

Verdi & Shakespeare. Macbeth, Otello, Falstaff

di Marco Targa

Al genio teatrale di Verdi sarebbe toccato di riuscire in quell'impresa nella quale qualsiasi altro compositore avrebbe fallito: tradurre in forma melodrammatica il teatro di Shakespeare, un tipo di drammaturgia così refrattaria a sopportare i soprusi che le convenzioni operistiche impongono e sostanzialmente antitetica alle esigenze del teatro musicale. In rari casi il melodramma è stato capace di restituire la grandezza di quella poesia, la complessità dell'universo interiore di quei personaggi, la profondità filosofica dei loro monologhi.

La venerazione che Verdi ebbe per Shakespeare fin dalla prima gioventù è un aspetto fondamentale per comprendere la sua poetica teatrale, sul quale giustamente la critica si è soffermata a lungo. Se a Schiller Verdi dedicò un interesse maggiore (sono quattro le opere verdiane basate su drammi dello scrittore tedesco), Shakespeare rimase il modello principale verso il quale orientarsi nella ricerca di un nuovo ideale di melodramma. I drammi shakespeariani musicati da Verdi si collocano infatti in momenti fondamentali della sua parabola artistica, durante i quali più forti si fanno gli stimoli all'innovazione e i ripensamenti estetici: il *Macbeth* è il primo importante esempio di ricerca di una drammaturgia anticonvenzionale, votata al realismo psicologico dei personaggi; *Otello* e *Falstaff* rappresentano i frutti di una maturazione avvenuta durante i lunghi anni di silenzio artistico seguiti ad *Aida* e, nella loro inimitabile unicità, rappresentano l'opera di un compositore redivivo, che nell'ultima fase della propria esistenza ebbe la fortuna di conoscere una nuova vita artistica.

L'assidua frequentazione che sempre Verdi riservò ai drammi shakespeariani si iscrive in quell'interesse che la generazione romantica iniziava a nutrire, dapprima nei paesi d'oltralpe poi a poco a poco anche in Italia, verso uno degli scrittori più fraintesi e misconosciuti durante il secolo dei Lumi. Si sa che il giudizio negativo che Voltaire diede del teatro di Shakespeare, di cui salvava solamente alcune pagine, pesò per lungo tempo sulla sua fortuna. Le tesi volteriane furono riprese in

Verdi & Shakespeare. Macbeth, Otello, Falstaff

The musical refashionment of Shakespeare's dramas could only be successfully achieved by Verdi's theatrical genius: indeed, the necessity of accommodating these formally unruly plays to the strict conventions of opera made the adaptation of Shakespeare a hazardous business for most composers. Only in rare cases was melodrama able to render the complexity of Shakespeare's poetry, the inner universe of his many-faceted characters and the philosophical depth of their monologues. Verdi's life-long veneration for Shakespeare is the key to understanding his poetics, which critics have quite rightly speculated upon. Even though Verdi dedicated a greater interest to Schiller (four of his operas are based on the German playwright's dramas), Shakespeare was the main model for his new melodramatic ideal. Verdi set his hand to Shakespeare's plays at some crucial moments of his artistic career, when the stimulus to innovation and aesthetic reflection grew stronger: *Macbeth* is the first major example of research in the field of an unconventional dramaturgy keen on the characters' psychological realism, while *Otello* and *Falstaff*, composed after the long years of artistic silence following *Aida*, are the inimitably unique works of a revived composer returning to success after an early retirement. Verdi's fascination with the Bard's plays can partly be ascribed to the interest the Romantic generation - first in countries beyond the Alps and then in Italy - was beginning to nurse for Shakespeare, one of the writers the Age of Enlightenment had most misunderstood and underrated. Voltaire's antagonism had had

a long-standing influence on Shakespeare's luck: in Italy, the Arcadians felt that the dramatic extravagances and irregularities of Shakespeare's works were unacceptable defects which the undeniable greatness of his sublime poetry could not redeem.¹

Eighteenth-century melodrama almost ignored him, also because of the difficulties involved in remoulding these heterogeneous and diverse plays into librettos. Some melodramas based on Shakespearean subjects began to appear at the turn of the XVIII and XIX centuries: they were usually not drawn from the original texts, but rather from adaptations and remakes that seldom preserved the original spirit.² The most famous is undoubtedly Rossini's *Otello* (Naples, 1816), on a libretto by Francesco Berio Salsa following the 1792-93 adaptation by Jean-François Ducis. Because of this illustrious antecedent, which had not made a complete mess of Shakespeare's play like other contemporaries had done, Verdi initially referred to his opera as *Iago*, but he quickly changed his mind: "I would rather it were said *he tried to pit his strength against that of a giant and was crushed than he tried to hide behind the title of Iago*."³

In Italy, the direct knowledge of Shakespeare's plays was made possible by Carlo Rusconi's prose translations first (1831), and then by Giulio Carcano's prose and verse renditions. Rusconi's translation was probably the source Verdi used for the dramatic outline of his *Macbeth*, then put to verse by Francesco Maria Piave. This was the first opera directly based on a Shakespearean play (actually, a translation). And it was also the first opera in which a composer tried to be faithful to the original dramatic idea, within the limitations imposed by opera conventions.

Reception by the intellectuals was not enthusiastic. Poet Giuseppe Giusti, writing after the première, urged the composer to avoid the extravagance of the "fantastic" genre to focus on the "true" and to return to patriotic subjects: a singular reproach, when you consider that the opera contained one of the most sincere of patriotic choruses, "Patria oppressa". Similar reservations had been expressed by Mazzini fifteen years earlier: even though he praised the Bard as a great creator

Italia dai letterati dell'Arcadia che videro nelle stravaganze e nelle irregolarità drammaturgiche dei suoi lavori difetti inaccettabili, a rimedio dei quali neppure la grandezza sublime della sua poesia poteva essere sufficiente contrappeso.¹

Il melodramma settecentesco lo trascurò quasi completamente, anche per l'effettiva difficoltà di dare forma librettistica a una drammaturgia teatrale così eterogenea e centrifuga. Tra la fine del Settecento e i primi decenni dell'Ottocento, iniziarono a comparire melodrammi basati su soggetti shakespeariani, ma nessuno di essi si basava sui testi originali, bensì su adattamenti e rifacimenti che raramente riuscivano a mantenere intatto lo spirito del dramma di provenienza.² Il più celebre di questi melodrammi è certamente l'*Otello* di Rossini, su libretto di Francesco Berio di Salsa, andato in scena a Napoli nel 1816 e basato sull'adattamento fatto da Jean-François Ducis nel 1792-93. Forse fu anche per la presenza di questo illustre antecedente il quale, tutto sommato, non aveva violentato la tragedia shakespeariana quanto altre opere contemporanee, che Verdi all'epoca della composizione del suo *Otello* decise di evitarne una replicazione e intitolare la sua opera *Jago*, idea poi giustamente ritirata: "preferisco che si dica *ha voluto lottare col gigante ed è rimasto schiacciato* piuttosto che *si è voluto nascondere sotto il titolo Jago*".³

In Italia la prima conoscenza diretta con il teatro di Shakespeare fu possibile con le traduzioni in prosa di Carlo Rusconi (1831) e successivamente in prosa e versi di Giulio Carcano. La traduzione di Rusconi fu con ogni probabilità la fonte sulla quale Verdi lavorò per stendere il piano drammatico del suo *Macbeth*, poi versificato da Francesco Maria Piave, di fatto la prima opera basata direttamente su un dramma di Shakespeare (seppur tradotto) e soprattutto la prima nella quale il compositore si sia sforzato di mantenersi fedele all'idea drammatica originaria, per quanto i limiti del teatro d'opera lo potessero consentire.

