

Aida: per noi si schiude il ciel

Michele Girardi

Aida vanta un primato tra le opere di Verdi: non deriva dalla letteratura o dal teatro di prosa, ma da un semplice scenario, e per giunta redatto da Auguste Mariette, che non era uno scrittore ma uno studioso della civiltà egiziana. Per questo motivo fu lo stesso Verdi, con la collaborazione di Camille Du Locle e l'attiva partecipazione della moglie Giuseppina Strep-poni, ad approntare la 'selva' del dramma nel giugno del 1870, incaricando poi Antonio Ghislanzoni di metterla in versi. Verdi aveva ricevuto l'anno prima, tramite Du Locle, una commissione celebrativa dal Khedivé d'Egitto per l'inaugurazione del Canale di Suez, ma non l'aveva neppure presa in considerazione, sinché non lesse quella trama e decise di comporre la nuova opera. Cosa lo attrasse al punto tale da indurlo a tralasciare di colpo ogni indugio?

A prima vista la trama dello scenario è basata su un triangolo tra i più classici – due donne si contendono l'amore di un uomo, combattuto tra dovere e passione – situato in un clima di contrasti politici tra popoli lontani nel tempo e nella storia (Egiziani *vs* Etiopi) che dava l'occasione di realizzare spettacolari scene di massa. Tale intreccio appare antiquato e semplicistico, specie se lo si paragona al precedente *Don Carlos*, tuttavia, secondo Mariette (che scrive al committente Drahnet Bey, il 21 luglio 1870): «nous allons faire une oeuvre colossale. [...] il n'y a en effet aucune tradition à suivre, et tout est à créer». Anche se il desiderio di vantare l'originalità del proprio lavoro è comprensibile, Mariette dimostra una certa ignoranza della storia dell'opera, e in particolare di quella del suo stesso paese. Esiste infatti un precedente di rilievo, dovuto alla fantasia di Giacomo Meyerbeer: *L'Africaine*, che nel 1865 inaugurò un nuovo filone dove l'elemento esotico – da poco affacciato nell'arte europea di allora ma ben lungi dal

divenire una moda come sarebbe avvenuto nella *fin de siècle* – era amalgamato al filone del *grand opéra*. L'ultimo lavoro di Meyerbeer divide con l'opera di Verdi non solo le proporzioni colossali dello spettacolo e l'esotismo delle decorazioni, ma anche alcuni dati fondamentali della trama: la protagonista Sélika è, come Aida, una principessa esule e schiava, ed ama un uomo che appartiene ad un'altra razza con la quale è in atto un conflitto. Comune è anche il modo di rappresentare vivamente questa condizione: la pelle scura, che rappresenta l'alterità delle protagoniste come sineddoche dei loro rispettivi popoli, ma viene altresì utilizzata per accrescerne il fascino.

L'elemento sensuale è un'ulteriore novità per Verdi, che può aver ricevuto lo stimolo dallo scenario, dove si legge che, per Radames, «il mondo è nei begli occhi di Aida. Cento volte più bella, cento volte più attraente che la figlia dei Re [Amneris]». Sinora il compositore non aveva mai piegato le sue melodie sino ad esprimere la bellezza di un'eroina femminile come fa con Aida: ne è prova il sinuoso *Leitmotiv*, ricco di venature cromatiche, intonato nel preludio dai violini, che l'accompagna per tutta l'azione, e che sin dalla sua prima comparsa la vede trionfare su Amneris nel cuore dell'amato.

Non si tratta, però, di palesare una caratteristica fisica fine a se stessa poiché, al di là dell'evidenza visiva imposta dal colore della pelle, è compito della musica mettere in rilievo, con penetrazione psicologica infinitamente maggiore rispetto all'immagine, le polarità drammatiche. Sin dal monologo iniziale («Se quel guerrier io fossi ... Celeste Aida»), Radames svela la precisa gerarchia di valori che alberga nel suo animo, in cui l'affermazione personale è il mezzo per coronare il sogno d'amore con Aida, da lui creduta una semplice schiava («un regal serto sul crin posarti»). E ancora nell'incontro notturno sulle rive del Nilo (atto III) egli mostra la sua riluttanza per soluzioni differenti rispetto al suo progetto di felicità («Sovra una terra estrania / teco fuggir dovrei! / Abbandonar la patria, / l'are de' nostri dei!»). Ma ogni spettatore, a questo punto, sa già che dovrà cedere, dopo che Aida ha messo in mostra poco prima tutto il suo fascino nella romanza «O cieli azzurri», un brano di capitale importanza perché non motiva soltanto l'attrazione fatale di Radamès, ma fa vedere come

l'amor di patria (lontana nello spazio, dunque situata in quell'altrove individuato dall'esotismo) sia altrettanto radicato nell'eroina. «O patria mia, mai più ti rivedrò»: quanta distanza dalle agognate patrie degli anni risorgimentali. È una nostalgia di *verdi colli e profumate rive* (d'Etiopia), ma come di un ritorno a un'infanzia («Dove sereno il mio mattin brillò», sussurra Aida) tale da allontanare gli strazi di un presente che si palesa con gesti di pittura sonora, come i vortici del Nilo pronti ad accogliere il suo corpo, oppure l'oboe che narra in re minore la malinconia di Aida, fino al desolato «mai più ti rivedrò» finale, coronato dal do acuto in pianissimo.

