

**Mario Ruffini**

## **UN BALLO IN MASCHERA. IL SORRISO ENTRA IN SCENA**

### **Premessa**

La morte di Giuseppe Verdi proprio agli inizi del secolo scorso sembrò una eredità particolarmente difficile da gestire per tutti coloro che, nel corso del Novecento, avrebbero continuato a occuparsi di teatro musicale. Si apriva un mondo radicalmente nuovo, in cui trovava la sua conclusione la secolare stagione della tonalità: in quello scorcio di inizi secolo «cominciarono cose che non hanno ancora finito di cominciare»<sup>1</sup>, con interruzioni e accelerazioni al corso della civiltà. Al sopraggiungere della guerra i fautori di Wagner si trovarono di colpo isolati, poiché le vicende belliche portarono a osservare negativamente l'eroica retorica wagneriana, una *Kultur* altezzosa che aveva in qualche modo accompagnato l'origine di quegli eventi drammatici; così anche loro, che in Italia avevano abbracciato la musica strumentale e sinfonica tedesca, riscoprirono tutt'a un tratto la grandezza di Verdi. In verità il culto verdiano non era mai stato messo in discussione dal pubblico popolare italiano: la riscoperta dell'eroe musicale del Risorgimento volle però dire che anche l'*élite* affascinata dalla cultura musicale d'oltr'Alpe tornò a venerare Verdi senza il vizio di pregiudizi e preconcetti. Fu così che la musica di Verdi conquistò un posto anche fra i più esigenti cultori dell'arte musicale<sup>2</sup>. Il nuovo corso postbellico permise di conciliare l'infatuazione per Debussy o per Stravinskij con l'amore per l'opera verdiana, un evento quasi impensabile prima della guerra. Anzi, sono proprio personaggi come Stravinskij a esaltare Verdi quale gigante<sup>3</sup>, o come Dallapiccola a dedicare numerosi saggi, conferenze e analisi alle sue opere<sup>4</sup>. L'opera verdiana diventa progressivamente una presenza costante della vita musicale dell'intero Novecento, fino a essere parte costitutiva dei valori della nostra civiltà. Proprio con Luigi Dallapiccola, autore di una acuminata analisi di una parte del *Ballo in maschera*, ci piacerà concludere questa nota, ovvero con gli occhi di chi nel Novecento ne ha ereditato il testimone, cimentandosi sopra il palcoscenico di un teatro musicale nuovo, diverso, segnato dalla profonda rivoluzione dodecafonica, eppure profondamente legato alla più feconda tradizione verdiana.

### **Verdi e la nuova concezione drammatica**

La "funzione drammatica" del melodramma verdiano acquista evidenza nel superamento di una realtà pratica trasposta nel superiore piano della verità artistica, nella quale le esigenze della "favola" trovano corrispondenza col discorso musicale. In Verdi la primitiva ingenuità

---

<sup>1</sup> Thomas Mann, *Der Zauberberg*, Berlin, Fischer Verlag, 1924, p. 1.

<sup>2</sup> Cfr. Massimo Mila, *L'arte di Verdi*, Torino, Einaudi, 1980, p. XII; cfr. inoltre Alfredo Casella, *I Segreti della Giara*, Firenze, Sansoni, 1941, pp. 153 sgg., dove egli ricorda un suo articolo del 1913 dispregiativo dell'arte di Verdi; cfr. ancora Guido Gasperini, *I caratteri peculiari del melodramma italiano nell'opera dei predecessori ed in quella di Giuseppe Verdi*, Parma, Regia Deputazione di Storia patria, 1913, pp. 2-3, p. 42, in cui si afferma che «l'arte del Verdi va sgretolandosi...».

<sup>3</sup> Cfr. Igor Strawinskij, *Poétique musicale*, Paris, 1945, pp. 93-95.

<sup>4</sup> In appendice una esaustiva bibliografia degli scritti di Luigi Dallapiccola dedicati a Giuseppe Verdi. Per una lettura completa degli scritti dallapiccoliani cfr. Mario Ruffini, *L'opera di Luigi Dallapiccola. Catalogo Ragionato*, Milano, Edizioni Suvini Zerboni, 2002.

campagnola non frena un istinto teatrale fuori dal comune, che garantisce la perfetta coincidenza fra esigenze sceniche e elaborazione fantastica: in lui c'è «il primitivo con eccesso di raffinatezza»<sup>5</sup>. Una "ingenuità" che sola permette tutta l'incredibile evoluzione drammatica, dal cupo e sordo rumore dei cannoni delle prime opere, in cui l'autore si fa coinvolgere immedesimandosi totalmente nell'azione rivoluzionaria, al sorriso distaccato dei suoi ultimi lavori, osservati "da fuori" e dalla necessaria distanza.

Il *Nabucco* è l'opera che rimane insuperata fino a *Rigoletto*<sup>6</sup>. Quel lavoro giovanile, spesso affiancato a *Aida*, ne è invece l'esatto contrario: non dramma di personaggi, bensì affresco corale, mentre nell'opera "egiziana" il coro è per lo più elemento decorativo in mezzo al dramma delle passioni che travolgono i tre personaggi che ne rappresentano il fulcro, Aida, Amneris e Amonasro, folli per amore, gelosia e amor patrio. Ma fra *Nabucco* e *Rigoletto* c'è un lungo periodo di lavoro affrettato e spesso trasandato, i cosiddetti "anni di galera", che porta il compositore a espressioni musicali non di rado "volgari" nelle sue opere meno riuscite del periodo giovanile: «Verdi, quando è cattivo non lo è certo per difetto, per insufficienza: piuttosto per abuso e per eccesso. Lo è con franchezza»<sup>7</sup>. In Verdi la mancanza di ispirazione, nei primi anni imputabile spesso alle circostanze di una difficile e problematica quotidianità, non diminuisce l'invenzione melodica ma la rende convenzionale, moltiplicando esponenzialmente la trivialità nell'atto dell'accompagnamento orchestrale, nel quale si sente così dirompente l'eco bandistica. Per Verdi la semplicità è un punto di partenza, non d'arrivo: egli faticò incessantemente per affrancarsi dalla condizione di barbara popolarità delle origini e per costituire quel forte e granitico mondo morale che l'opera della maturità renderà sfolgorante, piena di quella «serietà che ogni popolano sempre collega alle cose dell'arte»<sup>8</sup>.

## I due Verdi

Verdi si evolve per intelligenza, cultura, per tecnica musicale e per esperienza spirituale, e tutto in lui affina progressivamente il gusto, che diventa premessa di tutta la sua produzione artistica. Una evoluzione intellettuale e umana insieme: risorse che unite portano il Verdi della maturità alla realizzazione di opere organicamente equilibrate, e non a un insieme di situazioni drammaturgiche collegate fra loro in modo a volte patetico, come accadeva nelle prime opere.

Quella che generalmente nell'accezione romantica viene chiamata "ispirazione", è qualcosa che Verdi prepara accuratamente con scelte preliminari di atti fondamentali del comporre per il teatro musicale. La scelta del soggetto innanzi tutto è atto fondativo della futura germinazione ispirativa; l'organizzazione del libretto è aspetto non meno importante e garantisce al compositore quella risonanza interiore che egli restituisce poi con la struttura drammaturgica dell'opera, con l'invenzione melodica e con quell'insieme organico di senso morale che è alla base di tutto il suo mondo melodrammatico.

L'equilibrio primordialmente intuito in *Nabucco*, trova il perfetto stato di grazia in *Rigoletto*, in cui musica e dramma si fondono in modo impareggiabile, e Verdi raggiunge il suo primo stadio di perfezione. *Rigoletto* «è la prima creatura viva di Verdi»<sup>9</sup>. Il Duca di Mantova da parte sua è il solito tiranno libertino: un Don Giovanni senza la componente demoniaca che era propria del personaggio mozartiano.

Cercando di svolgere il paradosso stravinskiano, secondo cui *Falstaff* «se non è il miglior lavoro di Wagner, non è nemmeno la migliore opera di Verdi», ci si accorge come Verdi

<sup>5</sup> Cfr. Bruno Barilli, *Il paese del melodramma*, Lanciano, Barabba, 1930; successivamente *Il Paese del Melodramma e altri scritti*, Firenze, Vallecchi, 1963.

<sup>6</sup> Francio Toye, *Verdi*, London, Heinemann, 1931, p.233.

<sup>7</sup> Cfr. Bellaigüe, *Verdi*, Paris, Laurens, 1912, p. 37 (in Mila, *L'arte* cit., p. 20).

<sup>8</sup> Mila, *L'arte* cit., p. 21.

<sup>9</sup> Mila, *L'arte* cit., p. 34.

divida coloro che si accostano alla sua opera fra quanti riconoscono nella trilogia *Rigoletto-Trovatore-Traviata* la massima espressione della sua genialità, e quanti vedano nell'autore del *Requiem*, di *Otello* e di *Falstaff* (e in genere delle opere successive a *Traviata*) quello capace di essere accostato alla più grande tradizione musicale tedesca e romantica, e precursore, con i *Quattro Pezzi Sacri*, della più importante spiritualità novecentesca.

Su questo punto fondamentale per ogni indagine dell'opera di Giuseppe Verdi, c'è una pagina illuminata di Massimo Mila che definisce in modo incontrovertibile i termini del problema: egli espone il suo chiarissimo pensiero in antitesi a una affermazione di Mario Missiroli, secondo il quale «un uomo, per quanto grande, non può interpretare due epoche, e tanto meno rappresentarle»<sup>10</sup>. Mila è di opinione del tutto contraria, e a tal proposito ricorda le enormi differenze fra il mondo del primo Ottocento in cui Verdi era nato e il mondo in cui Verdi vive nell'ultimo periodo della sua produzione: le conoscenze della tecnica, come le situazioni politiche, avevano imposto cambiamenti epocali. La carrozza a cavalli, l'illuminazione a candele e le lampade a olio sembravano un lontano ricordo quando a fine secolo le ferrovie allacciavano il Paese con le rotaie, nasceva la Fiat, i fratelli Wright stavano per lanciarsi in volo, si diffondeva la lampadina elettrica, così come lontane dovevano sembrare per l'Italia che si affacciava al Novecento le vicende di una Europa ancora impegnata con le vicende napoleoniche<sup>11</sup>. Questo quadro mostra che Verdi con la sua opera musicale seppe interpretare il primo romanticismo battagliero e rivoluzionario, che trovò il suo culmine nel 1848, nonché l'ultimo romanticismo della fine del secolo. L'epoca di un'Italia tutta da costruire e inventare, e quella di un'Italia fatta da un pezzo.

Il problema dell'artista che vive in epoche di cambiamenti profondi senza la capacità di adeguare la propria arte ai tempi è ricorrente. Impossibile non constatare come molti compositori di talento, dopo il primo capolavoro, imbocchino solo un percorso di declino: non perché declini il loro talento, ma perché rimangono se stessi di fronte a un'epoca che invece cambia repentinamente. Questa la parabola di Mascagni dopo *Cavalleria rusticana*, di Giordano dopo *Andrea Chénier* e *Fedora*, di Gounod dopo *Faust*, di Auber dopo *Fra Diavolo*, di Bizet dopo *Carmen*...

Rossini, caso quanto mai raro nel suo genere, si era accorto di questo stato di cose con impressionante chiarezza, e a trentasette anni, al colmo della fortuna artistica, sbalordì il mondo col suo silenzio. Aveva visto bene che il mondo cambiava, e soprattutto aveva compreso cosa «significasse l'avvento del romanticismo in arte, della democrazia liberale in politica, delle ferrovie, dell'elettricità e dei lumi a gas nelle abitudini della vita quotidiana»<sup>12</sup>. Non che Rossini non fosse in grado di tenere il passo dei tempi: solo che la sua pigrizia glielo impediva. Ai giovani romantici che lo punzecchiavano, regalò un *Guglielmo Tell* che lasciò tutti a bocca aperta («un uomo nuovo nel medesimo uomo» lo definì François-Joseph Fétis), ma che gli era costato uno sforzo sovrumano: uno sforzo che la sua indole pigra e il suo corpo malato non gli permettevano di compiere più di una volta. Meglio guardare dalla finestra lo scorrere del mondo in cambiamento.

Verdi non era come Rossini, ma d'altra tempra. Un uomo in grado di sollevare le montagne con la sua forza d'animo e non da meno con la sua forza morale, e in oltre cinquant'anni di produzione teatrale egli non smise un solo istante di evolversi e di trasformarsi, seguendo di pari passo il mutamento dei tempi. Anzi, rimanendo sempre all'avanguardia dei tempi, si da essere a ottant'anni il più moderno dei compositori italiani. La sua vicenda ricorda da vicino quella di Tiziano Vecellio, la cui *Pietà*, dai colori quasi "disfatti", è difficilmente

<sup>10</sup> Mario Missiroli, *Polemica illiberale*, Bologna, Zanichelli, 1960 (in Mila, *L'arte* cit., p. 341).

