

Il brutto e il grottesco tra *Macbeth* e *Luisa Miller*

di Gabriele Scaramuzza

gabriele.scaramuzza@unimi.it

Abstract

In Rosenkranz's definition, the grotesque is a particular kind of ugly. In the 20th Century it gain thus its own dignity and we can say that the grotesque is the form of survival for the ugly in our age (also the kitch inherits some aspects). It has moments of disfigurement and vulgarity; it is restless, variegated, it undermines classical categories: it appeals to the comic and the tragic, but it also desecates them. Annie Ubersfeld's between a "grotesque du rire" and a "grotesque de l'angoisse" is very useful to get the grotesque in Verdi, where the anguish grotesque prevails. I have searched to trace the presence of the ugly and the grotesque primarily in *Macbeth*, *I Masnadieri*, *Luisa Miller*. Rosenkranz states that the ugly, and the grotesque that is part of it, find their emancipation in art, by running from the comic; on the contrary, Verdi makes the comic an element that is functional to the grotesque and the horrible, and to the "scenic truth" that is communicated through them.

Nel saggio *Il secolo di Grete Samsa*¹ Karel Kosik sostiene che nel secolo di Kafka il grottesco cancella il tragico. Di fatto, nella nostra ottica, il grottesco si impone come la forma predominante di sopravvivenza del brutto nel secolo scorso. Grete irride il lato tragico della vicenda del fratello, si mostra refrattaria al tragico e ha tratti grotteschi: volgarizza tutto, banalizza la morte facendo del cadavere di Gregor una scoria da gettare nella spazzatura.

Il Novecento, il secolo di Kafka, è al culmine del «nefasto processo di trasformazione del senso del tragico»² (per usare ancora parole di Kosik), distrutto dal grottesco e dal caricaturale. Ma nel XIX secolo già era iniziato quel processo di erosione del tragico che avrà i suoi effetti maggiori

¹ Cfr. K. Kosik, "Karel Kosik (1926-2003): il secolo di Grete Samsa", in *Aut Aut*, 316-317/2003, pp. 164-172. La rilettura di questo saggio mi è stata sollecitata dalla lettura di L. Boella, *Le imperdonabili*, Mimesis, Milano 2013, in particolare le pp. 43-48 su Milena.

² *Ibid.*, p. 166.

nel XX secolo. Il mondo di Dostoevskij ha eroi e situazioni grottesche; ma il grottesco si trova anche in Wagner (ad es. nella figura di Mime nel primo atto del *Siegfried*). Ed è ben presente in Verdi, accanto ad altri tipi di brutto.

Veniamo dunque a Verdi³, al periodo della sua produzione che ha i propri più significativi risultati in *Macbeth* e in *Luisa Miller*, ma con qualche sguardo retrospettivo e prospettivo. È noto che soprattutto dalla consuetudine con la cultura francese, in particolare con Hugo⁴, Verdi trae stimoli per la presa di coscienza del problema del brutto: la celebre *Préface* al *Cromwell*, che conosceva, resta un imprescindibile capitolo della riflessione intorno a un grottesco non dissociato dal brutto. Hugo concentra la sua attenzione sul grottesco, è vero, che gode ormai di una vita categoriale autonoma rispetto al brutto; ma in questo conserva le proprie radici.

Come criterio per caratterizzare il grottesco, e in generale. Per orientarci nella selva del brutto, assumo Rosenkranz: per lui il grottesco è appunto uno dei “mille” tipi di brutto - laddove il bello, per dirla con Hugo, «non ha che un tipo»⁵. Il biografo di Hegel quanto meno fornisce un quadro generale del problema, che si riferisce proprio agli anni in cui Verdi si formò. E dunque *l'Estetica del Brutto* è particolarmente pertinente al nostro discorso.

Il grottesco, stando a Karl Rosenkranz, rientra nell'ambito del brutto come deformazione, di cui sottocategoria è il volgare (accanto al ripugnante e alla caricatura). Il volgare a sua volta prevede come sottocaso il vile (oltre al meschino e al debole), e quest'ultimo dal canto suo implica

³ Dal mio punto di vista non musicologico beninteso; e non posso che rinviare, per un completamento imprescindibile, all'intervento di Ilaria Bonomi, contenuto in questo stesso fascicolo.

⁴ Cfr. A.M. Scaiola, *Dissonanze del grottesco nel Romanticismo francese*, Bulzoni, Roma 1988 e, soprattutto nel nostro contesto, M. Mazzocut-Mis, *Il gonzo sublime. Dal patetico al kitsch*, Mimesis, Milano 2005.

