

Un sorriso aggiunge un filo alla trama della vita

Michele Girardi

What cannot be eschew'd must be embraced.

(SHAKESPEARE, *The Merry Wives of Windsor*, v.5, 229)

Tutti conoscono i modi spicci con cui Verdi trattava i suoi librettisti, anche quelli a cui era più affezionato. Per soddisfare le sue esigenze li costringeva a veri e propri *tours de force*, a volte soltanto (come nel caso di Ghislanzoni per *Aida*) a versificare uno schema da lui approntato. Le sue ragioni erano ottime, poiché sceglieva un soggetto d'opera in base all'interesse drammatico ispiratogli dalla fonte, che a sua volta gli sollecitava idee musicali e situazioni sceniche.

Anche se non modificò radicalmente la sua concezione del teatro, la collaborazione con Arrigo Boito segnò una svolta profonda per Verdi. Dopo le incomprensioni dovute all'*Ode saffica* redatta nel 1864 da Boito, uno sberleffo di bassa lega rivolto al maggiore operista vivente, l'editore Giulio Ricordi riavvicinò l'uno all'altro con abilità e intelligenza, e la proposta di *Othello*, avanzata dallo scrittore poco prima che iniziassero i lavori per la revisione del *Boccanegra* (1880), attrasse il Maestro e riaccese in lui la scintilla dell'ispirazione. Il successo dell'opera alla Scala nel 1887 pose un degno suggello alla collaborazione fra i due artisti nel segno di Shakespeare, da sempre l'ideale drammatico di Verdi: a più di quindici anni da *Aida* (1871), il nuovo lavoro testimoniò un rinnovato impegno per realizzare una drammaturgia musicale profondamente ripensata dall'interno.

Dopo questo trionfo quali potevano essere le aspettative della carriera di Verdi, già entrato nel settantaquattresimo anno di vita? Ma tanto era stato difficile convincerlo a mettere in musica *Otello*, tanto fu facile da parte di Boito indurlo a

dedicarsi alla figura di John Falstaff. Mancava a Verdi un grande successo nell'opera comica — *Un giorno di regno*, nel 1840, era stato una delle pochissime tappe negative della sua carriera — ed egli aveva già vagheggiato la possibilità di mettere in musica *The Merry Wives of Windsor*; inoltre aveva già esibito molte prove della sua buona disposizione al genere comico (si pensi, in particolare, alla 'tinta' brillante del *Ballo in maschera*, e alle parti di contorno che affollano *La forza del destino*, tra cui spicca Fra' Melitone). Dall'estate del 1889, quando Boito gli propose il nuovo soggetto shakespeariano, *Falstaff* fu cosa fatta, senza fatiche né dolori, fino all'enorme successo che accolse l'ultima miracolosa opera del Maestro ottantenne alla Scala, il 9 febbraio 1893.¹

Nel colloquio costante con Boito, testimoniato dal carteggio, Verdi risolse man mano i pochi dubbi che aveva sulla riuscita dell'impresa a cui stava per accingersi. «Voi nel tracciare *Falstaff* avete mai pensato alla cifra enorme de' miei anni?»:² cominciò così un affascinante colloquio, fatto di rispetto reciproco, di acute analisi drammatiche, di piena concordanza. Boito era sempre pronto a sciogliere qualsiasi dubbio del suo interlocutore, ed ebbe il suo premio quando Verdi, il 17 marzo 1890, poté scrivergli:

Il primo Atto è finito senza nissun cambiamento nella poesia; tale e quale me l'avete dato Voi. Credo che lo stesso avverrà del second'Atto a meno di qualche taglio nel concertato come Voi stesso diceste. Non parliamo ora del Terzo: ma credo che non vi sarà molto da fare nemmeno in questo.³

Era la prima volta che Verdi faceva una simile dichiarazione a un librettista. E le ragioni non gli mancavano: aveva tra le mani un piccolo gioiello, intessuto di preziosissimi linguistici incastonati in una perfetta sagoma drammatica. Boito l'aveva ricavata dalla commedia, la cui trama, fatti salvi i cambiamenti dovuti a necessità di sintesi — sfoltimento dei personaggi e riduzione a due delle beffe, cambio di nomi e prole fra le coppie — è l'asse del libretto. Consapevolmente o no, il letterato ripercorse lo stesso cammino creativo di Shakespeare. Sir John Falstaff aveva invaso la scena del dramma in due parti *The History of Henry the Fourth* (1596), imponendosi di gran lunga come il più interessante fra le *Dramatis Personæ*, sicché la Regina Elisabetta volle assistere a una commedia tutta per lui, e Shakespeare dovette interrompere la stesura della seconda parte del dramma. Il lavoro, probabilmente un centone, fu fatto di malavoglia e in fretta: le *Merry Wives* (1597) ci mostrano perciò un furfante beffato, facile preda per tutti

¹ Il 9 febbraio 1893, sotto la bacchetta di Edoardo Mascheroni, cantarono interpreti d'eccezione: Victor Maurel, già primo Jago, sostenne il ruolo del protagonista, Antonio Pini Corsi quello di Ford, Edoardo Garbin e Adelina Stehle impersonarono i due innamorati, ben assecondati da Emma Zilli (Alice), Giuseppina Pasqua (Quickly) e Virginia Guerrini (Meg).

