STUDI VERDIANI

28

PARMA, 2018

Nicola Sani *Premessa* . . . . . p. 7
Sandro Cappelletto *Editoriale* . . . . . » 11

SAGGI

Giovanni Bietti *L'orchestrazione di* Aida . . . . . » 17
Susanna Pasticci *L'enigma delle quattro* Ave Maria *di Verdi* » 55
Alessandra Carlotta Pellegrini *«Abbruciate tutto questo pacco di carte»: gli abbozzi musicali da Villa Verdi*. . . . . » 91
Nors S. Josephson *Tonal Organization in Verdi's* Un ballo in maschera. . . . . » 113

ANNIVERSARI
GIOACHINO ROSSINI 1868-2018

Sergio Ragni *Rossini e Verdi: tentativi di reciproca comprensione* . . . . . » 125

INSEGNARE VERDI

Guido Barbieri *Insegnare Verdi nei Conservatori italiani: cronaca didattica di una missione impossibile* » 153

DIALOGHI

Presenza di Verdi nelle esperienze contemporanee

Luca Lombardi Falstaff *e la giovane musica europea* . . . . » 165
Gregorio Moppi *«La mia* Aida*»: un colloquio con Riccardo Muti* 181
Francesco Zito *Appunti di lavoro per scene e costumi verdiani*. . . . . » 191

RUBRICHE

Elvio Giudici *Videodiscografia verdiana*. . . . . » 201
Piero Mioli *Ex Libris* . . . . . » 217

Falstaff e la giovane musica europea

Luca Lombardi

La prima opera comica di Verdi era stata la sua seconda, *Un giorno di regno*, composta in un momento molto difficile della sua vita: dopo la morte, in tenera età, dei figli Virginia e Icilio, morì, a soli 26 anni, sua moglie Margherita Barezzi. *Un giorno di regno* e *Falstaff* sono separate da 53 anni e 25 opere, 24 delle quali composte in una trentina d'anni. Tra la prima di *Aida* (24 dicembre 1871) e la prima di *Otello* (5 febbraio 1887) passano oltre 15 anni: per un operista prolifico come Verdi un tempo lunghissimo. Ma in questo periodo non si adagiò certo sugli allori.

Arrivato alla soglia dei sessant'anni, proseguì invece un processo di maturazione spirituale e tecnica che lo portò ai due ultimi capolavori, *Otello* e *Falstaff*, opere di un Verdi uguale a se stesso eppure diverso rispetto a quello che conoscevamo. E questa capacità di rinnovamento è una ulteriore ragione della sua grandezza. Penso ad altri grandi compositori che, pur in un arco di tempo diverso, hanno avuto questa capacità di rinnovarsi, di mettersi in discussione, di non adagiarsi sui, sia pur grandissimi, risultati raggiunti, come Beethoven, o Schönberg, o Stravinskij. Ma penso anche a qualche compositore, e financo operista alla moda dei tempi nostri che, individuata una sua maniera, la ripropone sostanzialmente uguale anno dopo anno, decennio dopo decennio.

«La musica non è difficile, ma deve essere cantata in modo differente dalle opere comiche moderne e dalle antiche opere buffe». Così Verdi in una lettera del 13 giugno 1892 a Giulio Ricordi, a proposito di *Falstaff*[1]. «La musica non è difficile»: in che senso? È come un vestito che calza a pennello, senza fronzoli, senza ridondanze. È una musica essenziale, economica, necessaria – così come lo è l'orchestrazione che, a sua volta, non è la realizzazione "a colori" del disegno musicale "in bianco e nero", ma è parte integrante del pensiero musicale. Come è stato notato da Massimo Mila, sulla scorta di Fausto Torrefranca, Verdi si riallaccia alla tradizione di «strumentalità della commedia musicale» che rimanda alla *Buona figliola* di Piccinni (1760) e al *Barbiere di Siviglia* di Rossini (1816). Io vi scorgo anche una leggerezza mozartiana e una icasticità, anche una gestualità (nel senso che a questo termine – in tedesco *gestisch* – darà Bertolt Brecht) di stampo beethoveniano. Siamo dunque in Europa, ma non perché – come io stesso ho a lungo pensato – Verdi abbia imparato dal suo coetaneo Wagner, bensì perché, sulla scorta di una tradizione profondamente europea, in quanto appartenente alla storia dell'opera italiana, ha affinato, asciugato, condensato i suoi strumenti tecnici, espressivi, culturali. Questo vale anche per il superamento dell'organizzazione del discorso musicale in arie, duetti, concertati (elemento che potrebbe effettivamente risalire anche all'assimilazione della lezione wagneriana): abbiamo qui una musica "mercuriale", nel senso che essa, come argento vivo, segue, riveste, interpreta, connota il testo. Un testo, quello di Boito, che a me piace molto di più di quello di *Otello*, ancora intriso di "operese"; un linguaggio spesso ridicolo («Questa del pampino / verace manna / di vaghe annugola / nebbie il pensier»), che possiamo accettare solo grazie alla convincente forza della musica.

A Beethoven mi fa subito pensare l'attacco dell'opera, che comincia con una pausa di un quarto e un accordo accentato sul tempo debole (Tavola I).

Beethoveniani sono anche gli accenti sull'ultimo ottavo della prima battuta, come anche sul quarto ottavo della terza battuta – questi accenti sul tempo debole ricorrono nel prosieguo della prima parte del I atto, come anche in seguito. Il raddoppio strumentale del motivo «Se Falstaff s'assottiglia» mi fa pensare invece a Mozart, nelle cui partiture ricorrono raddoppi a più ottave di distanza. Qui abbiamo a che fare con un'arguta strizzata d'occhio di Verdi, che raddoppia – con il timbro "sottilissimo" dell'ottavino – la melodia a tre ottave di distanza (Tavola II).

---

[1] In Giuseppe Verdi, *Briefe*, a cura di Hans Busch, Frankfurt am Main, Fischer Taschenbuch Verlag, 1979, p. 188.

