



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PADOVA

Dipartimento dei Beni Culturali:

Archeologia, Storia dell'Arte, del Cinema e della Musica

Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari

Corso di Laurea Triennale in

Discipline delle Arti, della Musica e dello Spettacolo

Falstaff: dai testi shakespeariani all'elaborazione tematica, strutturale e musicale di Verdi e Boito

Relatore: prof. Adone Brandalise

Laureanda: Sara Cortolezzis

Matricola: 1031384

Anno Accademico: 2014/2015

Indice

1. INTRODUZIONE	pag. 5
1.1 La poetica di Verdi	pag. 5
1.2 La poetica di Boito	pag. 7
2. L'INCONTRO TRA VERDI E BOITO E LE COLLABORAZIONI PRECEDENTI A <i>FALSTAFF</i>	pag. 9
2.1 Introduzione	pag. 9
2.2 <i>Simon Boccanegra</i> e <i>Otello</i>	pag. 11
3. IL RAPPORTO DI COLLABORAZIONE TRA VERDI E BOITO DURANTE IL CONCEPIMENTO ARTISTICO DI <i>FALSTAFF</i>	pag. 15
4. LE FONTI LETTERARIE IMPIEGATE PER LA REALIZZAZIONE DEL LIBRETTO DI <i>FALSTAFF</i>	pag. 21
4.1 Introduzione	pag. 21
4.2 Fonti principali per la trama e la caratterizzazione dei personaggi	pag. 21
4.2.1 <i>Le Allegre Comari di Windsor</i> di Shakespeare	pag. 21
4.2.2 <i>L'Enrico IV</i> e <i>l' Enrico V</i> di Shakespeare	pag. 23
4.3 Fonti principali per l'aspetto linguistico e stilistico	pag. 25
4.3.1 Le traduzioni di Francois Victor Hugo delle opere shakespeariane	pag. 25
4.3.2 <i>Il Decameron</i> di Boccaccio e la letteratura italiana del Trecento e del Quattrocento	pag. 25
5. LA STRUTTURA FORMALE E TEMATICA DEL LIBRETTO RISPETTO ALLE FONTI SHAKESPEARIANE	pag. 27
5.1 Il trattamento dei caratteri in <i>Falstaff</i>	pag. 27
5.2 La strutturazione della trama in <i>Falstaff</i> rispetto al <i>plot</i> di Shakespeare	pag. 34
6. LE SOLUZIONI LINGUISTICO-LESSICALI DI BOITO: DAL DRAMMA AL LIBRETTO	pag. 46
6.1 Le soluzioni linguistico-lessicali per la tematica amorosa	pag. 46
6.2 Le soluzioni linguistico-lessicali per le scene d'insieme	pag. 54
7. LE SOLUZIONI MUSICALI DI VERDI: DAL LIBRETTO ALLA COMMEDIA LIRICA	pag. 63
7.1 Introduzione	pag. 63
7.2 La musica al servizio del libretto	pag. 65
7.3 Il libretto al servizio della musica	pag. 72
7.3.1 La seconda parte del I atto	pag. 73
7.3.2 La seconda parte del II atto	pag. 74
7.3.3 La seconda parte del III atto	pag. 76
8. BIBLIOGRAFIA	pag. 79

1.INTRODUZIONE

1.1 La poetica di Verdi

“Partito con la tecnica più rude e più primitiva di quella di qualsiasi altro compositore di statura paragonabile alla sua, il provinciale di Busseto raggiunse una raffinatezza di pensiero musicale e di padronanza della tecnica che non sono mai state sorpassate, e raramente uguagliate”¹: è con queste parole che lo studioso Julian Budden concluse il suo saggio sul *Falstaff* di Verdi.

Considerato il più grande operista italiano dell'Ottocento (fu autore di 28 opere, 5 delle quali revisionate in seguito), Verdi vantò un'esistenza longeva che gli diede il tempo di maturare lentamente ma in modo costante una coscienza artistica dal taglio molto personale: il confronto con il panorama europeo e i suoi giganti musicali - solo per citarne alcuni: Rossini, Beethoven, Schubert, Weber, Donizetti, Berlioz, Schumann, Chopin e Mendelssohn – sicuramente contribuì a stimolare la sua natura curiosa e a porre quesiti sulle sue istanze artistiche. Ma non fu il solo panorama musicale a condizionare la formazione culturale del compositore: la passione per la letteratura francese, tedesca ed inglese (in particolare quella per il teatro shakespeariano, scoperto da Verdi nel 1838 con la prima traduzione italiana dell'autore inglese, operata da Carlo Rusconi) contraddistinse Verdi fin dalla giovane età, e anche la curiosità e l'interesse in ambito politico-sociale contribuì a sviluppare quella sensibilità patriottico-risorgimentale che caratterizza la sua poetica. Non è irrilevante notare che proprio i volumi di traduzione integrale di Rusconi dei testi di Shakespeare contenessero delle appendici critiche che vantavano le firme dei maggiori esponenti del dibattito culturale europeo, da Madame de Staël a Mazzini. È proprio quest'ultimo a sostenere l'idea di un teatro come forma d'arte dallo scopo educativo nei confronti del popolo, e a lanciare nel 1834 la proposta di una collana editoriale che comprendesse tutto il teatro del mondo dalle origini in poi, in prosa e in lingua italiana. Rusconi quindi non fece che applicare il progetto editoriale mazziniano,

¹Julian Budden, *Le opere di Verdi*, trad.di Alberto Conte, Cesare Dapino, Fabrizio Della Seta, Michela Garda, Torino, EDT Musica, 1988, p. 561

traducendo, dopo Shakespeare, Byron e Schiller (da cui per l'appunto Verdi partirà per il soggetto di *Giovanna d'Arco*, *Luisa Miller*, *Masnadieri*).²

La dialettica drammatica in Verdi acquista un posto fondamentale, assieme alla contrapposizione dei caratteri, dei loro stati emotivi e delle situazioni: elementi, questi, in comune con il suo prediletto drammaturgo inglese, Shakespeare.

Il compositore bussetano si trovò all'inizio della sua carriera musicale a dover fare i conti con l'imperante metodo compositivo del suo tempo, vincolato ai pezzi chiusi, considerati l'unità di base dell'opera, formalmente autonomi e collegati l'uno all'altro tramite i recitativi. Esso iniziò presto a dimostrare un'insofferenza per gli stilemi tradizionali che si rivelavano poco funzionali alla resa delle sue scelte espressive e drammaturgiche: lentamente quindi intraprese un percorso personale di modificazione delle strutture musicali, cominciando a mettere mano all'elaborazione delle formule di accompagnamento ritmico. Queste erano sempre perfettamente inserite da lui nella circostanza espressiva richiesta dalla drammaturgia; tali formule venivano inoltre modificate, seppur di poco, alla riproposizione di una uguale melodia, rispettando quel "principio di costante spinta in avanti che è alla base del suo pensiero di uomo di teatro"³.

Verdi cominciò ben presto a modificare anche i collegamenti tra i pezzi chiusi, riducendo e sostituendo il recitativo con "interventi metrici, accompagnati e commentati dall'orchestra, una sorta di declamazione melodica [...], o con dialoghi su una musica di sottofondo [...]" e comunque trasformando sempre i momenti in cui avanza l'azione da musicalmente statici a profondamente ed intensamente drammatici"⁴.

Dopo aver raggiunto la fama internazionale con la trilogia popolare, e anni dopo il rifacimento per l'Opera di Parigi de *I Lombardi* (chiamato *Jérusalem*), il grande teatro francese gli commissionò alcune opere (*Les Vêpres siciliennes*, in scena nel 1855 e *Un Ballo in maschera* del 1859): dal punto di vista formale, questo implicò una serie di accorgimenti strutturali nelle sue realizzazioni per compiacere i gusti d'oltralpe. Il gusto francese infatti si caratterizzava per opere a soggetto storico divise in quattro o cinque atti ben definiti tra loro, personaggi numerosi, l'obbligo del balletto e la presenza consistente della spettacolarità scenica che implicava l'intervento di masse corali, molti solisti e comparse⁵.

² Cfr. Daniela Goldin, seminario "Shakespeare e Schiller nelle opere di Verdi", Padova, 3 dicembre 2013.

³ Alessandro Pierfederici (2013), *L'ultima fase creativa e l'eredità verdiana*, www.literary.it

⁴ *Ibidem*.

⁵ *Ibidem*.

Questi aspetti sono evidenziabili tanto nel rifacimento di *Macbeth*, alla cui struttura si dovette aggiungere un balletto e una scena finale con coro in vista della rappresentazione a Parigi, quanto nel *Don Carlos*, uno dei più riusciti esempi di Grand-Opéra.

Anche *Aida*, scritta su libretto di Du Locle, direttore dell'Opéra-Comique di Parigi, per l'inaugurazione del Canale di Suez del 1869 sotto il patrocinio del Kedivè d'Egitto, è formalmente impostata in base ai principi francesi⁶.

Successivamente, con l'intensificarsi della popolarità di Wagner e, con essa dell'esterofilia musicale italiana proprio verso il panorama tedesco, Verdi finì tra due fuochi: da un lato sentiva la necessità di procedere nella sua maturazione artistica senza dover conformarsi al carattere wagneriano, dall'altro era mosso dalla volontà di promuovere il valore e le tradizioni del grande teatro d'opera italiano. Si fece così promotore di un "ritorno ai valori musicali del Cinquecento e del Seicento, di Palestrina, Marenzio, Carissimi, A. Scarlatti, B. Marcello"⁷, pur consapevole dei limiti di questa sua scelta, dietro la quale si celava il desiderio di non uniformarsi a quel flusso "del divenire" wagneriano. Ad ogni modo nel periodo che intercorre tra il decennio dei Settanta dell'Ottocento, Verdi approfondì gli studi sui contemporanei d'oltralpe per metabolizzarne il linguaggio: si stava avvicinando per il grande compositore un nuovo periodo di elaborazione artistica, i cui frutti saranno oggetto dei prossimi capitoli.

1.2 La poetica di Boito

Arrigo Boito visse gli anni della sua produzione artistica a partire dalla seconda metà dell'Ottocento. Seguì gli studi musicali con l'amico Faccio prima a Milano e poi a Parigi, dove ebbe la possibilità di frequentare casa Rossini, in cui fece conoscenza con le più eminenti figure del panorama culturale contemporaneo e praticò l'attività giornalistica. Tornato in Italia diventò uno tra i massimi esponenti della Scapigliatura Milanese. Il collettivo di intellettuali di matrice progressista e rivoluzionaria si faceva promotore della cultura estera, in particolar modo di area tedesca, e in generale di atteggiamenti filo-wagneriani, con una predilizione, però, per temi "sia poetici che narrativi, spesso prosaici o

⁶ Eduardo Rescigno, *Vivaverdi: dalla A alla Z Giuseppe Verdi e la sua opera*, Milano, BUR Rizzoli, 2012, p. 941.

⁷ Alessandro Pierfederici, *op.cit.*

caratterizzati dal gusto per il brutto estetico, l'orrido, il satanico, il dissacrante, con sconfinamenti nel soprannaturale, nonché per il rifiuto dell'avvenenza in nome di un'ipotetica semplicità⁸.

Il limite di questa tendenza culturale fu quella di non saper concretizzare le proprie istanze, avverse tanto agli stilemi artistici della tradizione italiana, considerati ormai infecondi, quanto ai tentativi contemporanei di rinnovamento, concretizzando la propria produzione in un'arte formalmente insufficiente (laddove da una poetica teorica così incisiva l'aspettativa guardava certo a una maggior capacità di penetrazione del Vero artistico). Ma i punti di contatto tra Boito e la Scapigliatura si limitarono “però a un atteggiamento ribelle e alla scelta di motivi e toni, senza sottovalutare il contributo che la naturale versatilità e la complessa formazione [di Boito] apportarono all'approfondimento dei rapporti e delle corrispondenze tra le diverse arti”⁹. Sul piano formale infatti è già ravvisabile nella prima fase produttiva boitiana un senso di accurata ricerca nello stile e nella metodica accuratezza ed eleganza della parola, anche laddove sono “presenti gli argomenti più macabri e tetri [che] costituiscono l'ossatura della sua lirica (*Re Orso*, 1865; *Libro dei versi*, 1877), che insiste quasi sempre su un romantico, disperato conflitto tra bene e male, riconoscendo in sé ora l'angelo, ora la bestia”: caratteri questi riscontrabili soprattutto nei suoi lavori di librettista operistico¹⁰.

Dotato di una poliedrica intelligenza e di una vastissima cultura europea, aperta a molteplici influssi, fu un avido lettore dei classici (in particolare di Dante, Shakespeare e Goethe) ma anche delle personalità appartenenti alla generazione direttamente precedente alla sua e dei contemporanei, passando da Byron a Baudelaire a Hugo. Inoltre possedeva l'affascinante quanto invidiabile capacità di stringere profondi rapporti umani, documentati da vastissimi epistolari, che possono vantare di annoverarsi tra i destinatari personalità quali Wagner, Toscanini, Fogazzaro, Bellaigue, Ricci.¹¹

Boito scrisse il libretto e la musica di due grandi opere dedicate al teatro lirico: il *Mefistofele*, che venne ripresentato con esiti positivi al Comunale di Bologna nel 1875, a sette anni dalla sua prima versione, data alla Scala con un clamoroso insuccesso, e il *Nerone*, progetto che gli costò cinquant'anni di gestazione e molte energie, e che lasciò comunque musicalmente incompleto: sebbene lo stile compositivo sia modesto, i due lavori presentano sicuramente tratti personali degni di nota. Ma è soprattutto per i meriti

⁸ *Ibidem*.

⁹ Emerico Giachery (1969), *Arrigo Boito*, in Dizionario Biografico degli Italiani, [http://www.treccani.it/enciclopedia/arrigo-boito_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/arrigo-boito_(Dizionario-Biografico)/)

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ *Ibidem*.

della sua brillante attività di librettista che venne riconosciuto compiutamente dal mondo artistico.

2. L'INCONTRO TRA VERDI E BOITO E LE COLLABORAZIONI PRECEDENTI A *FALSTAFF*

2.1 Introduzione

L'incontro tra i due artisti avvenne a Parigi, dove il giovane Boito si trasferì, sovvenzionato da Ministero della Pubblica Istruzione, nel 1861 per proseguire gli studi musicali e dove Verdi si trovò l'anno seguente in sosta da un viaggio che da Pietroburgo doveva condurlo a Londra (che doveva raggiungere per via di una cantata realizzata per l'esposizione universale di quell'anno). Il loro incontro fu sollecitato dalla contessa Clara Maffei, molto cara a Verdi e alla Strepponi, così che nel 1862 Verdi chiese a Boito di scrivere i versi di quella cantata londinese, l'*Inno delle Nazioni*: il compositore bussetano gli rese omaggio inviandogli in dono un orologio, allegandogli queste parole: «Mentre vi ringrazio del bel lavoro fattomi, mi permetto offrirvi come attestato di stima, questo modesto orologio. Aggraditelo di cuore, come io di cuore ve lo offro. Vi ricordi il mio nome, ed il valore del tempo» (29 marzo 1862)¹².

Solo un anno più tardi però, Boito si fece responsabile del duraturo rancore che Verdi gli serbò da quel momento per quasi un ventennio: nel 1863 infatti, il poeta “improvvisò” la famosa ode *All'arte italiana*, in “un contributo conviviale”¹³ ai *Profughi fiamminghi* degli amici Faccio e Praga, opera appena debuttata con un flop alla Scala, che conteneva le strofe:

Alla salute dell'Arte Italiana!
Perché la scappi fuori un momentino
dalla cerchia del vecchio e del cretino
giovane e sana [...]
Forse già nacque chi sopra l'altare
Rizzerà l'arte, verecondo e puro,
Su quell'altar bruttato come un muro

¹² Eduardo Rescigno, *op.cit.*, p. 132.

¹³ Julian Budden, *op. cit.*, p. 316

Di lupanare¹⁴

Il giovane letterato di fatto stava attaccando frontalmente gli stilemi tradizionali di quel modo tutto italiano di fare melodramma, ed essendo Verdi in quel momento l'incarnazione stessa dell'opera italiana, non poté non sentirsi chiamato in causa (nonostante il Boito sembrò in seguito non sospettare minimamente che il compositore avesse inteso quelle parole come riferite a sé). Il compositore manifestò il suo risentimento in una lettera all'editore Giulio Ricordi: “Se anch'io fra gli altri ho sporcato l'altare, come dice Boito, egli lo netti e io sarò il primo a venire ad accendere il moccolo”¹⁵.

In ogni caso i tentativi di instaurare un nuovo rapporto con il compositore furono perseguiti dallo scapigliato in tempi abbastanza ravvicinati agli eventi scomodi del 1863: erano passati solamente due anni quando il poeta inviò a Verdi una copia del suo poemetto polimetrico *Re Orso*; nel 1868 inoltre, Boito si espose con una lettera aperta di risentimento al ministro della Pubblica Istruzione, Broglio, in cui prese le difese del grande compositore contro il funzionario che aveva espresso giudizi scortesi riguardo all'operato di Verdi in uno scambio epistolare con Rossini¹⁶.

Lo stesso Giulio Ricordi si mosse ripetutamente e pazientemente in favore di una riconciliazione tra i due artisti, prevedendo il potenziale di una “collaborazione che avrebbe reso possibile l'estrema e più gloriosa fioritura del genio verdiano”¹⁷; presentò all'operista bussetano nel 1871 il progetto di un Nerone, indicando come librettista proprio Boito, del quale gli procurò il libretto di *Amleto*, appena scritto per Faccio. Verdi rifiutò, ma apprezzò il talento impiegato nel lavoro librettistico dell'artista in una gentile lettera di risposta in cui ammise l'interesse che in lui destava l'idea di una collaborazione con un “giovine poeta”¹⁸.

Sembrava che non vi fosse possibilità di far collidere le due personalità in una collaborazione artistica: da un lato Verdi, emblema di un'italianità artigiana, “un uomo di fatti e non di parole” con un livello culturale appena superiore a quello che ci si sarebbe aspettati dal suo rango sociale¹⁹; dall'altro Boito, che considerava suo scopo condurre,

¹⁴ Alessandro Pierfederici, *op.cit.*

¹⁵ Franco Serpa, *Il pancione corre e grida*, in Giovanni Gavazzeni (a cura di), *Falstaff di Verdi*, Bologna, Pendragon, 2007, p. 77.

¹⁶ *Ivi*, p. 78.

¹⁷ Julian Budden, *op.cit.*, p. 316.

¹⁸ Franco Serpa, *op.cit.*, p. 78.

¹⁹ Julian Budden, *op.cit.*, p. 316.

seppur faticosamente, la musica italiana “nell’avanguardia della cultura europea”(a contatto quindi con quegli stessi influssi che Verdi considerava così dannosi per essa) e che Ricordi definiva sia “letterato che musicista”, grande studioso di musica nonché “abile e un po’ stravagante polemista”²⁰.

2.2 Simon Boccanegra e Otello

Il silenzio musicale di Verdi in seguito alla monumentale creazione di *Aida*, convinse Ricordi a intraprendere un’azione diplomatica per rimettere in campo il genio creativo dell’ormai anziano compositore.

Gli propose così il rifacimento di un’opera giovanile che, presentata alla Fenice nel marzo 1857, non riscosse un gran successo: il *Simon Boccanegra*. Verdi inizialmente rifiutò di rimetter mano alla partitura e al soggetto, ma l’astuto editore continuò la sua campagna di convincimento dimostrando pazienza e tenacia.

Trovò quindi il modo di ripresentare la questione partendo da lontano: nel 1879 avanzò l’ipotesi di messa in musica di un soggetto shakespeariano, *Otello*, di cui prontamente Boito aveva già abbozzato gli elementi drammaturgici del libretto. Verdi, da sempre grande appassionato del drammaturgo inglese, non riuscì a resistere a lungo di fronte all’alleanza della proposta:

«Sarà sempre gradita la vostra visita in compagnia di un amico, che ora sarebbe, s’intende Boito. Permettetemi però che su questo argomento vi parli molto chiaro, e senza complimenti. Una sua visita m’impegnerebbe troppo ed io non voglio assolutamente impegnarmi. Come sia nato questo progetto del Cioccolatte [cioè di *Otello*] Voi lo sapete... Pranzavate meco insieme ad alcuni amici. Si parlò d’*Otello*, di Shakespeare, di Boito. Il giorno seguente Faccio mi condusse Boito all’albergo. Tre giorni dopo Boito mi portò lo schizzo ‘*Otello*, che lessi e trovai buono. Fatene, gli dissi, la poesia; sarà buona per Voi, per me, per un altro, etc. etc... Ora, venendo qui con Boito, io mi trovo obbligato necessariamente a leggere il libretto che Egli porterà finito. Se trovo il libretto completamente buono io mi trovo in certo modo impegnato. Se trovandolo buono, suggerisco delle modificazioni che Boito accetta, io mi trovo anche maggiormente impegnato. Se poi, anche bellissimo, non mi piace, sarebbe

²⁰ *Ibidem*.

troppo duro dirgli in faccia quest'opinione! No no... Voi siete già andato troppo oltre, e bisogna fermarsi prima che nascano pettegolezzi e disgusti.- Amio avviso, il miglior partito (se lo credete e conviene a Boito), è quello di mandarmi il poema finito, affinché io lo possa leggere, e manifestare con calma la mia opinione senza che questa impegni nessuna delle parti. Una volta appianate queste difficoltà alquanto spinose sarò felicissimo di vedervi arrivare qui con Boito»²¹.