² *Carteggio Verdi-Boito*, a cura di M. Medici e M. Conati, 2 voll., Parma, Istituto di studi verdiani 1978, I, lettera n. 119, 7 luglio 1889, p. 143.

³ *Ivi*, I, lettera n. 142, 17 marzo 1890, p. 163.

i poveri di spirito che lo circondano.⁴ Ma Boito riuscì a restituirgli tutta la sua dignità, elevandolo a fenotipo dell'arguzia. Per realizzare ciò estrapolò dalle due parti del dramma — fra cui si situa la commedia — tutti quei passaggi brillanti che animano i grandi monologhi del primo e terzo atto, e altri ancora li sparse qua e là in tutta l'opera.⁵ Sir John ritornò così quello scintillante incrocio tra il Miles gloriosus di Plauto e il Panurge di Rabelais in abiti inglesi, compagno di scelleratezze del principe ereditario e futuro Enrico Quinto.

Non rimase l'unico tratto drammaturgico in cui Boito ebbe parte determinante. Fu lui che insistette, contro l'iniziale richiesta di Verdi di un duetto vero e proprio, a ingemmare il tessuto dell'azione con i continui incontri fra Fenton e Nannetta, ritenendo che

la loro parte, anche senza duetto, sarà efficacissima; sarà anzi più efficace senza. Non so spiegarmi; vorrei, come si cosparge di zucchero una torta cospargere con quel gajo amore tutta la commedia senza radunarlo in un punto.⁶

Il loro amore, come sostenne a ragione lo scrittore padovano, doveva essere l'altro polo della vicenda, un amore che ricamando l'azione costituisse una luce di speranza in un mondo fatto di amarezze e disillusioni.

Il lavoro di Boito sull'articolazione drammatica e sul metro ebbe importanti riflessi sulla musica. Come volesse enfatizzare uno tra gli aspetti più caratteristici del genere buffo, Verdi impresse alla sua partitura un'andatura indiavolata dall'inizio alla fine. Partendo dalla parola il compositore finì per scavalcare ogni forma tradizionale, e costruì un'opera la cui drammaturgia musicale è data dalla concatenazione di veri e propri motti, che sorgono da un flessibile declamato e prendono forma mediante l'uso del ritmo, dell'agogica e del timbro orchestrale. Un aspetto che già Massimo Mila aveva colto nell'ultima produzione di Verdi individuando

un [declamato vocale che] possiede l'attitudine a secondare i minimi incisi del discor-

⁴ Per comprenderne la portata della scelta di Boito varrà un rapido riferimento alla prima opera intitolata *Falstaff* o sia *Le tre burle* composta da Antonio Salieri nel 1799, la cui unica fonte sono le *Merry Wives* a cui il librettista De Franceschi si mostrò molto fedele: un monotono carattere di farsa vi prevale, e le esigenze buffe dell'intreccio danno luogo a combinazioni testuali e musicali scontate, perfettamente allineate al codice del tempo. E anche se la musica di Otto Nicolai per le *Lustigen Weiber von Windsor* è di miglior livello, specie nella scena ambientata nel parco, l'adattamento di Mosenthal soffre di analoghi limiti. Almeno parte del problema del salto di genere sta dunque nella fonte adottata: le *Merry Wives*, solida base per il trattamento buffo, non consentono di oltrepassare i confini della convenzionalità.

⁵ Sulla genesi del libretto, il rapporto con la traduzione francese della *History of Henry the Fourth* dovuta a François-Victor Hugo *fils* e il ruolo di Boito, cfr. MICHELE GIRARDI, *Fonti francesi del Falstaff e alcuni aspetti di drammaturgia musicale*, in *Arrigo Boito*, atti del convegno nel centocinquantenario della nascita, a cura di G. Morelli, Firenze, Olschki 1994, pp. 395-430.

⁶ *Carteggio Verdi-Boito*, cit., I, lettera n. 125, 12 luglio [1889], p. 150.

so, sempre con corrispondente giustificazione musicale, e può dar vita a brevissimi quadretti espressivi che colgono in due battute ogni più fuggevole suggerimento del testo, senza bisogno di sciorinarsi in ampie forme musicali.⁷

Nel primo quadro Falstaff viene ritratto fra tavole panche otri e boccali della sua prediletta Osteria della Giarrettiera, e si respira aria nuova nell'ordito formale sin dalle prime battute: nella sfavillante cornice di Do maggiore serpeggia un tema beffardo, caratterizzato da un'agile quartina di semicrome che discende la settima di dominante del tono per spostarsi verso il V grado⁸

ESEMPIO 1

Allegro vivace

l'orchestra si muove con frenetica leggerezza modulando per toni vicini per poi tornare alla tonica, sino a che questo flusso s'infrange su un tema-arpeggio in Mi maggiore (che, per contrasto col precedente, sale, invece di scendere), evocato dalla frase di Falstaff (1⁵):

ESEMPIO 2

Un poco meno animato

«Ecco la mia risposta»: questo tema, come il precedente, sostiene il successivo scambio di battute (la replica del protagonista alle proteste vibrante del Dottor

⁷ Massimo Mila, *L'arte di Verdi*, Torino, Einaudi 1980, p. 239.