<sup>11</sup> Cfr. Mila, *L'arte* cit., p. 341.

<sup>12</sup> Mila, *L'arte* cit., p. 342.

confrontabile ai grandi capolavori dello stesso artista da giovane: parimenti sarebbe difficile mettere a paragone il Verdi del *Don Carlos*, di *Otello* e *Falstaff* con quello dei primi lavori. Capolavori, questi ultimi, compresi solo ben dopo la sua morte.

Su questo punto Mila lancia il suo affondo critico, destinato a cambiare il corso degli studi verdiani: «è ancora possibile parlare dell'unità della sua opera? Perché ostinarsi a difendere questa virtù di cui non si vede l'utilità? Non sarebbe, questa "nostalgia dell'unità" in arte, il residuo d'una superstizione teologica? [...] Io non propongo di mettere in dubbio l'unità della personalità verdiana. [...] Quel che propongo è semplicemente di rinunciare al pregiudizio dell'unità dell'arte di Verdi. [...] Verdi è talmente grande, la sua vita fu talmente lunga, la sua potenza creativa così eccezionalmente duratura, che non si può vedere in lui un solo artista. Bisogna riconoscere l'esistenza di due Verdi, entrambi eccellenti, uno che culmina in *Rigoletto-Trovatore-Traviata*, l'altro che culmina in *Otello-Falstaff*»<sup>13</sup>.

### Verdi contro Verdi

In linea con la straordinaria intuizione di Mila, non è possibile non riconoscere che in effetti l'arte di Verdi e tutto il suo operare artistico cambiano senza posa, giorno dopo giorno al passo coi tempi: e così pieno del più pieno entusiasmo rivoluzionario, la musica verdiana del primo periodo traduce tutta la giovanile baldanza (*Oberto Conte di San Bonifacio*, *Un giorno di regno*, *Nabucco*, *I Lombardi alla prima Crociata*, *Ernani*, *I due Foscari*, *Giovanna d'Arco*, *Alzira*, *Attila*, *I Masnadieri*, *Jérusalem*, *Il Corsaro*, *La battaglia di Legnano*). Quando nel 1849 la restaurazione delle forze austriache e dell'autorità papale prende il sopravvento, Verdi mette la sordina al patriottismo forsennato, indirizzando il nuovo corso verso indagini sulla psicologia della vita privata: e così *Stiffelio* e *Luisa Miller*, che avevano avuto un antecedente con *Macbeth*, aprono la strada verso la trilogia popolare (*Rigoletto-Trovatore-Traviata*) che segnerà il massimo traguardo dell'artista da giovane.

Il successo, è noto, indebolisce la tempra degli uomini. Ma non intacca minimamente quella di Verdi: che da questo momento avrebbe potuto vivere di rendita e produrre un'opera all'anno sullo stile delle tre opere popolari, ponendosi sulla scia di quanti non ebbero la forza di rinnovarsi, oppure scegliere il silenzio, sull'esempio luminoso del genio rossiniano. Verdi intuisce che i tempi cambiano e che continuare sull'onda di quel successo lo avrebbe portato al declino progressivo. Sceglie allora la sua terza via, quella più ardua, insidiosa, difficile e faticosa, iniziando un rinnovamento generale del suo modo di comporre: un periodo nuovo e un nuovo Verdi si affacciano allora sulla scena, per una produzione affatto nuova, quella che inizia con *Les Vêpres Siciliennes*, continua con *Simon Boccanegra*, *Un Ballo in Maschera*, *La Forza del destino*, *Don Carlos*, *Aida*, fino a *Otello* e *Falstaff*, senza dimenticare la *Messa da Requiem* e i *Quattro pezzi sacri*.

Dopo il successo di *Traviata*, una lunga permanenza a Parigi gli permette di coltivare una definitiva discontinuità con la linea fino a allora perseguita e di iniziare una via del tutto diversa. Ha inizio la progressiva scomparsa dell'aria vocale in forma chiusa e strofica, che viene via via sostituita con un declamato nel quale la melodia non è più unitaria e solamente vocale, ma spezzettata fra voce e orchestra. La scrittura si fa più raffinata e colta in una nuova dimensione polifonica strumentale e vocale; scompare per sempre l'accompagnamento orchestrale "a chitarra", né è più permessa né ipotizzabile la separazione fra "melodia" e "accompagnamento". Tutte le voci cominciano a cantare, dal soprano al contrabbasso passando per le percussioni, e anche l'armonia si evolve in linea con i cambiamenti complessivi, ulteriore

---

<sup>13</sup> Mila, *L'arte* cit., pp. 343-345. Cfr. inoltre Pierre Boulez, *Relevés d'apprenti*, Paris, Ed. du Seuil, 1966, p. 276; poi *Note d'apprendistato*, Torino, Einaudi, 1968, p. 244.

aspetto – quello armonico – che dimostra l'impossibilità di osservare tutto Verdi dall'ottica di una unità di stile.

### Verdi contro Wagner

Le vicende delle persone corrono a volte parallele con quelle della Storia, altre volte in senso contrario: per i contemporanei è difficile accorgersi con chiarezza di tutte le linee in gioco e soprattutto avere ben chiara la valenza di ciascuna di esse.

A differenza di Wagner, Verdi non fu uomo di teorie né di formulazioni programmatiche. Queste possono essere desunte dal suo epistolario e soprattutto dalla sua opera. Nel primo periodo, quello che culmina nella trilogia *Rigoletto-Trovatore-Traviata*, le posizioni di Verdi sono quelle di un compositore rivoluzionario, cui è ben chiara l'esigenza di rinnovare profondamente l'impianto generale della drammaturgia teatrale. Verdi fu artista consapevole che ricercò l'espressione di una concisione drammatica, rapida, essenziale, aspetti che volutamente si pongono in netto contrasto col melodramma tradizionale. In occasione del *Ballo in maschera* scrive per esempio: «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; ma anche questo ha i modi convenzionali di tutte le opere per musica, cosa che mi è sempre spiaciuta, ma che ora trovo insoffribile»<sup>14</sup>. Verdi rappresenta palesemente un modello di profonda rottura nella vita musicale di metà Ottocento, contro vecchie tradizioni e convenzioni teatrali, soprattutto per quanto riguarda l'aspetto della messa in scena. Egli, per primo, sostiene la necessità di una attenta e rigorosa regia teatrale: contraddicendo la prassi del tempo, comincia a curare personalmente la messa in scena delle sue opere. «O riformate il Teatro, o tornate alle Cavatine»<sup>15</sup> scrive a un amico napoletano nel 1867; mentre al padre del commediografo Torelli così sentenzia: «l'artista deve scrutar nel futuro, veder nel caos nuovi mondi»<sup>16</sup>, e all'editore Ricordi domanda: «a te parrà che io sio un avvenirista? E perché no?»<sup>17</sup>. Questa disposizione rinnovatrice di Verdi prosegue nella sua opera senza soluzione di continuità fino alla sua morte, conducendo il compositore a soluzioni inimmaginabili nella sua ultima produzione, quando può contrapporre il suo "dramma musicale" al vecchio stereotipo di melodramma tradizionale.

Ma ciò che avviene nell'opera musicale contrasta con le posizioni "teoriche" sbandierate a voce a partire dal 1870 circa, ovvero dall'epoca di *Aida*. La disposizione innovatrice di Verdi è travolta dal fenomeno wagneriano che invade l'Italia e che si accompagna con la diffusione della musica strumentale tedesca. Le nuove forme musicali trovano nuovi entusiasti fautori, si diffondono i concerti strumentali, nascono orchestre sinfoniche e vengono fondate Società del Quartetto.

Verdi era innovatore vero, e con il suo dramma musicale era ormai lontanissimo dal vecchio melodramma fatto di cavatine, cabalette e arie chiuse. Ma di fronte all'invasione wagneriana e strumentale tedesca, divenne suo malgrado e contro la sua natura il campione della tradizione melodrammatica nazionale. Verdi, uomo di lotta, non si sottrasse al ruolo assumendo una formale posizione conservatrice che quelle circostanze gli assegnarono. Questo periodo si riassume con il suo conservatorissimo motto: «Torniamo all'antico: sarà un progresso»<sup>18</sup>. Le prime affermazioni del gusto wagneriano e la diffusione della musica sinfonica crearono le premesse per una rivalità fatale: Verdi fu risoluto avversario di ogni penetrazione wagneriana in Italia, ma ciò non gli valse per non essere tacciato di wagnerismo a ogni passo

<sup>14</sup> Giuseppe Verdi, *Lettera a Torelli*, 19 settembre 1857, in *I copialettere di Giuseppe Verdi*, a cura di G. Cesari e A. Luzio, Milano, 1913, p. 562.

<sup>15</sup> *Carteggi verdiani*, a cura di A. Luzio, Roma, Accademia d'Italia, 1935, I, p. 137.

<sup>16</sup> *I copialettere* cit., p. 619.

<sup>17</sup> *Carteggi verdiani* cit., II, p. 28.

<sup>18</sup> *I copialettere* cit., p. 233.

verso il futuro che la sua opera compiva: «Come oggi gli orecchianti chiamano dodecafonia qualunque musica dissonante, allora l'aggettivo "wagneriano" veniva appiccicato ad ogni opera che presentasse ricchezza orchestrale e dignità di recitativi: wagneriano il *Don Carlo*, wagneriana l'*Aida!*»<sup>19</sup>. Verdi si trovò dunque nel ruolo di difensore della tradizione operistica nazionale quanto a idee concettuali, mentre egli era un innovatore assoluto nella creazione artistica: la sua persona e il suo ruolo pubblico erano costretti così in un campo ben diverso da quello in cui la Storia della musica avrebbe posto la sua opera.

### Il sorriso entra in scena

Con i *Vespri siciliani* del 1855 e con le novità parigine acquisite nelle sue permanenze nella capitale francese, ha dunque inizio un periodo nuovo, che chiude definitivamente con il mondo di Violetta e Alfredo e in definitiva con tutto ciò che *Traviata* rappresenta<sup>20</sup>. Un periodo di creazione artistica riposata, meditata e consapevole, che continua col *Simon Boccanegra* (1857), *Un ballo in maschera* (1859), *La forza del destino* (1862), *Don Carlos* (1867) e *Aida* (1871). «È il periodo in cui si forma l'umorismo verdiano. Umorismo: cioè arricchimento e ampliamento dell'esperienza umana. Non necessariamente comicità, sebbene anche questa ci sia – nel Fra Melitone della *Forza del destino*, nel paggio Oscar e nelle galanterie del *Ballo in maschera* – come segno di una superiore e più larga visione del mondo, nella quale tutti gli elementi confluiscono. Umorismo vuol dire la vita umana nella sua interezza, nel conglomerato perfino ibrido dei suoi contrasti interni; vita non più scarnita nella schematica concentrazione dei personaggi essenziali. Umorismo è passaggio dalla luce artificiale della ribalta melodrammatica, tutta concentrata su un punto, alla luce diffusa della vita»<sup>21</sup>. Siamo allo snodo fondamentale per comprendere l'intima natura del *Ballo in maschera*, in cui compare come novità paradigmatica la nuova capacità verdiana di osservare le vicende umane anche con l'occhio del sorriso: è questa vena nuova che forgia gli strumenti che permetteranno a Verdi di arrivare alle estreme conseguenze del *Falstaff*.

L'arte verdiana arrivata a *Traviata* era tutta tesa all'assoluta essenzialità di una vicenda drammatica scavata fino alla più intima verità: non erano concesse evasioni o digressioni di sorta, il dramma era serrato nel ristretto mondo dei protagonisti, impossibile permettersi un sorriso. Un mondo unilaterale d'inesorabile rigore. Dai *Vespri* lo sfondo prende vita, i protagonisti cominciano a annodare relazioni con l'ambiente circostante: pensando a opere come *Rigoletto* o *Traviata* il pensiero va al personaggio; pensando a *Forza del destino* il pensiero conduce all'ambiente variegato, composito, in cui si muovono lanzichenecchi e frati, in cui il campo militare si sovrappone alla chiesa e questa all'osteria. Verdi ha in sé l'energia necessaria per piegare la forza di gravità delle convenzioni melodrammatiche, e per avviarsi a realizzare il suo ideale drammatico: «inventare il vero»<sup>22</sup>. Dall'ideale fondo oro di Cimabue su cui i personaggi si stagliano su verità convenzionali, Verdi fa il salto verso un vero scenico che comprenda non solo tutti i personaggi (tutti i personaggi, protagonisti e non) ma l'intero universo che li circonda: lo spazio universale si fa a tre dimensioni e la perfetta geometria prospettica dell'umanesimo di Piero della Francesca diventa lo spazio nuovo in cui si muove Verdi nel suo nuovo corso.