In effetti le cose andarono esattamente in questo modo, con l'invio del libretto nel novembre del 1879: Verdi, entusiasta, cominciò subito a lavorarvi sopra insieme a Boito, seppur lentamente. Inoltre entro la fine dell'anno interruppero i lavori per fare spazio al rifacimento di quel *Simon Boccanegra* che il compositore sembrava volesse accantonare per sempre. Fu la volontà di Boito riguardo il rimaneggiamento del libretto che lo convinse a procedere in quella che avrebbe rappresentato la prova generale di una collaborazione che solo nel 1887 avrebbe dato alle scene il capolavoro operistico di *Otello*.

È probabile che per anni Verdi avesse riflettuto sulla ristesura del *Boccanegra*, tanto che gli ci vollero meno di due mesi per terminarne la revisione musicale²².

Il maggiore problema dell'opera riguardava la seconda parte del I atto, per la quale lo stesso Verdi propose e suggerì a Boito la sostituzione con la scena del Gran Consiglio. Boito fu responsabile delle splendide citazioni di Petrarca, contemporaneo di Boccanegra e a favore della pace da Genova e Venezia: per esempio, al termine del primo atto il Doge cita dal *Canzoniere*, quasi letteralmente, l'ultimo verso della Canzone *Italia Mia*²³; per il grande monologo di Simone nella scena del Palazzo degli Abati fu utilizzato invece “uno dei più bei brani della lettera V del XIV libro dell'Epistolario”²⁴ petrarchesco. A ogni modo, tutte le parti, se non ritoccate nel libretto, furono almeno in parte modificate musicalmente.

Tuttavia, è l'elaborazione di *Otello* a suggellare il rapporto collaborativo tra Verdi e Boito. In seguito all'interruzione dovuta alla ristesura del *Simon*, i due ripresero i lavori sul libretto a metà del 1881, salvo interromperli quasi subito a causa della nuova versione del *Don Carlo*. Vennero ripresi nel 1883 e da lì progredirono molto lentamente fino alla

²¹ Eduardo Rescigno, *op.cit.*, p. 967.

²² Cfr. Franco Serpa, *Molto piangono gli uomini nobili*, in Giovanni Gavazzeni (a cura di), *Simon Boccanegra di Verdi*, Bologna, Pendragon, 2007, p. 62.

²³ *Ivi*, p. 101.

²⁴ *Ivi*, p. 86.

limatura finale avvenuta nel 1886. Anche le scelte di tipo musicale ebbero un percorso analogo: è a partire dal 1883 che il soggetto shakespeariano divenne per Verdi una priorità, e solo dopo un periodo di incubazione di altri 4 anni vide la luce sulle scene (la prima fu rappresentata alla Scala il 5 febbraio 1887)²⁵.

“Boito per Verdi significava ben più di un semplice librettista, era una specie di coscienza di un tipo nuovo di sensibilità dalla quale forse il vecchio musicista temeva, dentro di sé, di venir emarginato”²⁶: fu per questo motivo che il lavoro procedette con molta calma, poichè Verdi sentiva l’esigenza di presentare un lavoro profondamente e stilisticamente nuovo, che voltasse pagina rispetto alle opere precedenti e che portasse la storia del melodramma italiano fuori dalle sabbie mobili nelle quali era sprofondata in seguito alla fine della ventata risorgimentale e romantica.

Boito, dal canto suo, fu fondamentale: riuscì a trarre dal dramma shakespeariano “il massimo della sua sostanza drammatica”²⁷, facendo anche in modo di disporre i vari episodi musicali in una struttura continua, come accaduto precedentemente per la scena del Gran Consiglio del *Simon Boccanegra*, senza soluzioni di continuità: l’unità musicale di base quindi non è più l’aria, il duetto o il concertato, ma l’intero atto. Per tutti e quattro gli atti è utilizzata quindi “la tecnica wagneriana della composizione continua, per cui [essi] iniziano con la prima nota e non si interrompono che con l’ultima, prima della chiusura del sipario”²⁸, alla quale si correlava un’ambientazione tonale in perenne mutamento. Verdi e Boito raggiungono con quest’opera l’aderenza tra parola e musica, “di accento e inflessione musicale”, per la quale viene scavalcata la tradizionale divisione tra aria e recitativo, dando così vita a un organismo in cui questi due elementi vengono fusi, a volte propendendo verso un recitativo arioso, altre volte verso una sorta di aria “declamata” senza stabilire dove siano i confini tra l’uno e l’altro elemento.

Stranamente, al termine della gestazione di *Otello*, Verdi manifestò un profondo dispiacere per essere giunto al termine di quella che, con ogni probabilità, egli pensava sarebbe stata la sua ultima opera: «Ho consegnato adesso adesso a Garignani [capo-copista di Casa Ricordi] gli ultimi atti di *Otello*!...Povero *Otello*! Non tornerà più qui!!!» (18 dicembre 1886) cui Boito rispose: «Il Moro non verrà più a battere alla porta di Palazzo

²⁵ Cfr. Eduardo Rescigno, *op.cit.*, p. 968.

²⁶ Claudio Del Monte e Vincenzo Raffaele Segreto (a cura di), *Falstaff*, Parma, Grafigne Step, 1986, p. 18.

²⁷ Alessandro Pierfederici, *op.cit.*

²⁸ *Ibidem*.

Doria [residenza verdiana a Genova] ma lei andrà a trovare il Moro alla Scala. Otello è. Il gran sogno s'è fatto realtà! Che peccato!» (21 dicembre 1886)²⁹.

Fortunatamente il compositore bussetano aveva davanti un'altra grande sfida musicale che lo avrebbe portato a realizzare l'opera che più si allontana per stilemi e filosofia dai lidi espressivi dai quali era partito all'inizio della sua carriera compositiva. Eppure

“ciò che veramente conta è che in Verdi non vi è mai stata una frattura tra un'opera e l'altra [...], bensì una costante evoluzione che [...] iniziò già dai primi titoli e si sviluppò sia dal punto di vista delle strutture drammaturgiche sia da quello della scrittura musicale”³⁰.

²⁹ Eduardo Rescigno, *op.cit.*, p. 968.

³⁰ Alessandro Pierfederici, *op.cit.*

3. IL RAPPORTO DI COLLABORAZIONE TRA VERDI E BOITO DURANTE IL CONCEPIMENTO ARTISTICO DI *FALSTAFF*

Col successo riscosso dall'*Otello*, si sarebbe potuta considerare come giunta all'apice la collaborazione artistica tra Verdi e Boito. Inoltre, dalla prima rappresentazione dell'opera, le distanze tra i due si erano accorciate notevolmente, tanto da rendere il loro scambio epistolare simile a quello di due coetanei, nonostante gli anni che li separavano. Il merito del ringiovanimento di Verdi in tarda età è infatti imputabile proprio al rapporto che egli coltivava col poeta³¹.

Eppure, nonostante la grande vittoria di *Otello*, risultava ancora assente, nella lunga carriera di Verdi, un trionfo in un altro ambito di composizione, ovvero quello dell'opera buffa. Infatti il suo *Un giorno di regno* del 1840 si rivelò una delle rare tappe negative della sua carriera, sebbene il grande compositore fosse stato in grado di delineare nel corso della sua vita artistica alcuni brillanti caratteri dal profilo marcatamente comico (mi riferisco in particolare al frate Melitone e alla zingara cartomante Preziosilla, entrambi tratteggiati con attenzione ne *La Forza del Destino*).

Al di là di questo, dopo l'ultima fatica compositiva del *moro* di Venezia, vi erano tutti i presupposti perché Verdi smettesse di scrivere musica per il teatro d'opera: circa ottantenne, con quasi una trentina di opere alle spalle e una consapevolezza artistica non solo raggiunta, ma anche consolidata, probabilmente il vecchio compositore bussetano non avrebbe trovato facilmente quegli stimoli necessari per ricominciare a musicare un nuovo lavoro. Lo stesso Giulio Ricordi, in un articolo dato alle stampe sulla «Gazzetta musicale di Milano» (30 novembre 1890) scrisse: «Il maestro da molti anni aveva esternato in varie occasioni ad alcuni intimi amici il desiderio di scrivere un'opera comica: ma riteneva pressoché insormontabile la difficoltà di trovare un soggetto il quale avesse carattere di spiccata comicità. Sappiamo infatti che Verdi aveva letto tutti i teatri comici italiani e francesi, senza trovare un argomento di sua piena soddisfazione»³².

³¹ Julian Budden, *op.cit.*, p. 439.

³² Eduardo Rescigno, *op.cit.*, pp. 977-978.

Certamente conscio di questa falla all'interno del suo repertorio operistico e del giudizio della critica, che probabilmente lo credeva inadatto al genere buffo, ricevette una forte scossa già nel 1879, all'uscita di un articolo sulla "Gazzetta Musicale di Milano" che riportava una dichiarazione dello stesso Rossini, in cui il musicista sosteneva appunto che Verdi non fosse in grado di scrivere musica per soggetti comici. Egli così rispose con una lettera a Ricordi in cui, senza velare troppo le minacce di una cessazione del loro rapporto, diceva: "Ma guardate un po'!!! Ho cercato per vent'anni un libretto d'opera buffa, ed ora che l'ho si può dir trovato, con quell'articolo, mettete in corpo del pubblico una voglia matta di fischiarmi l'opera anche prima di essere scritta, rovinando i miei e i vostri interessi [...] Ruinerò un altro editore!" (agosto 1879)³³.

Anche se in quel momento i tempi erano decisamente acerbi – si parlava appena del progetto di Otello – sicuramente Verdi serbava dentro di sé la voglia di cimentarsi in una composizione dal carattere comico. E, probabilmente, il soggetto a cui egli pensava era proprio quello del Falstaff delle *Merry Wives*, che già conosceva grazie all'edizione di Rusconi. Scrisse a Gino Monaldi nel 1890:

[...]Sono quarant'anni che desidero scrivere un'opera comica, e sono cinquant'anni che conosco *Le Allegre Comari di Windsor*; pure i soliti *ma*, che sono dappertutto, si opponevano sempre a far pago questo mio desiderio. Ora Boito ha sciolto tutti i *ma*, e mi ha fatto una commedia lirica che non somiglia a nessun'altra³⁴.

Eppure il Falstaff protagonista delle *Allegre Comari* era già stato in precedenza dipinto musicalmente, nel corso del diciannovesimo secolo, da Salieri (*Falstaff o sia Le Tre Burle*, 1799), da Balfe (*Falstaff*, 1838) e infine da Nicolai (*Lustige Weiber von Windsor*, 1849). I primi due compositori però, nel tratteggiare il soggetto, rimasero molto vincolati alle convenzioni musicali del tempo impostando i loro lavori tra le maglie della *solita forma*. Nicolai, che tra l'altro era stato da sempre in competizione con Verdi, rese la versione operistica di Falstaff in modo molto più suggestivo di quanto non avessero fatto i suoi

³³ Julian Budden, *op.cit.*, p. 437.

³⁴ *Ivi*, p. 435.

predecessori, anche se il suo sir John restò comunque ancorato a quel ruolo stretto, strettissimo di buffo pagliaccio³⁵.

Boito, differentemente, intuì che per ridare prestigio a Falstaff e guarirlo dal pallore *windsoriano*, si sarebbe dovuto rifare ai *chronicle plays* degli *enrichi*. Il suo contributo dato alla realizzazione della commedia lirica è anche maggiore rispetto a quello che fornì per la stesura dell'*Otello*. Egli “fu anche per buona parte responsabile della filosofia dell'opera, e mostrò inoltre un raro equilibrio nella scelta di elementi drammatici da inserire nella trama, [...] esaltando la dissennata vitalità del protagonista, [e] fornendogli la contropartita dell'amore di Nannetta e Fenton, amore che ricamerà tutta l'opera costruendo una luce di speranza in un mondo fatto di beffe talvolta amare”³⁶.

A ogni modo, la prima notizia sicura riguardo a *Falstaff* risale al 6 luglio 1889 (ben due anni e mezzo dopo la prima di *Otello*), giorno in cui Verdi commenta entusiasta (“Benissimo!”), in una lettera a Boito, lo “schizzo” del libretto realizzato dallo scapigliato: non ci è dato sapere di un eventuale momento preparatorio precedente, anche se s'intende che è passato del tempo dalla consegna della bozza alla sua lettura, in quanto nella stessa lettera del 6 luglio il compositore afferma: «prima di leggere il vostro schizzo ho voluto rileggere le Allegre Comari, le due parti dell' Enrico IV, e l' Enrico V». ³⁷

È interessante notare come in questo primo periodo Verdi alternasse momenti di slancio verso la nuova proposta, ad altri in cui il bisogno di essere persuaso, o forse semplicemente “corteggiato” affinché perseguisse questo progetto, aveva la meglio:

Voi nel tracciare Falstaff avete mai pensato alla cifra enorme de' miei anni? Bene che mi risponderete esagerando lo stato di mia salute, buono, ottimo, robusto... E sia pur così: ciò malgrado converrete meco che potrei esser tacciato di grande temerità all'assumermi tanto incarico! E se non reggessi alla fatica?! E se non arrivassi a finire la musica?[...] Avete voi una buona ragione da opporre alle mie?...Lo desidero, ma non lo credo.³⁸

Dopo questi primi tentennamenti, il cui esito positivo è merito esclusivo di Boito, il progetto continuò a prendere forma tra una disposizione quasi giocosa di Verdi (che aveva

³⁵ *Ivi.*, p. 438.

³⁶ Claudio Del Monte e Vincenzo Raffaele Segreto (a cura di), *op.cit.*, p. 44.

³⁷ Eduardo Rescigno, *op.cit.*, p. 977.

³⁸ Julian Budden, *op.cit.*, p. 441.

preso questa nuova sfida come un modo per occupare il tempo “divertendosi”³⁹) e una fitta corrispondenza eccitata tra compositore e librettista, che si incalzavano a vicenda. L’oggetto dei frequenti scambi epistolari fu ovviamente l’organizzazione del dramma: l’iniziale preoccupazione di Verdi era circoscritta al calo di interesse nella vicenda dopo la scena della cesta nel secondo atto. Boito confermò, sottolineando che “nella commedia quando il nodo sta per sciogliersi l’interesse diminuisce sempre perchè il suo fine è lieto” e che “[...] c’è un punto in cui in platea si dice: è *finita* e invece, sulla scena, non è finita ancora”⁴⁰. L’attenzione a queste problematiche mostra bene la diffidenza di Verdi verso un panorama drammaturgico, quello del genere buffo, mai esplorato fino a quel momento, ma di cui già si prefissava di rivoluzionare i contorni.

Boito concluse la stesura della fase preparatoria a metà agosto 1889 e iniziò subito dopo quella relativa al libretto. I primi due atti furono consegnati e preparati entro inizio novembre, mentre per il più complesso terzo atto la consegna si fece aspettare fino ai primi di marzo dell’anno successivo. Verdi dal canto suo, iniziò la composizione ad agosto abbozzando la fuga del finale: “Voi lavorate spero? Il più strano si è che lavoro anch’io!...Mi diverto a fare delle fughe!...Sì signore: una fuga...ed una fuga buffa...che potrebbe star bene in *Falstaff*”⁴¹.

A marzo 1890, circa nello stesso momento in cui Boito consegnò il terzo atto, il compositore portò a termine il primo, “senza nissun cambiamento della poesia”. Il librettista a ogni modo incoraggiò sempre Verdi nell’operare dei tagli al testo, laddove li avesse ritenuti opportuni. Questa premura servì molto poco in quanto il libretto subì pochissime modifiche (un fatto, questo, che segna sicuramente una linea di discontinuità rispetto alle collaborazioni di Verdi coi librettisti precedenti).

Una di queste migliorie prevede l’iniziale spostamento del monologo di Ford sulle corna dall’inizio del secondo atto alla fine del primo (“Avrebbe più colore ed efficacia”⁴²). Altro motivo di sereno dibattito fu la questione delle doppie nozze conclusive, che secondo Verdi diminuivano l’interesse e distraevano l’attenzione da Falstaff. Boito, seppur gentilmente, si dimostrò fermo nella risposta, sostenendo che “Fenton e Nannetta devono sposarsi” poiché “Senza le nozze non c’è contentezza.[...]Quel loro amore mi piace, serve a far più fresca e più solida tutta la commedia. Quell’amore la deve vivificar tutta e tanto e

³⁹ *Ivi*, p. 435.

⁴⁰ *Ivi*, p. 441.

⁴¹ *Ivi*, p. 444.

⁴² *Ivi*, p. 442.

sempre per modo che vorrei quasi quasi eliminare il duetto degli innamorati”⁴³. Ulteriore elemento inizialmente causa di discordanza era la canzone di Fenton, che il librettista giudicava come “appiccicata per dare un assolo al tenore e questo è male”. Ma quella di Boito si dimostrò presto una perplessità senza motivo, poichè della composizione, come sostenne Verdi, ”à la rigueur si potrebbe, anche come azione, fare senza; ma quello squarcio mi dà un colore nuovo nel componimento musicale, e completa il carattere di Fenton...”⁴⁴. Fu di Verdi inoltre l’idea di far partecipare Falstaff al comico madrigale sull’amore di Ford e di aggiungere, in seguito, la narrazione di Quickly in II,2^a (probabilmente per compiacere il talento di Giuseppina Pasqua, la prima interprete nel ruolo del brillante contralto)⁴⁵. È un’invenzione boitiana però la scelta di scartare quest’ultima per la parte di Regina delle Fate, optando invece per Annetta.

A maggio del 1890 il lavoro comunque si interruppe: sia a causa del caldo, sotto il peso del quale l’anziano compositore non riusciva a lavorare, sia per lo shock provocato dalla notizia del decadimento psichico di Faccio, che morì l’anno seguente.

Con l’autunno l’opera proseguì la sua gestazione: dopo un paio di mesi, iniziarono le indiscrezioni circa il lavoro in corso d’opera, ma Verdi si dimostrò verso la stampa sempre molto schivo e sibillino. Fu solo con l’anno nuovo che la composizione riprese a pieno regime: in giugno scrisse a Boito che “Il Pancione è sulla strada che conduce alla Pazzia. Vi sono dei giorni che non si muove [...]; altre volte grida, corre salta, fa il diavolo a quattro... Io lo lascio un po’ sbizzarrire, ma se continuerà gli metterò la museruola e la camicia di forza”⁴⁶. Il librettista rispose entusiasta incalzando:

Evviva! Lo lasci fare, lo lasci correre, romperà tutti i vetri e tutti i mobili della sua camera, poco importa, Lei ne comprerà degli altri, sfracellerà il pianoforte, poco importa, Lei ne comprerà un altro, vada tutto a soqquadro! Ma la *gran scena* sarà fatta! Evviva!

Dài! Dài! Dài! Dài!

Che pandemonio!!!

⁴³ *Ivi*, p. 443.

⁴⁴ *Ivi*, p. 451.

⁴⁵ *Ivi*, pp. 447-451.

⁴⁶ *Ibidem*.

Ma un pandemonio chiaro come il sole e vertiginoso come una casa di pazzi!!⁴⁷

Già a settembre, quando ancora la prima scena del terzo atto non era stata scritta, Verdi iniziò a mettere in partitura il materiale che aveva abbozzato, “[per non] dimenticare alcuni squarci ed impasti d’istromenti”. Passate le indisposizioni fisiche invernali, nell’aprile ‘92, il primo atto fu in partitura e pronto per le stampe: seguirono, nel giro di due mesi, il secondo e il terzo.

