», cosí proseguiva:

È forse piú facile far ben accogliere, da noi, il realismo shakespeariano, riguardante soggetti storici e convenzionali, che non le analoghe procedure usate da Schiller su soggetti moderni. I particolari della vita borghese, frammisti a situazioni ove esplodono le passioni piú tragiche, rischiano spesso di suscitare il sorriso, come nella scena ove Ferdinand, dopo una tirata eroica, chiede a Luise un bicchiere d'acqua, o come in quella ove il vecchio musicista interrompe il dialogo sublime degli amanti con una battuta prosaica.

Il pubblico francese, portato a percepire il generale ma poco dotato di spirito d'osservazione e di raffronto, non ha mai del tutto accettato la mescolanza fra l'ameno e il serio; gli è ben accetto l'insulso *mélodrame*³⁰ o la scena familiare che segue una scena tragica; ma il riso che d'un tratto s'intreccia stridulo

²⁸ Cfr. A.J.J. de La Ville de Mirmont, *L'intrigue et l'amour. Drame en cinq actes et en vers imité de Schiller*, Paris, 1826.

²⁹ «Revue encyclopédique», XXX (1826), p. 366, citata in E. Egli, *Schiller et le romantisme français*, Paris, 1927, vol. I, pp. 586-587.

³⁰ I *mélodrames* prosperavano nei teatri dei boulevards. Si rivolgevano alle categorie meno colte del pubblico e mescolavano tragedia e commedia, parlato e cantato, azione e danza.

con lo choc delle passioni esasperate ha in sé qualcosa che tuttora stupisce [il nostro pubblico]³¹.

Per nulla intimorito (e forse addirittura attirato) da siffatte considerazioni, Verdi aveva suggerito il dramma a Cammarano quale soggetto per la loro nuova opera per Napoli. Il 22 dicembre 1847 il librettista aveva risposto:

... ho diligentemente esaminato l'*Amore e raggio* di Schiller, da voi propostomi, e le varie sue riduzioni del teatro italiano, non che quella francese di Dumas; e sono anch'io del vostro avviso, cioè esser quel Dramma ricco di vive posizioni, e di caldi affetti, e soprattutto me ne sembra la catastrofe più che altra tremenda e compassionevole. Ciò non di meno tre ostacoli ne si parano d'innanzi: primo dover togliere quanto non sarebbe ammissibile dalla censura; secondo innalzare a maggior nobiltà il Dramma, o per lo meno alcuno de' suoi personaggi; terzo stringere il numero di questi personaggi (oltre le due donne rivali, abbiamo il presidente, il figlio, il segretario, il maresciallo, ed il padre di Luisa)³².

Si noti l'inclinazione classicistica di Cammarano. Il suo più bell'apprezzamento sul dramma *Sturm und Drang* di Schiller è che nella catastrofe vi si conservano i requisiti aristotelici della pietà e del terrore. Quanto al suo triplice proponimento, esso equivale in realtà a una dichiarazione di premeditazione assassina verso la *pièce*: primo, eliminarne il messaggio sociale; secondo, «nobilitare» tutti i personaggi in ossequio alla concezione neoclassica delle *dramatis personae* tragiche; infine, ridurre la distribuzione delle parti per adattarla ad un normale organico da opera italiana.

Quando nel 1849 tornò a *Kabale und Liebe*, Verdi doveva perciò aver coscienza di come Cammarano gli avrebbe ridotto il soggetto. Cosicché, ricevuto dal librettista il piano particolareggiato della *Luisa Miller*, fece solo qualche lieve rimostranza³³. Soprattutto cercò di ripristinare (come sempre) alcune situazioni drammatiche dell'originale, andate perdute nella riduzione librettistica. Cammarano acconsentì solo ad una richiesta, quella di recuperare alcuni dei versi che chiudono l'atto II di Schiller³⁴. Inoltre Verdi chiese che uno dei personaggi, Wurm, venisse tratteggiato in modo diverso:

³¹ Articolo ne «La Presse» del 14 giugno 1847, citato in Egli, *Schiller* cit., vol. II, pp. 535 e 536.

³² La lettera, inedita (cfr. sopra, nota 20), tra l'altro ci consente di datare i primi progetti verdiani per un'opera su questo soggetto.

