Falstaff e la "parola scenica", Accademia di Belle Arti, Venezia, 28, I, 2003

Sommario:

Il Falstaff nella vita e nell'opera di Verdi :

Sedici anni dalla messa in scena dell' *Aida* a quella dell'*Otello.*

Seconda e unica opera buffa, dopo il fiasco di *Un giorno di regno.*

Il rapporto tra libretto e musica. La collaborazione tra Verdi e Boito.

Il *Falstaff* nel panorama operistico europeo

Il Falstaff nel tardo ottocento musicale

Opere contemporanee.

La musica del *Falstaff*: l'inesauribile creazione tematica.
Verdi "anticlassico"
Il melos ritmico
L'elemento timbrico
La leggiadria dell'orchestrazione.

La parola scenica

Parola che scolpisce e rende netta…l'azione

Parola e suono come azione

Le fonti e il libretto di Boito

Boito e Verdi

Boito e Shakespeare

Falstaff e i contrasti comici

Falstaff libertino

Falstaff fanciullo e Cupido

Falstaff Bacco: l'energia dionisiaca che si attua in catarsi comica.

Falstaff e la "parola scenica"

Il Falstaff nella vita e nell'opera di Verdi

Falstaff è l'ultima opera lirica di Verdi (anche se non l'ultima in assoluto: vi saranno alcuni pezzi sacri), elaborata tra il 1889 e il 1892, va in scena nel gennaio del 1893, quando Verdi ha quasi ottant'anni. Secondo quanto sostengono alcuni – difficile smentirli – è il suo capolavoro assoluto.

Il *Falstaff* risulta per molti aspetti un *unicum* e non solo nella pur vasta produzione verdiana, come vedremo. Proviamo anzitutto a vedere queste particolarità all'interno dell'opera di Verdi.

1) Dal 1871, anno della messa in scena dell'*Aida* al Cairo, Verdi, per 16 anni, sino al 1887, non mette in scena alcuna nuova opera lirica (anche se, è vero, riprende il *Simon Boccanegra* di cui Boito riscrive il libretto e cura la versione italiana del *Don Carlo*). Con l'*Otello* il *Falstaff* perciò è l'unica opera originale dopo l'*Aida.* Molti avevano creduto che con *Aida* si fosse conclusa la stagione creativa di Verdi: in 32 anni ed esclusi i rifacimenti, aveva composto ben 25 opere. A 60 anni dopo l'*Aida* ben poteva egli stesso credere di essere giunto al culmine della sua creatività. Inoltre era stato colpito negativamente dalle critiche all'*Aida*, critiche di carattere opposto, da una lato di conservatorismo, dall'altro di wagnerismo.

2) Il *Falstaff* è l'unica opera buffa di Verdi, oltre a *Un giorno di regno,* allestita ben 53 anni prima del *Falstaff, Un giorno di regno* fu la seconda opera in assoluto e l'unico fiasco totale della sua vita.

In molti negarono talento comico a Verdi, e d'altronde da allora Verdi non aveva più osato tentare soggetti comici. Su ciò merita di essere ricordato un giudizio di Rossini e le conseguenze che ebbe: «…Il Verdi è un maestro che ha un carattere melanconicamente serio; ha colorito fosco e mesto e che scaturisce abbondante e spontaneo dall'indole sua ed è apprezzabilissimo appunto per questo, ed io lo stimo assaissimo; ma è altresì indubitato ch'ei non farà mai un'opera semiseria come la *Linda* e molto meno una buffa come l'*Elisir d'Amore.*» (opere di Donizetti rispettivamente del '32 e del '42). Queste considerazioni di Rossini apparvero 11 anni dopo la morte di quest'ultimo (1868) nella *Gazzetta Musicale* di Ricordi il 26 agosto 1879, proprio mentre l'idea di un'opera comica veniva a prendere sempre più posto nella mente di Verdi. Ed egli scrive sdegnato a Ricordi: «Ho cercato per vent'anni un libretto d'opera buffa, ed ora che l'ho, si può dire, trovato, voi con quell'articolo, mettete in corpo del pubblico una voglia matta di fischiarmi l'opera, anche prima di essere scritta.» Devono passare altri 11 anni prima che Verdi scriva a Monaldi: «Ora Boito ha sciolto tutti i MA e mi ha fatto una commedia lirica che non somiglia a nessun'altra.» (dicembre 1890).

