

L' "uomo di teatro" e i "facitori di versi"

Poesia e drammaturgia nel melodramma di Verdi

The "theatre man" and the "verse maker"

Poetry and Drama in Verdi's Melodrama

Chiara Cappuccio *

* Departamento de Filología Italiana en la Universidad Complutense de Madrid,
chiaracappuccio@hotmail.com.



L'articolo analizza le trasformazioni apportate da Verdi al Melodramma relativamente al contesto musicale italiano dell'800. Partendo dalla situazione canonizzata nel teatro musicale italiano da Rossini, Donizetti e Bellini, cercheremo di individuare le novità introdotte da Verdi soprattutto in relazione al rapporto tra poesia, musica e drammaturgia. Tali trasformazioni danno, infatti, vita ad un tipo di spettacolo con caratteristiche nuove pur nel rispetto della cornice estetica di riferimento. Illustreremo alcune delle novità verdiane con degli esempi tratti principalmente dalla trilogia popolare.

This article analyzes the transformations Verdi contributed to Melodramma, focusing on the Italian musical context of the 19th century. Starting from the canon of the Italian musical theatre of Rossini, Donizetti and Bellini, we will seek to identify the main novelties Verdi introduced, mostly with regard to the relationship among poetry, music and drama. In fact, those transformations give life to a kind of spectacle with new features, while respecting the aesthetic frame of reference. We will discuss some of Verdi's innovations with examples mainly drawn from the popular trilogy.

Parole chiave: Melodramma italiano, trilogia verdiana, poesia, drammaturgia, spettacolo.

Keywords: Italian Melodramma, popular trilogy, poetry, drama, spectacle.



Le trasformazioni che Verdi apporta al teatro musicale, e concretamente al melodramma, fanno di questo genere una specificità italiana, che come tale venne recepita ed ancora oggi sentita e interpretata. Trasformazioni che, pur partendo dalle forme classiche dell'opera italiana dell'800, vengono strutturate in modo così profondo e connotativo da far parlare i musicologi di una ri-creazione verdiana del genere.¹ Ri-creazione che passa attraverso una deformazione, una rinnegazione, una distruzione delle forme tradizionali del genere mediante non la loro abolizione ma l'immissione in uno spettacolo concepito in maniera nuova dal punto di vista compositivo, in cui tutti gli elementi diventano portatori di significato o, come scrive Gallarati, di "fasci incrociati di energia".²

Le trasformazioni vengono attuate fissando una serie di parametri lirici nuovi, drammaturgici e musicali, in un secolo in cui si avverte, da diverse parti, la necessità di una trasformazione del teatro musicale settecentesco. Tale teatro veniva sentito come ormai astratto, bloccato nella successione di recitativi e arie; i primi corrispondenti a momenti di sviluppo narrativo dell'azione ed i secondi a momenti di contemplazione estatica cui veniva affidata la parte lirica per eccellenza. I recitativi, sviluppati in uno stile più vicino al parlato che al cantato, in cui il testo scorre veloce per permettere la narrazione dei fatti e le arie, consacrate al dispiegamento del canto melodico. L'impostazione drammaturgica descritta impediva, evidentemente, qualsiasi tipo di verisimiglianza dello spettacolo e qualsiasi immedesimazione nella vicenda o *transfert* nel protagonista dal momento che la rappresentazione, spesso poco musicale, dell'azione veniva costantemente intervallata da una liricizzazione altamente musicale

¹ Sulle trasformazioni verdiane relative al teatro musicale ottocentesco cito solo pochi testi all'interno di una nutrita tradizione bibliografica impossibile da considerare criticamente nello spazio di una breve nota. Sull'argomento cito almeno alcuni contributi di carattere e interesse generale, come: MILA, Massimo. *Il Melodramma di Verdi*. Bari, 1933, rist. 1960; PETROBELLI, Pierluigi. *La musica nel teatro. Saggio su Verdi e altri compositori*. Torino, EDT Musica, 1998; DELLA SETA, Fabrizio. "Italia e Francia nell'Ottocento", in *Storia della Musica* a cura della Società Italiana di Musicologia, EDT, 1993; DELLA SETA, Fabrizio. "Verdi", voce del *DEUMM*. Torino, 1998, pp. 194-209; SESSA, Andrea. *Il melodramma italiano 1861-1900. Dizionario bio-bibliografico dei compositori*. Olschki, 2003.