⁵ V. Hugo, *Sul grottesco*, tr. it. di M. Mazzocut-Mis, introduzione di E. Franzini, Guerini, Milano 1990, p. 56.

(accanto al banale e al rozzo) il casuale, che si dirama infine nel bizzarro, nel barocco, nel burlesco e, appunto, nel grottesco⁶.

Il grottesco ha qualcosa in comune con la rete categoriale di cui è parte: tratti di sfiguramento, di volgarità, di incompiutezza; superficialmente ha presa, ma di fatto è dissacrante. È una categoria inquieta, variegata, sfugge alle tipologie classiche, anzi le mette in crisi. Fa reagire in modo casuale l'uno sull'altro momenti diversi: tragici e volgari, sublimi e buffi, malvagi e patetici, ipocriti ed emozionanti; a valori alti, o esibiti come tali, mescola toni che li irridono; distrugge con angosciante violenza ogni dignità; rovescia il bello nel brutto, capovolge basso e alto; anche un bello artefatto e sinistro rasenta qui da vicino il comico. Il kitsch non gli è estraneo, anzi ne sviluppa talune potenzialità.

La figura di Rigoletto ne è un emblema perfetto. *Rigoletto* (come è chiaro soprattutto nella regia che ne ha firmato Ponnelle) non è un'opera tragica, ma piuttosto grottesca, con quel suo misto di riso atroce, scherno, commedia e tragedia. Di qui la difficoltà a caratterizzarla: non a caso al suo primo allestimento «l'opera sorprese gli ambienti musicali: la critica arrivò fino a parlare di un'opera semiseria (appartenente cioè a un genere intermedio fra il dramma e l'opera buffa), il che lascia intendere che essa non vi ravvisava le esigenze di nobiltà di stile legate alla tragedia»⁷. L'opera sembrava esasperare e svuotare di senso proprio quelle esigenze.

Soprattutto nel primo Verdi ci troviamo di fronte a tutto un mondo a tinte forti, dai toni esasperati, che talvolta rasentano, nella loro icastica sommarietà, il caricaturale. In tempi a noi vicini Bruno Barilli, a proposito del *Trovatore*, scrive (in *Il sorcio nel violino*) di un'arte «che è tutta sovvertimento, deformazione, caricatura sublime»⁸. Ma già Basevi aveva

⁶ Cfr. K. Rosenkranz, *Estetica del Brutto*, a cura di R. Bodei, Il Mulino, Bologna 1984, pp. 186-7 e 190-1.

⁷ G. De Van, *Verdi. Un teatro in musica*, tr. it. di R. de Letteriis, La Nuova Italia, Firenze 1994, p. 283.

⁸ B. Barilli, *Il sorcio nel violino*, Einaudi, Torino 1982, p. 69.

denunciato «quell'esagerazione che fu spesso condannata nella musica verdiana»⁹. E la caricatura, che per Rosenkranz costituisce l'esito estremo del brutto e prelude al suo rovesciamento nel comico, è esasperazione di tratti e di caratteri particolari, e insieme sproporzione di un loro unilaterale imporsi a scapito dell'equilibrio del tutto.

Nel caso di Verdi, è estremamente rilevante la distinzione che Annie Ubersfeld opera tra «le grotesque du rire et le grotesque de l'angoisse [...] : d'une part il crée le difforme et l'horrible, de l'autre, le comique et le bouffon»¹⁰. In Verdi è senza dubbio il grottesco di angoscia che prevale, anche nella figura del buffone: definirla semplicemente "comica" è quanto meno riduttivo, non ne coglie le valenze di fondo.

Se esistono situazioni che presentano ardui margini di problematicità a dirsi, questo non riguarda solo il caso estremo, e incomparabile, degli orrori attraversati nel secolo scorso. Fatte le opportune proporzioni, e in contesti e con sfondi certo del tutto differenti, il teatro musicale dell'Ottocento pure pone il problema dell'affacciarsi di realtà difficilmente ritenute rappresentabili sulle scene, in generale inaccoglibili nell'alveo di forme e di generi artistici riconosciuti. Non a caso Nietzsche, all'inizio di *Nietzsche contra Wagner*, osserva che per mezzo di Wagner «sono state aggiunte all'arte molte cose che fino ad oggi sembravano inespriuibili e persino indegne di essa»¹¹.

Qualcosa di questo riguarda anche Verdi, che consapevolmente si misura con quel "brutto", che segna un limite estremo di ciò che si può ben definire (parafrasando Kafka) il "negativo del suo tempo". Acutamente Fétis ha rilevato, nel 1864, che Verdi «comprit que le temps des condi-

⁹ A. Basevi, *Studio sulle opere di Giuseppe Verdi*, a cura di U. Piovano, Rugginenti, Milano 2001, p. 233 (prima edizione: Tofani, Firenze 1859; ristampa: Bologna, 1978, p. 156).

