

# La genesi dell'opera

Che Verdi abbia composto il *Falstaff* per “vendicarsi” (cinquant’anni dopo) del fiasco di *Un giorno di regno* sarà anche plausibile in termini psicologici, ma di certo risulta un luogo comune assai riduttivo per chi voglia indagare il significato dell’ultima opera verdiana dal punto di vista critico-estetico.

Benché la tradizione dell’opera buffa (specialmente di Rossini) sia presente tra le righe del *Falstaff*, la partitura verdiana, che Casella considerava come il punto di partenza di tutta la musica moderna italiana, si colloca *oltre* la tradizione melodrammatica. Quest’ultima compare nel *Falstaff* soltanto sotto forma di parodia o di citazione. Non a caso Verdi affermò che il luogo più adatto per rappresentare la sua nuova opera non fosse più il Teatro alla Scala ma la Villa Sant’Agata. Irresistibili a questo proposito sono le ironiche autocitazioni come “Povera donna!” di Mrs Quickly (che rinvia alla *Traviata*) oppure “Immenso Falstaff” di Bardolfo e Pistola (che fa il verso al celebre coro dell’*Aida*: “Immenso Fthà”). Mentre l’opera buffa tradizionale si articola attraverso strutture musicali almeno in parte indipendenti dall’azione drammatica, nel *Falstaff* Verdi sembra in qualche modo mettere in azione la musica e sonorizzare le parole. L’opera attacca infatti come una specie di parodia della forma-sonata (una forma strumentale, perdipiù) con tanto di primo tema, secondo tema e sviluppo. Una parodia che ha un riscontro anche sul piano verbale: “Ecco la mia risposta”, quando incomincia il secondo tema “Non è finita!”

all’inizio dello sviluppo. Che il compositore volesse *anche* prendere in giro il sinfonismo dei giovani compositori italiani? La distanza dalla tradizione melodrammatica ottocentesca emerge anche nella scrittura vocale e nel rapporto tra il canto e l’orchestra. La voce non è più la dominatrice assoluta; anzi, depurata d’ogni gesto stentoreo, viene integrata il più possibile nel tessuto orchestrale. Certo, resta il potente monologo di Ford, ma esso è appunto una sorta di citazione, di parodia del melodrammatico baritono geloso. Per quanto riguarda la sonorizzazione delle parole, va detto che i pochi temi ricorrenti che si trovano nel *Falstaff* hanno tutti origine da un elemento verbale: “Dalle due alle tre”, “Te lo cornifico” ecc. Viene in mente una lettera in cui Verdi, lodando *Il barbiere di Siviglia*, cita la frase di Figaro “Signor giudizio, per carità”, definendola “né melodia né armonia... ma la parola declamata giusta vera!”.

Dunque Verdi, di cui tutti conoscono la passione shakespeariana, realizza la sua ultima opera con il librettista Arrigo Boito, che ebbe un ruolo assai rilevante nell’ultima fase della parabola creativa verdiana: con Boito, il compositore rimise mano al *Simon Boccanegra* nel 1880 e scrisse l’*Otello* nel 1887. La parte di Falstaff

Emilio Sala (1959) insegna Drammaturgia e Storiografia musicale presso l'Università Statale di Milano. Dal 2012 al 2015 è stato direttore scientifico dell'Istituto Nazionale di Studi Verdiani. È membro del board dell'Edizione critica delle opere di Giuseppe Verdi, del Comitato scientifico della Fondazione Rossini e dell'Edizione nazionale Giacomo Puccini. Il suo ultimo libro *Opera, neutro plurale* è stato pubblicato dall'editore il Saggiatore nel 2024.

venne interpretata dal baritono francese che fu il primo Jago: Victor Maurel, un artista che detestava cantare, come avrebbe detto Verdi, per fare la “voce grossa”. Scrivendo a Boito a proposito di Jago (ma lo stesso si potrebbe dire anche di *Falstaff*), Verdi afferma: “È cosa curiosa! La parte di Jago, salvo qualche éclats, si potrebbe cantare tutta a mezza voce!”. Durante la gestazione del *Falstaff*, egli scrive a Ricordi per avvertirlo che vorrà dedicare una particolare assiduità alle prove al cembalo, dato che la sua nuova opera “bisognerà cantarla diversamente dalle altre opere comiche moderne, o dalle opere buffe antiche. [...] 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 fiato”. Come si vede, Verdi si distacca dalla tradizione melodrammatica di cui è stato peraltro un protagonista assoluto e si riferisce ad essa, semmai, ironicamente. Il *Falstaff* è in un certo senso un'opera postuma. La spinta al comico dimostrata dal compositore in opere come *Un ballo in maschera* o nel Fra Melitone della *Forza del destino* è certo un presupposto importante; né va dimenticato quanto Verdi scrisse al Monaldi (3 dicembre 1890): “Sono quarant'anni che desidero scrivere un'opera comica, e sono cinquant'anni che conosco *Le allegre comari di Windsor*”. Ma la *vis* del *Falstaff* è più ironica che comica, ed è piena di malinconia. Quando andò in scena alla Scala il 9 febbraio 1893, tutti sapevano che il *Falstaff* sarebbe stata l'ultima opera di Verdi. Nel congedare la partitura a Ricordi, alla fine del 1892, avviandosi ormai verso il traguardo degli ottant'anni, il compositore allegò alla sua

Biglietto autografo di Giuseppe Verdi inviato a Giulio Ricordi al termine della composizione di *Falstaff*.

Verdi riprende un passo del libretto (Atto III, prima parte): “Va', vecchio John, va', va' per la tua via; cammina finché tu muoia” e lo modifica: “Le ultime note del Falstaff e tutto è finito. Va va vecchio John... Cammina per la tua via, finché puoi” (Milano, Museo Teatrale alla Scala).

ultima fatica questo appassionato, melanconico e struggente biglietto di commiato: “Le ultime note del *Falstaff*. Tutto è finito! Va, va, vecchio John... Cammina per la tua via, finché tu puoi... Divertente tipo di briccone; eternamente vero, sotto maschere diverse, in ogni tempo, in ogni luogo! Va... Va... Cammina, cammina... Addio!!!”.