² GALLARATI, Paolo. "Il melodramma ri-creato. Verdi e la *Trilogia popolare*", *Finché non splende in ciel notturna face. Studi in memoria di Francesco Degrada*, a cura di Cesare Fertonani, Emilio Sala e Claudio Toscani. Milano, Edizioni Universitarie di Lettere Economia Diritto ("Cantar sottile" 1), 2009, pp. 171-185, a p. 185.



di sentimenti astratti che riguardavano un personaggio più o meno esemplare. L'effetto generale, di ciò che era noto come dramma metastasiano, era quello di una sequenza di momenti narrativi di scarso richiamo musicale e momenti musicali in cui la narrazione si fermava del tutto per dare sfogo ai sentimenti per lo più codificati del protagonista.

Un musicista come Verdi, che amava definirsi come “uomo di teatro” –in considerazione del fattore drammaturgico da lui interpretato come il punto centrale della costruzione dell'opera, l'aspetto primario dal quale discendono la musica e la poesia– non poteva non entrare nel vivo della rivoluzione del genere considerando come modelli per il superamento del *gap* comunicativo del vecchio teatro italiano il *grand opéra* parigino e il dramma romantico moderno del teatro parlato, in particolare quello di Victor Hugo. Da una parte, quindi, un modello musicale e dall'altro uno letterario o, più precisamente, da una parte un modello letterario-musicale e dall'altro uno letterario drammaturgico; sembra chiaro come l'elemento letterario assuma connotati centrali per la rinnovazione del vecchio genere da parte del musicista.³

Dal punto di vista dell'organizzazione musicale interna dell'opera, le trasformazioni sperimentate dal musicista si muovono nel contesto italiano, seguendo e modificando dall'interno i nuovi rapporti tra scene e musica fissati da Rossini, Donizetti (con i quali intrattenne rapporti personali) e Bellini. Verdi, pur guardando oltralpe, riesce a ri-creare il genere dall'interno della tradizione italiana, senza rivoluzioni programmatiche apparenti (come sarà, invece, il caso di Wagner) ma lavorando sui parametri già sperimentati dai suoi immediati predecessori per impostare la sua nuova idea di teatro che nasce dal mutato rapporto tra drammaturgia e musica e tra melodia e parola, rimanendo, però, nel solco di una tradizione riconoscibilmente e sentitamente italiana.

In realtà, per tracciare quella che sarà la via più autentica, insieme a quella manzoniana, del Romanticismo in Italia, Verdi ritorna su quelle che erano sentite da

³ L'aspetto letterario dei libretti delle opere di Verdi informa una bibliografia talmente ampia e importante che risulta difficile darne conto in questa sede. Sull'argomento mi limito a citare almeno: LAVAGETTO, Mario. *Quei più modesti romanzi. Il libretto nel melodramma di Verdi*. EDT, 2003 e ACCORSI, Maria Grazia. *Amore e melodramma. Studi sui libretti per musica*. Mucchi, 2001.



sempre come le problematiche interne al genere e sul cui dibattito era nato, nel '500, il teatro musicale italiano: se la comprensione della parola dovesse avere la meglio sulla musica, se lo sviluppo musicale dovesse rivendicare una sua autonomia sulla parola, se la scena dovesse rappresentare verosimilmente il racconto o farne una sequenza musicale fatta di momenti di azione e momenti di astrazione. Come si può notare, i problemi relativi all'estetica musicale che avevano fomentato le accese polemiche cinquecentesche, *mutatis mutandis*, non erano mai definitivamente usciti né dal dibattito né dalla pratica operistica italiana; esse sembrano consustanziali ad un genere che nasce come esperimento di fusione di letteratura e musica, di narrazione e lirica, di racconto e poesia. E che in epoca romantica si pone appieno il problema dell'essenza e del significato di un genere complicato da rendere in forma teatrale moderna; una forma, cioè, che non sacrifichi la parte narrativa-teatrale, determinante la possibilità di seguire lo svolgimento organico di una trama, senza rinnegare, però, l'importanza della presenza della musica, che costituisce la specificità del genere rispetto al teatro parlato.