Esotismo e sensualità, dunque, concorrono a determinare la prospettiva dell'opera, e sono elementi di spicco nello scenario di Mariette: ecco una possibilità nuova che Verdi può aver intravisto nel soggetto propostogli. *Aida* gli offriva inoltre un'occasione straordinaria per gestire in sincronia l'intreccio tra i destini dei singoli e quelli delle masse nel quadro del trionfo (II.2), che egli seppe tradurre magistralmente in un'azione drammatica di grande respiro. Non si dimentichi l'analogia con la scena dell'*Auto da Fe* nel *Don Carlos*: in ambo i casi si tratta di un *tableau* statico e trionfale che fissa un quadro impressionante del tragico rapporto tra l'apparato del potere e le sorti dell'individuo, dove i sacerdoti egiziani e i prigionieri etiopi rivestono un ruolo analogo a quello dei monaci dell'inquisizione e dei deputati fiamminghi.

Nel *Don Carlos* Verdi aveva compiuto il grande salto, proseguendo un vero e proprio processo di revisione critica del proprio atteggiamento avviato col *Ballo in maschera*: scomparsi gli ideali repubblicani risorgimentali, travolti da un'Unità d'Italia realizzata su base monarchica e presto rivelatasi irta di compromessi col Papato, egli fece uscire il suo anticlericalismo gradatamente allo scoperto nelle opere successive, fino alla conciliata parodia delle litanie mariane (nel finale del *Falstaff*). *Aida* si colloca in questa dinamica morale e artistica: la casta sacerdotale si erge al di sopra di tutto l'immenso apparato di potere dall'inizio, quando Ramfis sceglie il comandante dell'esercito egiziano, fino al culmine, toccato nella scena del giudizio, dove i preti – o meglio: le «Tigri infami di sangue assetate», come li definisce il compositore

per bocca della furente Amneris – non mostrano pietà alcuna per le debolezze di Radames, intrepido condottiero sconfitto dall'inganno, o forse da un amaro miraggio. (Qui Verdi dimostrò un'eccezionale abilità retorica nel calcolo del peso 'ideologico' delle sue scelte artistiche: voleva raffigurare dei 'preti', e ricorrendo frequentemente a formule gregoriane, oltre a travestirli apparentemente d'esotico in armonia col soggetto, riuscì a imprimere nell'inconscio del pubblico il riferimento polemico alla tradizione cattolica.) È momento doppiamente importante, questo, perché l'eroe maschile, piegato sin lì dagli eventi, possa riacquistare la sua dignità e riscattarsi nella coerenza che lo porta a scegliere di morire piuttosto che sacrificare l'unico ideale rimastogli, l'amore per Aida.

Si avvia così il cammino verso la conclusione dell'opera, e dunque verso quel cielo come luogo di pacificazione dei conflitti che si schiude agli individui sconfitti nelle loro aspirazioni a *un ciel, ove più libero l'amor ne fia concesso*, quale non può essere per gli infelici né l'Etiopia né tantomeno l'Egitto. In questo finale sussurrato, lontano da ogni enfasi, Verdi non è più, oramai, l'Artista che giudica, ma guarda alla realtà fittizia come osserva gli infiniti conflitti del suo tempo, con rassegnato realismo. In fondo, nel 1870, stava accadendo proprio quello che si sarebbe messo in scena: l'Egitto aveva completato la conquista della regione del basso Nilo e stava per espandersi lungo la costa del Mar Rosso, entrando in collisione con l'Etiopia, che deteneva la sovranità su quei territori. L'Etiopia sarebbe poi stata sconfitta anche nella realtà, nel corso delle battaglie degli anni tra il 1875 e il 1876, e di lì a pochi anni anche l'Italia si sarebbe affacciata da quelle parti, alla ricerca di un effimero impero coloniale.

Frattanto in Europa era in corso la guerra Franco-Prussiana, e così aveva scritto Verdi all'amico Luccardi, nel dicembre del 1870 (dopo due mesi dalla battaglia di Sedan):

La mia opera pel Cajo è finita ma non può darsi perché vestiarj e scenari sono rimasti rinchiusi in Parigi. Poco male! Ma grave male è questa orribile guerra e la preponderanza che han preso questi prussiani; preponderanza che sarà fatale più tardi anche per noi. Non è una guerra di conquista, d'ambizione; è *una guerra di razza e durerà molto tempo*. [il corsivo è mio - ndr] I prussiani stessi so-

no un po' esausti in questo momento, ma si riprenderanno e torneranno. A me non è la questione di Roma né le furberie dei preti che mi fanno paura, è la forza di questi novelli Goti che mi spaventa ...

E il riferimento alla Prussia (tramite il Kaiser Guglielmo I) era emerso anche in una richiesta di cambiamenti al libretto di *Aida* che Verdi rivolse a Ghislanzoni l'8 settembre 1870:

Bisogna quindi modificare i primi otto versi [...] e bisogna aggiungere altri otto per i sacerdoti: «Abbiamo vinto con l'aiuto della divina provvidenza. Il nemico si è reso. Iddio ci aiuti anche per l'avvenire» (vedi i telegrammi del re Guglielmo).

Dietro a ogni guerra, in qualunque luogo si combatta, non ci sono vincitori, ma solo perdenti, dispersi tra macerie, sangue e morte. L'artista consapevole può vivere nell'animo identità storicamente possibili – tra presunte «guerre di razza» reali e fittizie, ad esempio –, e cogliere, come Verdi ha fatto, il cambiamento in atto nella natura stessa delle guerre (che può trasformarle in genocidi), ma può solo suggerirli per allegoria al suo pubblico e suscitare in esso una commozione che non si spenga, ma prosegua per catarsi nella vita civile.