L'accoglienza degli intellettuali non fu entusiasta. È celebre la lettera che il poeta Giuseppe Giusti inviò a Verdi dopo la prima dell'opera, esortandolo ad abbandonare la stravaganza del genere fantastico per concentrarsi sul "vero" e soprattutto a tornare al tema patriottico. Un rimprovero singolare, se si considera che l'opera conteneva uno dei cori più sentitamente patriottici, "Patria oppressa". Del resto, riserve simili su Shakespeare le aveva espresse anche Mazzini quindici anni

prima: pur lodandolo come grande creatore di caratteri, reputava i suoi drammi arte “individuale”, priva di appelli collettivi, in quegli anni considerati imprescindibili per qualsiasi arte che volesse dirsi grande. Al coro di voci critiche che circolavano da tempo si aggiungeva anche quella di Manzoni che, sempre riconoscendo in Shakespeare le doti del grande drammaturgo unite a una rara profondità morale, non poteva accettare la scandalosa commistione di generi presente nei suoi drammi, tratto peculiare del suo stile. Aborrito dalle teorie classiche di drammaturgia, esso era invece di estremo interesse per Verdi. Il contatto con il teatro di Shakespeare ebbe infatti un’influenza determinante nell’evoluzione di Verdi verso uno stile drammatico in cui i toni della tragedia e quelli della commedia potessero giungere a convivere e, in alcuni casi, addirittura fondersi. Proprio nel *Macbeth* shakespeariano è presente uno degli esempi più noti ed efficaci di questa sconvolgente commistione, inaudita per un pubblico abituato alla drammaturgia regolare di ascendenza aristotelica: la scena del Portiere. Dopo il terribile momento dell’omicidio del re Duncan, il personaggio del Portiere fa il suo ingresso in scena e, totalmente ignaro della sciagura accaduta, si mette a disquisire con dovizia di dettagli sugli inconvenienti dell’ubriachezza, soffermandosi in particolare su quello più molesto: l’impotenza sessuale.⁴ Inutile dire che questo intervento buffonesco fu per lungo tempo bandito dalle scene italiane: il pubblico non avrebbe accettato una così brutale giustapposizione di sublime e di triviale, e anche nel libretto di Piave ovviamente non ve ne rimase traccia. Tuttavia Verdi non restò insensibile a questo tipo di mescolanza di registri che, in qualche modo, si accordava alla sua idea di rappresentazione realistica; lo rielaborò e lo fece suo in molti luoghi delle opere successive:⁵ *Rigoletto*, *Un ballo in maschera*, *La forza del destino* e anche negli abbozzi del *Re Lear*, l’altra grande opera shakespeariana che non realizzò mai e che tuttavia rimase un pensiero ricorrente nei suoi progetti.⁶ Dopo il *Macbeth*, infatti, la musa shakespeariana dovette tacere per diversi decenni, evocata solamente dai ripetuti ma sempre infecondi tentativi di riportare in vita l’idea del *Re Lear*. Tornerà a cantare molti anni dopo, sui versi di Arrigo Boito, per le due ultime grandi opere che chiudono nel più glorioso dei modi la carriera del compositore. Se il *Macbeth* è un esperimento non completamente risolto, anche perché vittima di un ineliminabile squilibrio stilistico fra le parti originali

of characters, Mazzini considered his dramas as manifestations of excessive individualism, lacking in social consciousness, an essential quality for all great art.

The chorus of critical voices had been circulating for some time when Manzoni joined in: he recognized in Shakespeare the qualities of a great playwright combined with rare moral depth, but could not accept a typical trait of his style, that is, the outrageous mix of genres in his plays. Abhorred by the classical theories of drama, this trait was of great interest to Verdi: indeed, Shakespeare’s theatre had a significant influence on the evolution of Verdi’s dramatic style towards a form in which the tones of tragedy and those of comedy may co-exist and sometimes merge. One of the best known examples of this shocking but effective mixture, unprecedented for an audience accustomed to the rules of Aristotelian dramaturgy, can be found in Shakespeare’s *Macbeth*: it is the scene of the Porter. After the terrible murder of King Duncan, the Porter enters and, totally unaware of the recent disaster, begins to quibble in great detail on the incidents of drunkenness, putting special emphasis on its most troublesome aspect: sexual impotence.⁴ Needless to say, this clownish intervention was long banned from Italian stages: the audience would not have accepted such a brutal juxtaposition of the sublime and the trivial, and even Piave’s libretto bears no traces of it.

However, Verdi was not insensitive to this mix of registers, which somehow suited his idea of realistic portrayal: he reworked it and made it his own in many places of his later operas⁵ (*Rigoletto*, *Un ballo in maschera*, *La forza del destino*), and even in the drafts for *Re Lear*, another great Shakespeare play he never set to music but which remained one of his recurring thoughts.⁶ After *Macbeth*, however, the Shakespearean muse was silent for several decades, with the only exception of the repeated but fruitless attempts to revive the idea of *Re Lear*. The muse started singing again several years later, inspired by the verses Arrigo Boito wrote for the last two jewels of the composer’s career. If the experiment of *Macbeth* was not completely successful due the inevitable stylistic imbalance between



the original parts and the additions for the Paris re-staging of 1865, *Otello* and *Falstaff* are true masterpieces. They are far from being undisputed, though, probably because of their cumbersome source, which looms over them calling for an inevitable but difficult or impossible comparison. As is obvious, the judgments on the operation of remoulding Shakespeare into melodrama are rather erratic. Some are paradoxical, as the authoritative opinion of a keen Shakespeare scholar, G. Baldini, who thought *Macbeth* was better than the two later operas: "This recreation of Shakespeare is much more vigorous and powerful than *Otello*, which was watered down by Boito's preciousness".⁷ This accusation of Boito's bad influence on Verdi has the approval of Baldacci and Degrada, but is contradicted by Mila who, on the contrary, was among the first who chose not to choose, recognizing the value of both the early Verdi (albeit with some reservations in the case of *Macbeth*) and the later Verdi.

The supporters of musical drama had quite opposite opinions: they saw in Verdi's last two works the final liberation from the trivial dross of Italian opera, also in virtue of their subjects: of all Shakespeare's plays, *Othello* was the most suitable for an opera because

e quelle aggiunte per la ripresa parigina del 1865, *Otello* e *Falstaff* sono due capolavori. Tutt'altro che indiscussi, però. Probabilmente lo sarebbero se la fonte da cui provengono non incombesse su loro in maniera così ingombrante, a richiedere un confronto inevitabile, che in ogni caso rimane di difficile decisione, se non impossibile. E infatti i giudizi circa la riuscita dell'operazione di trasformare Shakespeare in melodramma sono fra i più altalenanti. Vi sono quelli paradossali, come l'opinione del Baldini, autorevolissima perché proviene da un anglista esperto di Shakespeare, secondo la quale il *Macbeth* verdiano è superiore agli altri due lavori: "lo Shakespeare *riinventato* in quell'occasione era molto più nerboruto e potente che non quello dilavato dalle preziosità di Boito nell'*Otello*".⁷ Nell'accusa di cattiva influenza di Boito su Verdi si uniscono anche le voci di Baldacci e di Degrada, contraddette da Mila che fu invece tra i primi a scegliere di non scegliere fra i due Verdi, riconoscendo il valore tanto del primo Verdi (seppure, nel caso di *Macbeth*, con riserve) quanto del secondo. Di segno opposto, invece, furono i giudizi dei sostenitori del dramma musicale, che videro nelle due ultime opere la definitiva liberazione di Verdi dalle scorie triviali dell'opera italiana, grazie anche alla scelta di un soggetto, l'*Otello*, che certamente era il lavoro di Shakespeare più adatto a essere trasformato in opera lirica, per la linearità dell'intreccio e il numero di personaggi relativamente basso, tanto che

Bernard Shaw ebbe modo di scrivere, con la consueta arguzia, che “invece che essere *Otello* un’opera italiana scritta nello stile di Shakespeare, è *Otello* a essere un dramma scritto da Shakespeare nello stile dell’opera italiana”.⁸ Il caso di *Falstaff* è ancora diverso, poiché si basa su una fonte, la commedia *Le allegre comari di Windsor* integrata da Boito con episodi dall’*Enrico IV*, che rappresenta uno dei lavori meno riusciti di Shakespeare, certamente migliorato dalla sintesi che ne fecero Boito e Verdi.⁹ La ragione di questa opposizione di giudizi in fondo risiede nel fatto che in Verdi sono esistiti due diversi compositori, vissuti in epoche diverse, ognuno con il proprio stile musicale, fra loro così differente. Si può scegliere quale dei due sia più grande, se il Verdi delle cabalette o il Verdi degli ultimi capolavori; oppure non si sceglie e li si ama entrambi.

Macbeth

Macbeth

*La vita... che importa?...
è il racconto d’un povero idiota;
vento e suono che nulla dinota!*

(Francesco Maria Piave, *Macbeth*, atto IV, scena VI)

Macbeth

*Life’s but a walking shadow, a poor player
that struts and frets his hour upon the stage
and then is heard no more. It is a tale
told by an idiot, full of sound and fury,
signifying nothing.*

(William Shakespeare, *Macbeth*, atto V, scena V)

Considerando che la predilezione di Verdi per Shakespeare risaliva ai suoi anni giovanili, potrebbe destare stupore il fatto che egli abbia atteso così tanti anni prima di decidersi a musicare uno dei suoi drammi. In realtà, egli aspettava l’occasione giusta, l’occasione con la quale, maggiormente libero dagli obblighi che abitualmente le contingenze teatrali imponevano, avrebbe potuto collaudare un nuovo tipo di drammaturgia musicale, ben più attenta alla verità e profondità psicologica dei personaggi di quanto i numerosi adattamenti shakespeariani fino a quel momento composti avevano potuto fare.