<sup>19</sup> Mila, *L'arte* cit., p. 334.

<sup>20</sup> Annette Frank, *Zwischen Bürgerhaus, Thron und Altar. Die multimediale Konstruktion des Individuums in seiner Spannung zu Familie, Staat und den religiösen Repräsentanten in den Opern Giuseppe Verdis*, Cinderella Applicata Band 4, Wien, 3 Eidechsen-Italienisches Kulturinstitut, 2002, pp. 424, 430-431. La studiosa si sofferma sulle similitudini tematiche fra i *Vespri* e il *Ballo*: amici politici che diventano nemici a causa del fato, autorità maritali, ecc. La scoperta dei rapporti famigliari di Manforte e Arrigo rappresenta un motivo drammatico simile per alcuni versi a quello di Amelia e Renato, e così pure il passaggio di campo in un gruppo politico antagonista a causa di motivi famigliari è un motivo dei *Vespri*.

<sup>21</sup> Mila, *L'arte* cit., p. 301.

<sup>22</sup> *I copialettere* cit., p. 624.

Verdi scopre che nel suo mondo fino a allora era mancato il sorriso e ne sente tutta l'imperfetta limitazione: è in queste pieghe che egli intuisce il mezzo per oltrepassare l'orizzonte limitato e circoscritto che lo aveva fin qui impegnato. Dalla forza del sorriso egli trae la linfa per un universo che possa aspirare alla perfezione artistica: questa superiore facoltà, teologica potremmo azzardare, è ciò che garantisce la giocosità di certe parti della *Forza del destino* e soprattutto la brillantissima leggerezza del *Ballo in maschera* che, si badi bene, nulla ha di comico.

Il sorriso è la cifra linguistica di una nuova maturità artistica e umana che può aprire le porte dell'universalità all'arte verdiana: una via shakespeariana all'eterno. Shakespeare è la meta sognata da Verdi, a cui il compositore comincia a avvicinarsi col giovanile *Macbeth*, a cui torna ora nuovamente con *Re Lear*, che si rivela impossibile per varie ragioni, ma la cui essenza viene tutta riversata dentro *Un ballo in maschera*, passo fondamentale per arrivare alla più intima sintonia col drammaturgo inglese, quella definitiva delle ultime opere.

L'umorismo si configura dunque come l'ultimo passo dell'arte di Verdi sulla via della perfezione drammatica: è quel passaggio alchemico che consente di trasformare la vita schematica e artificiale del melodramma nella pienezza della vita vera da inventare e rappresentare, dove tragico e comico si mescolano in una inestricabile realtà. Shakespeare è l'ideale al quale finalmente si congiunge, questa volta consapevolmente, nella sua aspirazione suprema di "inventare il vero". Non è da considerarsi casuale, per esempio, che l'altissima capacità di sorridere propria di un'opera come *Il ballo in maschera*, dove il dramma è sempre lì, in agguato, arrivi dopo un'opera mancata quale *Re Lear*. Quante volte si è letto il rammarico per quell'opera shakespeariana mai nata: l'impossibilità di portarla a compimento apre le porte al *Ballo in maschera*, in cui Verdi ha trasposto tutto il sorriso immaginato per l'altro lavoro: questa chiave di lettura pone *Il ballo in maschera* quale vero antecedente di *Otello* e *Falstaff*, nei quali Verdi dà vita alle diverse anime che informano il tessuto di quelle antiche storie italiane, fatte rivivere da Shakespeare dentro i canoni della civiltà elisabettiana, che ora in una storia al quadrato vivono nuovamente con lo spirito più profondo del Risorgimento italiano.

Il riso rossiniano, improntato al cinismo dell'italiano machiavellico che nel secolo dei Lumi non crede in niente, trasformato da Bellini e Donizetti nell'italiano che impara a credere almeno in una cosa, l'amore, trova in Verdi un importante ampliamento. L'italiano risorgimentale di Verdi smuove il loro unilateralismo amoroso estendendolo e rituffandolo a tutto il vasto campo illimitato dei negozi umani: ampiezza già conosciuta da Rossini, ma solo in chiave giocosa o burlesca, che qui viene restituita da Verdi al più alto imperativo morale, con una partecipazione che coinvolge l'intero animo umano. È questo l'italiano che assume su di sé l'impegno di costruire una identità nazionale: il personaggio verdiano che nel *Ballo in maschera* ha imparato a sorridere è prolungamento della saggezza rossiniana. Verdi volge in positivo il cinismo guicciardiniano che eredita dal sorriso beffardo di Rossini: nella completezza di questo uomo nuovo, nella ragione di un equilibrio sereno, si forma la ricchezza plurale di un uomo capace di assolvere al proprio compito in una società che vuol farsi nazione. Ecco perché Verdi, che sa coagulare al meglio le migliori caratteristiche dell'uomo che è in Rossini, in Bellini e Donizetti, e farlo crescere, deve per forza raccogliere sopra le proprie spalle il peso di una difesa contro l'invasione della musica tedesca, che è invasione culturale prima che musicale. L'uomo di Verdi, pur nella capacità di passioni intense e estreme, non include l'aspetto demoniaco del romanticismo musicale tedesco, né fa suo alcun aspetto quella passione annientatrice che congiunge in un filo diretto l'insania di *Tristano e Isotta* all'espressionismo del Novecento mitteleuropeo fino all'estetica dello *Urschrei*: un ribollire che continua il suo dramma nell'espressionismo tedesco del Novecento, dentro un "grido" che non trova soluzione. L'uomo di Verdi non conosce quell'inconscio sotterraneo di forze che sprigionano il grido originario,

poiché il suo eroe non abdica alla sua dignità e interezza di uomo. Solo nell'*Otello* – non a caso di matrice shakespeariana – il dramma tutto divora e il protagonista non conosce la catarsi di una riacquistata umanità attraverso l'esperienza dell'amore e del pianto. Soprattutto l'uomo di Verdi conosce il sorriso, estraneo alla passione annientatrice del romanticismo wagneriano.

Ecco la forza e la grandezza del "sorriso" che Verdi ci presenta con *Il ballo in maschera*: una forza tanto grande che aiuterà Verdi, trant'anni dopo, a purificare con *Falstaff* il turbamento spirituale generato con *Otello*. L'uomo nuovo che nasce con il Verdi del *Ballo in maschera* ha in sé un equilibrio in cui la passione è solo una parte del tutto. L'universo morale di sentimento e ragione trova qui il suo più solido fondamento: è un universo davvero nazionale, che guarda alla più alta tradizione italiana del passato e che apre la più importante esperienza musicale del Novecento, quella di Luigi Dallapiccola. È da queste premesse che le esperienze europee della nuova musica dodecafonica potranno trovare l'*humus* necessario per una spiritualità che potrà conciliare insieme passato e futuro, tradizione e rivoluzione. Ecco perché parlare di Verdi è come parlare del padre, per ogni italiano.

### Un ballo in maschera

«Nelle opere di Verdi si danza sempre sopra un vulcano. È difficile che si balli per gusto di muovere le gambe. Generalmente si balla perché a un certo punto nasca un conflitto drammatico tra la fatua scorrevolezza del ritmo di danza ed i tragici eventi che tra le volute del ballo si preparano: è questo un "luogo" drammatico tipicamente verdiano, già presente nel *Macbeth*, largamente sfruttato nel *Rigoletto*, perfezionato nei *Vespri* e assunto addirittura al rango di situazione chiave nel *Ballo in maschera*»<sup>23</sup>.

Dopo aver messo in musica senza troppo entusiasmo con i *Vespri siciliani* il libretto di Scribe e Duveyrier, zeppo di luoghi comuni che essi credevano verdiani e dai quali Verdi si era distaccato già da ben prima della trilogia popolare (congiure, rivolte ec.), con *Un ballo in maschera* Verdi riesce a realizzare appieno le intenzioni di eleganza che si riproponeva: egli partecipa alle vicende del fatale amore del Duca per la moglie del suo più fedele servitore senza cadere nel delirio partecipativo come era accaduto con *Rigoletto* o *Violetta*, le cui vicende commuovevano il compositore ancor prima che il pubblico. Verdi osserva le vicende dei protagonisti del *Ballo in maschera* con garbato sorriso, il suo intenerimento è sobrio, i particolari sono invece curatissimi nella loro più raffinata eleganza e leggerezza, pronto a tramutare il sorriso in franca risata quando le vicende costringono i protagonisti a sfiorare il ridicolo. La tenerezza si sostituisce alla passione, e il paggio Oscar fa rivivere la leggiadria di quell'autentico miracolo che era stato il Cherubino mozartiano.

*Un Ballo in maschera* segna la conquista di un nuovo mondo spirituale dove regnano, incontrastati, eleganza e sorriso. La vicenda scenica trova il suo compimento nella trasfigurazione della verità artistica: è la musica che sale in cattedra, prima ancora della vicenda dei personaggi. È la musica per esempio a sottolineare la sostanziale differenza fra la parte del Duca di Mantova nel *Rigoletto* e quella di Riccardo conte di Warwick e governatore di Boston: si tratta di personaggi appartenenti alla stessa razza, ma proprio grazie alla musica si comprende che quello era un volgare libertino, mentre i modi di Riccardo sono seri, conditi di buon umore, spensieratezza, e mostrano «la scettica leggerezza dell'alta aristocrazia»<sup>24</sup> quando canta "È scherzo od è follia". Dice ancora Mila a tal proposito del nuovo comporre verdiano: «se prima aveva bisogno di tutto l'armamentario delle convenzioni melodrammatiche per creare l'illusione drammatica, ora non più: i suoi congiurati possono benissimo scoppiare in una gran risata

<sup>23</sup> Fedele D'Amico, *Verdi in salotto*, in «La Rassegna Musicale», I, 1947, pp. 32-37. Cfr. Eduard Hanslick, *Verdi*, in *Die Moderne Oper*, Berlin, Hofmann, 1880. Lo scritto di D'Amico in rapporto alle sentenze di Hanslick sono riportate in Mila, *L'arte cit.*, p. 324.

<sup>24</sup> Toye, *Verdi cit.*, p. 360.



quando scoprono di aver aggredito non il Duca coll'amante, ma semplicemente il segretario con la propria moglie, senza che questo infranga l'incantesimo della rappresentazione artistica»<sup>25</sup>. Con la figura di Riccardo viene presentato il Signore di una Contea di tipo borghese-aristocratico, che dell'onore fa un valore assoluto, in contrasto con regnanti quali il Duca nel *Rigoletto*, il cui potere annulla completamente la virtù dell'onore, del tutto schiacciata<sup>26</sup>.

In Verdi ci sono due categorie di personaggi: coloro che determinano il destino, generalmente baritoni o mezzo-soprani, e coloro che subiscono il destino, generalmente tenori e soprani. Nella maggior parte delle sue opere è possibile constatare che la massima spinta drammaturgica proviene dalle voci di timbro più scuro, baritono e mezzo-soprano. I caratteri scolpiti da Verdi che più hanno lasciato il segno sono quelli impersonati da baritoni: che possono essere eroici, lirici elegiaci, brutali, imperiosi o demoniaci, ma mai passivi. Questa l'affascinante e condivisibile tesi di Paul Bekker<sup>27</sup>, che nota gran differenza dalla drammaturgia wagneriana, dove è invece la donna a occupare la scena centrale. Ma ogni buona regola ha le sue brave eccezioni, e Verdi non è compositore che si appiattisca sopra schematiche convenzioni: infatti la geniale ipotesi trova con *Il ballo in maschera* la sua grande eccezione, perché sono qui il tenore e il soprano al centro dell'intera trama dell'opera. Come in *Traviata* e ancor più che in *Traviata*, perché se il dramma amoroso di Violetta e Alfredo era intriso di non secondarie polemiche sociali, nelle quali quelle circostanze giocavano un ruolo primario, *Il ballo in maschera* è da considerarsi invece un vero, assoluto, puro poema d'amore.

Questa è a nostro parere la giusta chiave di lettura del *Ballo in maschera*: poema d'amore e null'altro che "tragico, disperato poema d'amore", che Mila propone, come paradosso estremo, di considerare una sorta di *Tristano e Isotta* verdiano, «tradotto in italiano, portato sotto un cielo ardente e appassionato, anche se la finzione scenica vuole che il dramma si svolga in nordiche terre»<sup>28</sup>.