¹⁰ A. Ubersfeld, "Introduction a Victor Hugo", in V. Hugo, *Cromwell*, Garnier-Flammarion, Paris 1968, p. 49.

¹¹ F. Nietzsche, *Nietzsche contra Wagner*, tr. it. di F. Masini, Mondadori, Milano 1977, p. 132.

tions du beau dans l'art était passé» e che è venuto il tempo delle «émotions nerveuses»¹². De Van ha denunciato le rotture verdiane del tono tradizionalmente elevato dei libretti, in cui ha introdotto «personaggi, temi, perfino accessori, che non vi avevano diritto di cittadinanza: il corno di Ernani, la gobba di Rigoletto, il divorzio di *Stiffelio*, la prostituzione, l'importanza del denaro o la malattia nella *Traviata*»¹³.

Il brutto pervade da cima a fondo le opere di Verdi¹⁴, e dà voce alla sua sconfortata visione del mondo. Come nota Claudio Casini, «Verdi nella sua drammaturgia tenne sempre d'occhio la deformità, fisica e morale, e il mondo subordinato dei derelitti, come categorie estreme di quel pessimismo che il melodramma tradizionale non aveva conosciuto»¹⁵. Una folla di rei e di perdenti abita il cupo mondo verdiano: esseri perseguitati da passioni unilaterali, da rimorsi inestirpabili e da presentimenti atroci; soffocati da un'aspra solitudine, stravolti da una disperazione che li vota al delirio, all'incubo, a una tragica follia; dove la pietà (come sarà nei lager) è delitto, improponibile il perdono, ogni tenerezza sopraffatta. Col "brutto" hanno anche a che fare le morti violente così tipiche di molto Verdi; dove la morte giunge spesso assurda, sgomenta sempre, assai di rado edificante; così lontana dai modelli classici del bel morire delineati da Philippe Ariès, e a maggior ragione dalle morti "estetiche" irrise da Jean Améry in *Intellettuale a Auschwitz*.

Eppure questi esseri bruciati da un incoercibile destino restano animati da un'inestinguibile, ancorché sempre frustrata, ansia di riconoscimento e di riscatto. La denuncia spietata di un mondo spoglio di ogni carità nasconde un intimo anelito a un mondo in cui la carità, l'amore

¹² G. Verdi, *Autobiografia dalle lettere*, a cura di A. Oberdorfer, Rizzoli, Milano 1981, p. 210.

¹³ G. De Van, *Verdi. Un teatro in musica*, tr. it. di R. de Letteriis, La Nuova Italia, Firenze 1994, p. 202.

¹⁴ Su questo tema si rimanda al primo capitolo del mio libro *Il brutto all'opera. L'emancipazione del negativo nel teatro di Giuseppe Verdi*, Mimesis, Milano 2013.

¹⁵ C. Casini, *Verdi*, Rusconi, Milano 1981, p. 162.

come dono gratuito, abbiano posto. Se Steiner designa una volta il melodramma (ammesso e non concesso che ad esso possa essere tutto ricondotto il dramma musicale) come “genere letterario del messianico”, qualcosa di questo può ben riguardare anche Verdi, che con questa inedita forma di drammaticità, e col “brutto” che le appartiene, ebbe grande confidenza. Del progetto di emancipazione del “brutto” in atto nella cultura dei suoi tempi, Verdi resta tra i più lucidi rappresentanti.

Il brutto in Verdi non si riduce al solo grottesco, ha tante facce. Un rilevante aspetto di esso cade sotto il segno di ciò che Rosenkranz raccoglie sotto l’etichetta dell’asimmetrico e del disarmonico, e che consiste in esasperazioni di contrasti, eccessi, interne sproporzioni: forzature dei toni in cui si producono eccedenze passionali, inflessioni patetiche; e in discrepanze tra cause ed effetti che rendono immotivati taluni passaggi e incomprensibili taluni esiti, in quella sorta di teatro dell’assurdo che soprattutto il primo Verdi pratica. Rientra qui la ricerca dell’effetto su cui Verdi tanto insiste (e che, scrive Rosenkranz, «rafforza gli estremi per eccitare senso e sentimento»¹⁶), dell’interessante, del nuovo. E del “filosofico”, come eccedenza del significato nelle parole.