Nel 1892, con la consegna della partitura a Giulio Ricordi, Verdi salutò così il lavoro compositivo di *Falstaff*:

Le ultime note del Falstaff. Tutto è finito! Va’, va’, vecchio John...Cammina per la tua vita, finché tu puoi.. Divertente tipo di briccone; eternamente vero, sotto maschere diverse, in ogni tempo, in ogni luogo! Va..Va..Cammina cammina...Addio!!!⁴⁸

La prima assoluta ebbe luogo il 9 febbraio 1893 alla Scala, eppure l’opera non aveva ancora completato la sua gestazione: Verdi, ascoltando la pièce da spettatore, si accorse di alcuni punti deboli: uno era rintracciabile nel concertato finale dell’atto secondo, che aveva “troppo l’aria di un pezzo concertato”; l’altro, ancora più consistente, si trovava alla fine della prima scena del terzo atto, ovvero durante la “continuazione del progetto della mascherata” da parte delle comari (“non m’è mai piaciuta quella specie di mazurka [...]”). Il compositore ci mise mano in modo tale che alla ripresa dell’opera al Teatro Costanzi di Roma (15 aprile), la commedia lirica andò finalmente in scena con le due varianti, nella sua versione completa.⁴⁹

⁴⁷ *Ibidem*.

⁴⁸ Claudio Del Monte e Vincenzo Raffaele Segreto (a cura di), *op.cit.*, p. 15.

⁴⁹ Cfr. Julian Budden, *op.cit.*, pp. 456-458.

4. LE FONTI LETTERARIE IMPIEGATE PER LA REALIZZAZIONE DEL LIBRETTO DI *FALSTAFF*

4.1 Introduzione

Uno degli elementi che sicuramente rendono interessantissima l'opera verdiana è per certo la fitta genealogia della trama originale, alla quale si vincola indissolubilmente la varietà degli spunti sia tematici che stilistico-lessicali che Boito ricercò al fine di rendere il libretto del Falstaff sia filologicamente fedele nella ricostruzione del panorama (umano, sociale e ambientale) descritto da Shakespeare, che al contempo *originale*, come se declinato in una personalissima reinterpretazione totale dell'opera. Cercherò qui di riassumere in modo chiaro i punti di riferimento di Boito in fase di riscrittura dell'intreccio e durante la ricerca di una forma linguistica ad esso consona.

4.2 Fonti principali per la trama e per la caratterizzazione dei personaggi

4.2.1 *Le Allegre Comari di Windsor* di Shakespeare

L'opera nacque tra il 1597 e il 1601 in seguito, secondo quanto si racconta, all'esplicita richiesta della regina a Shakespeare di riportare in scena il grande personaggio di Falstaff, già reso noto dalle pièce dell'Enrico IV (parte prima e seconda) e dell'Enrico V, ma che lei stavolta voleva rivisitato in chiave amorosa. Il brillante uomo di teatro accontentò il desiderio della spettatrice più importante d'Inghilterra, sviluppando un intreccio che vedeva un velleitario e ormai fatiscente sir John alle prese con due donne sposate, tanto belle quanto ricche, ma soprattutto mosse dal comune desiderio di vendicare la propria rettitudine borghese messa in discussione dalle maliziose intenzioni del cavaliere.

Interessante notare come Shakespeare attinse alla letteratura europea, e in particolar modo a quella italiana, nella ricerca di *topoi* narrativi da inserire nella strutturazione della trama: si spinse nel panorama culturale trecentesco italiano, padre del genere novella, selezionando in particolare un'importante raccolta di novelle, il *Pecorone di Ser Giovanni Fiorentino*. Questa antologia era strutturata (come moltissime altre raccolte in quel periodo storico) sulla base di quel capolavoro del *Decameron* di Boccaccio, punto di riferimento indiscusso per la novellistica e per la qualità di libro "contenitore", ovvero di ricca cornice narrativa entro cui si organizzano altri racconti: quindi era presente una suddivisione

dell'opera in venticinque giornate; due protagonisti, Aurette e Saturnina, che per passare il tempo si raccontano alternatamente un totale di cinquanta novelle.

In particolare, furono presi alcuni elementi, che diedero gli spunti narrativi ideali per la formulazione della trama delle *Merry Wives*, dalla seconda novella della prima giornata.

La novella in questione narra la vicenda di Bucciolo, giovane romano giunto a Bologna ad “apparar decreto”⁵⁰ assieme al fratello Pietro Paolo. Mentre quest'ultimo prosegue il praticantato in legge, il primo viene licenziato e si prepara per tornare a Roma, ma dopo le insistenze del fratello decide di aspettare lì fino al giungere della primavera, in modo da poter ritornare a casa insieme a lui. In quest'arco di tempo, Bucciolo impara l'arte dell'amore, alla quale lo avvia il suo Maestro, che sfortunatamente subirà gli effetti dei suoi stessi insegnamenti: la donna della quale il giovane s'invaghisce è infatti sua moglie.

Bucciolo per ben due volte riesce a entrare in casa della donna e a soddisfare i suoi appetiti, nonostante le irruzioni del marito che, entrambe le volte, sopraggiunge improvvisamente in casa cercando l'amante della moglie. Infatti tra allievo e Maestro c'è un rapporto di sincerità, anche se non reciproca: Bucciolo racconta al proprio mentore della donna di cui si è invaghito, e dei piani per aggirare il problema del marito; il Maestro, appena comprende che la donna di cui il ragazzo parla è proprio sua moglie, decide di serbare il segreto e di cogliere la moglie e l'amante in flagrante. Questo è uno degli importanti elementi che Shakespeare esporta nelle *Allegre Comari*, in cui l'ignaro Falstaff spiffera al Mr. Brook, sotto le cui vesti è nascosto Ford, la faccenda dell'appuntamento segreto con sua moglie Alice.

Il secondo grande elemento su cui Shakespeare pone la propria attenzione è quello inerente la cesta dei panni sporchi, in cui Bucciolo viene nascosto dall'amante, la prima volta in cui il marito di lei giunge furibondo in casa illudendosi di trovare il ragazzo.

Il protagonista della novella esce vittoriosamente dalla vicenda, laddove invece al Maestro spetta la pessima sorte di essere considerato dall'intera comunità un pazzo (per aver immaginato un amante inesistente agli occhi di tutti).

A ogni modo la trama shakespeariana è molto autonoma rispetto a questa fonte che, seppur importante, non ne rappresenta il cuore.

⁵⁰ Giovanni Fiorentino, *Il Pecorone nel quale si contengono cinquanta novelle antiche delle d'invenzione e di stile*, Milano, Giovanni Silvestri, 1815, p. 17.

La commedia narra le vicende del cavaliere John Falstaff, che scacciato (nell'*Henry IV*) dalla corte di re Enrico V si rintana alla locanda della Giarrettiera dove vive di espedienti di dubbia moralità.

Nella nuova vicenda Falstaff perde in parte quel carisma *politically incorrect* che caratterizzava il suo brillante ruolo nelle opere precedenti: nelle *Merry Wives* egli assume il ruolo del vecchio cavaliere in pensione, che nel tentativo di non deludere sé stesso tenta di sferrare gli ultimi colpi di coda tramando un inganno scadente ai danni di due donne furbe quanto basta per fargliela pagare con abbondanti interessi. Ma a giudicare bene, è l'intero universo borghese di Windsor a scaricare ripicche sopra le righe, quasi sadiche, sull'immorale Sir John. Alla fine, la sua sconfitta e l'ammissione pubblica delle sue colpe non può che portare alla deludente constatazione che esista un unico mondo possibile entro il quale poter vivere, e che questo mondo non sia di certo quello poeticamente complesso, fantasticamente scorretto e coraggioso, nel perseguire la propria crociata contro il luogo comune borghese, di Falstaff.

Boito riprese abbastanza fedelmente la trama della commedia shakespeariana, aggiungendovi però campiture meno grossolane per quanto riguarda la resa dei caratteri e della loro mentalità. Prendo a esempio la formulazione del rapporto amoroso tra Nannetta e Fenton, un rapporto basato su un amore incontaminato, che non corre il rischio di mercificazioni di alcun genere.

4.2.2 *L'Enrico IV e l' Enrico V di Shakespeare*

Il poeta intuì subito che per rendere il soggetto della trama avvincente quanto i suoi epigoni teatrali, era indispensabile un trattamento drammaturgico e psicologico che andasse oltre quello utilizzato per la sua ripresa ne *Le Allegre Comari di Windsor*. Boito si rifecce quindi alla prima genesi del carattere di Falstaff, che il drammaturgo inglese riuscì a tratteggiare così felicemente da renderlo “di gran lunga il più interessante tra le numerose dramatis personae”⁵¹ dell'*Enrico IV*. All'interno di questa drammaturgia infatti egli rappresentava “un incrocio scintillante tra il *Miles Gloriosus* di Plauto e il *Panurge* di Rabelais in veste pienamente inglese”⁵², posto al seguito del principe Enrico di Galles, destinato alla successione di Enrico IV.

⁵¹ Claudio Del Monte e Vincenzo Raffaele Segreto (a cura di), *op.cit.*, p. 39.

⁵² *Ibidem*.

Il cavaliere rappresenta davvero un gioiello teatrale: intelligente, ricco d'ironia, onestà intellettuale, è inserito nel testo in veste di contraltare "comico" alla drammaticità del carattere del re. Nei due *Enrichi* John Falstaff si profila come compagno goliardico di "bricconate" del giovane principe Enrico, nonché come sostitutivo per l'adolescente di quella figura paterna certamente poco presente nella quotidianità del ragazzo: condizione, questa, "memore [...] di una situazione canonica dell'antico teatro della moralità [...] in cui un giovane regnante inesperto viene spesso traviato da falsi consiglieri, peraltro non privi di attrattive"⁵³.

Il Cavaliere rappresenta un antieroe caratterizzato da un corpo piegato dal "peso" dei vizi, e da una forte consapevolezza "spirituale" della propria amoralità: Sir John sembra non solo bastare a sé stesso ma anche soddisfare pienamente la propria percezione di sé. Suo più grande pregio, e al contempo suo limite è, a mio avviso, l'"ingordigia": legato da un rapporto molto fisico e viscerale alle cose del mondo, alla materia stessa, alla vita, esso ne interpreta e ne distingue i confini assaggiandole e rendendole parte di sé. Falstaff interpreta il mondo "con la pancia", si compiace del suo ventre prominente perché questo incarna quella macchina rivelatrice della realtà e dell'espressione vitale, organica, alla quale egli pare così vincolato.

Boito esporta nel proprio libretto tutti i grandi tratti del carattere *enrichiano* di Falstaff: ritroviamo la stessa sua spregiudicata consapevolezza nel constatare che davanti a una morte dignitosa egli sceglierebbe una vita di stenti, la stessa raffinata lussuria gastronomica, una pari consapevolezza della propria arte oratoria, seduttiva, anche se in profondo conscia di essere giunta al crepuscolo a causa delle sferzate del tempo. È quindi con l'intento di ridare arguzia al personaggio che cita questa prima fonte shakespeariana: "Io sono ancora una piacente estate di San Martino" (I,1) si rifà a un simile complimento che il Principe Enrico porge a Falstaff (1^a, I, 2^a); "In quest'addome vi è un migliaio di lingue che annunciano il mio nome [...]. Questo è il mio regno, lo ingrandirò!" (I,1) è ripreso invece dalla scena terza del IV atto della seconda parte dell' *Enrico IV*.

Ma probabilmente il debito più grosso di *Falstaff* nei confronti delle *corone* shakespeariane è il monologo sull'onore ripreso in modo quasi letterale da quello che conclude la prima scena del quinto atto dell' *Henry IV* (1^a).

⁵³ Gianni Godoli (a cura di), *Falstaff: commedia lirica in tre atti/ libretto di Arrigo Boito; musica di Giuseppe Verdi; Produzione del Teatro alla Scala per il Teatro Verdi di Busseto e Ravenna Festival*, Milano, Ricordi, 2001, p. 104.

Sebbene Falstaff sia presente in entrambe le parti di Henry IV e nel successivo Henry V, in quest'ultima opera il suo personaggio viene solo citato, nel momento in cui ne viene raccontata la morte. Boito prende dunque in considerazione soprattutto l'Enrico IV per la sua ricostruzione del complesso e sfaccettato carattere di Sir John.

4.3 Fonti principali per l'aspetto linguistico e stilistico

4.3.1 Le traduzioni di Francois Victor Hugo delle opere Shakespeariane

Sebbene Verdi avesse conosciuto e studiato Shakespeare grazie alle traduzioni di Rusconi edite nel 1838, Boito nell'elaborazione del suo progetto di *Falstaff* usufruì di queste edizioni molto sporadicamente e per esplicita richiesta del compositore⁵⁴, in quanto le fonti principali dalle quali egli attinse sono individuabili nell'opera compiuta da François Victor Hugo, figlio del celebre artista: dal 1859 al 1864 infatti era apparsa l'edizione completa di tutto il teatro shakespeariano da lui tradotto in lingua francese⁵⁵.

Tali traduzioni si rivelarono fondamentali anche per la stesura di *Otello*. Si può affermare che la mediazione della cultura romantica francese fu rilevante nel rapporto tra la pièce di Shakespeare e l'adattamento boitiano. Per questo motivo terrò conto in sede di analisi sulle relazioni tra testo e fonti non tanto della traduzione italiana delle *Merry Wives* da me utilizzata in fase di studio, quanto dell'edizione francese di Hugo figlio.

4.3.2 Il Decameron di Boccaccio e la letteratura italiana del Trecento e del Quattrocento

« Voilà le vrai [drame] (ou comédie) lyrique, moderne et latin » : fu questo il commento del musicologo francese Bellaigue in seguito a una delle prime rappresentazioni di *Falstaff* nel febbraio 1893. Boito gli rispose con una lettera, in cui sosteneva che egli avesse colto l'essenza stessa del dramma, che definì come “un vrai débordement de grace, de force et de gaîté”, e nella quale invitava il compagno di penna a recarsi a Milano per l'edizione della Scala, per “vivre pendant deux heures dans le jardins du Décaméron et respirer des

⁵⁴ Cfr. Massimiliano Locanto, *Relazione dell'attività svolta nell'ambito del progetto di ricerca “L'opera prima dell'opera” sul tema: “Boito, Giuseppe Verdi; Falstaff: fonti letterarie ed edizione critica del libretto”*, p. 4, www-5.unipv.it

⁵⁵ *Ivi*, p. 5.

fleurs qui sont des notes et des brises qui sont des timbres”⁵⁶. Nonostante la modestia di Boito, risulta evidente dalla lettura del suo adattamento che “la particolare atmosfera letteraria da lui evocata, quella dei lussureggianti giardini del caleidoscopico *Decameron* di Giovanni Boccaccio provvidamente giustapposta al monotono grigiore de *Il Pecorone* di Giovanni Fiorentino, è da riferire prima di tutto al libretto”⁵⁷.

Quest’ultimo in effetti risulta zeppo di citazioni lessicali - piuttosto che di formule più complesse – dell’opera boccacciana, non limitandosi però unicamente a questa fonte: per esempio ci sono chiari riferimenti all’inferno dantesco, e in particolar modo al canto di Paolo e Francesca, nel trattamento del rapporto d’amore tra Fenton e Nannetta soprattutto, i cui risultati vedremo in seguito.

La traduzione lessicale di Boito lascia intendere un’intenzionalità poetica che esonda il semplice stato di virtuosa citazione letteraria dei classici: il poeta transmigra il carattere della “sanguigna scurrilità shakespeariana” in “stilizzata, impalpabile conversazione da corte trecentesca fiorentina”⁵⁸ nel tentativo geniale di rivoluzionare gli stilemi del melodramma italiano, minacciato dal wagnerismo (al quale egli stesso guardava come modello nel periodo giovanile della sua vita artistica). Egli cerca così di rispondere al quesito circa il futuro del teatro operistico italiano, proponendo, per riformarlo, di “méditerraniser l’esprit humain”⁵⁹ mediante una sua “correzione latina, [...] una decisa torsione ri-qualificante, con [...] un ricco reticolo interstestualmente alimentato dalla grande tradizione letteraria italiana” . Egli auspicava, inoltre, come risultato quello di portare ad una dignità poetica i libretti operistici, rendendoli “prodotti artistici nazionali aggiornati e di respiro, concepiti [...] come contraltari latini del wagnerismo[...] ma nel solco della gloriosa tradizione della penisola”⁶⁰.

⁵⁶ Emanuele D’Angelo (2014), *Falstaff dans les jardins du Décaméron: Boito méditerranéizza Shakespeare*, p. 331, www.academia.edu

⁵⁷ *Ibidem*.

⁵⁸ Eduardo Rescigno, *op.cit.*, p. 979.

⁵⁹ Emanuele D’Angelo, *op.cit.*, p. 338

⁶⁰ *Ibidem*.

5. LA STRUTTURA FORMALE E TEMATICA DEL LIBRETTO RISPETTO ALLE FONTI SHAKESPEARIANE

5.1 Il trattamento dei caratteri in *Falstaff*

Boito modificò in modo intelligente il corpus dei personaggi di Shakespeare, effettuando contemporaneamente abili riduzioni nell'intreccio della storia e semplificandolo ai fini della comprensione e dell'immediatezza richiesta per una trasposizione operistica vincente della pièce shakespeariana. Vennero eliminati radicalmente alcuni caratteri come il giudice di campagna Shallow, suo nipote Slender e il parroco gallese Don Ugo Evans, tre ruoli questi fatti convergere drammaturgicamente senza complicazioni nel solo Dottor Caio (Cajus nel libretto di Boito). Il gioviale Mr. Page, marito di Meg, carattere piacevole ma per nulla indispensabile ai fini dello scorrere della narrazione, non troverà una sua collocazione nell'opera, se non tramite una menzione di Quickly, al suo primo appuntamento da Falstaff, quando gli comunica che esso "è assai di rado assente".

Anche l'oste della Giarrettiera perde il suo ruolo di arguto macchinatore di burle per diventare una muta comparsa. Al seguito del cavaliere infine si ritrovano in Boito solo Bardolfo e Pistola mentre Nym viene cancellato assieme ad altri caratteri minori come Robin (paggio di Falstaff, che in realtà resta sotto forma di comparsa priva di nome), Peter Simple (creato di Slender), John Rugby (servitore di Caio). I domestici di casa Ford sopravvivono e, anzi, raddoppiano il loro numero, anche se con nomi differenti rispetto all'originale shakespeariano: i due servitori John e Robert delle *Merry Wives* lasciano il posto a Ned, Will, Tom e Isäac.

I personaggi che mantengono il loro statuto, per sopperire alla limitata corallità del libretto, sono stati caricati da Boito di un peso drammaturgico (e non di rado psicologico) che muta o eccede spesso la loro originale natura shakespeariana.

Un personaggio tra tutti "in difetto" è sicuramente Meg Page, della cui esile parte si rammaricò lo stesso Verdi⁶¹. Se in Shakespeare rappresentava il sano ed equilibrato contraltare al matrimonio dei Ford, "teso" dalla insita gelosia di Frank verso la moglie

⁶¹ Julian Budden, *op.cit.*, p. 450.

Alice, nel libretto operistico diviene una figura dalla funzione esclusivamente rilegata al ruolo di "doppione" di Alice, in quel indissolubile triangolo amoroso che opera da perno per tutta la commedia lirica. Nell'opera Meg risulta decisamente più statica rispetto al suo corrispettivo drammaturgico inglese, dove partecipa più attivamente alla controbeffa ai danni del Cavaliere, seppur limitatamente rispetto all'amica Alice.

Singolare invece è l'operazione di rammendo e cucito sul carattere del Dottor Cajus, il quale fagocita al suo interno due ruoli presenti nelle *Merry Wives*: quello del giudice di pace Shallow per quanto riguarda l'aspetto vendicatorio nei confronti di Falstaff e quello del rivale in amore Slender, sia per l'astio verso Falstaff che per l'aspetto della trattativa economica per ottenere in sposa Nannetta Ford. Fin dalla prima scena del *Falstaff*, il Dottore, a cui vengono tolti la provenienza e l'accento francesi, si presenta come la sola vittima dei soprusi di Falstaff e dei suoi scagnozzi, laddove nell'opera teatrale inizialmente l'inimicizia viene alimentata dalla parte del Cavaliere per aver cacciato di frodo nella tenuta del Gloucestershire di Shallow⁶² e per aver vuotato le tasche a Slender, aiutato dai suoi uomini. Data l'esigenza di Boito di contrarre la storia e fare economia con le sottotrame, la scelta di riassumere in un solo personaggio la vittima della strafottenza di Falstaff e il "buon partito" per Nannetta, secondo l'opinione del padre, è da ritenersi decisamente brillante. Azzardando un'ipotesi si potrebbe dire che, dal punto di vista della drammaturgia complessiva, il Dottor Caius fosse il carattere più congruo da conservare per il suo scopo narrativo.

