

MICHELE GIRARDI

UN ASPETTO DEL REALISMO
NELLA DRAMMATURGIA DI STIFFELIO:
LA MUSICA DA FUORI SCENA *

a Ilaria

Problema fra i più importanti e meno affrontati dagli studiosi del teatro musicale del XIX secolo è l'analisi della funzione drammaturgica affidata a strumenti, o a voci di cantanti, posti al di fuori della vista del pubblico. La 'musica da fuori scena' è uno degli ingredienti più peculiari delle partiture teatrali ottocentesche, siano esse melodrammi, o *Grand-opéras*, *Singspiele* oppure drammi musicali. Il suo impiego è direttamente legato alla sempre maggiore importanza che la *mise-en-scène* acquistò nel corso del XIX secolo in tutti i principali teatri d'Europa, su modelli che spesso venivano forniti da chi componeva per l'*Académie Royale de Musique*, cioè l'*Opéra* di Parigi.

La musica da fuori scena ha sempre giocato un ruolo fondamentale nel determinare il clima di un'opera. Una voce proveniente da dietro le quinte, una musica di strumenti a fiato, oppure un'invocazione di soccorso da parte di un personaggio trascinato fuori dal palcoscenico, e molti altri espedienti, hanno da sempre incrementato l'interesse per lo sviluppo drammatico della trama. Cancellando gli angusti limiti di un palcoscenico e inducendo il pubblico ad immaginare universi al di là delle scene, l'operista stimola l'immaginario dello spettatore, portandolo quasi inconsciamente a moltiplicare i piani di ricezione dello spettacolo.

Verdi curò sempre con estrema attenzione la realizzazione delle sue opere, principalmente per il lato musicale, ma fu anche il primo compositore italiano, formatosi sui palcoscenici della penisola, a porre tanta cura per l'aspetto globale della messinscena. Questa tendenza Verdi la mani-

* Desidero ringraziare amici e colleghi, che a diverso titolo hanno contribuito con consigli e suggerimenti al mio lavoro: H. Robert Cohen, Marcello Conati, Jürgen Maehder, Emilio Sala.

festò prima di venire a contatto diretto col mondo musicale parigino dove per molte opere rappresentate esisteva un *Livret de mise-en-scène*,¹ e raggiunse l'apice per le prime recite fiorentine del *Macbeth* nel marzo 1847, che precedono di otto mesi *Jérusalem*, sua prima esperienza parigina all'*Opéra*.

Verdi era dunque particolarmente interessato all'aspetto complessivo della messinscena operistica. In questo contesto i numerosi interventi affidati a strumenti e voci al di fuori della portata visiva degli spettatori rappresentano uno degli aspetti più determinanti della sua arte. Valutarli consente perciò di chiarire non pochi risultati estetici della sua drammaturgia, derivanti soprattutto dal rapporto tra illusione e realtà, tensione estetica che caratterizza l'evolversi del melodramma tra la prima e la seconda metà del 1800. Lo schema che si trova a p. 229,² rappresenta un tentativo

¹ Verdi venne a contatto diretto con Parigi quando trasformò *I Lombardi alla prima crociata* in *Jérusalem*. Così scrisse a Flauto dalla capitale francese il 23 novembre 1847, in un frammento cancellato, ma leggibile dell'autografo: «Voi sapete che qui si fanno 6-7 e fino 8 mesi di prove, né credete che ciò sia inutile [...]. Qui la *mise en scene* è forse la cosa principale e molte opere si sostengono per questo». Lettera LXVI, in *I Copiallettere di Giuseppe Verdi*, pubblicati e illustrati da Gaetano Cesari e Alessandro Luzio, Milano 1913 [ristampa fotomeccanica: Bologna, Forni 1968, pp. 56-60: 59].

² Le fonti consultate per compilare lo schema sono le seguenti:

A) partiture d'orchestra mss.: *Oberto Conte di S. Bonifacio / di / G. Verdi* [copista L. Garani, 1913]; *Nabucodonosor / del Maestro / Sig. Verdi* [copia 1849], Conservatoire de Paris n. 28524; *Ernani* [copista: L. Carcano], Archivio Storico del Teatro La Fenice di Venezia; *Attila / Musica del Signor Maestro Giuseppe Verdi / scritto espressamente pel Gran Teatro la Fenice / Venezia anno 1846*, Archivio Storico del Teatro La Fenice di Venezia; *Macbeth M^o Verdi* [1847], Biblioteca del Conservatorio di Firenze D III, 253; *Macbeth M^o Verdi* [quasi interamente autogr., 1865], Bibliothèque National de Paris, Mss. 1075-1078; *Jérusalem / Opéra en 4 Actes / Musique de Verdi*, Bibliothèque National de Paris Mss. 1070-1071; *Il Corsaro* [autogr., 1848]; *Stiffelio* [copia 1850 o 1851], Wien National Bibliothek Ms. O. A. 179; *Stiffelio / del M^{ro} Verdi* [copia 2^a metà 19^o sec.], Biblioteca del Conservatorio di Napoli 202664; *Guglielmo Wellingrode / ossia / Stiffelio / Drama in tre atti di Francesco M^a Piave / Musica del / M^o Giuseppe Verdi / rappresentato nel Real Teatro S. Carlo L'anno 1855*, Biblioteca del Conservatorio di Napoli 1074-1075;

B) partiture d'orchestra a stampa, ma non in commercio, edite da Ricordi a Milano: *I Lombardi alla prima crociata*, 1983 (n. edit. 129545); *Ernani*, s.d. (n. edit. 125840); *Attila*, s.d. (n. edit. 13053); *I Masnadieri*, s.d. (a stampa solo la sinfonia, n. edit. 128133);

C) riduzioni per canto e pianoforte: *I Due Foscari*, Milano, Ricordi s.d. (ripristino 1950, n. edit. 42307); *Giovanna d'Arco*, Milano, Ricordi s.d. (ripristino 1950, n. edit. 53712); *Macbeth*, [Napoli], Del Monaco 1850; *La battaglia di Legnano*, a cura di M. Parenti (1961), Milano, Ricordi rist. 1968 (n. edit. 53710); *Luisa Miller*, a cura di M. Parenti (1966), Milano, Ricordi rist. 1969 (n. edit. 42310); *Stiffelio*, Milano, Ricordi 1851; *Aroldo*, Milano, Ricordi s.d. (ripristino 1951, n. edit. 42306).