Per il dramma shakespeariano che Verdi aveva in mente da

of its linear plot and its relatively low number of characters. In Bernard Shaw’s witty words: “instead of *Otello* being an Italian opera written in the style of Shakespeare, *Otello* is a play written by Shakespeare in the style of Italian opera”.⁸ *Falstaff* is different, since it is based on some of Shakespeare’s least successful plays: *The Merry Wives of Windsor* integrated with episodes from the *Henry IV* plays, undoubtedly improved by the synthesis made by Boito and Verdi.⁹ The reason for these contrasting judgements lies in the fact that two different Verdis have existed, in different times, each with his own musical style, so different from the other. Which is greater, the Verdi of cabalettas or the Verdi of the later masterpieces? But one can also avoid to choose, and love them both.

Macbeth

Macbeth

*La vita... che importa?...
è il racconto di un povero idiota;
vento e suono che nulla dinota!*

(Francesco Maria Piave, *Macbeth*, Act IV, Scene VI)

Macbeth

*Life’s but a walking shadow, a poor player
that struts and frets his hour upon the stage
and then is heard no more. It is a tale
told by an idiot, full of sound and fury,
signifying nothing.*

(William Shakespeare, *Macbeth*, Act V, Scene V)

Knowing that Verdi’s predilection for Shakespeare dated back to his early years, it might seem surprising that he waited so long before deciding to set one of his plays to music. In fact, he was waiting for the right opportunity when, free from the usual obligations of theatrical contingencies, he could try his hand at a new type of musical drama, far closer to the truth and depth of Shakespeare’s characters than the numerous previous adaptations.

The Shakespearean opera Verdi had had in mind for some time needed the singer to be more than a beautiful voice: it needed an actor who could meet the exacting interpretative demands of the role, and a theatre capable

of supporting the staging project Verdi was gradually defining. The opportunity presented itself with baritone Felice Varesi, scheduled for an opera to be staged at the Teatro La Pergola in Florence in the 1847 season.

The availability of one of the best baritones of the time, acclaimed for his remarkable dramatic talent, convinced Verdi that the time was ripe. The drama he had in mind was *Macbeth*, which would best allow him to investigate one of his dearest issues: power, and the consequences of power abuse. In Verdi's mind, the role of Macbeth, central to the whole plot, called for a baritone. Having eliminated the central love story, which was something unheard of in musical theatre, the opera would focus on Macbeth's rise to power and subsequent decline, his gradual moral corruption, his doubts and torment, his loneliness, remorse and death. The daring elimination of the romantic element was also suggested by the presence of Lady Macbeth as a female character: the feminine version of her husband's bloody ambition, a demon inducing him to crime, she is equally doomed to psychic collapse, as brilliantly represented in the sleepwalking scene (Act IV).

This new dramatic material imposed a reconsideration of traditional musical forms, no longer suited to Verdi's revolutionary intentions. A famous example of this new dramatic conception is the "Grand scene and duet" of Act I, with Macbeth and his Lady: the love duet of traditional operas becomes here the dismal scene of the murder of King Duncan, the first of Verdi's exemplary portrayals of the characters' psychological dimension by way of music. Or Lady Macbeth's famous sleepwalking scene, which could have been an occasion for sticking to the usual melodramatic conventions for a mad scene: Verdi chose a totally unconventional way, with a weary, broken, unmelodic vocal line: his first performer, soprano Marianna Barbieri-Nini, unhappy with her own performance in this scene, went as far as asking Verdi to either rewrite it or delete it.¹⁰

In his search of a new dramatic ideal, Verdi was not only committed to composition: he lavished extraordinary care on all the aspects of opera staging, devoting himself personally

qualche tempo erano necessari la collaborazione di un cantante che non fosse solamente una bella voce, ma un attore in grado di esaudire le esigenti richieste interpretative che il ruolo avrebbe comportato, e un teatro capace di assecondare completamente il progetto di messinscena che il compositore andava maturando. L'occasione si presentò con la disponibilità del baritono Felice Varesi per un'opera da dare al Teatro La Pergola di Firenze nella stagione del 1847. La possibilità di lavorare con uno dei migliori baritoni del tempo, acclamato per le grandi doti interpretative, convinse Verdi che il momento fosse arrivato. Ovviamente il dramma che aveva in mente era il *Macbeth*, un soggetto che più di ogni altro gli avrebbe dato modo di indagare una fra le tematiche a lui più care: il potere e le conseguenze del suo abuso. Il ruolo del protagonista, centro dell'intera vicenda, andava necessariamente affidato alla voce baritonale. Eliminato qualsiasi intreccio amoroso-sentimentale, cosa inaudita per il teatro melodrammatico, l'opera avrebbe descritto la parabola della ascesa al potere di Macbeth e il suo conseguente declino, la graduale corruzione morale, i dubbi e i tormenti esistenziali, la solitudine, i rimorsi, la morte. La coraggiosa eliminazione dell'elemento amoroso era suggerita anche dalla presenza di un personaggio femminile come Lady Macbeth, polo muliebre dell'ambizione sanguinaria del consorte e demone istigatore di delitti. Anche ella sarà destinata al totale crollo psichico, magistralmente rappresentato nella scena del sonnambulismo del quarto atto.

Una materia drammatica così nuova impose a Verdi un ripensamento delle tradizionali forme musicali, non più adatte ai suoi rivoluzionari propositi. Esempio celeberrimo di questa nuova concezione drammatica è la "Gran scena e Duetto" di *Macbeth* e *Lady Macbeth* del primo atto: laddove in un'opera tradizionale avremmo potuto trovare un consueto duetto d'amore, vi è invece la lugubre scena dell'uccisione del Re Duncano, primo grande saggio verdiano di rappresentazione della dimensione psicologica dei personaggi attraverso mezzi musicali. O, ancora, il luogo che con tutta probabilità avrebbe potuto offrire l'occasione per aderire alla più consueta convenzione melodrammatica della scena di follia, ovvero la grande scena del sonnambulismo di *Lady Macbeth*, viene musicato da Verdi in maniera totalmente anticonvenzionale, con un canto continuamente spezzato, mai pienamente melodico, tanto che la prima interprete, il soprano Marianna Barbieri-Nini, insoddisfatta della resa musicale della

scena, chiese addirittura a Verdi di riscriverla o eliminarla.¹⁰ Nella ricerca del suo nuovo ideale drammatico Verdi non si limitò alla sola composizione della musica, bensì profuse delle cure assolutamente straordinarie per l'epoca per tutti gli aspetti dello spettacolo e della messinscena, per la prima volta dedicandosi in prima persona all'organizzazione dell'allestimento e spendendosi in numerose e precise indicazioni registiche e scenografiche che oggi possiamo leggere nelle lettere inviate all'impresario Lanari.¹¹ Curò in prima persona la stesura del piano drammatico dell'opera e la sequenza delle scene, avvalendosi del librettista Francesco Maria Piave solo in funzione di verseggiatore e praticando nei suoi confronti una vera e propria vessazione per ottenere esattamente quanto aveva in mente. Ciò che appare assolutamente paradossale è che questo tentativo di dar vita a un nuovo tipo di rappresentazione realista, votata all'espressione verosimile degli affetti dei personaggi, sia stato compiuto da Verdi all'interno di un dramma che per la prima volta portava sui palcoscenici italiani il genere fantastico, assolutamente inedito nel panorama operistico dell'epoca e, come abbiamo visto, ulteriore motivo di diffidenza da parte dell'*intelligenza* italiana nei confronti della drammaturgia shakespeariana: streghe che recitano incantesimi e formulano vaticini, apparizioni di spettri trucidati, caldaie che sprofondano sottoterra a suscitare macabre visioni premonitrici, allucinazioni di vario tipo.¹² Sebbene nell'economia globale dell'opera l'elemento fantastico sia forse l'aspetto meno riuscito, nelle intenzioni di Verdi su esso doveva concentrarsi tutta l'azione drammatica. Lo testimonia l'impegno che egli mise nel progettare la messinscena delle apparizioni del terzo atto, per la quale propose addirittura l'utilizzo della lanterna magica, insieme alla convinzione che le streghe costituissero un elemento fondamentale del dramma:

Abbate per massima che i *roles* di quest'opera sono tre, e non possono che essere tre: *Lady Macbeth*, *Macbet* [*sic!*]-*il Coro delle Streghe*. Le streghe dominano il dramma: tutto deriva da loro; sguajate e pettegole nel primo atto; sublimi e profetiche nel terzo. Sono veramente un personaggio ed un personaggio della più alta importanza.¹³

