

VIII

Il pensiero musicale di Verdi

Penso sia mio dovere anzitutto chiarire i termini di questo discorso; che cosa cioè io intenda per "pensiero musicale", parlando di un compositore come Verdi, la cui produzione — per lo meno ad un osservatore superficiale — non provoca alcuna associazione con correnti filosofiche, con movimenti — e tanto meno manifesti — culturali, una produzione che ancor oggi si ama definire "popolare", tanto nel senso migliore che in quello deteriore del termine. Inoltre, l'oggetto del mio discorso è un personaggio che amò sempre atteggiarsi ad uomo privo di cultura, eminentemente come "musicus practicus", del tutto alieno da pose intellettuali, soprattutto da sistematizzazioni teoriche del proprio fare come artista¹.

La lunga familiarità con le opere — tutte le opere — di Verdi, l'ormai invecchiata consuetudine, quasi un *habitus*, di guardare ad esse — tanto in teatro, durante l'esecuzione dal vivo, quanto studiandone la partitura — come oggetti in cui mi imbatto per la prima volta, come fonti di sensazioni continuamente rinnovatisi, la frequentazione — per ragioni di studio ed anche istituzionali — delle sue lettere, la cui riproduzione si va accumulando nella sede dell'Istituto nazionale di studi verdiani a Parma, tutto quest'insieme di continuare esperienze mi convince sempre più che la verità dell'uomo e della sua opera siano da ricercarsi non solo in un profondo impegno di ordine morale nei confronti dell'arte propria e della sua funzione culturale, ma anche in una impressionante chiarezza di visione del modo in cui attuare questo compito, attraverso una precisa coscienza dei mezzi — musicali e culturali — con cui dar vita alla propria arte.

Fin dall'epoca della composizione di *Oberto* — una partitura che tene impegnato il compositore, e sia pure con interruzioni, per non meno di

¹ Una polemica ben articolata e ben documentata che confuta questa diffusa opinione può trovarsi in Mary Jane Manz, *Verdi: The Roots of the Tree*, «Verdi. Bollettino dell'Istituto di studi verdiani», III, 7, 1969, pp. 333-64.

tre-quattro anni, e cioè dal gennaio 1836 al novembre 1839 — Verdi chiari definitivamente a se stesso che nel teatro in musica, e solo nel teatro in musica, la sua personalità artistica si sarebbe realizzata; di questa presa di coscienza egli ebbe luminosa conferma con il successo, a livello internazionale, del *Nabucco* dopo la prima milanese del 1842. Più graduale e distribuita nel tempo fu invece la realizzazione dei mezzi e dei modi attraverso i quali attuare la propria personalità d'artista, lo scoprire insomma la propria voce più autentica di musicista; questo si compì attraverso una serie di esperienze stilistico-teatrali assai diverse, come sono le opere che vanno dal *Nabucco* (1842), appunto, al *Macbeth* (1847); attraverso di esse Verdi riuscì ad acquistare un linguaggio drammatico-musicale inconfondibilmente suo. E tuttavia, nonostante le differenze stilistiche che si riscontrano nelle opere composte in questo periodo — differenze dovute in parte anche a circostanze esterne —, lo sviluppo si realizzò con un ritmo costante. Le esperienze acquisite attraverso la composizione delle opere create nel primo decennio divennero una specie di serbatoio, al quale Verdi avrebbe poi fatto ricorso negli anni successivi, utilizzando queste esperienze in maniere assai diverse. All'epoca in cui incontra per la prima volta il dramma shakespeariano Verdi può contare su una varietà di possibili soluzioni, e soprattutto ha acquisito sufficienti esperienze di teatro musicale per cogliere immediatamente ciò che il drammaturgo inglese avrebbe potuto richiedergli. L'incontro con Shakespeare fu inoltre essenziale anche perché rivelò a Verdi la necessità di stabilire una continuità chiaramente percettibile nello svolgimento della partitura, e specialmente di identificare precise connessioni fra i momenti cruciali del dramma. Già al tempo in cui scrive *Macbeth* il linguaggio drammatico musicale di Verdi è determinato da un principio fondamentale: ciò che conta è soprattutto la dimensione complessiva dello spettacolo, il suo essere un tutto coerente, un'opera d'arte composta e complessa nella quale ciascuno degli elementi che concorrono alla rappresentazione — vicenda drammatica, struttura poetica del testo verbale, organizzazione della partitura, azione scenica, scene, costumi, illuminazione — deve contribuire nella misura esatta, e né più né meno che nella misura esatta, alla realizzazione complessiva dello spettacolo². Trovare questo equilibrio, tanto durante il lavoro di composizione quanto — e in misura