Una realtà, quella del poema amoroso, che non fu affatto compresa dall'ottusa censura napoletana, al punto da costringere Verdi a ritirare l'opera dal San Carlo e a imbarcarsi in un imperioso contenzioso legale per difendere i suoi diritti di artista: le ragioni di quella difesa, motivate in una articolata memoria, rimangono ancora uno straordinario documento sulla profonda saldezza morale di Verdi uomo e di Verdi artista. Dopo la burrascosa parentesi napoletana, la censura romana si dimostrò meno ottusa, e anzi a lei si deve l'intuizione del titolo: fu così che *Un ballo in maschera* poté vedere le scene al Teatro Apollo di Roma il 17 febbraio 1859. A guardar bene fra le righe, poi, la censura napoletana non si era accorta di una realtà sostanziale ben diversa da quella incriminata. Con quest'opera Verdi è infatti al servizio di una grande storia d'amore, drammatica per l'aggrovigliarsi dei sentimenti, un'opera che dal punto puramente politico è ormai distaccata da polemiche sociali (come quelle presenti in *Rigoletto* o *Traviata*, per intenderci). Anzi, a ben guardare, un governatore che tratta affari di stato nel mezzo di un ballo, che antepone il consiglio di un paggio a quello del giudice, potrebbe essere assimilato a quei governanti reazionari che usano la cosa pubblica come propria. Ma il soggetto non è questo: è la passione amorosa che occupa tutto il centro della vicenda.

E qui sta la forza di quel "sorriso" entrato in scena con *Un ballo in maschera*, un sorriso affatto nuovo e del tutto sconosciuto al tempo di *Rigoletto*: non è un caso che l'istintiva avversione con la quale veniva generalmente osservato il Duca di Mantova non trovi qui corrispondenza, poiché a Riccardo va invece con immediatezza tutta l'umana simpatia generale. È ai congiurati che in questo caso viene riservato per intero lo scherno e il disprezzo, anche

<sup>25</sup> Mila, *L'arte* cit., p. 46.

<sup>26</sup> Frank, *Zwischen Bürgerhaus, Thron und Altar* cit., p. 428.

<sup>27</sup> Cfr. Paul Bekker, *Wandlungen der Oper*, Zürich-Liepzig, Orell Füssli, 1934.

<sup>28</sup> Mila, *L'arte* cit., p. 133.

musicale: per loro, in contrasto con il corale degli "Ufficiali e Gentiluomini", viene disegnato uno "staccatino" che è insieme ironico e dispregiativo.

Questo complesso di sentimenti Verdi lo tratteggia già dalle prime note dell'opera con quella magistrale sapienza con cui sottolinea la psicologia generale del popolo proprio in apertura: «Quasi un Corale del Buon Governo si potrebbe definire, con allusione all'*Allegoria* senese di Ambrogio Lorenzetti, il pacato coro per quattro voci virili con cui "Ufficiali e Gentiluomini" augurano buon sonno al Duca nell'Introduzione del primo atto»<sup>29</sup>. Una introduzione che, grazie a poche precise scelte musicali, riflette immediatamente la condizione di un popolo felice del suo amato sovrano, il cui personalismo è talmente illuminato da essere favorevolmente tollerato. Si tratta di una autocitazione drammaturgica e musicale, che riporta in parallelo al clima della ben ordinata democrazia nel *Simon Boccanegra*. Si percepisce al primo ascolto che siamo immersi dentro una corte spensierata e gaudente, dove tutto è trattato con la raffinatezza, l'eleganza e la leggerezza che il nuovo corso del "sorriso" verdiano necessita. Poteva mai alcuno immaginare che il rude Verdi riuscisse a tratteggiare un femminile e leggero paggio come Oscar, simile al Cherubino di Mozart più che a ogni altro suo personaggio?

Ma nulla in Verdi accade per caso. Tutto il luccichio di una corte raffinata, di una atmosfera galante, di un tempo sospeso dentro il piacere della eleganza, della leggerezza e del sorriso, vanno a formare quella atmosfera senza tempo né spazio dove può crescere e ingigantirsi fino al delirio un sentimento amoroso così problematico, che nessuna condizione "reale" avrebbe permesso di attecchire; un amore impossibile che poteva nascere solo nella vacuità della più frivola vita: quindi un quadro d'insieme che adempie appieno a tutte le sue funzioni drammatiche. Ecco perché la scelta del titolo sembrò immediatamente a Verdi quanto mai azzeccata: in esso si raccolgono l'atmosfera briosa della leggerezza e la pesantezza di un dramma annunciato e ineluttabile. Verdi preferisce l'eleganza di un tempo come quello di Luigi XIV, un secolo «elegante e cavalleresco», a un'epoca come il Medioevo, fatto di ferro e di sangue<sup>30</sup>. "Morire con un sorriso", doveva essere questo il progetto verdiano dell'intero corso dell'opera.

### La storia

Una architettura semplice e funzionale quella in cui Verdi disegna l'insieme della trama: il *primo atto* è un grande corale che "fa ambiente": i personaggi sono appena schizzati da un tocco di acquerello trasparente, e affiorano leggermente da quella meravigliosa e luccicante mondanità vacua che, come nei migliori giochi di società, decide un diversivo per ampliare ulteriormente la propria condizione gaudente, e sposta il luogo del divertimento dai fasti di corte all'antro di una nera indovina. In tale contesto Oscar, che come Cherubino è trasparente, è lo spiritello che sopra tutto corre e volteggiava con leggerezza sbarazzina.

Una leggerezza cara alla corte, se di fronte alla richiesta di condanna e di esilio che il Giudice emana contro Ulrica, indovina "dell'immondo sangue dei negri", Riccardo conte di Warwick e governatore di Boston sceglie di seguire il consiglio del paggio, che la difende, e addirittura di invitare tutta la corte nell'abbietto antro della divinatrice, dove egli si recerà sotto mentite spoglie. Ulrica, la nera indovina, fa emergere il vuoto che riempie l'anima dei presenti: un vuoto che sarà colmato dall'amore turbinoso di Riccardo per Amelia, moglie di Renato, il suo segretario creolo, che gli è il più fedele amico e alleato. Annette Frank apre su questo punto il problema dell'odio razziale, che viene sfiorato sia per la descrizione di Ulrica, sia per la scelta

---

<sup>29</sup> Mila, *L'arte* cit., p. 133.

<sup>30</sup> Frank, *Zwischen Bürgerhaus, Thron und Altar* cit., p. 424.

che affidare il ruolo di Renato a un creolo: un aspetto che crea qualche sorta di ambiguità. Un tema che nello stesso periodo viene sfiorato anche nella *Forza del destino*<sup>31</sup>.

Il trasparente acquerello con cui tutto è fin qui raffigurato, fa sorgere amore fra personaggi praticamente senza volto, semplici simboli o icone di se stesse. Soggetto dell'opera non sono le persone, ma la passione che fra esse nasce e fra esse impera. Il fuoco che tutto brucerà è il vero protagonista, non il volto dei personaggi che rimarranno coinvolti nel dramma della passione. Lo spessore psicologico di Riccardo, Amelia e Renato è praticamente inesistente in confronto a personaggi già conosciuti come Rigoletto, Azucena, Violetta, Alfredo o Germont, o ancora da venire come Filippo, Don Carlo, Jago, Falstaff. Ecco perché il confronto proposto da Mila fra il *Ballo* e il *Tristano* appare particolarmente convincente: neanche quei personaggi wagneriani avevano un volto, «l'invenzione musicale viaggia sul filo della corrente appassionata che unisce l'uno all'altra, e fa perno sul loro rapporto, più che sulle loro individuali note caratteristiche»<sup>32</sup>.

Anche nel *Ballo* i fatti procedono grazie a una spinta imposta da quel furore amoroso che invade Riccardo e Amelia, e da quel furore vendicativo che trasforma Renato da amico e alleato fedele in aguzzino. Nell'antro di Ulrica tutto il mondo trova una sua dimensione: il popolo semplice ha in Silvano chi lo rappresenta. E Riccardo si fa complice degli eventi affinché la predizione dell'indovina faccia il suo corso. Ma l'impostura non toglie valore alle parole di Ulrica, che regala ai cospiratori quella ancestrale paura propria di chi va *contra legem*. Il dramma si fa largo così, fra predizioni, paure dei cospiratori con le loro ridicolaggini, l'ansia dei sentimenti illegittimi che avvolgono Amelia, le risatine di Riccardo, la fedeltà di Renato. Tornando allo schema di Bekker<sup>33</sup>, in questo caso l'azione, pur sospinta dal baritono e dal contralto, trova però la sua vera forza propulsiva nelle voci di tenore e soprano, alla cui passione amorosa viene qui data preminenza. *Un Ballo in maschera* è il vero e sublime poema d'amore di Giuseppe Verdi. E non è amore svedese o americano, e ancor meno francese: è amore italiano.

Il *secondo atto* è un grande affresco amoroso, che vede crollare tutti i buoni propositi di colei che alla maga aveva chiesto aiuto proprio per rimaner salda. In questa scena si procede dal "solo" di Amelia al "duetto" di Amelia e Riccardo al "terzetto" in cui anche Renato si aggiunge, contribuendo a una giustapposizione di sentimenti contrapposti che fanno di questo momento uno dei luoghi più alti dell'intero teatro musicale. Si noti come nel momento in cui Amelia confessa il proprio amore, cedendo a Riccardo e soprattutto alla propria passione (solo l'erba miracolosa avrebbe potuto salvarla!), il procedere melodico è frammentario, spezzettato, indeciso. Verdi così tratteggia psicologicamente la sua riluttanza, la sua pudica colpevolezza, la sua confessione non ancora trascinata nel turbine amoroso che comunque tutto sta travolgendo. È l'orchestra a incaricarsi, al posto di Amelia, di rivelarci i suoi sentimenti ("le note smentiscono le parole"): è l'orchestra con la melodia travolgente dei violoncelli a dirci ciò che lei non dice ma sente: l'amore ha vinto, sopra ogni cosa, sopra la fedeltà verso suo marito, sopra la fedeltà di suo marito per Riccardo, sopra ogni convenienza, e tutto sospinge nel baratro di un amore impossibile e disperato, che potrà trovare compimento solo nella tragedia. Riccardo e Amelia «mandano al diavolo la morale, l'amicizia, la lealtà e l'onore» e la melodia infrange ogni schema melodico. Quando nella cabaletta che segue anche Amelia infrange ogni pudica titubanza e si abbandona, vinta, all'ebbrezza del sentimento amoroso, allora il suo canto non è più frammentario come la prima volta, ma libero, disteso e appassionato: dal "vorrei ma non vorrei" si passa al "voglio, accada quel che accada!". E qui l'orchestra fa tumulto amoroso, con

<sup>31</sup> Frank, *Zwischen Bürgerhaus, Thron und Altar* cit., p. 425.

<sup>32</sup> Mila, *L'arte* cit., p. 135.

<sup>33</sup> Cfr. Paul Bekker, *Wandlungen der Oper* cit.

gli ottoni chiamati ora a rompere gli argini della raffinatezza e a mostrare l'impeto vigoroso, quasi bandistico, della passione amorosa in piena.

Ciò che segue nel *terzo atto* è troppo noto per tornarvi ancora<sup>34</sup>: basti ricordare la straordinaria capacità duale di un ballo che mostra lustrini e morte insieme (*Todesmenuett* lo chiamano i tedeschi), l'allegria apparente e la morte in agguato. La straordinaria capacità verdiana di riunire con la musica tale duplicità di sentimenti, qualcosa che riporta alla mente la *Flagellazione* di Piero della Francesca, che unisce il dramma (senza dramma) del Cristo in lontananza con l'assoluta indifferenza di personaggi in primo piano che discutono fra loro. Una dualità drammatica che Verdi saprà utilizzare ancora di lì a poco: si pensi al primo atto del *Don Carlos*, quando da un lato il popolo festeggia l'annuncio delle nozze fra Elisabetta e Filippo, mentre contemporaneamente Elisabetta e Carlo vivono con disperazione il dramma della loro mancata storia d'amore. Solo la dimensione artistica riesce a riunire nell'unità del linguaggio situazioni così contrastanti: le categorie di tempo e luogo vivono dimensioni diverse. Sotto la maschera che tutto copre, si svolge il dramma interiore di opposti sentimenti, e il dramma di un regicidio, con l'andamento leggero di un ballo galante di corte. Il conte preferisce una morte dignitosa invece di una fuga a causa di un amore colpevole<sup>35</sup>.