³³ La sinossi di Cammarano è pubblicata in Abbiati, *Verdi* cit., vol. II, pp. 10-16; la lettera di Verdi del 17 maggio 1849, *ibidem*, pp. 17-19, o, più fedelmente, in *I copialettere di Giuseppe Verdi*, a cura di G. Cesari e A. Luzio, Milano, 1913, pp. 470-472. Cfr. inoltre l'ampia trattazione che ne fa Budden, *The Operas of Verdi* cit., vol. I, pp. 421-422 (trad. it., vol. I, pp. 457-458).

³⁴ ella sua lettera Verdi citava versi tratti dall'adattamento di Dumas. Lo stesso Cammarano lo utilizzerà, ad esempio, per il finale dell'opera, quando Rodolfo trafigge Wurm con la sua spada: quell'idea gli venne dal creatore di D'Artagnan e non da Schil-

Nell'atto secondo vi raccomando il duetto fra Wurm ed Eloisa. Farà un bel contrasto il terrore e la disperazione di Eloisa colla freddezza infernale di Wurm. Mi pare anzi che se darette al carattere di Wurm un certo non so che di comico, la posizione diverrà ancor più terribile.

E, ancora una volta, in chiusura di lettera, a proposito di Wurm:

Non dimenticate di conservare in tutta la parte di quest'ultimo quel certo non so che di comico che servirà a dare maggior risalto alle sue finezze e alle sue scelleraggini.

È difficile immaginare cosa Verdi avesse in mente: desiderava che il cattivo possedesse la *verve* demoniaca di uno Iago, o stava pensando ad una sorta di Beckmesser, ridicolo ma micidiale? Cammarano non lo accontentò, e così non ci è dato saperlo.

Nulla testimonia che Verdi si ritrovasse infine deluso dal risultato della collaborazione col librettista napoletano; né questo studio ha per scopo di dimostrare che Verdi, nella sua ricerca d'una più ampia libertà drammatica, sia sempre avanzato in linea retta. Ovviamente nella *Luisa Miller*, in particolare nell'ultim'atto, Verdi trovò quel che gli occorreva, visto che qui scrisse alcune delle pagine più belle dell'opera; che fu un successo. Già prima di aver terminato la *Luisa Miller* progettò un'opera nuova per Napoli; e chiese a Cammarano di dare un'occhiata a *Le Roi s'amuse* di Victor Hugo, «bel dramma con posizioni stupende»³⁵. Si può presumere che a Napoli il musicista e il poeta discutessero a voce della cosa, all'epoca della «prima» di *Luisa*; considerato l'«aspetto politico» del dramma di Hugo, non è sorprendente che essi optassero per una collaborazione sul *Re Lear*, sovrano senza politica e quindi al di sopra di ogni sospetto. Il 28 febbraio 1850 Verdi inviò a Cammarano uno schema particolareggiato in quattro atti del libretto così come se lo prefigurava³⁶.

La storia dei progetti verdiani per un'opera sul *King Lear* di Shakespeare è stata già narrata tante volte³⁷. Abbiamo visto (cfr. la precedente nota 3) ch'egli si proponeva di scriverne una già nel 1843; e l'idea gli sorrideva ancora nel 1845 e nel 1846. Ma lo scheletro ch'egli inviò a Cammarano costituisce l'attestazione più precoce di un qualche passo concreto volto alla realizzazione del progetto. Sapere perché

ler, dove non v'è ombra di tale azione. E infatti Mélingue, che interpretò Ferdinand nella mess'in scena di Dumas, aveva avuto grande successo, poco tempo prima, nei panni di D'Artagnan in *Les Mosquetaires*. Cfr. C. Hervey, *The Theatres of Paris*, Paris, 1846, p. 332.

³⁵ Lettera di Verdi all'impresario Flauto del 7 settembre 1849, nei *Copialettere* cit., p. 85. Si tratta del primissimo accenno al dramma nella corrispondenza.

³⁶ *Ibid.*, pp. 478-482.