² È ancor più notevole il fatto che una concezione chiaramente simile, quella teorizzata da Wagner (ad esempio in *Oper und Drama*, arrivi alle stesse conclusioni più o meno nello stesso periodo ma in circostanze completamente indipendenti. La differenza principale tra i due compositori non risiede tanto nella concezione che sta dietro alle loro opere quanto nelle opere stesse: cioè nei differenti mezzi musicali che essi usano per realizzare le loro concezioni drammaturgiche, e soprattutto in un diverso senso del tempo musicale.

altre tanto rilevante — al momento dell'esecuzione, è il compito del musicista di teatro, è in ogni caso il compito che Verdi si impone, ed alla cui attuazione egli sempre tende.

Allo stesso tempo, Verdi ha la chiara coscienza che è nella musica — e soltanto attraverso la musica — che l'azione drammatica viene caratterizzata, definita, articolata. La funzione della musica nello spettacolo d'opera è anzitutto quella di identificare, con i mezzi che le sono propri, gli elementi costitutivi del discorso drammatico. Ma la musica svolge pure una funzione altrettanto, se non forse ancor più importante: essa cioè definisce la durata, il valore temporale di ciascuno di questi elementi caratterizzanti, il loro affermarsi nel tempo. Solo attraverso un ben preciso dosaggio ed articolazione delle durate dei singoli eventi il compositore può conseguire quella omogeneità e quella continuità nello svolgimento complessivo del discorso drammatico che assicura la comunicazione con lo spettatore, la presenza costante della sua attenzione e quindi il successo dello spettacolo.

Per comprendere esattamente questa concezione verdiana del teatro in musica è necessario sottolinearne l'assoluta novità ed eccezionalità all'interno della tradizione operistica italiana. Nelle opere in musica dei grandi compositori immediatamente precedenti Verdi — all'uso qui a Rossini, Bellini e Donizetti — poteva talvolta avvenire che si attuasse un senso di unità musicale nella partitura, ma questo, se e quando avveniva, era un risultato del tutto empirico (non voglio dire fortuito); non era cioè frutto di una coscienza e studiata ricerca, la conseguenza di un preciso atteggiamento culturale. Nella tradizione operistica italiana si manteneva fondamentalmente inalterata la consuetudine di considerare il pezzo chiuso — l'aria, il pezzo d'insieme, il concertato, il coro, il finale — come unità di misura del ritmo drammatico. E non c'è bisogno di sottolineare come questa concezione fosse semplicemente il proseguimento della concezione settecentesca dell'opera. Essa si rifletteva — com'è ovvio — sul processo compositivo dell'opera stessa, che veniva creata numero per numero, non necessariamente — anzi quasi mai — seguendo l'ordine della vicenda, avendo gli esecutori della prima rappresentazione a portata di mano, e modellando su di essi le strutture portanti dello spartito, cioè le linee vocali³.

Verdi, che non abbandonerà mai del tutto gli aspetti più effimeri di questa concezione — ad esempio il provare con il cantante le parti vocali⁴ —, cercherà con determinazione e tenacia di superare la fonda-

³ Sull'impiego da parte di Bellini di questa tecnica compositiva durante il lavoro alla partitura del *Partini* cfr. cap. X, specialmente alla p. 182.

⁴ Vedi ad esempio le "prove" della *Canzone del salice* di Desdemona con la prima interprete della parte, Romilda Panaleoni, che egli stesso ricorda in una lettera del 18

mentale frammentarietà del discorso che ne risultava; per dirla con parole sue, egli vuole evitare di fare «[...] musica a mosaico, priva di stile e di carattere»⁵. Questa unità drammatico-musicale fu veramente la mètra cui costantemente tesse il compositore durante tutto l'arco della sua lunga carriera, con una tenacia ed una chiarezza di visione assolutamente coerenti; sì che non esiterei a definire questo concetto come distintivo e caratterizzante dell'intera arte verdiana.