Ha a che vedere col brutto anche l’incrinarsi del dominio del “bel canto” in Verdi. Un passo di Celan (fatta ovviamente salva l’incolmabile disparità dei contesti e delle persone in gioco) ci può tornare qui utile, laddove dice di “un linguaggio che fra l’altro desidera vedere la propria ‘musicalità’ situata in un luogo dove essa non ha più nulla da spartire con quella ‘melodiosità’ che ancora andava risonando, più o meno imperturbata, assieme o accanto agli eventi più orrendi”. La “melodiosità” in gioco, nel caso di Verdi, non è certo quella cui allude Celan; è innanzitutto quella del cosiddetto “bel canto”. Come nota De Van, in Verdi «il rifiuto di una certa bellezza è parallelo al rifiuto dell’equivalente in musica di un certo tipo di canto»¹⁷. Verdi «rompe gli ultimi legami con il

¹⁶ K. Rosenkranz, *Estetica del brutto*, cit., p. 102.

¹⁷ G. De Van, *Verdi. Un teatro in musica*, cit., p. 202.

belcanto, orientando il canto verso una concezione essenzialmente drammatica»; perciò il tipo di canto che propugna gli merita, appunto, «l'animosità dei sostenitori del belcanto»¹⁸.

Anche quella forma di brutto che è il banale (categoria pure raccolta da Rosenkranz sotto l'indice del brutto: come insignificante, noioso, indifferente, privo di presa sulla realtà, mancandogli "l'individualizzazione caratterizzante") ha cittadinanza nel mondo verdiano, e in funzione drammatica. Esempio qui è il caso di *La donna è mobile*, di per sé così trito, peggio di una brutta canzonetta a parere di Honegger: la sua «volgarità farebbe impallidire una fisarmonica da strada», e sta dentro una storia che è «un errore d'imballaggio»¹⁹. A Honegger risponde Mila²⁰, rivendicando giustamente la funzionalità drammatica di *La donna è mobile*, la sua "verità scenica" appunto. È insipida, eppure è drammaticamente quanto mai efficace nel suo agghiacciante risuonare alla fine, allorché Rigoletto crede di aver compiuto la vendetta e si trova nel sacco (altro simbolo di bruttura) la figlia morente; segna il trionfo della maledizione scagliata contro di lui da un padre offeso, e da lui schernito.

È sintomatico da questo punto di vista quanto Steiner ha sostenuto circa il rapporto - di Wagner soprattutto, ma anche di Verdi - col tragico: «Con lo sviluppo, nel corso del XIX secolo, di una matura prosa drammatica e di forme operistiche capaci di esprimere avvenimenti tragici e complessi», e «dopo *Woyzeck* e *Tristano e Isotta*, le tradizionali definizioni del genere tragico non sono più valide»²¹. Queste opere (non meno di *Boris Godunov* e *Otello*) ancora appartengono agli estremi bagliori, potremmo

¹⁸ *Ibid.*, p. 338.

¹⁹ Citazione riportata in M. Mila, "Lettera aperta a Arthur Honegger sul *Rigoletto* e sulla musica moderna", in *Verdi*, a cura di P. Gelli, Rizzoli, Milano 2000, p. 682. Per il giudizio integrale di Honegger si rimanda all'articolo pubblicato sull'*Almanach de musique 1950*, che tuttavia non compare nella raccolta A. Honegger, *Écrits*, a cura di H. Calmel, Champion, Paris 1992.

²⁰ *Ibid.*

²¹ G. Steiner, *Morte della tragedia*, tr. it. di G. Scudder, Garzanti, Milano 1992, p. 251.

dire, dell'ideale tragico: «Verdi e Wagner sono i maggiori drammaturghi del loro tempo, e soprattutto Wagner occupa un ruolo di primo piano nella storia della tragedia»²². Entrambi tuttavia abitano un mondo che reca in sé i germi della dissoluzione del genere tragico: non a caso «per molti aspetti il dramma wagneriano è più vicino a Sardou e a Dumas figlio, che non a Sofocle o a Shakespeare»²³. E questo a maggior ragione può dirsi di Verdi, di cui è nota la consuetudine, non solo con Dumas, ma in modo particolare con Victor Hugo, e con altri che col mondo del *mélo-drame* ebbero a che fare. Il tragico ne è un elemento, ma non basta neppure esso a cogliere il mondo di Verdi, in cui il grottesco ha una forte presenza.