Probabilmente quello che riusciva meno accettabile per la critica dell'epoca non era tanto l'aspetto fantastico in

for the first time to organization and set up, giving numerous and detailed staging directions to the impresario Lanari, as can be read in their correspondence.¹¹ Verdi personally made a draft outline of the dramatic plan of the opera and of the sequence of scenes, pestering and bullying his compliant librettist, Francesco Maria Piave, used as a mere versifier with a view to getting exactly what he had in mind. Paradoxically enough, this attempt at a new kind of realistic representation, devoted to the plausible expression of the characters' emotions, was made in a drama which first introduced the "fantastic genre" on Italian stages. It has already been noted that this genre, unprecedented on the operatic scene of the time, provided the Italian *intelligentsia* with plenty reasons for distrusting Shakespeare: witches casting spells and predictions, ghosts of slain kings, cauldrons sinking underground to inspire macabre premonitions and hallucinations of various kinds.¹² Although the fantastic element is perhaps the least successful aspect in the whole opera, it had been Verdi's intention to make it the focus of the dramatic action. This is testified by the commitment he put in designing the staging for the apparitions in Act III, for which he even proposed the use of a magic lantern, along with the belief that the witches were a fundamental element of the drama:

Abide by the rule that the main roles of this opera are, and can only be, three: *Lady Macbeth*, *Macbeth* and the *Chorus of witches*. The witches dominate the drama, everything stems from them – rude and gossipy in Act I, exalted and prophetic in Act III. They make up a real character, and one of the greatest importance.¹³

What was probably unacceptable to the critics was not so much the fantastic element in itself, but the fact that it could introduce the category of *ugliness* into opera (ugliness as an object of representation was one of the most innovative aspects of the Romantic aesthetics). In this sense, even those parts of the opera that still seem related to the coarse style of the immature composer acquire a particular meaning. See for example, the barbaric traits of the party scene in the Finale of Act II, or the *March* in Act I, marked in the



score as “folk-like music” (*musica villereccia*), which, in Baldini’s provocative opinion, is one of Verdi’s best pages because it is still full of the genuine primitivism of his early manner. Verdi knew well that his score was not perfectly balanced, and, when the Théâtre Lyrique in Paris offered to re-stage it in 1865, he realized that an overhaul of the entire opera was required: he completely rewrote portions of the music and changed the instrumentation of others. In particular, he added Lady Macbeth’s aria “La luce langue” in Act II and the duet at the end of Act III; he wrote a completely different “Patria oppressa” chorus and changed the entire finale, introducing a new triumphal choral ending. The 1865 parts are significantly better than the original, and this score remains the preferred version for modern performances, but the newer parts bear the traits of the composer’s mature style and inevitably clash with the rest of the opera.

sé, quanto il fatto che attraverso esso potesse penetrare anche nell’opera quella categoria del *brutto* come oggetto di rappresentazione che costituisce uno degli aspetti più innovativi dell’estetica romantica. In questo senso acquistano un significato particolare anche quelle parti d’opera che paiono ancora legate alle grossolanità dello stile acerbo del primo Verdi. Ad esempio, la scena della festa del Finale del secondo atto, dai tratti barbarici o la Marcia del primo atto, segnata in partitura con la dicitura “musica villereccia”, che secondo il provocante giudizio di Baldini è una delle pagine migliori di Verdi proprio perché ancora interamente avvolta nel genuino primitivismo della prima maniera verdiana. Che l’opera fosse affetta da squilibri qualitativi era cosciente Verdi stesso, tanto che in occasione della ripresa al Théâtre Lyrique di Parigi, nel 1865, decise di riscriverne alcune parti e di migliorare la strumentazione di altre. Con questo rifacimento vennero introdotte l’aria di Lady Macbeth “La luce langue” del secondo atto, e il duetto che chiude il terzo

atto, vennero riscritti il coro “Patria oppressa” e l’intero finale dell’opera, con l’aggiunta del brano fugato che accompagna la battaglia conclusiva ed il coro di vittoria. Queste aggiunte successive, rimaste nella versione attualmente eseguita, decisamente migliori rispetto ai rispettivi brani della versione del ’47, recano già i tratti dello stile maturo del compositore e generano quindi con le restanti parti uno scarto stilistico che è uno dei difetti ineliminabili dell’opera.

Nonostante queste risapute carenze, il *Macbeth* è una delle tappe più importanti che il Verdi degli “anni di galera” compie nel cammino verso un teatro musicale in cui all’espressione dell’idea drammatica partecipino con uguale importanza la musica, la recitazione, la messinscena, in una sorta di *Gesamtkunstwerk*¹⁴ in salsa italiana, per alcuni aspetti ancora un po’ ingenuo e istintivo, ma già consapevole delle enormi potenzialità espressive in esso insite. Essa ha quindi il fascino di quelle opere non completamente risolte, ma nelle quali si possono scorgere i segni di una grandezza che solo nelle opere successive sarà portata a perfezione.

Otello

Jago

*Ma, come è ver che tu Roderigo sei
così è pur vero che se il Moro io fossi
vedermi non vorrei d’attorno un Jago.*

(Arrigo Boito, *Otello*, atto I, scena I)

Iago

*It is sure as you are Roderigo,
were I the Moor, I would not be Iago.*

(William Shakespeare, *Othello*, atto I, scena I)

Si può facilmente immaginare quanto fosse trepidante la curiosità del pubblico del Teatro alla Scala di Milano la sera del 5 febbraio 1887, quando andò in scena per la prima volta l’*Otello* di Verdi. Da circa diciassette anni nessuna nuova opera di Verdi aveva visto la luce (ad eccezione della *Messa da Requiem*) e il suo pubblico si era ormai rassegnato all’idea che il compositore avrebbe concluso la propria esistenza chiuso in un silenzio compositivo del tutto simile a quello scelto da Rossini quarant’anni prima. Le ragioni di questa lunga assenza dalle scene sono molteplici, ma non difficili da comprendere:

This is one of the opera’s unavoidable flaws. Despite these shortcomings, *Macbeth* is one of the most important steps Verdi took during the time he described as his “galley years”: he was moving towards a musical theatre in which the dramatic idea was equally entrusted to the music, the acting and the staging, in a sort of Italian *Gesamtkunstwerk*,¹⁴ still somewhat naive and instinctive, but already aware of its enormous expressive potential. *Macbeth* has the charm of those imperfect works in which one can see traces of a greatness to be perfected in later works.

Otello

Jago

*Ma, come è ver che tu Roderigo sei
così è pur vero che se il Moro io fossi
vedermi non vorrei d’attorno un Jago.*
(Arrigo Boito, *Otello*, Act I, Scene I)

Iago

*It is sure as you are Roderigo,
were I the Moor, I would not be Iago.*
(William Shakespeare, *Othello*, Act I, Scene I)

One can easily imagine the great curiosity of the audience anxiously waiting at the Teatro alla Scala in Milan on the evening of February 5, 1887, when Verdi’s *Otello* was to be first performed. Verdi had not composed anything for 17 years (with the only exception of the *Requiem Mass*) and his audience had reluctantly accepted the idea that he had ended his career, much as Rossini had done forty years earlier. The reasons for his early retirement are varied, but not difficult to understand: the world was changing rapidly in those decades, and with it the musical tastes of the audience. The Italian operatic scene had been radically influenced by the massive importation of French music, and the popularity of Wagner’s operas had started the high tide of Wagnerism. Tastes had inevitably become more international, and the new generation of composers had taken to experimentation, almost invariably with disastrous results. The operas produced in those twenty years are hardly worth remembering, with the exception of just a

handful which are still part of the operatic repertoire today. Verdi was not happy with the new climate, and preferred to stand aside, watch, listen and do nothing.

The decision of taking up the pen to compose the music for *Otello* was the result of a sort of subliminal persuasion carried out primarily by Verdi's brilliant publisher, Giulio Ricordi, who gently coaxed the composer out of retirement with the coordinated effort of librettist Arrigo Boito, who had already worked on the revision of Verdi's *Simon Boccanegra*. Boito faced the tough task of turning the Shakespearean tragedy into an opera libretto with rare dedication and commitment, knowing that this collaboration would prove to be the opportunity of a lifetime.¹⁵ So, with Verdi clearly non-committal, working for himself and all along not promising anything, *Otello* was completed. The premiere was one of the most important music events in those years: with Francesco Tamagno, "the Cannon Tenor", in the title role and baritone Victor Maurel in the role of Iago, the debut was a triumphant success with audience and critics alike. They acknowledged its entirely new style, on a totally different plane from Verdi's earlier masterpieces: a style that, while not indifferent to the new trends, was totally *sui generis*, the result of a profound personal growth.