Questa situazione aveva consegnato all'800 italiano una composizione fatta di recitativi (come dicevamo, momenti del racconto, del parlato) e arie (momenti dell'estrinsecazione lirica, della melodicità spianata) organizzati dai compositori in una sequenza di numeri che formano l'intera opera. Questa dialettica aria/recitativo confeziona un'opera a stacchi continui in cui da una parte, l'azione si blocca costantemente per garantire il ruolo di protagonismo affidato al dispiegamento melodico e dall'altra, vi è una lunga serie di momenti poco musicali necessari, però, allo sviluppo della trama. La situazione, che impedisce la creazione di un discorso continuo sia musicale che narrativo, definisce il punto di partenza da cui prenderanno le mosse le varie riforme europee ottocentesche: il *gran opéra*, il teatro wagneriano e il melodramma italiano.

In Italia, la struttura, è, dunque, quella di un'opera fatta di pezzi chiusi organizzati in numeri. La situazione, codificata da Rossini, vuole, dunque, un'opera in cui la scena sia formata da numeri, la cui parte narrativa fosse competenza del librettista che lasciava al musicista il predominio melodico sull'aria. Il numero



corrisponde ad una situazione musicale che racchiude in sé diversi e multiformi momenti musicali, e che può coincidere con una scena o inglobarne varie. Ciascun numero era normalmente articolato in 4 sezioni, in 4 tempi. Ciò che Abramo Basevi nel 1859 definisce come la “solita forma” che è, dunque, la sequenza di tempi che costituisce ciascun numero.⁴ Riportiamo a continuazione due esempi, il primo relativo all’organizzazione dell’opera in numeri, il secondo della distinzione interna della solita forma.⁵

1) Il *Trovatore* (Titoli indicati nella partitura autografa custodita nell’Archivio di Casa Ricordi di Milano)

Atto	Numero	Titolo	Scena
I	1	Introduzione	1
	2	Cavatina Leonora	2
	3	Scena, romanza e terzetto	3-5
II	4	Cori di zingari e canzone	1
	5	Racconto di Azucena	2
	6	Scena e duetto	3
	7	Aria Conte	4-5
	8	Finale	1
III	9	Coro	2-4
	10	Scena e terzetto	5-6
	11	Aria Manrico	1
IV	12	Scena ed aria Leonora	2
	13	Scena e duetto	3-5
	14	Finale ultimo	

⁴ Nel 1859 apparve, quasi contemporaneamente allo studio critico di Marselli, la prima monografia sull’opera verdiana, il fondamentale *Studio sulle Opere di Giuseppe Verdi* di Abramo Basevi (BASEVI, Abramo. *Studio sulle opere di Giuseppe Verdi*. Firenze, 1859). Il testo diventerà presto un classico della bibliografia verdiana, soprattutto per l’uso delle convenzioni formali canonizzate da Rossini, come la “solita forma” da parte del musicista.

⁵ Gli esempi sono redatti sulla linea di: SURIAN, Elvidio. *Manuale di Storia della musica*, v. 3. Milano, Rugginenti Editore, 1993, pp. 739 e 749.



2) "Solita forma": esempio

Gran duetto	Aria/cavatina	Finale intermedio
0. Scena (versi sciolti/recitativo)	Scena (idem)	(Coro, balletto, scena, aria, marcia, ecc.)
1. Tempo d'attacco	_____	Tempo d'attacco
2. Adagio/cantabile	Adagio/cantabile	Pezzo concertato
3. Tempo di mezzo	Tempo di mezzo	Tempo di mezzo
4. Cabaletta	Cabaletta	Stretta

Dal '20 al '40 i musicisti cominciano quel percorso portato a compimento da Verdi in cui il musicista inizia a farsi carico in prima persona dello spettacolo drammatico. Il 1830 veniva tradizionalmente considerato come l'anno d'avvio di questa rivoluzione (in concomitanza con gli avvenimenti politici, in piena corrente risorgimentale); attualmente si considera come una data significativa in questo senso il 1828, data in cui apparve a Milano *Il pirata* di Vincenzo Bellini.⁶

