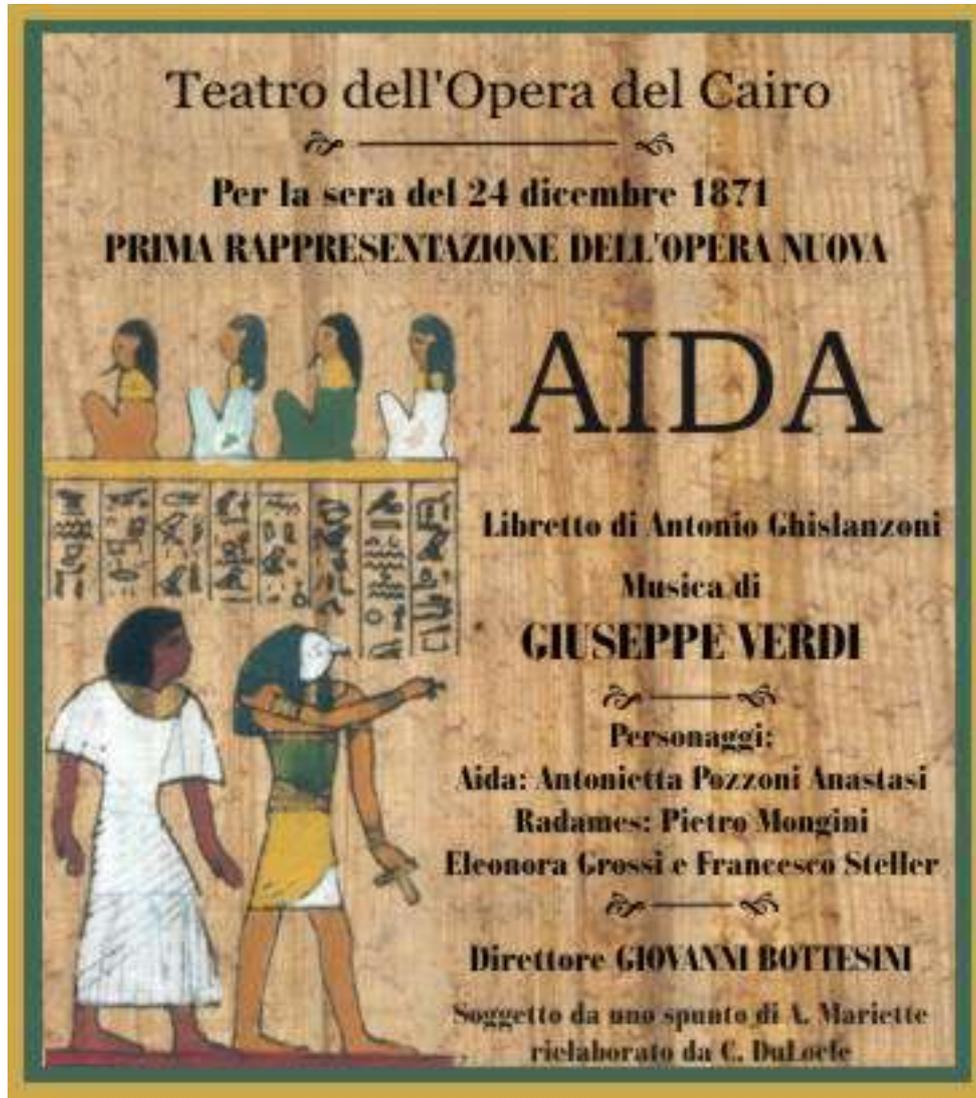


Francesca Santucci

GIUSEPPE VERDI:

AIDA



*...qui lontano da ogni umano sguardo, nelle tue braccia desiai morire...*

La marcia trionfale dell'*Aida*, rappresentata per la prima volta al Cairo il 24 dicembre del 1871, fu l'opera che consacrò definitivamente la gloria di Giuseppe Verdi.