Eppure Bernard Shaw, che se ne intendeva, recensendo l'opera alla sua prima, non si stupì come la maggior parte dei critici, dell'humor verdiano: «Ho notato un paio di esclamazioni di sorpresa alla presunta rivelazione, nel *Falstaff,* di una forza comica del

vecchio compositore tragico "prima insospettata"… ma che dire di *Un ballo in maschera* con quello "E' scherzo od è follia" così squisitamente spensierato, e il finale del terzo atto, in cui Renato viene sarcasticamente complimentato per la sua virtù domestica?… non capisco come le persone preparate possano negare a Verdi la dote dell'umorismo drammatico.» Ed evidentemente covava questo humor se ad ottant'anni esplode tale fuoco d'artificio. Il *Falstaff* è quint'essenza di comicità e il suo plastico protagonista, rientra in pieno nell'ambito degli eroi eroicomici: come Don Chisciotte: dove il comico affiora dal tragico e ne è il superamento catartico.

3) Altra anomalia è il rapporto tra libretto e musica e tra compositore e librettista. Nella tradizione operistica italiana il libretto non ha mai assunto rilievo poetico autonomo. Il librettista è sempre stato – nel migliore dei casi – un diligente artigiano. E Verdi, in tal senso, non fece eccezione, anzi, pretese sempre di correggere e cambiare tutto ciò che non poteva piegarsi alle esigenze musicali e drammaturgiche. Il più noto librettista verdiano, Franco Maria Piave, fu snobbato come artefice mediocre ma fu messa in luce anche la sua pazienza e l'abnegazione dinnanzi alla tirannia del maestro.

Ebbene con Boito – Boito che oltre ad essere librettista è poeta in proprio e musicista (di lui parleremo più oltre) – avviene in tutt'altro modo.

Nei due libretti scritti per l'*Otello* e per il *Falstaff* Verdi non trova nulla o quasi da cambiare. La sagacia e la maestria della scrittura costringono anche Verdi a cambiare atteggiamento. Quando Boito spedisce l'abbozzo del libretto del *Falstaff*, Verdi ne è subito entusiasta e subito inizia a lavorarvi.

4) Infine il *Falstaff* è anomalo nel panorama operistico europeo. Tutti gli stereotipi del melodramma ma anche dell'opera buffa vengono abbandonati, tutto si libra in un' aerea raffinatissima scrittura che trasforma orchestra e voci in un ensemble da camera con solisti ma con la ricchezza timbrica dell'orchestra, ma di ciò diremo meglio più oltre.

Torniamo a quei sedici anni tra *Aida* e *Otello,* di apparente silenzio. I nove che vanno dal '71 all''80, sono anni piuttosto tormentati, anche, in certi momenti, di crisi. Nel 1873 inizia a comporre il *Requiem* per la morte di Manzoni e sarà a lui dedicato nel 1874, quando verrà eseguito nell'anniversario della morte. Tuttavia nello stesso anno scriverà in una lettera: «Non leggo non scrivo, nulla nulla nulla.» Degli stessi anni è il quartetto d'archi in mi minore, l'unico quartetto di Verdi e tra i più interessanti quartetti dell'ottocento. Poi seguono nell''81 il rifacimento del *Boccanegra* con libretto di Boito, la revisione dell'*Aida,* il *Don Carlos* in versione italiana nell''84.

In verità in quegli anni di meditazione e ritorno sulla propria produzione, Verdi lavora, immagina e compone *per sé*. Del quartetto dirà: «l'ho composto solo per un mio privatissimo gusto», lui che aveva scritto opere di getto in meno di un mese ora attende 3 anni all'*Otello* e altri 3 al *Falstaff.*

Quest'ultima opera gli dona momenti di alta gioia creativa, alternati a stasi, pause che egli sembra rispettare. Dirà in una lettera: «Non so nemmeno se finirò… ripeto mi diverto» e: «quando la finirò? Chi lo sa! La finirò? Mah!!!» o ancora: «se sarà, sarà; e sarà quel che sarà!»

