

La genesi dell'opera

Emilio Sala*

Verdi trasse il soggetto di *Un ballo in maschera* da un *grand opéra* della premiata ditta Scribe-Auber, *Gustave III ou Le bal masqué*, che fu rappresentato all'Opéra di Parigi nel 1833. Bellini lo vide due anni dopo e scrivendo a Florimo ne lodò soprattutto la novità e la grandiosità. Lo stesso apprezzamento si ritrova in una lettera di Verdi a Vincenzo Torelli (19 settembre 1857), scritta dal compositore quando l'opera era ancora destinata al San Carlo di Napoli: "Ora sto riducendo un dramma francese, *Gustavo III di Svezia*, libretto di Scribe, e fatto all'Opéra or sono più di vent'anni. È grandioso e vasto; è bello". D'altra parte la grande voga del soggetto è testimoniata anche dalle riduzioni melodrammatiche che precedono quella di Verdi, tra le quali bisogna menzionare *Il reggente* di Salvatore Cammarano e Saverio Mercadante (1843). Come si evince da alcuni particolari della sua partitura, Verdi conosceva infatti tanto la musica di Auber quanto quella di Mercadante. Perfino il teatro di prosa inscenò il soggetto di Scribe a mo' di dramma, come emerge da una lettera di Antonio Somma che nel maggio 1858 si scaglia contro la censura romana (dopo il fallimento delle trattative con Napoli, l'opera approdò infatti a Roma), colpevole a suo dire di aver concesso al teatro di prosa ciò che vietava al teatro lirico: "A Roma, dove sul teatro drammatico si è permessa mesi or sono la tragedia di Dal Testa *Gustavo III*, non si permette per musica lo stesso soggetto, quantunque il re lo abbia convertito in duca, e ristretta la corte di Svezia ad una piccola corte, ed esclusa la politica". Ma l'ascendente francese va al di là della derivazione del libretto di Somma e investe tutta la drammaturgia messa a punto da Verdi. Quando il librettista propone di aggirare i divieti della censura spostando la vicenda in Pomerania nel XII secolo, il compositore risponde: "Mi pare grave controsenso mettere dei caratteri tagliati alla francese come Gustavo [*poi Riccardo*] ed Oscar, ed un dramma così brillante", in un'epoca così rozza e brutale. Alla fine, come sappiamo, l'azione fu spostata a Boston alla fine del XVII secolo, il sovrano divenne il governatore della città, ma rimase l'aria sfarzosa ed elegantemente moderna dell'originale francese. Verdi non vuole insomma rinunciare al carattere comico-brillante che Mercadante poté invece solo sfiorare. La possibilità di mescolare comico e tragico resta anche in questo caso ciò che maggiormente attrae il compositore verso il soggetto di Scribe. E la resa, tutta "franciosa", di un personaggio come Oscar risulta, in questa chiave, fondamentale. Non solo l'uso dei *couplets* rinvia alla musica francese, ma la stessa voce di soprano "leggero" del paggio *en travesti* è fortemente debitrice di una tradizione vocale che va dallo stesso Auber a Meyerbeer e a Offenbach. In Italia i ruoli *en travesti* erano piuttosto appannaggio di voci più scure di tipo contraltile (vedi Maffio Orsini in *Lucrezia Borgia*, ad esempio) e ciò avviene non a caso anche nell'Oscar di Mercadante. D'altronde l'elemento comico-brillante-leggero, al quale – va ribadito – Cammarano e Mercadante rinunciarono quasi completamente, viene da Verdi potenziato al massimo. Esso si trova in bella vista anche nelle scene più orrifiche come quella dell'antro della maga, dove Riccardo si reca travestito da pescatore, e quella del campo dei supplizi, dove il riso beffardo dei congiurati contrappunta la tragica scoperta di Renato e la

disperazione di Amelia. Data la complessità scenico-drammaturgica di quest'opera, è significativo che a partire da essa Verdi si sia sempre più preoccupato dell'aspetto visivo del suo teatro, come testimoniato dall'importante *Disposizione scenica per l'opera "Un ballo in maschera"*, "compilata e regolata sulla messa in scena del Teatro Apollo in Roma, il carnevale 1859", dal *régisseur* della rappresentazione romana Giuseppe Cencetti e pubblicata da Ricordi. E in effetti l'organizzazione dello spazio scenico appare sempre in relazione all'esigenza di bilanciamento del volume dei suoni, specialmente nell'ultimo quadro, quello del ballo in maschera, dove, secondo una tecnica "cinematografica" già collaudata nelle Introduzioni di *Rigoletto* e *Traviata*, il compositore utilizza la musica di danza a mo' di *continuum* "registico" talora a tutto volume e a tutto campo (le esplosioni gioiose del coro), talaltra a sonorità ridotta con "zoomate" sui personaggi (i nervosi dialoghi tra i congiurati e tra Oscar e Riccardo). Fino a che, dopo i *couplets* di Oscar, inizia il valzer-mazurka a tempo *Assai moderato* che costituisce il momento (magico) in cui viene portato alle estreme conseguenze tutto quanto siamo andati dicendo. *In primis* va sottolineato il contrasto quasi insopportabile, per la tensione drammatica che riesce a produrre, tra un movimento di danza dal sapore leggero e mondaneggiante (un sapore assai insapore, in un certo senso) e il disperato duettino di Amelia e Riccardo che si staglia dunque come un dialogo tragico su uno sfondo indifferente, frivolo se non comico. Poi bisogna mettere in evidenza l'attentissima "regia del suono": il valzer-mazurka è infatti eseguito da un piccolo gruppo d'archi sul palcoscenico a mo' di "musica di scena", con un effetto di avvicinamento alle dinamiche drammaturgico-spaziali tipiche del teatro di prosa. La capacità tutta verdiana di drammatizzare segmenti musicali apparentemente banali trova in questa scena uno degli esempi più impressionanti. E per smentire l'accusa di corrività o di facile effettismo nel ricorso a tale pratica, basterebbe analizzare il trattamento del valzer-mazurka, che subisce una serie di modulazioni sempre più imprevedute, come se la realtà esterna (oggettiva) della musica di danza fosse filtrata attraverso lo stato d'animo (soggettivo) dei due personaggi, come se la musica d'ambiente fosse distorta dallo strazio dell'ultimo addio. Ancora dopo il colpo mortale ricevuto da Riccardo, si ascolta un ultimo segmento della danza "sospesa e distratta", per dirla con Gabriele Baldini, "quasi che in alto l'orchestra non sia stata ancora raggiunta dalla notizia dell'attentato e continui la sua favola sconsolata senza porvi alcuna intenzione particolare".

* Emilio Sala (1959) è professore di Musicologia presso l'Università degli Studi di Milano. Membro dei comitati scientifici della Fondazione Rossini (Pesaro), dell'edizione critica delle opere di Giuseppe Verdi (Chicago) e dell'Edizione nazionale delle opere di Giacomo Puccini (Lucca), ha diretto l'Istituto Nazionale di Studi Verdiani dal 2012 al 2015. Nel 2014 ha ricevuto il premio internazionale per la musicologia "Luigi ed Eleonora Ronga" dell'Accademia nazionale dei Lincei. Si occupa di drammaturgia musicale, non solo operistica, dal Seicento alla contemporaneità, con una particolare attenzione all'Ottocento romantico-popolare. È autore di numerose pubblicazioni musicologiche uscite presso editori di diversi paesi. Nel 2020 ha fondato una rivista online, "Sound Stage Screen", pubblicata dall'Università degli Studi di Milano, di cui è condirettore insieme a Giorgio Biancorosso.