Come ogni vero drammaturgo, Verdi sa bene che l'essenza del teatro non consiste soltanto nella precisa definizione dei personaggi, nella loro individuazione, quanto piuttosto nell'intrecciarsi e nello scontrarsi delle loro aspirazioni e delle loro passioni; la sua è insomma una concezione evolutiva, dinamica del fatto teatrale. E ciò fin dall'inizio della sua carriera di compositore. Questo spiega perché Verdi abbandoni immediatamente la tecnica di identificazione delle figure principali per mezzo di «temi ricorrenti», una tecnica che egli sperimentò per la prima volta, e in modo sistematico, nel *Due Foscari*, del 1844⁶. In quest'opera ciascuno dei personaggi principali viene caratterizzato da una sigla strumentale che precede — identica ogni volta — ogni sua entrata in scena; questa 'sigla' lo dovrebbe identificare nelle sue caratteristiche psicologiche fondamentali e caratterizzare all'interno del dramma: la mezzina rassegnata di Jacopo, l'appassionata veemenza di Lucrezia, la nobile dignità del vecchio Doge, e soprattutto il bieco complottare del Consiglio dei Dieci. Verdi, che durante tutta la sua carriera impiegherà la tecnica dei «temi ricorrenti», comprende subito che il sistema, per lo meno com'egli l'aveva impiegato nei *Due Foscari*, non può funzionare: per la fondamentale ragione che queste 'sigle' — veri e propri biglietti di visita strumentali —, una volta presentate, non sono in alcun modo suscettibili di sviluppo, di articolazione; un loro impiego sistematico porterebbe ad una fondamentale staticità della tensione drammatica, ad una rigidità assoluta nella dinamica dell'azione. E fu soltanto con *Macbeth*, in concomitanza con il primo incontro con Shakespeare, che Verdi iniziò ad impiegare in modo sistematico la tecnica di base del suo linguaggio drammatico-musicale. Non desidero qui investigare in che modo l'incontro con il teatro shakespeariano determinò il rivelarsi di questa concezione; è certo in ogni caso che

ottobre 1886 a Giulio Ricordi; pubblicata in *Giuseppe Verdi: Giulio Ricordi, corrispondenza e immagini 1881-1890*, Milano, Teatro alla Scala, 14.11.1981-31.1.1982 (Catalogo della Mostra), a cura di F. Cella e P. Petrobelli, p. 51.

⁵ La frase è citata da Carlo Gatti (sebbene senza alcun riferimento bibliografico specifico) nella sua introduzione a Verdi, *Abbozzos* cfr. cap. II, p. 35.

⁶ Per una più ampia discussione sui «temi ricorrenti» v. Kernan, pp. 495-510; cfr. *Post scriptum* al cap. I, p. 33; e anche pp. 144-5 di questo volume.

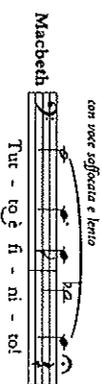
i due fenomeni devono esser messi in relazione, e l'uno ebbe una parte determinante nel manifestarsi e nell'affermarsi dell'altro.

Per stabilire punti di connessione tra i momenti drammaticamente rilevanti della vicenda Verdi impiegò elementi del linguaggio musicale nella loro forma più elementare: semplici altezze di suono, brevi, incisive scansioni ritmiche; timbri strumentali isolati. Egli comprese che, quanto più semplice era il dato del linguaggio musicale, tanto più ricche erano le possibilità della sua articolazione in senso drammatico — ferma restando sempre la riconoscibilità di quel dato attraverso la sua determinazione temporale, cioè la sua durata. Un sistema di questo genere non pretendeva ovviamente, ha anzi il vantaggio di non predeterminare tutti gli eventi, tutte le «situazioni»⁷ della vicenda, bensì soltanto quelli drammaticamente rilevanti; i perni cioè della tensione drammatica. E vediamo come questo avvenga in *Macbeth*.