⁸ Gli esempi sono tratti dalla partitura d'orchestra di *Falstaff* (Milano, G. Ricordi & C., cop. 1893, rist. 1978, P.R. 154).

Cajus), secondo un procedimento assimilabile al tradizionale ‘parlante’ — come nel duetto tra Rigoletto e Sparafucile: la melodia in orchestra supporta il dialogo dei cantanti. Ma la struttura di questo scorcio (che si chiude con l’uscita di Cajus sbeffeggiato dall’«Amen» sghembo dei due servi del pancione, Bardolfo e Pistola), poggia sull’alternanza delle due sezioni tematiche, che dà vita a un impianto sonatistico.⁹ Non è scelta intellettualistica, come non lo è la fuga finale: Verdi sperimenta un amalgama di tecniche forme e generi diversi, nell’ennesimo atto di rinnovamento creativo della propria drammaturgia musicale.

Drammaturgia dove c’è ampio spazio, del resto, per l’ironia, e lo prova proprio l’«Amen» intonato in canone alla seconda, che è coda dell’episodio e al tempo stesso dinamica transizione al successivo, dove le arguzie si moltiplicano. Un esempio fulmineo: replica Falstaff alla sguaiataggine dei servi: «L’arte sta in questa massima: | “*Rubar con garbo e a tempo*”», palese doppio senso riferito sia all’atto materiale del rubare, sia all’uso che di questa parola si fa nell’agogica musicale.

Stasi temporanea mentre Falstaff declama il conto e si lamenta che tutto costi troppo. Da qui Verdi tende un arco che culmina nella vitalistica esaltazione dell’addome del protagonista, antidoto d’ogni miseria, e disegna musicalmente l’abborrita magrezza mediante il raddoppio della voce da parte dell’ottavino insieme al cello a distanza di quattro ottave («Se Falstaff s’assottiglia»), giungendo fino all’autocitazione: da *Aida* («Immenso Ftà») viene infatti l’«Immenso Falstaff» enfaticamente declamato da Bardolfo e Pistola.

Il monologo dell’onore è forse lo scorcio dell’opera in cui Boito meglio dimostrò la sua abilità nel cucire insieme brani tratti dalla commedia a versi e situazioni di *Henry the Fourth*.¹⁰ Quattro esempi in successione diacronica chiariran-

⁹ Si veda la discussione riassunta da JAMES HEPOKOSKI nel suo *Giuseppe Verdi. Falstaff*, Cambridge University Press, Cambridge 1983 («Cambridge Opera Handbooks»), pp. 90-91. L’impianto formale è così sintetizzabile:

- Esposizione:* 1. A, 1-24, C, Do maggiore, «Falstaff — Olà»
 2. B, 25-34 (10 bb.), C, Mi maggiore, «Ecco la mia risposta»
Sviluppo: 3. A’, 35-60 (16 bb.), C, La maggiore, «Non è finita — Al diavolo»
 4. B’, 61-65 (5 bb.), Si maggiore, «Pistola — Padrone»
 5. A”+B”, 66-73 (8 bb.), La maggiore, «Certo fu lui»
Ripresa: 6. A, 74-84 (11 bb.), Do maggiore, «Vi smentisco»
 7. B’, 85-96 (12 bb.), Do maggiore [Mi], «Bardolfo!»
coda: 8. A”, 97-131 (36 bb.), Do [Mi], «L’odi? Se ti capaci — Amen»

¹⁰ La saldatura fra dramma e commedia è magistrale: la sezione iniziale («Voi siete ligi all’onore vostro») tratta dalle *Merry Wives*, dà una risposta brusca al voltafaccia dei servi, ma quando il protagonista passa a esporre la sua filosofia spicciola è ancora il personaggio di *Henry the Fourth* che parla direttamente dal campo di battaglia, dove si trova nel dramma («[...] honour prick me on. Yea, but how if honour prick me off when I come on? How then? [...]»), *The History of Henry the Fourth*, V.1, 129-140; in *William Shakespeare | The complete Works*, ed. by S. Wells and G. Taylor, Clarendon Press, Oxford 1988, p. 478). Anche se nell’opera non ci sono i cadaveri che motivano il riferimento alla chirurgia, Boito riuscì mirabilmente a ricostruire un sistema di relazioni, e validando le necessità realistiche consegnò a Verdi una massima universale.

no la finezza con cui è costruito:

a) «usare | Stratagemmi ed equivoci» (22 dopo 14²²):

ESEMPIO 3

Ott
Cr
pp

Falstaff
u sa - re stra - ta - gem - mi ed e - qui vo - ci, destreg - giar, bordeg - gia - re.