La vicenda derivò da uno scenario scritto dall'egittologo francese Auguste Mariette, dipendente del Kedivé d'Egitto, che aveva ricevuto l'incarico di occuparsi di un'opera per celebrare l'apertura del Teatro lirico del Cairo, costruito per festeggiare l'inaugurazione del canale di Suez.

Con notevole acume e senso pratico, Mariette accantonò l'archeologia e abbozzò una trama convenzionale in cui sottolineava la spettacolarità richiesta dall'occasione, proponendo uno scenario in cui i soggetti sembrano quelli tipici degli anni Quaranta: il tradizionale triangolo

amoroso, reso più ingombrante dalla presenza della figura paterna, pure tradizionale, e da una specie di tutore qual è Ramfis nei confronti di Radamès e Amneris.

Mariette nel 1870 offrì il soggetto al librettista Du Locle affinché gli desse una forma teatrale, e Verdi si attenne, poi, quasi fedelmente allo scenario di Mariette, limitandosi a cambiare il coro iniziale dei sacerdoti e riscrivendo il III atto in modo da rendere involontario il tradimento di Radames e spostando l'azione di notte sulle rive del Nilo.

La prima parte del II atto fu ambientata negli appartamenti di Amneris creando un netto contrasto con la scena successiva; nella scena finale Verdi ebbe l'idea, invece, di dividere il palcoscenico in due parti, facendo partecipare Amneris e il coro al Duetto di Aida e Radamès. Questa la storia: gli Etiopi hanno invaso l'Egitto. Radamès, consacrato condottiero, parte alla testa dell'esercito. Egli ama Aida, schiava di Amneris, la figlia del Faraone, che ignora essere Aida figlia del re nemico. La vittoria arride agli Egizi e Radamès riceve in premio la mano di Amneris ma, per amore di Aida, si fa involontario traditore. Scoperto, vuole fuggire con Aida ma, ripreso, è processato e condannato a morte: sarà sepolto vivo insieme ad Aida sotto l'altare di Fthà.

In *Aida* l'ambiguità delle situazioni consente un profondo scavo psicologico, perché l'accento è posto non sui caratteri dei personaggi ma sulle situazioni ed i conflitti interiori che suscitano nell'animo dei protagonisti.

Su Aida e Radamès agiscono Ramfis ed Amonasro che manipolano la situazione difficile in cui si trovano gli innamorati facendo leva sull'unico sentimento che, secondo Verdi, poteva contrastare l'amore: la fedeltà alla patria.

Amneris cerca di servirsi della ragion di stato e della sua posizione sociale per annientare la rivale in amore ma, similmente alla sua schiava, resta vittima di forze sulle quali si era illusa di poter avere il controllo; i sentimenti privati si scontrano qui con le ragioni della storia, e lo scontro è reso più acuto dalla mancanza di vincitori. Tranne Ramfis, infatti, i personaggi escono tutti sconfitti dalla vicenda: il piano di Amonasro fallisce e il re muore durante la fuga; Amneris si vendica della sua rivale ma perde l'amore di Radamès; Radamès, vincitore in battaglia, nella vita privata è uno sconfitto, solo oggetto di desideri femminili (in una situazione curiosamente "femminile" per un guerriero) e suscitatore di intrighi altrui; Aida può realizzare il suo sogno d'amore per il comandante egiziano non da libera ma nel chiuso della tomba (*Presago il core della tua condanna/in questa tomba che per te s'apriva/io penetrerai furtiva/e qui lontano da ogni umano sguardo/nelle tue braccia desiai morire*).

In tutta l'opera si dipana una serie quasi ininterrotta di duetti, concatenati fra loro da richiami tematici, e tutto è essenziale per lo sviluppo del dramma, compreso il balletto; il recitativo tradizionale è sostituito da un libero fluire di idee melodiche, e la parola scenica lega un tema all'altro, una sezione all'altra. I numerosi temi ricorrenti che, come in nessun'altra opera di Verdi, intessono una trama fitta di relazioni semantiche tra i vari atti e affidano all'orchestra una funzione narrativa, assumono una rilevanza strutturale nell'articolazione drammatica e contribuiscono a creare un'impressione di profonda unità.