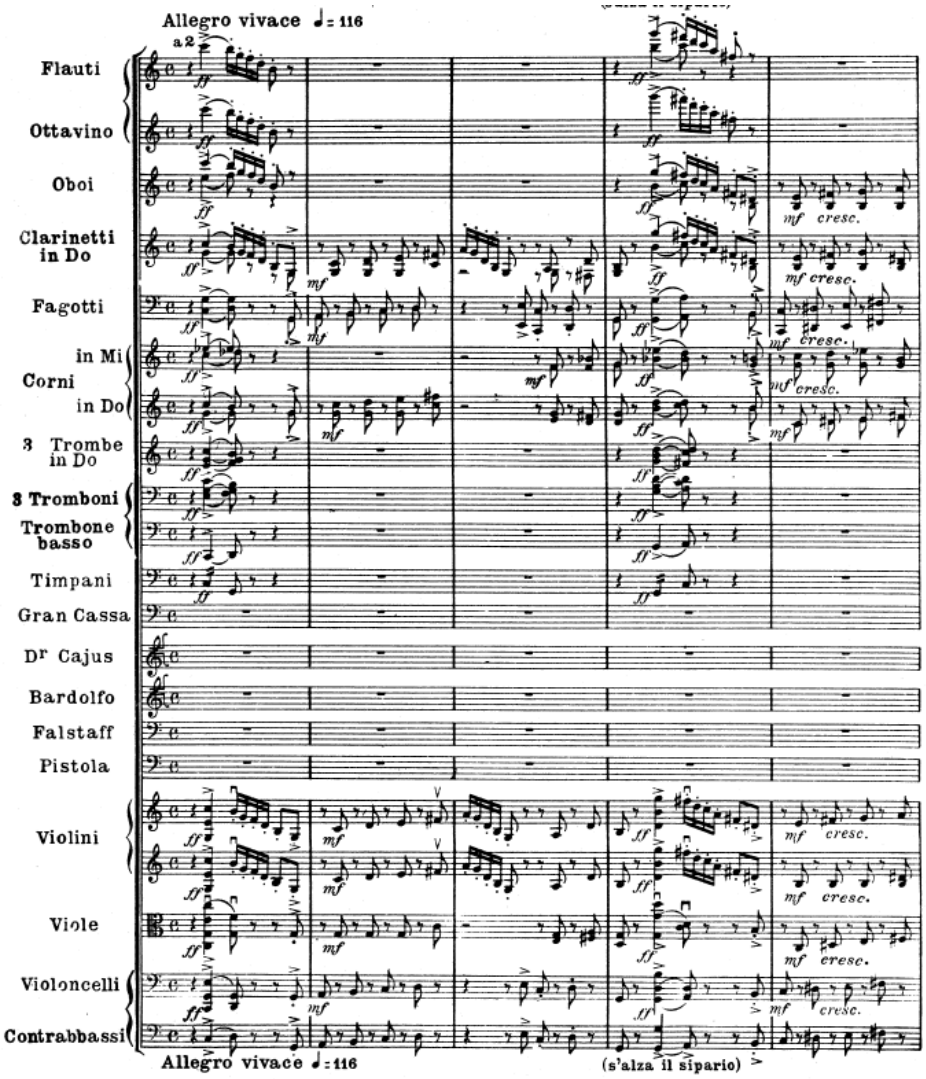
Allegro vivace ♩= 116
a 2
Flauti
Ottavino
Oboi
Clarinetti in Do
Fagotti
Corni in Mi
Corni in Do
3 Trombe in Do
3 Tromboni
Trombone basso
Timpani
Gran Cassa
Dr Cajus
Bardolfo
Falstaff
Pistola
Violini
Viole
Violoncelli
Contrabbassi
mf cresc.
Allegro vivace ♩= 116
(s'alza il sipario)

Tavola I

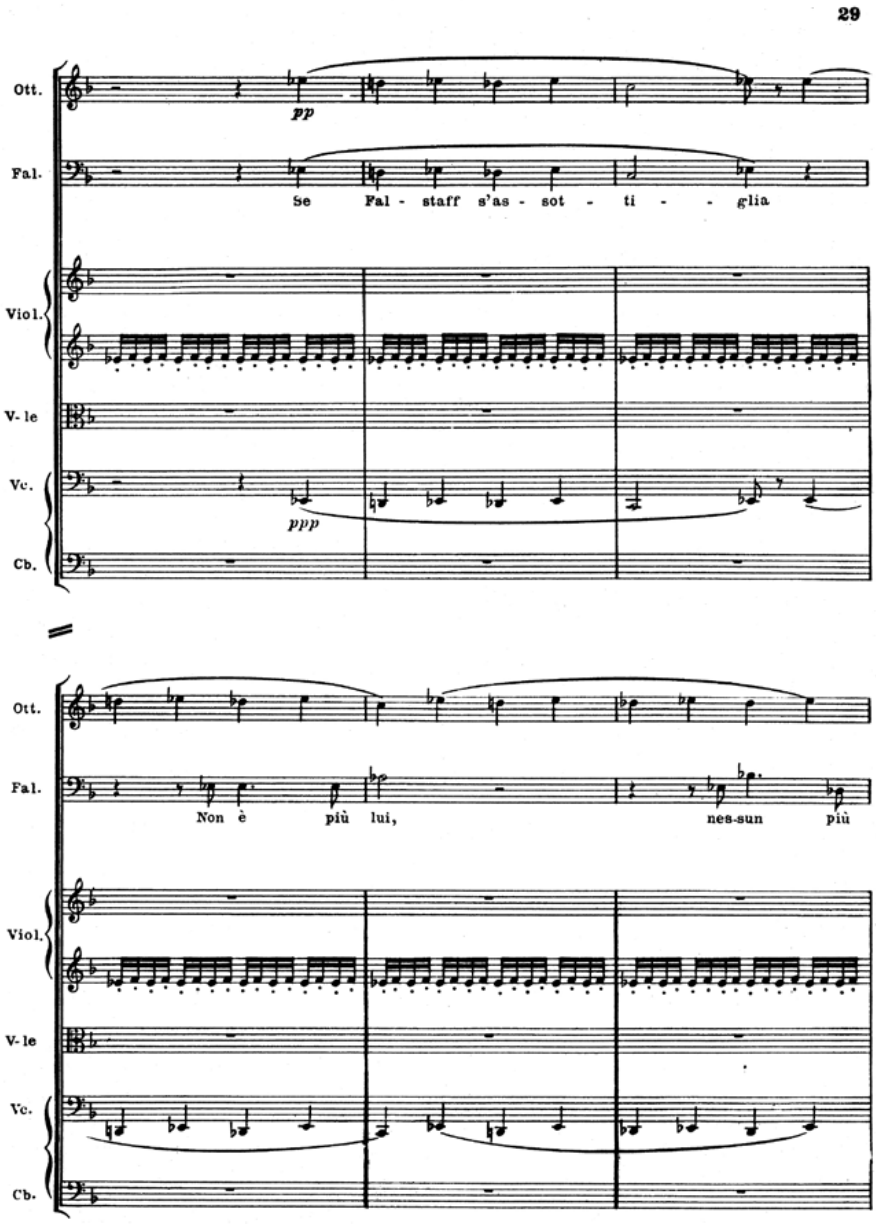
29
Ott.
pp
Fal.
Se Fal - staff s'as - sot - ti - - glia
Viol.
V-le
Vc.
ppp
Cb.
Ott.
Fal.
Non è più lui, nes-sun più
Viol.
V-le
Vc.
Cb.

Tavola II

Al raddoppio dell'ottavino, nel I atto dell'opera, fa da contrappeso, nel III atto, l'utilizzazione del corno nel registro estremamente grave: un La_1, quasi a evocare il rintocco della mezzanotte, che Verdi ha l'accortezza di affidare a tre corni, per dare sicurezza ai singoli esecutori ed evitare una possibile "stecca" (Tavola III a e b).