Su questa linea di ricerca (rivolta alla considerazione dell'opera come superamento di uno spettacolo poco credibile dal punto di vista teatrale, concepito sull'alternarsi di blocchi e il cui impianto drammaturgico fosse ancora diviso tra il librettista e il musicista) si innesta la carriera verdiana. Il punto di partenza, centrale in tutta la sua vita di compositore, è costituito dal lavoro sulla riuscita sia musicale che drammaturgica dell'opera lirica, concepita fin dalla sua ideazione, come un tutt'uno inseparabile di teatro, narrazione, poesia e musica. Diventato quasi subito musicista-drammaturgo, Verdi non accetta più di musicare libretti già confezionati ma usa i librettisti come "facitori di versi" per versificare le strutture drammatiche da lui volute e i cui meriti risiedono nella funzionalità rispetto all'organizzazione dell'opera così come concepita dal compositore. L'opera diventa un fatto drammatico, considerata nella sua unità di sviluppo e di parti. Sviluppo narrativo (quindi una dimensione

⁶ La lettura risorgimentale degli eventi musicali relativi alla composizione e alla ricezione del teatro verdiano costituisce un'importante settore di studi critici sull'opera di Verdi. Sull'argomento mi limito a ricordare un testo diventato ormai un classico sull'argomento: BALDINI, Gabriele. *Abitare la battaglia: la storia di Giuseppe Verdi*, a cura di Fedele D'Amico. Milano, Garzanti, 1970, rist. 1983.



orizzontale di svolgimento organico e “realistico” di una trama) che tenga conto delle parti di cui si compone l’opera (scena: dimensione verticale: tempo/spazio/ rapporto parole/musica).

Il libretto deve quindi essere realizzato in funzione della struttura musicale globale. “Purtroppo, per il teatro, è necessario qualche volta che poeti e compositori abbiano il talento di non fare né poesia né musica”, scrive Verdi che, del *Rigoletto*, dice: “uno dei più bei libretti ad eccezione dei versi che vi sono contenuti”. Verdi distingue, così, il ruolo letterario da quello drammatico di un libretto, per cui il primo è di competenza del librettista ma il secondo del compositore. Entrambi devono sacrificare qualcosa in vista della riuscita drammatica dello spettacolo, ed a questo fine collaborare verso una nuova visione dell’opera lirica come fatto artistico eminentemente unitario ed a carico del musicista-drammaturgo. La nuova struttura sperimentata rimane per determinati aspetti quella a numeri e a pezzi chiusi (ed è per questo oggi si preferisce parlare di una ri-creazione del genere e non di una invenzione vera e propria) ma quest’organizzazione viene decostruita e riplasmata dall’interno mediante la convergenza di tutti gli aspetti che concorrono alla creazione dell’opera verso un centro unitario. Gli elementi compositivi tradizionali vengono fusi in maniera nuova dando vita ad un’opera marcata da una forte individualità e unità drammatica che si declina lungo tutti i parametri della composizione. Il fulcro si trova nella scelta del soggetto drammatico, da cui deriva l’organizzazione del libretto. Il compositore individua gli snodi essenziali dell’azione da tradurre in momenti musicali salienti, determinati da una fortissima intenzionalità melodica, che traducono l’effetto drammatico. Questa incessante ricerca melodica (sicuramente tra gli aspetti più memorabili del melodramma verdiano, insieme a quello della ricezione dell’opera come di un unico flusso teatrale fatto di musica e testi) non si traduce unicamente nel canto spiegato ma anzi è spesso portata avanti da uno stile vocale vicino al parlato, il “declamato” verdiano, in cui è l’orchestra a farsi portatrice del messaggio melodico (anche se, rispetto a Wagner, cui potrebbero far pensare tali posizioni teoriche, il trattamento dell’orchestra è orizzontale-melodico e non incentrato su una dimensione verticale-sinfonica). La compenetrazione assoluta tra argomento e veste formale viene