C'è un Verdi che sperimenta innovative forme di teatralità: mette in discussione ogni preconstituita (a lui) bellezza musicale, e non condiziona la riuscita artistica di un'opera alla bellezza letteraria dei testi che mette in musica. Non a caso auspica per l'autore di drammi in musica «il talento di non fare né poesia né musica»; invita il musicista a *s'effacer*, e il poeta a sacrificare il «bel verso» alla «parola evidente e scenica»²⁴. In questo non è lontano dal Wagner che auspica «il sacrificio di ogni pur grande pregio poetico e musicale a favore del dramma»; e dichiara che si deve annettere «maggiore importanza all'interpretazione drammatica rispetto alla voce»²⁵.

Oberto conte di San Bonifacio è certo debitore ai modelli allora vigenti (da Rossini a Mercadante, da Bellini a Donizetti); entro questi limiti contiene già qualcosa di tipicamente verdiano. Dà voce a situazioni che sintomaticamente Martone, nella sua recente regia alla Scala, ha proiettato in un ambito camorristico: non mancano il degrado e la violenza, le faide familiari, la guerra tra bande che ritroveremo nei *Masnadieri*, ma che

²² *Ibid.*, p. 248.

²³ *Ibid.*, p. 250.

²⁴ G. Cesari, A. Luzio, *I copialettere di Giuseppe Verdi*, 1913, rist. anastatica, Forni, Bologna 1987, p. 641.

²⁵ C. Wagner, *La mia vita a Bayreuth. 1883/1930*, Rusconi, Milano 1982, p. 178.

tornano in altre opere verdiane. Nella storia la prima cosa che colpisce è la solidarietà forte tra le due donne, che arriva fino al sacrificio di una di esse - caso unico in Verdi in ambito femminile, e raro nel teatro musicale. Nulla a che vedere con le complicità tra Susanna e la Contessa, tra Despina, Dorabella e Fiordiligi; tra le donne di *Falstaff*...

Macbeth è un vero e proprio repertorio di “bruttezze”: vi hanno posto lo stile basso e triviale accanto al meraviglioso e al sublime, lo spettrale e il fantastico, il sonnambulismo e il crimine, lo stregonesco, la follia e le ridde infernali; gli scenari arcani, orrorosi, insanguinati. Degrada rileva il profondo senso drammatico della «esibita volgarità del brindisi» del secondo atto, che drammaticamente dà risalto al volto di Macbeth stravolto dalla follia; e dice di «straordinarie “volgarità” positive»²⁶ nell'opera.

V'è un ricorso calcolato al triviale e grottesco nelle streghe (da un punto di vista musicale ne scrive Toscani in questo stesso fascicolo). E col grottesco ha a che fare la “musica villereccia” che accompagna l'entrata di Duncan – “lacerto convenzionale” per Casini²⁷, non di rado disleggiata dai critici o maltrattata nelle esecuzioni, come lamenta Osborne; da Degrada invece connotata come “sublime”, “solare” e valorizzata nella sua funzione straniante. Degrada si dimostra d'accordo con Pugliese che parla di «marcetta dal macabro sapore espressionistico, per la sua corrosiva potenza marionettistica», e del suo effetto come di «un capolavoro di straniamento, d'una potenza espressiva allucinante, d'una modernità stravinskiana (penso a *L'histoire du soldat*, all'Ottetto)»²⁸. E si legga anche l'accento di Arbasino, in *L'anonimo Lombardo*, alla «inaudita felicità drammaturgica» di brani verdiani quali appunto «le marcette da giostrina imbecille per accompagnare l'arrivo del Re Duncan al

²⁶ F. Degrada, “Questo dramma non ha nulla in comune cogli altri”. *Il primo incontro tra Verdi e Shakespeare*, in *Macbeth. Programma di sala*, Edizione del Teatro alla Scala, Milano 1997, p. 88.

²⁷ Cfr. C. Casini, *Verdi*, cit., p. 101.

²⁸ G. Pugliese, *Macbeth. Programma di sala*, cit., pp. 139-140.

castello dove sarà massacrato...»²⁹. Qualcosa di analogo si può forse dire, in un differente contesto, della «musica cupa e lugubre» che annuncia «l'arrivo di Fenena e degli ebrei condannati a morte»³⁰ nella parte quarta del *Nabucco* - musica considerata mediocre e bandistica da Budden, ma che rivela un conturbante pathos espressivo nell'esecuzione che ne dà Muti (e nella ripresa nel suo teatro da Testori).