Il panorama borghese di Windsor in Boito è connotato da un acume e una raffinatezza che non trova nel corrispettivo di Shakespeare un vero exemplum. In quest'ultimo infatti, è tangibile la presenza di caratteri volutamente troppo naïf, pasticcioni nel lessico o bonariamente inconsapevoli di sé e delle cose del mondo (seppure nella loro complessità costruttiva); caratteri questi ideali per il teatro di prosa ma dalla resa operistica inefficace, considerando le necessità del teatro lirico (soprattutto italiano) di distillazione e immediatezza del materiale drammaturgico e musicale. In musica ogni personaggio deve risultare efficace e convincente. In questo contesto nobilitato da Boito, probabilmente il rivale amoroso di Fenton dai caratteri meno grotteschi è proprio il Dottor Cajus. Infatti il giudice Shallow al suo posto sarebbe sembrato troppo vecchio e attempato per fare la corte a Nannetta, e suo nipote Slender, che avrebbe rappresentato la scelta più logica da fare in

⁶² William Shakespeare, *Le Allegre Comari di Windsor*, introduzione, prefazione, traduzione e note di Nemi D'Agostino, Milano, Garzanti, 2006, p. 187.

quanto già in Shakespeare si profila col doppio ruolo di beffato da Falstaff e pretendente di Nannetta, si sarebbe dimostrato di una passività insopportabile per il sostenimento dei ritmi del *Falstaff* verdiano. Credo ci fosse bisogno proprio di un carattere nervoso e collerico come quello del Dottore per una resa brillante delle scene.

Operazione simile di distillazione è Mr. Ford. "L'adozione" di Nannetta Page da parte dei Ford ha rappresentato per Boito l'escamotage per eliminare Page e per contrarre in un solo carattere, oltre ai connotati di uomo «emotivo, nervoso, sospettoso e furbo»⁶³ nonché di geloso patologico, che già gli appartenevano in Shakespeare, anche l'aspetto forse più superficiale dell'escluso Mr. Page, ovvero la qualità di genitore impegnato ad accomodare la figlia con un matrimonio economicamente interessato e lontano da sentimentalismi. In questo modo esso si eleva a un alto grado di forza dinamica all'interno della drammaturgia in quanto personaggio in grado di passare quasi in modo osmotico dal ruolo di vittima a quello di carnefice con grande facilità: prima si trova apparentemente beffato nella scoperta dell'appuntamento di Falstaff con Alice, poi si rende il macchinatore della beffa con l'inscenata del Signor Fontana e infine si trova veramente burlato con il matrimonio posticcio di Bardolfo, travestito da Nannetta, con il Dottor Cajus.

A mio avviso è proprio la trasmutazione di questi due personaggi chiave a garantire una svolta nel libretto in termini di sintesi nella trama. L'allargamento dei ruoli circoscritti al dottor Cajus rendono superfluo lo sviluppo della sottotrama legata al duello tra lui e il prete Evans e della conseguente burla ai loro danni dell'Oste della Giarrettiera e semplificano la fine dell'opera contraendo i matrimoni da due a tre. La paternità di Ford invece garantisce una giustificazione con più mordente alla necessità di Alice di punire la gelosia del marito in modo tangibile.

Una ulteriore nobilitazione morale nel libretto boitiano viene acquisita anche da Fenton, che nella pièce teatrale si profila come un giovane gentiluomo squattrinato, amante della bella vita e che, come egli stesso ammette a Nannetta, inizialmente decide di farle la corte proprio in virtù del benessere economico che sarebbe potuto conseguire a un loro possibile matrimonio. Come non di rado accade nei dipinti del panorama borghese di Shakespeare, il rapporto tra Nannetta e Fenton si profila come un legame in cui i presupposti, almeno inizialmente, sono il calcolo e il tornaconto personale. Tra l'altro, nella commedia in cui l'indiscussa protagonista è la Burla, chiunque potrebbe mettere in discussione le

⁶³ *Ivi*, p. 185.

dichiarazioni di Fenton a Anne sotto il profilo della sincerità e del disinteresse: il dubbio non per caso sorge alla stessa Anne:

FENTON

[...] And tells me 'tis a thing impossible
I should love thee but as a property.

ANNE

Maybe he tells you true.

FENTON

No, heaven so speed me in my time to come!
Albeit I will confess thy father's wealth
Was the first motive that I woo'd thee, Anne,
Yet, wooing thee, I found thee of more value
Than stamps in gold or sums in sealed bags;
And 'tis the very riches of thyself
That now I am at.⁶⁴

In Boito il rapporto tra i due giovani è già consolidato sin dall'inizio dell'opera e assume i connotati di una giocosa relazione segreta vissuta lontano dall'attenzione degli altri personaggi, percorrendo così autonomamente un binario parallelo a quello dei fatti principali dell'opera. Mentre però in Shakespeare questo rapporto muta nel corso della vicenda, con un reale confronto tra i due giovani sulle intenzioni di Fenton riguardo alla volontà di sposarsi, e con la macchinazione della beffa del gentiluomo ai danni di Page e del Dottor Cajus per ottenere la mano di Anne, nel libretto operistico ci viene rappresentata una situazione cristallizzata: il loro amore viene dipinto dal pennello boitano come un roseo cinguettare di innamorati, come un vincolo sentimentale privo di crepe, ingenuo seppur sincero e profondo, senza apparenti preoccupazioni per una concretizzazione della loro storia o un'istituzionalizzazione del loro amore attraverso il matrimonio. Infatti è solo alla fine del secondo atto del *Falstaff*, durante la scena del paravento, che è possibile intuire da una battuta di Mastro Ford le precedenti richieste di Fenton per la mano di Nannetta, e che in seguito a queste fosse stato "scartato" dalla lista dei possibili partiti per lei:

⁶⁴ William Shakespeare, *Le Allegre Comari di Windsor*, p. 102.

(nel paravento)

FENTON

Te bramo! Dimmi se m'ami!

NANNETTA

Sì, t'amo! T'amo! (nel rovesciarsi del paravento, rimangono scoperti e confusi)

FORD (a Nannetta, con furia)

Ancor nuove rivolte! (a Fenton)

Tu va' pe' fatti tuoi! L'ho detto mille volte:

«Costei non fa per voi».

Inoltre la questione del matrimonio di Nannetta, che in Shakespeare viene resa nota nelle prime pagine, in Boito fa capolino solo all'inizio della seconda parte del secondo atto quando Nannetta, con tono mesto, in contrapposizione al generale clima scherzoso, dirà di aver appreso dell'intenzione del padre di sposarla con il Dottore:

ALICE

Nannetta, e tu non ridi? Che cos'hai? (avvicinandosi a Nannetta ed accarezzandola)

Tu piangi? Che cos'hai? Dillo a tua madre.

NANNETTA (singhiozzando)

Mio padre...

ALICE

Ebben?

NANNETTA

Mio padre...

ALICE

Ebben?

NANNETTA

Mio padre... (scoppiando in lacrime)

vuole ch'io mi mariti al Dottor Cajo!

ALICE

A quel pedante?

[...] A quel grullo!

NANNETTA

A quel bisavolo!

ALICE

No! No!

NANNETTA

No! No! No! No! Piuttosto lapidata viva...

ALICE

Da una mitraglia di torsi di cavolo [...]

Non temer.

NANNETTA

(saltando di gioia)

Evviva! Col Dottor Cajo non mi sposerò!⁶⁵

In definitiva nella commedia lirica chi si accolla il compito di far sposare Nannetta con Fenton non è lo stesso Fenton, ma la madre, Mrs. Ford, che, come detto in precedenza, usa questa situazione per punire la gelosia dimostrata durante tutta la vicenda da Mr. Ford e grazie alla quale i due innamorati riusciranno a convolare a nozze.

Fenton quindi da un lato conquista nella trasposizione verdiana una purezza di intenti fin dall'inizio della narrazione, dall'altro però si depaupera di una crescita caratteriale e psicologica e manca della sua originale intraprendenza shakespeariana, di cui ci dà prova in IV, vi, durante il quale il giovane, con l'aiuto dell'Oste, architetta un piano per sposare Anne:

FENTON

Yet hear me speak. Assist me in my purpose

And, as I am as gentleman, I'll give thee

A hundred pound in gold more than your loss.

HOST.

I will hear you, Master Fenton, and I will (at the least) keep your counsel.

FENTON

From time to time I have acquainted you

With the dear love I bear to fair Anne Page,

Who mutually hath answer'd my affection

(So far forth as herself might be her chooser)

Even to my wish. I have a letter from her

⁶⁵ II, 2^a.

Of such contents as you will wonder at;
The mirth whereof so larded with my matter,
That neither, singly, can be manifested
Without the show of both. Fat Falstaff
Hath a great scene; the image of the jest
I'll show you here at large. Hark, good mine host:
Tonight at Herne's oak, just 'twixt twelve and one,
Must my sweet Nan present the Fairy Queen;
The purpose why, is here; in which disguise,
While other jests are something rank on foot,
Her father hath commanded her to slip
Away with Slender, and with him at Eton
Immediately to marry. She hath consented.
Now, sir,
Her mother (even strong against that match
And firm for Doctor Caius) hath appointed
That he shall likewise shuffle her away,
While other sports are tasking of their minds,
And at the dean'ry, where a priest attends,
Straight marry her. To this her mother's plot
She (seemingly obedient) likewise hath
Made promise to the doctor. Now, thus it rests:
Her father means she shall be all in white;
And in that habit, when Slender sees his time
To take her by the hand and bid her go,
She shall go with him. Her mother hath intended
(The better to denote her to the doctor,
For they must all be mask'd and vizarded)
That quaint in green she shall be loose enrob'd,
With ribands pendant, flaring 'bout her head;
And when the doctor spies his vantage ripe,
To pinch her by the hand, and on that token,
The maid hath given consent to go with him.

HOST

Which means she to deceive, father or mother?

FENTON

Both, my good host, to go along with me.

And here it rests, that you'll procure the vicar

To stay for me at church, 'twixt twelve and one,

And in the lawful name of marrying,

To give our hearts united ceremony.

HOST

Well, husband your device; I'll to the vicar.

Bring you the maid, you shall not lack a priest.

FENTON

So shall I evermore be bound to thee;

Besides, I'll make a present recompense⁶⁶.

È un gran peccato che, in Boito, Fenton non abbia lo stesso peso nella macchinazione della burla e che resti ancorato al ruolo di innamorato "naïf", che probabilmente, però, ai fini della resa drammaturgica dell'immenso Falstaff e delle nobilitate comari, era l'unica soluzione possibile per equilibrare i pesi della macchina operistica.

5.2 La strutturazione della trama in *Falstaff* rispetto al plot di

Shakespeare

Il *Fastaff* operistico di Verdi viene suddiviso in tre atti, ciascuno dei quali è a sua volta bipartito. La strutturazione, a causa delle modifiche dal punto di vista dello svolgimento drammaturgico, non segue una geografia troppo regolare rispetto all'opera teatrale shakespeariana, suddivisa invece in cinque atti. Cercherò quindi di riassumere in uno schema come il materiale narrativo è stato trasposto e organizzato dall'una all'altra opera. Il I atto delle *Merry Wives* viene convogliato da Boito quasi così com'è nella prima parte dell'atto I del suo libretto operistico, seppur con i dovuti tagli ai personaggi: in I, i la pièce

⁶⁶ William Shakespeare, *Le Allegre Comari di Windsor*, pp. 150-154.

<i>Allegre comari di Windsor</i>		<i>Falstaff</i>	
Atto I	i	Atto I	Parte I
	ii		
	iii		
	iv		
Atto II	i	Atto II	Parte I
	ii		
	iii		
Atto III	i	Atto III	Parte I
	ii		
	iii		
	iv		
	v		
Atto IV	i	Atto IV	Parte I
	ii		
	iii		
	iv		
	v		
	vi		
Atto V	i	Atto V	Parte I
	ii		
	iii		
	iv		
	v		
			Parte II

comincia con una conversazione tra il giudice Shallow, Slender e Sir Hugh Evans, personaggi che nella versione boitiana non hanno nemmeno visto la luce, come è già stato

ribadito in precedenza. Il centro della loro discussione gravita però sin dall'inizio attorno alla figura di Falstaff, da parte del quale Shallow ha subito un evidente danno; conversazione che poi si sposta in poco tempo sulla questione della mano di Anne Page. In Boito la faccenda del matrimonio di Nannetta viene procrastinata fino alla seconda parte dell'atto II, e la questione delle malefatte appena compiute da Falstaff e dal suo seguito è condotta dal dialogo tra Dottor Cajus e lo stesso Cavaliere. Il resto della scena i, in cui Shallow e Evans discutono con Slender delle sue possibilità di corteggiamento nei confronti di Anne Page e il successivo dialogo tra quest'ultimo e Anne viene ovviamente tagliato, assieme alla scena ii in cui Evans chiede a Simple di andare a cercare Mistress Quickly, della quale viene introdotto a questo punto il carattere. Al posto di questa sezione Boito inserisce tre cellule tematiche che, in ordine cronologico, si legano all'episodio del Dottor Cajus così:

- A) appena quest'ultimo esce di scena, viene portato dall'Oste il conto, che viene letto a voce alta e che fornisce il pretesto per contare il denaro che resta a Falstaff;
- B) resosi conto che i soldi non bastano, Falstaff scatena la sua rabbia su Pistola e soprattutto su Bardolfo: per il monologo del Cavaliere sul naso rosso di Bardolfo, Boito cita *l'Enrico IV* (parte I, III,iii);
- C) dopo l'invettiva contro i suoi uomini, Falstaff si autocelebra mostrando di fatto quanto il cibo per esso rappresenti uno status symbol e come il suo grosso ventre, più che un handicap, sia una forza o meglio *un regno da ingrandire*. Interessante notare come a questo punto i motti adulatori di Pistola e Bardolfo utilizzino espressioni già note alla drammaturgia librettistica verdiana: "Falstaff immenso" e "Enorme Falstaff" assomigliano troppo all'"Immenso Fthà" delle sacerdotesse di Aida, perché possa sfuggire all'attenzione: questo particolare è confermato anche sul piano musicale dallo stesso Verdi che accompagna le battute con un'orchestrazione dal tono solenne⁶⁷.

La scena iii delle *Merry Wives* richiama a un'aderenza maggiore tra le trame di Shakespeare e di Boito, anche se alcune differenze si possono riscontrare, nell'opera lirica, nel ponte narrativo utilizzato per transitare dal primo grande blocco tematico del litigio iniziale col dottore al successivo, ovvero quello per cui "è tempo d'assottigliar l'ingegno" durante il quale il Cavaliere spiega al suo seguito l'idea della doppia lettera per le comari

⁶⁷ Julian Budden, *op.cit.*, p. 470.

Ford e Page. In Shakespeare, infatti, a inizio scena troviamo sir John in conversazione con l'Oste della Giarrettiera, col quale esso mostra un rapporto più confidenziale rispetto all'opera verdiana in quanto, come è già stato detto, in quest'ultima il suo carattere si limita a essere sostenuto da una comparsa. Qui la figura di Bardolfo come servo fidato di sir John perde parte di quei connotati (funzionali in Boito) in quanto proprio Falstaff decide di licenziarlo (salvo poi essere immediatamente riassunto dall'Oste) poiché troppo caro; qui confessa all'Oste :« Truly, mine host, I must turn away some of my followers. [...] I sit at ten pounds a week» (Boito utilizza la stessa espressione in anticipo nella trama rispetto a quanto avviene nelle *Merry Wives*, inserendola come preambolo alla sfuriata di sir John dopo la lettura del conto: “Sei la mia distruzione! Spendo ogni sette giorni dieci ghinee!”).

La sezione in cui viene ordito il raggio delle due dame segue a questo punto la stessa struttura in entrambe le trame, con la sola differenza che in Shakespeare Falstaff si rivolge a Nym e Pistol mentre in Boito permane la figura di Bardolfo a cui si affianca Pistola. In seguito alla descrizione delle due dame, più ideale e romantica in Boito che in Shakespeare, dove le attrattive amoroze ed erotiche appaiono maggiormente soggiogate a una “mera brama di denaro”⁶⁸, la reazione di rifiuto a collaborare nell'intrigo da parte dei due servitori scatena l'ira di Falstaff che li scaccia. Ma mentre nelle *Allegre Comari* la cacciata dei due servi ha tutta l'aria di essere solo il pretesto per sir John per eliminare definitivamente le spese di due dipendenze in un momento economico difficoltoso, in *Falstaff* la presa di posizione è data da motivi morali, o quanto meno non altrettanto gretti, sicuramente dal taglio più personale e brillante, dovuto all'inserimento di Boito di un'arguta sezione subito prima della cacciata, in cui taglia e cuce ben due fonti: la prima parte della sezione è presa dalle *Merry Wives* (II,ii) (in cui Falstaff rinfaccia a Pistol il suo rifiuto all'operazione delle lettere per “motivi d'onore”, rammentandogli la sua natura “furfantesca”), mentre la seconda è attinta dalla parte I dell'*Enrico IV* (V,i), in cui Shakespeare dipinge il Cavaliere come un individuo che si discosta, con la sua brillante quanto scorretta poetica sulla morale, dalle convenzioni del mondo borghese al quale si affaccia quotidianamente: è un’“anti-ode” all'onore che, assieme alla prima parte, rende questo monologo uno dei momenti artistici più alti del libretto.

Con il benservito di Bardolfo e Pistola si conclude la prima parte del primo atto di *Falstaff*. Nella drammaturgia shakespeariana questo evento chiude solamente la scena iii.

⁶⁸ *Ivi*, p. 471.

La successiva, tagliata completamente da Boito, vede il servo di Slender, Simple, alle prese con l'ambasciata da portare a Mrs. Quickly per conto del parroco Evans, il quale vorrebbe che la donna intercedesse con Anne a favore di Slender sulla questione del "parentado" della stessa Anne. Ma l'arrivo del Doctor Caius, presso il quale la Quickly lavora, alza la tensione tra lo stesso dottore, altro interessato alla mano della figlia di Page, e il curato, al quale farà giungere una lettera in cui lo sfida a duello per l'intromissione nella delicata questione del matrimonio. Usciti di scena il dottore e Simple, toccherà a Fenton chiedere alla confidente di Anne qualche rassicurazione sul suo vantaggio rispetto agli altri pretendenti. In questa iv scena risulta evidente l'ambiguità del carattere di Mrs. Quickly che non ci pensa su due volte prima di promettere di esaudire l'istanza di ognuno, facendo il possibile per convincere ciascuno di essere il preferito dell'ignara Anne, e venendo immancabilmente meno alla parola data.

L'inizio del II atto delle *Comari* combacia tematicamente con l'avvio della seconda parte del I atto del *Falstaff* con la scena della lettura delle lettere. Dal punto di vista scenico vengono modificati gli ordini di entrata, ma tutto ciò nel libretto è teso a rendere con maggior efficacia quel brulicare in scena, quella vitalità che più facilmente trova coerenza nel teatro di prosa rispetto a quello musicale: in Shakespeare la scena si apre con la sola Mrs. Page che legge la lettera a lei indirizzata a voce alta. Solo al termine della lettura giunge in scena Mrs. Ford con la sua missiva: a questo punto le due donne si confrontano e capiscono di essere vittime della beffa di Falstaff. Nel libretto boitiano, invece, in scena entrano assieme Meg, Alice, Nannetta e Quickly e la notizia extra-ordinaria della lettera amorosa assume i connotati di *rumour*, piuttosto che di *secret*, come invece sembra in Shakespeare. Al termine della lettura, in entrambe le drammaturgie, le comari iniziano a progettare una vendetta ai danni di sir John, di cui però ci è dato sapere poco per ora, in quanto l'esposizione del progetto viene interrotta dalla loro uscita di scena all'arrivo di Ford accompagnato dagli uomini di Falstaff che, furenti per essere stati cacciati, lo stanno informando dei loschi piani del Cavaliere tesi a conquistare sia sua moglie che il suo denaro. La sola differenza rilevante in questa scena sta nella presenza, nelle *Merry Wives*, di Mr. Page, anch'esso vittima come Ford, ma che bilancia la conversazione facendo da bonario e scettico contraltare alla cieca gelosia del marito di Alice; in Boito, invece, circondano il ricco borghese, oltre che Bardolfo e Pistola, anche Dottor Cajus e Fenton, i quali all'unanimità decidono di farla pagare alla sfacciataggine di sir John. A questo punto il gruppo femminile rientra in entrambi i casi, ma gli elementi tematici iniziano a differire: in Shakespeare tutto è funzionale al recupero di Mrs. Quickly, che giunge in scena, per

renderla parte attiva della burla ai danni di Falstaff, mentre nell'opera verdiana l'entrata "corale" funge da raccordo per Nannetta e Fenton, che alla successiva uscita di scena dei due gruppi, maschile e femminile, restano momentaneamente soli. Viene così inaugurata l'esposizione "a episodi" del rapporto di giocoso amore tra i due giovani, i quali nel corso di tutta l'opera sembrano immersi in un clima di scherzosa atemporalità priva di preoccupazioni di ordine pratico, come succede invece in Shakespeare dove la stessa Anne è ben conscia di quanto il suo matrimonio sia una questione prima di tutto di concretezze economiche. Il loro interludio viene interrotto (per poi riprendere) dal rientro di Mrs Ford, Mrs. Page e Mrs. Quickly che concretizzano la burla in un'ambasciata di Quickly in cui venga promesso al cavaliere un "ritrovo galante" con Alice.