attuata attraverso un lavoro di profonda caratterizzazione melodica dei testi e i principi del dramma sono quelli della sintesi, della velocità del decorso e della forza dei contrasti; la melodia verdiana deve farsi carico di tutto ciò attraverso trattamenti diversi a seconda dei singoli casi. Da un lato sopravvivono le arie di tipo classico (anche se in alcune opere sempre meno: basti pensare al caso di “Caro nome”, in forma-variazione, unica nella sua classicità, del *Rigoletto*) dall’altro l’orchestra melodizza il declamato determinando quello che è stato anche definito come “naufragio delle parole sotto l’onda della musica verdiana” di cui, casi tutti verdiani, sono quelli della “parola scenica” e della ricerca sulla forza dei contrasti.⁷

Il concetto di “parola scenica” viene teorizzato dal musicista ai tempi dell’*Aida* ma, poi, utilizzato dalla critica musicologica per leggere a ritroso i principi della sua sperimentazione teatrale. Consiste nel condensare il nucleo ideale della scena nella parola, nel minimo spazio verbale possibile e costituisce un esempio eloquente di quella ricerca di sintesi, di stringatezza nella definizione dei personaggi e dei loro rapporti che caratterizza così emblematicamente il teatro verdiano. Il musicista la definisce come “la parola che scolpisce e rende netta ed evidente la situazione”. Essa rifugge da una sua delimitazione entro un determinato tipo di canto, sia esso melodioso o declamato. Non si identifica con uno stile vocale ma assurge al ruolo di categoria compositiva racchiudendo al suo interno quei parametri omnicomprensivi del teatro verdiano. Il minimo delle parole possibili vengono utilizzate nella loro funzione di rappresentazione quasi sinesteticamente visiva del personaggio e della situazione drammatica che lo ingloba che viene, così, immediatamente, e definitivamente, caratterizzata dal punto di vista melodico. Il principio potrebbe essere identificato come quello del “colpo d’occhio”, attraverso il quale la situazione è scolpita in maniera sintetica ma indelebile nella ricezione del pubblico. I caratteri di questo tipo di ricezione permetteranno lo sviluppo drammatico di una rappresentazione sentita in modo sempre più unitario da autore e fruitori dello spettacolo. Non si tratterà, dunque, come si precisava sopra, di identificare i caratteri di questa ricerca con quelli del declamato melodico da contrapporre al canto spiegato:

⁷ GALLARATI, Paolo. *Il melodramma ri-creato...*, p. 181.



nelle opere verdiane essa compare tanto nei primi come nei secondi casi, basti pensare ad un'opera come *Rigoletto* dove parola scenica è "La donna è mobile" ma anche "Pari siamo".

La ricerca sulla forza dei contrasti tra le singole componenti vocali è la seconda cifra stilistica che caratterizza in modo evidente la melodia di Verdi. Conflitti morali e generazionali e contrasti tra i personaggi dell'azione drammatica che fanno del duetto il centro musicale del dramma verdiano. La melodia canonizzata nelle arie di tipo classico (come appunto "Caro nome", "Va pensiero" e tante altre) dei suoi immediati predecessori si costruisce su un preciso rapporto tra metro, ritmo e strutture intervallari. Un esempio eloquente è costituito dalla famosa aria donizettiana "Verranno a te sull'aure" in *Lucia di Lammermour* (Teatro S. Carlo di Napoli: 1835).

Fraasi musicali		
Verranno a te sull'aure aperta I miei sospiri ardenti	A (8 battute)	Cadenza chiusa
Udrai nel mar che mormora L'eco dei miei lamenti	A' (8 battute)	Cadenza chiusa
Pensando ch'io di gemiti Mi pasco e di dolor	B (8 battute)	Cadenza chiusa
Spargi un'amara lagrima Su questo pegno allor	A'' (7 battute + 12 di coda)	Cadenza chiusa