Il Falstaff nel tardo ottocento musicale

Rapidissimamente un cenno al contesto musicale e artistico. Nel decennio che va dal 1885 al 1895 Richard Strauss presenta i poemi sinfonici *Don Giovanni, Morte e Trasfigurazione, Così parlò Zarathustra*; Mahler le sue due prime sinfonie e lavora alla terza e alla quarta; Rimsky Korsakov: *Sheherezade* e *Sadku*; Ciaikosvsky la *Patetica*; Cesar Franck la *Sinfonia in do minore*; Debussy gli *Arabesques*, la *Suite bergamasque* il *Prelude a l'apres midì d'un faune.* In Italia dal '90 al '93 compaiono le prime opere veriste: *Cavalleria rusticana* e *L'amico Fritz* di Mascagni, *Pagliacci* e *I Medici* di Leoncavallo. Del '93 *Manon Lescaut* e del '96 *La Boheme* di Puccini.

Senz'altro il *Falstaff* è assai più vicino al contesto musicale europeo, persino alle sue punte più avanzate, anche se più dal lato timbrico e orchestrale, cioè Debussy e Mahler, piuttosto che a quello italiano. Nulla di più antitetico del *Falstaff* sia drammaturgicamente che musicalmente all'opera verista. Come vedremo domina nel *Falstaff* l'elemento fantastico e mitico, con un gusto barocco dell'artificio retorico e linguistico.

L'arte visiva europea è in piena sperimentazione: dai Nabis al cosiddetto Postimpressionimo comprendente in realtà figure diversissime come Lautrec e Seurat, dal Simbolismo, anch'esso variegato : sperimentale come di quello di Moreau, o tra il funebre-cimiteriale e il mitico-emblematico (Boeklin, Klinger, Von Stuck) all'espressionismo: Ensor e Munch in testa. Dall'ultima stagione della pittura preraffaelita alla Secessione.

Inesauribile creazione tematica.

Ciò che sconcerterà in parte critici e pubblico è l'inesauribile invenzione tematica. Felicissimi motivi come quello, giustamente famoso, del "Quand'ero paggio…" durano pochi secondi. I cambiamenti di tema appaiono rapidi eppure necessari. Tale necessità, che si intuisce all'ascolto, è frutto di una mirabile costruzione melodica e armonica.

Una apparente digressione. Com'è capitato a Pascoli, Verdi è stato sottovalutato, il contesto provinciale e il loro conservatorismo artistico hanno nuociuto all'interpretazione delle loro opere. Almeno nel senso del loro carattere rivoluzionario. C'è voluto il famoso saggio di Contini del '55 per mettere davvero in risalto l'aspetto terremotante della poesia pascoliana. Altro che il poeta patetico e melenso che ci fanno leggere alle elementari. Così anche Verdi. Il suo ancoraggio alla tradizione, il suo amore per le strutture della danza anche popolare, il profumo bandistico di certi motivi, il suo non essere stato un teorico in senso stretto - come Wagner e Berlioz -, hanno impigrito nella lettura complessa della partitura.

Verdi è tutt'altro che classico. Alla centralità mozartiana della tonica e alla tensione generata tra questa e la dominante: quindi alla struttura classica che ribadisce l'*unità* e la *gerarchia* tonale, Verdi contrappone l'equivalenza funzionale tra tonalità maggiore e minore, la predilezione per i collegamenti per terze e un reticolo di tonalità correlate, ognuna delle quali può di volta in volta prevalere, creando strutture armoniche polari. In breve, Verdi è pienamente inserito nella rivoluzione romantica e postromantica con una sua peculiare e originale concezione del rapporto con la tradizione e del suo superamento verso nuovi lidi.

Il melos ritmico.

Giustamente è stato detto che il melos verdiano è ritmico, già Basevi nel 1859 parlava dell'economia musicale verdiana e dello sfruttamento di poche cellule ritmico-melodiche ben delimitate. Lo sgorgare melodico dal pulsare ritmico è forse ciò che più di tutto avvicina Verdi a Beethoven e nel *Falstaff* questa prerogativa è portata alle più straordinarie conseguenze. Savinio parla di moto perpetuo. Non c'è mai sosta nel *Falstaff* ma invenzione continua ritmico-melodica. C'è chi disse che c'erano tanti temi e motivi da poterne fare dieci di opere non una. Ma il prodigio del *Falstaff* è proprio questo: la massima varietà e complessità nell'unità strutturale.