Dalle *Merry Wives* viene tagliata la sezione in cui l'Oste e Shallow preparano una burla ai danni dei "duellanti" Caius e Evans, per poi ritornare alla convergenza tematica tra i due testi con la decisione di Ford di travestirsi e di presentarsi da Falstaff come il ricco Mr. Brook (il signor Fontana di Boito). Finisce così la scena i, che si pone come frangiacque tra il materiale tematico del *Falstaff*, in cui si chiude l'atto con una riproposizione simultanea degli intenti del gruppo femminile e di quello maschile mediante un brillante ottetto poliritmico di cui si dirà più avanti.

In II,ii sono presenti molte sequenze in comune con l'opera verdiana: la scena comincia con le (finte) scuse da parte di Pistol a Falstaff, che, come detto sopra, gli rinfaccia di non aver adempiuto al compito di portare la lettera alla destinataria per motivi d'onore. In Boito la cellula tematica si consuma in una manciata di battute ma è comunque presente. Seguono le parti in cui Quickly e Ford- Brook che si presentano alla Giarrettiera e la scenata di furiosa gelosia con il "monologo sulle corna" di Ford, che sono disposte in entrambe le drammaturgie con lo stesso ordine di comparsa. La fine della prima parte del secondo atto boitiano riprende un ironico motivo di efficacia più scenica che tematica presente nelle *Merry Wives* alla fine di I,i: nel momento del primo confronto tra Slender e Anne, in presenza di Mr. Page, comincia una danza di borghesi moine davanti all'uscio di casa Page, tese a conquistare il diritto a cedere galantemente il passo l'un all'altro. Nel *Falstaff* lo stesso "fatuo scambio di cortesie in cui l'uno cerca di congedare l'altro dalla stanza"⁶⁹ è ripreso da Falstaff che, terminato di "farsi bello" per recarsi all'appuntamento di Alice, esce dall'albergo della Giarrettiera accompagnato dal signor Fontana, con effetto comico efficacissimo, quanto anticonvenzionale per gli stilemi del teatro d'opera.

⁶⁹ *Ivi*, p. 509.

Parti poco rilevanti nel ripercorrere i nessi tra le pagine shakespeariane e il lavoro di Boito sono comprese entro l'ultima scena del II atto e le prime due del III. La scena iii tratta la burla a Evans e Caius, sfidanti a duello ma indirizzati in due punti di ritrovo differenti dall'Oste e da Shallow; la vicenda prosegue in III,i acquisendo anche l'elemento della contro-burla del dottore e del prete ai danni dell'Oste. In III,ii vi è una discussione corale sul matrimonio di Anne da parte di Page, Shallow, Evans, Slender, l'Oste, Caius.

In linea generale, la vicenda della prima beffa contro Falstaff è trattata fedelmente rispetto alla fonte delle *Merry Wives*: dall'inizio della seconda parte del II atto si trova coincidenza tematica con III,iii in cui la scena si apre con i preparativi delle comari prima che il cavaliere sia giunto, per poi proseguire con l'arrivo di sir John, con il suo corteggiamento serrato di Alice e con l'irrompere in casa di un furibondo Ford, armatosi alla ricerca di Falstaff che vorrebbe andare con sua moglie. A questi elementi si aggiungono però in Boito:

- A) L'iniziale resoconto di Mrs. Quickly su quanto avvenuto alla Giarrettiera e sulle reazioni e risposte di Falstaff alla (falsa) richiesta di ritrovo di Alice;
- B) La pessima reazione di Nannetta riguardo alla decisione del padre di darla in sposa al dottor Cajus (sequenza presa in anticipo dal testo shakespeariano, che cederà lo spazio all'opinione di Anne riguardo i suoi pretendenti solo alla fine della scena iv del III atto);
- C) La scomparsa di quell'ostentata morale da parte delle comari, che in Shakespeare rendeva Mrs. Page così vistosamente turbata, seppure per finta, dal fatto che Mrs. Ford nascondesse un amante tra le mura domestiche;
- D) La presenza del paravento nella scena corale in cui Ford mette sottosopra la casa alla ricerca di sir John (nascosto invece dentro la cesta), paravento dietro il quale però si sono nascosti Nannetta e Fenton, che godendo di una momentanea invisibilità si scambiano dolci parole e tenere effusioni tra la confusione generale. Quando finalmente Ford poggia l'attenzione sul paravento e, avendo udito lo schiocco di un bacio, lo rovescia, i due vengono scoperti e allontanati: è solo giunti a questo momento che Ford manifesta il suo dissenso verso il corteggiamento di Fenton a sua figlia (anche se dalla sua battuta è facilmente intendibile che non è una storia appena nata quella tra i due giovani: «Ancor nuove rivolte! Tu va' pe' fatti tuoi! L'ho detto mille volte: "Costei non fa per voi".»).

La cellula tematica dell'astio nei confronti di Fenton è rintracciabile in Shakespeare solo a metà della scena iv, in cui però il gentiluomo si trova a dover tener testa, per

un motivo o per l'altro, all'indisposizione dei genitori di Anne di fronte alla possibilità di averlo come genero.

- E) Il sollevamento e il successivo lancio del contenuto della cesta in scena, diversamente da quanto accade nelle *Allegre Comari* dove l'ordine di svuotare la cesta viene eseguito fuoricampo.

La scena iv dell'atto III di Shakespeare viene quindi fatta a brandelli da Boito che ne prende spunto esclusivamente per il trattamento del rapporto tra Nannetta e Fenton, tagliando invece un capitale dialogo delle *Merry Wives* tra i due innamorati e uno in realtà non troppo significativo tra la stessa Anne e Slender: il motivo di questa cesura sta probabilmente nel fatto che nelle *Wives* anche l'interesse di Fenton per la giovane Page ha preso vita da ragioni di ordine meramente economico, sebbene nel presente narrativo il gentiluomo dichiara di provare un sentimento d'amore disinteressato per la ragazza. Questa prospettiva avrebbe sicuramente intaccato l'ideale amoroso etereo tanto caro alla poetica di Boito ai fini degli equilibri del libretto operistico.

La sequenza in III,v prende avvio con l'arrivo alla locanda di un Falstaff fradicio, dove ripercorre cupo il rischio appena passato di morire per affogamento nelle acque del Tamigi, per poi abbandonarsi a uno stato contemplativo della natura circostante e accompagnato da un buon bicchiere di vin caldo. Questo è il solo macroelemento della scena ravvisabile anche nel libretto operistico: la preparazione della seconda beffa ai danni di Falstaff e la burla stessa, che prende forma con l'atto IV alla scena ii, vengono tagliate completamente.

Durante queste sezioni eliminate dalla trama di Boito, Falstaff per sfuggire alle bastonate di Ford (che è nuovamente riuscito a boicottare il secondo appuntamento del cavaliere con sua moglie), viene obbligato da Alice ad assumere le sembianze di una vecchia zia residente a Brainford. Mr. Ford, che però odia la vecchia parente acquisita, quando la vede in casa propria viene alle mani e la caccia brutalmente. Nel corso della scena successiva e della iv le comari decidono di rendere partecipi i mariti delle beffe tese a sir John e di organizzare collettivamente la terza e ultima burla della pièce. Questa prevede il rilancio di un ultimo appuntamento a Falstaff, fissato per mezzanotte nel bosco di Windsor, e in particolare sotto la Quercia di Herne, un antico guardiacaccia protagonista di scabrose leggende locali. Il vecchio Cavaliere dovrà presentarsi vestito da cacciatore e col capo cinto di corna di cervo. Mrs. Page spiega le dinamiche della burla, prevedendo un fittizio corteo fatato composto da Anne e altri fanciulli travestiti da gnomi, fate e folletti, pronto a punire qualunque mortale interrompa le loro danze rituali. Inevitabilmente lo

scherzo seguirà con lo smascheramento di Falstaff , con la punizione corporale da parte dell'intera comunità fatata, che pretenderà infine le scuse forzate dal malcapitato. Le scene *iii* e *v* vedono come protagonista l'Oste beffato da Caius ed Evans. L'Oste resta sul palco anche in IV,iv, dove si fa complice di Fenton nella burla che il giovane ha organizzato ai danni dell'intero sistema borghese di Windsor col fine di sposare Anne prevaricando ogni volontà genitoriale.

Il filo con la trama del libretto riprende con l'avvio del V atto in cui Falstaff, nuovamente vittima delle violenze perpetrate da Ford (che, come già accennato, lo aveva picchiato scambiandolo per la zia di Brainford) e da poco di ritorno alla locanda, viene raggiunto da Quickly. Questa, giustificando Mrs. Page, propone l'ultimo appuntamento galante al Cavaliere. Mentre nel libretto a questo punto Alice si sovrappone alla voce di Quickly (che cupamente narra a sir John la leggenda del Cacciatore Nero, portandolo fuori scena) proseguendone il racconto davanti a Nannetta, Meg e al marito Ford, nelle *Merry Wives* non ci è dato vedere la reazione emotiva degli astanti in quanto nulla di più viene detto a riguardo: tutto è già stato spiegato a IV,iv. Alla fine della spiegazione di Alice, in Boito Ford "riconosce i suoi demeriti" e la moglie lo avverte delle nebulose ripercussioni che potrebbero presentarsi a causa dei suoi folli gesti mossi dalla gelosia.

Alle scene *ii* e *iii* della commedia shakespeariana si può notare come la macchinazione del corteo fatato dia il pretesto ai genitori di Nan e ai due spasimanti Slender e Caius di organizzare la fuga e il matrimonio con la ragazza di entrambi: subentra una struttura a chiasmo nella trama per la quale Alice si accorda con Caius sui parametri per riconoscere il travestimento della figlia (un abito verde), tutto all'insaputa del marito che contemporaneamente e in segreto ha deciso con Slender la sua fuga in chiesa con una Anne che suppone vestirà di bianco il ruolo di Regina delle Fate, come ha dichiarato in sua presenza Mrs. Page ingannandolo. La ragazza con astuzia ha acconsentito allo svolgimento dei due matrimoni, come spiega Fenton all'Oste in IV,vi, col fine di farli saltare entrambi scappando dal corteo e convolando a nozze con il giovane nobiluomo. Un accenno a questo tema, che comunque subisce variazioni, è ravvisabile in Boito alla fine della prima parte dell'atto terzo, in cui tra il brulicare dei preparativi corali del grande scherzo, Ford ripete a Cajus: "Non dubitar, tu sposerai mia figlia. Rammenti bene il suo travestimento?[...] Io già disposi la rete mia. Sul finir della festa verrete a me col volto ricoperto essa dal vel, tu da un mantel fantesco e vi benedirò come due sposi."

La scena *iv* delle Allegre Comari vede Evans alle direttive dei fanciulli travestiti da folletti: dal punto di vista drammaturgico la sezione risulta abbastanza superflua.

Con la scena v sono nuovamente individuabili elementi analoghi tra le due trame: la prima sequenza della scena coincide con l'inizio della seconda parte del terzo atto di *Falstaff*. La sola modifica apportata nel libretto all'apertura di scena è l'aggiunta, non trascurabile, del monologo dagli stilemi quasi stilnovistici di Fenton (non per nulla la forma poetica utilizzata è quella del sonetto: se ne parlerà in seguito), interrotto da Alice che, poco prima dell'arrivo di Falstaff, lo intima di lasciarsi travestire in modo da rendere possibile il matrimonio tra lui e Nannetta sotto gli occhi dello stesso Ford, che così la moglie ha intenzione di punire: Bardolfo sarà coperto col velo bianco, come previsto per Nannetta, e dato "in sposa" a Cajus.

In seguito a questo modulo suppletivo, ritroviamo il parallelismo narrativo: sir John è giunto presso la Quercia di Erone, dove, dopo i dodici rintocchi del campanile, viene raggiunto da Alice. Dopo un iniziale scambio di battute di corteggiamento, la comare avverte il cavaliere dell'imminente arrivo di Meg, poco distante nella foresta, ma improvvisi rumori nel bosco mettono in agitazione le due donne, che fuggono fingendo paura e chiedendo perdono al cielo per i peccati (non) commessi: Falstaff, invece si appiattisce nei pressi della Quercia.

Si introduce in scena il corteo delle fate: alcune differenze importanti tra le due mascherate sono ravvisabili per esempio nella scelta in Shakespeare di porre infine Quickly nel ruolo di Regina delle Fate al posto di Anne, come parte della controbeffa di Alice: il personaggio, «dal linguaggio sciolto, pieno di idiotismi e svarioni (*malapropism*), e che fraintende o travisa il linguaggio "colto" »⁷⁰ e che presumibilmente impara a memoria la parte in versi comprendente anche «gli elogi di Windsor Castle, della regina Elisabetta e dell'Ordine della Giarrettiera, non può non gettare su questi che sono pure valori windsoriani una certa ombra ironica e grottesca»⁷¹. In *Falstaff* l'affidamento a Nannetta della parte assicura una stasi del ruolo al "livello di fantasia poetica"⁷², che viene depauperato rispetto alle fonti dell'aspetto di "spettacolo elogiativo dello *Establishment*"⁷³. Falstaff viene quindi scoperto e preso di mira dalle molestie dei folletti, anche se in Shakespeare le ragioni per cui esso merita una punizione corporale sono meglio giustificate dalla drammaturgia: esso è portatore di un cuore cattivo, come constatato in seguito alla prova del fuoco di Quickly:

⁷⁰ William Shakespeare, *The Merry Wives of Windsor*, p. 186.

⁷¹ *Ibidem*.

⁷² Julian Budden, *op.cit.*, p. 546.

⁷³ William Shakespeare, *The Merry Wives of Windsor*, p. 187.

With trial-fire toch me his finger-end:
If he be chaste, the flame will back descend,
And turn him no pain; but if he start,
It is the flesh of a corrupted heart.

[...]

Corrupt, corrupt, and tainted in desire!
About him, fairies, sing a scornful rhyme;
and, as you trip, still pinch him to your time⁷⁴

In Boito questa sequenza è riassunta con le espressioni corali “È corrotto!” e “È impuro!” espresse subito dopo l’affermazione di Falstaff di non essere in grado di alzarsi da terra perché troppo “grave”. A questo punto Nannetta viene mandata sul fondo della scena, dove Alice e Quickly la proteggono dalla vista del Dottor Cajus che inizia a cercarla, poiché il momento delle nozze è vicino.

Fa seguito il castigo di pizzicate e spinte nei confronti di sir John: la versione operistica aggiunge una sezione unicamente dedicata alle ingiurie rese con brillanti quanto comici appellativi, cui fa seguito una precisa e reiterata richiesta di pentimento davanti all’intera comunità, la quale efficacemente convince Falstaff che è necessario che confessi pubblicamente per essere redento dai suoi peccati. Inoltre viene innestato l’elemento di variazione nel riconoscimento di Bardolfo da parte di Falstaff e quindi dello smascheramento della beffa. Nelle *Merry Wives*, seppure la ricostruzione della situazione fatata fosse meno credibile rispetto a quella di progettazione boitiana, Falstaff sembra così consapevole del peso delle sue colpe che ignora il sospetto e lo scetticismo che ciò che stia vivendo sia finzione (dubbio che per certo gli è sorto: “I was three or four times in the thought they were not fairies”⁷⁵). Toccherà quindi alle coppie Ford e Page interrompere la burla e “svegliare” dal brutto sogno il Cavaliere.

Dopo aver svelato ogni singola beffa a Falstaff, il quale risponde all’evidenza dei fatti accettando la sconfitta umiliante in modo prevalentemente analogo nelle due trame, i windsoriani si apprestano ad affrontare la questione di Anne. Mentre nelle *Allegre Comari* i luoghi deputati al matrimonio sono situati *fuoricampo* (come si capisce all’irruzione di Slender e Caius, che giungono a domandare spiegazioni sull’assenza della vera sposa alle

⁷⁴ *Ivi*, p. 168.

⁷⁵ *Ivi*, p. 170.

rispettive celebrazioni) e la controfigura della ragazza è sostenuta da due garzoni, in Falstaff il matrimonio è celebrato *in campo*. Bardolfo è stato rapidamente travestito da Regina delle Fate e si accinge a sposare l'ignaro dottore. È Alice che ancora una volta muove i fili della burla introducendo un'altra coppia, dal volto coperto, desiderosa di unirsi in matrimonio. Ford, nel ruolo di celebrante del rito, accetta di svolgere una doppia celebrazione e solo al termine di questa gli sposi vengono smascherati svelando l'inganno. La drammaturgia operistica si attiene qui allo spirito di quella teatrale rappresentando il padre di Anne in uno stato di positiva rassegnazione, con la sola differenza che nelle *Comari* la sua posizione emotiva è condivisa anche dalla moglie, ritrovatasi a sua volta beffata da Fenton e Anne. In *Falstaff* inoltre Ford è vittima dei commenti di sir John che con una variante sarcastica degli scherni rivoltigli poco prima, lo pone di fronte al fatto che stanno condividendo alla pari la scomoda posizione di gabbati. Giunti al termine del quadro beffati e beffatori festeggiano assieme il matrimonio e la riuscita delle burle.

6. LE SOLUZIONI LINGUISTICO-LESSICALI DI BOITO: DALLA COMMEDIA TEATRALE AL LIBRETTO

Per una più agevole chiarezza di consultazione, ho deciso di sistematizzare questa sezione per punti tematici. Mi focalizzerò in particolare sul trattamento riservato ai dialoghi amorosi e alle grandi scene d'assieme, che risultano collocati, nella drammaturgia del libretto, nella seconda parte di ciascun atto, in modo tale da offrire una continuità con l'analisi di natura musicale che tratterò nel capitolo 7.

6.1 Le soluzioni linguistico-lessicali per la tematica amorosa

Nella pièce shakespeariana il secondo atto comincia con Mistress Page impegnata nella lettura della lettera che Falstaff le ha indirizzato:

“Ask me no reason why I love you, for though Love use Reason for his precisian, he admits him not for his counsellor. You are not young, no more am I; go to then, there's sympathy. You are merry, so am I; ha, ha! Then there's more sympathy. You love sack, and so do I; would you desire better sympathy? Let it suffice thee, Mistress Page—at the least if the love of a soldier can suffice—that I love thee. I will not say, pity me—'tis not a soldier-like phrase—but I say, love me. By me,

Thine own true knight,

By day or night,

Or any kind of light,

With all his might

For thee to fight,

John Falstaff.”⁷⁶

⁷⁶ *Ivi*, p. 40.

John Falstaff dimostra qui di essere in grado di insinuarsi nei più differenti contesti usando marcati salti di registro da una situazione all'altra e passando abilmente da un'espressività scurrile a formule dall'eco cavalleresco.

Boito traduce la sezione teatrale riassumendone i contorni e integrando il materiale con elaborazioni e citazioni, grazie soprattutto a una forma di due quartine di endecasillabi e un distico di settenari, il tutto a rima baciata, che richiama lo stile poetico trecentesco:

Fulgida Alice [o Meg], amor t'offro, amor bramo.

Non domandar perchè ma dimmi: t'amo.

Sei la gaia comare, il compar gaio

son io e fra noi due facciamo il paio.

Facciamo il paio in un amor ridente

di donna bella e d'uomo appariscente

e il viso tuo su me risplenderà

come una stella sull'immèsità.

