

GIUSEPPE VERDI E LA «PAROLA SCENICA»

di Edoardo Buroni
Università degli studi di Milano

Per comprendere meglio la produzione operistica verdiana e le idee che ne stanno alla base è necessario conoscere e capire uno dei concetti chiave che stavano molto a cuore al compositore: si tratta di quella che lui stesso definì la «parola scenica». Verdi non ne diede mai una spiegazione dettagliata, e coniò quest'espressione solo tardi, in modo non sistematico né programmatico, negli anni della maturità, proprio mentre stava lavorando ad *Aida*; ma è evidente che si trattava di un'idea che il musicista aveva ben in mente fin dall'inizio della sua attività di operista.

Gli studiosi, critici e musicologi, non ne hanno dato un'interpretazione univoca, proprio a causa di una certa astrattezza dell'espressione e della complessità che essa presenta coinvolgendo sia il piano del testo poetico sia quello musicale; cionondimeno è possibile cogliere almeno il senso più profondo del pensiero verdiano considerandone alcune concretizzazioni. Cerchiamo quindi di capire questo concetto partendo proprio dalle parole di Verdi, che così scrisse nel luglio del 1870 al suo editore Giulio Ricordi:

Rileggo sempre il [*sic*] scenario di *Aida*. Veggo alcune note di Ghislanzoni, che mi fanno (sia detto fra noi) un po' paura, e non vorrei che per evitare pericoli immaginarj si finisse a dire quello che non sta nella situazione e nella scena; e non vorrei altresì si dimenticassero le *parole sceniche*. Per *parole sceniche* io intendo quelle che scolpiscono una situazione od un carattere, le quali sono sempre anche potentissime sul pubblico. So bene che talvolta è difficile darle forma eletta e poetica. Ma... (perdonate la bestemmia) tanto il poeta che il maestro devono avere al caso il talento e il coraggio di non fare né poesia né musica... Orrore! orrore!

È quindi evidente che ciò che più importava a Verdi era l'azione teatrale; o meglio, il compositore si prefiggeva che quest'ultima fosse sempre di sicura efficacia nei confronti degli spettatori e consentisse loro di avere ben chiaro il momento drammaturgico della scena cui stavano assistendo. Ciò implicava una preminenza dell'emotività su altri valori ed elementi di carattere artistico: per questo Verdi era disposto anche a sacrificare la bellezza e la preziosità della poesia del libretto e del rivestimento sonoro (vocale o strumentale che fosse) pur di ottenere l'immediatezza comunicativa voluta.

Naturalmente non bisogna credere che una simile posizione fosse sinonimo di scarsa cura per la fattura dell'opera o di un accontentarsi di risultati letterari o musicali modesti; al contrario, talvolta per raggiungere il fine di questa efficacia teatrale Verdi chiedeva ai propri librettisti (e a se stesso) uno sforzo e un di più di creatività e di impegno: non per nulla aveva appunto parlato di «talento» e di «coraggio» quando in casi come questi, con evidente enfasi paradossale, era richiesto al librettista e al compositore «di non fare né poesia né musica». Lo possiamo vedere con un esempio concreto, tratto proprio da *Aida*, partendo da una lettera che Verdi inviò il 17 agosto ad Antonio Ghislanzoni e in cui ci s'imbatte di nuovo nell'espressione di cui stiamo trattando:

Nel duetto vi sono ottime cose in principio ed in fine, quantunque sia troppo disteso e lungo. Mi pare che il recitativo si poteva dire in minor numero di versi. Le strofe vanno bene fino «a te in