Otello marked Verdi's return to Shakespeare forty years after *Macbeth*. The straightforward plot allowed him to concentrate on the characters' psychological dimension, the clever representation of which is one of the most important achievements in Verdi's artistic evolution, the destination of a journey that had taken him from a theatre of stage effects to a theatre based on the characters' inner psychology. *Otello* is built on the protagonist's gradual but inexorable moral and psychological debasement. The various stages of his fall from grace mark the stages of the dramatic action proceeding towards the inevitable (and tragic) final catastrophe. In the four acts of the opera, Otello passes from the tender love duet of Act I, describing his newly-found marital happiness, to the suspicion of Desdemona's betrayal, to growing jealousy, to his tremendous plans for revenge and then to psychic breakdown, murder and suicide.

in quei decenni il mondo stava cambiando velocemente e con esso i gusti musicali del pubblico. Il panorama operistico italiano era stato radicalmente influenzato dalla massiccia importazione di opere francesi e l'arrivo sui palcoscenici italiani delle opere di Wagner aveva dato il via al fenomeno del wagnerismo italiano. I gusti si erano fatti inevitabilmente più internazionali e la nuova generazione di compositori tentava a più riprese le vie della sperimentazione, seppur quasi sempre con esiti fallimentari, tanto che i titoli di opere prodotte in quel ventennio e rimaste in repertorio si contano sulle dita di una mano. In questo nuovo clima Verdi preferisce mettersi da parte, osservare e soprattutto ascoltare, senza agire.

La decisione di riprendere in mano la penna e musicare *Otello* fu frutto di una sorta di operazione di convincimento subliminale, operata *in primis* dal giovane e brillante dirigente di Casa Ricordi, Giulio, che con sapienti e mai inopportune lusinghe sollecitò e incoraggiò il lavoro di Verdi lungo le varie tappe. E poi dal librettista Arrigo Boito, con il quale Verdi aveva già lavorato al rifacimento del *Simon Boccanegra*, che affrontò l'ardua impresa di volgere la tragedia shakespeariana in libretto d'opera con una dedizione e una convinzione rare per un librettista, consapevole che questa collaborazione avrebbe rappresentato l'occasione di una vita.¹⁵ Così, sempre pensando di comporre un'opera unicamente per se stesso e senza sapere se essa sarebbe stata mai conclusa e rappresentata, Verdi portò a termine *Otello*. La sera della prima rappresentazione fu uno degli eventi più importanti della vita musicale di quegli anni, con Francesco Tamagno, il "tenore-cannone", nella parte del protagonista e il baritone Victor Maurel nella parte di Iago. Pubblico e critica accolsero il lavoro trionfalmente, riconoscendo in esso uno stile completamente nuovo, assolutamente differente dal Verdi dei precedenti capolavori; uno stile che, pur non indifferente alle moderne correnti, risultava totalmente *sui generis*, frutto di una profonda maturazione personale.

Con *Otello*, Verdi torna a Shakespeare dopo quarant'anni dall'esperienza del *Macbeth*. Questa volta con un dramma che più di ogni altro gli consente di concentrarsi sulla dimensione psicologica dei personaggi, la cui sapiente rappresentazione costituisce una delle più importanti conquiste della sua evoluzione artistica, meta di un percorso che lo aveva condotto da un teatro fatto di effetti esteriori a un teatro proiettato nell'interiorità dei personaggi. *Otello* è uno di quei drammi

costruiti nella forma di un graduale e inesorabile percorso di abbattimento morale e psicologico attraverso il quale il protagonista viene condotto passo dopo passo. I vari stadi della caduta costituiscono le tappe del dramma, verso l'inevitabile (e, in quanto tale, tragico) momento della catastrofe finale. Lungo i quattro atti dell'opera, Otello passa dall'agognata conquista della felicità coniugale, teneramente descritta nel duetto d'amore del primo atto, ai turbamenti del sospetto di tradimento della moglie Desdemona, alla crescente gelosia, al tremendo proposito di vendetta, al tracollo psichico fino all'uccisione della donna amata e al suicidio. Ognuna di queste tappe è descritta da una musica che scava nella profondità dell'universo interiore, illuminandone i più lievi moti. La caduta di Otello è tanto più sconcertante quanto essa non è frutto dell'avversità della sorte o di condizionamenti sociali, come è regola consueta nel genere tragico, bensì della lucida e intelligente macchinazione di uno dei più memorabili *villains* che il teatro occidentale conosca:¹⁶ Jago, un personaggio con il quale Shakespeare sembra quasi aspirare alla rappresentazione stessa del Male. Verdi teneva moltissimo all'esatta interpretazione di questo ruolo, che non doveva mai assumere i tratti sguaiati di un satanismo esasperato: il suo Jago doveva avere "la faccia da galantuomo" e la sua parte, salvo qualche rara esplosione vocale, poteva essere cantata tutta sottovoce. Sono, queste, raccomandazioni fondamentali per la giusta interpretazione del personaggio, da tenere in attenta considerazione soprattutto nel celebre monologo, il cosiddetto "Credo", in cui confluiscono i tratti di un demonismo tipicamente scapigliato e di un nichilismo già alle soglie del decadente. Sorprende il fatto che questa, che è una delle pagine più note di tutta l'opera, non trovi nessun corrispondente nella tragedia originale, essendo una pura trovata della fantasia di Boito. A Verdi piacque moltissimo: la considerava genuinamente shakespeariana. All'opposto del diabolico impersonato da Jago vi è Desdemona, la moglie devota e fedele di Otello che, come ogni figura angelicata, si deve spogliare di una più complessa caratterizzazione drammatica per assurgere a simbolo di purezza e castità. Questa è la sua funzione nell'economia del dramma, ma ciò non impedisce che a lei sia riservato il momento più commovente di tutta l'opera: la trasognata "Canzone del salice" seguita dalla recita della celebre "Ave Maria"; anche questa pagina è una sapiente aggiunta inventata

Verdi's music delves into the depths of the protagonist's inner universe, illuminating its subtlest motions at each stage of his downfall. The fall of Otello is all the more disconcerting because it is not the result of adverse fortune or social conditioning, as is usual in the tragic genre, but rather the lucid and intelligent plot of one of the most memorable *villains* in Western theatre:¹⁶ Iago, whom Shakespeare intended as the embodiment of Evil. Verdi keenly focused on this role, which he did not want to have the coarse traits of exasperated Satanism: his Iago must have "the face of an honest man" and his part, except for some rare vocal explosions, could be sung throughout quite softly. These were the Maestro's key recommendations for the role of Iago, especially for his famous monologue, the so-called "Creed", which merges a typically *scapigliato*, bohemian demonism with an almost Decadent nihilism. Surprisingly enough, Iago's "Creed", one of the most famous pages in the opera, is Boito's brilliant invention and has no counterpart in the original play: Verdi quite liked it, and considered it genuinely Shakespearean.

At the exact opposite of evil Iago is Desdemona, Othello's faithful and devoted wife who, like all angelic figures, must be stripped of all complex dramatic characterization to become a symbol of purity and chastity. This is her function in the economy of the drama, but this does not prevent her from being entrusted with the most moving moment of the entire opera: the dreamy "willow song", followed by the celebrated *Ave Maria*: another clever addition by Boito, now permanently recognized as one of Desdemona's defining traits. It has already been noted that the novelty of *Otello* was clearly evident since the debut, a novelty both in the aspect of drama and in musical language. Verdi wanted to move away from conventional melodramatic forms without arousing suspicion that he had surrendered to the Wagnerian fashion. The result was a miraculous balance of different musical elements: a varied and arduous vocality, based on careful vocal inflection and articulation, accompanied by an orchestra that only occasionally organizes the musical discourse into closed forms, following the



da Boito e ormai entrata stabilmente nell'immaginario del personaggio.

Si scriveva di quanto fu evidente fin dalla prima rappresentazione che l'*Otello* rappresentasse una novità sotto l'aspetto della drammaturgia e del linguaggio musicale. La sfida che si presentava a Verdi era infatti quella di prendere le distanze dalle convenzionali forme melodrammatiche, senza però dare adito al sospetto di essersi arreso alle mode wagneriane. Il risultato fu un miracoloso equilibrio di diversi elementi musicali: una vocalità varia e mobilissima, attenta a ogni inflessione della parola, accompagnata da un'orchestra che solo a tratti organizza il discorso musicale in forme chiuse, seguendo l'azione e il dialogo con timbri e colori armonici di estrema modernità. A proposito della nuova vocalità dell'*Otello*, Massimo Mila giunge addirittura ad individuare cinque diversi tipi di stili vocali: il canto vero e proprio, adottato nei momenti che si configurano come arie e duetti propriamente intesi (ad esempio, l'aria di Otello "Ora e per sempre addio" o i duetti che chiudono il primo

e il secondo atto); il cantabile e il declamato melodico che, fondendosi l'uno con l'altro, costituiscono la modalità di canto più ricorrente nell'opera (ne è un esempio quella sorta di micro-aria che canta Otello al suo primo ingresso in scena, "Esultate! L'orgoglio musulmano / sepolto è in mar"); infine il recitativo tradizionale e il parlato per i momenti più prosaici o dove la musica deve tacere per lasciar spazio alla sola parola. A questo nuovo tipo di vocalità fa riscontro un linguaggio armonico completamente rinnovato, in linea con le tendenze più avanzate dell'epoca, a testimonianza del fatto che Verdi, pur per lungo tempo lontano dalle scene, aveva seguito da vicino quanto stava accadendo intorno a lui in quegli anni. Bastano anche solo le prime battute dell'opera, che si apre con la descrizione musicale dell'uragano marino, per misurare quanto si fosse allargata la gamma di mezzi armonici a disposizione del compositore.