### Gli anni del "ballo in maschera"

*Un ballo in maschera* fu fra le opere più popolari del suo tempo, eppure solo cento anni dopo il suo valore è stato riconosciuto appieno, e non come embrionale preparazione di futuri capolavori. Verdi porta con sé, lungo tutto il corso della sua vita, un costante e cosciente atteggiamento di innovatore, e in ogni fase della drammaturgia verdiana è riscontrabile la forte carica di novità rispetto al periodo che lo precede. Certo non era facile voltar pagina dopo *Traviata*. In effetti con i *Vespri* inizia una svolta storica, una «nuova concezione del dramma»<sup>36</sup>. Inizia anche un modo nuovo di lavorare: non era mai successo prima che Verdi andasse a visitare il luogo dove era prevista la rappresentazione ancor prima di ricevere il libretto, come accade con le sue visite e le sue permanenze a Parigi che hanno inizio nell'ottobre 1853, quasi due anni prima dei *Vespri*. Ma Verdi si rende conto che un lavoro all'Opéra «è fatica nuova da ammazzare un toro»<sup>37</sup> e richiede un approccio del tutto nuovo. La sua permanenza a Parigi era finalizzata a una vicinanza con Scribe nel corso della realizzazione del libretto, e alla conoscenza di un mondo nuovo che nuove idee avrebbe portato con sé. Non sbagliava. Scopre, fra le altre cose, l'importanza di essere sul posto per lungo tempo per curare al meglio la messa in scena delle sue opere nuove, per evitare che i suoi lavori vengano «massacrati» e per garantirsi il successo presso il pubblico. Così farà d'ora in poi, e lungo sarà il periodo in cui rimarrà a Napoli (anche per i contrasti legali) e poi a Roma per *Un ballo in maschera*, ancora a Napoli per il *Simon Boccanegra*, come poi a Pietroburgo per *La forza del destino*.

Tornato dunque da Parigi dopo i *Vespri*, a parte la parentesi del "restauro" *Stiffelio-Aroldo*, compone il *Simon Boccanegra*, che gli dà la possibilità di approfondire la tecnica dell'ampio declamato in un contesto drammaturgico in gran parte da lui stesso predisposto. Il fiasco toccato al poco spettacolare *Simone* (che sarà non a caso profondamente revisionato vent'anni dopo con l'apporto di Boito) lo convince però a riprendere la strada intrapresa con i *Vespri siciliani*, e Verdi ricomincia con insistenza a meditare lungamente sul *Re Lear*, anche

<sup>34</sup> Sul travaglio verdiano intorno alla *Pregghiera* di Amelia «Morro, ma prima in grazia», cfr. James A. Hepokoski, *Compositional emendations in Verdi's autograph scores "Il Trovatore", "Un ballo in maschera" and "Aida"*, in «Studi Verdiani», 4, Parma 1986-1987, pp. 87-109.

<sup>35</sup> Cfr. Frank, *Zwischen Bürgerhaus, Thron und Altar* cit., p. 426.

<sup>36</sup> *Les Vespres siciliennes*, a cura di Massimo Mila, in «Opera. Collana di Guide Musicali diretta da Alberto Basso», I, 1, Torino, Utet, 1973, p. 169.

<sup>37</sup> Franco Abbiati, *Giuseppe Verdi*, Milano, Ricordi, 1959, II, p. 275.

attratto da quel mondo shakespeariano e dalla ricchezza drammatica che Shakespeare sapeva mettere in ogni vicenda.

Si infittiscono così i contatti con il drammaturgo veneziano Antonio Somma, che già dal 1853 è impegnato a realizzare il libretto dal dramma shakespeariano, e il lavoro soddisfa particolarmente il compositore: Verdi decide di proporre l'opera all'impresario napoletano Vincenzo Torelli, direttore del foglio «Omnibus» e socio-impresario del Teatro di San Carlo (con cui si è già impegnato) per la stagione 1856-1857. Ma *Re Lear* richiede un gran numero di solisti di gran valore, che Torelli non può garantire. Il compositore propone allora di far slittare il dramma shakespeariano all'anno successivo: ma Napoli ha fretta di una nuova opera e non può attendere. È questa la circostanza che fa accantonare il progetto *Re Lear* e al suo posto Verdi inizia la ricerca di un nuovo e più semplice soggetto, che porterà dopo non poche vicissitudini, anche legali, al compimento di *Un ballo in maschera*.

Il travaglio per il *Re Lear*, il suo abbandono e la ricerca di un nuovo soggetto sono ben documentati nel fitto epistolario fra Verdi e Antonio Somma, raccolto, corredato di una nota introduttiva e pubblicato da Alessandro Pascolato nel 1902<sup>38</sup>. L'arrovellamento di Verdi intorno all'opera di Shakespeare è fondamentale per comprendere il clima in cui nasce la nuova opera, che solo alla fine e "grazie" alla censura romana troverà il definitivo nome quale *Ballo in maschera*. È in tale contesto che l'intreccio fra il tragico e il comico trova il suo terreno più fertile e viene felicemente compiuto in un dramma che amplia a dismisura il proprio registro espressivo. «Il *Ballo* rappresenta, tra l'opera "alla francese" e *Re Lear*, una via mediana proporzionata alle forze che l'autore si sentiva di poter pienamente padroneggiare»<sup>39</sup>.

#### La costruzione del libretto<sup>40</sup>

Verdi firma il contratto con Torelli per la stagione 1857-1858, e all'atto della firma l'opera in discussione è certamente *Re Lear*. Ma Napoli non riesce a garantire un cast adatto alla complessa opera progettata da Verdi, e allora inizia il travaglio per un lavoro sostitutivo. Scrive Verdi da Busseto a Vincenzo Torelli il 19 settembre 1857: «Sono alla desolazione! In questi ultimi tempi ho percorso un'infinità di drammi (fra i quali alcuni bellissimi), ma nessuno facente al caso mio! [...] 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; ma anche questo ha i modi convenzionali di tutte le opere per musica, cosa che mi è sempre spiaciuta, ma che ora trovo insoffribile. [...] Deponiamo il pensiero di scrivere per quest'anno un'opera totalmente nuova, e sostituiamo a quella *La battaglia di Legnano* riducendola ad altro soggetto, ed aggiungendo i pezzi necessari come feci per l'*Aroldo*. Potrei, in questo caso, venire a porre in scena il *Boccanegra* e, se volete, anche l'*Aroldo*, ed infine la *Battaglia*. Così, invece d'una, avrete tre opere che io dirigerei e, se l'amor proprio non m'illude, o l'una, o l'altra, o l'altra dovrebbe pur riuscire [...] Accettando questa combinazione, io fino da questo momento (se ciò vi piace) mi obbligherò a scrivere il *Re Lear* per l'anno venturo, facendo però una Compagnia adatta, come voi sapete che è indispensabile»<sup>41</sup>. Se il San Carlo avesse accettato queste proposte, oggi avremmo forse *Re Lear* ma non *Un ballo in maschera*.

In questa fase di rinnovamento, il libretto (ovvero l'insieme delle situazioni drammatiche) rappresentava per Verdi un momento fondamentale di tutto il lavoro per la

<sup>38</sup> "Re Lear" e "Un ballo in maschera". *Lettere di Giuseppe Verdi ad Antonio Somma*, a cura di Alessandro Pascolato, Città di Castello, S. Lapi Tipografo-Editore, M.dcccclij.

<sup>39</sup> Giuseppe Verdi, "Un ballo in maschera", *Melodramma in tre atti, Libretto di Antonio Somma*, a cura di Guido Salvetti, Torino, Teatro Regio - Unione Tipografico-Editrice Torinese, 1973, pp. 78-79.

<sup>40</sup> *Le lettere del Somma sul libretto del "Ballo in maschera"*, in *Carteggi Verdiani*, a cura di Alessandro Luzio, I, Roma, Reale Accademia d'Italia, 1935, pp. 219-240.

<sup>41</sup> Cfr. Franco Abbiati, Verdi cit., p. 449.

realizzazione di un'opera. Furono scartati *Il tesoriere del Re D. Pedro* e il *Ruy Blas*, per motivi diversi, non da ultimo per problemi di ordine censorio. Il tempo breve a disposizione fece pendere la bilancia per un dramma che aveva il vantaggio di essere già ridotto a libretto da Scribe, il *Gustavo III, re di Svezia*, appunto. Un soggetto già trattato più volte anche in musica (Auber, Gabussi, Mercadante)<sup>42</sup>.

Dalla storia Verdi non chiedeva che suggestioni («il vero non va *copiato*, ma *inventato*»): in questo caso è la storia d'amore inserita nella vicenda politica che lo attrasse particolarmente. Il lavoro fu quello di ridurre drasticamente la lussureggiante ampiezza dei particolari, di cui era ricchissimo il libretto di Scribe: questi aveva diluito la storia in modo tanto analitico che gli erano serviti ben cinque atti. Verdi, con il prezioso aiuto di Somma, ripensa totalmente la struttura, secondo le esigenze del proprio pensiero drammaturgico. Potremmo dire che se Scribe operava "per via di mettere", Verdi operava "per via di levare": in lui l'elemento scenico è organicamente funzionale al divenire drammatico, e tutto deve stringersi unitariamente in sintesi. La volontà di Somma di rimanere a Venezia per compiere il suo lavoro e di non essere ospite di Verdi nella tenuta di Sant'Agata (forse dovuta anche alla delusione del mancato compimento musicale del *Re Lear*) permette di ricostruire – grazie all'intenso epistolario fra i due – tutta la genesi e le vicissitudini della nascita del libretto<sup>43</sup>.

28.10.1857 – *Somma a Verdi*:

«Dove troverete nel pezzo già inviatovi Ankastron sostituite Carlo. Nell'elenco dei personaggi è Carlo duca d'Ankastron ma nel dialogo è solo Carlo o Duca, per evitare il suono eteroclito. Per questo motivo chiamo Locusta la Sibilla e Mazeppa e Ivan i due nobili congiurati e Seni quell'altro della Giustizia»<sup>44</sup>.

1.11.1857 – *Somma a Verdi*:

«Sento che temete possa la censura di Napoli oppor difficoltà al soggetto. [...] Durante la sua scomparsa [della strega] si suppone ch'ella conversi col diavolo a cui allude con quelle parole della invocazione *Ei vien l'eterno giovane* ecc. quasi parlasse al suo amante». Nella prima stesura la strega, invasata dal demone, cantava: «Ei vien, da lunghe un sibilo / M'arrega il suo saluto, / Ei vien l'eterno giovane / Dal biondo petto irsuto».

3.11.1857 – *Somma a Verdi*:

«la poesia francese, difficile a tradursi in prosa, è difficilissima a trasportarsi in poesia italiana per l'indole e genio diverso delle due lingue – poi, ove si tratti come qui d'un libretto, la cosa diviene più scabra. [...] Quanto ai nomi li cangeremo dopo, fatto cioè tutto il dialogo, e così pella divisione delle scene; adesso accupiamoci della parola che vuoi alla nota, tutto il resto è cosa di poco momento».

6.11.1857 – *Somma a Verdi*:

«Al nome di Locusta se non vi spiace sostituiremo quello di Ulrica o di Edvige, nomi che hanno suono italiano e sono di celebri donne svedesi».

6.11.1857 – *Verdi a Somma*:

«Voi dite, è vero, tutto quello che si deve dire, ma la parola non scolpisce bene, non è evidente, e quindi non sorte abbastanza né l'indifferenza, né la sorpresa della strega, né il terrore dei congiurati. [...] Forse ve lo impedisce il metro e la rima? Se così è, fate di questo squarcio un recitativo. Preferisco un buon recitativo a delle strofe liriche mediocri».

17.11.1857 – *Somma a Verdi*:

«Ieri mi pervenne la vostra del 14 corr. Con entrovi il *memorandum* della censura di Napoli. [...] Ma e qual secolo s'ha da scegliere per collocare l'azione? Ditemi una parola in proposito. [...] Si potrebbe intitolare il Melodramma *Il Duca Ermanno* nome che trovo nella storia di quelle regioni, e mi par meglio di Staffano, Wantislao, Boleslao, Ottone, Canuto, Stettone ed altri che pur s'incontrano. [...] Mutato il re in Duca, il nostro Ankaström diventerebbe un Conte, e Stoccolma Stettino».

26.11.1857 – *Verdi a Somma*:

«Caro Somma, Mi pare proprio che il XII secolo sia troppo lontano per il nostro Gustavo. È un'epoca così rozza, così brutale, specialmente in quei paesi che mi pare grave controsenso mettere dei caratteri tagliati alla

<sup>42</sup> Cfr. – Fedele D'Amico, "Il Ballo in maschera" prima di Verdi, in «Bollettino Quadrimestrale dell'Istituto di Studi Verdiani», Parma-Busseto, 1, III (dicembre 1960), pp. 1251-1328.

<sup>43</sup> "Re Lear" e "Un ballo in maschera". *Lettere di Giuseppe Verdi ad Antonio Somma*, a cura di Alessandro Pascolato, Città di Castello, S. Lapi Tipografo-Editore, M.dcccij (1902).

<sup>44</sup> *Le lettere del Somma* cit., p. 220.

francese come Gustavo ed Oscar ad un dramma così brillante e fatto secondo i costumi dell'epoca nostra. Bisognerebbe trovare un principotto, un duca, un diavolo, sia pure del Nord, che avesse visto un po' di mondo e sentito l'odore della corte di Luigi XIV. [...] V'ho scritto intorno al secondo atto: ora vi dirò cosa penso del terzo. [...] quasi tutti quei versi son duri per musica. Di più le parole necessarie per la scena non spiccano bene. Le quattro strofe pel cantabile d'*Amelia* van bene, se non che mi sembrano comuni i primi due versi *Ah mi concedi in grazia / anco una volta almeno*. Tutta la scena di Ankarstroem è buona. La scena tra questo e i congiurati si vorrebbe più rapida».