Purtroppo la ristrettezza di tempo ha impedito il completo controllo dei dati in alcune partiture, sostituite da riduzioni per canto e pianoforte: per una disamina più dettagliata della musica da fuori scena nell'intera opera verdiana si rimanda a uno studio in corso di preparazione da parte di chi scrive. La partitura 'viennese' di *Stiffelio* è stata consultata in microfilm, grazie all'amico Morelli, che ringrazio per questo e per i suggerimenti che hanno preceduto la stesura di questo testo. Le altre partiture mss., eccezion fatta per quelle custodite presso l'Archivio Storico del Teatro La Fenice, sono state consultate in copia fotostatica o direttamente sul microfilm presso l'Istituto di Studi Verdiani a

di formalizzare gli interventi da fuori scena nelle opere di Verdi fino a *Stiffelio*.

Come si può notare i mezzi di cui Verdi si serviva per determinare il clima complessivo di un'opera sono molteplici, e ognuno gioca un ruolo diverso a seconda del contesto in cui è situato. La banda, complesso di strumenti a fiato con percussioni,³ è uno degli ingredienti principali per la musica da fuori scena. Un suo preciso ruolo negli spettacoli lirici si è sì determinato in Italia fin dai primi anni del XIX secolo, legandosi strettamente a eventi storico-sociali, come la presenza nella nostra penisola di eserciti d'occupazione con tradizioni bandistiche, come quello francese e austriaco.⁴ Trasferitasi tale prassi al periodo di formazione del gusto parigino per il *Grand-Opéra*, a cui collaborarono attivamente musicisti come Spontini⁵ e Rossini,⁶ essa penetrò anche negli spettacoli berlinesi soprattutto tramite Spontini, dal 1820 *Generalmusikdirektor* a Berlino negli anni in cui Giacomo Meyerbeer era fresco reduce dal successo veneziano de *Il Crociato in Egitto* ('La Fenice', 1824). Inutile ribadire l'importanza di Meyerbeer nel progresso delle messinscena ottocentesche, basti solo pensare al monopolio, mantenuto fino alla morte (1864) e oltre,⁷ del *Grand-Opéra*, a partire dalle prime recite di *Robert Le Diable*, nel 1831.

All'epoca di Verdi, quindi, l'impiego della banda era già una realtà sperimentata. Il musicista la sfruttò largamente per la musica da fuori scena, in metà delle opere scritte fino al 1850: *Nabucodonosor*, *I Lombardi alla prima crociata*, *Ernani*, *I due Foscari*, *Giovanna d'Arco*, *Macbeth*, *Jérusalem*, e *La battaglia di Legnano*. La funzione retorica che questo

Parma: desidero ringraziare, per la competenza e cordiale cortesia dimostratemi, Marisa Casati, Lina Da Re e Daniela Mazzola. Un'ulteriore avvertenza per la lettura dello schema: i numeri romani all'interno delle colonne indicano gli atti o parti, quelli arabi le scene. I termini «funzione denotativa», «metaforica», «acustica», sono anch'essi una soluzione provvisoria e certo discutibile, ma inquadrano meglio di opposizioni classiche, quali denotativo/connotativo, il problema della funzione 'retorica' della musica da fuori scena.

³ Il problema dell'uso della banda sul palco in Italia nel XIX sec., con particolare riguardo per la sua notazione nelle partiture, è stato recentemente affrontato da J. MAEHDER, nell'intervento al convegno internazionale di musicologia di Stuttgart (1985) dal titolo «Banda sul palco» - *Variable Besetzungen in der Bühnenmusik der italienischen Oper des 19. Jahrhunderts als Relikte alter Besetzungstraditionen?* in corso di pubblicazione presso l'editore Bärenreiter.

⁴ La prima opera in cui si trova l'indicazione «con bande» è *Zamori, ossia l'Eroe delle Indie*, di Giovanni Simone Mayr, rappresentata nel 1804 per l'inaugurazione del Nuovo Teatro Comunale di Piacenza. Cfr. J. MAEHDER, *op. cit.*

⁵ Soprattutto con le opere: *La Vestale* (1804), *Fernand Cortez* (1809).

⁶ Determinanti furono le prime rappresentazioni al Théâtre de l'Académie Royale de Musique de *Le Siège de Corinthe* (1826), *Moïse et Pharaon, ou Le passage de la Mer Rouge* (1827), rifacimento del *Mosè in Egitto* (Napoli, 1818), e soprattutto del *Guillaume Tell* (1829).

⁷ *L'Africaine*, sua ultima opera, andò in scena all'*Opéra* il 28 aprile 1865.

complesso riveste nella drammaturgia un carattere pienamente denotativo, come nella sesta scena della prima parte di *Nabucco*, dove il suono della banda precede l'arrivo trionfale delle truppe babilonesi, vincitori sui difensori di Gerusalemme. L'effetto è pienamente realistico: gli strumenti annunciano da fuori l'arrivo dei babilonesi, poi entrano in scena alla loro testa. Singolare risulta l'analogia con una esperienza a cui gli italiani della prima metà dell' '800 erano senz'altro abituati, cioè l'ingresso delle truppe d'occupazione straniera. Tale situazione nello spettacolo non doveva avere certo minor peso propagandistico antiaustriaco dell'analogia, più figurale, tra gli ebrei che cantano sulle rive del Giordano e i patrioti italiani. Ma in quella e altre circostanze l'effetto dovette sembrare del tutto innocuo agli occhi della censura.⁸

Non desta minor interesse la funzione retorica della banda, impiegata fuori scena insieme alle voci nella marcia funebre per Fenena, che desta *Nabucco* dalla sua follia (4ª parte, scene 1-3). Per l'accompagnamento di strumenti a fiato ai funerali Verdi aveva un preciso e realissimo punto di riferimento nella tradizione emiliana, con la quale fu direttamente a contatto negli anni in cui diresse la Società Filarmonica di Busseto, dal 1836 al 1838.⁹