* * *

Le segrete — quasi inconfessate — aspirazioni di Macbeth al potere, al trono di Scozia sono continuamente echeggiate, sorrette, stimolate dalle ciniche esortazioni della moglie di lui, l'unico personaggio dell'intero teatro verdiano che non ha nome proprio, ed è soltanto Lady Macbeth; le loro aspirazioni ed i loro destini sono indissolubilmente connessi. La graduale rivelazione di questa sete di potere culmina nel momento in cui Macbeth — dopo aver assassinato nel sonno Duncan — rientra in scena, le mani insanguinate, ed annuncia alla moglie che il fatto è compiuto («The deed is done») nella tragedia shakespeariana). Nel libretto questo momento culminante dell'azione si manifesta con la frase del protagonista: «Tutto è finito!». Nella partitura la frase viene declamata in questo modo:

Es. 51



Gli elementi musicali caratterizzanti sono qui la scansione ritmica e soprattutto le altezze: do e re bemolle⁸; Verdi li sottolinea al massimo

⁷ Nella terminologia dell'opera italiana dell'Ottocento "situazione" definisce il momento della vicenda che corrisponde ad un "numero" musicale.

⁸ Come ho già segnalato nell'introduzione e nella nota di ringraziamento, molte delle idee che ricorrono in questo libro sono il risultato di discussioni in seminari di studio con i miei studenti, in diversi paesi e in differenti momenti. Vorrei ricordare, in

riprendoli in orchestra e, sviluppando logicamente questa linea melodica, porta subito il discorso musicale nella tonalità di fa minore, su cui inizia il Duetto tra i due protagonisti:

Es. 52

Questo Duetto, dal punto di vista drammaturgico, significa soprattutto il manifestarsi, l'espandersi – nell'animo di ciascuno dei due personaggi – delle conseguenze dell'atto criminioso: Macbeth già tormentato dai rimorsi, Lady Macbeth beffardamente cinica nei confronti delle paurer di lui. Occorreva quindi conferire un'unità drammaticamente rilevante all'intero Duetto, e allo stesso tempo indicarne le connessioni con il momento chiave della scena precedente, con l'esclamazione di Macbeth: «Tutto è finito!». Bisognava inoltre definire gli elementi drammaturgici che avrebbero infine portato al *dénouement* della vicenda: poiché dall'assassinio di Duncan nascono tutti gli altri delitti, nasce il delirio di Lady Macbeth e infine la morte del protagonista.

Il Duetto è articolato in maniera del tutto convenzionale, secondo i principi canonizzati già all'epoca di Rossini⁹; si suddivide in quattro sezio-

rapporto al presente capitolo, il Prof. Elhior Anrokolez, che era fra gli studenti nel mio seminario su Verdi al Graduate Center della City University of New York nell'autunno del 1970. Dalla sua relazione per quel seminario nacque un articolo: "Verdi's Dramatic Use of Harmony and Tonality in *Macbeth*", «In Theory Only», IV, 6, 1978, pp. 17-28.

⁹ Per una definizione della struttura fondamentale di un Duetto nell'opera italiana dell'Ottocento cfr. Gossett, pp. 300-10.

ni, ciascuna distinta da metro, agogica e tonalità differenti, se pur connesse: un "tempo d'attacco" in fa minore, *Allegro*, in 6/8, «Fatal mia donna, un murmure»; un tempo centrale in si bemolle maggiore, *Andantino*, in 3/8; «Allor questa voce»; un "tempo di mezzo" in re minore, in 6/8; «Il pugnàl là riportate...»; e infine la stretta, «Vieni altrove, ogni sospetto», di nuovo in fa minore, *Allegro* in tempo ϕ . Queste quattro sezioni sono già chiaramente articolate nel libretto attraverso differenti metri: settenari alternativamente sdruccioli e piani per la prima sezione; senari doppi per la seconda, otonari per la terza; e otonari ancora per l'ultima. Ciò che è invece nuovo è il modo in cui il linguaggio musicale viene articolato non solo all'interno di queste sezioni, ma in relazione anche alla frase saliente del recitativo precedente, all'esclamazione di Macbeth «Tutto è finito!», di cui Verdi si serve – come abbiamo visto – per introdurre il Duetto. Infatti, la seconda sezione, «Allor questa voce», si apre con una frase del protagonista che ripete – una quinta sotto – intervalli e declamazione di quella (fa-sol bemolle-fa):