Certamente questi aspetti innovativi dell'opera convivono con altri che risultano ancora debitori di convenzioni melodrammatiche radicate. Uno su tutti, il grande concertato dell'atto terzo, un omaggio alla magniloquenza un po' retorica nello stile del *grand-opéra* francese, cui Verdi difficilmente rinunciava. Boito era cosciente del fatto che questo momento rischiava di risultare eccessivamente statico e, per ovviare a questo pericolo, divise la scena in due diversi piani drammatici: da un lato i personaggi coinvolti nel concertato, dall'altro Jago che dialoga dapprima con Otello e poi con Roderigo. In questo modo il librettista tentò di dare maggiore dinamismo alla colossale scena concertata: "Il pezzo d'insieme ha, come avevamo progettato, la sua parte lirica e la sua parte drammatica fuse insieme".¹⁷ Sarà questa una soluzione che in qualche modo lascerà il segno e verrà più di una volta imitata dai compositori della generazione successiva. Si tratterà però di una delle poche cose che l'*Otello* lascerà in eredità, poiché i compositori della Giovane Scuola, a dire la verità, sapranno assorbire molto poco dalla lezione dell'ultimo Verdi, orientandosi presto verso una drammaturgia dai caratteri completamente diversi.

L'esperienza dell'*Otello* è infatti un *unicum* privo tanto di ascendenti quanto di discendenti, una sorta di prodigio inatteso, che non lascia tracce evidenti dietro sé, nei futuri sviluppi dell'opera italiana. Quello che è sorprendente è che Verdi da lì a pochi anni avrebbe ripetuto un analogo prodigio, questa volta sotto le forme della commedia.

action and dialogues with extremely modern, unprecedented harmonic timbres and colours. Commenting on the new vocal style of *Otello*, musicologist Massimo Mila identified five different vocal styles: the song, in the form of proper arias and duets (like Otello's aria "Ora e per sempre addio", or the duets at the end of Act I and Act II); the cantabile and the melodic recitative, often merging with one another, which are the most common mode in the opera (see Otello's entrance act, the brief recitative "Esultate! L'orgoglio musulmano / sepolto è in mar"), and finally the traditional recitative and the spoken parts for the most prosaic moments, or for those moments where the music must be silent and give way to speech. This new vocal style is matched by a completely renovated harmonic language, in line with the newest trends of the time, reflecting the fact that Verdi, despite his long absence from the scene, had been closely watching what was happening in those years. The first bars of the opera, opening with the musical portrayal of a storm at sea, are enough to prove how the composer's range of harmonic means had highly developed. These innovative aspects obviously coexist with some deeply rooted melodramatic conventions. See for example the grand concertato finale in Act III, a tribute to the somewhat rhetorical bombast of French *grand opéra*, which Verdi hardly gave up. Boito was conscious of the fact that this moment was likely to be too static and, to avoid this danger, he devised two different dramatic plans for the scene: on the one hand the characters involved in the concertato, on the other Jago, interacting first with Otello and then with Roderigo. The librettist thus tried to give more dynamism to the colossal concertato scene: "The ensemble number has, as we planned, its lyrical part and its dramatic part blended together."¹⁷ This solution will have an impact on further operas, and will be often imitated by the next generation of composers. However, this will be one of the very few legacies of *Otello*, since the composers of the Giovane Scuola did not absorb much from the lesson of the last Verdi and soon addressed a completely different type of dramaturgy.

The experience of *Otello* remained an

exception, with neither ancestors nor descendants, a sort of unexpected prodigy which left no traces in the subsequent development of Italian opera. Surprisingly enough, though, Verdi soon made another miracle, this time in the form of a comedy.

Falstaff

All

Tutto nel mondo è burla.
L'uom è nato burlone,
la fede in cor gli ciurla,
gli ciurla la ragione.
Tutti gabbati! Irride
l'un l'altro ogni mortal.
Ma ride ben chi ride
la risata final.

(Arrigo Boito, *Falstaff*, Act III, Part Two)

The genesis of *Falstaff* was very similar to that of *Otello*. The writing proceeded in fits and starts, for Verdi worked for himself, with no concerns for the stage: "I enjoy making music without any plans whatsoever, and do not even know whether I will finish".¹⁸ In the frequent breaks from work, he had to be inevitably encouraged and persuaded by Ricordi and Boito who, once again, had put his heart and soul in the libretto. As with *Otello*, scene after scene, the score of *Falstaff* was finally completed and reached the orchestra's music holders in the Teatro alla Scala, Milan, to be first performed on Feb. 9, 1893. Curiosity and expectation filled the audience in the theatre: this was Verdi's first comic opera (except for the youthful *Un giorno di regno*, completely forgotten by then). The composer had obviously had several opportunities to tackle the comic register: as already noted, the typically Shakespearean mix of comedy and tragedy had become a frequent element of Verdi's operas since *Rigoletto*. In *Falstaff's* case, however, comedy was not the striking antithesis to tragedy, but the very subject of the opera. In the second half of the century, comic opera had suffered a gradual decline after the glories of the great tradition of Rossini. Verdi was confronted with two options: either try and revive this glorious tradition (Mascagni would follow this option

Falstaff

Tutti

Tutto nel mondo è burla.
L'uom è nato burlone,
la fede in cor gli ciurla,
gli ciurla la ragione.
Tutti gabbati! Irride
l'un l'altro ogni mortal.
Ma ride ben chi ride
la risata final.

(Arrigo Boito, *Falstaff*, atto III, parte seconda)

La genesi del *Falstaff* seguì una vicenda molto simile a quella dell'*Otello*. Verdi lavorò all'opera con tutta calma, per puro piacere personale e senza la prospettiva di una messinscena: "Io mi diverto a fare musica senza progetti di sorta e non so nemmeno se finirò".¹⁸ Nelle frequenti pause dal lavoro, giungevano gli immancabili incoraggiamenti di Ricordi e di Boito che, anche in questo caso, aveva lavorato al libretto *toto corde*. E, come era successo per la precedente opera, scena dopo scena, la musica del *Falstaff* fu completata e si trovò sui leggi degli orchestrali del Teatro alla Scala di Milano, pronta per essere eseguita il 9 febbraio 1893. Altrettanta curiosità riempiva il pubblico del teatro: si trattava della prima opera comica composta da Verdi (eccezione fatta per la giovanile *Un giorno di regno*, all'epoca completamente dimenticata). Certamente il compositore aveva avuto modo più volte di misurarsi con il registro comico: a partire da *Rigoletto*, come abbiamo visto, quella commistione fra comico e tragico che costituiva uno dei caratteri più shakespeariani del suo teatro, si era fatto elemento frequente nelle opere successive. Ma in questo caso il comico non rappresentava lo stridente contraltare del tragico, bensì la materia stessa del dramma. L'opera comica aveva subito nella seconda parte del secolo un graduale declino, dopo i fasti della grande tradizione rossiniana. A Verdi si presentavano due possibilità: provare a rinverdire quella gloriosa tradizione come, ad esempio, avrebbe cercato di fare qualche anno dopo Mascagni con *Le maschere*, oppure creare qualcosa di assolutamente inedito. La scelta cadde sulla seconda via ed ecco una commedia lirica che non assomigliava a nessun'altra. In essa si possono ritrovare alcuni temi tipici dell'opera buffa (la giovane coppia di innamorati, i vecchi gelosi, gli equivoci e i travestimenti, le nozze finali che sanciscono la

concordia unanime), ma nonostante questo l'opera scorre su binari che sono suoi propri, mai prevedibili, mantenendosi sempre entro quell'aura di umorismo disincantato che costituisce il suo maggiore fascino. Come nell'*Otello*, la passione che vi divampa maggiormente è la gelosia, ma se là era dipinta come forza distruttiva, qui è osservata con il bonario umorismo di chi può guardare alle miserie dei casi umani da una posizione di compiaciuto distacco.