Le prime tre scene della quarta parte di *Ernani* mostrano un altro modo d'impiegare la banda fuori scena, che sarà poi uno degli effetti prediletti da Verdi anche nel periodo delle opere più mature: la musica affidata al complesso di fiati accompagna una festa da ballo che si svolge dietro le quinte, nella parte del palcoscenico a sinistra dello spettatore. Intanto il coro passeggia sulla scena, commentando gli eventi: la maturazione di quest'effetto porterà fino alle feste del primo atto di *Traviata*, e a quella finale de *Un ballo in maschera*. Analogo a quello di *Ernani* è l'impiego della banda ne *I due Foscari*, che viene utilizzata insieme alle voci del coro da fuori scena. Si tratta ancora una volta di una festa, la cui allegria viene a contrapporsi alla tragedia di Jacopo Foscari, chiuso nelle prigioni della Repubblica Veneta, quando riceve la visita della moglie Lucrezia Contarini, nel second'atto. Una contrapposizione tra lieto e tragico che, come avverrà in *Traviata* (I, 3) servirà a rafforzare l'infelice condizione dei protagonisti.

⁸ Ne *I Lombardi* la banda entra in scena alla testa dei crociati. Questo potrebbe essere interpretato, al di là dell'effetto *standard*, come una prova del costante anticlericalismo verdiano.

⁹ Cfr. il saggio di J. GROSSI, *Vita, avventure e morte della Filarmonica bussetana*, in *Orchestra in Emilia-Romagna nell'Ottocento e nel Novecento*, a cura di M. CONATI e M. PAVARANI, Parma 1982, pp. 173-184. Risulta interessante confrontare l'organico della Filarmonica, riportato a p. 176, con quello delle *Guide Banda* conservate presso l'Archivio della Ricordi a Milano.

L'opera di Verdi in cui la musica da fuori scena, fra quelle che precedono *Stiffello*, viene più impiegata è senz'altro *I Lombardi alla prima crociata*. Un confronto fra le scene dell'opera in cui si sente musica da dietro le quinte e il numero delle stesse nel libretto ci dice che su 29 complessive in ben 14, cioè più della metà, vi è un evento musicale fuori scena. Inoltre le tre funzioni drammatiche utilizzate per formalizzare nello schema gli interventi esterni di voci e strumenti sono tutte qui rappresentate.

Nel campo specifico della funzione denotativa per le voci da fuori scena, a cui in questa come in altre opere vengono sempre affidati gli effetti più realistici, non c'è nulla da segnalare in particolare, mentre dell'uso dell'organo, sia ne *I Lombardi* che ne *La battaglia di Legnano* e *Luisa Miller*, si tratterà in un paragrafo apposito. È invece interessante notare come all'interno della quinta scena del primo atto l'ulteriore ripresa del coro delle claustrali da dietro le quinte, che si oppone per la terza volta al cieco desiderio di vendetta manifestato da Pagano, non sia più affidata all'accompagnamento dell'organo, come nella terza e quarta scena, ma a quello della banda che assume così un valore quasi mimetico dello strumento a canne.

Più spesso, invece, nel corso dell'opera la banda assumerà una funzione metaforica. Nella scena iniziale il complesso di fiati, designato come « Musica lieta dal tempo », conferisce un tono festoso all'insieme, unendosi all'orchestra o contrapponendosi ad essa in formule antifonarie. Lo stesso schema funziona anche nella quarta scena del secondo atto: la banda simboleggia il rumore dei crociati che si battono contro gli 'infedeli', aumentando inoltre la profondità del campo acustico in gioco d'eco con l'orchestra in sala, prima di comparire in scena. E ulteriormente analoga è la situazione nella quinta scena dell'ultimo atto.

Resta da accennare a un'ultima funzione che la banda da fuori scena esercita ne *I Lombardi*, effetto che comparirà per l'ultima volta nelle opere di Verdi fino al 1850 nella festa all'interno del castello di Silva che apre la seconda parte di *Ernani*. I fiati posti dietro alle quinte serviranno soltanto per conferire alla scena un effetto di profondità. La banda eserciterà cioè la funzione acustica di accrescere la sonorità dell'orchestra in sala e delle voci dei personaggi sulla scena, aumentando la profondità spaziale del palcoscenico.¹⁰

Ma l'opera più importante di Verdi per varietà e qualità di effetti affidati alla musica da fuori scena è senz'altro *Macbeth*, nella versione fio-

¹⁰ L'effetto, ovviamente, è di natura preminentemente musicale, ma ha risvolti pratici nella messinscena: pur non svolgendo specifiche funzioni 'retoriche' nella narrazione accresce l'interesse dello spettacolo.

rentina del 1847. È noto quanto Verdi tenesse a quest'opera, e come per essa, anticipando di molto l'editore Ricordi, avesse preparato veri e propri appunti per la messinscena.¹¹ Il soggetto shakespeariano rivestiva poi una particolare importanza, anche nelle intenzioni dell'impresario Lanari, in quanto di genere fantastico. L'opera avrebbe dovuto essere una sorta di contraltare italiano alle recenti rappresentazioni, avvenute nello stesso teatro – La Pergola – fiorentino, del *Roberto il diavolo* di Meyerbeer (1840-'41), e del *Franco cacciatore* di Weber (1843).¹² Risulta di particolare interesse soffermarsi sulla funzione metaforica che la banda esercita in vari momenti dell'opera. Nel primo atto (scene 8-9) accompagna il passaggio del re Duncan e del suo seguito. La parte del sovrano è affidata a un mimo, e la musica frivola diffusa dalla banda ci comunica una modernissima funzione di straniamento: ai nostri occhi Duncan pare un fantoccio, caricato di valori solo dall'ambizione di Macbeth e di Lady.