L'elemento timbrico.

Se da un lato Verdi resta ancorato alla dimensione analitica degli strumenti e alla funzionalità drammatica della poetica degli affetti (di origine rinascimentale ma approfondita e praticata per tutto il settecento e oltre), dove ogni strumento rappresenta un affetto (es.: la tromba: eroismo guerriero, il clarinetto: espansione sentimentale ecc.); dall'altra nel *Falstaff* (ma anche nel quarto atto dell'*Otello*) l'esplorazione timbrica – specialmente attraverso l'uso cameristico dell'orchestra – è già quello dei postwagneriani: Mahler, Debussy, perfino Strawinsky. E fondamentale nel *Falstaff* è l'uso comico-espressivo del timbro. Si pensi al trillo finale del monologo di Falstaff all' inizio dell'atto terzo, dove trilla l'intera orchestra: l'elemento ritmico del trillo si trasforma in inedito prepotente colore orchestrale.

La leggiadria dell'orchestrazione.

L'orchestra, come accennavamo, diventa un agile complesso da camera con voci soliste. Merita di leggersi Savinio: «Significativo è anche il raffronto tonale tra il *Parsifal* e il *Falstaff*. Il *Parsifal* comincia e finisce in la bemolle maggiore, che è una tonalità grassa e dolciastra, una tonalità alla crema, una tonalità al lattemiele; mentre il *Falstaff* comincia e finisce in do maggiore, ossia nella tonalità elementare per eccellenza, la più asciutta, la più pulita, la più "da disegno".

Infatti mentre il *Parsifal* è ancora una pittura a olio, spessa di pasta, opaca e stesa sopra una grassa imprimitura a gesso e colla, il *Falstaff* è una tempera al miele, stesa a velature sopra una imprimitura compatta e levigatissima, una pittura di marmo; e talvolta soltanto un acquerello…talvolta un semplice disegno a matita…

Mentre le altre opere di Verdi, *Otello* compreso, hanno bisogno delle voci, della scena e direi anche della claque, il *Falstaff* se ne sta benissimo tutto solo al pianoforte, senza bisogno d'altro.» In modo fantasioso, con metafore culinario-pittoriche, Savinio da una spiritosa ma sagace idea dell'opposta concezione orchestrale del *Parsifal* wagneriano rispetto al *Falstaff.* Dopo il titanico e magniloquente Wagner, il roboante e fracassone Berlioz (con il sogno di un'orchestra di trecento elementi) la modernissima concezione cameristica del vegliardo Verdi.

La parola scenica

Nel 1870 Verdi definisce il concetto chiave di "parola scenica" così: «La parola che scolpisce e rende netta ed evidente la situazione… quando l'azione lo domanda, abbandonerei subito ritmo, rima, strofa; farei dei versi sciolti per poter dire chiaro e netto tutto quello che l'azione esige. Purtroppo per il teatro è necessario qualche volta che poeti e compositori abbiano il talento di non fare né poesia né musica.» Estremizzando un po', Verdi dice insomma: all'azione drammatica va sacrificata la poesia e persino la musica, nel senso che esse devono essere subordinate all'azione: *parola scenica* è *parola che scolpisce, rende netta ed evidente la situazione*, l'*azione.*

Ma nel '70 Verdi non aveva ancora collaborato con Boito. Poiché nell'*Otello* e nel *Falstaff* si potrebbe dire il contrario, ossia che c'è un'altra via, opposta, per *rendere netta ed evidente* l'azione e la situazione: esaltare la poesia, esaltare la musica e provocarne l'amplesso esplosivo. Ecco il *Falstaff*: l'azione, l'azione comica, *scaturisce* da parola e suono. Con i mediocri poeti (detto senza offesa) che avevano prima lavorato con lui il verso diventa una palla al piede della musica: *farei dei versi sciolti, abbandonerei ritmo, rima, strofa,* perché non impacci l'azione. Con Boito è diverso, eppure egli moltiplica i *ritmi,* dissemina di *rime* esterne e interne i suoi versi, usa complicati metri di ogni sorta; ma è proprio la sua performance stilistica, retorica, ritmica, lessicale, metrica che plasma*: scolpisce* – come vuole Verdi – l'azione, in tutta la sua abbondanza o asciuttezza, semplicità o complessità, linearità o caoticità. Metà del lavoro è già fatto, ora tocca alla musica. La complessa varietà del laboratorio boitiano è l'unico strumento adatto a *saldarsi* alla ricerca musicale verdiana, a *rivelare* ogni sfumatura dell'azione. Di più, parola e suono nel *Falstaff* non sono *altro* dall'azione, – sono già azione –. È per tale motivo che il *Falstaff* è godibilissimo (con il libretto davanti) anche al solo ascolto.