Legate al brutto sono indubbiamente le proposte di Verdi circa i modi del canto e della recitazione; tanto che «i nemici suoi dicevano che come artista era volgarissimo e corruttore del bel canto italiano»³¹. A proposito dell'interpretazione di *Macbeth* Verdi richiede che i “pezzi” principali dell'opera - il duetto tra Lady ed il marito ed il Sonnambulismo - «non si devono assolutamente cantare: bisogna agirli, e declamarli con una voce ben cupa e velata”; devono essere più “discorsi” che “cantati”»³². È notissimo che Verdi richiede per Lady Macbeth una figura “brutta e cattiva” (dov'è chiara la valenza positiva che Verdi ascrive a questi termini di per sé negativi), una voce “aspra, soffocata, cupa”, “diabolica”, addirittura un “non canto”; sempre per la Lady sollecita un “cantabile non sdolcinato”, capace di seguire - sottolinea Degrada - «espressionisticamente, si direbbe, le profonde caratteristiche psicologiche»³³ del personaggio. Per *Macbeth* auspica una declamazione al limite della stonatura; per questo Muzio sostiene che nessuno può impersonare *Macbeth* meglio di Varesi, «e per il suo modo di canto, e per la sua intelligenza, e per la sua stessa piccola e brutta figura»; e non importa se «stuona», perché la parte va «quasi tutta declamata»³⁴. In una lettera a Giulio Ricordi del 29 aprile 1887 Verdi (a proposito di talune interpreti del ruolo di Desdemona) se

²⁹ A. Arbasino, *L'anonimo Lombardo*, Einaudi, Torino 1973, pp. 206-207.

³⁰ L. Baldacci (a cura di), *Tutti i libretti di Verdi*, Garzanti, Milano 1978, pp. 46-47.

³¹ M. Conati, *Verdi. Interviste e incontri*, EDT, Torino 2000, p. 17.

³² *Ibid.*, pp. 25-26.

³³ F. Degrada, “Questo dramma non ha nulla in comune cogli altri”. *Il primo incontro tra Verdi e Shakespeare*, cit., p. 81.

³⁴ L. A. Garibaldi (a cura di), *Giuseppe Verdi nelle lettere di Emanuele Muzio ad Antonio Barezzi*, Treves, Milano 1931, pp. 261-262.

la prende con cantanti che sono «pezzi di legno, impossibili a rendere quella parte tanto poetica; troppo poetica per dei tozzi di carne senza talento»; e di una cantante che ritiene adatta al ruolo dice: «ha sempre stonato; e ciò non ha mai impedito i successi»³⁵.

A proposito del grottesco segnalerei ancora due momenti: «Follie! Follie che sperdono / I primi rai del dì», canta la Lady nel duetto con Macbeth nel primo atto; e commenta Emilio Sala: «la Lady, che fino a quel momento non si è distaccata dal marito, si fa beffe del terrore di lui con un tono comico-leggero»³⁶; Verdi sostiene d'altronde che «forse in queste parole e in questa derisione infernale di Lady sta tutto il segreto dell'effetto di questo pezzo»³⁷. Un altro caso di grottesco d'angoscia ci è offerto da Macbeth verso la fine del atto terzo: «è Banco! Ahi vista orribile! / Ridendo a me li addita?».

Coeva a *Macbeth* è *I Masnadieri*, dove è esemplarmente presente un brutto che soprattutto nel primo Verdi è di casa. Espressione tipica ne è la “ributtante scelleratezza” di Franz Moor, e in generale il “turpe” che a parere di Basevi *I masnadieri* vorrebbero far amare, e che “non è punto acconcio alla musica”. Verdi parla di “ributtante scelleratezza” a proposito di Franz Moor; *I Masnadieri* è un'opera non a caso giudicata “eccesivamente orrida” da un critico contemporaneo citato da F. Toye. Ancor più massicciamente del brutto “fisico”, e intrecciato con esso, è un brutto morale, psicologico, sociale; presente, quest'ultimo, anche nella figura di Karl Moor. Francesco è fisicamente deforme come Rigoletto, rivendica (esplicitamente in Schiller) il suo diritto a essere amato malgrado questo; ma, respinto da Amalia, si rifà della propria deformità nei modi più abietti e crudeli. In lui bruttezza fisica e morale che si ritorcono l'una

³⁵ G. Verdi, G. Ricordi, *Corrispondenza e immagini 1881-1890*, a cura di F. Cella, P. Petrobelli, Edizioni del Teatro alla Scala, Milano 1981, pp. 60-61.

³⁶ E. Sala, *Macbeth. Programma di sala*, Edizioni del Teatro alla Scala, Milano 2008, p. 11.

³⁷ Citato in *ibid.*, p. 13. Lettera a Escudier del 23 gennaio 1865.

sull'altra, e agisce una forte determinazione a "riscattare" la deformità fisica col male che infligge agli altri.