Ma è forse ancora più interessante l'uso che Verdi compie della musica da fuori scena nell'episodio delle apparizioni del terzo atto. Dapprima fa rullare un tam-tam interno che sottolinea la comparsa degli spiriti, poi fa uscire da una « trappa » i fantasmi degli otto re di Scozia. Ad accompagnarli una musica che scaturisce dalla stessa fonte, con pochi strumenti sistemati sotto il palcoscenico ad imitare, secondo le didascalie del libretto, un « suono sotterraneo di cornamusa »: prima due corni e due trombe in re, poi un complesso formato da due oboi, sei clarinetti in la e due fagotti.¹³ Quando Verdi fu invitato ad adattare *Macbeth* per le recite parigine al *Théâtre Lyrique* del 1865, ribadirà con forza l'effetto immaginato per Firenze:

Questi istromenti [in partitura sono gli stessi previsti nel 1847, con la sola aggiunta del controfagotto] dovranno stare sotto il palcoscenico, vicini alle trappe da cui partiranno le ombre dei Re. Questi istromenti si possono duplicare, triplicare, quadruplicare se lo esige la vastità del Teatro, ma non si dovrà cambiarne la qualità. Altri istromenti darebbero una sonorità diversa da quella che ho immaginato.

¹¹ Verdi avrebbe avuto i primi contatti artistici con Parigi soltanto dalla fine di luglio del 1847, quando Duponchel e Roqueplan, direttori dell'*Opéra* di fresca nomina, lo invitarono a riadattare *I Lombardi* per il massimo teatro parigino. *Jérusalem* andò quindi in scena il 26 novembre 1847, otto mesi dopo *Macbeth*. L'interesse per la messinscena, quindi, è dovuto all'inclinazione personale del musicista, non al contatto diretto col mondo dello spettacolo parigino. Le prime disposizioni sceniche a stampa in italiano furono quelle per la *Giovanna de Guzman*, versione italiana de *Les Vêpres Siciliennes*. Per ulteriori ragguagli sulla messinscena di *Macbeth*, cfr. M. CONATI, *Aspetti della messinscena del « Macbeth » di Verdi*, « Nuova Rivista Musicale Italiana », XV, 1981, n. 3, pp. 374-404; inoltre il volume collettivo *Verdi's « Macbeth »: A Sourcebook*, a cura di David Rosen e Andrew Porter, New York-London, Norton 1984.

¹² Cfr. M. CONATI, *op. cit.*, pp. 374-380.

¹³ *Partitura d'orchestra* (1847) cit. Già in questa versione appare l'indicazione: « Questi strumenti si possono duplicare se lo richiede la vastità del teatro ».

opera	funzione denotativa			funzione metaforica		funz. scettica
	voce-voci	banda	organo	v-vv e banda	v-vv e organo	
<i>Oberto, Conte di San Bonifacio</i> Milano, La Scala, 1839	II, 3°				I, 4'	
<i>Mabuccodomoor</i> Milano, La Scala, 1842	IV, 3°§ IV, 3	I, 6 IV, 3		IV, 1*	IV, 1'	III, 1, 1, 1+
<i>I Lombardi alla prima crociata</i> Milano, La Scala, 1843	II, 7° III, 1°* IV, 3°			I, 5 I, 3°, 4	I, 1°, 1+ II, 4+ IV, 5§	I, 2+ II, 1, 1, 5+ IV, 3, 6+
<i>Ernani</i> Venezia, La Fenice, 1844		IV, 1-3°, 4'			III, 6'	II, 1+
<i>I due Foscari</i> Roma, Argentina, 1844				II, 2**		
<i>Giovanna d'Arco</i> Milano, La Scala, 1845	III, 1°	II, 1		II, 2°*	Pr, 5°* I, 4°, 6°+	
<i>Attila</i> Venezia, La Fenice, 1846	Pr, 6§; I, 5°* III, 3°*, 5§	I, 5', 5'+				
<i>Macbeth</i> Firenze, La Pergola, 1847	II, 4° IV, 6°	I, 1° IV, 2°			I, 8°, 9 III, 2°*# IV, 9°, 4	IV, 7'-8°+*
<i>I Masnadieri</i> London, Her Majesty's Th., 1847	I, 1°; II, 1° II, 4° III, 1°*, 6°					
<i>Jérusalem</i> Paris, Opéra, 1847	II, 4° III, 2° IV, 1°, 2°, 5°	II, 4				
<i>Il Corsaro</i> Trieste, Teatro Grande, 1848	I, 1°*	III, 10°; IV, 2°				
<i>La battaglia di Legnano</i> Roma, Argentina, 1849	III, 5+	III, 12°, 3°		I, 8°, 9°*		
<i>Luisa Miller</i> Napoli, San Carlo, 1849	I, 3°	III, 9°*				
<i>Stiffelio</i> Trieste, Teatro Grande, 1850	I, 1° IV, 3§	IV, 1°, 2°				
<i>Arnaldo</i> Rimini, Teatro Nuovo, 1857						

Legenda:

*. brevi, e referenziali esclamazioni

°. voci

±. preludio e coro

!.. trombe (generalmente per fanfare), o cori

°. strumenti diversi, e speciali

±. disposizione speciale degli strumenti

°. insieme alla sola voce, o voci, in scena

±. insieme alla sola orchestra in sala

°. insieme alla voce, o voci, e all'orchestra in sala

Aggiungendo subito dopo:

La musica indica il momento in cui dovrà apparire ciascuno dei Re.¹⁴

A distanza di anni, quindi, Verdi non volle modificare, ma solo ribadire, la sonorità di un effetto da fuori scena che aveva con tanto scrupolo ideato, in una continua tensione verso la più perfetta unione fra tutte le componenti di uno spettacolo lirico.

L'ORGANO NELLA MUSICA DA FUORI SCENA NELLE OPERE DI VERDI FINO AL 1850.

Les sons harmonieux de l'orgue qui est censé dans l'église se son fait entendre, et les chants religieux pénètrent Robert d'un saint respect, tandis que Bertram en est irrité.¹⁵

In *Agnes von Hohenstaufen*, rappresentata a Berlino nel 1829, Sponcini aveva imitato il suono dell'organo, tramite strumenti da banda, per accompagnare un coro di suore.¹⁶ Il primo ad impiegare un vero organo per conferire maggior realismo a una scena d'opera fu ancora una volta Meyerbeer. Lo strumento fa udire la sua voce fin dalla prima scena del quinto atto di *Robert le Diable*, per accompagnare quel processo di elevazione religiosa del protagonista che sfocerà poi nella clamorosa rivelazione a vista, tramite l'alzarsi di un siparietto, dell'interno della Cattedrale di Palermo.¹⁷

¹⁴ Partitura d'orchestra (1865) cit., pp. 84bis-85.