Indimenticabili nell'immaginario collettivo restano numerosi passaggi ed arie: il Preludio esposto dai violini legato alla figura di Aida, il contrappunto orchestrale dei violoncelli che simboleggiano il minaccioso potere sacerdotale, la fanfara di trombe e tromboni che precede la celebre romanza di Radamès *Celeste Aida*, estremo omaggio di Verdi alla tradizione della cavatina, l'elegante melodia dei violini che accompagna il tema d'amore, il tentativo di Amneris di circuire Radamès, la gelosia che esplode con un tema d'archi che è stato paragonato all'agitarsi di una fiera in gabbia.

Il successo di pubblico della prima di *Aida* al Cairo nel 1871 fu notevole, tanto che fruttò a Verdi il titolo di Commendatore dell'Ordine Ottomano, eppure l'opera scatenò pareri discordi nella critica- troppo occupata a confrontarsi con la novità wagneriana il cui Lohengrin veniva eseguito nello stesso anno- che non perdonò a Verdi l'uso di forme tradizionali, specialmente delle cabalette.

Così si sfogò Verdi:

*Soltanto in questo momento è venuto di moda di gridare e di non volere le cabalette. E' un errore uguale a quello di una volta che non si voleva altro che cabalette. Si grida tanto contro il convenzionalismo e se ne abbandona uno per abbracciarne un altro! Oh! i gran pecoroni!*

E, sempre con la stessa foga, dopo il successo napoletano di *Aida* nel 1873, così scrisse alla contessa Clara Maffei:

*Il successo di Aida fu franco, deciso, non avvelenato coi se e coi ma ...e colle crudeli frasi di wagnerismo, di avvenire, di melopea, etc, etc. Il pubblico si è abbandonato alle sue impressioni ed ha applaudito. Ecco tutto! Egli ha manifestato quello che ha sentito senza arrière pensée! E sapete perché?...Perché qui non ci sono i critici che la fanno da apostoli.*

Dopo il personaggio di Violetta fu questo il secondo personaggio verdiano ad essere rappresentato dalla grande soprano greca, Maria Callas, che seppe rendere con impeccabile maestria il dramma della donna divisa tra il suo popolo e l'uomo che ama, imprimendo con le sue eccelse doti vocali accenti di alta interpretazione drammatica.

Francesca Santucci

GIUSEPPE VERDI:

LA TRAVIATA



... A quell'amor ch'è palpito dell'universo intero,  
misterioso, altero, croce e delizia al cor!...

Il soggetto della *Traviata*, esaltazione perfetta dell'amore e della morte, derivò da *La dame aux camélias*, pièce mêlée de chant in cinque atti di Alexandre Dumas figlio, rappresentata a Parigi nel febbraio 1852 e, a sua volta, tratta dal romanzo omonimo dello stesso Dumas. Sotto il nome di Marguerite Gautier, protagonista del romanzo, si celava Marie Duplessis, una delle più celebri mantenute della Parigi di Luigi Filippo, ex amante dello scrittore, morta di tisi a soli ventitré anni, così descritta dall'autore:

*Era alta, esilissima, i capelli scuri e la carnagione rosea e bianca. Aveva la testa piccola e gli occhi lunghi ed obliqui come quelli di una giapponese, ma vivaci ed attenti.*

Povera ragazza di provincia, ma bella e intelligente, ascese rapidamente al bel mondo parigino, divenendo l'amante di uomini ricchi e nobili.

La relazione con Dumas non fu semplice: lui non era molto ricco per assicurarle gli agi e lei non aveva intenzione di rinunciare agli amanti facoltosi. Si lasciarono e dopo poco, nel 1847, la Duplessis morì. Per vendicarsi di colei che all'amore aveva preferito il lusso, Dumas, ispirandosi alla Manon Lescaut, scrisse il romanzo, trasformando, però, la morte per tisi in una romantica storia d'amore.