Tutto ruota intorno alla figura di Falstaff, il goffo cavaliere che compare in numerosi drammi di Shakespeare (soprattutto nell'*Enrico IV* e ne *Le allegri comari di Windsor*), oltremodo grasso, vanaglorioso e con ridicole pretese di conquiste amorose. Verdi dipinge il personaggio con tratti che alternano un divertimento cinismo a una benevola indulgenza. Non diversamente da quanto succede per tutte le altre varie tipologie di personaggi che popolano la commedia: il geloso Ford, le astute comari Alice, Meg e Mrs. Quickly, i servi buffi Pistola e Bardolfo, il vecchio petulante Dr. Cajus, i quali entrano coralmemente in questo gioco di accusa e assoluzione dei difetti e delle piccolezze umane. La corda sentimentale è toccata invece dai frequenti e fugaci interventi dei due giovani amanti, Nannetta e Fenton che, come diceva Boito, con le loro affettuosità clandestine sono lo zucchero che si stende a velo sottile sull'intera torta.

Il moderno stile che Verdi aveva inaugurato con l'*Otello* si fa qui, se possibile, ancora più raffinato. Nelle eleganti cesellature dell'accompagnamento orchestrale si può trovare la più evidente testimonianza di quanto Verdi avesse saputo assimilare la tradizione della musica strumentale d'oltralpe, in quegli anni indicata come via necessaria di rinnovamento per l'opera italiana. Ancora molti anni prima Boito aveva avuto modo di scrivere: "Esercitemoci alla sinfonia ed al quartetto per poter affrontare il melodramma".¹⁹ Nel *Falstaff* Verdi sembra aver fatto tesoro di quel consiglio, dimostrando di padroneggiare completamente quel linguaggio e di saperci addirittura giocare volgendolo, dove necessario, in veste ironica. La paletta dei colori strumentali si moltiplica, dai roboanti e chiassosi scoppi degli ottoni per le più prosaiche esternazioni del pancione, alla magia dei suoni sul "fil d'un soffio etesio" della magistrale scena della finta tregenda nel terzo atto. Con questa mascherata che viene messa in scena dalle allegre comari per burlarsi pubblicamente di Falstaff, Verdi si concede un tardivo ritorno a quella dimensione del fantastico che dopo il *Macbeth* non aveva mai più tentato. Ma in questo caso tutto è

in a few years' time, with *Le maschere*), or try and create something completely new. Verdi's choice fell on the second option, and here's a *commedia lirica* that has no equals. Some typical themes of the *opera buffa* are maintained here (the young lovers, a jealous old man, disguises and misunderstandings, the final wedding and reconciliation), but the opera runs on its own unpredictable tracks in an aura of disenchanted humour which is its greatest charm. As in *Otello*, the blazing passion here is jealousy, but if in *Otello* it was a destructive force, here it is seen with the good-natured humour of someone who can look at human miseries with an air of smug detachment. Everything revolves around Falstaff, the clumsy, fat, vain and boastful knight from Shakespeare's plays (namely, *Henry IV* and *The Merry Wives of Windsor*). Verdi paints this character in traits of amused cynicism alternating with benevolent indulgence. The same is true for all the other characters: the jealous Mr Ford, the smart Mistress Alice, Mistress Meg and Mrs. Quickly, the funny servants, Pistola and Bardolfo, and the petulant old Dr. Caius, who enter the choral game of accusation and acquittal with their human defects and pettiness. The fleeting but frequent episodes with the young lovers, Fenton and Nannetta, strike a sentimental chord: in Boito's words, their clandestine affections are sprinkled on the whole comedy like sugar on a tart.

The modern style Verdi had inaugurated with *Otello* is even more refined here. The elegant and sophisticated orchestral writing is the most evident proof that Verdi had assimilated the tradition of instrumental music from across the Alps, seen as a necessary step towards the renewal of Italian opera. Many years earlier, Boito had written, "Let us exercise ourselves on the symphony and the quartet, so that we may be able to face up to the melodrama".¹⁹ Verdi seems to have treasured this advice in *Falstaff*, where he shows complete mastery of the language which he twists and turns, when necessary, to the ironic. The palette of instrumental colours is multiplied, from the bombastic loud bursts of the brass section, commenting on the prosaic utterances of Big Belly, to the magic



aria "Sul fil d'un soffio etesio" in the masterly scene of the witches' Sabbath in Act III. With this masquerade, arranged by the merry wives to play a humiliating joke on Falstaff, Verdi returns to the fantastic element he had abandoned after *Macbeth*. But everything is parody and joke here. For several decades, at the height of the Wagner fashion, the Italian stages had been invaded by demons, fairies, nymphs and spectres providing the Italian audience with a new mythological imagery. Verdi somehow adapts to this vogue and makes its finest caricature.

The preciousness of Verdi's harmonic and timbric language finds its verbal counterpart in the verses of Boito, whose greatest merit is his success in crafting a coherent, remarkable libretto from multiple sources. But it was with poetic style that Boito achieved in *Falstaff* something totally new and un-traditional, creating a sophisticated, eccentric vocabulary

parodia e scherzo. Nei decenni precedenti, nel pieno della moda wagnerista, i palcoscenici italiani erano stati invasi da villi, fate, ninfe e spettri creando nel pubblico della penisola un nuovo immaginario mitologico. Verdi si adatta a suo modo a questa voga e ne fa la più raffinata caricatura.

Il preziosismo che contraddistingue il linguaggio armonico e timbrico trova il suo corrispettivo in campo verbale nella poesia di Boito. Il merito maggiore del poeta fu certamente quello di aver dato una forma compiuta a una dramma che, a differenza dell'*Otello*, era privo di una fonte unica, ma andava confezionato a partire da elementi provenienti da drammi diversi. Ma è sul piano dello stile poetico che Boito tenta nel *Falstaff* qualcosa di assolutamente innovativo per il teatro d'opera, inventandosi un lessico ricercato ed eccentrico e racchiudendolo in una veste metrica insolita e originale. Il celebre sonetto cantato da Fenton nel terzo atto, "Dal labbro il canto estasiato vola", con i suoi endecasillabi (verso poetico fra i più estranei al teatro d'opera, poiché difficilmente musicabile e quindi solitamente confinato

al recitativo), è insieme un raffinato vezzo poetico ed una sfida ammiccante lanciata al compositore. Verdi la raccoglie e, anche in questo caso, ne esce vincitore.

Il *Falstaff* è una di quelle commedie che, collocandosi cronologicamente nella fase conclusiva di un'epoca, vengono permeate da un'aura crepuscolare che a brevi tratti colora la corda dell'umorismo di tinte malinconiche. Come succede ne *Il matrimonio segreto* di Cimarosa, nel *Così fan tutte* di Mozart o nel *Don Pasquale* di Donizetti, di quando in quando la risata lascia spazio a momenti di contemplazione malinconica e assorta: solitamente, quando questo accade, si aprono attimi di grande poesia. Tale è, ad esempio, la prima scena del terzo atto, nella quale il protagonista, abbattuto per aver fallito i suoi propositi amorosi ed essere stato sbeffeggiato e gettato nelle acque del Tamigi dentro una cesta di panni sporchi, si abbandona all'autocommiserazione e all'amara constatazione dell'età che avanza. Sono sufficienti però il semplice conforto di un bicchiere di vino caldo e il tepore del tramonto per ritrovare la consolazione e il buon umore.

Una malinconia, quindi, che fugge velocemente per lasciar spazio all'ottimismo e alla gaiezza che percorre l'intera commedia. Da lì a poco avrà infatti luogo la mascherata e l'opera si concluderà nella maniera più gioiosa e brillante. Come buona norma comanda, la commedia deve chiudersi con la recita corale della "morale". Verdi si inventa per questo finale una delle pagine più sorprendenti di tutta l'opera: una fuga contrappuntistica a otto voci reali. Non è dato sapere se, quando decise di utilizzare la forma musicale della fuga per il concertato finale, avesse in mente il finale del *Don Giovanni* di Mozart che ricorre a una medesima soluzione. Quello che è certo è che la trovata di attirare le voci di tutti i personaggi in un giocondo turbinio di melodie cantate sui versi: "Tutto nel mondo è burla, [...] ma ride ben chi ride / la risata final" è quanto di più geniale si potesse immaginare per concludere non solo l'opera, ma la sua intera carriera.

with an unprecedented poetic metre. The famous sonnet Fenton sings in Act III, "Dal labbro il canto estasiato vola", for example, written in hendecasyllabic verses, extremely hard to set to music and virtually absent from opera librettos or only confined to recitative, is both a refined poetic affectation and a challenge to the composer. Verdi picked up the gauntlet and, once again, emerged as winner. *Falstaff*, coming at the end of an era, is a comedy drenched in melancholy. As with Cimarosa's *Il matrimonio segreto*, Mozart's *Così fan tutte* or Donizetti's *Don Pasquale*, for all its slapstick and humour, *Falstaff* sometimes gives way to melancholy, thoughtful contemplation and great poetry. See, for example, the first scene of Act III, where the protagonist, in a gloomy mood after being mocked and thrown in a ditch in a dirty laundry basket, indulges in self-pity and curses his advancing age. But a glass of mulled wine and the warm sunset are enough to console him and restore his good humour. Melancholy quickly vanishes, making room for optimism and playfulness again. A masquerade soon follows and the opera will close on the most joyful of happy endings. As is best practice, a comedy must end with a moral, traditionally entrusted to the chorus: for this finale Verdi composed an eight-voice fugue, one of the opera's most striking pages. We do not know whether Verdi was thinking of Mozart's *Don Giovanni* when he wrote his own final concertato, but the gimmick of having the whole company sing such verses as "Everything in the world is a jest, [...]" But he laughs well who has the last laugh" is a most brilliant way for concluding the opera and his career as a composer.