¹⁵ *Quelques Indications / sur / La Mise en Scène / De / Robert-Le-Diable / Opéra en Cinq Actes / Paroles de MM. Scribe et G. Delavigne / Musique de M. Meyerbeer*, Copie d'une mise en scène imprimée publiée en 1832 par M. Duverger père, Paris, Bibliothèque de l'A.R.T.

¹⁶ Cfr. J. MAEHDER, *op. cit.*

¹⁷ Nel secolo precedente l'organo era usato in teatro per gli effetti speciali. Un esempio tardo di quest'impiego lo si può trovare nella partitura di *Otello* di Verdi (1887), dove l'organo tiene coi pedali per 255 battute un piccolo cluster di tre note gravi a distanza di semitono (do-do # -re), per descrivere, insieme ad altri accorgimenti, la tempesta iniziale dell'opera. Meyerbeer fu perciò il primo ad inserire l'organo in un contesto diverso, anche se Hérold lo prescrisse, in funzione analoga, per il suo capolavoro *Zampa*, che andò in scena all'*Opéra-Comique* il 3 maggio 1831, più di sei mesi prima di *Robert Le Diable* (21 novembre). Ma Hérold copiò l'idea di Meyerbeer, impiegando l'organo nella stessa funzione. Cfr. *Giacomo Meyerbeer, Briefwechsel und Tagebücher*, a cura di Heinz Becker, Berlin 1960-1970, e *Quelques Indications / sur / La Mise en Scène / De / Zampa / ou / La Fiancée de Marbre / Opéra-Comique en trois Actes / de M. Mélesville / Musique de H. Hérold*, Paris, Bibliothèque de l'A.R.T., dove l'organo è indicato, diversamente dalle disposizioni per il *Robert*, anche tra gli accessori di scena.

Un inquadramento della funzione dell'organo nella drammaturgia operistica non può che situare l'impiego di questo strumento nella musica da fuori scena in un ambito denotativo. Il suono dell'organo, infatti, venne quasi sempre impiegato in teatro, nel corso del XIX secolo, come la vera voce dello strumento liturgico. A un secondo livello di ricezione, poi, l'organo ha di volta in volta rappresentato l'emozione edificante di un singolo o della moltitudine, un momento di redenzione, oppure si è contrapposto, con la sua voce, alla malvagità o al demonismo di un personaggio, da Bertram in *Robert le Diable* fino a Tigrana in *Edgar* di Puccini. Oppure ha messo a confronto purezza e colpa, come in *Cavalleria Rusticana*.

Verdi non si discosta da questi schemi. Ne *I Lombardi*, opera che si candida al primato per quantità di effetti previsti, l'organo accompagna, nella terza scena del primo atto, il coro interno di claustrali, che contrasta con la volontà di vendetta omicida manifestata sul palcoscenico da Pagano. Uno schema drammatico che reggerà anche la scena della vestizione di Leonora nella seconda parte del *Trovatore*, per citare solo un referente celebre. La situazione non differisce in *Jérusalem*, che de *I Lombardi* è il rifacimento parigino, pur se profondamente modificato. Vi è peraltro un'analogia col terzo atto di *Stiffelio* che manca nell'opera milanese, cioè un preludio per l'organo solo di 20 battute al canto del coro.

Anche l'organo che accompagna il coro dei bassi all'interno del tempio in una piazza milanese, nella prima scena del quarto atto de *La battaglia di Legnano*, preludia, anche se per poche battute. La situazione è resa più complessa dal contemporaneo svolgersi di due preghiere: una fuori scena, proveniente dall'interno del Tempio, l'altra cantata dal coro di milanesi che affollano la piazza aspettando notizie sull'esito della battaglia. Dopo l'annuncio della vittoria, e l'ingresso dei vincitori, ancora il coro interno dei bassi fa risuonare la sua voce dal tempio (scena ultima), accompagnato dall'organo nel canto del *Te Deum*. Il tono solenne dell'inno serve ad accrescere il contrasto fra il trionfo dei milanesi e la morte del protagonista tenorile, Arrigo.

L'ultima opera che prevede l'impiego dell'organo, prima di *Stiffelio*, è *Luisa Miller*. Non a caso con questo melodramma si suole far iniziare il cosiddetto filone 'borghese' nel teatro verdiano, che dopo la tappa di *Stiffelio* avrà il suo esito più compiuto in *Traviata*.

Nell'opera di Cammarano dopo che il vecchio Miller, all'inizio del terzo atto, ha neutralizzato i propositi suicidi di Luisa, dal tempio che s'intravede dalla finestra della casa di Miller s'ode il suono dell'organo. Il preludio strumentale sollecita i fedeli al raccoglimento, e precede la celebrazione del matrimonio dell'ex-fidanzato di Luisa, Rodolfo, indotto con l'inganno a sposare la duchessa Federica.

Luisa raccoglie l'invito che le viene da quelle note, e s'inginocchia per pregare anch'essa. La sua breve riflessione è accompagnata dal tremolo degli archi in orchestra, mentre l'organo cessa: evocare l'inizio del rito serve a Verdi per contestualizzare realisticamente la situazione, e per suggerire, tramite la contrapposizione tra organo e orchestra in sala, l'idea di una realtà che contrasta con le riflessioni dei singoli. Lo strumento, infatti, riprende a preludere quando l'azione torna in tempo reale: Luisa si raccoglie di nuovo in preghiera, mentre fa il suo ingresso Rodolfo. L'organo continua a suonare quando il giovane dialoga col servo, mentre l'orchestra subentra quando egli si ferma per un istante a guardarla, assorta in preghiera.

Un tocco di realtà che Verdi ha saputo inserire in un contesto drammatico ancora agitato da passioni romantiche. Ora il musicista sarà pronto per affrontare il soggetto « borghese » della nuova opera per Trieste, *Stiffelio*.

LA MUSICA DA FUORI SCENA IN « STIFFELIO ».