VI
VII
p

Vle
Vlc
p

la melodia del baritono, doppiata dai violini, scende e risale tracciando una ‘ambigua’ settima diminuita e incontra la linea degli archi gravi che procede per moto contrario; l’ottavino e il corno a due ottave di distanza percorrono il tetracordo discendente Sol-Re passando per un intervallo cromatico: da questa combinazione timbrica manca il registro centrale, e il suono ‘smagrito’ suggerisce per metafora l’arguzia del protagonista;

b) «Può l’onore ...?» (I, 15):

ESEMPIO 4

Falstaff
voce grossa *f* legato

Può l’o - no - re ... ri - em - pir - vi la pancia? No. Può l’o - nor ri - met - tervi u - no
stin - co? Non può. Né un pie - de? No. Né un di - to? No. Né un ca - pel - lo? No.

l’interrogativo retorico sulle impossibilità dell’onore, che Falstaff declama senza accompagnamento (ogni suo «no» viene sottolineato dal Re grave pizzicato da due contrabbassi con la IV corda abbassata, e colorito da fagotto e clarinetto), diverrà il tema della seconda parte del monologo;

c) «C'è dell'aria che vola» (i, 15¹⁴):

ESEMPIO 5

Allegro agitato ♩ = 120

2 Fl. *pp*

Falstaff *leggeriss.* *ppp*

C'è dell'aria che vola.

I Solo Cello *pizz.* *pp*

le quartine legate dei flauti in progressione verso l'acuto formano un tappeto impalpabile su cui poggia un violoncello che segue la voce di Falstaff sino al sol acuto da emettersi più che pianissimo, mentre una pausa di croma spezza la parola «vola» perché anche il fiato del cantante possa contribuire a realizzare l'evento;

d) «perché a torto lo gonfian le lusinghe»

ESEMPIO 6

Ott. 2 Fl. *pp*

I Cr. *pp*

Gr. C. *pp*

Falstaff *p*

per - chè a tor - to Lo gon - fian le lu - sin - ghe

VI. I *legg. e stacc. v*

2 Vle sole *legg.*

I Vlc. solo *p*

Trbn.

Fag. Vlc. Cb. *pizz.*

dopo la breve stasi precedente gli archi riavviano il movimento leggero di tutti gli strumenti, riprendendo per frammenti intrecciati la linea vocale tematica di Falstaff: ciò riflette l'azione delle «lusinghe».

Anche la chiusa della prima parte è nel segno di un rinnovato equilibrio tra musica e parola: la perorazione orchestrale del tema del monologo sfocia senza soluzione di continuità nel brioso finale al galoppo, vera e propria palingenesi del buffo, in cui Falstaff scaccia i servi a colpi di scopa.

Il secondo quadro, dedicato alla gente di Windsor, si contrappone con leggerezza al precedente, anche se la sua struttura formale è ancor più spessa. Suddivisibile in dodici sezioni, tutte d'*ensemble* (quartetto delle donne, quintetto degli uomini, duettino degli innamorati, concertato), esso ha un breve preludio in Sol maggiore caratterizzato da un tema brillante staccato da ottavino e flauto, accompagnati con leggerezza dagli altri fiati (formazione evocatrice di atmosfere all'aria aperta, il cui colore pungente è quasi un'anticipazione del carattere piccante delle donne di Windsor). Il brano viene riproposto come coda, chiudendo un arco tracciato anche dalla ripresa del duettino e, nel concertato, del quartetto intrecciato al quintetto, ma soprattutto dalla melodia intonata da Alice durante la lettura delle lettere di Falstaff (I, 8 prima di 23):

ESEMPIO 7

Alice con caricatura
dolciss. *p*

e il vi-so tu-o, su me risplende-rà co-me una stel-la, come una stel-la sul-l'immen-si-tà.

(cui fa eco la «risata sonora» delle compagne), una frase-motto che tornerà prima che cada il sipario.

L'attenzione di Boito e Verdi è soprattutto rivolta a far brillare per buon senso le donne che Falstaff vorrebbe sedurre. Dal delicato e mosso inizio (legni e corni in staccato), attraverso il trasparente dialogo si giunge al caricaturale riconoscimento che il testo delle due missive, una destinata ad Alice e l'altra Meg, è lo stesso. Nel confronto con le pretese seduttive del Pancione da un lato, e con l'ottusità degli uomini di Windsor dall'altro, si rivela l'arguzia di tutte le protagoniste, da Alice Ford e la figlia Nannetta, a Meg Page fino a Mrs. Quickly, insieme alla loro voglia di ridere sugli intoppi della vita. Il quintetto in versi ottonari degli uomini che sopraggiungono all'improvviso si contrappone per il metro al quartetto in senari delle donne, cui i versi allitteranti aggiungono un ulteriore pizzico di comicità.¹¹ Verdi le allontana per far udire gli avvertimenti lanciati da

¹¹ Ecco i primi otto senari di Alice, i primi quattro a rima incrociata, i secondi a rima alternata (in enfasi le allitterazioni):

Quell'otre! quel tino!
Quel Re delle pance,
Ci ha ancora le ciance

Bardolfo e Pistola a Ford circa le intenzioni di Falstaff, con espressioni decisamente più prosaiche — nonostante pompose metafore, come «La corona che adorna | d'Atteon l'irte chiome | su voi già spunta» —, quali «beccarvi la consorte» e «sconquassarvi il letto», che Verdi si diverte a rivestire di acciaccature e grandi balzi all'ingiù degli strumenti che mimano l'eloquente messaggio di Pistola. Ma fra i gruppi contrapposti sbuca un delicato *trâit d'union*: i due giovani Nannetta e Fenton colgono la prima occasione per isolarsi e intonare il loro motto «Bocca baciata non perde ventura. | Anzi rinnova come fa la luna», celebre distico boccaccesco.¹² Nel prosieguito questo motto amoroso, tenera e innocente espressione del desiderio, rappresenterà l'unica isola di felicità in un mondo che trama seduzioni e beffe.