7.02.1858 – *Verdi a Somma*:

«Son in un mare di guai».

13.02.1858 – *Somma a Verdi*:

«Ebbene, amico mio, fo un sacrificio di tutta la mia vanità d'autore, se questo basta a ricomporvi col S. Carlo, e colla censura. Della poesia che mi appartiene fatene l'uso che più vi aggrada. Levate e rimpastate come garba alla censura, se siete in tempo; ma due cose esigo: l'una che invece del mio nome nel frontespizio figurì quello di un altro, non bastando a me l'anonimo dopo che tutti mi han trombettato per l'autore della poesia; l'altra che l'opera non si intitoli più *La vendetta in domino* ma altrimenti e come vi piacerà».

Dopo numerosi adeguamenti della vicenda originaria finalizzati al benessere censorio, Verdi può finalmente presentare nel gennaio del 1858 alla censura napoletana la versione da mettere in scena, il cui nuovo titolo è *Una vendetta in domino*. Ma il responso è del tutto negativo, a tal punto da portare i censori a presentare una controproposta che stravolge totalmente la vicenda, a cominciare dal titolo: *Adelia degli Adimari*. La rottura è inevitabile e Verdi non si tira indietro dalla conseguente controversia legale, anzi la utilizza per scrivere una memoria che è un vero manifesto del suo pensiero artistico. Di fronte al sopruso subito, Verdi stila una "Difesa in 12 paragrafi e 90 pagine", appassionato documento che più d'ogni altro scritto svela il pensiero verdiano sull'arte.

Verdi vince la causa e può ripartire da Napoli senza aver dovuto stravolgere la sua opera, che ora, in procinto di essere rappresentata al Teatro Apollo di Roma, deve superare il nuovo giudizio della censura romana. Questa volta Verdi non vuole però imbarcarsi in una disavventura giudiziaria, e decide di accettare modifiche che non abbiano carattere sostanziale: decide allora di spostare l'ambientazione dell'opera, e l'America del Nord durante l'occupazione inglese non gli pare un'idea malvagia, mentre è addirittura entusiasta del titolo proposto proprio dai nuovi censori: *Un ballo in maschera*. Boston-XVII secolo diventa luogo ipotetico, del tutto scollegato con quanto si trova nel libretto e nella musica, ma Verdi dimostra molta saggezza e realismo politico negli aggiustamenti accettati a Roma, mentre è Somma a non reggere il gioco dei cambiamenti, e impone di cancellare il proprio nome quale autore del libretto. In fondo per Verdi le circostanze formali indicate sono secondarie: per lui la "verità scenica" è solo un pretesto drammatico. Il libretto definitivo, passato dall'influsso di Scribe al gusto filomanzoniano di Somma, finisce per trovare la sua unità nell'immaginazione drammaturgica che Verdi sa infondere al dramma con la sua musica.

### Dallapiccola e Verdi

*Un ballo in maschera*, anche sull'onda del crescente entusiasmo per Verdi che comincia a diffondersi in tutta Europa dopo *Traviata*, si guadagna un notevole successo in breve tempo, e diventa una delle opere più amate e rappresentate dell'epoca. «La sorte dell'opera negli anni seguenti è in fondo la sorte di Verdi presso il pubblico dei grandi e dei piccoli teatri, italiani e stranieri. E cioè un successo largo e convinto fino al 1970. Poi, dopo *Aida* e l'inizio delle polemiche sull'"arte dell'avvenire", un successo che si restringe sempre di più alle ultime opere»<sup>45</sup>. Un opaco oblio che fra alti e bassi dura fino all'ultimo quarto del Novecento, quando una serie di importanti studi critici hanno riportato l'attenzione sulla straordinaria importanza

<sup>45</sup> Giuseppe Verdi, "Un ballo in maschera", *Melodramma in tre atti, Libretto di Antonio Somma*, a cura di Guido Salvetti cit., p. 112.

dell'opera: uno di questi è l'analisi che del *Ballo in maschera* (o meglio di una parte di esso) compie Luigi Dallapiccola, compositore che più d'ogni altro raccoglie nel Novecento, pur nel fervore di un linguaggio musicale nuovo, il testimone verdiano. Del maestro di Busseto Dallapiccola ha indagato in modo acuminato uno degli aspetti basilari del fare opera, il rapporto fra *parola e musica*, attraverso indagini ripetute in molti anni e su varie opere. Ci sembra pertanto particolarmente illuminante questa nota, redatta proprio con gli occhi di chi ne ha proseguito il percorso, cimentandosi sopra il palcoscenico di un teatro musicale nuovo, diverso, segnato dalla rivoluzione dodecafonica, eppure profondamente legato proprio alla più feconda tradizione vocale e spirituale verdiana. Il "terzetto" del secondo atto del *Ballo in maschera* rappresenta un momento così unico nella storia del teatro musicale, che a esso Dallapiccola dedica particolare attenzione, culminata con una magistrale analisi letta in occasione del conferimento della laurea *honoris causa* a lui attribuita dall'Università di Edinburgo in Scozia: è con questa pagina – introdotta da una testimonianza di Gianandrea Gavazzeni – che desideriamo concludere la nostra nota dedicata a una delle opere più belle di Giuseppe Verdi.

Proprio Gavazzeni ricorda l'ultimo incontro con Dallapiccola avvenuto in una cena in cui era presente anche Luigi Baldacci, e nella quale gli scritti verdiani di Dallapiccola occupano un posto d'onore.

«Baldacci lo incitava a proseguirli, a farne un libro, in quel termine metodologico, non ancora esistente. Non ancora esistente perché la presenza raziocinante, la inventiva, la materia – nelle unità dallapiccoliane – scolpiscono realtà critiche fin qui inattese. In primo, il raffronto metrico, poetico e musicale. Un tema, per il melodramma sfiorato di striscio talvolta. Mai però con la conoscenza letteraria e il magistero musicale qui messo in atto. Al centro l'idea della "quartina" poetica, l'accentuarsi emozionale del terzo verso, rispetto ai primi due e alla conclusione. La radice individuata in Dante e in Petrarca, nel sonetto, traslata alla quartina melodrammatica verdiana, e all'equivalente acuirsi musicale. Portando esempi peculiari: dal *Rigoletto*, *Traviata*, *Trovatore*. La quartina, dunque, quale cellula per indagini inedite. Da allargare a tutto uno spazio doppiamente metrico: poesia e musica, verso e frase, parola e suono. [...] Dallapiccola, sempre in tema metrico-prosodico fornisce acutissimi anticipi, ancora mozartiani, e per Rossini. Ma ancora nel caso di Verdi non è possibile tacere riguarda al tratto sul *Ballo in maschera*, il terzetto del secondo atto. Lo direi il punto massimo. Per il modo come viene guardata, e notomizzata, la sagacia di Verdi nel caso specifico. Rivela la statura del musicista che saggia una materia altrui mercé l'armatura della propria arte»<sup>46</sup>.

Dal ricordo di Gavazzeni alle dirette parole di Luigi Dallapiccola il passo è breve, e subito vengono in primo piano la sua idealistica ansia di perfezione, il suo continuo tendere verso un ordine (razionale, di scrittura, di analisi). Il compositore analizza la forma poetica della quartina, fatta propria dal melodramma, in cui intuisce che il "crescendo emozionale", nei versi come nella musica, è sempre sul terzo verso. Allarga poi l'indagine dalla *microstruttura* della quartina poetica alla *macrostruttura* del "terzetto" del secondo atto del *Ballo in maschera*, e scopre che anche in questo più ampio contesto l'organizzazione del discorso è analoga, poiché è nella terza *macrostruttura* che si raggiunge l'apice drammatico degli eventi. Scrive dunque Dallapiccola<sup>47</sup>:

«Per me è più importante e perché no?, più emozionante osservare, ad esempio, come Verdi nel "Terzetto" del secondo atto di *Un ballo in maschera*, abbia organizzato le cinque microstrutture che costituiscono la macrostruttura del pezzo, incominciando col cambiare l'ordine di entrata di due dei personaggi stabilito nel libretto, e osservare come il punto culminante si trovi esattamente al centro aritmetico della costruzione. [...] I primi librettisti erano stati poeti, letterati, intellettuali. Avevano portato sulla scena dèi e semidei. All'epoca del

<sup>46</sup> Gianandrea Gavazzeni, *Nota introduttiva*, in Luigi Dallapiccola, *Parole e musica*, a cura di Fiamma Nicolodi, Introduzione di Gianandrea Gavazzeni, Milano, Il Saggiatore, 1980, p. 36.

<sup>47</sup> Luigi Dallapiccola, *Parole e musica nel melodramma 1961-1969*, in ID, *Appunti Incontri Meditazioni*, Milano, Edizioni Suvini Zerboni, 1970, pp. 5-28. La pubblicazione di questo scritto di Luigi Dallapiccola si deve alla gentile concessione delle Edizioni Suvini Zerboni di Milano: ringraziamo sentitamente il maestro Alessandro Savasta, responsabile del settore classica della Casa Editrice.



nostro melodramma divinità e semidei vengono del tutto abbandonati. [...] Sulla scena soltanto uomini. [...] Il melodramma empie una lacuna nella nostra letteratura; quella dovuta alla mancanza di un vero e proprio romanticismo: il melodramma – con le sue parole, con la sua musica».

«Il fenomeno Verdi non è immaginabile senza il Risorgimento. [...] Verdi è l'autentico figlio del Risorgimento. [...] L'epoca del melodramma è il *periodo epico* nella nostra storia della musica. Da Trento, nel luglio 1906, Busoni scriveva alla moglie: "Per avere qualche ora di compagnia ho comperato il *Ballo in maschera* di Verdi... È un lavoro forte, brutale, ma di grande potenza e plasticità. Alcuni momenti di quest'opera sono da contarsi tra i migliori di Verdi, mi sembra... Ma il libretto!" Come non essere a tutta prima d'accordo? Ma la verità è che a Verdi interessava soprattutto che le parole costituissero una specie di pista di lancio per la situazione drammatica. [...] A Verdi interessava la contabilità delle sillabe. "Diana, Agnese per me pari sono" [...] diventano proprio in ordine a questa esigenza "Questa o quella per me pari sono"».

Dallapiccola dimostra come all'epoca il libretto sia spesso un misto di ineguagliabile trascuratezza e di ricercatezza fuori posto: non si usano *parole*, ma *accenti o detti*; non *campane* suonano ma *sacri bronzi*; anziché *chiesa* si dice *tempio*; non ci si *avvicina*, ma ci si *appressa*; la *mano* diventa la *destra* e così via.

«Questo assurdo linguaggio prende vita per virtù della musica e, nei capolavori, forma con la musica un tutto unico. [...] dà origine a quella eloquenza teatrale che, alla fine dei conti, è assai caratteristica e peculiare di tutto un importante periodo della storia della musica». D'altronde, continua Dallapiccola, la stessa musica è fatta di formule stereotipate, comun denominatori là dove situazioni teatrali presentano tra loro una qualche analogia. «Basti pensare come ogni *choc*, ogni orrore, ogni stupro, ogni ratto, ogni sorpresa, ogni apostrofe, ogni maledizione siano sottolineate dall'accordo di settima diminuita», mentre gli ottoni sottolineano trionfi o rinuncia ai trionfi; allo stesso modo figurazioni mosse, accentate e staccate sempre accompagnano chi «è messo al bando dell'umano consorzio, attacchi di sorpresa, congiure e congiurati». Si osservi per esempio la musica dei seguenti passi nello "stile formulario" in occasione di una cacciata, di un'imboscata o di una congiura:

- a) da *Nabucco*: Ismaele viene cacciato dai Leviti:  
(«Il maledetto non ha fratelli... non v'ha mortale che a lui favelli»)
- b) dal *Rigoletto*: i cortigiani si apprestano a rapire Gilda.  
(«Zitti, zitti moviamo a vendetta, ne sia colto or che men l'aspetta»)
- c) dal *Trovatore*: entrano gli armigeri del Conte di Luna.  
(«Ardi! Andiam, celiamoci fra l'ombra, nel mistero»)
- d) dal *Macbeth*: i sicari attendono Banco per trucidarlo.  
(«Sparve il sol, la notte or regni scellerata, insanguinata; cieca notte affretta e spegni ogni lume in terra»)
- e) da *Un ballo in maschera*: inizio del terzetto dell'atto secondo. Nello sfondo, la congiura.  
(«Per salvarti da lor, che, celati lassù t'hanno in mira. Congiurati – Chi son? – Oh, ciel!»)