Le fonti e il libretto di Boito

Boito fu scrittore, compositore e librettista (non solo per Verdi). È certamente uno degli scrittori più interessanti della nostra scapigliatura. Come compositore riuscì a finire una sola opera, il *Mefistofele*, a cui dedicò molti anni di rifacimento dopo il fiasco della prima rappresentazione. Non molto più di un interesse storico ha l'altra opera non terminata: il *Nerone.* Però che egli fosse musicista, e musicista colto e attento alle ricerche europee contemporanee, fu senza dubbio tra i motivi che favorì la splendida intesa che ebbe con Verdi nell'*Otello* e nel *Falstaff.*

I rapporti fra i due non furono all'inizio dei migliori; Verdi si adombrò con Boito quando questi, poco più che ventenne, ebbe un'infelice uscita lodando il *nuovo*, rappresentato a quell'epoca – secondo lui e altri *scapigliati* – da Faccio (di cui Boito scrisse il libretto per l'*Amleto*) e da Wagner naturalmente, schernendo il *vecchio.* Vecchio in cui Verdi vide adombrato sé stesso… Insomma ci vollero molti anni e un lungo corteggiamento di Boito per far la pace. Le lettere di Boito degli anni '80 mostrano una completa totale devozione all'arte di Verdi. Leggo solo uno stralcio della lettera dell'aprile '84: il «gran desiderio mio, che è quello di sentire musicato da Lei un libretto che io feci solo per la gioia di vederla riprendere la penna *per causa mia,* per la gloria di esserle compagno di lavoro, per l'ambizione di sentire il mio nome accoppiato al suo e il nostro a

quello di Shakespeare, e perché quel tema e il mio libretto le son devoluti per sacrosanto diritto di conquista. Lei solo può musicare l'*Otello*, tutto il teatro ch'Ella ci ha dato afferma questa verità; se io ho saputo intuire la potente musicabilità della tragedia Shakespeariana, che prima non sentivo, e se l'ho potuta dimostrare coi fatti nel mio libretto, gli è perché mi son messo nel punto di vista dell'arte Verdiana, gli è perché ho sentito, scrivendo quei versi, ciò ch'Ella avrebbe sentito illustrandoli con quell'altro linguaggio mille volte più intimo e più possente, il suono.» E conclude: «Lei è più sano di me, più forte di me, abbiamo fatto la prova del braccio e il mio piegava sotto il suo, la sua vita è tranquilla e serena, ripigli la penna e mi scriva presto: *Caro Boito, fatemi il piacere di mutare questi versi, ecc. ecc.* e io li muterò subito con gioia e saprò lavorare per Lei, io che non so lavorare per me, perché Lei vive nella vita vera e reale dell'Arte, io nel mondo delle allucinazioni.»

Verdi ebbe con l'opera di Shakespeare un rapporto di fervente ammirazione e di grande familiarità fin dalla gioventù. Egli aveva letto tutto Shakespeare e tornava a rileggerlo: «preferisco Shakespeare a tutti i drammatici, senza eccettuarne i Greci».

Boito trae il suo libretto dalle *Allegre comari di Windsor* e altri spunti del personaggio di Falstaff dall'*Enrico IV* e dall'*Enrico IV seconda parte.* Pare che le *Allegre comari,* che non è tra le migliori commedie di Shakespeare, sia stata scritta (nel 1599) su richiesta della regina Elisabetta, la quale desiderava vedere il grasso cavaliere nel ruolo dell'amato deriso. È interessante sia una donna a proporre a Shakespeare questa burla del maschio.