Questo passo di *Falstaff*, con il La grave dei corni e il La acuto dell'ottavino, a ben 6 ottave di distanza, ha una qualità timbrica che fa pensare a Mahler (che tra l'altro usa nella sua Terza sinfonia – composta tra il 1893 e il 1896 – proprio un La grave dei corni: vedi nel 1° movimento le batt. 14-21). Mahler era un grande ammiratore di Verdi, in particolare di *Aida*, *Otello* e *Falstaff*, che diresse lo stesso anno della prima milanese (1893) ad Amburgo.

Come scrive Donald Mitchell (1925-2017), Mahler era affascinato dall'orchestrazione di *Falstaff.* Francesco Spetrino (1857-1948), il *Kapellmeister* siciliano chiamato da Mahler alla *Hofoper* per il repertorio italiano, riferisce che Mahler sosteneva che quella orchestrazione «ha aperto nuovi percorsi artistici»[2]. E non è un caso che, a differenza delle altre opere italiane, affidate a Spetrino, Mahler decida di dirigere lui stesso *Falstaff* a Vienna nel 1903 (dopo avere diretto l'anno prima un'apprezzatissima produzione di *Aida*).

Nelle conversazioni con Natalie Bauer-Lechner (1858-1921), violinista austriaca legata al compositore, Mahler sosteneva di avere imparato sull'orchestrazione molto da Verdi, e aggiungeva, come abbiamo sentito da Spetrino, che in questo dominio il grande maestro italiano aveva aperto nuove strade[3].

Ci sono effettivamente in *Falstaff* delle finezze di orchestrazione "mahleriane", in realtà in tutto e per tutto verdiane, che hanno influenzato il giovane Mahler. Cito, *pars pro toto*, almeno due esempi.

Poco dopo l'inizio del II atto, in uno dei tanti passi cameristici dell'opera, alla quart'ultima battuta di p. 141, il Si♭ dell'«Ahimè» di Quickly viene sostenuto da un accordo di settima di dominante su Do, dove i primi violini raddoppiano il Si♭, i secondi violini suonano Do e Mi (fondamentale e terza dell'accordo) e le viole suonano, *su due diverse corde* (la IV e la III), il Sol, quinta dell'accordo. Benché sia praticamente impossibile rendersene conto all'ascolto, si tratta di una finezza di orchestrazione volta a sottoli-

---

[2] In un necrologio pubblicato su «Il mondo artistico», Milano, 1° giugno 1911: citato da Henry-Louis de La Grange in *Gustav Mahler. Vienna: The Years of Challenge*, Oxford, Oxford University Press, 1995, p. 678 [trad. L.L.].

[3] Cfr. Donald Mitchell, *Discovering Mahler. Writings on Mahler, 1955-2005*, edited by Gastón Fournier-Facio, Woodbridge, The Boydell Press, 2007 [trad. L.L.].

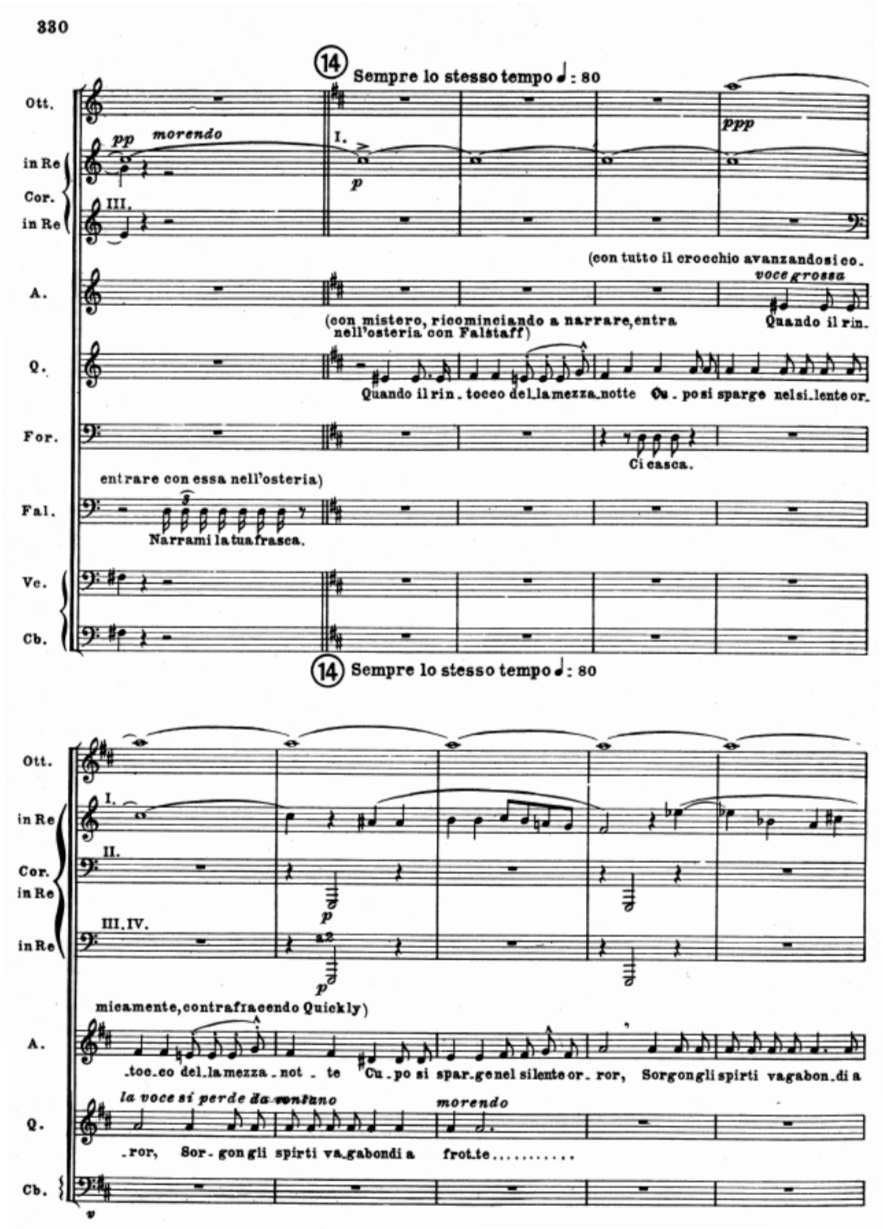
330
14 Sempre lo stesso tempo ♩: 80
Ott.
in Re
Cor.
in Re
pp morendo
I.
p
ppp
III.
(con tutto il crocchio avanzandosi co.
voce grossa
A.
(con mistero, ricominciando a narrare, entra nell'osteria con Falstaff)
Quando il rin.
Q.
Quando il rin. tocco del la mezza notte Cu. po si sparge nel si. lente or.
For.
Ci casca.
entrare con essa nell'osteria)
Fal.
Narrami la tua frasca.
Vc.
Cb.
14 Sempre lo stesso tempo ♩: 80
Ott.
in Re
I.
Cor.
in Re
II.
p
in Re
III. IV.
a2
p
micamente, contrafacendo Quickly)
A.
.toc. co del. la mezza. not. te Cu. po si spar. ge nel silente or. ror, Sorgon gli spirti vagabon. di a
la voce si perde da lontano
morendo
Q.
. ror, Sor. gon gli spirti va. gabondi a frot. te.....
Cb.