Es. 53

E anche la terza sezione del duetto inizia in orchestra con la frase di Macbeth, questa volta invertita nel suo movimento melodico: re-do diesis-re:

Es. 54a

All'interno poi di queste sezioni, il rapporto di affinità o di repulsione fra i due personaggi viene di volta in volta messo in evidenza utilizzando convenzioni tipiche per caratterizzare loro aspetti positivi o negativi; così nella prima sezione le duine di semicrome precedute dall'acciacatura alla parola «Follie!» e, nella seconda sezione, l'uso dell'unisono tra voce e orchestra («Ma dimmi altra voce» ecc.) servono a caratterizzare la beffarda ironia di Lady Macbeth; questi stilemi si contrappongono all'ampia frase melodica che identifica il rimorso del protagonista («Com'angeli d'ira»):

Es. 54b

Macbeth

a voce spiegata

Co - m'an - ge - li d'i - ra, ven - det - ta tuo -

Cantabile

M.

nar - mi u - drò di Dun - ca - no le san - te vit -

Lady

sotto voce

Quell'a - ni mo tre - ma, com - bat - te, de - li - ra... Chi

M.

tu.

L.

mai lo di - reb - be l'in - vit - to che ful -

Tutto questo costituisce una novità nell'individuazione drammatica dei personaggi e dei loro rapporti all'interno della struttura del Duetto, cioè del singolo "numero chiuso". Ma Verdi vuole creare una logica drammatico-musicale coerente su di una scala più ampia; egli usa pertanto procedimenti simili nel costruire il Finale di quest'atto, e allo stesso tempo stabilisce diretti collegamenti tra momenti culminanti del Finale e altri momenti drammaturgicamente rilevanti che l'hanno preceduto.

Il Finale è articolato in questo modo:

- a. un recitativo 'neutro' fra Macduff e Banco. Macduff si reca a svegliare il re Duncan.
- b. Arioso di Banco, che esprime i suoi angosciosi presagi di sventura; in questa sezione si osserva la successione delle seguenti tonalità: do minore-fa minore-(do minore)-re bemolle maggiore-la bemolle maggiore-do minore.
- c. Macduff rientra in scena precipitosamente: ha scoperto un evento orribile; non ha parole per dirlo; Banco veda lui stesso. Macduff chiama a raccolta tutti; Banco annuncia la scoperta dell'assassino di Duncan. In questa sezione i presagi di Banco, espressi solo qualche

momento prima, si sono avverati, ed è una realtà di morte che si realizza. La successione delle tonalità è assolutamente la medesima della sezione precedente ed è scandita dal "ritmo della morte":



d. L'indignazione generale esplose; essa è causata dal delitto di Macbeth, e quindi si manifesta attraverso una scansione iterata del ritmo che definiva il significato drammatico di quell'azione. Segue una Preghiera, a cappella, affidata ai solisti; cui poco a poco si unisce il coro; un crescendo porta al Grandioso per soli, coro e orchestra, dove la tensione creata dagli episodi precedenti si allenta in un'ampia frase melodica, il cui ritmo di base tuttavia rappresenta un'ulteriore sviluppo della scansione ritmica dell'inizio dell'episodio; attraverso un'elaborazione polifonica di quest'idea di base si giunge alla stretta conclusiva, nella cui esclamazione conclusiva: «Gran Dio!», affidata ai solisti, si deve vedere un ultimo collegamento con quest'idea ritmica.