Il lavoro di Boito da prova, rispetto ad altri tentativi – se ne contano una dozzina di opere buffe basate sulle *Allegre comari* – di una estrema intelligenza nella concisa strutturazione. Boito toglie, aggiunge, modifica, incolla dai due *Enrico IV*, con grande sagacia, trasformando la pesante, se pur arguta, prosa di Shakespeare, (tradotta fedelmente da Hugo e che egli usa come base insieme al testo originale), in un'agile frizzantissimo gioco in versi, pieno di fuochi d'artificio verbali e ritmici.

Infine, Il libretto di Boito è estremamente shakespeariano anche quando non segue Shakespeare e lo è in quanto eufuistico. L'eufuismo rappresentò in Inghilterra quel che fu il gongorismo in Spagna e il concettismo da noi. Boito coglie l'aspetto barocco della parola shakespeariana. Giustamente è notato, nell'introduzione del recente libretto Ricordi, che Boito tiene presente in qualche modo le fonti letterarie trecentesche: Boccaccio, il *Pecorone* di Ser Giovanni Fiorentino, le *Piacevoli notti* di Straparola, ma il medievalismo che diventa ricerca linguistica, gioco concettoso è un carattere eufuistico presente in molte opere shakespeariane.

Vediamo un po' da vicino qualche esempio:

(Concertato del 1° atto 2° quadro: lettura del testo)

Falstaff e i contrasti comici

Attorno a Falstaff ruota l'opera e la sua comicità. Ma Falstaff non è personaggio univoco, pur essendo unitario. Egli può essere indagato da più punti di vista anche se ognuno di questi aspetti concorre organicamente al suo carattere. Penetrando il carattere di Falstaff ci avvicineremo anche al cuore della sua comicità.

Cominciamo dall'aspetto più evidente; Falstaff è un vecchio Don Giovanni, la tradizione è quella del libertino settecentesco unita all'aspetto mondano e cortigiano del rinascimento, ma qualcosa di ben diverso incrina la sua figura. Falstaff non è semplicemente il rovesciamento antitragico del libertino epicureo, non è in questo ribaltamento, che pure è il più banale dei procedimenti comici, il segreto della sua comicità. Con tutto il suo losco intrigare, l'aria truffaldina da brigante imbellettato, la smisurata protervia e arroganza, il corpo sfatto dal vino, egli è un fanciullo: i suoi repentini cambiamenti d'umore, il suo saltare dal desiderio alla realizzazione senza passare per la realtà, la sua credulonità, sono chiavi fondamentali per coglierne la complessità. Egli *crede*, infatti, non solo che Alice e Meg siano innamorate di lui, non solo che uno sconosciuto gli offra un sacco di monete d'oro non altro che per attuare i propri desideri (ossia per sedurre colei che egli crede di aver già sedotto), ma nelle fate e nel loro sguardo che impietrisce. Che cosa c'è di più tenero e innocente – e ridicolo – di questo enorme e rotondo fanciullo imbellettato come un cupido, con delle lunghe corna da cervo in testa, inginocchiato a terra tutto tremante che si protegge gli occhi con le mani? Per paura delle fate!

Ecco dunque che il mirabile contrasto tra ciò che Falstaff *vuole* e *crede* di apparire, sintetizzato dall'apologia di Ford travestito da Signor Fontana: «Voi siete un gentiluomo prode, arguto, facondo. Voi siete un uom di guerra, voi siete un uom di mondo…», dalle parole di Quickly: «Siete un gran seduttore!…Voi le stregate tutte» e dalle sue stesse parole: «Tutte le donne ammutinate insieme si dannano per me» non va semplicemente ribaltato in una realtà che ne sia la negazione buffa. Falstaff è *anche* un eroe (eroicomico dicevamo citando Don Chisciotte) positivo.

Mi spiego. Dentro l'enorme corpo di Falstaff ridicolo e devastato è un tenero fanciullo, è un Cupido leggiadro (ed ebbro dei doni di Dioniso come vedremo), alato, arguto: «Quand'ero paggio/ del duca di Norfolk ero sottile,/ Ero un miraggio/ Vago, leggero, gentile, gentile/…» Quel paggio etereo che fa innamorare non è morto è rinchiuso, imprigionato nel suo vecchio e malandato corpo; ecco perché Falstaff loda il «buon corpo di Sir John» lui *sa* chi vi è rinchiuso.