Tavola III a

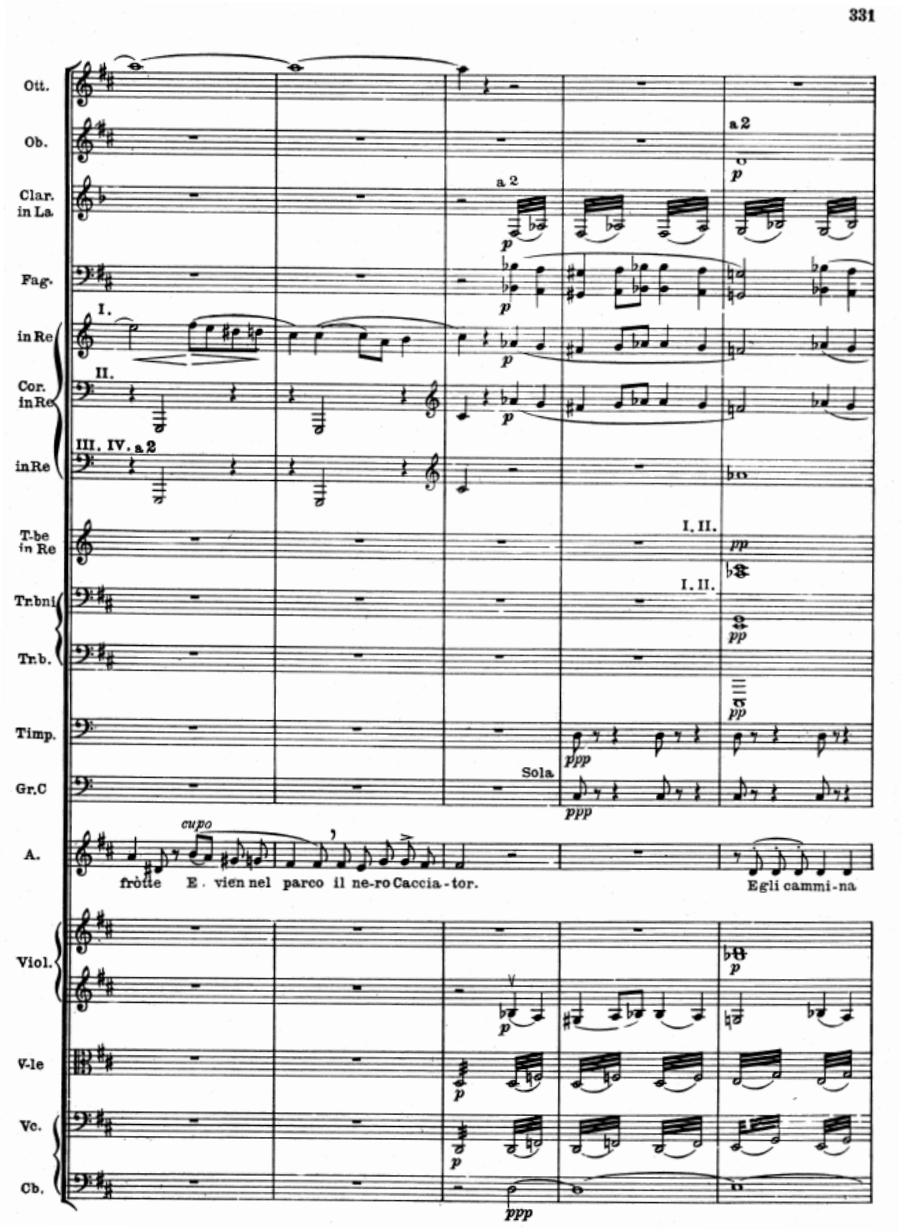
331
Ott.
Ob.
Clar. in La.
Fag.
in Re
Cor. in Re
in Re
T.be in Re
Tr.bni
Tr.b.
Timp.
Gr.C
A.
Viol.
V.le
Vc.
Cb.
a 2
I.
II.
III. IV. a 2
I. II.
Sola
cupo
frò tte E . vien nel parco il ne-ro Caccia-tor.
Egli cammi-na

Tavola IIIb

neare la nota base di questo accordo, che non è la fondamentale (Do), ma la quinta, appunto il Sol[4].

Degno di nota è anche il passaggio da questo accordo a quello successivo: la settima dell'accordo (Si♭) non risolve, come sarebbe "normale", sul La (terza dell'accordo su Fa), ma salta di quarta discendente al Fa, che è a sua volta settima di un accordo di settima sulla dominante di Do maggiore (cioè Sol). Nel passaggio tra i due accordi si verifica una cosiddetta "falsa relazione" tra il Sib di Quickly/primi violini e il Si naturale affidato ai secondi violini. Non mi sembra peregrino pensare che questa falsa relazione abbia una qualche attinenza con la relazione tra Falstaff e Alice che Quickly è venuta a proporre, falsamente appunto, a Falstaff... Parafrasando Guido Gozzano possiamo esclamare «Che vena quel Verdi... Giuseppe![5]». E che arguzia.

Ultima notazione su questo passo: anche qui le dinamiche sono differenziate: Quickly continua a cantare *f*, violini primi e secondi e viole suonano *pp* diminuendo, violoncelli e contrabbassi suonano *p diminuendo...* (Tavola IV).

Un'altra sorprendente finezza di orchestrazione la troviamo in un passo, in *ppp*, degli archi (vedi, qui di seguito, l'ultima battuta di p. 189 e la prima di p. 190), che viene eseguito dai violini con l'arco in giù e dalle viole con l'arco in su (violoncelli e contrabbassi, stranamente, non hanno indicazioni). Quale effetto vuole ottenere Verdi? Attaccare con l'arco in giù può portare a un *diminuendo*, mentre attaccando con l'arco in su, si può produrre facilmente un *crescendo*. In questo caso però, la dinamica è e rimane *pianissimo* (con ben tre *p*) e dunque tutt'al più le due contrastanti indicazioni si neutralizzano a vicenda. Più che dare luogo a un effetto percepibile, esse segnalano un'intenzione: quella di un risultato sonoro certamente in linea con quanto ha appena cantato Ford: «È sogno? O realtà?...» (Tavola V a e b).

---

[4] Ci sarebbe qui da aggiungere una notazione sulla dinamica, che è molto differenziata: Quickly canta *f* (ma non è chiaro se continua sempre *f*); il suo Si♭ dura un quarto, mentre i violini I (che vengono dal *p*) crescono verso lo stesso Si♭ (senza che sia specificata la dinamica di arrivo), Si♭ che dura due quarti, con un diminuendo che, nel Fa successivo arriva al *pp*; i violini II suonano un bicordo di terza (Do e Mi) *mf* e con un accento; anche le viole (che vengono dal *pp*) suonano il concomitante Sol su due corde con un accento, ma senza indicazione dinamica: sempre *pp* o piuttosto *mf* come i secondi violini? Poi passano al *pp*, uniformandosi alla dinamica dei violini I e II, mentre violoncelli e contrabbassi suonano *p* e, come dicevo, non è chiaro se Quickly continui a cantare *f*... Penso che bisognerebbe confrontare il manoscritto per capire meglio, per quanto riguarda la dinamica di questo passo, le intenzioni di Verdi. C'è certamente un'estrema cura del dettaglio, ma potrebbe anche essere che le indicazioni non siano qui del tutto complete...