Nell'opera verdiana, su libretto di F. M. Piave, Marguerite divenne Violetta Valéry, un personaggio completamente diverso, non privo di dignità morale. Eliminando ogni allusione alla volgarità del mestiere, fu trasformata in creatura delicata e fragile, disperatamente bisognosa d'amore, angelo caduto, ma anche immagine di donna moderna, libera di decidere di se stessa.

Verdi e Piave accusarono dunque non la donna ma la società che aveva il potere di pronunciare condanne senza appello (come nel caso personale del Maestro il cui legame con Giuseppina Strepponi, a Busseto, era mal visto), quasi in bisogno di pronunciarsi contro l'ipocrisia del tempo, di qui l'importanza di rappresentare l'opera in abiti ottocenteschi.

Violetta, la figura più affascinante e complessa del melodramma italiano, è protagonista assoluta dell'opera, in destino di solitudine, contro la società e i suoi stessi amanti, e la sua malattia non è, come per Dumas, la conseguenza della vita sessuale condotta fuori degli schemi, ma l'impossibilità di realizzare il suo sogno d'amore e il doverlo sacrificare all'ordine sociale.

Nella *Traviata* Verdi s'ispirò al dramma borghese in prosa, incentrato sulle problematiche individuali dei protagonisti, estremamente attento alla coerenza drammatica dei numeri musicali, che furono ridotti a undici ma con estensione dilatata.

Nel I atto troviamo espressi subito il tema della malattia e della solitudine e, insieme, il tema mondano sottolineato dal valzer: Violetta, turbata, scopre il sé l'amore ma subito lo nega- *Follie! follie!*- esortando al piacere.

Nel secondo atto dalla festa si passa alla campagna, dal momento collettivo a quello intimo, con il dialogo tra Violetta e Germont, il padre di Alfredo, e la sublimazione della donna al sacrificio con la fuga a Parigi.

Nel terzo ed ultimo, introdotto dal celebre preludio in cui è già inscritta la fine ineluttabile di Violetta, siamo a Parigi, un anno dopo. Il chiasso della festa è soltanto un'eco che dalla strada s'insinua nella camera della donna morente, ricongiunta per un attimo ad Alfredo, ma sola nell'imminenza della morte e nella morte stessa.

L'ultimo canto di Violetta, grandiosa, da eroina, ma in allucinata solitudine, è un canto di morte.

I pezzi d'assieme del I e del II atto sono situazioni di festa, nei duetti si alternano il recitativo, l'arioso e le strofe liriche, pur rispettando l'alternanza tra cantabile e cabaletta, e sono pure rispettati l'articolazione periodica della melodia, le arie multipartite e l'attribuzione di almeno un'aria per ciascun personaggio principale, elementi tipici della tradizione italiana. Il preludio del I atto è una specie di ritratto della protagonista, culminante nel tema principale, nell'appassionante motivo d'amore *Amami Alfredo*, ripreso nel duetto finale dell'opera, ora quasi parlato, richiamo alla tecnica del melodramma; quando sente rinascere la vita il duetto sale con l'orchestra fino a culminare in un "fortissimo", ma poi ricade, proprio come ricade senza vita la protagonista.

L'opera fu rappresentata per la prima volta il 6 marzo del 1853 al teatro La Fenice di Venezia e fu un fiasco completo ma, dopo di allora, la sua fortuna, testimoniata anche dai successi delle varie versioni televisivi, non si è più arrestata.