«Il popolo italiano, attraverso questo *stile formulario*, trovava la chiave per la comprensione della situazione drammatica e per vibrare all'unisono con essa: questo stile, che vorrei definire dell'*epiteto fisso*, costituiva un validissimo aiuto per l'uditorio; *mutatis mutandis*, come in altri periodi della storia della musica lo erano stati il canto gregoriano o il corale protestante».

Acuta si rivela l'analisi dallapiccoliana della quartina poetica in rapporto alla costruzione di arie, ariosi, cavatine. «Prendiamo quattro versi dalla *Traviata*, da una scena fra le più note e amate da tutti:

Ogni suo aver tal femmina  
Per amor mio sperdea:  
Io cieco, vile, misero,  
Tutto accettar potea.

L'estensione massima della voce nel primo verso è di una sesta maggiore; nel secondo di una settima minore. Nella musica, fra il primo e il secondo verso, non si possono notare apprezzabili differenze metriche [...] Il dramma avviene nel terzo verso: il crescendo emozionale è raggiunto per mezzo di una sillabazione rotta e agitata, cui l'agitazione della formula d'accompagnamento fa degno equilibrio. Il quarto verso, col suo diminuendo emozionale – del tutto indipendente dalla dinamica della musica – rappresenta la conclusione della quartina».

Dallapiccola fa altri esempi, riuscendo sempre a dimostrare che «il crescendo emozionale si trova sempre sul terzo verso o sulla terza coppia di versi e che questo crescendo può essere raggiunto o per mezzo di una concitazione ritmica o con una sorpresa di carattere armonico o con la spinta della voce verso l'acuto. È più che frequente che il risultato venga raggiunto dalla somma di due o anche di tutti e tre questi elementi. [...] ]

quanto riguarda la spinta della voce verso l'acuto, molto significativo mi sembra un passo del duetto di *Un ballo in maschera*: il frammento del tenore "O qual soave brivido"; all'inizio del terzo verso troveremo infatti una corona». Dall'analisi dimostra che questo principio viene conservato da Verdi fino all'*Otello*, e collega la sua analisi con la migliore tradizione letteraria italiana: «Che sia stata una tradizione poetica quella che, consciamente o inconsciamente, presiedeva alla costruzione dell'aria nel melodramma italiano? Non so. Comunque è certo che, esaminando moltissime quartine chiuse e rimate di endecasillabi, itaqliane e francesi, da Dante a Baudelaire, non si può fare a meno di notare come il secondo verso rappresenti semplicemente una continuazione del primo e come, emozionalmente, si innalzi appena sopra di esso. Il punto culminante è il terzo e l'ultimo, in "diminuendo", conclude [...] Non vorrei si credesse che io ritenga il crescendo emozionale sulla penultima sezione della quartina musicale un'esclusiva prerogativa del melodramma italiano [...] Ma ciò che avviene nella costruzione dell'aria del melodramma è molto diverso; la terza sezione è un *gesto*».

«Se finora ho tentato di dimostrare l'analogia tra la costruzione della quartina poetica e quella dell'*aria* nel melodramma, desidero adesso estendere la mia dimostrazione e tentar di spiegare come Verdi abbia applicato un siffatto principio costruttivo a una grande forma come il *terzetto* dell'atto secondo di *Un ballo in maschera*. Cominciamo con l'esame del libretto. A ciascuno dei personaggi sono riservati otto versi. Nelle edizioni antiche, che si deve supporre corrispondano al manoscritto di Antonio Somma, come in quelle stampate recentemente (si veda il libretto aggiunto ai dischi di Toscanini, incisi a New York nel 1954) le *entrate* dei personaggi si susseguono nell'ordine seguente:

Amelia (soprano)  
Riccardo (tenore)  
Renato (baritono)

La prima osservazione (e si tratta di osservazione alquanto sensazionale) è che Verdi, mettendo in musica questo *terzetto*, ha invertito l'ordine delle voci maschili stabilito dal librettista: l'entrata del baritono è passata al secondo posto; quella del tenore dal secondo al terzo. Questa osservazione è di per sé sufficiente a stabilire con quale estrema chiarezza Verdi si fosse accinto al lavoro: a Riccardo, al tenore, sarebbe stato riservato il punto culminante del *terzetto* e alle tre strofe dettate dal librettista si sarebbe aggiunta una quarta strofa musicale, a mo' di ripresa, cui i personaggi avrebbero partecipato ripetendo, chi nella loro tonalità (soprano e baritono), chi in parte (tenore) le parole già fatte udire nelle strofe che il librettista aveva loro affidato.

Non poteva sfuggire al formidabile istinto teatrale di Verdi che il rimorso (quasi un complesso di colpa) espresso dal tenore costituiva il punto culminante del brano. Siamo di fronte a una riuscita totale. Se, a più di un secolo dalla sua composizione, ascoltiamo questo *terzetto* con le nostre orecchie d'oggi (le sole che possiamo ammettere), se lo leggiamo con i nostri occhi d'oggi (i soli che possiamo ammettere), ci accorgiamo di cose su cui sino a ieri si è sorvolato. Parleremo dunque, senza paura di passare per "sofisticati", di macrostrutture e di microstrutture.

Il *terzetto* di *Un ballo in maschera* è stato definito bello, anzi bellissimo. Molti si accontentano di tale definizione. Il *terzetto* rimarrà bello, anzi bellissimo anche dopo il mio tentativo di analisi; in quanto le analisi nulla possono togliere a quanto esteticamente è perfetto, come nulla possono aggiungere a ciò che artisticamente è nullo. Ricordate una famosa frase del Dottore Angelico, San Tommaso d'Aquino circa gli elementi costitutivi della bellezza? "*Ad pulchritudinem tria requiruntur: integritas, consonantia, claritas*".

## SCHEMA GRAFICO [Allegato n. 1]

Nel nostro caso, dunque:

*Unità*: cioè il disegno nel suo complesso;  
*Consonanza*: l'equilibrio tra le parti che lo costituiscono;  
*Chiarezza*: l'espressione essenziale di quanto si ha da dire.

Esaminiamo la **prima macrostruttura**; corrisponde alla strofa del soprano. Ciascuna delle *microstrutture* a) b) c) d) rappresenta quattro battute; la *microstruttura* e) rappresenta la *Codetta*, della durata di otto battute. Una *Codetta* della stessa durata si trova alla fine della seconda e della quarta *macrostruttura*. (Non si dimentichi, per favore, che *Codetta* e *Coda* non hanno rapporto con la stessa strofa del libretto, ma che hanno soltanto importanza musicale: in esse i personaggi ripeteranno parole dette precedentemente).

– Prima *microstruttura*: L'estensione della voce è re-la (con si bemolle "di volta"):

Odi tu quali fremono cupi  
Per quest'aura gli accenti di morte?

– Nella seconda *microstruttura* troviamo la stessa figurazione metrica: Comincia la spinta verso l'alto. Anziché la spinta re-la, abbiamo la quinta fa-do:

Di lassù, da quei negri dirupi,  
Il segnal de' nemici parti.

– La terza *microstruttura* rappresenta il punto culminante della prima *microstruttura*:

Nei lor petti scintillano d'ira  
E già piomban, t'accerchiano fitti

Tre elementi vi contribuiscono: l'estensione della voce raggiunge il fa acuto; vi è un crescendo dinamico seguito da un diminuendo dinamico e, come se ciò non bastasse, il sorprendente accento sul tempo debole, affidato a due corni, alle viole e ai violoncelli.

– La quarta *microstruttura*

Al tuo capo già volser la mira...  
Per pietà, va, t'invola di qui...

è la conclusione della doppia quartina e, di fronte alla precedente, rappresenta un diminuendo emozionale. Non ci si lasci trarre in inganno dal *la* di Amelia sulla parola *qui*: si tratta di una semplice nota di risoluzione, che non diminuisce affatto il significato del *fa* acuto, punto culminante – in quanto estensione di voce – della terza *microstruttura*. Direi anzi che questo *la* sia del tutto indipendente dai tre che lo seguono, quasi urla di angoscia. Le riduzioni per canto e pianoforte dell'opera non portano alcun accento sul primo *la* (nemmeno la prima edizione, che – ovviamente – dev'essere stata condotta sul manoscritto originale della partitura). Viceversa i tre *la* che seguono sono accentati.

La **seconda macrostruttura**, affidata al baritono, è identica alla prima – in quanto costruzione: la variante ai versi 7 e 8 è dovuta unicamente alla necessità di trovarsi sulla dominante alla fine della strofa. Identica alla prima, ho detto. Tuttavia non passerò sotto silenzio il fatto che il soprano aggiungerà la sua voce un'ottava sopra quella del baritono nella terza *microstruttura*. Un *doppio crescendo* si svolge, come vedete.

Ed eccoci alla **terza macrostruttura**, al punto culminante della costruzione generale.

Traditor, congiurati son essi  
Che minacciano il viver mio?  
Ah, l'amico ho tradito pur io...  
Son colui che nel cuor lo ferì!...

Se nelle due *macrostrutture* precedenti la frase musicale univa i versi 1 e 2, rispettivamente 3 e 4, in questa i primi quattro versi sono divisi fra loro da una pausa. Ecco già un elemento che permette al compositore di raggiungere il crescendo emozionale. Altri due elementi si aggiungeranno: il primo verso è basato sul *la*, il secondo sul *do*, il terzo sul *mi*, il quarto comincia sul *fa*. Come si vede, la necessaria spinta verso l'acuto vi rigorosamente osservata. (Tripla crescendo). In più sono da notarsi gli impressionantissimi incisi "Va, fuggi...", "Ti salva...", "Va, fuggi..." del soprano e del baritono. Senza pausa il tenore attacca i versi 5 e 6, punto culminante della terza *macrostruttura* e al tempo stesso di tutto il pezzo:

Innocente, sfidati li avrei...

Or d'amore colpevole fuggo...

Raggiunto il *la acuto* sulla prima sillaba, il canto discenderà per gradi: l'unione dei versi 5 e 6 con quelli 7 e 8 dà l'inizio del decrescendo emozionale sia della *macrostruttura* che di tutto il pezzo. Troveremo qui, al verso 7 (e non precedentemente, come troppo spesso ci tocca udire) il solo e unico "poco allargando, col canto" segnato da Verdi. Realizzato prima, interrompe in malo modo la forza ritmica della costruzione.

Sarà adesso il caso, onde chiarire anche aritmeticamente il mio pensiero, di numerare le battute delle cinque *macrostrutture*.

- La prima si compone di 24 battute;

- la seconda di 24;

- la terza – più coincisa per ragioni drammatiche (qui non c'è *Codetta*) – ne comprende 16;

- la quarta 24 e la *Coda* 23.

L'ultimo accordo della *Coda* è sormontato da una "corona" e si sa che, nella pratica dell'epoca, in simili casi, si raddoppiava semplicemente il valore di tali suoni. Possiamo dunque calcolare che anche la *Coda* ha 24 battute.

In totale dunque 112.

La frase del tenore ("Innocente, sfidati li avrei") punto culminante della composizione, ha inizio esattamente alla battuta 56, cioè alla metà aritmetica del pezzo. Personalmente ciò mi sembra prodigioso; tanto più che Verdi non contò di certo le battute. Intui e seppe realizzare questo miracolo di proporzioni.

Siamo così arrivati alla parte conclusiva. La **quarta macrostruttura** è simile, in quanto musica, alla prima. Bisogna tuttavia notare che questa "ripresa" è affidata, per le prime otto battute, anziché a una sola voce –

come precedentemente – a due e che, a partire dalla terza *microstruttura*, si aggiungerà anche la voce del tenore. Tre voci, dunque nella quarta *macrostruttura*; due nel punto parallelo della seconda.

Conclusione del brano è la *Coda* di 24 battute, cioè la somma delle battute delle tre *Codette* incontrate precedentemente. Una *Coda* di carattere meramente conclusivo e, se vogliamo, un po' "comune". Non si voglia vedere in questo aggettivo alcunché di critico: si tratta soltanto di comprendere (il che significa giustificare) un procedimento dialettico e stilistico che caratterizzò tutta un'epoca. Padronissimo ognuno di accettarlo o rifiutarlo; ma discuterlo da un "punto di vista 1964" – prendendo quindi una posizione antistorica – sarebbe un po' come giudicare "troppo lunghe" le 29 battute conclusive della *Quinta Sinfonia* di Beethoven o costruttivamente "monotone" le ottave dell'*Orlando furioso* o "eccessive" le proporzioni dell'opera wagneriana. E ingiustificato sopra tutto è un taglio di otto battute nella *Coda*, – anzi risibile, se si pensa che la durata di queste otto battute non raggiunge i 10 secondi! – che talora si pratica nelle rappresentazioni dell'opera. Questo taglio sbilancia l'equilibrio della composizione nella sua totalità».