[5] GUIDO GOZZANO, *L'amica di nonna Speranza* (1911): https://it.wikisource.org/wiki/I_colloqui/L%27amica_di_nonna_Speranza

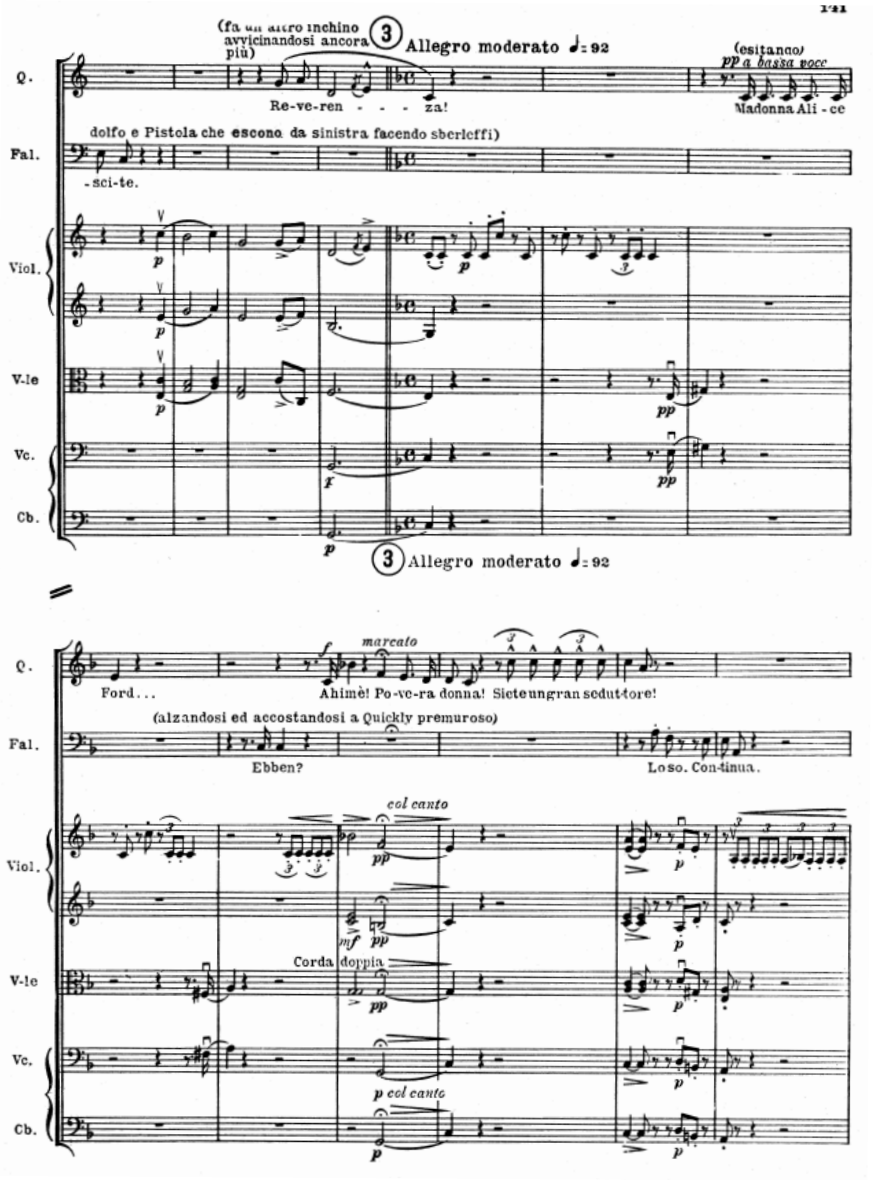
121
(fa un altro inchino avvicinandosi ancora più)
3 Allegro moderato ♩= 92
(esitando)
pp a bassa voce
Q.
Re-ve-ren - - - za!
Madonna Ali - ce
dolfo e Pistola che escono da sinistra facendo sberleffi)
Fal.
- sci-te.
Viol.
V-le
Vc.
Cb.
3 Allegro moderato ♩= 92
marcato
Ford...
Ahimè! Po-ve-ra donna! Siete un gran seduttore!
(alzandosi ed accostandosi a Quickly premuroso)
Ebben?
Lo so. Con-tinua.
col canto
Corda doppia
p col canto

Tavola IV

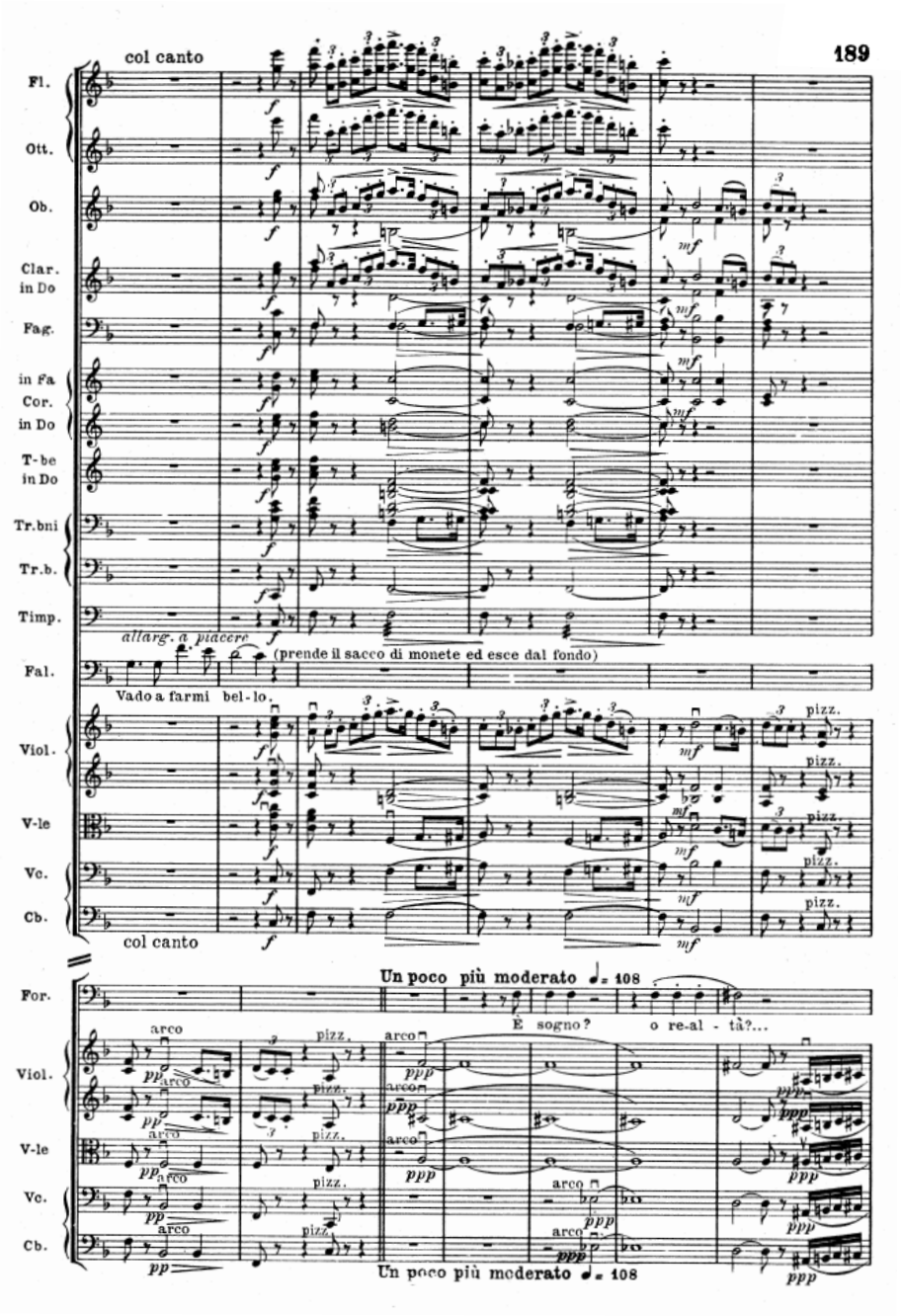
189
col canto
Fl.
Ott.
Ob.
Clar. in Do
Fag.
in Fa
Cor. in Do
T-be in Do
Tr.bni
Tr.b.
Timp.
allarg. a piacere
(prende il sacco di monete ed esce dal fondo)
Fal.
Vado a farmi bel-lo.
Viol.
V-le
Vc.
Cb.
pizz.
col canto
Un poco più moderato ♩= 108
For.
È sogno? o re-al - tà?...
arco
pizz.
Un poco più moderato ♩= 108