cor destò». Ma quando in seguito l'azione si scalda mi pare che manchi la *parola scenica*. Non so s'io mi spiego dicendo *parola scenica*; ma io intendo dire la parola che scolpisce e rende netta ed evidente la situazione. Per esempio i versi *In volto gli occhi affisami / E menti ancor se l'osi: / Radames vive...* ciò è meno teatrale delle parole, (brutte, se vuole): *...con una parola / strapperò il tuo segreto. / Guardami t'ho ingannata: / Radames vive...* Così pure i versi: *Per Radames d'amore / Ardo e mi sei rivale. / – Che? voi l'amate? – Io l'amo / E figlia son d'un re.* Mi paiono meno teatrali delle parole: «Tu l'ami? ma l'amo anch'io intendi? La figlia dei Faraoni è tua rivale! – *Aida*: Mia rivale? E sia: anch'io son figlia, ecc.». So bene ch'ella mi dirà: E il verso, la rima, la strofa? Non so che dire; ma io quando l'azione lo domanda, abbandonerei subito ritmo, rima, strofa; farei dei versi sciolti per poter dire chiaro e netto tutto quello che l'azione esige. Pur troppo per il teatro è necessario qualche volta che poeti e compositori abbiano il talento di non fare né poesia né musica.

Si può trovare quindi in queste parole, spesso simili o addirittura identiche a quelle scritte a Ricordi, un esempio pratico di cosa Verdi intendesse per «parola scenica». La lettura della [versione definitiva](#) del libretto di *Aida* in questi passi dimostra come Ghislanzoni sia riuscito a trovare quella sintesi efficace richiesta dal compositore e come, per raggiungerla, abbia seguito quasi alla lettera le indicazioni del Maestro: una testimonianza di quanto Verdi fosse un vero uomo di teatro e delle sue doti anche poetico-letterarie. Si può infatti constatare come in questo punto il librettista abbia rinunciato ai soli rigorosi settenari originari per una successione più libera di endecasillabi e settenari (i versi tipici del cosiddetto “recitativo”, il momento in cui l'azione si svolge in maniera più fluida e attiva sia dal punto di vista drammaturgico sia sotto il profilo musicale); una scelta che risalta ancor più per il fatto che questo dialogo asciutto e concitato s'inserisce nelle più cantabili e tradizionali quartine di settenari precedenti e di decasillabi successive.

Ma, come dicevamo, Verdi non era esigente solo nei confronti dei librettisti: lui stesso, infatti, seppe valorizzare al massimo quest'efficace sintesi verbale fatta di frasi brevi, nominali (ovvero prive del predicato), frante ed emotivamente marcate come dimostrano anche i numerosi puntini di sospensione tra le battute o anche all'interno di una stessa battuta. Se [si ascolta](#) con un poco di attenzione la musica, ci si accorge infatti che mentre le parole precedenti di Amneris si sviluppano su un andamento melodico e un accompagnamento (fintamente) placidi e dialogici, giunti al momento di comunicare alla propria schiava (nonché rivale in amore) la (finta) morte di Radamès sul campo di battaglia, la frase *A tutti barbara / Non si mostrò la sorte / Se in campo il duce impavido / Cadde trafitto a morte* segue un moto intonativo discendente che dalla serenità precedente si trasforma in una dichiarazione drammatica e perentoria; non per nulla anche gli strumenti in orchestra passano da un'intensità sonora trattenuta ad un'esecuzione più forte, con un contemporaneo aumento della velocità.

Da parte sua *Aida* risponde inizialmente manifestando la propria disperazione facendo ricorso ad una tessitura di canto abbastanza acuta e scandendo in modo fortemente drammatico la frase *Avversi sempre a me furo i Numi*. E a questo punto «parola scenica» e musica diventano ancor più incisive e amalgamate tra loro: infatti la reazione di Amneris che minaccia la rivale con l'imperativo *Trema!* (attaccato su una nota abbastanza acuta che svetta per poi discendere con grande forza impositiva) si sposa con un “tremolo” degli archi (violini secondi, viole, violoncelli e contrabbassi), del timpano e di alcuni legni (flauto, ottavino, oboe e clarinetto); e dopo un inserto molto più rapido e intonato su una tessitura più grave che meglio rende l'idea di un dialogo secco e nervoso, usando esattamente le note dell'imperativo appena visto la figlia del re egiziano ingiunge alla

rivale *Fissami in volto*: è interessante e importante notare come per questa e per le brevi frasi successive Verdi abbia indicato che il ritmo deve essere eseguito «a piacere» e che l'accompagnamento deve procedere «col canto», proprio con quella libertà da vincoli troppo stretti che abbiamo visto costituire una delle caratteristiche principali della «parola sceniche». Un'ulteriore riprova della volontà di rendere questo passo il più drammaticamente efficace possibile nell'unione tra componente verbale e componente sonora è data dalla pausa carica di suspense e di pathos interposta tra il soggetto *Radamès* e il suo predicato *vive* (complici i puntini presenti nel testo poetico).

