

ALBERTO ZEDDA

Ai confini tra coscienza e sogno

Claudio Monteverdi con *L'incoronazione di Poppea* aveva raggiunto la fusione perfetta di musica e poesia, annullando l'antitesi parola-suono. Dovevano trascorrere due secoli e mezzo perché il sogno alchemico degli affiliati alla Camerata fiorentina dei Bardi tornasse a realizzarsi col *Falstaff* di Verdi. Per raggiungere questo risultato Giuseppe Verdi aveva affinato per tutta la vita gli strumenti compositivi partendo dalle forme chiuse di *Un giorno di regno* e dell'*Oberto conte di San Bonifacio*, ancora animate da scampoli di belcantismo, dove la parola vale come ispiratrice di affetti più che per l'autonoma forza evocatrice. I recitativi del *Rigoletto* accelerano il processo; le lunghe meditazioni del *Don Carlo*, i dialoghi argomentati dell'*Otello* offrono alla parola nuovo risalto; ma solo al *Falstaff* tocca raggiungere la pari dignità fra musica e poesia, entrambe impegnate a pieno titolo a conseguire il traguardo dell'espressione, traendo l'una dall'altra rimandi altrimenti non disvelabili. Tacciono le dispute sulla priorità dell'una o dell'altra: la parola trova nella musica echi arcani che vanno ben oltre i significati concettuali, ricavandone quella potenza elementare dal puro senso che Kirkegaard esaltava nel *Don Giovanni* mozartiano; la musica riceve dalla parola un palpitare di luci e ombre, una cadenza idiomatica che aumentano l'emozione senza cancellarne il mistero. L'asemanticità del suono e la razionalità del verbo danno vita insieme a un linguaggio che, pur non rinunciando all'astrazione poetica, accetta di calarsi nelle costruzioni della logica, l'uno tributario dell'altro, entrambi arricchiti senza nulla perdere delle prerogative originarie.

I grandi liederisti conseguono abitualmente questo traguardo. Essi partono però dalle immagini della poesia, schegge di firmamenti sognati più che frammenti di vita vissuta. Ai compositori d'opera tocca raggiungerlo partendo dalla concretezza delle storie di uomini. Solo nel *Falstaff* verdiano, come già in *Poppea*, è consentito al dialogo parlato di conservare la cadenza del quotidiano, l'immediatezza laica della prosa, e insieme fondersi in un contesto musicale di altissimo segno, autonomamente compiuto e appagante.

Non è questo il solo miracolo di *Falstaff*. L'opera appare strutturata su due piani diversi, a rigor di logica difficili da conciliare. A una prima parte di cifra incontestabilmente realistica (le quattro scene che costituiscono il primo e il secondo atto) se ne contrappone una seconda (le due scene dell'atto terzo) dove i richiami al mondo onirico e i travestimenti fantastici sembrano determinare un inquietante contrasto stilistico. La burla intelligente e crudele che le comari di Windsor riservano alla vanità di Falstaff e alla gelosia di Ford corre sui binari di una logica ferrea e appare del tutto credibile. Ne risulta una commedia frizzante e ben congegnata che risponde alle regole del teatro d'azione dove personaggi definiti e riconoscibili agiscono in modo coerente e appropriato. Quando Falstaff finisce nel Tamigi con la cesta dei panni sporchi, la vicenda è conclusa, lo scherzo esaurito. Drammaturgica-

mente parlando non avrebbe senso ripetere un gioco tanto ben riuscito. Verdi sente invece il bisogno di rileggere la vicenda trasponendola in chiave metafisica con l'ausilio del mito e del fantastico.

Nell'amaro soliloquio che apre il terzo atto «il picciol fabbro dei trilli» ridestato dal vino sospinge Falstaff nel regno della favola. Là lo raggiungono gli altri personaggi camuffati che intorno alla quercia di Herne fanno rivivere la leggenda. Nel canto trasognato di Fenton e in quello fatato di Nannetta la musica diventa incantesimo. I personaggi ritrovano i giochi dell'infanzia perché Falstaff, tornato bambino, possa osservare le miserie degli uomini con nuovo occhio innocente. Da questa improbabile mescolanza di credulità e saggezza nasce la rassegnazione del «Tutto nel mondo è burla». Perché diventasse universale, occorre che la metafora abbandonasse i confini della prevedibilità per allargarsi al mondo di Elfi e di Fate. La musica dell'ultima scena, costretta a ritrovare il linguaggio della realtà, anziché tornare agli usati stilemi, si rifugia nell'artificio senza tempo del contrappunto.

Il musicista conclude così il suo viaggio fantastico nel segno di una superiore coerenza.

Coerenza più difficile da conseguire per il drammaturgo. Lo aiuterà Strehler con un colpo d'ala: la scena dell'ultimo atto si vela di una nebbia che sfuma i contorni librandoli in un paesaggio irreali. Quella nebbia è il confine evanescente della coscienza che trascolora nel sogno.

Per la prima volta lo spettatore può cogliere anche con gli occhi la congiunzione fra sogno e realtà che Verdi ha illuminato con la sua musica.