Tavola V a

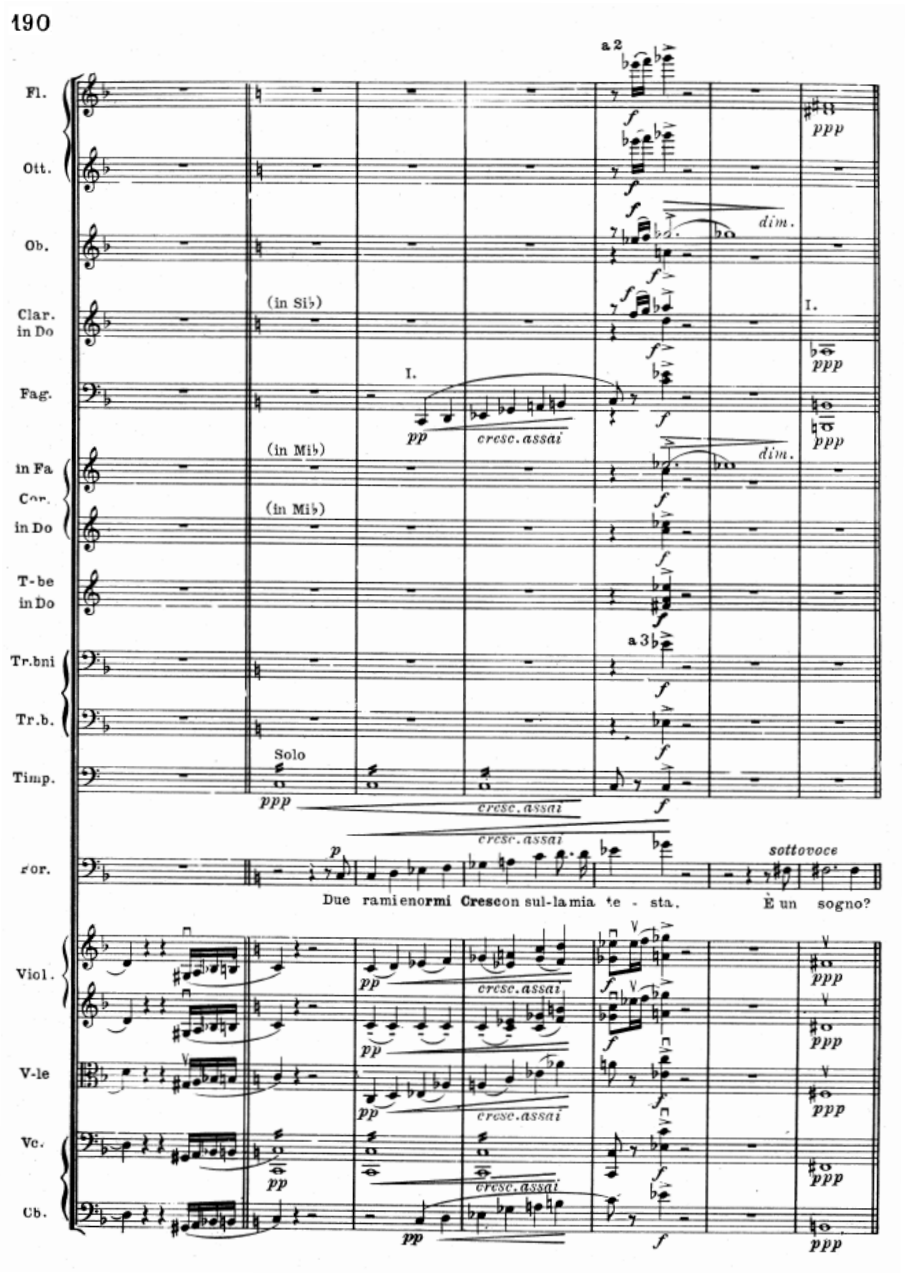
190
Fl.
Ott.
Ob.
Clar. in Do
Fag.
in Fa
Cor.
in Do
T-be in Do
Tr.bni
Tr.b.
Timp.
Cor.
Viol.
V-le
Vc.
Cb.
a 2
dim.
(in Si♭)
I.
pp
cresc. assai
(in Mi♭)
ppp
a 3
Solo
p
sottovoce
Due rami enormi Cresco sul la mia te - sta.
È un sogno?

Tavola Vb

Perché all'ultima battuta della seconda pagina, dove Ford canta di nuovo «È un sogno?», accompagnato anche qui dal solo quintetto d'archi che esegue un accordo di Si maggiore, i violini e le viole suonano, sempre *ppp*, la terza e la quinta dell'accordo, tutti con l'arco in su (mentre violoncelli e contrabbassi non hanno, come anche prima, nessuna indicazione al riguardo)? Forse perché, mentre nel primo caso si trattava delle stesse note di una stessa figurazione, qui abbiamo note diverse. Non si tratta cioè di "equilibrare" con due indicazioni contrastanti il disegno cromatico ascendente, ma di avere un modo d'attacco equilibrato per l'accordo finale di questa parte.