Per la conclusione d'atto Verdi riserbò un grande concertato per tutti i personaggi, quattro donne e cinque uomini. Riprese nei rispettivi metri le due sezioni che poc'anzi s'erano udite (♩ e ♪), conferendo autonomia con indimenticabile effetto alla sola melodia di Fenton (rinforzata dai quattro corni), che si guarda attorno perplesso e pensa solo alla propria felicità amorosa. Ma è un attimo: i gruppi si disfanno e l'atto viene chiuso da Alice, con l'estatica melodia che accompagnava la chiosa enfatica delle lettere. «*Ma il viso mio su lui risplenderà ... | Come una stella sull'immensità*»: anche se qui il punto di vista dell'autore è manifestamente ironico, ciò non intacca lo slancio poetico del canto, che ricopre di un sottile velo affettivo le parole del Pancione.

L'architettura del secondo atto ha come mèta la beffa del tuffo nel Tamigi, ma nella prima metà si torna all'Osteria per preparare il trabocchetto, introdotto dai due servi che dichiarano il loro pentimento con un tocco paraliturgico — in tarda età Verdi preferì moderare i toni accesi del suo anticlericalismo per approdare a una satira pungente. Le lusinghe che Quickly, falsa messaggera d'amore, offre al grasso e maturo cavaliere recano con sé anche un tocco di malinconia, poiché mettono a nudo l'incapacità del protagonista di rendersi conto della sua realtà, e la sua sensibilità all'adulazione. Tutto il dialogo è fatto di continue cadenze perfette (V-I in Do maggiore), che preparano la più esilarante:

Di bel *vagheggino*
 E l'*olio* gli *sgocciola*
 Dall'*adipe unticcio*
 E ancor ei ne *snocciola*
 La strofa e il *bisticcio*!

¹² Il distico chiude la settima novella della Seconda giornata, raccontata da Panfilo (cfr. Giovanni Boccaccio, *Decameron*, a cura di Vittore Branca, 2 voll., Einaudi, Torino 1992³, I, p. 257): «Bocca baciata non perde ventura, anzi rinnova come fa la luna». Nel capolavoro dello scrittore toscano i due versi chiudono la vicenda, a guisa di morale, con implicazioni distanti da quelle dei due innamorati innocenti di Boito, come si può evincere dall'argomento: «*Il Soldano di Babilonia ne manda una sua figliola a marito al re del Garbo, la quale per diversi accidenti in ispazio di quatro anni alle mani di nove uomini perviene in diversi luoghi: ultimamente restituita al padre per pulcella [= vergine], ne va al re del Garbo, come prima faceva, per moglie*» (*Decameron*, cit., p. 225).

ESEMPIO 8

Quickly *inchinandosi profondamente verso*
Falstaff che rimane seduto

Re - ve - ren - - - za!

Quickly *marcato*

Ahi - mé! Po - ve - ra don-na!

Quickly Falstaff

e che suo ma - ri - to esce sem - pre dal - le due al - le tre. Dal - le due al - le tre.

«Dalle due alle tre», ennesimo motto che ritroveremo disseminato qua e là nella partitura, ma soprattutto irresistibile invito alla risata, che ricorda sibillinamente l'appuntamento adulterino, e al tempo stesso la burla che vi sta dietro.

Credersi desiderato ad ogni costo: per questo Falstaff intona il brevissimo arioso, «Va', vecchio John», un inno materialistico in La bemolle maggiore alla sua carne che è la sua unica certezza, preceduto da un balzo gioioso dell'orchestra che risponde all'affermazione: «Alice è mia!» — fugaci istanti in cui si condensa una complessa vicenda umana. Ma non c'è tempo di riflettere: subito viene annunciato Ford, sotto le mentite spoglie del Signor Fontana. Viene per iniziare una scena col suo rivale all'insegna del puro paradosso, in cui gli chiede di sedurre la propria moglie perché «Da fallo nasce fallo», ed è difficile persino per Falstaff comprendere il senso di questa «Strana ingiunzion!».

Ma intanto abbiamo udito un nostalgico madrigale a due, portoci come una confessione da entrambi, dove la stessa disposizione grafica dei versi offre un modello eloquente alla musica:

FALSTAFF *L'amor, l'amor che non ci dà mai tregue
finché la vita strugge.
È come l'ombra ...*

FORD *... che chi fugge ...*

FALSTAFF *... insegue ...*

FORD *E chi l'insegue ...*

FALSTAFF *... fugge.*

tanto più apprezzabile nel suo esito se si guarda allo spunto offerto da Shakespeare:

FORD: 'Love like a shadow flies when substance love pursues;
Pursuing that that flies, and flying what pursues.'¹³

¹³ *The Merry Wives of Windsor*, II.2, 201-202 (*Fugge l'amor com'ombra se danaro lo incalza; l'incalza ciò che fugge, e fugge ciò che incalza.*) in *William Shakespeare*, cit., p. 493.