Non manca la banalizzazione della morte: Franz getta il corpo del padre in una sporca spelonca, perché non intralci il trionfo della sua vita consacrata al potere. Maximilian Moor - come lui stesso racconta nel terzo atto - svenuto, è creduto troppo in fretta morto da Franz. Un incubo è il suo risveglio già depresso nella bara chiusa; Franz (che sperava nella sua morte) si stupisce: «Come, risusciti ancor?»; richiude la bara e la riapre per rovesciarne il corpo ridotto a spazzatura in un "orrido covo", dove lo seppellisce vivo: «Rovesciate laggiù quello spettro, troppo ei visse!».

In *Luisa Miller* Verdi si avvicina a Schiller anche per l'attenzione al "basso" e al "volgare", e per altro verso al "patetico": a un brutto legato all'imporsi sulla scena, in particolare in questo "dramma borghese", di forme della sensibilità (aspirazioni, passioni, mentalità) legate alla balzachiana "misère sans poesie" della pensione Vauquer di *Le Père Goriot*. In Schiller prevalgono ambienti piccolo-borghesi (cui Miller, artigiano più che artista, appartiene, come peraltro Wurm) e atmosfere da banalità borghese, cui appartengono gli altri protagonisti, funzionari e loro dipendenti (l'aristocrazia, il principe vera causa di tutto il male, non compare mai sulla scena). Nel libretto è in scena la piccola nobiltà coi suoi accoliti, in consonanza con la realtà della provincia italiana. Ma anche dovette colpire Verdi certa tendenza schilleriana all'exasperazione delle situazioni e dei caratteri: denuncia Auerbach³⁸ che con *Kabale und Liebe* "non siamo nella realtà", ma in "un melodramma" con profonde "ripercussioni politiche d'ordine sentimentale", non privo di risvolti demagogici, di un *pathos* eccessivo, di "semplificazioni troppo ingenuie" e di forti tinte caricaturali o per altro verso di artificiosità. *Amore e raggio* appartiene a quella produzione giovanile schilleriana di cui Hegel nella sua *Estetica* denuncia la "rozzezza da far paura", dato che in essa "gli

³⁸ Cfr. E. Auerbach, *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, Einaudi, Torino 1977.

individui si tormentano con le loro meschine particolarità e passioni in una situazione oppressiva, disgustosa”, dimenticando i fini sostanziali, i più alti valori ideali della vita. A.W. Schlegel ne parla come di un dramma “sentimentale fino all’esagerazione, atto più a tormentare lo spettatore con espressioni penose, che a commuoverlo profondamente”. Madame de Staël pensa che “Schiller, dans sa première jeunesse, avait une verve de talent, une sorte d’ivresse de pensée qui le dirigeait mal”, e cita in proposito di sfuggita anche *L’Intrigue et l’amour*.

Luisa Miller si presenta, da questo punto di vista, certamente come una versione edulcorata dell’iperrealismo schilleriano, cui vengono tolte certe punte contestatrici e la scottante radicalità politica; e tuttavia conserva qualcosa dello «straordinario fascino della crudeltà della cronaca», e tratti, pur sempre, di realismo nei suoi «interni un po’ squallidi», prima assenti nel teatro verdiano, come nota Gabriele Baldini nel suo *Abitare la battaglia*; e aggiunge: se prima «l’interno familiare, l’idillio era sempre sulle soglie dell’impegno civile», nella *Luisa Miller* quell’orizzonte sembra inesorabilmente chiudersi, e in primo piano emerge null’altro che «il chiuso gioco degli affetti traditi e avviliti»; «le passioni sono visute in modo più intimo, quasi impudico»³⁹. Già Torelli aveva osservato subito dopo la prima che Verdi qui «ha voluto tentare il genere campestre a fronte dell’eroico, l’innocenza dei villici di riscontro alla superbia baronale»⁴⁰. E Monaldi aveva notato che con *Luisa Miller* «per la prima volta il dramma non veste paludamenti tragici, e gli eroi e le eroine non raffigurano personaggi celebri o celebrati»⁴¹. Anche per Casini opere quali *Luisa Miller* e *Stiffelio* vanno verso «fatti intimi nel gusto della commedia borghese, ambientati in paesaggi differenti da quelli eroici e favolosi del melodramma, e più vicini alla quotidianità»⁴². Osborne dal canto suo

³⁹ G. Baldini, *Abitare la battaglia. La storia di Giuseppe Verdi*, Garzanti, Milano 2001, pp. 175-177.

⁴⁰ Citato in M. Conati, *Verdi. Interviste e incontri*, cit., p. 236.

⁴¹ G. Monaldi, *Verdi 1839-1898*, Bocca, Milano 1943, p. 117.