Sempre a proposito di Mahler, noto infine come un passo che compare poco dopo, la prima volta a cavallo delle pp. 149/150, ricordi molto da vicino l'inizio della Quarta sinfonia di Mahler (composta tra il 1899 e il 1901) (Tavola VI a e b).

Ma c'è un altro giovane compositore, coetaneo di Mahler, il trentenne Richard Strauss («chi, quello dei Valzer?», chiese Verdi a Giulio Ricordi) che scrisse una lettera estremamente deferente all'anziano Maestro, lodando espressamente *Falstaff* e inviandogli la sua prima opera (*Guntram*)[6]. E ancora un terzo grande compositore della stessa generazione, dopo avere ascoltato l'opera a Berlino nel 1893, scrisse una lettera a Verdi (senza, però, mai spedirla), chiamandolo il «primo compositore d'Italia» e «uno degli uomini più nobili del nostro tempo», in cui affermava che «*Falstaff* ha suscitato in me una tale rivoluzione dello spirito e del sentimento, che con pieno diritto posso datare da questo momento un'epoca nuova della mia vita artistica». Parlo di un compositore europeo per ragioni biografiche (madre tedesca, padre italiano) e per scelta, cioè di Ferruccio Busoni[7].

Questi compositori, giovani e "moderni", non si sarebbero verosimilmente espressi in toni altrettanto positivi nei confronti di altri capolavori verdiani precedenti *Aida.* Una conferma che Verdi, rinnovandosi profondamente, pur rimanendo fedele a se stesso, era in sintonia con lo spirito delle nuova musica tedesca, e dunque europea. E questo non a causa, ma nonostante Wagner, al quale questi nuovi compositori guardavano con ammirazione.

Nel 1873 Verdi aveva scritto un quartetto d'archi, sua unica composizione da camera, prodigioso "passatempo" mentre, a Napoli per la produzione di *Aida*, aspettava che il soprano Teresa Stolz, ammalata, guarisse. Il quartetto si conclude con una fuga, anzi, per la precisione con uno Scherzo

---

[6] Cfr. lettera di Richard Strauss a Giuseppe Verdi del 18 gennaio 1895, in VERDI, *Briefe*, p. 203.

[7] La lettera è pubblicata in FERRUCCIO BUSONI, *Lo sguardo lieto*, Milano, Il Saggiatore, 1977, pp. 376-377.

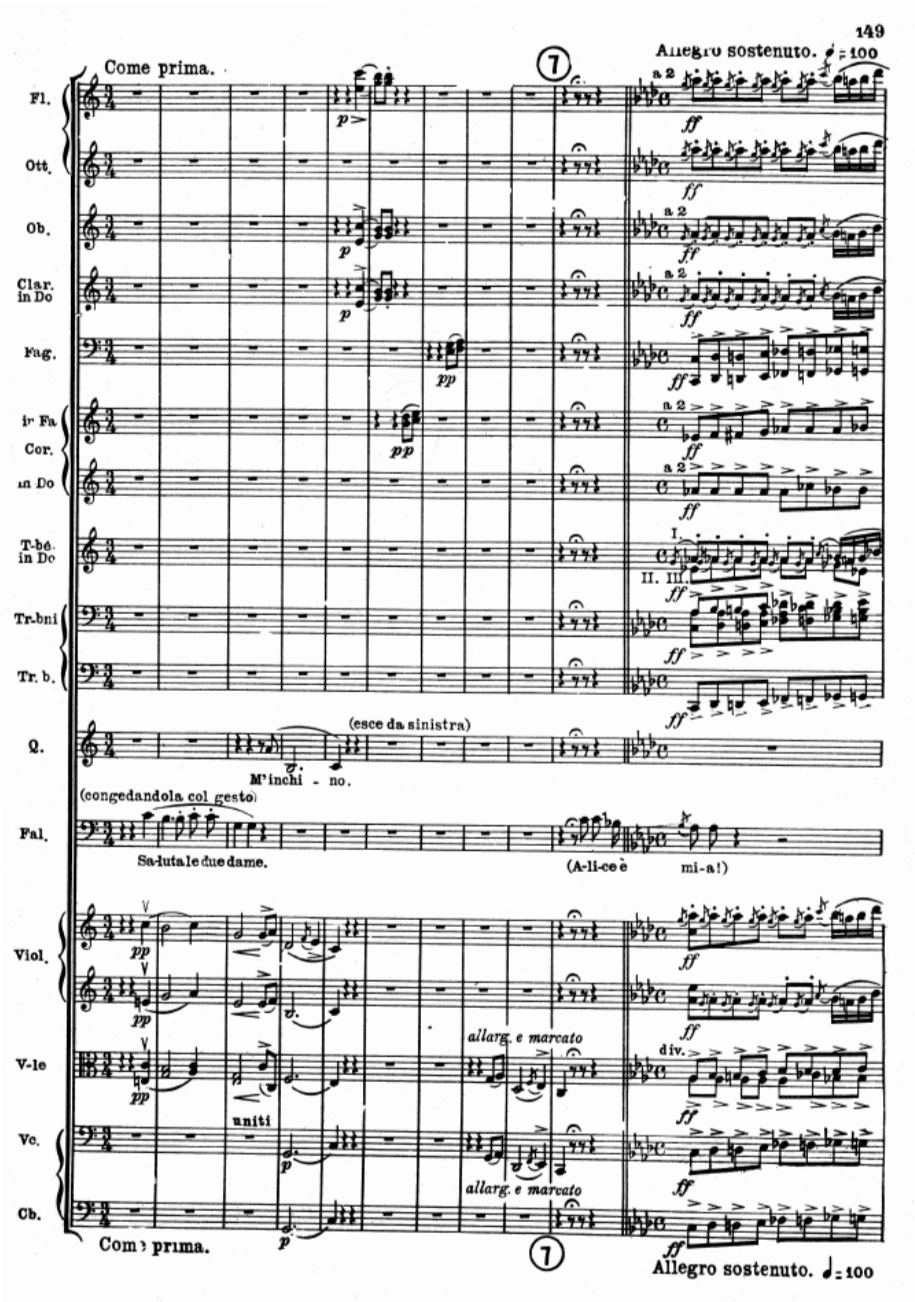
149
Allegro sostenuto. ♩ = 100
Come prima.
Fl.
Ott.
Ob.
Clar. in Do
Fag.
in Fa
Cor.
in Do
T-bé. in Do
Tr-bni
Tr. b.
Q.
(esce da sinistra)
M'inchi - no.
(congedandola col gesto)
Fal.
Sa-lutale due dame.
(A-li-ce è mi-a!)
Viol.
V-le
allarg. e marcato
div.
uniti
Vc.
Cb.
Com prima.
Allegro sostenuto. ♩ = 100