* * *

La conclusione drammaticamente logica della tragedia, più che nella morte del protagonista, si trova nella Gran scena del sonnambulismo, cioè nel momento in cui Lady Macbeth — che aveva beffardamente irriso i sensi di colpa del marito — rivive in un sonno angosciato e pieno di incubi, inframmezzato da un rantolo che è anche un lamento, l'assassinio di Duncan e tutti i delitti che ne seguirono. Della importanza drammatica di questa scena, e della sua diretta connessione con il Duetto del primo atto, Verdi stesso era perfettamente cosciente, e così ne parlava al librettista Cammarano, quando si voleva eseguire l'opera a Napoli nel 1848:

Avvertire che i pezzi principali dell'Opera sono due: il Duetto fra *Lady*, e *il marito* ed il Sonnambulismo. Se questi pezzi si perdono, l'Opera è a terra: e questi pezzi non si devono assolutamente cantare: bisogna agglifi, e declamarli con una voce ben cupa e velata: senza di ciò non vi può essere effetto.¹⁰

Nella Gran scena del sonnambulismo l'ingresso di Lady Macbeth è preceduto, come nella tragedia di Shakespeare, da un lungo dialogo fra il Medico e la sua Dama di compagnia. Questo dialogo prepara l'entrata in scena della protagonista, narrando gli aneddoti; l'ultima frase del dia-

¹⁰ Per una definizione ed una discussione dell'uso di questa figura ritmica cfr. Frits Noske, "Verdi and the Musical Figure of Death", *Atti del III Congresso internazionale di studi verdiani*, Parma, Istituto di studi verdiani 1974, pp. 349-86; ristampato in Noske, pp. 171-214; trad. it. pp. 193-232.

¹¹ Da Parigi, 23 novembre 1848. Cfr. *Copialettere*, pp. 60-2: 62.

logo è affidata alla Dama che, alla domanda del Medico perché Lady Macbeth si stropicci le mani, risponde: «L'avarsi crede». Queste parole sono declamate esattamente sulle stesse altezze (do e re bemolle), e con lo stesso ritmo puntato, della frase di Macbeth che introduceva il Duetto: «Tutto è finito!». Il dialogo si svolge nella tonalità di fa minore, e il recitativo si conclude con un do in unisono nell'orchestra, che dovrebbe essere logicamente interpretato come dominante della tonalità, e dovrebbe condurre alla tonica, fa. Si passa invece immediatamente al re bemolle maggiore, che è la tonalità della Scena seguente. Qui Verdi trasporta al livello strutturale della tonalità delle sezioni i rapporti di altezza che individuavano momenti drammaticamente rilevanti, e attraverso questa identità ne stabilisce la profonda connessione drammatica. Ma c'è di più.

Nella sezione iniziale del Duetto le voci dei due solisti erano accompagnate all'unisono in orchestra dal timbro penetrante e inconfondibile del corno inglese. In altri termini: il timbro contraddistingue la situazione drammatica con il suo colore. Questo strumento ritorna nella Gran scena del sonnambulismo, a punteggiare con un intervallo di semitono discendente, un vero e proprio lamento, le brevi frasi angosciate della protagonista.

Es. 55. G. Verdi, *Macbeth*, Gran scena del sonnambulismo.

(segue)

Es. 55 (continua)

Cor. I, II
L.
di - co, o ma - le - det - ti...

VI I
VI II
Va
Vcl
Cb

mac - chia... è qui tut - to - ral - via, ti

È questo un ulteriore modo per mettere in evidenza la connessione profonda che lega i due episodi.

Fra tutte le opere che potevano servire ad illustrare il mio discorso ho scelto *Macbeth* per due motivi: anzitutto perché il modello shakespeariano offriva a Verdi un impianto drammatico esemplare su cui costruire la logica del suo teatro musicale. E inoltre perché *Macbeth* è la prima partitura, in ordine di tempo, in cui il compositore impiega sistematicamente i principi di organizzazione del suo pensiero musicale. Desidero ripetere che si tratta di principi che non pretendono in alcun modo di determinare tutti i rapporti drammatici, tanto meno tutti i momenti della partitura (così come avverrà per i *Leinowtzen* wagneriani); essi vogliono invece caratterizzare, distinguere, definire soltanto quelli che sono drammaticamente significativi, rilevanti, e servono soprattutto a stabilire una connessione chiara e ben identificabile fra questi momenti, determinandone il reciproco rapporto di dipendenza. In questo modo Verdi costruisce l'unità drammatico-musicale delle sue partiture; questa unità è — a mio parere — la conquista più originale dell'arte sua; ed è grazie alla profonda logica che ne determina l'organizzazione che esse sono ancora — oggi più che mai — presenti alla cultura e alla sensibilità del nostro tempo.