Perciò mentre un contrasto comico è dato da quell'immagine di sé di cui parlavamo e la realtà, un secondo più profondo contrasto è tra queste due *realtà*: Falstaff e il paggio vago e gentile, il Cupido imprigionato, come un'anima orfica, dentro di lui, in dialettica armonia e armonico contrasto, un ossimoro che il testo e la musica sprigionano e che in scena bisogna esprimere.

Un altro elemento fondamentale e *positivo* (nel senso di non essere una negazione) è il carattere dionisiaco di Falstaff. Mi viene in mente un quadro di Tiziano che ritrae un banchetto bacchico, dove gli dei hanno facce da ubriaconi e il vino scorre tra ninfe, satiri, sileni. Lo spirito della follia bacchica e dionisiaca, dell'orgiasmo iniziatico sono congiunti sin dall'antichità con il comico (il dramma satiresco). Questo è un altro interessantissimo aspetto dell'opera che ne svela una componente mitica. L'*energia* di Falstaff è energia dionisiaca che si attua in catarsi comica. Parlando del terzo atto ne accenneremo ancora. E a proposito di Bacco – ipostasi di Dioniso – ,una piccola digressione sul vino, che tanta parte ha in quest'opera e di cui è apologia mirabile il monologo trillante che abbiamo già citato, nello stesso tempo psicologicamente acuto nel descrivere il processo dell'ebrezza e

visionario. Dicevo. Verdi non credo fosse un gran bevitore – di caffè sì, adorava il caffè – però il padre era oste e rivenditore di vini, così come erano osti nella famiglia della madre. Boito sono convinto invece – da buon scapigliato – avesse pratica esperienza di bevitore. Nell'*Otello* anche c'è una magnifica sentenza-definizione bacchica, con i tipici ritmicissimi sdruccioli alternati a piani e terminanti in un tronco:

"Questa del pampino
Verace Manna
Di vaghe annuvola
Nebbie il pensier."

Degna del miglior Redi del *Bacco in Toscana.*

(*Ascolti*: Atto II°, Quadro I°: dall'inizio a: Va ti ringrazio
Atto III° Quadro I°: dall'inizio sino al trillo orchestrale.)

Le allegre comari

L'altro polo, il deuteragonista di Falstaff, è rappresentato senz'altro dalle allegre comari, con in testa Alice e Quickly. E prima e più dei singoli personaggi è bene individuare le allegre comari quasi come un unico personaggio. Il mondo femminile è rappresentato nella sua leggiadra saggezza e nella sua onesta civetteria. Le comari orchestrano la beffa che irretisce non solo Falstaff ma anche Ford e il Dottor Cajus (che sposerà Bardolfo): cioè l'intero universo maschile sulla scena. La gaia razionalità è il loro tratto distintivo e il terzo atto fantastico e fatato è quello del loro dominio. Un mondo fatato, si badi, orchestrato dalle giovani donne e di cui è ingenua vittima il vecchio cavaliere. Lui *crede* alla fate, non le razionali comari che giocano sapendo di giocare.

Il mondo maschile appare scioccamente furbo e, sotto la scorza, ingenuamente infantile. Ed è questo anzi il suo pregio: la componente fanciullesca lo salva da una congenita bassezza. Il mondo femminile è quello adulto che però *sa giocare* con il fanciullo e lo punisce per *educarlo.* Come Parche giocose e benefiche, c'è *punizione* ma non c'è *cattiveria*. Gli uomini tramano losche e più o meno basse, più o meno maldestre trappole e intrighi da cui sono a loro volta irretiti, le donne invece, tendono la grande trappola che tutte le altre contiene, il grande gioco del *mondo burlone.*

È vero che vi è qualche punta di amarezza nel Falstaff, persino qualche tocco di cinismo, ma l'amarezza e il pessimismo non prevalgono, tutt'altro: il *tutto nel mondo è burla* non è amara riflessione ma è, in fondo gaia, maturata constatazione. Il tragico è salvato dal comico ma il comico non sopprime il tragico lo *salva*, appunto, trasformandolo in saggezza: bisogna giocare il gioco del mondo che è un *burlone* sembrano saggiamente avvertire le gaie comari. Verdi serissimo e con sé stesso severissimo e incontentabile artista e artigiano, si allontana da noi con questo invidiabile sorriso: (le donne hanno le chiavi della saggezza, il meglio che noi uomini abbiamo è l'essere degli eterni buffi bambinoni, lasciamoci salvare da loro…)

(*Ascolto:* Atto II°, concertato da: *e il viso mio…* a: *anzi rinnova come fa la luna*)

L'idillio amoroso

L'amore di Nannetta e Fenton e la musica che ne nasce sono incastonati nella trama dell'opera come squarci elegiaci, un'oasi di purezza, all'interno delle varie reti di inganni che in un modo o nell'altro ognuno tesse all'altro.