Tavola VI a

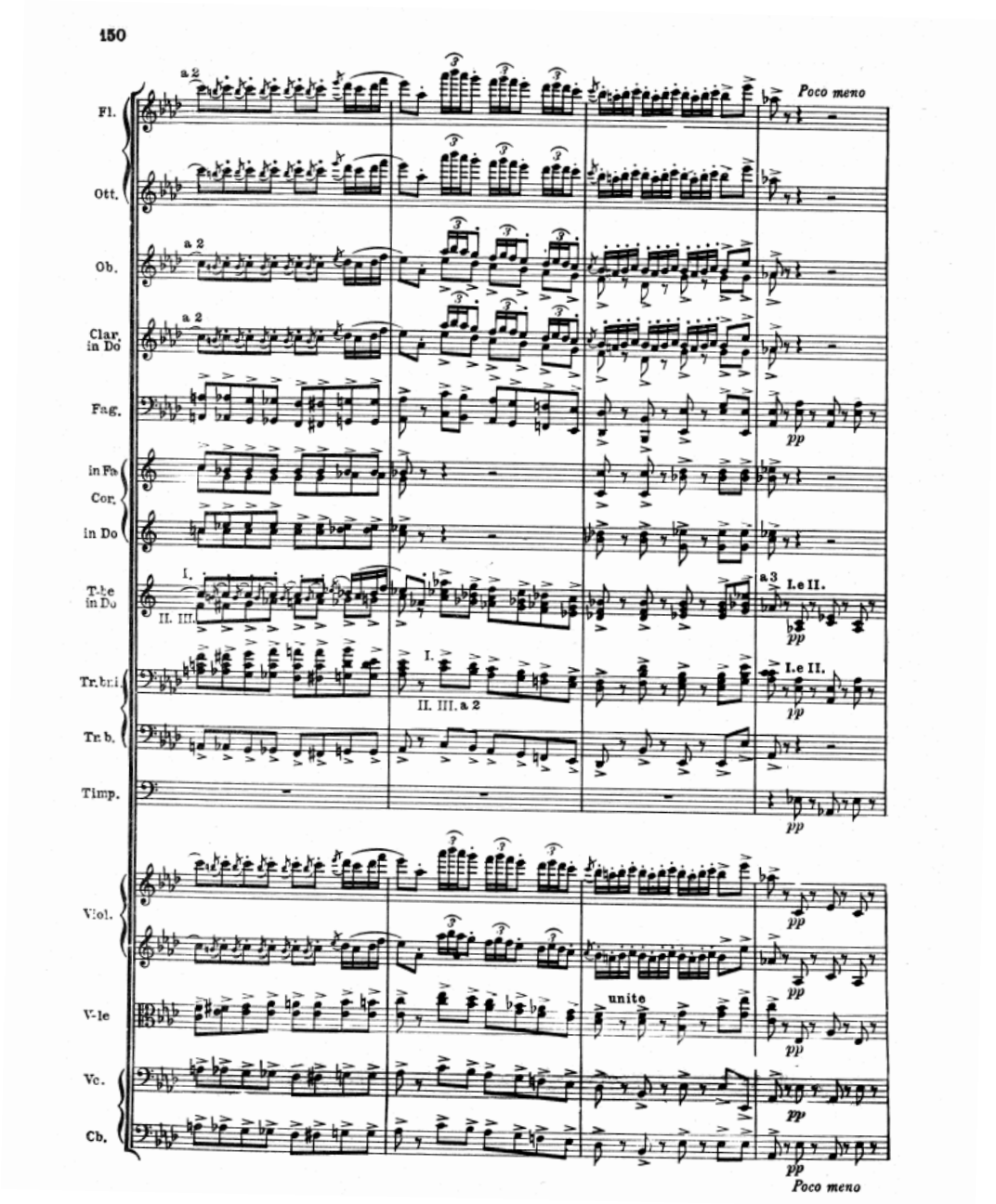
150
Fl.
Ott.
Ob.
Clar. in Do
Fag.
in Fa
Cor.
in Do
Tube in Do
Tr. bri.
Tr. b.
Timp.
Viol.
Vle
Vc.
Cb.
a 2
Poco meno
pp
I.
II. III.
a 3
I. e II.
II. III. a 2
unite

Tavola VIb

Fuga: una fuga scherzosa, leggera e arguta, che prefigura il fugato che conclude *Falstaff* (tra l'altro, il primo brano dell'opera a essere composto), mirabile precipitato di somma sapienza – essendo la fuga la forma "sapiente" per antonomasia – e somma ironia. Una fuga gioiosa e giocosa per via del testo che viene musicato, un testo tanto giocoso quanto serio, se si considera il giudizio che dà delle vicende umane.

«Tutto nel mondo è burla» – un concetto non certo nuovo, forse vecchio come il mondo stesso. Per rimanere nel mondo del teatro, il commediografo inglese John Gay (1685-1732) – l'autore di *The Beggars' Opera*, messa in musica da Johann Christoph Pepusch (alla quale si rifecero, esattamente due secoli dopo, Bertolt Brecht e Kurt Weill) – disse: «La vita è uno scherzo; e tutto lo indica. Questo è quello che pensavo prima; ma oggi lo so». Penso anche al poeta russo Lermontov: «E la vita, se la osservi freddamente, è uno scherzo stupido e vuoto...». Anche tragico, come mostra la storia dell'*homo sapiens*. La risata finale («Ma ride ben chi ride la risata final», questa la conclusione dell'opera) ricorda uno slogan del movimento studentesco di qualche decennio fa: una risata vi seppellirà[8] – un finale, a ben vedere, tutt'altro che ridanciano, anzi piuttosto malinconico...

Parlando di malinconie, un ricordo personale. Un giorno mio padre, il filosofo Franco Lombardi (1906-1989), mi fece una curiosa richiesta, quella di scegliere le musiche da suonare al suo funerale. Io pensai a due diversi brani: il terzo movimento dal Quartetto per archi n. 15 in La minore, op. 132 di Beethoven, la *Canzona di ringraziamento offerta alla divinità da un guarito, in modo lidio* e, appunto, la fuga finale del *Falstaff*. Quando, qualche anno dopo, mio padre morì, mi ricordai di questa scelta e feci in modo che in cima alla scalinata dell'Università La Sapienza, dove venne tenuta l'orazione funebre, risuonassero queste due musiche. Particolare curioso: i miei famigliari, persone laiche, come laico era stato mio padre, non approvarono la scelta del brano verdiano. Perfino la nostra amatissima zia Vera, sorella di mio padre, vecchia socialista libertaria, ne era in qualche modo scandalizzata e cercò di persuadermi a cambiare musica. Non cedetti, convinto del fatto che, nonostante mio padre si fosse arrovellato tutta la vita intorno a questioni così serie come la vita e la morte, il mondo e gli uomini, la libertà e la morale, sarebbe stato d'accordo col Verdi del *Falstaff* nel riconoscere – con saggezza intrisa di malinconia – che, alla fin fine, «tutto nel mondo è burla».

Tel Aviv/Marino, ottobre 2018

---

[8] La frase completa suona: «La fantasia distruggerà il potere e una risata vi seppellirà!» e sembra nasca come motto anarchico nell'Ottocento (alcuni ritengono che a pronunciarla per primo sia stato Michail Bakunin, un contemporaneo di Verdi...).