Diverse le interpreti di Violetta, per il cui ruolo sono richieste doti di soprano lirico di coloratura, drammatico, lirico ed elegiaco, oltre alle notevoli capacità sceniche. Dalla Salvini alla Tebaldi, dalla Scotto alla Freni, dalla Caballé a Teresa Stratas, ognuna ha saputo imprimere al personaggio le proprie qualità ma, su tutte, per lo stile, per lo spessore recitativo, per la presenza scenica, continua a dominare quella della Callas che, aria dopo aria, seppe sottolineare la solitudine, la ribellione, il senso della morte, l'illusione della felicità, usando sapientemente la "parola scenica" fortemente voluta da Verdi (*E' strano, Dite alla giovane, E' tardi*), ed avvalendosi di gesti particolari volti a caratterizzare maggiormente il personaggio, fino al lancio della scarpina, suggeritole da Luchino Visconti, alla cabaletta *Sempre libera degg'io* del I atto.

Per l'espressiva drammaticità, per la nobiltà e per l'agilità della voce, superba resta l'interpretazione della divina Callas, tanto che ancora oggi la *Traviata* è Maria Callas.

Francesca Santucci

GIUSEPPE VERDI:

IL TROVATORE



... Stride la vampa!...

Inspirato al modello letterario *El trovador* di Antonio García Gutierrez, e rappresentato al teatro di Madrid nel 1836, quando approdò nelle mani di Verdi il musicista fu subito consapevole delle grandi potenzialità drammatiche del soggetto, e così scrisse a Salvatore Cammarano: *L'argomento che desidererei proporvi è El trovador. A me sembra bellissimo, immaginoso e con situazioni potenti. Io vorrei due donne: la principale, la Gitana, carattere singolare, e di cui ne farei il titolo dell'opera, l'altra una comprimaria.*

Verdi e Cammarano adattarono così l'opera, non senza contrasti e dissapori, soprattutto per quanto riguardava il ruolo di Azucena, combattuta tra l'amor filiale e l'amor materno.

Cammarano vedeva nel comportamento di Azucena una vena fortemente tragica e folle, Verdi ne voleva fare un personaggio consapevole della sua vendetta, in conflitto, ma non pazza, e raccomandava al librettista:

*Non fare Azucena demente. Abbattuta dalla fatica, dal dolore, dal terrore, dalla veglia, non può fare un discorso seguito. I suoi sensi sono oppressi ma non è pazza. Bisogna conservare fino alla fine le due grandi passioni di questa donna: l'amore per Manrique e la feroce sete di vendicare la madre. Morto Manrique, il sentimento della vendetta diviene gigante, e dice con esaltazione... "Sei vendicata, o madre!"*

Verdi invitava il Cammarano ad attenersi al dettato originale, salvo poi proporre le varianti personali per contribuire ad accrescere l'intenso effetto drammatico, purtroppo Cammarano morì prima di concludere il lavoro, poi portato a termine da Emanuele Bardore, che riscrisse proprio il famoso motivo ossessivo-delirante: *Stride la vampa!*

Nonostante il titolo, *Il trovatore* può essere considerata un'opera tutta al femminile, nel senso che lo sviluppo drammaturgico è determinato dalle vicende e dai sentimenti che riguardano le due donne, Leonora e Azucena, tra le quali ondeggia la romantica figura del trovatore. L'opera è ambientata al principio del XV secolo e questo è l'antefatto narrato da un gruppo di servi e armigeri mentre fanno la guardia alla porta del Conte di Luna: anni addietro presso la culla di Garzia, fratello del Conte, era stata sorpresa una zingara, prontamente scacciata. Dopo un po' il bambino era stato colto da febbri insistenti e si era pensato al malocchio. La zingara era stata catturata e condannata al rogo. La figlia della presunta strega, per vendicarsi, aveva rapito Garzia e, qualche tempo dopo, sul luogo dov'era bruciata la madre, erano state trovate ossa infantili semicarbonizzate. Il padre del Conte, in punto di morte, si era fatto promettere dal figlio, il Conte di Luna, che avrebbe continuato le ricerche.