E abbiamo ancora nelle orecchie il tintinnio di tutta l'orchestra che dipinge il sacco di monete di Ford, dettagli preziosi che Verdi ci ammannisce senza risparmio. Il musicista segue con ilare lucidità anche la necessaria svolta grottesca: le corna su cui sparare una «girandola di botte» che la melodia del Pancione disegna con aggrovigliate terzine, il provocatorio motivetto «Te lo cornifico, netto, netto!». L'orchestra lo fa udire per qualche istante dopo l'uscita di Falstaff che è andato a farsi bello, poi riprende con l'accordo aumentato che dipinge lo sbigottimento di Ford.

Il suo monologo inizia nel segno dell'allucinazione — «È sogno? o realtà ...» —, prosegue nell'ira, evolve nel disincanto, involve nell'insulto: pochi minuti che contengono una varietà impressionante di atteggiamenti, senza che nulla ci appaia frammentario. Ford, quasi in veste di novello Figaro mozartiano che ammonisce gli uomini «incauti e sciocchi» ad aprire un poco gli occhi, canta «E poi diranno | che un marito geloso è un insensato!»: la fragorosa perorazione della melodia s'arresta bruscamente, mentre un leggiadro tema di danza segnala il rientro del Pancione tirato a festa e pronto per sedurre la moglie di Ford.

Non c'è quasi soluzione di continuità fra quest'uscita a due e il quadro successivo. La gioia innocente con cui le donne si dispongono all'impresa fa quasi dimenticare i guai che incombono sul cavaliere, soprattutto quando Quickly ne mima con enfasi i tratti, e Alice intona «Gaje comari di Windsor!», lucente inno al sorriso. Accordi di chitarra accolgono il seduttore che entra canterellando, fiero della sua «vulnerabil polpa». E narra senza rimpianto, nell'unico 'pezzo chiuso' «Quand'ero paggio», dei tempi in cui era smilzo, un brano che vola come un lampo (e come la giovinezza). Una condizione, la magrezza, che sarà invece costretto a rimpiangere quando Ford irrompe alla testa dei compaesani. Paravento e cesta del bucato sono vicini e al centro della scena, e il poveretto dall'uno entra nell'altra con fatica mentre gli uomini, furibondi, lo cercano. Il traffico intorno ai due oggetti è intensissimo, e in quella «casa di pazzi» soltanto i due giovani mostrano saggezza, acquattandosi dietro al paravento che li separa dal mucchio concitato. Il putiferio intorno a loro si blocca e lo schiocco del loro bacio nel silenzio generale innesta un concertato in cui tre mondi vengono riuniti: i due amoreggiano ignari, le donne dialogano intorno alla cesta e al suo prezioso contenuto che ogni tanto sbuffa, gli uomini si preparano a rovesciare il paravento. Verdi conduce tutto con mano fermissima, mai un momento in cui un'estrema chiarezza musicale venga meno, soccorsa dalla linearità con cui si sviluppa l'azione scenica. «Patatrac!»: il tempo di una veloce spiegazione e tutti a godersi il cesto precipitato nel Tamigi.

Ma qualcuno certo non si è divertito, e infatti all'inizio del terzo atto il povero Pancione s'avanza verso la sua osteria, bagnato fradicio. Nel ritrarre la sua enorme disillusione Verdi e Boito si superano: il librettista, fornendo sfaccettate occasioni drammatiche e una lingua preziosa, aiutò Verdi a creare alcune fra le più memorabili invenzioni di tutto il teatro in musica. Il lungo monologo è un brano di carattere che dalla situazione prosaica dell'umiliazione subita solleva il

protagonista in un'epicurea esaltazione dei conforti della vita, primo fra tutti il prediletto «vin caldo». «Mondo ladro», poi ancora «Va', vecchio John», ma stavolta in *La bemolle minore*: tutta la baldanza di Falstaff sembra scomparsa. Tuttavia l'amarezza e il disinganno gli sollecitano l'orgogliosa reazione di fronte all'ineluttabilità che con lui scompare «la vera virilità dal mondo» (Re bemolle maggiore). Indi il ritorno alla vita: «Versiamo un po' di vino nell'acqua del Tamigi. | Buono. Ber del vin dolce e sbottonarsi al sole».

Il benefico influsso della bevanda sullo spirito e sulla carne maltrattata ispira al protagonista un eccentrico 'ditirambo'. Lode dunque agli effetti del vino che, per renderli più appetibili all'invenzione scatenata di Verdi, Boito condì con le spezie di un libretto giovanile sepolto fra le sue carte. L'idea del trillo come segno dell'ebbrezza viene dall'*Iràm* (1874), e fornì a Verdi una delle tante occasioni per un episodio memorabile, quel virtuosistico trillo a piena orchestra che è scorcio da manuale. Il modello allitterante, applicato su vasta scala, non poteva che sollecitare pari espressione nella musica.¹⁴

L'effetto ottimistico di questo trillo si riverbera sul prosieguo dell'azione, e crea i presupposti perché Falstaff caschi in nuove trappole. Si può sospettare che ciò avvenga per ragioni intrinseche alla stessa sua vita, tesa a ottenere la soddisfazione materiale dei propri bisogni. Ribatte irato a Quickly, venuta a fissare un nuovo incontro, ma la messaggera ci mette poco a sollecitare nuovamente la sua curiosità, e neanche la macabra storia del cacciatore nero riuscirà a far cadere l'interesse di Sir John. Quando si ritira a parlottare nell'osteria il cupo racconto sovrannaturale si scioglie nel canto di Alice — «Fandonie che ai bamboli | raccontan le nonne» — mentre Ford affila le armi in vista della festa, che vorrebbe concludere col matrimonio di sua figlia col dottor Cajus.