⁴² C. Casini, *Verdi*, cit., p. 130.

nota che *Luisa Miller* è «il primo tentativo di portare sulla scena lirica qualche elemento della ‘rispettabilità’ borghese precedendo in linea diretta *La traviata* che tratta, tra le altre cose, dell’ipocrisia borghese»; vi compare un «tono intimo e domestico nuovo e interessante»⁴³. E Budden nota che sia nei progetti per *L’assedio di Firenze*, sia nelle riflessioni sulla *Luisa Miller*, Verdi aveva rivelato il desiderio di attirare la commedia nella sua musica. E Verdi non a caso, a proposito di *Luisa Miller*, associa i termini “bellissimo e tremendo”.

Se a parere di Rosenkranz il brutto trova nel comico la via di una propria emancipazione, questo non vale per Verdi; in cui accade semmai il contrario: è proprio nell’ambito del brutto che il comico trova accoglienza nel regno dell’arte. Verdi ricorre al brutto per ottenere effetti comici, ma non si può certo ipotizzare nel suo caso quella liberazione del brutto nel comico auspicata dal biografo di Hegel. In Verdi anzi il comico non è affatto fine a sé, bensì viene piegato a esiti drammatici. «Il registro leggero non interessa il musicista di per sé, ma come complemento del dramma»⁴⁴; e aggiunge De Van: «l’umorismo di Verdi non è mai così efficace come quando la tragedia si avvicina»⁴⁵. Momenti di leggerezza, di ironia, quando esistono, si fanno ingredienti per dare maggior spicco all’orrore. Resta emblematico da questo punto di vista, anche se non potrà aver seguito, quanto Verdi propone a Cammarano, autore del libretto di *Luisa Miller*: «Mi pare anzi che se darette al carattere di Wurm un certo non so che di comico, la posizione diverrà ancor più terribile»⁴⁶ e la sua scelleratezza avrà maggior risalto.

In Verdi il “comico” prepara il “terribile”, come accade esemplarmente nel riso atroce di Rigoletto, che irride a un padre che anticipa il suo destino, e gli lancia una maledizione che lo segnerà a sangue. Il comico, il

⁴³ C. Osborne, *Tutte le opere di Verdi*, tr. it. Di G. Tintori, Mursia, Milano 2000, pp. 200, 203.

⁴⁴ G. De Van, *Verdi. Un teatro in musica*, cit., p. 282.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 297.

⁴⁶ G. Cesari, A. Luzio, *I copialettere di Giuseppe Verdi*, cit., pp. 471-472.

riso cattivo, serve solo a intensificare la tragicità del dramma: “sul ciglio di un abisso di ridicolo” pone Bruno Barilli il melodramma verdiano; il comico, magari involontario, è presente nelle opere verdiane; anche De Van nota l’effetto esilarante di certi momenti verdiani - ma è un effetto esilarante che di fatto potenzia l’orrendo.

Il comico non era nelle corde di Verdi, se non in un uso che lo funzionalizza al grottesco e al terribile. La sua seconda opera, giustamente nota Parinetto non è un’opera buffa malriuscita: *Un giorno di regno* rivela da subito la visione pessimistica e inquietante che caratterizza il mondo di Verdi. Qualcosa di analogo, per concludere, si può dire di *Falstaff*, che pure contiene elementi grotteschi (meno angoscianti e più buffi, ma sempre amari al fondo), ma non può essere ascritto semplicemente all’ambito dell’opera buffa. Come giustamente sostiene ancora Parinetto, in *Falstaff* Verdi non ripudia affatto, ma conferma «l’autentico dinamismo drammatico» di tutto il proprio teatro precedente. «*Falstaff* non è una farsa, è un dramma che riassume» tutte le sue esperienze umane, «anche quelle tragiche»⁴⁷.

La «profonda tragicità nello scintillio di amore, facezie, grottesca bal danza: la tragicità dell’invecchiare», che Husserl scorge nel *Rosenkavalier*, è ben presente anche in *Falstaff*. La struggente malinconia del tempo - che a un tratto si fa sentire, quando (sono parole della Marescialla) «tutto ci si disperde tra le dita, scompare tutto ciò che afferriamo, tutto si disfa come nebbia o sogno» - il dramma di questo tempo traspare anche nel grottesco di *Falstaff*.

⁴⁷ L. Parinetto, “Le ultime della stagione: Falstaff”, in M. Bellini, G. Scaramuzza (a cura di), *Verdi e la rivoluzione. Alienazione e utopia nella musica verdiana*, Mimesis, Milano 2013, pp. 23-24