³⁷ Oltre a «*Re Lear*» e «*Ballo in maschera*» cit., cfr.: *Carteggi verdiani* cit., vol. II, pp. 58-79; Abbiati, *Verdi* cit., vol. I, p. 665; e L.K. Gerhartz, *Die Auseinandersetzungen des jungen Giuseppe Verdi mit dem literarischen Drama*, Berlin, Merseburger, 1968, pp. 277-281.

Verdi non completò mai l'opera negli anni successivi (sebbene egli ne avesse probabilmente scritto parte della musica)³⁸ non è questione che gli storici possano dirimere; ma penso che a questo punto abbiamo elementi bastevoli a spiegare perché egli non ci provasse prima del 1850: *Macbeth* senza il Portiere era possibile, *Re Lear* senza Buffone no. Evidentemente Verdi si sentiva ora in grado di tentare:

Il *Re Lear* si presenta a prima vista così vasto, così intrecciato che sembra impossibile cavarne un melodramma: però, ben esaminatolo, parmi che le difficoltà senza dubbio grandi non sieno insuperabili. Voi sapete che non bisogna fare del *Re Lear* un dramma colle forme presso a poco fin qui usate, ma trattarlo in una maniera del tutto nuova, vasta, senza riguardo a convenienze di sorta. Le parti, parmi possano ridursi a cinque principali: Lear, Cordelia, Buffone, Edmondo, Edgardo. Due comprimarie: Regana e Gonerilla. ... Due comprimari bassi (come nella *Luisa*) Kent e Gloucester, il resto seconde parti³⁹.

Se ci si sofferma sullo schema di Verdi, l'innovazione più sensazionale è l'inclusione del Buffone fra le «parti principali». Era l'unico personaggio che Cammarano, fosse campato abbastanza da completare il libretto⁴⁰, mai avrebbe potuto «innalzare a maggior nobiltà»; ed è dappertutto. Nella scena I, 3 Verdi annota: «Lear manda prevenire Gonerilla del suo arrivo. Intanto il Buffone colle sue bizzarre canzoni va pungendo Lear perché si è fidato delle sue figlie». All'atto II, scena 1, Lear attacca: «Soffia, vento ... non v'accuserò d'ingratitude!» Il Buffone (scherzando sempre): «Rio dell'acqua santa in una casa meglio saria che quest'acqua di cielo». Atto II, 4: «Il Buffone chiede a Lear "Se un pazzo è nobile o plebeo?" Lear risponde "È un re; è un re!!"». È un contrappunto continuo di passione e buffoneria, ed è stuzzicante immaginarlo trasposto in musica. Ma il temporale che prende ad infuriare alla fine del prim'atto, e che dura ancora al levar della tela sul secondo, può darsi non sia andato perduto del tutto: è forse quello stesso che scatena la sua furia su un altro buffone, Rigoletto⁴¹.

Il progetto del *Re Lear* fu lasciato cadere quando Verdi accettò di scrivere *Stiffelio* per l'editore Ricordi; quasi contemporaneamente firmò il contratto col Teatro La Fenice per un'opera nuova. Entrambi i libretti sarebbero stati scritti da Piave. La genesi del secondo di essi è stata narrata così spesso, e da ultimo in modo così esauriente dal

³⁸ Il testo della prima aria di Leonora nella *Forza del destino* è identico a quello della prima aria di Cordelia nel libretto di Somma per il *Re Lear*; ad onta di quanto sostiene il Budden (*The Operas of Verdi* cit., vol. II, p. 450), non vedo perché almeno la prima parte della musica non potrebbe esser stata composta per il progetto originario.

³⁹ *I copialettere* cit., p. 478.

⁴⁰ Cammarano morì due anni più tardi mentre lavorava al *Trovatore*.

⁴¹ L'abbozzo del *Re Lear* del 1850 non può essere discusso approfonditamente senza considerare i due libretti completi di Somma, la cui trattazione esorbita dall'ambito del presente saggio.