A questo punto è naturale l'esplosione di gioia di Aida, che se spesso non lascia comprendere agli ascoltatori la ripetizione dell'ultima parola citata è solo perché essa viene attaccata su un acuto da emettere con potenza (accompagnato in questo dal fragore improvviso dell'orchestra), il quale però, da solo, esprime il grido di felice stupore del personaggio. Scoperta dunque la verità di cui già sospettava, Amneris dichiara ad Aida la propria rivalità e, trattandola con disprezzo, le ricorda la propria superiorità sociale: ricorrendo ancora ad un canto non troppo costretto da indicazioni ritmiche e di accompagnamento, il personaggio si esprime «nel massimo furore» con un moto intonativo prima ascendente, ad indicare il crescere della tensione, ma che si conclude con un categorico *figlia de' faraoni* che dall'attacco acuto e marcato si abbassa progressivamente come volesse chiudere così il discorso. E se in un primo momento Aida controbatte con analogo orgoglio sottolineato da un accompagnamento incalzante e progressivo degli archi, una considerazione meno impulsiva della sua condizione e della situazione la costringe a ripiegare su una più languida e disperata supplica: il grido con cui la donna manifesta la comprensione dell'errore commesso si tramuta gradualmente in un Adagio su cui si sviluppa la più canonica conclusione del duetto tra il soprano e il mezzosoprano.

Se è quindi agevole comprendere meglio con un esempio concreto come quello appena proposto in che cosa consistesse per Giuseppe Verdi la «parola scenica» nell'unione di poesia e musica, si può verificare come ciò si manifesti anche in altri momenti dell'opera di cui stiamo parlando. Per farlo sarà sufficiente concentrarsi brevemente su [un altro duetto](#), e precisamente quello del terzo atto tra la protagonista e suo padre Amonasro; anche perché in esso si riprende lo stesso tema dello scontro tra Aida e Amneris, ma vedendolo sotto un'ottica diversa: non più quella della principessa egiziana, ma quella del re etiope. L'[azione drammatica](#) si sviluppa con una climax ascendente che culmina nell'affermazione sprezzante di Amonasro rivolta ad Aida *Non sei mia figlia... Dei Faraoni tu sei la schiava!*: anche in questo caso Verdi ha sfruttato una frase così lapidaria e d'indubbia immediatezza scenica e comunicativa prevedendo per essa quasi un declamato che si staglia improvvisamente nel massimo della concitazione e che viene intonato senza troppo rigore ritmico su delle note molto acute per una voce di baritono qual è quella di Amonasro.

E tale libertà con cui si «abbandon[a] subito ritmo, rima, strofa» (ma anche tonalità: i più esperti di musica potranno accorgersi di un'evoluzione armonica quasi imprevedibile di tutto il brano e, in orchestra, dell'accordo di settima di dominante della sezione che inizia subito dopo l'invettiva su cui ci stiamo concentrando) è ravvisabile anche nel fatto che queste due affermazioni di Amonasro si collocano proprio a cavallo di un cambio di metro poetico in cui si sospende provvisoriamente la concatenazione delle rime: dai settenari precedenti (ma tutto il duetto, dall'inizio, è molto originale e variato) si passa a strofe di doppi quinari; non si avverte però nessuno stacco brusco, perché l'ultimo settenario viene appunto scomposto in modo tale che il primo intervento del re etiope (*Non sei mia figlia...*) si disponga su cinque sillabe.