Il potere fascinatório di questa melodia risiede nel suo trattamento ritmico, strettamente connesso con la struttura metrica del testo: l'unità di misura è la coppia di versi, ciascuna delle quali corrisponde ad una frase musicale chiaramente delimitata da una cadenza alternativamente aperta e chiusa. L'isosillabismo del verso determina la simmetria delle frasi: per sei volte ricorre uno schema accentuativo fisso (accento sulle posizioni pari) che genera la regolare alternanza tra note brevi e lunghe conferendo ai versi un elegiaco andamento musicale dal carattere giambico mentre la varietà è costituita dallo schema accentuativo del quarto e settimo verso (con l'anticipazione dell'accento in prima posizione) che determina una spezzatura del



movimento ritmico verso una sua accelerazione. Il materiale melodico è fortemente omogeneo perché B è solo una digressione rispetto ad A e A'' ne è una variante. Questi elementi creano quella spontaneità vocalica, quella rotondità di fraseggio, quella facilità di ricezione che hanno assicurato il successo duraturo a tante melodie di Donizetti e di Verdi. L'orchestra tende a lasciare libero campo allo spiegarsi della melodia, appoggiandone l'evoluzione e sottolineandone il temperamento, ed anche quando passa in primo piano diventa come una melodia cantata dallo strumento solista.

Da un lato, Verdi conserva questo tipo di struttura classica ma, al tempo stesso, la confina entro momenti tipici dello sviluppo della narrazione (come in *Rigoletto* o nella *Traviata*), dall'altro, apre verso strutture polimetriche e asimmetriche della versificazione, più vicine al teatro parlato romantico di cui vuole uguagliare gli effetti. Il *transfert* tra pubblico e personaggi, bloccato nel dramma classico di ascendenza metastasiana, viene messo in moto dalla melodia non più confinata nei momenti di contemplazione estatica dei sentimenti (arie) ma che ora pervade l'intera opera individuando e differenziando personaggi, ambienti e azioni per stravolgere dall'interno "la solita forma". Esempio paradigmatico al riguardo è costituito dal "Miserere" del *Trovatore*, che da tempo di mezzo dell'aria di Leonora –tra l'adagio-cantabile "D'amor sull'ali rosee" e la cabaletta "Tu vedrai che amore in terra"– della "solita forma", diventa il centro di tutto, sia dal punto di vista musicale che tematico, nella rappresentazione del conflitto epico tra amore e morte.

Solita forma	Personaggi	Tempo	Tonalità
Scena	Leonora	Adagio C	Fa min
Cantabile	Leonora	Adagio C	Fa min / Lab magg
Tempo di mezzo	Coro interno Leonora Manrico dalla torre	Andante assai sost. C	Fa min / Lab magg
Caballetta	Leonora	All. o agitato C	Fa magg



Se la costruzione melodica si configura come l'asse portante del teatro di Verdi essa viene contraddistinta da due caratteri apparentemente inconciliabili: la capacità di divenire indimenticabili pur nella loro variabilità. Il recitativo può ora mantenere la sua plasticità declamatoria e al tempo stesso farsi melodico, procedimento che sancisce un aspetto importante del nuovo metodo compositivo verdiano. La rottura degli argini tra declamatorio e melodioso diviene un fatto strutturale dell'opera e quello che maggiormente la ri-crea, la ri-forma dall'interno. Il declamato apre le forme chiuse che scorrono ora liberamente le une dentro le altre, comunicando finalmente tra loro dal punto di vista musicale e drammaturgico. Non si tratta, però, del superamento della forma chiusa verso un libero declamato ma di un rapporto variato e contrastivo tra due soluzioni alternative. Il rapporto, sentito ormai come artificiale ed instabile, tra i pezzi chiusi viene rivitalizzato, drenato dall'interno mediante un uso nuovo dei parametri compositivi a disposizione del compositore. L'opera diventa un'unica melodia fatta di tante melodie che individuano e caratterizzano tutti gli elementi della narrazione scenica: i caratteri dei personaggi, il rapporto tra essi ed i propri destini, gli spazi e i tempi delle azioni, la "tinta" delle distinte scene. Proponiamo qualche esempio relativo alla trilogia verdiana.⁸