E Dallapiccola conclude la sua conferenza magistrale ascoltando "Scena e terzetto" dell'opera, dove si incontrano in forma concentrata «vari elementi dello stile formulario e alcune perle famose del linguaggio librettistico. Un campo solitario, di notte. Sulla scena Amelia e il suo amato. Un'altra persona si avvicina – anzi: s'appressa –; l'amato riconosce in questa il suo migliore amico; Amelia il marito. Invece di definirlo "marito" – il che sarebbe stato, in verità, un po' troppo "borghese" – dirà "consorte", molto più consono al linguaggio del melodramma. E il riconoscimento da parte della donna sarà sottolineato dall'accordo di settima diminuita: Amelia si copre il capo con un velo, onde rendersi irriconoscibile al marito. Questi era venuto per avvertire l'amico che, appostati sulle colline circostanti, i congiurati si apprestavano ad assalirlo: lo avevano già veduto sul campo solitario in compagnia di una donna velata – definita, naturalmente – *beltade*. L'amato potrebbe ancora salvarsi, fuggendo per un sentiero; ma non vuol lasciare la velata sola in compagnia del marito. Tre anime, oppresse dall'angoscia; ognuna per ragioni diverse. E, nello sfondo, la congiura. – Il genio del compositore, "genio dell'accento drammatico", secondo la felice definizione di Busoni, vince la situazione assurda, il linguaggio grottesco, la sintassi zoppicante, il pathos dello stile formalistico».

E noi, con Dallapiccola, interrompiamo qui questa nota, pronti a riascoltare con emozione *Un ballo in maschera*, e a osservare come questo capolavoro segni l'entrata in scena del sorriso nel teatro musicale di Giuseppe Verdi<sup>48</sup>.

---

<sup>48</sup> Dedico questa nota, scritta a Forlimpopoli nell'agosto 2005, a Max Seidel, direttore emerito del Kunsthistorisches Institut in Florenz Max-Planck-Institut, geniale promotore degli studi su "Musica e Arti figurative" nell'Istituto, e massimo rappresentante di quel raro umanesimo che sa dire cose serissime con il sorriso sulla bocca.

## Appendice 1

### BIBLIOGRAFIA VERDIANA IN LUIGI DALLAPICCOLA

Il testo di Luigi Dallapiccola *Parole e musica nel melodramma* appare in forma provvisoria in numerose pubblicazioni, quali trascrizioni di conferenze tenute in varie sedi nel corso di un decennio:

#### 1962-9163

– LD, *Tonsättaren inför traditionen*, «Nutida Musik», VI (1962-63), 6;

#### 1964

– LD, *Words and Music in Italian XIX Century Opera*, «Quaderni Istituto Italiano di Cultura», Dublino, 3, 1964;

#### 1965

– LD, *Parole e musica nel melodramma*, «Quaderni della Rassegna musicale», 2 (1965), pp. 117-139;

– LD, *Szöveg és zene viszonya az operában*, «Magyar Zene», VI (1965), 6;

#### 1966

– LD, *Words and Music in Italian XIX Century Opera* (testo parziale), «Perspectives of New Music», V (1966), 1;

#### 1969

– LD, *Slovo a hudba v italské opere XIX století*, «Hudbení Rozhledy», XXIII (1969), 2;

#### 1975

– LD, *Texte et musique dans le mélodrame*, «Musique en jeu», 21, 1975;

#### 1979

– LD, *Words and Music in Italian Nineteenth-Century Opera*, «The Verdi Companion», a cura di W. Weaver e M. Chusid, New York-London, Norton, 1979, pp. 193-215.

– LD, *Worte und Musik im Melodramma*, «Musik-Konzepte», a cura di H.K. Metzger e R. Riehn, 10 (ottobre 1979), pp. 3-26.

Il saggio in versione definitiva viene pubblicato nelle due raccolte di scritti del compositore:

#### 1970

– LUIGI DALLAPICCOLA, *Parole e musica nel melodramma 1961-1969*, in LD, *Appunti Incontri Meditazioni*, Milano, Edizioni Suvini Zerboni, 1970, pp. 5-28.

#### 1980

– LUIGI DALLAPICCOLA, *Parole e musica nel melodramma 1961-1969*, in LD, *Parole e musica*, a cura di F. Nicolodi, introduzione di G. Gavazzeni, Milano, Il Saggiatore, 1980, pp. 66-93.

Luigi Dallapiccola dedica inoltre vari altri saggi e riflessioni all'opera di Giuseppe Verdi e al mondo del teatro musicale in generale:

#### 1949

– LD, *Considerazioni in margine alla scena della statua nel "Don Giovanni" (1949-1969)*, in *Appunti Incontri Meditazioni* cit., pp. 39-60.

#### 1951

– LD, [Su Giuseppe Verdi], conversazione radiofonica, 1951. [Inedito]

– LD, *Europäische Komponisten über Verdi*, in «Melos: Zeitschrift für neue Musik», XVIII, 2 (febbraio 1951), pp. 35-36.

– LD, *I contemporanei su Verdi*, «Il Diapason: rivista mensile di musica contemporanea», II, 2 (febbraio 1951).

#### 1960

– LD, *Appunti sull'opera contemporanea*, in *Appunti Incontri Meditazioni* cit., pp. 61-66.

#### 1962

– LD, *Pagine di diario (sul Rigoletto)*, in *Parole e musica* cit., pp. 94-102.

#### 1965

– LD, *Verdi und die Komponisten der Gegenwart*, in Staatstheater Braunschweig, «Ein Maskenball», 31, Spielzeit 1964-1965, 1965, p. 325-326.

#### 1969

– LD, *Considerazioni su "Simon Boccanegra"*, in *Parole e musica* cit., pp. 103-110.

– LD, *Su un passo del "Falstaff"*, in *Appunti Incontri Meditazioni* cit., pp. 29-32.

– LD, *Altri appunti sull'opera*, in *Appunti Incontri Meditazioni* cit., pp. 67-68.

#### 1983

– LD, *Reflections on Three Verdi Operas*, S.I., Regents of the University of California, 1983, pp. 55-62, in «19th Century Music», VII, 1, 1983. Cfr. PM, pp. 94-115.

## Appendice 2

### BIBLIOGRAFIA GENERALE

#### 1862

– FILIPPO FILIPPI, *Un ballo in maschera*, in «Gazzetta Musicale di Milano», 12 gennaio 1862.

#### 1880

– EDUARD HANSLICK, *Verdi*, in *Die Moderne Oper*, Berlin, Hofmann, 1880.

#### 1902

– "Re Lear" e "Un ballo in maschera". *Lettere di Giuseppe Verdi ad Antonio Somma*, a cura di ALESSANDRO PASCOLATO, Città di Castello, S. Lapi Tipografo-Editore, M.dcccij.

#### 1913

– GAETANO CESARI E ALESSANDRO LUZIO, *I Copialettere di Giuseppe Verdi pubblicati e illustrati da Gaetano Cesari e Alessandro Luzio*, Milano, 1913.

#### 1935

– *Le lettere del Somma sul libretto del "Ballo in maschera"*, in *Carteggi Verdiani*, a cura di ALESSANDRO LUZIO, I, Roma, Reale Accademia d'Italia, 1935, pp. 219-240.

– *Il libretto del "Ballo in maschera" massacrato dalla censura borbonica*, in *Carteggi Verdiani*, a cura di ALESSANDRO LUZIO, I, Roma, Reale Accademia d'Italia, 1935, pp. 241-275.

– MELCHIORRE DELFICO, *Ricordi Napoletani*, in *Carteggi Verdiani*, a cura di Alessandro Luzio, I, Roma, Reale Accademia d'Italia, 1935, (tavole fuori testo in nero e a colori), pp. 323-380.

#### 1947

– FEDELE D'AMICO, *Verdi in salotto*, in «La Rassegna Musicale», I, 1947, pp. 32-37.

#### 1958

– MASSIMO MILA, *Verdi*, Bari, Laterza, 1958.

#### 1959

– FRANCO ABBIATI, *Giuseppe Verdi*, Milano, Edizioni Ricordi, 4 voll., II, 1959.

#### 1960

– FRANCO ABBIATI, *Gli anni del Ballo in maschera*, in «Bollettino Quadrimestrale dell'Istituto di Studi Verdiani», Parma-Busseto, 1, I (aprile 1960), pp. 1-27.

– FRANCESCO FLORA, *Il libretto*, in «Bollettino Quadrimestrale dell'Istituto di Studi Verdiani», Parma-Busseto, 1, I (aprile 1960), pp. 44-72.

– ALESSANDRO E NICOLA BENOIS, *Scenografia verdiana e allestimenti del Ballo in maschera*, in «Bollettino Quadrimestrale dell'Istituto di Studi Verdiani», Parma-Busseto, 1, I (aprile 1960), pp. 90-108.

– EUGENIO GARA, *Il cammino dell'opera in un secolo di interpretazioni*, in «Bollettino Quadrimestrale dell'Istituto di Studi Verdiani», Parma-Busseto, 1, I (aprile 1960), pp. 112-133.

– MASSIMO MILA, *Problemi di filologia e d'interpretazioni*, in «Bollettino Quadrimestrale dell'Istituto di Studi Verdiani», Parma-Busseto, 1, I (aprile 1960), pp. 134-157.

– FEDELE D'AMICO, *Il "Ballo in maschera" prima di Verdi*, in «Bollettino Quadrimestrale dell'Istituto di Studi Verdiani», Parma-Busseto, 1, III (dicembre 1960), pp. 1251-1328.

#### 1969

– CHARLES OSBORNE, *The complete operas of Verdi*, London, 1969, pp. 312-327.

#### 1970

– GABRIELE BALDINI, *Abitare la battaglia. La storia di Giuseppe Verdi*, Milano, Garzanti, 1970.

#### 1972-1973

– GUGLIELMO BARBLAN, *Il momento verdiano del "Ballo in maschera"*, Milano, Teatro alla Scala, programma di sala della Stagione d'opera e balletto, 1972-1973.

#### 1973

– GIUSEPPE VERDI, "Un ballo in maschera", *Melodramma in tre atti, Libretto di Antonio Somma*, a cura di GUIDO SALVETTI, Torino, Teatro Regio - Unione Tipografico-Editrice Torinese, 1973.

– RODOLFO CELLETTI, La vocalità del "Ballo in maschera", in Giuseppe Verdi, *Un ballo in maschera, Melodramma in tre atti, Libretto di Antonio Somma*, a cura di Guido Salvetti, Torino, Teatro Regio - Unione Tipografico-Editrice Torinese, 1973, pp. 195-199.

#### 1978

– JULIAN BUDDEN, *The Operas of Verdi*, London, Cassell Ltd, 1978.

#### 1980

– MASSIMO MILA, *L'arte di Verdi*, Torino, Einaudi, 1980.

Mario Ruffini, *"Un ballo in maschera". Il sorriso entra in scena*, in: Teatro Massimo Bellini, Fondazione, *"Un ballo in maschera" di Giuseppe Verdi*, Stagione lirica 2005, Catania, 20 ottobre 2005, pp. 7-43.

– Verdi. *Immagini e documenti, scelti e commentati da William Weaver*, edizione italiana a cura di Luigi Ferrari, Firenze, Becocci Editore, 1980.

**1982**

– CLAUDIO CASINI, *Verdi*, Milano, Rusconi, 1982, pp. 169-210.

**1986**

– JULIAN BUDDEN, *Un ballo in Maschera*, in *Le opere di Verdi*, II, Torino, EDT, 1986, pp. 387-454.

**1986-1987**

– JAMES A. HEPOKOSKI, *Compositional emendations in Verdi's autograph scores "Il Trovatore", "Un ballo in maschera" and "Aida"*, in «Studi Verdiani», 4, Parma 1986-1987, pp. 87-109.

**1994**

– PIERLUIGI PETROBELLI, *Music in the theatre. Essays on Verdi and other composers*, NJ, Princeton, 1994.

**1995**

– PIERLUIGI PETROBELLI, *Una lettura implacabile del gioco della vita*, Catania, Teatro Bellini, *"Un ballo in maschera" di Giuseppe Verdi*, programma di sala, Stagione Lirica 1994-1995.

**2002**

– ANNETTE FRANK, *Zwischen Bürgerhaus, Thron und Altar. Die multimediale Konstruktion des Individuums in seiner Spannung zu Familie, Staat und den religiösen Repräsentanten in den Opern Giuseppe Verdis*, Cinderella Applicata - Band 4, Wien, 3 Eidechsen-Italienisches KulturInstitut, 2002, pp. 423-432.

**2005**

– MARIO RUFFINI, *"Un ballo in maschera". Il sorriso entra in scena*, in Teatro Massimo Bellini, Fondazione, *"Un ballo in maschera" di Giuseppe Verdi*, programma di sala, Stagione Lirica 2005, Catania, 20 ottobre 2005.