Budden, che qui basterà badare a quei soli particolari che appaiano rilevanti. Anzitutto, un passo tratto dalla lettera del 28 aprile 1850 a Piave:

In quanto al genere sia grandioso, sia appassionato, sia fantastico, purché sia bello a me poco importa. L'appassionato nonostante è piú sicuro. I personaggi tutti quanti ne richiederà il sogetto. Se un artista bada a queste meschinità non farà mai nulla di bello, di originale. Difficilmente troveremo cosa migliore di *Gusmano il Buono*, nonostante avrei un altro sogetto che se la polizia volesse permettere sarebbe una delle piú grandi creazioni del teatro⁴² moderno. Chi sa! hanno permesso *Ernani*, potrebbe (la polizia) permettere anche questo, e qui non ci sarebbero congiure. Tentate! Il sogetto è grande, immenso, ed avvi un carattere che è una delle piú grandi creazioni che vanti il teatro di tutti i paesi e di tutte le epoche. Il sogetto è *Le Roi s'amuse*, ed il carattere di cui ti parlo sarebbe Tribolet che se Varesi è scritturato nulla di meglio per Lui e per noi.

P.S. Appena ricevuta questa lettera mettiti quattro gambe: corri per tutta la città, e cerca una persona influente che possa ottenere il permesso di fare *Le Roi s'amuse*. Non addormentarti: scuotiti: fa' presto. Ti aspetto a Busseto ma non adesso, dopo che avranno scelto il sogetto⁴³.

Si avverte la sfiducia completa, trasmessagli il dicembre precedente a Napoli da Flauto e Cammarano, circa la possibilità che il dramma di Hugo sfuggisse al veto della censura. Tuttavia il desiderio di musicarlo aveva continuato, evidentemente, a covargli dentro, visto che ora traboccava incontrollato. L'8 maggio scriveva a Piave:

Oh *Le Roi s'amuse* è il piú gran sogetto e forse il piú gran dramma dei tempi moderni. Tribolet è creazione degna di Shakespeare!! Altro che *Ernani*!! è sogetto che non può mancare. Tu sai che 6 anni fa quando Mocenigo mi suggerí *Ernani*, io esclamai: «sí, per Dio... ciò non sbaglia». Ora riandando diversi sogetti quando mi passò per la mente *Le Roi* fu come un lampo, un'ispirazione e dissi l'istessa cosa... «sí, per Dio ciò non sbaglia»⁴⁴.

C'è nelle sue parole una convinzione cosí entusiasta da far dimenticare che quella cosa definita «il piú gran dramma dei tempi moderni» fu, semmai, il fiasco teatrale piú clamoroso del secolo⁴⁵. La prima e

⁴² Qui, cancellata, si legge la parola «tragico».

⁴³ Abbiati, *Verdi* cit., vol. II, pp. 59-60.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 62.

⁴⁵ L'edizione piú autorevole delle opere di Hugo (*Oeuvres complètes*, Paris, 1901-1953, 45 voll.) dà ampie note critiche e storiche; *Le Roi s'amuse* sta nel volume II della serie 3 («Théâtre»). A. Ubersfeld, *Le Roi et le bouffon. Étude sur le théâtre de Hugo de 1830 à 1839*, Paris, 1974, è lo studio storico-analitico piú aggiornato e completo sui drammi che vanno da *Marion Delorme* a *Ruy Blas*; per *Le Roi s'amuse*, cfr. pp. 95-156. Cfr. inoltre W.D. Pendell, *Victor Hugo's Acted Dramas and the Contemporary Press*, The Johns Hopkins Studies in Romance Literatures and Languages, Extra Vol. XXIII, Baltimore, 1947, pp. 61-71.

unica rappresentazione, il 22 novembre 1832 al Théâtre Français, non fu — a differenza dalla «prima» di *Hernani*, due anni prima — una battaglia gloriosa, ma semplicemente un disastro di dimensioni colossali. Praticamente tutti i settori del pubblico e la stampa intera si trovarono d'accordo nello stroncare il dramma. Che il governo di Luigi Filippo proibisse immediatamente la *pièce* potrebbe davvero esser stato dovuto ad un verso che i censori vollero leggere come un'ingiuria all'onorabilità della Regina Madre. Che la si continuasse a proibire durante il Secondo Impero andava da sé, visto che in quel periodo Hugo stesso era esule politico. Ma il dramma fu proibito ancora nel 1873, sotto la Terza Repubblica; e quando infine approdò alle scene per la seconda volta, a cinquant'anni dalla *première*, «l'applauso parve temere se stesso. I versi risuonarono in un silenzio gelido, deferente, angoscioso, cento volte piú crudele del furore e dei fischi del 1832»⁴⁶. Il fiasco non era stato affatto causato (come si potrebbe pensare) dalle «tirate» contro la dignità reale e l'aristocrazia: sotto la monarchia di luglio simili attacchi all'*ancien régime* erano all'ordine del giorno, a teatro, e non provocavano reazioni di sorta. La sensibilità del pubblico e della critica, piuttosto, fu ferita dall'attentato alla morale, al passato storico come lo si vedeva allora, ed alle convenzioni letterarie. È quest'ultimo aspetto che qui interessa; se ne seguano i motivi essenziali nelle pagine seguenti, tratte dal «Journal des Débats», ch'era di amici di Hugo:

Ogni volta che l'autore s'elevava alle vette della passione, ogni volta che infondeva nel dialogo pensieri nobili e sentimenti autentici dell'animo umano, allora ogni simpatia si destava e tutte addirittura le fazioni letterarie si alleavano per rendergli giustizia; ma quando sprofondava nel buffonesco, nel triviale, nel plebeo, ecco allora che disgusto e disattenzione insorgevano di nuovo.

Quest'uomo dall'immaginazione sublime e poderosa, dalla poesia tanto varia e tanto elevata, ha fatto fiasco; proprio lui, l'autore di *Notre-Dame de Paris*, il cantore de *Les Orientales*. Questo è il fallimento di tutto un genere. *Le Roi s'amuse* realizzava tutte quelle brillanti teorie che novatori audaci andavano sbandierando da tempo...⁴⁷. La vita umana, in siffatta veste drammatica, non parve piú vera, ma solo piú turpe... La mescolanza di buffonesco e sublime gettò il pubblico in una penosa confusione.

[È caduto] poiché ha voluto dipingere costumi che alla decenza — o, s'egli preferisce, alla bigotteria dei nostri palcoscenici — ripugnano; poiché egli credeva di poter far su e giù da un genere all'altro, o forse di poterli confondere tutti insieme⁴⁸.

⁴⁶ Edmond Biré, citato in Ubersfeld, *Le Roi et le bouffon* cit., p. 156.

⁴⁷ Si trattava, beninteso, delle teorie che avevano ricevuto la loro formulazione piú completa nella famosa prefazione al *Cromwell* di Hugo (1827).

⁴⁸ Étienne Béquet sul numero del 24 novembre 1832, citato in Ubersfeld, *Le Roi et le bouffon* cit., pp. 127, 137, 138 (nota 195).

Le schermaglie fra Verdi e la censura veneziana — schermaglie che si risolsero nel trasferimento dell'azione del dramma a Mantova e nel cambiamento di nome di tutti i personaggi — sono ben note. Si osservi però, *en passant*, con quale fiera veemenza Verdi salvaguardò le situazioni-chiave del dramma: nessuno degli elementi «grotteschi» di Hugo fu sacrificato, tutti i contrasti cruciali rimasero intatti. A un certo punto egli rifiutò addirittura di consegnare l'opera, a meno di non ricevere assicurazioni scritte — e in forma legale! — che il libretto rimaneggiato non sarebbe più stato toccato: ad esempio, al paragrafo 5 di questo documento sbalorditivo, si statuisce la piena giurisdizione del Maestro sopra il «sacco contenente il corpo della figlia del Buffone»⁴⁹.

La fede di Verdi nella «rettitudine» del dramma, a dispetto della condanna universale ch'esso suscitava, si dimostrò (come tutti sanno) lungimirante. Esso fu per lui, in un certo senso, ciò che più tardi sarebbe stata la *Salome* di Wilde per Strauss: un libretto quasi bell'e fatto⁵⁰. Cosa più importante, esso gli offrì, finalmente, occasioni molteplici di applicare elementi comici ad un intreccio tragico, senza dover far ricorso ad interpolazioni estranee (come nell'*Assedio di Firenze*) o a riadattamenti laboriosi (come in *Lear*). Nel *Rigoletto* Verdi si valse di questa nuova risorsa in vari modi, uno diverso dall'altro.