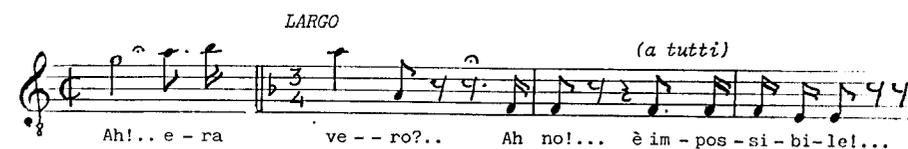
L'impiego della musica da fuori scena in *Stiffelio* è decisamente più raro che nelle opere precedenti. La lettura dello schema ci dice che l'effetto della musica da dietro le quinte viene prevalentemente adoperato in funzione denotativa, risultando a tratti rigorosamente referenziale, ma per acquistare un ruolo pienamente realistico deve essere inserito in un contesto drammatico d'uguali connotati.

In non pochi casi, come abbiamo constatato, la musica da fuori scena viene impiegata in funzione metaforica. In tal caso imprime alla realtà differenti livelli di significato. Tale uso, peraltro, compare sporadicamente nelle opere più vicine al 1850. Ne *La battaglia di Legnano* rulli di tamburi e squilli di trombe annunciano l'ingresso di un araldo, ma si tratta di un evento incidentale. È invece particolarmente giustificato l'impiego della musica da fuori scena in funzione metaforica nel *Macbeth*, il cui soggetto, pur impregnato nel suo intreccio di passioni autenticamente umane, è basato su una concezione romantica che inclina verso l'elemento fantastico.

Si può quindi verificare nella drammaturgia musicale verdiana un'evoluzione verso la scelta e il trattamento realistico dei nuovi soggetti: *Stiffelio* si trova al centro di questo processo, e per molti aspetti rappresenta già un punto d'arrivo. Nel determinare il clima realistico che regna sulla vicenda dell'opera, la musica da fuori scena ha un ruolo principale. È poco interessante, ai fini dell'analisi, soffermarsi sulle voci interne del

primo atto, trattandosi degli evviva che gli amici rivolgono a Stiffelio nel momento del suo ritorno. È invece centrale l'importanza delle voci dietro le quinte, accompagnate dall'organo, nel secondo atto, perché determinanti per gli sviluppi drammatici dell'intera opera.

Nella quinta scena del secondo atto Stiffelio esce dalla porta del tempio, posto sullo sfondo a sinistra, per separare il suocero Stankar a duello con Raffaele, il giovane che ha sedotto sua moglie Lina. Si fa persino stringere la mano da lui, accusando l'altera reazione da vecchio soldato di Stankar: è l'ingresso di Lina (scena sesta) che gli rende finalmente chiara la situazione. La dolorosa presa di coscienza del Pastore è resa musicalmente da un'improvvisa frase nel registro acuto, che ripiega subito nell'interiorità.¹⁸



Con pienezza d'effetto è reso l'abbandonarsi di Stiffelio agli impulsi più irrazionali e appassionati dell'animo, fino a raggiungere l'apice in un passaggio in cui, con grande efficacia, la vocalità determina in senso realistico la psicologia del personaggio, grazie anche a un abile abbassamento di registro linguistico, che produce una vera e propria « parola scenica » (« Il mio piè ti schiaccerà! »):



Ma nel punto culminante del dramma l'effetto principale è affidato ancora una volta a una musica proveniente da fuori scena. Quando il concertato a quattro voci tra Lina, Stiffelio, Raffaele e Stankar ha raggiunto il suo apice, Stiffelio impugna egli stesso l'arma volgendola contro il suo

¹⁸ Questo passaggio ha un effetto simile allo smarrimento che prende Radames nel terzo atto di *Aida*, quando s'accorge di aver involontariamente tradito la patria: «No!... non è ver!... sogno... delirio è questo».

rivale, ma il suo scatto d'ira è frenato dall'improvviso sorgere di un canto corale dall'interno del tempio:

SCENA VIII (dalla soglia del tempio)

Jorg

Stif- fe-lio?

ff *dim.*

Non pu-nir-mi, Si - gnor, nel tuo fu - ro - re,

ff *dim.*

Non pu-nir-mi, Si - gnor nel tuo fu - ro - re,

ff *dim.*

Non pu-nir-mi, Si - gnor nel tuo fu - ro - re,

(M.M. $\text{♩} = 72$)
ANDANTINO

Organo

p

Pedale

L'effetto realistico delle voci interne accompagnate dall'organo è massimo. Basti ricordare che Stiffelio era uscito dallo stesso tempio per separare i duellanti, e che ora dalla soglia è il confratello Jorg che, iniziati i sacri riti, richiama il Pastore alla sua missione.

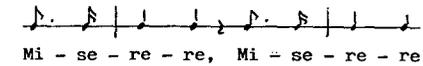
La prima esposizione del coro dura 14 battute,¹⁹ tra la settima e l'ottava scena, durante le quali alla musica interna si uniscono le sole voci di Jorg e Stiffelio.

Verdi ha curato ogni dettaglio perché l'attacco del coro sortisse il suo effetto. La transizione modulante per ben 39 battute, la durata del recitativo tra Stankar e Stiffelio che segue il quartetto del n. 15, invece di concludersi logicamente in fa diesis minore, sfocia in un chiesastico re

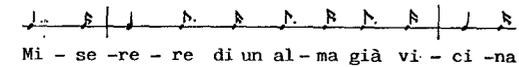
¹⁹ L'analisi musicale delle scene di *Stiffelio* è condotta sulle partiture d'orchestra di Vienna, cit. (pp. 317r-326r, 404r-412r), su quelle di Napoli (*Stiffelio*: vol. III pp. 62v-70v, vol. IV pp. 62v-69r; *Guglielmo Wellingrode*: vol. II pp. 36v-41v, vol. III pp. 89v-94v) e sullo spartito Ricordi, cit., da cui sono tratti gli ess. musicali.

maggiore, tonalità in cui si fanno sentire coro e organo, che poggiano su solide basi armoniche.²⁰ Netto risulta pure lo stacco di tempi tra i due episodi: « Allegro » ($\text{♩} = 80$) per il recitativo e « Andantino » ($\text{♩} = 72$) per il primo episodio corale. Inoltre la salmodia interna propone già uno schema ritmico molto definito, basato sulle note puntate, che è una specifica caratteristica dell'idea verdiana della morte, basti confrontare l'esempio musicale precedente con i seguenti:

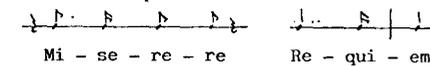
Stiffelio



Il Trovatore



Messa di Requiem



Il « Tempo di mezzo », 24 battute in la minore fra la prima e la seconda ripresa del coro, è affidato alla sola voce di Stiffelio. Lo stacco drammatico viene determinato dall'orchestra, che raddoppia con gli archi gravi la melodia cantata dal protagonista, accentuandone la cupezza, mentre il tempo passa di nuovo in « Allegro » ($\text{♩} = 88$). Ma ormai la disposizione d'animo del Pastore pare più rassegnata e pronta quindi per l'ultimo richiamo alla fede e al dovere che gli verrà lanciato dalla ripresa del coro. Il tempo rimane lo stesso dello stacco precedente, e il profilo vocale della parte corale sostanzialmente immutato. Ma i dettagli sono curati da Verdi nei minimi particolari: la linea vocale dei soprani è abbassata di un'ottava, dal fa \sharp_4 al fa \sharp_3 , il che fa acquistare risalto alla parola « furore »: prima le voci scendevano al mi di un tono, ora salgono al la di una terza minore. Anche le prescrizioni dinamiche per l'attacco sono cambiate dal *ff* previsto per il primo stacco al *sotto voce*. Inoltre ora anche gli altri personaggi in scena, Lina, Raffaele e Stankar si uniscono a quelle dei due ministri.

Mosso dall'invito di Jorg, « Solleva il tuo pensiero ... / Sol chi sei tu rammentati ». Stiffelio recupera la consapevolezza della sua posizione con

²⁰ Cioè su triadi allo stato fondamentale sui seguenti gradi: I - V - II - VI - III - I - V - III, con modulazione a la minore: I \sharp_4 (re: V) V \sharp_7 per il « Tempo di mezzo ».

²¹ Le formule ritmiche sono tratte dallo spartito di *Stiffelio* cit., e dalle partiture d'orchestra de *Il Trovatore*, Milano, Ricordi 1955, e della *Messa di Requiem*, Leipzig, Peters ed. (n. edit. 4864).

che risultano ancora più pertinenti alla sua realtà dei versi cantati dal baritono.

Anche la musica per il coro non muta sostanzialmente il profilo omofonico-accordale (in stile corale semplificato) già impiegato nel secondo finale per la prima quartina di endecasillabi, mentre la seconda è musicata in uno stile analogo.

Verdi, quindi, non ha tralasciato nessun particolare perché l'estremo realismo, consapevole intento poetico fermamente perseguito, richiesto dal soggetto di *Stiffelio*, mancasse l'effetto che si era prefissato. Si sa come il finale, cosa sbalorditiva, prevedesse che il Pastore, commentando dal pulpito un passo del Vangelo ai fedeli, perdonasse alla moglie infedele. Evento impensabile in terra di dominio austriaco, come Trieste, minacciata come tutto il Lombardo-Veneto dall'incombere delle guerre di liberazione nazionale. È quindi abbastanza ovvio che questo finale non potesse essere accettato dalla censura così com'era,²⁴ e che quindi l'intento realistico di Verdi non potesse essere perseguito fino in fondo. Le situazioni chiave dell'opera, dall'intera scena finale, allo scandaloso « Ministro confessatemi » di Lina nel duetto del terz'atto, fino alla frase apparentemente innocua « Ah! sì, Stiffelio io sono! ... », scomparirono dalla prima versione triestina, modificate irreparabilmente dalla censura. Perciò, come si è ampiamente ribadito nel corso di questo Convegno, le quattordici recite veneziane dal 13 gennaio 1852 (il cui ciclo terminò la domenica, 25 febbraio con la recita alla presenza dell'Imperatore Francesco Giuseppe, il teatro illuminato a giorno) furono le uniche integrali dell'opera prima delle riprese moderne.²⁵

In questo cammino verso il realismo la musica da fuori scena ha giocato un ruolo che è risultato fondamentale per determinare con esattezza i contorni drammatici della vicenda.

LA MUSICA FUORI SCENA DA « STIFFELIO » A « AROLD ».

Le incompatibilità di *Stiffelio* con la censura gli impedirono di circolare nella versione originale, con l'eccezione delle rappresentazioni veneziane del 1852. L'opera fu immediatamente trasformata in *Guglielmo*

Wellingrode già per le recite romane del febbraio 1851, le prime dopo quelle triestine: fu un travestimento assai abile, che rese del tutto irricognoscibile la vicenda originale.²⁶

Ma Verdi amava profondamente *Stiffelio*,²⁷ e fece riadattare il libretto a Piave, che trasformò il pastore nel crociato Aroldo, e il ministro suo confratello Jorg in Briano, che aveva salvato la vita al protagonista in Terra Santa, e da quel momento era divenuto il suo inseparabile compagno di viaggio. Questo rifacimento fu uno dei pochi errori commessi dal musicista, che aveva sempre scritto una versione migliore dal punto di vista drammatico-musicale di quella originale per recite successive alla prima di un'opera, oppure per rimaneggiamenti a volte radicali, come nel caso del *Simone Boccanegra*, a volte parziali, come per il *Macbeth*. Solo in un altro caso Verdi lasciò una versione definitiva peggiore della prima, quando sopresse il primo dei cinque atti del *Don Carlo*.²⁸

Un rapido confronto fra l'impiego della musica da fuori scena nelle due opere servirà per chiarire come anche nell'uso di questo effetto Verdi abbia dimostrato una maggiore coerenza in *Stiffelio*.