Quale finale migliore per un'opera 'magica' e shakespeariana, che un bosco fatato e una classica mascherata? Risuonano i richiami del corno in *La bemolle basso* senza chiavi, e Fenton si affaccia al contatto della natura. Intonerà uno splendido sonetto che è un canto d'amore appassionato verso l'altro da sé:¹⁵

¹⁴ «Per esempio, è come se Boito vi si allenasse [nell'*Iràm*] già alle celebri allitterazioni che fanno toccare a certi versi del *Falstaff* quei limiti estremi al di là dei quali si entra nel regno della musica. Ecco il canto dell'ebbrezza d'*Iràm*: *Il mondo è un trillo | Per l'uomo brillo | [...] | Trilla nel calice | La birra bionda, | Trilla nel salice | La molle fronda | Tra l'erba e il grillo | Strilla il suo trillo | Trillando tremolano | L'aure sui fior, | Trillando palpitano | Le fibre in cor. || Il mondo è un trillo | Per l'uomo brillo. | Vedo trillare | Il cielo, il mare | L'otre la ciotola, | Il fumaiuol. | Oscilla e rotola | E trilla il suol.*» (Piero Nardi, *Vita di Arrigo Boito*, Mondadori, Verona 1942, pp. 363-364). Ed ecco il passo del libretto: «Il buon vino sperde le tetre fole | Dello sconforto, accende | l'occhio e il pensier, dal labbro | Sale al cervel e quivi | risveglia il picciol fabbro | Dei trilli; un negro grillo | che vibra entro l'uom brillo | Trilla ogni fibra in cor, | L'allegro etere al trillo | Guizza e il giocondo globo | Squilibra una demenza | Trillante! E il trillo invade il mondo!...».

¹⁵ Il modello non resterà senza seguito, tanto che Giacosa propose a Puccini un sonetto, con quartine e terzine divise tra Floria Tosca e Mario Cavaradossi nel loro duetto finale («Amaro sol per te m'era il morire»).

FENTON Dal labbro il canto estasiato vola
 Pe' silenzi notturni e va lontano
 E alfin ritrova un altro labbro umano
 Che gli risponde con la sua parola

 E allor la nota che non è più sola
 Vibra di gioia in un accordo arcano
 E innamorando l'aer antelucano
 Con altra voce al suo fonte rivola.

 Quivi ripiglia suon, ma la sua cura
 Tende sempre ad unir chi lo disuna.
 Così baciai la disiata bocca

 Bocca baciata non perde ventura
 NANNETTA Anzi rinnova come fa la luna
 FENTON Ma il canto muor nel bacio che lo tocca

Il componimento non potrebbe essere più musicale. Vi si parla di «Canto estasiato» che vola verso «un altro labbro umano», emettendo una «nota che non è più sola» e che «Vibra di gioia in un accordo arcano». Istanti d'infinita tenerezza, conclusione formalmente perfetta, in cui l'ultima terzina rievoca il motto «Bocca baciata» che chiama la risposta dell'innamorata Nannetta, collocandolo in un contesto da cui, nonostante le precedenti ricorrenze, non sembra mai essersi distaccato. Ma l'azione incalza e tronca l'estasi sul nascere. Le argute comari travestono Fenton da frate e Bardolfo da finta sposa, per parare la mossa di Ford — e sarà questo il vero colpo di scena finale.

Ed ecco giungere il Pancione, le corna in testa, nei panni del «Cacciatore nero». Le botte dell'orologio che batte dodici rintocchi, una vertiginosa girandola armonica di accordi tra loro differenti che ruotano sul perno del Fa, precedono l'arrivo delle due donne. Ma il diavolo non vuol proprio che Falstaff sia dannato. Tutti gli abitanti di Windsor si sono dati convegno nella foresta, travestiti da spiritelli, folletti, e altri personaggi da tregenda. Li guida Nannetta intonando la Canzone delle fate «Sul fil d'un soffio etesio», accompagnata da un'orchestra leggera e delicata come una tela di ragno. Falstaff ci ricasca, sta fermo immobile per terra mentre tutti lo pungono, lo pizzicano. Ma ha ancora lo spirito per inserirsi in un gioco antifonale, quasi in segno di superstizione («*Domine fallo casto!*» — «*Ma salvagli l'addomine*»), che è l'ultima garbata satira anticlericale di Verdi. Giova confrontare il passo con due altri luoghi, a cominciare dal modello, la preghiera in lontananza dei sacerdoti egiziani, per proseguire con lo stesso spunto riutilizzato nel genere sacro, «Vittime e preghiere per te, O Signore», dal *Requiem*, soave cantilena del tenore racchiusa nello spazio di una terza maggiore

ESEMPIO 9

Aida (1871), III, 18 prima di A

Sacerdoti (T, B) (*nel tempio*)

O tu che sei d'O - si - ri - de ma - dre immor - ta - le e spo - sa,.....