Il deflagrare della musica per banda all'alzarsi del sipario, proprio a ridosso del preludio terrificante e cupo, è sconvolgente in massimo grado; e i festeggiamenti nel palazzo ducale, proprio in virtù di questo attacco a sorpresa, assumono una tinta livida, analoga a quella della scena della taverna in *Wozzeck*. Il «Ch'io gli parli» di Monterone, intonato sul Do centrale del motivo della maledizione e seguito in orchestra dall'«accordo della sventura» (la settima diminuita), con altrettanta subitanità rovescia l'andamento del dramma e precipita la scena in pieno universo tragico. Ora s'avanza Rigoletto, «contraffacendo la voce di Monterone» ma piegando all'ingiù (con una mossa significativa) la corda di recitazione di costui, il Do. Segue quel notevole passo ove gli archi, *ppp* e all'unisono, accompagnano Rigoletto — che ora fa il verso al duca — quasi in una spettrale caricatura d'un'ouverture alla francese. È la stessa vena parodistica che, svuotata di tensione tragica, ritroveremo in *Falstaff*⁵¹. La reazione furibonda di Monterone, col suo

⁴⁹ *I copialettere* cit., pp. 489-490.

⁵⁰ Assai istruttive, a tal proposito, sono le «Szenentabellen» che L.K. Gerhartz pone in appendice al suo *Die Auseinandersetzungen* cit., pp. 452-523. Scena per scena, le sinossi di cinque libretti (*Ernani*, *Macbeth*, *Luisa Miller*, *Rigoletto*, *Re Lear*) sono affiancate a quelle delle relative fonti letterarie: la colonna di mezzo dà conto delle scene che libretti e fonti hanno in comune. La colonna di mezzo per *Luisa Miller* / *Kabale und Liebe* assomiglia ad un'autostrada deserta, quella di *Rigoletto* / *Le Roi s'amuse* è colma da cima a fondo, con una sola interruzione: l'aria doppia del Duca (II, 1-2), che di fatto è pure la sola concessione di Verdi alle «convenienze teatrali».

⁵¹ Ad esempio, «In me vedete un uom» di Ford (partitura d'orchestra, p. 159).

Do che prorompe in Fa minore (tonalità usata così spesso da Verdi, ma anche da Beethoven, Mozart e altri, nei *climax* tragici), ha forza bastante a scompigliare tutto il resto della scena.

Il quadro seguente si apre nella più profonda oscurità, a malapena squarciata dal duetto fra Rigoletto e Sparafucile, inconfondibilmente vittorhughiano nel suo tono sardonico e grottesco⁵². Il tema dell'amore paterno di Rigoletto prende ora il sopravvento, presto seguito da quello dell'amore di Gilda per lo sconosciuto. Le implicazioni rovinose d'entrambi questi legami, segnati da una passione cieca ed esclusiva, si riverberano nella musica. L'aura funesta che grava sulla situazione si dirada del tutto e svanisce davvero solo in «Caro nome»: Gilda sogna di evadere dalla realtà. Con l'arrivo dei cortigiani ritorna la commedia. Il coro «Zitti, zitti», a modo suo, è privo di risvolti tragici quanto il sogno d'amore di Gilda: essi son tutti presi nel loro tiro birbone. Lo scatenato Allegro assai vivo che segue — in cui Rigoletto s'avvede d'aver dato una mano a rapire la sua stessa figlia, e l'intreccio vira di colpo verso una traiettoria nuova e catastrofica — è cosa di pochi secondi, all'esecuzione; pure, in questi attimi cruciali di aristotelicissima agnizione e peripezia, Verdi attinge a vertici tragici mai prima raggiunti dall'opera italiana.

Nell'atto II è di nuovo il coro a far risuonare la corda della commedia: l'allegro resoconto delle imprese notturne, nel *tempo di mezzo* fra il cantabile e la cabaletta del duca, rappresenta se non altro un approccio originale ad una convenzione operistica logora. Quando Rigoletto appare, ostentando una gaia noncuranza, il suo «La rà, la rà» non inganna nessuno, né i cortigiani né il pubblico: è commedia *in extremis*, l'ultimo scherzo del buffone. Non occorre qui parlare di come egli lasci cadere la maschera e di come Verdi dipinga musicalmente il progredire, passo passo, della sua disperazione.