Rispondi al tuo scudiere,

John Falstaff Cavaliere⁷⁷

Il poeta trova inoltre il modo di inserire spunti comici in una struttura "seria", diversamente da quanto avviene in Shakespeare dove la lettera appare già scritta in modo tale da far sorridere: in *Falstaff*, al contrario, questa viene letta in modo discontinuo in quanto costantemente interrotta per lasciare spazio ai commenti di Alice, Meg, Quickly e Nannetta. Questa lettera è più raffinata della corrispettiva shakespeariana ed è l'indizio che il Falstaff operistico sia non solo ancora più raffinatamente furbo di quello delle *Merry Wives* (che è invece scivolato in basso dalla posizione intellettuale che occupava nell'*Enrico*) ma anche più sensibile nel modo di affrontare una questione d'amore con una donna. A ogni modo, l'effetto da lui sortito nelle quattro donne è uno scroscio d'ilarità, a causa di quell'"immèsità" sulla quale dovrebbero risplendere i volti di Alice e Meg ("immèsità" subito riferita dalle comari all'enorme ventre del Cavaliere) e alla questione del "paio", che prepara la battuta di spirito di Quickly: "Un paio in tre!"⁷⁸.

⁷⁷ I, 2^a.

⁷⁸ I, 2^a.

Il momento successivo in cui Falstaff dà prova di sfoggio linguistico nel corteggiamento di Alice è durante gli appuntamenti da lei organizzati per beffarlo. In particolare nel secondo, Falstaff giunge alla foresta di Windsor travestito da Cacciatore Nero per il secondo e ultimo incontro con la donna:

ORIGINALE DI SHAKESPEARE ⁷⁹	TRADUZIONE DI F. V. HUGO ⁸⁰
<p>MISTRESS FORD Sir John! Art thou there, my deer, my male deer?</p> <p>FALSTAFF My doe with the black scut? let the sky rain potatoes; let it thunder to the tune of □ Greensleeves', hail kissing comfits, and snow eryngoes; let there come a tempest of provocation, I will shelter me here.</p> <p>MISTRESS FORD Mistress Page is come with me, sweet-heart.</p> <p>FALSTAFF Divide me like a bribed buck, each a haunch [...].</p> <p>Why, now is Cupid a child of conscience: he makes restitution.</p>	<p>MISTRESS GUÉ Sir John! Es-tu là, mon cerf, mon mâle chéri ?</p> <p>FALSTAFF Ma biche au poil noir ! Maintenant, que le ciel fasse pleuvoir des patates ! Qu'il tonne sur l'air des <i>Manches vertes</i> ! Qu'il grêle des dragées aphrodisiaques, et qu'il neige des érynges ! Qu'une tempête de provocations éclate ! Je m'abrite ici.</p> <p>MISTRESS GUÉ Mistress Page est venue avec moi, mon cher cœur.</p> <p>FALSTAFF Partagez-moi comme un daim qu'on dépèce [...].</p> <p>Allons, Cupidon est cette fois un garçon de conscience : il me dédommage.</p>

⁷⁹ William Shakespeare, *The Merry Wives of Windsor*, p. 162.

⁸⁰ William Shakespeare, *Les Joyeuses Commères de Windsor*, trad. di François-Victor Hugo, Paris, Garnier-Flammarion, 1966, p. 199.

Boito, a differenza dei due testi sopra citati, dinamizza la scena mescolando registri cavallereschi alle comiche ridicolizzazioni di Falstaff agli occhi di Alice:

FALSTAFF (avvicinandosi ad Alice)

Alice! Amor ti chiama!

Vieni! l'amor m'infiamma!

ALICE (avvicinandosi a Falstaff)

Sir John!

FALSTAFF

Sei la mia dama!

ALICE

Sir John!

FALSTAFF (afferrandola)

Sei la mia damma!

ALICE

O sfavillante amor!

FALSTAFF (attirandola a sé con ardore)

Vieni! Già fremo e fervo!

ALICE (sempre evitando l'abbraccio)

Sir John!

FALSTAFF

Sono il tuo servo!

Sono il tuo cervo, imbizzarrito. Ed or

piovan tartufi, rafani e finocchi!

E sian la mia pastura!

E amor trabocchi!

Siam soli...

ALICE

No. Qua nella selva densa

mi segue Meg.

FALSTAFF

È doppia l'avventura!

Venga anche lei! Squartatemi

come un camoscio a mensa!

Sbranatemi! Cupido

alfin mi ricompensa.

Io t'amo! t'amo!⁸¹

Come si può notare, l'Alice del libretto in questa scena ha un ruolo più passivo rispetto alla sua gemella shakespeariana: l'ardire di Falstaff le rende possibile soltanto la reiterazione di "Sir John". Essa lascia che sia il Pancione a esprimersi attraverso un climax di metafore: dal "Sei la mia dama!", continuando con "Sei la mia damma!" (chiara citazione, assieme a "m'infiamma" e "cervo" della canzone CCLXX del *Canzoniere* di Petrarca in cui è presente il verso "E' non si vide mai cervo né damma"), e concludendo con un grottesco "Sono il tuo servo! Sono il tuo cervo imbizzarrito". Lo "sfavillante amor" di Alice invece rappresenta la sola citazione linguistica ripresa da *Il Pecorone*.

Per quanto riguarda "tartufi, rafani e finocchi", l'espressione viene impiegata da Boito con scopo soprattutto comico, laddove nell'originale Falstaff si riferisce alle presunte virtù afrodisiache delle patate e delle radici dell'*eringio*. Per "the tune of Greensleeves" Shakespeare intende invece una canzone d'amore popolare associata spesso, in contesti puritani, a una aria libertina e volgare⁸². Il librettista ignora però questo elemento, lasciando invece con la battuta del Cavaliere "Siam soli" un'eco dantesca nella scena: è già la seconda volta che Boito gioca nel libretto con un verso del V canto dell'*Inferno*, in cui Francesca riferisce: "Soli eravamo e senza alcun sospetto" (V,129). La prima volta è in occasione del primo incontro di Falstaff con Alice, nel momento in cui egli consapevolmente e con malizia cita il grande poeta fiorentino dicendo alla comare "Soli noi siamo e non temiamo agguato"⁸³.

La ripresa del testo delle *Merry Wives* riprende subito dopo la notizia che nella selva si trova anche Meg. L'Alice shaekespeariana è più accondiscendente nel fingere l'accettazione di un "triangolo amoroso", mentre in *Falstaff* ostenta più preoccupazione per l'arrivo di Meg. A ogni modo la reazione di Sir John è analoga, con l'unica differenza che il Falstaff boitiano antepone alla "divisione" della sua carne l'eccitato commento sulla duplicazione dell'avventura.

⁸¹ III, 1^a.

⁸² Cfr. Nemi D'Agostino (a cura di), *op.cit.*, pp. 194-199.

⁸³ Emanuele D'Angelo, *op.cit.*, p. 336.

Altro rapporto fondamentale per l'opera è quello amoroso tra Fenton e Nannetta, definito dallo stesso Verdi “un amoretto [in nome del quale] si sbaciucchieranno di nascosto negli angoli, astutamente, arditamente, senza farsi scorgere, con delle frasette fresche e dei brevi dialoghi rapidissimi e furbi [sintesi di] un amore allegrissimo”⁸⁴.

Boito stravolge il senso shakespeariano della loro storia, facendo dei due ragazzi i portatori di un messaggio che trascende l'opera delle *Allegre Comari*. Il poeta caratterizza i loro dialoghi di citazioni letterarie trecentesche, di cui essi sono però consapevoli: il loro rapporto si pone così “al centro di una strategia intertestuale che, nella fictio, è in parte attribuita loro, individui agenti (opportunamente italianizzati) che all'aurora del Rinascimento giocano sorridenti a un gioco di memoria letteraria”⁸⁵. Esempio lampante è il distico che costituisce il loro segreto richiamo d'amore, scritto in corsivo nel libretto proprio in quanto riportato consapevolmente dai due innamorati come citazione sotto forma di musica di scena:

Bocca baciata non perde ventura

*Anzi rinnova come fa la luna*⁸⁶

Questi versi, presenti per ben due volte nella seconda parte del I atto e un'altra all'inizio della seconda parte del III atto, rappresentano l'inconfutabile prova del rapporto tra *Falstaff* e *Decameron*, da cui essi sono riportati, anche se in forma normalizzata sotto l'aspetto linguistico. La fonte alla quale mi riferisco è la settima novella della II^a giornata del capolavoro boccacciano: protagonista ne è la giovane Alatiel, figlia del soldano di Babilonia, da lui inviata “a marito al re del Garbo, la quale per diversi accidenti in ispazio di quatro anni alle mani di nove uomini perviene in diversi luoghi: ultimamente, restituita al padre per pulcella, ne va al re del Garbo, come prima faceva, per moglie” . Al termine della novella il Boccaccio chiude proprio con il proverbio: “E per ciò si disse: «Bocca basciata non perde ventura, anzi rinnova come fa la luna»”⁸⁷. Sebbene la piccante ambiguità della frase non trovi il suo spazio malizioso nel *Falstaff*, in questo nuovo contesto essa rappresenta la cifra di quell'amore segreto, gaio e vissuto con spensieratezza

⁸⁴ Emanuele D'Angelo, *op.cit.*, p. 337.

⁸⁵ *Ivi*, p. 336.

⁸⁶ I, 2^a.

⁸⁷ Giovanni Boccaccio, *Decameron*, Milano, Mondadori, 2006, pp. 151-175.

da “i ragazzi, sintesi profumatissima dell’eccitata, vitale, vittoriosa giovinezza del Decameron” che sorridono alludendo alla sconvenienza cui si riferisce la novella di Alatiel come si farebbe “tra’ giardini, in luogo di sollazzo, tra persone giovani, benchè mature e non pieghevoli”⁸⁸. Infine, come sostiene Boccaccio “[...] niuna sì disonesta n’è, che, con onesti vocaboli dicendola, si disdica a alcuno [...]”⁸⁹ (esattamente come sostiene Alice in II,2 “E mostreremo all’uom che l’allegria d’oneste donne ogni onestà comporta!”).

Altre importanti citazioni sono inserite nella “scena della cesta del bucato” della seconda parte dell’atto II. Fenton e Nannetta sono nascosti dietro al paravento dove segretamente abbracciati si dicono:

<p>FENTON</p> <p>Bella! ridente!</p> <p>O come pieghi verso i miei prieghi Donnescamente!</p> <p>Come ti vidi m’innamorai E tu sorridi Perché lo sai. Già un sogno bello d’Imene albeggia. Fra quelle ciglia veggo due fari a meraviglia sereni e chiari.</p> <p>Dimmi se m’ami!</p> <p>T’amo!</p>	<p>NANNETTA</p> <p>Mentre quei vecchi corròn la giostra noi di sottocchi corriam la nostra. L’amor non ode tuon né bufere, vola alle sfere beate e gode. Lo spiritello d’amor volteggia Tutto delira Sospiro e riso Sorrìde il viso E il cor sospira. Dolci richiami d’amor.</p> <p>Sì, t’amo!</p> <p>T’amo!</p>
--	--

⁸⁸ *Ivi*, p.911.

⁸⁹ *Ivi*, p.909.

Il “Bella ridente” con cui Fenton chiama l’amata è reperibile nel *Paradiso* dantesco, in cui l’autore così appella Beatrice (*Par.*, XIV, 79). L’espressione “come pieghi verso i miei prieghi” di Fenton è probabilmente rubata dal *Decameron* (VII,7,21): “a prieghi pieghevole”; l’avverbio “donnescamente” è presente già nella *Divina Commedia* (*Purg.*, XXXIII, 135). Inoltre l’espressione “fra quelle ciglia veggio due fari” ricorda il Petrarca del *Canzoniere*: “Morte à spento quel sol ch’abagliarmi suolmi” (CCCLXIII)⁹⁰.

Altro eccezionale contributo di Boito al libretto è l’assolo del tenore all’inizio dell’ultima scena dell’opera (III,2), nell’incantato sfondo della foresta di Windsor. Per Fenton Boito decise di scrivere un vero e proprio sonetto di concezione stilnovista (e non shakespeariana) e quindi composto da endecasillabi in due quartine a rima incrociata e due terzine a rima ripetuta:

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

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

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

Bocca baciata non perde ventura
Anzi rinnova come fa la luna.
Ma il canto muor nel bacio che lo tocca⁹¹

Il sonetto rappresenta una “finissima composizione di tasselli poetici anche

⁹⁰ Emanuele D’Angelo, *op.cit.*, p. 347.

⁹¹ III, 2^a.

ottocenteschi, ma abilmente patinati all'antica, un melodioso prodigio decadente" presumibilmente ispirato dall'ottavo sonetto di Shakespeare, che nella versione tradotta da F. V. Hugo riporta: «la joiese plaît à la joie. [...] / Remarque comme les cordes, ces suaves épousées, vibrent l'une contre l'autre par une mutuelle harmonie; on dirait le père et l'enfant et la mère heureuse, qui, dont tous ne faisant qu'un, chantent une même note charmante : / Voix sans parole dont le chant, multiple quoique semblant unique, te murmure ceci : "Solitaire, tu t'anéantis"»⁹².

Chiari sono i rimandi al canto di Paolo e Francesca della *Commedia* dantesca nel verso boitiano "Così baciai la disiatà bocca!": "Quando leggemmo il disiatò riso / esser baciato da cotanto amante, / questo, che mai da me non fia diviso, / la bocca mi baciò tutto tremante". Dante ritorna anche in soccorso dei versi:

- a) della prima quartina, con "vostra parola disiatà vola [: parola]" (*Purgatorio*, XXXIII, 83);
- b) della seconda quartina, con "E già per li splendori antelucani [: lontani]" (*Purgatorio*, XXVII, 109)
- c) delle due terzine, con "si disuna" (*Paradiso*, XIII, 56) e "tocca: bocca" (*Purgatorio*, VI, 128: 132).

Oltre a Dante vengono citati Foscolo ("su'labbri il canto le rompea co' baci" da *Le Grazie*, I, 281; "de' notturni / silenzi" da *Dei Sepolcri*, 207-208), Petrarca ("et al fonte che la terra invola [: ogni cosa al fin vola]" da *Il Canzoniere*, CCCXXIII, 54), Monti ("con questo carne innamorando il cielo", dal *Prometeo*, I, 725) ma anche l'amico scapigliato Praga ("e l'aurora che vola / dalle tue labbra colla tua parola..." dalla *Dama Elegante*, 32-33)⁹³.

6.2 Le soluzioni linguistico-lessicali per le scene d'assieme

È interessante notare come, nel libretto, le scene che prevedono sul palco l'intero organico delle voci siano tutte tematicamente volte alla denigrazione di Falstaff, o comunque alla vendetta fisica a lui riservata. E risulta altrettanto degno di nota il fatto che in questi momenti il materiale vocale sia organizzato in modo da unificare musicalmente l'esposizione dei testi di ciascun personaggio, così che ognuno canti la

⁹² Emanuele D'Angelo, *op.cit.*, p. 343.

⁹³ *Ivi*, p. 344.

propria parte contemporaneamente a quella degli altri. Il risultato è che il senso delle singole parti cantate è incomprensibile durante la rappresentazione, poichè la chiarezza del significato lascia il posto solo alla deduzione, da parte di chi ascolta, di trovarsi di fronte a un clima di fermento, o rabbia, o risentimento, o vendetta . Questa sensazione di grande confusione generale è amplificata dal brillante uso dell'allitterazione da parte di Boito.

Formulo un esempio di questa tecnica stilistica citando il primo quadro dell'opera in cui si incorre in questa circostanza: in I,2, in seguito alla scena delle lettere, il gruppo femminile sulla scena è impegnato in un quartetto in senari:

<p>ALICE</p> <p>Quell'otre, quel tino! Quel re delle pance, ci ha ancora le ciance del bel vagheggino. E l'olio gli <u>sgocciola</u> dall'adipe unticcio e ancor ei ne <u>snocciola</u> la strofa e il bisticcio! Lasciam ch'ei le pronte sue ciarle ne <u>spifferi</u>; farà come i <u>pifferi</u> che sceser dal monte. Vedrai che se <u>abbindolo</u> quel grosso compar, più lesto d'un <u>guindolo</u> lo faccio girar.</p>	<p>MEG</p> <p>Quell'uom è un cannone, se scoppia, ci spaccia. Colui, se l'abbraccia, ti schiaccia Giunone. Vedrai che a un tuo cenno quel mostro si <u>spappola</u> e perde il suo senno e corre alla <u>trappola</u>. Potenza d'un <u>fragile</u> sorriso di donna! Scienza d'un'<u>agile</u> movenza di gonna! Se il vischio lo <u>impegola</u> lo udremo strillar. E allor la sua <u>fregola</u> vedremo svampar.</p>
<p>NANNETTA</p> <p>Se ordisci una burla, vo' anch'io la mia parte.</p>	<p>QUICKLY</p> <p>Un flutto in tempesta gittò sulla rena</p>

<p>Conviene condurla con senno e con arte. L'agguato ov'ei <u>sdrucchiola</u> convien ch'ei non scerna. Già prese una <u>lucciola</u> per una lanterna. Perciò non <u>dubito</u> che il gioco riesca. Bisogna offrir l'esca, poi coglierlo <u>subito</u>. E se i <u>scillinguagnoli</u> sapremo adoprar, vedremo a <u>rigagnoli</u> quell'orco sudar.</p>	<p>di Windsor codesta vorace balena. Ma qui non ha spazio da farsi più pingue; ne fecer già strazio le vostre tre lingue. Tre lingue più allegre d'un trillo di <u>nacchere</u>, che spargon più <u>chiacchiere</u> di sei cingallegre. Tal sempre s'<u>esilari</u> quel bel cinguettar. Così soglion l'<u>ilari</u> comari ciarlar⁹⁴.</p>
---	---

Ciascuna parte presenta una simile struttura rimica: fondamentalmente predominano le quartine a rima alternata, salvo la prima e la terza quartina delle battute di Alice, la prima di Meg e la terza di Nannetta e Quickly, tutte a rima incrociata.

La particolarità di questa sezione è l'utilizzo di rime di parole sdrucchiole sapientemente mescolate tra le parti delle quattro donne, in modo che durante la seconda e la terza quartina vi sia almeno una donna a confermare la fine del verso con la proparossitona.

Ci sono spunti lessicali o tematici presi direttamente dal testo delle *Merry Wives*, come per esempio l'immagine della "vorace balena" della parte di Quickly, che nel testo di Shakespeare è detta da Madonna Ford: "What tempest, I trow, threw this whale, with so many tuns of oil in his belly, ashore at Windsor?"⁹⁵. Anche il "bisogna offrir l'esca / poi coglierlo subito" di Nannetta richiama la battuta di Mrs. Page: "Let's be revenged on him: let's appoint him a meeting, give him a show of comfort in his suit, and lead him on with a

⁹⁴ I, 2^a.

⁹⁵ William Shakespeare, *Le Allegre Comari di Windsor*, p. 42.

fine-baited delay [...]”⁹⁶. E pure i versi di Alice sul grasso di Falstaff hanno un corrispettivo nelle *Wives*: “I think the best way were to entertain him with hopetill the wicked fire of lust have melted him in his own grease. Did you ever hear the like?”⁹⁷ diventa nel libretto “e l’olio gli sgocciola / dall’adipe unticcio”. Ricordano il *Decameron* invece le espressioni proverbiali “farà come i pifferi / che sceser dal monte” e “già prese una lucciola / per una lanterna” e le parole “ciance” e “impegola”⁹⁸.

Successivamente giunge in scena il gruppo maschile, introducendo un quintetto in cui ognuno canta la propria parte divisa in tre quartine di ottonari :

<p>DOTTOR CAJUS</p> <p>È un ribaldo, un furbo, un ladro, un furfante, un turco, un <u>vandalo</u>; l'altro di mandò a soquadro la mia casa e fu uno <u>scandalo</u>. Se un processo oggi gl'<u>intavolo</u> sconterà le sue rapine. Ma la sua più degna fine sia d'andare in man del <u>diavolo</u>. E quei due che avete accanto gente sono di sua tribù, non son due stinchi di santo né due fiori di virtù.</p>	<p>BARDOLFO</p> <p>Falstaff, sì ripeto, giuro, (per mia bocca il ciel <u>v'illumina</u>) contro voi, John Falstaff <u>rumina</u> un progetto alquanto impuro. Son uom d'arme e quell'infame più non vo' che v'<u>impozzangheri</u>. Non vorrei, no, escir dai <u>gangheri</u> dell'onor per un reame! Messer Ford, l'uomo avvisato non è salvo che a metà. Tocca a voi d'ordir l'agguato che l'agguato storerà.</p>
<p>FORD</p> <p>(Un ronzo di vespe e d'<u>avidi</u> calabron brontolamento, un rombar di nemi <u>gravidi</u> d'uragani è quel ch'io sento.</p>	<p>PISTOLA</p> <p>Sir John Falstaff già v'appresta, messer Ford, un gran <u>pericolo</u>. Già vi pende sulla testa qualche cosa a <u>perpendicolo</u>.</p>

⁹⁶ *Ivi*, p. 44.