Messa da Requiem (1874), Offertorio, b. 120

Tenore (solo)

Ho - sti - as et pre - ces ti - bi, Do - mi - ne

Falstaff (1893), III, 43

Alice, Meg, Quickly

Falstaff

Do - mi - ne fal - lo ca - sto! Ma sal - va - gli l'ad - do - mi - ne.

che viene rimemorata nell'ultima opera, ma ricoperta di una patina d'ironia. È da queste litanie in guisa di sermone contro la sua 'pravità' che Falstaff riparte, infine, e trova le forze per reagire all'alito puzzolente di Bardolfo, passando al contrattacco e incalzando a sua volta i derisori.

«Un poco di pausa. Sono stanco», reclama il protagonista, ed è la prima rottura dell'illusione scenica: un velo di malinconica dignità cala su di lui. Ma c'è ancora spazio per un'altra perla di saggezza rapida ma capitale: «Son io che vi fa scaltri. | L'arguzia mia crea l'arguzia degli altri.». E questo non è più soltanto il punto di vista del personaggio: Verdi si cela dietro a lui regalando al pubblico una confessione preziosa. Falstaff è come l'artista che svela i suoi segreti agli spettatori dopo aver messo in moto un meccanismo implacabile, di cui ora ci palesa la morale recondita, quasi trasportando in quel parco gli spettatori insieme ai borghesi di Windsor. Un percorso che reca i segni dell'amarezza e del disincanto, ma che ancora deve essere interrotto per l'obbligato lieto fine. Credendo di maritare Nannetta a Cajus al suono di un ironico minuetto, Ford congiunge la figlia, salvata dall'astuzia femminile, a Fenton. Il padre, come in ogni opera buffa che si rispetti, è costretto a fare buon viso a cattivo gioco. «Chi schivare non può la propria noia | l'accetti di buon grado» è un'altra massima importante, mentre le «ansie leggiadre» dei due ragazzi sono la consolazione di ognuno.

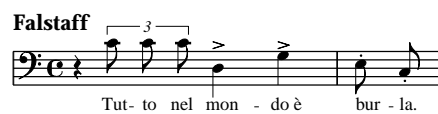
Che rimaneva ancora da dire? che tutti quelli che avevano supposto troppo, e a torto, erano stati puniti: da Falstaff a Ford, al dottor Cajus. Mancava solo la licenza finale, ma quella era stata il primo brano che Verdi aveva composto, e l'aveva annunciata a Boito nell'agosto del 1889:

Mi diverto a fare delle fughe!... Sì signore: una fuga ... e una *fuga buffa*... che potrebbe stare bene in Falstaff!... Ma come una fuga buffa? perché buffa? direte Voi?... Non so *come*, né *perché*, ma è una fuga buffa!¹⁶

¹⁶ *Carteggio Verdi-Boito*, cit., I, lettera n. 128, 18 agosto 1889, p. 153.

Di tutte le forme musicali scelse la più severa, quella che esige un assoluto dominio tecnico — e dunque sulla carta una delle meno adatte a terminare un'opera comica.¹⁷ Ma Verdi volle chiudere la sua carriera con un componimento di tale fattura. Era la licenza della sua vita, e insieme il suo più bel testamento d'artista per celebrare con vitalità e senza trionfalismi la fine di una stagione indimenticabile del melodramma. Ai tempi della *Commedia dell'arte*, qui rivissuta con intenso affetto, si chiedeva al pubblico se si fosse divertito o avesse ben compreso il significato dell'opera mediante la licenza, e così fece Verdi, trascinando con lui gli interpreti per cantare un coro finale insieme a Falstaff. Una fuga accompagnata a otto voci è un prezioso lascito, specie se inizia con questo soggetto:

ESEMPIO 10



«Tutto nel mondo è burla»: ecco l'ultimo motto del *Falstaff*, dove l'arte si ricongiunge miracolosamente alla vita. Per Verdi, dopo cinquantaquattro anni di presenza ininterrotta sui palcoscenici del mondo, era davvero impossibile chiudere meglio di così.

¹⁷ Nel concludere il *Don Giovanni* Mozart aveva trovato una soluzione al problema della rottura dell'illusione scenica mediante la licenza, che presenta alcune analogie tecniche con quella di Verdi, forse il riflesso di qualche somiglianza fra i protagonisti al di là del diversissimo rango che rivestono e della differente statura drammatica. In entrambe le opere agisce un seduttore incallito quanto sfortunato, più volte beffato, e infine sconfitto, anche se Don Giovanni paga con la vita la sua condotta mentre Falstaff troverà con Ford e gli altri una riconciliata armonia. Mozart scrisse la morale della sua storia in stile fugato a tre voci («Questo è il fin di chi fa mal»). Forse Verdi ripensò a questa conclusione, e sviluppò l'idea di una soluzione tecnica di altissimo livello, fino a comporre una fuga reale di vaste proporzioni: l'artificio coinvolge tutti nella beffa, e tutti riscatta al tempo stesso