L'atto III, visto dalla parte del duca, non è altro che un'amena serata d'un giorno qualunque: egli se ne va al postribolo, fa l'amore, si sbronzia, fa un pisolino e torna a casa con una canzonetta a fior di labbra. La musica sua è tagliata a puntino, in tutto e per tutto, su tali azioni. In questo frangente, è ovvio, il comico non si alterna più al tragico ma piuttosto vi scorre sopra, in superficie. La novità del quartetto, infatti, non sta tanto nell'espressione dei quattro sentimenti diversi dei personaggi (il che non sarebbe una novità) quanto nel fatto che due di loro sono in preda alla disperazione mentre gli altri due stanno facendo baldoria. Le maschere della tragedia e della commedia, invece di fronteggiarsi a vicenda, fronteggiano insieme il pubblico.

⁵² La somiglianza del duetto con l'incontro fra Rustighello e Astolfo nella *Lucrezia Borgia* è stata messa per la prima volta in evidenza da W. Dean, *Some Echoes of Donizetti in Verdi's Operas*, in *Atti del III congresso internazionale di studi verdiani*, Parma, Istituto di Studi Verdiani, 1974, p. 136.

Pure, la metafora delle maschere non è del tutto calzante. Non maschere, son quelle che Verdi ci dà col *Rigoletto*, ma volti umani, struccati d'ogni simbologia stilizzata dei due generi. Ed egli perviene a tanta umanità abbattendo il muro che separava il serio dal comico, lo stile elevato da quello «basso», applicando le sue formidabili risorse musicali al dramma «shakespeariano» d'un re (o duca) ch'è un buffone e d'un buffone ch'è un eroe tragico, un dramma dove la vita — una vita senza logica alcuna — muove da premesse fiocamente intraviste e finisce per produrre gli esiti piú inattesi; scavalcando, insomma, una convenzionalità letteraria dura a morire che aveva fatto anche di personaggi tanto piú «ordinari» — Rodolfo e Luisa, ad esempio — dei banali manichini a due dimensioni, funzionanti solo nei limiti d'una tradizione teatrale stantia.

Il critico della «Gazzetta ufficiale di Venezia» non era certo disposto ad accettare tanta novità. Al di là dell'aspetto morale (che trovò eco larghissima nelle prime recensioni), fu proprio l'anomalia del dramma rispetto ai generi a provocare la sua disapprovazione:

Un'opera, come questa, non si giudica in una sera. Ieri fummo come sopraffatti dalle novità: novità, o piuttosto stranezza, nel soggetto; novità nella musica, nello stile, nella stessa forma de' pezzi, e non ce ne femmo un intero concetto. Sente qualche cosa come dell'opera semiseria; comincia con una canzone a ballo, ha per protagonista un gobbo; muove da un festino e si termina, non con troppa educazione, in una casa senza nome, dove si vende l'amore, e si contratta sulle vite degli uomini: è, insomma *Le Roi s'amuse* di Vittor Hugo, netto e schietto, con tutti i suoi peccati. Il maestro, o il poeta, si presero d'un postumo affetto per la scuola satanica, ormai scaduta e tramontata; cercarono il bello ideale nel difforme, nell'orrido, mirarono all'effetto, non per le usate vie della compassione e del terrore, ma dello strazio dell'anima e del raccapriccio. In coscienza non possiamo lodar questi gusti⁵³.

Il seguito della recensione riporta cauti apprezzamenti sulla musica e attesta che il pubblico aveva accolto l'opera con entusiasmo.

Verdi stesso considerò «rivoluzionario» *Rigoletto* e gli predisse lunga vita⁵⁴. Scrisse, nella lettera a Somma citata all'inizio: «La scena del quartetto ... quanto ad effetto sarà sempre una delle migliori che vanti il nostro teatro». Mai vanaglorioso, egli si riferiva al dramma, non alla musica. Ma il dramma rappresentava una vittoria guadagnata col sudore; e l'«effetto», questo ideale piccolo piccolo, gli riuscí meno arduo da cogliere nei capolavori a venire.

⁵³ «Gazzetta ufficiale di Venezia», 12 marzo 1851 (p. 233).

⁵⁴ Lettera a Piave del 1854, in Abbiati, *Verdi* cit., vol. II, p. 110.