⁹⁷ *Ibidem*.

⁹⁸ Emanuele D'Angelo, *op.cit.*, p. 341.

Il cerèbro un ebro allucina
turbamento di paura,
ciò che intorno a me si buccina,
è un sussurro di congiura.

Parlan quattro e uno ascolta;
qual dei quattro ascolterò?)
Se parlaste uno alla volta
forse allor v'intenderò.

Messer Ford, fui già un armigero
di quell'uom dall'ampia cute;
or mi pento e mi morigero
per ragioni di salute.

La minaccia or v'è scoperta,
or v'è noto il ciurmador.
State all'erta, all'erta, all'erta!
Qui si tratta dell'onor.

FENTON

Se volete io non mi perito
di ridurlo alla ragione
co' le brusche o co' le buone,
e pagarlo al par del merito.
Mi dà il cuore e mi solletica
(e sarà una giostra gaia)
di sfondar quella ventraia
iperbolicoapoplettica.
Col consiglio o co' la spada
se lo trovo al tu per tu,
o lui va per la sua strada
o lo assegno a Belzebù⁹⁹.

⁹⁹ I, 2^a.

Anche in questa seconda parte della scena vale lo stesso principio del quartetto femminile. Le rime delle quartine sono, senza schemi ricorrenti tra una parte vocale e l'altra, alternate o incrociate, e concludono i versi nella metà dei casi con parole sdruciole. Tali rime agevolano la scansione ritmica delle frasi delle prime due quartine, poichè il loro sfalsamento nelle differenti parti di ciascun personaggio garantisce che al termine di ogni verso sia nominato almeno un vocabolo proparossitono.

Boito sfoggia qui invenzioni lessicali notevoli, che però, come detto, passano quasi completamente inosservate, seppur servendo da brillanti onomatopee sulle quali poi si innesta la musica di Verdi: si pensi alla parte in cui Ford, al quale tutti parlano, sente nella confusione “un ronzio di vespe e d'avidì calabron brontolamento” (dove le consonanti “b-r” danno esattamente l'idea di rumore, brusio). Ford in effetti in questa sezione condivide con lo spettatore la condizione di incapacità di comprendere il filo del discorso (che in realtà non c'è, nel senso che ognuno “dice ma non dice” qual è il punto del problema): è rilevante che “il brontolamento” cessi proprio nel momento in cui Ford deve dire: “Se parlaste uno alla volta / forse allor v'intenderò”.

Anche qui è presente qualche riferimento al capolavoro boccacciano con il proverbiale “l'uomo avvisato non è salvo che a metà”¹⁰⁰ e il termine “ribaldo”, usato in più circostanze all'interno dell'opera (Meg in II,2 “Il ribaldo vorrebbe un ventaglio”).

Gli spunti presi dal testo delle *Merry Wives* sono rintracciabili però nel momento scenico che succede al quintetto - in cui la chiarezza verbale è decisamente facilitata dal tipo di accompagnamento musicale - durante il quale “in due parole” Pistola spiega che “l'enorme Falstaff vuole / entrar nel vostro tetto / beccarvi la consorte / sfondar la cassaforte / e sconquassarvi il letto! [...] Badate a voi! / [...] Falstaff le occhieggia tutte / che siano belle o brutte / pulzelle o maritate” . Da questo commento Bardolfo incalza con “La corona che adorna / d'Atteon l'irte chiome / su voi già spunta / [...] «le corna»”.

Entrambe le battute sono riprese piuttosto fedelmente da Shakespeare:

PISTOL

Sir John affects thy wife. [...]
He woos both high and low, both rich and poor,
Both young and old, one with another, Ford;

¹⁰⁰ Cfr. Emanuele D'Angelo, *op.cit.*, p. 341.

He loves the gallimaufry; Ford, perpend. [...]

Prevent, or go thou, like Sir Actæon he,

Whit Ringwood at thy heels.

O, odious is the name!

FORD

What name, sir?

PISTOL

The horn, I say. Farewell.¹⁰¹

È da notare inoltre che Fenton e Nannetta si uniscono alla macchinazione della vendetta anche se non coinvolti personalmente: la ragazza afferma di volere la sua parte nella preparazione della burla, mentre il giovane gentiluomo, forse per compiacere il padre di Nannetta, si dimostra disponibile a punire fisicamente Falstaff qualora se ne dovesse presentare l'occasione: il motivo del coinvolgimento può essere rintracciato nell'euforia di voler vivere in prima persona quel clima "da novella" al quale i due innamorati, data la consapevolezza delle loro citazioni decameroniane, evidentemente guardano con divertita curiosità¹⁰². Dopo un breve interludio in cui i due innamorati duettano e in cui Ford architetta il suo travestimento da Signor Fontana, il gruppo maschile e quello femminile si ritrovano in scena. Qui ciascun insieme riprende, *a parte*, senza interazione tra uno e l'altro, i discorsi concitati che aveva interrotto nella prima parte dell'azione: Alice, Meg, Nannetta e Quickly recuperano solo l'ultima quartina del loro quartetto iniziale; Ford, Cajus, Pistola, Bardolfo e Fenton invece, proprio a giustificare il fatto che è stata pensata una soluzione al problema di Falstaff, si esprimono con un testo differente per ciascuno, ma lungo due sole quartine .

¹⁰¹ William Shakespeare, *The Merry Wives of Windsor*, p. 46.

¹⁰² Cfr. Emanuele D'Angelo, *op.cit.*, p. 337.

<p>DOTTOR CAJUS</p> <p>Del tuo barbaro <u>diagnostico</u> forse il male è assai men <u>barbaro</u>.</p> <p>Ti convien tentar la prova molestissima del ver.</p> <p>Così avvien col sapor <u>ostico</u> del ginepro e del <u>rabarbaro</u>; il benessere rinnova l'amarissimo bicchier.</p>	<p>PISTOLA</p> <p>Voi dovete empirgli il <u>calice</u>, tratto, tratto, <u>interrogandolo</u>, per tentar se vi riesca di trovar del nodo il <u>bandolo</u>.</p> <p>Come all'acqua inclina il <u>salice</u>.</p> <p>Così al vin quel cavalier. Scoverete la sua tresca, scoprirete il suo pensier.</p>
<p>FORD</p> <p>Tu vedrai se bene <u>adopera</u> l'arte mia con quell'infame. E sarà prezzo dell'<u>opera</u> s'io discopro le sue trame.</p> <p>Se su lui volgo il <u>ridicolo</u> non avrem sudato invan. S'io mi salvo dal <u>pericolo</u>, l'angue morde il cerretan.</p>	<p>BARDOLFO</p> <p>Messer Ford, un infortunio marital in voi si <u>incorpora</u>; se non siete astuto e cauto quel sir John vi tradirà.</p> <p>Quel paffuto plenilunio che il color del vino <u>imporpora</u> troverebbe un pasto lauto nella vostra ingenuità.</p>
<p style="text-align: center;">FENTON</p> <p style="text-align: center;">(Qua borbotta un crocchio d'<u>uomini</u>, c'è nell'aria una malia. Là cinguetta un stuol di <u>femine</u>, spira un vento agitator. Ma colei che in cor mi <u>nomini</u>, dolce amor, vuol esser mia! Noi saremo come due <u>gemine</u> stelle unite in un ardor)¹⁰³</p>	

¹⁰³ I, 2^a.

Rispetto al primo episodio quindi viene tolta una strofa agli uomini e tre alle donne secondo quel principio di contrazione che, in musica, “accelera” il fluire dell’evento drammatico.

Riprendendo lo stesso motivo ritmico e melodico (per quanto poco melodico esso sia) le parti maschili sono nuovamente organizzate in ottonari e ritorna l’impiego di parole sdrucciole a fine verso. Però Boito diversifica un po’ la tipologia delle rime introducendo la rima ripetuta (per il D.Cajus, Bardolfo e Fenton) vicino alle già sfruttate rime alternate e utilizzando per Pistola uno schema ABCBADCD.

Oltre agli echi decameroniani nelle espressioni “il benessere rinnova l’amarissimo bicchier” e “l’angue morde il cerretan”¹⁰⁴, son presenti cellule tematiche riprese dall’*Enrico IV*, come per esempio il riferimento all’“imporporarsi” del volto paffuto del Cavaliere (“plenilunio”), anche se in Shakespeare la porpora compariva sul naso di Bardolfo in seguito alle lunghe peregrinazioni di taverna in taverna (come viene ricordato da Falstaff anche nel libretto operistico in I,1^a: “sono trent’anni che abbevero quel fungo porporino!”).

Inoltre Fenton, l’unico che non si rivolge a Ford, ma che parla *per sé*, utilizza una figura rilevante già usata in precedenza nell’opera: quella degli amanti-stelle, utilizzata nelle lettere d’amore da Falstaff “*e il viso tuo su me risplenderà / come una stella sull’immensità*”, ma declinata in questa circostanza in modo da non provocare comicità.

¹⁰⁴ Cfr. Emanuele D’Angelo, *op.cit.*, p. 342.

7. LE SOLUZIONI MUSICALI DI VERDI: DAL LIBRETTO ALLA MUSICA

7.1 Introduzione

In linea generale, tra le caratteristiche dell'opera vi è sicuramente un accentuato stemperamento della struttura tradizionale "a pezzi chiusi": il compositore infatti continua quell'operazione di taglio e cucito tra declamati "e canto spiegato, iniziato con il *Don Carlos* e continuato con l'*Otello*"¹⁰⁵. Perciò la concezione di arie e duetti nel senso storicamente consolidato viene a cadere, nonostante siano presenti all'interno del capolavoro verdiano brillanti spunti melodici. È possibile rilevarne alcuni di breve lunghezza (e gestiti in modo tale da essere riutilizzati più volte all'interno della struttura musicale con la funzione di rievocare con poche note o battute situazioni ed elementi drammaturgici rilevanti) "allo stato di frammenti e continuamente intercalati a vari tipi di declamazione e di recitativi, alcuni dei quali abbastanza inclini a un andamento melodico"¹⁰⁶ e altri dotati di un'organizzazione più distesa (dando così modo all'autore di reintegrare in via eccezionale il pezzo chiuso, formalmente autonomo: è il caso dell'"a solo" di Ford sulle corna e del brano della Regina delle Fate "Sul fil d'un soffio etesio").

Un trattamento esclusivo è riservato alla scrittura vocale, che può comportare non poche difficoltà al cantante abituato all'ampio fraseggio melodico: riferendosi al tenore Garbin, il primo interprete di Fenton, Verdi disse che "[...] coi magnifici acuti strappa l'applauso del troppo buono pubblico. Ma nel *Falstaff* è un'altra affare. Bisogna dir la nota e la sillaba per proprio conto [senza sostegno melodico di strumenti uniti al canto]". Inoltre disse:

La musica non è difficile, ma bisognerà cantarla diversamente dalle altre opere comiche moderne, e dalle opere buffe antiche. Non vorrei che si cantasse come si canta per es. la *Carmen*, e nemmeno come si canta o il *D. Pasquale* o il *Crispino*. È uno studio a farsi, e ci vorrà tempo. I nostri cantanti non sanno fare in generale che la voce grossa; non hanno elasticità di voce, né sillabazione chiara e facile, e mancano d'accento e di fiato¹⁰⁷.

¹⁰⁵ Claudio Del Monte e Vincenzo Raffaele Segreto (a cura di), *op.cit.*, p. 29.

¹⁰⁶ *Ibidem*.

¹⁰⁷ Julian Budden, *op.cit.*, p. 450.

Prendendo per esempio il carattere di Falstaff, si può notare che è caratterizzato spesso da “momenti di vocalità melliflua”¹⁰⁸, in cui è richiesto il falsetto, o l’uso di pianissimi, o di mezzevoci nei recitativi, alternati a formule declamatorie altisonanti che concretizzano la volontà del compositore di “accentuare particolari sottigliezze dialettiche [...] e la resa del valore scenico delle singole parole”¹⁰⁹. In particolare è rimarcabile il frequente utilizzo dell’omofonia, che consiste nella ribattitura della stessa nota in ciascuna sillaba all’interno della stessa frase, quasi una sorta di intonazione salmodica¹¹⁰.

Interessante anche la scelta vocale dei personaggi: Verdi, dovendo rappresentare in modo distinto quattro diversi tipi vocali femminili, decise di differenziarli in modo accentuato, e non solo in virtù delle funzioni sceniche di ogni ruolo, ma anche per un’effettiva agevolazione nella gestione dell’armonia nei concertati. Per questo motivo accostò a un soprano lirico (Alice) un soprano lirico leggero (sua figlia Nannetta) e analogamente vicino a un mezzosoprano (Meg) pose un vero e proprio contralto (Quickly): quest’ultima si può considerare la reincarnazione d’una delle più tipiche «parti buffe» del melodramma barocco.

All’interno dell’opera sono presenti tendenze opposte, per le quali si passa da un polo all’altro: vi sono situazioni estreme in cui le soluzioni musicali sono tutte al servizio del testo e gli spunti melodico-armonici raggiungono il grado zero; ma in altri momenti dell’opera, viene favorito esclusivamente il messaggio musicale, che fagocita il testo pur mantendone abilmente intatto “il cuore”. Questo significa che anche nelle circostanze in cui il testo diventa incomprensibile, esso risulta comunque intuibile dai colori musicali che Verdi vi ha infuso all’interno.

Questo è il motivo per cui ho deciso di limitare la mia analisi ad alcuni esempi che rendano chiara questa tendenza bilaterale della musica in *Falstaff*.

Porrò quindi l’attenzione su alcuni importanti declamati dove l’istanza prettamente musicale lascia il posto alla chiarezza espressiva del testo.

In seguito mi concentrerò sui concertati d’atto in cui la musica assume un’importanza primaria rispetto al testo e dove, a mio avviso, nonostante ciò, si raggiunge il grado più alto di aderenza all’idea teatrale di Shakespeare, nell’efficace rappresentazione di quel brulichio corale, di quel cicaliccio borghese in cui si esprime il panorama umano di Windsor. Il genio musicale di Verdi è riuscito nel difficoltoso trattamento delle dinamiche

¹⁰⁸ Claudio Del Monte e Vincenzo Raffaele Segreto (a cura di), *op.cit.*, p. 30.

¹⁰⁹ *Ibidem*.

¹¹⁰ *Ibidem*.

esclusivamente teatrali presenti nella pièce shakespeariana, ravvisabili per esempio nei rapidi cambi dei personaggi in scena, che molto spesso si presentano in un insieme di “blocchi”, composti almeno da due o tre persone, che organizzano ordinatamente il materiale tematico della drammaturgia. Ogni gruppo, quindi, nel teatro del drammaturgo inglese, in base alla propria funzione drammaturgica risulta “adibito” a trattare un certo tipo di temi piuttosto che altri, temi che entrano però in relazione tra loro, incrociandosi o schivandosi, nel momento in cui i personaggi si trovano a dover condividere lo spazio scenico.

È riscontrabile che la seconda parte di ciascun atto del libretto preveda la presenza contemporanea in scena di tutti i personaggi principali (salvo nel primo atto, in cui manca all’appello proprio sir John): Verdi riesce a gestire musicalmente la questione introducendo la polimetria e caratterizzando con essa le scene comprendenti più di un gruppo “tematico” di interpreti, arricchendo inoltre ciascuno di questi gruppi con sequenze melodiche e armoniche *ad hoc*. A questo riguardo esiste un modello sicuramente noto al grande artista: il finale primo de *I Maestri Cantori di Norimberga*, opera di Richard Wagner presentata alla Scala di Milano circa tre anni prima della messinscena di *Falstaff*¹¹¹.

Tengo subito a puntualizzare che, al di là del tipo di scelta nell’orchestrazione, la volontà poetica di Verdi è comunque quella di ricercare l’aderenza col “colore” della situazione espressiva e tematica richiesto dalla scena.

7.2 La musica al servizio del libretto

La prima parte dell’atto I è ricca di episodi in cui la declamazione su nota tenuta viene sfruttata a pieno per rendere indiscutibilmente chiare alcune informazioni sul protagonista e sul contesto in cui la vicenda è inserita.

L’episodio iniziale del Dottor Cajus ne è un lungo esempio: egli imposta tutta la sua invettiva in tonalità di Do maggiore e girando attorno a un Mi ribattuto: seppur rientri certamente nel registro centrale del tenore, l’altezza della nota è pure squillante e ben sintetizza il fastidio e il risentimento del dottore nei confronti di Falstaff e dei suoi servi:

¹¹¹ *Ivi*, p. 23.

Es.1

Hai **fiac-ca - - ta** la
 You have bro - - ken the

D: C

FAL

Ma
But

p

ma giu - men - ta ba - ia, Sfor - za - ta la mia ca - sa.
 back of my best bay mare, you've bro - ken down my gate-house.

Il gruppo della “difesa”¹¹², composto da Falstaff e i suoi uomini, risponde in Mi maggiore, ribattendo sulla mediant e sulla dominante, con un tono che non ha nulla a che vedere con quello previsto dalle didascalie per il dottore (*entrando e gridando minaccioso...più forte di prima*) ma ostentando una disinvolta pacatezza da attori consumati:

Es.2

(calling Bardolph)
 (chiamando Bardofo)

Bar - dol - fo! Chi ha vuo - ta - te le tasche a quel Mes -
 You, Bar - dolph! Who did pil - fer the po - cket of the

¹¹² Julian Budden, *op.cit.*, p.467.

Interessante notare inoltre come, durante la risposta di Bardolfo, l'accompagnamento strumentale riprenda il motivo presentato poco prima da Falstaff, mentre conferma flemmaticamente le sue colpe al dottore:

Es.3

La musica sembra come smascherare le bugie di Bardolfo, che sostiene che le accuse di Cajus siano solo “una favola, ch’egli ha sognato mentre dormì sotto la tavola”(I,1^a).

Il musicologo Massimo Mila, pone il gregoriano come modello di riferimento nella creazione di Verdi di questo declamato “così duttile alle esigenze drammatiche ed espressive del testo”: in effetti sono presenti casi di “recitazione salmodica” che richiamano il “«tono di lezione gregoriano», dove la voce ascende in breve dalla tonica alla dominante del modo, e lì si trattiene per tutta la durata della recitazione, ridiscendendo poi con le ultime sillabe al riposo della tonica, secondo le leggi naturali del parlare ordinario”¹¹³.

Esempio di questo tipo è rappresentato dall’accordo preso da Ford con Bardolfo e Pistola in I, 2^a:

¹¹³ Massimo Mila, *Verdi*, a cura di Piero Gelli, Milano, BUR Rizzoli, 2012, p. 611.

Es.4

The musical score consists of several staves. At the top, there are two vocal staves with lyrics: "In ciarle non m'in-golfo. My word shall not be broken." and "... non u-na pa-ro-la. let no word be spo-ken...". Below these are piano accompaniment staves with dynamic markings "ff". The lower section features three vocal staves: Soprano (B), Bass (FOR), and Tenor (P). The Soprano part has the lyrics "Io mi chiamo Bardol-fo. I'm called Bar-dolph the silent." and "Siam d'accor-do. We are ag-reed." The Bass part has the lyrics "Io mi chiamo Pi-sto-la. And I the si-lent Pis-tol." The piano accompaniment (P) part includes the instruction "col canto.....".

Altre volte invece la declamazione su una nota sola è un “trampolino” dal quale Verdi lancia gli spunti melodici successivi, che in questo modo guadagnano rilevanza. Questo accade per esempio in I,2^a quando Alice sostiene con un Re tenuto la frase “Se m’acconciassi a entrar nei rei propositi del diavolo” per poi concludere l’ipotetica con un scala ascendente seguita dalla risoluzione sulla tonica, il Sol, tramite un motivo discendente per gradi congiunti (Es.5); ma un utilizzo analogo si trova anche in II,1^a, quando Bardolfo nell’introdurre il signor Fontana alla presenza del Cavaliere presenta frettolosamente su una stessa nota l’inatteso ospite. Nell’udire che lo sconosciuto si è presentato fornito di buon vino, Falstaff esplode gioiosamente eccitato accompagnato in modo onomatopeico dall’orchestra che vede la sezione degli archi impegnata in semicrome.