Già all'inizio di *Aroldo* si trova un coro che canta da dietro le quinte senza accompagnamento. È uno degli espedienti più frequentemente impiegati da Verdi: il coro ha una funzione introduttiva al dramma, e spesso è composto da persone un po' brille che al termine di un gioioso banchetto, come in questo caso, inneggiano al protagonista. Nella prima scena di *Stiffelio*, invece, è il personaggio di Jorg a introdurre il dramma, leggendo quella stessa « Messiade » in cui Raffaele nasconderà il colpevole biglietto indirizzato alla moglie del Pastore. Questo inizio introduce nella trama molti più elementi ad arricchirla, quando il coro di *Aroldo* si limita a porsi su un piano di normale convenzionalità narrativa. Nell'opera rifatta l'effetto di musica da dietro le quinte è sfruttato più largamente. Nella quarta scena del primo atto, analoga alla corrispondente in *Stiffelio*, suoni di banda interni giungono a spezzare la tensione del primo dialogo fra Mina e Aroldo, e simboleggiano l'arrivo degli amici del crociato. Per la musica della banda, che Verdi ha impiegato in funzione

²⁶ Questa l'opinione in proposito del librettista Piave: « Ho letto la metamorfosi dello *Stiffelio* e poiché si doveva mascherarlo, confesso che non avrei saputo fare di meglio. Però perde il 100 per 100 d'effetto [...] ». Lettera a Giovanni Ricordi del 26 febbraio 1851, in F. ABBIATI, *Giuseppe Verdi*, Milano, Ricordi 1959, vol. II, p. 108.

²⁷ Così scrisse a De Sanctis il 6 luglio 1854: « Fra le mie opere che non girano, alcune le abbandono perché i soggetti sono sbagliati, ma ve ne sono due che vorrei non dimenticate, sono *Stiffelio* e *Battaglia di Legnano* ». In *Carteggi Verdiani*, a cura di Alessandro Luzio, Roma, R. Accademia d'Italia 1935, vol. I, p. 25.

²⁸ In vista di una rappresentazione dell'opera a Vienna nel 1883, che non ebbe poi luogo. La versione in 4 atti fu poi rappresentata alla Scala nel gennaio del 1884. In seguito il primo atto fu poi ripristinato col consenso di Verdi nel 1886, ma col solo consenso del musicista.

metaforica, il compositore utilizza il motivo della seconda sezione (dalla lettera E) dell'« Allegro brillante » della Sinfonia con cui inizia l'opera. Ma questo accorgimento non amplia, come in altri casi, le prospettive drammatiche dell'opera, né stabilisce collegamenti psicologici, o simbolici, particolarmente rilevanti. Inoltre, all'inizio della scena successiva, scompare del tutto lo scatto d'ira con cui Stiffelio si era rivolto a Stankar, venuto per invitarlo a trattenersi con gli amici:

Stiffelio: Mai per me un'istante avrò!
Stankar: Ma qual'ira!
Stiffelio: Perdonatemi ...
 Andiam ... tosto qui verrò. (a Lina e partono)

che viene sintetizzato in questa frase:

Aroldo: Brian! ... son teco ... (poi a Mina) A te ritorno tosto.

Non muta invece la situazione nella sesta e settima scena che concludono il secondo atto sia in *Stiffelio* che in *Aroldo*. In ambo i casi lo spettatore vedeva un antico cimitero sormontato da una croce, con il castello di Stankar sulla destra del tempio, mentre quello di Egberto, il suocero di Aroldo, sta sulla sinistra. C'è anche la stessa tomba recente, quella della mamma di Lina-Mina. Lo sviluppo drammatico rimane immutato, come il testo del libretto, salvo alcuni dettagli. Ma pur rimanendo sostanzialmente invariata nel finale di *Aroldo* anche l'espressione musicale, il semplice cambiamento della condizione del protagonista, da Pastore a crociato, rende molto meno efficace la tensione della scena, incrementata dall'intervento corale da dietro le quinte, vanificando il maggior senso narrativo che deriva dal rapporto fra Stiffelio e il suo tempio di culto.²⁹

Anche la drammaturgia del terzo atto di *Aroldo* segue sostanzialmente quella di *Stiffelio*, solo che si arresta ovviamente prima delle scene finali del tempio, quelle incriminate dalla censura che avevano impedito la circolazione della versione originale dell'opera. Ma Verdi conservò l'idea di far recitare una preghiera che rivestisse, in qualche modo, una funzione edificante per Aroldo. Questi si è trasferito, insieme al fido Briano, sulle rive del lago Loomond per ritrovare la pace perduta. È il suono di una campana che annuncia l'Ave a indurli ad inginocchiarsi. Anche in questa seconda scena del quarto e ultimo atto si realizza un collegamento fra il palcoscenico e la musica da dietro le quinte: Aroldo e Briano intonano

l'Angiol di Dio, mentre la stessa preghiera viene cantata dai fedeli, che si possono supporre riuniti in qualche chiesetta smarrita fra balze e dirupi. Qui il piano drammatico in cui s'inserisce la musica da fuori scena non ha più la stessa coerenza che abbiamo potuto rilevare nello *Stiffelio*. La preghiera diviene quasi un brano decorativo, la cui funzionalità drammaturgica risulta assai scarsa.

Ed è proprio nella superiore funzionalità drammaturgica che si devono identificare le ragioni di preferire *Stiffelio* all'*Aroldo*. La novità del soggetto, la coerenza con cui Verdi lo ha trattato, gli effetti che ha impiegato per quest'opera coraggiosa, sono elementi che precorrono di gran lunga le vicende di lavori più tardi. Solo a contatto col *Don Carlos* di Schiller Verdi poté così apertamente esprimersi con tanto impegno civile.

In questo quadro il realismo descrittivo trova un supporto indispensabile nella musica da fuori scena, che rende ancor più credibile la « tinta » drammatica dello *Stiffelio*. L'opera, oggi, costituisce un esempio unico a cui guardare, e solo Verdi vecchio, in una lettera a Giulio Ricordi del novembre 1889, se ne poteva scordare a cuor leggero:

[...] Neppur io saprei dirvi cosa n'è avvenuto dello *Stiffelio*! Nissun peccato, proprio nissun peccato, se n'è perduta la traccia [...] ³⁰

²⁹ Anche la retrodatazione della vicenda nuoce enormemente alla novità dell'opera. Nel 1200, epoca di *Aroldo*, non esistevano le armi da fuoco; quindi, nella prima scena del terzo atto, Egberto non può puntarsi alle tempie una pistola, come Stankar; gesto, quest'ultimo, del tutto 'contemporaneo' e borghese. Così come non può che essere un gesto ridicolo, da parte di un onesto crociato, la concessione del divorzio.

³⁰ F. ABBIATI, *op. cit.*, vol. IV, p. 364.