La figlia della strega non è altri che è Azucena, madre di Manrico, il trovatore, innamorato di Leonora, di cui è pure innamorato il Conte di Luna. Manrico e il Conte di Luna sono rivali sia in amore che in guerra, ma ciò che ignorano è di essere fratelli, giacché Azucena, sconvolta alla morte della madre, in preda al delirio ha gettato per vendetta nel fuoco non Garzia, ma il suo vero figlio.

Nell'epilogo della drammatica storia Leonora si avvelena, Manrico viene ucciso, Azucena mandata a morte e il Conte di Luna resta solo con il suo orrore.

Tutta l'opera, in cui di continuo è rievocato il ricordo del tragico antefatto, costantemente rivissuto nel presente da punti di vista differenti, è incentrata sul doppio tema dell'amore e della vendetta e, nel corso dell'azione, ogni personaggio resta fissato nel proprio ambito espressivo. In coerenza con l'immobilità psicologica dei personaggi *Il trovatore* rispetta, almeno esteriormente, i modelli tradizionali, con la divisione in quattro parti, le sezioni in recitativo e in connessione, l'orchestra che si limita ad un ruolo di accompagnamento delle voci.

Nel I atto troviamo il mondo aristocratico di Leonora e del Conte, nel II quello pittoresco dei gitani, sottolineato dall'atmosfera sonora diversa con la strumentazione "alla turca" (triangoli e

grancasse) dominato dalla figura di Azucena che si esibisce nel bellissimo *Stride la vampa!-La folla indomita*, il cui motivo diverrà espressione musicale costante del pensiero ossessivo della zingara, cioè le fiamme del rogo.

La II parte si apre con una strumentazione quasi bandistica, con il Coro dei soldati sostenuto da ottoni e percussioni, e si assiste alla morte di Leonora, alla cattura di Azucena, e all'esibizione della celebre cabaletta *Di quella pira* (in origine mancante del famoso *do* di petto mai scritto da Verdi, imposto dalla tradizione e, non senza polemiche, eliminato dal maestro Muti) in cui Verdi espresse il tipico eroismo romantico.

L'ultimo atto è in gran parte dominato dalla figura di Leonora che dispiega, da sola e in duetto col Conte, una gamma incredibile di situazioni emotive, dall'ira alla supplica, dalla disperazione alla Gioia. Col Finale Ultimo si torna ad Azucena *nell'orrido carcere*, dov'è colta da allucinazioni al pensiero del rogo, sottolineato da flauti e clarinetti, e qui torna *Stride la vampa*: lo squilibrio mentale che l'assale viene espresso con la rottura formale di tutta l'opera, con la tremenda conclusione della tragedia e la battuta di Azucena *Sei vendicata, o madre!* La vendetta della gitana, simile alle eroine delle tragedie greche, novella Medea, è ora compiuta.

Il Trovatore ha praticamente da subito riscosso grande successo sia di pubblico che di critica, sia in Italia che all'estero, ed indimenticabili nell'immaginario collettivo restano arie come *Tacea la notte placida*, *Di quella pira l'orrendo foco*, *D'amor sull'ali rosee* e il *Coro delle incudini*.

Capolavoro formale e poetico, *Il trovatore* compendia tutto il melodramma ottocentesco e dispiega atmosfere romantiche e lunari e torve vicende: l'infanticidio, i due fratelli rivali in amore e in guerra che non sanno di essere legati dal vincolo del sangue, la donna contesa, una figlia che vuole vendicare una madre e che nel contempo vuole essere madre difendendo a tutti i costi un figlio che, però, non è suo: ci sono proprio tutti gli elementi per un'opera toccante e appassionante!

E quel fuoco sempre presente in scena, come fiamma che riscalda i soldati a guardia, che brucia nell'accampamento degli zingari e che, nel ricordo delirante di Azucena, arde sotto il rogo, sembra proprio rimandare all'altro fuoco, intangibile ma egualmente cocente: quello che infiamma gli animi dei protagonisti tormentati dalle passioni.