1 See D.R.B. Kimbell, *The Young Verdi and Shakespeare*, «Proceedings of the Royal Musical Association», 101, 1974-1975, pp. 59-73.

2 See F. Vittorini, *Shakespeare e il melodramma romantico italiano (Una ricognizione preliminare)*, in *Shakespeare e Verdi*, edited by G. Silvani and C. Gallico, Parma, Università degli Studi di Parma, 2000, pp. 119-139.

3 Letter no. 71, *Carteggio Verdi-Boito*, edited by M. Medici and M. Conati, Parma, Istituto di Studi Verdiani, 1978, p. 99.

4 Here is the famous passage of the Porter: Macduff: "What three things does drink especially provoke?" Porter: "Marry, sir, nose-painting, sleep, and urine. / Lechery, sir, it provokes, and unprovokes; it provokes / the desire, but it takes away the performance. / Therefore, much drink may be said to be an equivocator / with lechery: it makes him, and it mars him; it sets him / on, and it takes him off; it persuades him, / and disheartens him; makes him stand to, and not stand to; / in conclusion, equivocates him

1 Cfr. D.R.B. Kimbell, *The Young Verdi and Shakespeare*, «Proceedings of the Royal Musical Association», 101, 1974-1975, pp. 59-73.

2 Cfr. F. Vittorini, *Shakespeare e il melodramma romantico italiano (Una ricognizione preliminare)*, in *Shakespeare e Verdi*, a cura di G. Silvani e C. Gallico, Parma, Università degli Studi di Parma, 2000, pp. 119-139.

3 Lettera n. 71, *Carteggio Verdi-Boito*, a cura di M. Medici e M. Conati, Parma, Istituto di Studi Verdiani, 1978, p. 99.

4 Ecco il celebre passo del Portiere: "ed il bere si sa, causa tre cose. [...] naso rosso, / gran voglia di dormire e pisciarella. / La lussuria la provoca e la sprovoca; / perché ne provoca, bensì, la voglia, / ma ne impedisce poi l'esecuzione. / Si può dire perciò che il troppo vino / si diverta a imbrogliarla, la lussuria; / la fa e disfà, la tira su e l'abbatte, / l'eccita e la diseccita; la drizza, / e poi non sa più mantenerla su. / In conclusione a forza di imbrogliarla, / e, dopo averla bene sbugiardata, / la pianta in asso". W. Shakespeare, *Macbeth*, Atto II, scena III, trad. di Goffredo Raponi.

5 Cfr. P. Weiss, *Verdi e la fusione dei generi*, in *La drammaturgia musicale*, a cura di L. Bianconi, Bologna, Il mulino, 1986, pp. 75-92.

6 Una descrizione degli abbozzi per il *Re Lear* si trova in M. Lavagetto, *Il fantasma di un'opera* in *Shakespeare e Verdi*, cit., pp. 35-50.

7 G. Baldini, *Abitare la battaglia*, Milano, Garzanti, 1983, p. 137.

8 G.B. Shaw, *A word more about Verdi*, letto in J. Budden, *Le opere di*

Giuseppe Verdi, vol. 3, Torino, Edt, p. 320.

9 Cfr. R.E. Aycock, *Shakespeare, Boito, and Verdi*, «The Musical Quarterly», 58, n. 4, 1972, pp. 588-604.

10 Cfr. D. Rosen e A. Porter, *Verdi's "Macbeth": a Sourcebook*, New York, W.W. Norton, 1984, pp. 39-40.

11 *I Copialettere di Giuseppe Verdi*, Bologna, Forni, 1968, pp. 446-7.

12 Interessante è osservare come la censura abbia agito sull'elemento fantastico nelle varie riprese successive dell'opera. Cfr. M. Conati, *Verdi censurato. Macbetto fra papa e zar* in *L'immaginario scenografico e la realizzazione musicale. Atti del convegno in onore di Mercedes Viale Ferrero*, a cura di M.I. Biggi e P. Gallarati, Alessandria, Edizioni dell'Orso, pp. 181-192.

13 Lettera a Escudier del 8.2.1865, letta in J. Budden, *Le opere di Giuseppe Verdi*, cit., p. 297.

14 È Massimo Mila a proporre l'uso del termine di conio wagneriano "opera d'arte totale" a proposito del *Macbeth* verdiano, in *Verdi*, Milano, Rizzoli, 2001, p. 332.

15 Peraltro Boito aveva già esperienza con il teatro di Shakespeare, avendo trasformato in libretto l'*Amleto* per l'opera di Faccio andata in scena a Genova nel 1865.

16 Cfr. A. Serpieri, *Note sul Villain shakespeareano*, in *Shakespeare e Verdi*, cit. pp. 51-66.

17 Lettera di Boito, 24.8.1881, in *Carteggio Verdi-Boito*, pp. 58-60.

18 L. Bentivoglio, *Il mio Verdi*, Roma, Socrates, 2000, p. 375.

19 A. Boito, *Esperimenti della Società del quartetto*, «Giornale della Società del Quartetto», 15 maggio 1865, in *Tutti gli scritti*, a cura di P. Nardi, Milano, Mondadori, 1942, p. 1177.

in a sleep, and, giving him / the lie, leaves him." (W. Shakespeare, *Macbeth*, Act II, Scene III).

5 See P. Weiss, *Verdi and the Fusion of Genres*, «Journal of American Musicological Society», XXXV, 1, 1982, pp. 138-56.

6 A description of the sketches for *Re Lear* is in M. Lavagetto, *Il fantasma di un'opera*, in *Shakespeare e Verdi*, cit., pp. 35-50.

7 G. Baldini, *The Story of Giuseppe Verdi*, translated and edited by R. Parker, Cambridge University Press, 1980.

8 G.B. Shaw, *A Word More About Verdi*, «Anglo-Saxon Review», 1901 repr. in G.B. Shaw, *London Music in 1888-89*, London, Constable and Company, 1937, p. 394.

9 See R.E. Aycock, *Shakespeare, Boito, and Verdi*, «The Musical Quarterly», 58, n. 4, 1972, pp. 588-604.

10 See D. Rosen and A. Porter, *Verdi's "Macbeth": a Sourcebook*, New York, W.W. Norton, 1984, pp. 39-40.

11 *I Copialettere di Giuseppe Verdi*, Bologna, Forni, 1968, pp. 446-7.

12 For an interesting study of the alterations imposed by censorship on the fantastic element in the opera's subsequent re-stagings, see M. Retching, *Verdi censurato. Macbetto fra papa e zar* in *L'immaginario scenografico e la realizzazione musicale. Atti del convegno in onore di Mercedes Viale Ferrero*, edited by M.I. Biggi and P. Gallarati, Alessandria, Edizioni dell'Orso, pp. 181-192.

13 Letter to Escudier, dated 08/02/1865, in J. Budden, *Le opere di Giuseppe Verdi*, cit., p. 297.

14 Massimo Mila proposed the use of the Wagnerian coinage "total work of art" about Verdi's *Macbeth*: *Verdi*, Milan, Rizzoli, 2001, p. 332.

15 Boito had already worked on Shakespeare's *Hamlet*, writing the libretto for Franco Faccio's *Amleto*, premiered in Genoa in 1865.

16 See A. Serpieri, *Note sul Villain shakespeareano* in *Shakespeare e Verdi*, cit. pp. 51-66.

17 Letter by Boito dated 24/08/1881, in *Carteggio Verdi-Boito*, cit., pp. 58-60.

18 L. Bentivoglio, *Il mio Verdi*, Rome, Socrates, 2000, p. 375.

19 A. Boito, *Esperimenti della Società del quartetto*, «Giornale della Società del Quartetto», 15 May 1865, in *Tutti gli scritti*, edited by P. Nardi, Milan, Mondadori, 1942, p. 1177.