Falstaff vuole sedurre Alice e Meg (anche per via dello scrigno) e rendere cornuto Ford; Alice e le altre comari ingannano Falstaff ben due volte; Ford vuole prima ingannare poi intrappolare Falstaff; Bardolfo e Pistola fanno ubriacare Cajus per rubargli il denaro e inoltre tradiscono Falstaff per vendicarsi di essere stati cacciati, svelando la tresca di Falstaff a Ford; Ford vuole maritare Cajus a Nannetta e sposarli di nascosto contro il desiderio di Nannetta; le comari invece lo ingannano e con lei ingannano Cajus e Bardolfo che si trovano uniti in matrimonio.

All'interno di questa trama di inganni e tranelli solo l'amore di Fenton e Nannetta risplende incontaminato, pacificato, diritto. Un' altra preziosità di quest' opera che riesce a incastonare un idillio, in un'opera comica, senza spezzare l'unità e la coerenza dell'insieme. In fondo l'opera parla anche dell'amore, e questo Eros puro si confronta senza confondersi, ma dialetticamente, con la Venere Vulgivaga (errabonda) del libertino Falstaff e l'amore coniugale, con il suo corteggio di sciocca gelosia, di Ford e Alice.

III° atto lustrale

Abbiamo già accennato all'ultimo atto: al suo clima fantastico e fiabesco. Ma che significa lustrale? Falstaff avanza nella foresta travestito da Cacciatore Nero, e con due lunga corna sulla testa : «… Giove!/ Tu per amor d'Europa ti trasformasti in bove;/ Portasti corna. I numi c'insegnan la modestia./ L'amore metamorfosa un uomo in una bestia.» E incontrando Alice : «Sei la mia dama!" e poi variando di una lettera: "Sei la mia damma!» Damma è la cerva, e poi: «Sono il tuo servo!/ Sono il tuo cervo imbizzarrito. Ed or/ Piovan tartufi, rafani e finocchi!!!/ E sien la mia pastura!/ E amor trabocchi!/ …» ma con Alice è Meg: «È doppia l'avventura!/ Venga anche lei! Squartatemi/ Come un camoscio a mensa!!/ Sbranatemi!!! Cupido/ Alfin mi ricompensa/…». È la parodia di un banchetto sacrificale orgiastico dove Falstaff è vittima e protagonista. E più avanti, in tutt'altro modo, Falstaff verrà *sacrificato*, quando gli spiritelli, i farfarelli, i folletti punzecchieranno il suo enorme pancione. E che sia una purificazione è esplicitato dalle stesse seguenti battute:

FORD: "E' troppo grave"
QUICKLY: "E' corrotto"
CORO: "E' corrotto"
ALICE, MEG, NANNETTA: "E' impuro"
BARDOLFO: "Si faccia lo scongiuro".

Tutto il testo che segue non sarà che una gustosa e spassosissima liturgia comica, che insieme ai punzecchiamenti *purificherà* l'impuro cavaliere e lo inizierà al mondo delle fate-comari, anche se in modo diverso da come egli aveva immaginato. Catarsi, comica, ma catarsi. Iniziazione che si concluderà con gli sposalizi finti di Cajus che invece di Nannetta si troverà sposato con Bardolfo, e veri di Fenton e Nannetta. L'ultima burla,

però, è del maestro di Busseto: una *fuga*, la più classica, la più severa delle forme contrappuntistiche, quella che Bach aveva portato alla suprema perfezione, sì una fuga ma una fuga *buffa* che proclama ridendo: «Tutto nel mondo è burla…»

(*Ascolti*: Atto III° Quadro II°: da poco prima di BARDOLFO*: Alto là* a FALSTAFF*: …sono stanco…*

Ibidem: fuga finale: *Tutto nel mondo è burla…*)