Nel *Rigoletto* ogni carattere è contrassegnato da un tipo di canto e le situazioni drammatiche si fondano sui contrasti tra essi. Tutta l'opera è studiata su un sistema di segni oppositivi per cui ogni elemento acquista una polarità ideologica funzionale allo sviluppo drammaturgico dell'opera. Il personaggio protagonista è contrassegnato da un canto declamato durante tutto lo sviluppo dell'opera di cui rappresenta l'elemento razionale contro i due personaggi più giovani e protagonisti della passione amorosa, la figlia Gilda ed il Duca che la seduce, caratterizzati da un melodioso di impianto più tradizionale. Gilda ed il Duca rappresentano, infatti, personaggi stereotipati: la ragazza innamorata ed ingannata e l'aristocratico libertino e sprezzante dei sentimenti. Il

⁸ Il testo di Marselli, cui si accennava alla nota precedente, (MARSELLI, Nicola. *La ragione della musica moderna*. Napoli, Detken, 1859), individua per la prima volta il carattere della novità della drammaturgia verdiana nella visione unitaria che tiene collegati tra loro i singoli brani, conferendo a ciascun testo una propria e determinata "tinta". Il termine, utilizzato anche da Basevi, è presente in alcune lettere dello stesso compositore. Sul concetto si veda, oltre alle pagine di Marselli (126-153): DELLA SETA, Fabrizio. "Italia e Francia nell'Ottocento", in *Storia della Musica* a cura della Società Italiana di Musicologia. EDT, 1993, pp. 301-307, 344-352.



declamato del buffone di corte mette costantemente in crisi il rapporto musicale tra i due, interrompendolo e inframmezzandolo costantemente. “Io ho la lingua, egli ha il pugnale” dice Rigoletto (atto I, scena VIII), traducendo la razionalità del giudizio nel canto, mentre il Duca intona melodie che spostano gli accenti e automatizzano i procedimenti di formazione sillabica, riproducendo quel disdegno del libertino verso ogni regola e verso lo stesso principio di razionalità. Questo sistema oppositivo funziona anche per confrontare tra loro grandi blocchi dell’opera, come il Quartetto e il Terzetto. Nel primo, chiuso, spianato, equilibrato si sancisce l’inattaccabilità del destino del Duca che supera incolume la tempesta e la minaccia di morte, nel Terzetto, irregolare, franto, si rappresenta l’avverarsi della maledizione. Nel *Trovatore* tutto è un’apparizione estatica della realtà e la parola sacrifica il suo portato di significazione alle leggi di una rappresentazione quasi visionaria. Si inabissa sotto le volute di una melodia trattata in modo moderno per qualità degli intervalli, e per il trattamento ritmico e armonico. Nella *Traviata*, da un lato ci sono le melodie degli antagonisti che nascondono le parole nella loro veste meccanizzata e rappresentano il mondo alienato cui Violetta appartiene, dall’altra c’è il canto moderno di Violetta, dispiegato verso la struttura fraseologica del testo, anche definito come una sorta di sintesi tra il declamato del *Rigoletto* e la melodia del *Trovatore*.

Verdi crea con i vecchi strumenti compositivi un genere nuovo che rompe con la vecchia concezione ludica del teatro musicale e con la rappresentazione astratta degli affetti universali per aprire verso un teatro musicale che, raccontando storie concepite in modo unitario e realistico, analizza passioni e conflitti sociali e morali, rappresentando personaggi verso i quali lo spettatore sente quel trasporto posto in essere dal trattamento della forma melodica, generatrice del *transfert*. L’identificazione con i personaggi rappresenta un sicuro risultato che Verdi ottiene attraverso un lavoro che investe non solo il singolo personaggio ed il rapporto tra essi ma tutti i parametri della narrazione teatrale.

Anche il principio temporale non è più trattato come un tempo ideale, cioè come una condizione comunicativa a priori, ma questa concezione viene sostituita con una più realistica che investe la rappresentazione dei ritmi della vita. Il tempo del



racconto non è più unico e astratto ma, come nel concetto storiografico di Brodel, esso viene individuato da tempi diversi nei quali si sviluppa una storia che scorre a diverse velocità. La vicenda drammatica prevede la presenza di più tempi. Così, mentre nel *Rigoletto* tutta l'azione si sviluppa in un'attesa, in un tempo quasi sospeso, nel *Trovatore* al tempo degli accadimenti si sostituisce quello dell'immaginazione, del sogno. Verdi rappresenta qui un tempo fuori dal tempo in cui volutamente l'azione quasi non esiste, mentre la *Traviata* porta sulla scena il tempo come una vorticoso e continua trepidazione.⁹