Es.5

A

se m'ac - - con_cias - si
If I were list - 'ning

The first system of the musical score. It consists of a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (grand staff). The vocal line begins with a rest, followed by the lyrics 'se m'ac - - con_cias - si' and 'If I were list - 'ning'. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and a more active bass line in the left hand.

A

a entrar nei rei pro - po - si - ti del diavo - lo, sa -
un - to the De - vil's guil - ty pro - po - si - tion - ing, I

The second system of the musical score. The vocal line continues with the lyrics 'a entrar nei rei pro - po - si - ti del diavo - lo, sa -' and 'un - to the De - vil's guil - ty pro - po - si - tion - ing, I'. The piano accompaniment maintains the established rhythmic pattern.

A

-rei..... pro - mos - sa al gra - do di Ca - val - le -
might ... be soon pro - mot - ed to the rank of

The third system of the musical score. The vocal line continues with the lyrics '-rei..... pro - mos - sa al gra - do di Ca - val - le -' and 'might ... be soon pro - mot - ed to the rank of'. The piano accompaniment continues with the same rhythmic accompaniment.

A

MEG. - res - - sa!
lad - - y!

The fourth system of the musical score. It features a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (grand staff). The vocal line begins with the lyrics 'MEG. - res - - sa!' and 'lad - - y!'. The piano accompaniment continues with the same rhythmic accompaniment.

Es.6

(entrando da sinistra)

BAR. *RECIT. prestissimo*

Padron; di là c'è un cer-to Mastro Fonta_na Che a_ne-la di co -
Sir John: A gent - le - man called Mas-ter Brook a-waits with - out, in hope of

col canto

- noscervi; offre u_na da_migiana di Cipro per l'asciolvere di Vostra Signo-
meeting you: he brings a de - mi - john of Cyp-rian wine, which he offers for your excellency's

- ri - a Si.
plea - sure. Yes.

FAL.

Il suo no - me è Fon - ta - - na?
And this Brook wants to see me?

ALLEGRO ♩ = 132

FAL

Be - ne ac_col - ta si - - a La fon -
Such a Brook I wel - - come, with - out -

ALLEGRO ♩ = 132

PPP

Mi limito a fare un ultimo esempio, che acquista un importante valore anche per la presenza di un'armonizzazione che Verdi recupera da quella usata nel corale, “con la condotta rigorosa di tre o quattro voci reali, alla maniera tedesca”¹¹⁴: mi riferisco sempre alla 1^a parte del I atto, quando Falstaff ricorda a Bardolfo e Pistola che, per compiere furti impeccabili, “l’arte sta in questa massima: *Rubar con garbo e a tempo*”. La prima proposizione è resa con un Fa ribattuto “con intenzione”, come specificato dalla didascalia, mentre la frase seguente la melodia viene chiusa nell’“austero involucro di un’armonizzazione a quattro parti”¹¹⁵:

Es.7

¹¹⁴ Ivi, p.612.

¹¹⁵ Ibidem.

7.3 Il libretto al servizio della musica

È presente un'idea comune sottesa alle seconde parti di ciascun atto del *Falstaff*: queste sezioni si contrappongono a quelle che cominciano l'atto e che mantengono una funzione soprattutto preparatoria rispetto a quegli eventi che, di fatto, muovono in avanti l'azione.

Le seconde parti sono strutturate più o meno in modo analogo tutt'e tre le volte:

- a) scena del gruppo femminile;
- b) scena del gruppo maschile;
- c) scena, o frammenti della scena d'amore tra Fenton e Nannetta;
- d) scena collettiva della vendetta su Falstaff o della macchinazione della vendetta.

Musicalmente questa macrostruttura mostra attinenze molto marcate tra le parti seconde del I e II atto, mentre il III manifesta un grado maggiore di diversità, nonostante siano comunque toccati tutti e quattro i punti appena elencati.

Il motivo di tutto ciò è che, per i primi due atti, Verdi si trova obbligato a far fronte a più blocchi di personaggi con idee e propositi molto differenti tra loro, anche se profondamente vincolati gli uni agli altri. Per i primi due terzi dell'opera infatti, la "fazione" delle comari è schierata sia contro il Cavaliere, sia "contro" il gruppo di uomini guidati dal geloso Ford. Questo implica che vi sia un colore espressivo in più da dare alla scena, poichè gli intenti dei caratteri non sono univoci. Sopra questa "guerra tra i sessi" si staglia il rapporto d'amore dei due giovani, che indicativamente non sono realmente schierati nè con un gruppo nè con l'altro, poichè sfruttano spesso le scene collettive per nascondersi assieme e staccarsi dalla coralità "adulta". Inoltre c'è Falstaff, colui attorno al quale ruota questa girandola di personaggi, anche quando egli non è presente sulla scena. Il Cavaliere, seppure rappresenti dal punto di vista drammaturgico la punta di diamante dell'arguzia letteraria di Boito (che trova un riscontro musicale nelle scene riservate per l'inizio di ciascun atto), nelle parti d'insieme è tratteggiato musicalmente con la funzione di perno, attorno al quale ruotano le dinamiche ritmiche, melodiche e armoniche degli altri gruppi di caratteri. Tali dinamiche generano spesso organismi musicali formalmente autonomi, anche grazie al tipo di scrittura orchestrale "cameristica" che raddoppia, con i singoli strumenti, le singole parti vocali.

È doveroso, inoltre, prestare attenzione al forte equilibrio tonale dell'opera.

Cercherò di esemplificare il mio discorso cominciando proprio da I,2^a.

7.3.1 La seconda parte dell'atto I

Il gruppo femminile debutta in scena introducendo la tonalità di Sol. Il discorso musicale scorre in continuazione senza cesure ma, grazie al ritorno di ampi episodi in tonalità uguali, lascia la percezione di trovarsi di fronte a una composizione architettonica stabile, seppur non paragonabile a una forma chiusa. Infatti queste sezioni più piccole potrebbero essere viste come:

- un preludio, con la scena della lettura della lettera in Re maggiore fino alla modulazione su “appariscente”, che conclude il discorso tonale in Mi maggiore;
- una sezione principale, in Mi maggiore, dalla fine della lettura della missiva (iniziando con “E il viso tuo [...]. Mostro! Mostro! Mostro! Dobbiam gabbarlo [...]”) fino al momento in cui Ford, incapace di capire cosa ognuno sta cercando di comunicargli, esclama: “Ripeti”. É evidente quindi che già in questa prima sezione il gruppo femminile e quello maschile siano entrati in collisione in scena. Fino a questo momento però un’istanza musicale esclude l’altra: all’ingresso di Ford e del suo seguito in scena, le comari infatti si allontanano continuando a discutere lontane dal proscenio. É interessante anche la resa di Verdi di questa contemporaneità, una sorta di ubiquità della narrazione che rende credibile che l’azione stia effettivamente continuando anche *fuori* dalla scena, proprio come avveniva nel teatro di Shakespeare;
- una sezione di transizione tonalmente molto varia, che inizia quando Pistola spiega brevemente a Ford quali siano le mire di Falstaff (“In due parole: l’enorme Falstaff vuole [...]”) e che ha termine subito dopo lo scambio di battute tra Ford, Bardolfo e Pistola “L’arcano custodirem”/”Son sordo e muto”/”Siam d’accordo tutti”/”Si”/”Qua la mano”;
- una sezione dedicata all’amore clandestino di Fenton e Nannetta, che viene diluito in due momenti, sempre interrotti dal sopraggiungere di terzi. Le loro scene d’amore vengono caratterizzate nel corso di tutta l’opera con la tonalità di La bemolle maggiore;
- una sezione conclusiva con cui si torna in Mi maggiore, e durante la quale rientrano in scena sia gli uomini che le comari, procedendo questa volta nella sovrapposizione dei due gruppi tematici precedentemente esposti: quindi la ripresa tematica è vincolata al ricomparire di una certa tonalità. La poliritmia presente nel momento in cui il quartetto femminile si interseca sulla scena col quintetto maschile viene utilizzata con grande accortezza da Verdi: essa è una concordanza

verticale di un ritmo ternario e di uno binario all'interno dello stesso movimento. Ma quando la parte melodica principale è affidata a uno dei due gruppi, l'altro sosta quasi sempre sulla dominante (che ha la capacità di combinarsi dal punto di vista armonico a tutte le altre note della tonalità). Questo espediente facilita la scrittura musicale ma anche semplifica certamente l'aspetto esecutivo vocale. Il compositore opta quindi per un'utilizzo esclusivamente ritmico del testo, che viene sacrificato in nome della perfezione contrappuntistica; decide però di affidare a Fenton, "l'unico membro dei due gruppi le cui parole esprimano un sentimento diverso dalla voglia generale di beffare Falstaff, una melodia che si staglia sopra alle altre otto voci, doppiata all'unisono dal corno, con la nobiltà e la compostezza di un corale"¹¹⁶. Da notare che il motivo orchestrale alla chiusura della scena è uguale a quello che viene ripreso all'incipit della stessa, come a conferire chiusura circolare all'azione.

7.3.2 La seconda parte dell'atto II

La sezione rintracciabile in II,2^a invece si apre con la tonalità di Sol (la stessa con cui comincia la seconda parte del primo atto) e si conclude in Do, che rappresenta una tonalità ricorrente in tutta la rappresentazione: è la stessa con cui termina la prima parte del primo atto e che si trova all'avvio e alla conclusione dell'opera. Quindi, dal punto di vista della costruzione musicale quest'ultima si dimostra una tonalità portante che ricompare nei punti cardine della drammaturgia: diventa come il *leitmotif tonale* della burla, dello scherzo o dello smacco (Falstaff ne è l'artefice all'avvio della commedia, e in quel caso la vittima è il dottore; nel corso dell'opera i ruoli vengono comicamente invertiti ma questa tonalità resta una costante). Il Sol, invece, non è che la dominante di Do: secondo la prassi compositiva tradizionale, l'accordo di dominante è quello che risolve sulla tonica. Questo modo di organizzare le polarità tonali dà l'idea di una struttura enormemente dilatata che cominci in levare e finisca, risolvendo, in battere.

Sono rintracciabili anche qui i quattro punti chiave citati sopra.

- Il gruppo femminile è il protagonista iniziale della scena. Quickly giunge per raccontare quanto successo durante il suo incontro con Falstaff, in tonalità di Do. Quest'ultima ritorna anche dopo l'inciso della questione del matrimonio di Nannetta, con l'assolo di Alice "Gaje comari di Windsor è l'ora", a confermare che si tratta di una tonalità chiave per il tema dell'attuazione delle burle.

¹¹⁶ Claudio Del Monte e Vincenzo Raffaele Segreto (a cura di), *op.cit.*, p. 46.

- Dopo la scena della venuta di Falstaff, in La maggiore, giunge il gruppo di uomini per cercarlo (in Do maggiore, a partire dal “Cogliam tempo” di Quickly, in seguito alle direttive di Ford di cercare il presunto amante in ogni angolo della casa).

- Col giungere di Fenton, i due innamorati trovano il modo di nascondersi dietro il paravento, durante un segmento abbastanza breve e armonicamente statico¹¹⁷ ma, come sempre in tonalità di La bemolle, che, come detto in precedenza, si conferma il colore tonale dell’amore tra i due giovani.

- Si è giunti così al quarto punto, in cui si presenta in scena quasi tutto l’organico vocale mosso dalla volontà comune di farla pagare a Falstaff: è possibile notare però una sovrapposizione di piani sonori e drammaturgici. Inizialmente infatti i tre gruppi si alternano in “minuscoli frammenti all’interno di un ritmo regolare di archi e legni”¹¹⁸: è a partire dal sonoro bacio degli innamorati che la struttura comincia a inspessirsi con l’ingresso progressivo delle voci nel tessuto musicale. Inizialmente c’è il gruppo di Ford, che conduce la propria parte con frammentati interventi ritmico-armonici, seguito dalle terzine di Meg e Quickly. Ultimi nell’ingresso sono Nannetta e Fenton ai quali viene affidato l’aspetto melodico dalla funzione di sostegno.

Inoltre è importante notare che compaiono in questa scena due rilevanti motivi funzionali.

Il primo è quello sostenuto dall’orchestra quando giunge in scena Quickly per avvertire Alice e Falstaff dell’arrivo di Meg: la stessa cellula melodica viene ripresa, modulata, nell’introduzione dell’atto III, ovvero subito dopo il tuffo nel Tamigi di sir John. È come se fossimo di fronte a una reminiscenza psichica del Cavaliere, sicuramente scosso dalla brutta avventura che inizia a prendere i connotati di qualcosa di negativo proprio nel momento in cui Quickly giunge a interrompere il suo corteggiamento di Alice.

Il secondo tema è invece quello che connota il sopraggiungere di Ford, dal momento in cui viene preannunciato dalle comari, per tutto il perpetuarsi della “caccia infernale”¹¹⁹ alla ricerca di Falstaff. La sua struttura melodica, affidata ai

¹¹⁷ Julian Budden, *op.cit.*, p. 520.

¹¹⁸ *Ivi*, p. 523.

¹¹⁹ II, 2^a.

violini, rende l'idea di una corsa concitata e durante la sequenza viene sviluppata in differenti tonalità.

L'atto finisce con il "*Patatrac!*" collettivo al momento della caduta della cesta nell'acqua, nuovamente in tonalità di Do.

7.3.3 La seconda parte dell'atto III

Nella seconda parte del terzo atto la discontinuità con la tendenza descritta qui sopra è data dalla coalizzazione delle donne con gli uomini che dà vita a un organismo musicale, seppur multifaccettato, più vincolato alla presenza di ciascuna sezione nella trama musicale. Con questo intendo che nei concertati precedenti il gruppo femminile e quello maschile condividevano la verticalità del pentagramma, generando soluzioni ritmico-armoniche in grado di coesistere e di generare una struttura autonoma. Nell'ultima scena le sezioni femminili risultano invece integrate a quelle maschili anche orizzontalmente, ma all'interno di una struttura più frammentaria che rende un po' meno solido l'impianto del concertato. La fuga, forma severa per eccellenza e posta in chiusura, funge però da elemento riequilibrante in questo senso nell'architettura musicale della scena.

Inoltre in quest'ultima parte dell'opera lo spazio riservato ad Annetta e Fenton è ridistribuito in modo tale che questo non sia "incastrato" all'interno delle pressanti maglie dei concertati, ma che disponga di un'autosufficienza nella temporalità scenica, prima con l'assolo di Fenton, al quale si unisce in chiusura la ragazza, e in seguito con la scena del matrimonio, anche se a livello più tematico che musicale.

Si può sintetizzare questo finale d'atto in tre grandi blocchi tematici:

- il primo è costituito dalla situazione "fatata", ed è a sua volta divisibile in tre blocchi. Il primo è quello che vede protagonista il sonetto di Fenton in *La bemolle maggiore*; il secondo individua la sezione immediatamente successiva, che inizia dalla battuta di Alice "Nossignore! Indossa questa cappa!". Da notare qui lo sfoggio verdiano di sapienza armonica nell'ingresso di Falstaff sui rintocchi in *Fa della campana*. Per finire, il terzo blocco comincia con l'ingresso del corteo fiabesco e termina alla fine dell'aria della Regina delle Fate. A questo punto della narrazione quindi sono presenti in scena, con Falstaff, solo il gruppo femminile e il coro;

- il secondo blocco è quello in cui viene "consumata" la vendetta nei confronti di sir John e che si conclude con l'espiazione delle sue colpe. Anche questo segmento è suddivisibile in tre parti. La prima vede l'arrivo del gruppo maschile sulla scena

(siamo nuovamente in tonalità di Do). La seconda costituisce la “pancia” del concertato: comincia con l’omoritmico “Pizzica pizzica pizzica stuzzica” delle comari (in Sol maggiore, con ritmo ternario), continua in Do con il reingresso del gruppo maschile impegnato a insultare Falstaff e termina in seguito alla parodica giaculatoria femminile “Domine fallo casto!” e i ripetuti “Di che ti penti!” maschili, rinforzati dal coro. Nel complesso in quest’ultima parte si perde la stabilità tonale, mentre si consolida la presenza di una “girandola” di tonalità locali, come per conferire l’idea di qualcosa che ruota attorno al protagonista. La terza parte comincia invece con la scoperta di Falstaff di tutta la messinscena e prosegue fino alla battuta di Ford “ Se non ridessi ti sconquasserei!”;

- il terzo blocco tratta la tematica del matrimonio di Nannetta e Fenton e di conseguenza della controbeffa ai danni di Ford. Si sviluppa in Sol maggiore fino al momento in cui Ford scopre di aver celebrato in realtà le nozze del dottor Cajus con Bardolfo, quando ovvero si ritorna in tonalità di Do maggiore, che si attesta come tonalità di chiusura dell’opera. Con questa sequenza termina l’avanzamento drammaturgico della storia: la sezione dedicata alla fuga buffa è come un epilogo postludio, che ricorda quelle piccole strutture finali del teatro operistico settecentesco dove manca la scena e vi è solo conclusione musicale.

Verdi sceglie la forma severa della fuga come risposta ironica all’accademismo scolastico, che considerava l’opera italiana indegna di competere non solo con gli storici modelli cameristici e sinfonici, ma anche con quelli operistici d’oltralpe. L’aspetto brillante di tutto ciò, è che egli compie quest’operazione di difesa della propria arte citando esattamente quei modelli che volevano metterla in discussione: infatti anche ne *I maestri cantori di Norimberga* la conclusione viene addebitata a una fuga di “disordine colossale”.

Verdi non mancava quindi di onestà intellettuale nello sviluppare idee musicali attingendo da panorami culturali e poetici molto diversi dal suo. Egli aveva perfettamente chiari i predecessori e i contemporanei che avevano portato in scena situazioni di “caos organizzato”, e non si limitò quindi a osservare solo le strette dei concertati buffi rossiniani: al compositore va il grande merito di aver costruito, partendo da un libretto fondato sul virtuosismo verbale, un’articolata struttura musicale in grado di suggerire ritmi ferrei già solamente grazie all’accento della parola, di cui esalta il gusto sonoro.

8. BIBLIOGRAFIA

Opere di William Shakespeare

- *Henry IV (Première et Deuxième Partie)*, vol.3 di *Œuvres Complètes*, trad. di François-Victor Hugo, Paris, Alphonse Lemerre, 1875.
- *Le Allegre Comari di Windsor*, introduzione, prefazione, traduzione e note di Nemi D'Agostino, Milano, Garzanti, 2006.
- *Les joyeuses commères de Windsor*, prefazione e note di Richard Marienstras, trad. di François-Victor Hugo, Paris, Garnier-Flammarion, 1966.

Opere di Giuseppe Verdi

- *Falstaff. commedia lirica in tre atti di Arrigo Boito*, riduzione per canto e pianoforte di Carlo Carignani, Milano, G. Ricordi & C., 1944.

Saggi su Giuseppe Verdi e Arrigo Boito

- Julian Budden, *Le opere di Verdi*, trad. di Alberto Conte, Cesare Dapino, Fabrizio Della Seta, Michela Garda, Torino, EDT Musica, 1988.
- Claudio Del Monte e Vincenzo Raffaele Segreto (a cura di), *Falstaff*, Parma, Grafiche Step, 1986.
- Gianni Godoli (a cura di), *Falstaff: commedia lirica in tre atti/ libretto di Arrigo Boito; musica di Giuseppe Verdi; Produzione del Teatro alla Scala per il Teatro Verdi di Busseto e Ravenna Festival*, Milano, Ricordi, 2001.
- Massimo Mila, *Verdi*, a cura di Piero Gelli, Milano, BUR Rizzoli, 2012.
- Eduardo Rescigno, *Vivaverdi: dalla A alla Z Giuseppe Verdi e la sua opera*, Milano, BUR Rizzoli, 2012.
- Franco Serpa, *Il pancione corre e grida*, e Massimo Mila, *Profili di opere. Falstaff*, in Giovanni Gavazzeni (a cura di), *Falstaff di Verdi*, Bologna, Pendragon, 2007.
- Franco Serpa, *Molto piangono gli uomini nobili*, in Giovanni Gavazzeni (a cura di), *Simon Boccanegra di Verdi*, Bologna, Pendragon, 2007.

Altre fonti consultate

- Giovanni Boccaccio, *Decameron*, a cura di Vittore Branca. Milano, Mondadori, 2006.
- Giovanni Fiorentino, *Il Pecorone nel quale si contengono cinquanta novelle antiche delle d'invenzione e di stile*, Milano, Giovanni Silvestri, 1815.

Sitografia

- www.academia.edu
- www.literary.it
- www.treccani.it