Gli spazi, il rapporto tra i luoghi e i differenti piani di sviluppo dell'azione rientrano anch'essi in un'organizzazione sinesteticamente musicale. La musica verdiana descrive il tempo ed anche gli spazi, come il rapporto tra sfondo e primo piano: nella festa che apre il *Rigoletto* del tutto indipendenti musicalmente sono il canto in primo piano e le feste nelle sale interne: si generano così margini tra loro distinti con un minaccioso vuoto all'interno. Come nella *Traviata*, nella cui prima scena la festa che continua nelle sale interne e il dramma privato che si svolge in primo piano rende la contrapposizione tra Violetta e il suo ambiente e ci dice già che Violetta da quest'ambiente si staccherà (e che, forse, dentro, veramente, non c'era mai stata).

Verdi è musicista-drammaturgo in quanto cura in prima persona tutti gli aspetti della rappresentazione teatrale, dando vita ad una nuova figura di compositore, e raggiunge questo risultato mediante la convergenza tutti gli elementi compositivi all'interno di un unico linguaggio che è quello musicale e che riesce a tradurre –ed è questo forse il punto ineguagliabile del suo lavoro– i distinti parametri della rappresentazione e a fonderli in un tutto organico che fa sì che le sue opere, ed in particolare la “trilogia popolare”, si siano imposte alla coscienza moderna come l'incarnazione più tipica del melodramma assoluto. I presupposti di rinnovamento del genere complessivo e strutturale da cui prende le mosse sono, quindi, molto simili a quelli wagneriani ma i risultati vanno in direzione opposta.

⁹ GALLARATI, Paolo. *Il melodramma ri-creato*, p. 173.



Per concludere, possiamo sintetizzare i punti centrali attorno ai quali ruota la modernità del teatro musicale verdiano in due concetti essenziali:

- 1) Il Melodramma trattato come fatto unitario, unione di diversi elementi (letterari, drammatici, scenici, musicali) organizzati strutturalmente in modo interdipendente gli uni con gli altri e tutti finalizzati ad una resa scenica del lavoro che non penalizzi né la narrazione teatrale, con le sue nuove esigenze di verisimiglianza, né il trattamento musicale, che continua ad avere un ruolo di assoluto protagonismo.
- 2) Il secondo, direttamente discendente dal primo e che corrisponde al modo attraverso il quale Verdi raggiunge questo scopo: la considerazione dell'opera come un tutto melodico. Non nel senso che diventa una sequenza di arie, anzi l'irruzione del declamato che pervade tutte le forme compositive è portato tipicamente verdiano. Nel senso, invece, che tutto diventa melodico, anche il declamato, attraverso il trattamento vocale, ma anche attraverso la degradazione di tale trattamento nell'orchestra, che sorregge e conduce la melodia vocale.

L'impressione finale dello spettatore è quella di un'opera costruita come una melodia di melodie dal momento che Verdi sposta il portamento melodico su un'orchestra che travolge costantemente l'azione con le sue ondate di melodie che sembrano scaturire le une da dentro le altre, senza stacchi forzati, senza pause dell'azione o dell'espressione. Il tutto volto alla rifondazione di un genere sentito come uno spettacolo che risponde ora a nuove esigenze estetiche ma anche sociali, di produzione e di consumo, e che traghettano il teatro musicale italiano attraverso il Romanticismo facendone la via di comunicazione più autentica di questo fenomeno artistico in Italia.



Esta publicación, registrada bajo el número ISSN 2254-3643, ha obtenido una licencia Creative Commons, por la que cualquier cita relativa a él deberá mencionar al autor del escrito. Se prohíbe su uso comercial así como la creación de obras derivadas (Attribution-NonCommercial-NoDerivs 3.0 Unported License). Para ver una copia de la licencia, visite <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/> o póngase en contacto con Creative Commons (171 Second Street, Suite 300, San Francisco, California, 94105, USA). Si desea obtener mayor información también puede contactar con la redacción de *Síneris* a través del correo electrónico redaccion@sineris.es.