

Antonio Rostagno

“Un’opera piuttosto tradizionale”: così viene a volte liquidata quest’opera. Eppure, già il fatto che sia la prima scritta da Verdi per un teatro non italiano (Her Majesty’s, Londra, 22 luglio 1847) dovrebbe suscitare qualche dubbio al riguardo. Quando poi si osservi il dramma più da vicino, se ne scopre l’importanza nel percorso del “giovane Verdi”. Ciò non significa che sia un’opera del tutto riuscita: i problemi ci sono, ma passano in secondo piano davanti agli elementi d’interesse. A un esame attento, emergono numerosi legami con le opere coeve (*I due Foscari*, *Attila*, *Macbeth*, *Il corsaro*) e future (*Luisa Miller*, *Rigoletto*, fino alla *Forza del destino*), senza trascurare le convergenze col progetto del *Re Lear*, a cui Verdi pensa (senza esito) fin dal 1843: la trama secondaria della famiglia Gloucester nel *Lear* ricalca appunto quella dei *Masnadiers*.

Ma queste sono considerazioni da musicologo, poco interessanti per lo spettatore, e non si traducono in valore estetico. Al primo ascolto l’opera risulta piuttosto lenta; tale effetto, più apparente che sostanziale, dipende in buona parte dal libretto di Andrea Maffei. Nulla di male in esso, ma siamo lontani dall’essenziale stringatezza (persino illogica o inelegante, a volte) che il tempo impetuoso del dramma musicale verdiano impone solitamente ai librettisti. Lavorando ai *Masnadiers*, Verdi non può e né vuole piegare le ragioni della poesia alla sua volontà; Maffei è un letterato di fama, oltre che un amico, ed esercita un’influenza culturale davanti alla quale il musicista prova soggezione (è dimostrato che quasi ogni sua opera, fino alla *Forza del destino*, deriva suggestioni riconducibili a Maffei). Vediamo qualche esempio.

La cavatina di Amalia, che ne dipinge la natura angelica e astratta dalla realtà, consta di ben quattro quartine in luogo delle due consuete, e consegue a due altre arie solistiche (di Carlo e di Francesco). Se non per rispetto a Maffei, mai Verdi avrebbe acconsentito a una stasi dell’azione tanto prolungata; e mai avrebbe accettato da altri versi che contravvengono al suo principio: “una frase, una sentenza che sarebbero bellissimi in un libro, ed anche in un dramma recitato, fan ridere in un dramma cantato” (lettera a Guglielmo Brenna del 15 novembre 1843). E si ha un bel dire che questa “lungaggine” è un tributo a Jenny Lind, la vera *star* della prima londinese del 1847: ma, a parte il fatto che pochi anni dopo Mariani e Muzio manifestano a Verdi riserve proprio sulla Lind (voce debole, stile antiquato), mai Verdi sacrifica l’intenzione drammatica al vincolo oggettivo delle voci degli interpreti, alle quali è pur attentissimo.

Più in generale, tutti i protagonisti sembrano inusualmente chiusi in se stessi, astratti dalla realtà, in una sostanziale assenza di contatto umano; caratteristiche che impongono a Verdi una riduzione dello spazio del dialogo a favore del monologo interiore. Questo si intende per “opera sperimentale” e questo ne costituisce la specificità.

Inoltre Maffei, legato alla concezione aristocratica della letteratura, poco concede alle logiche del teatro musicale coevo, alle “rozzezze” necessarie al pubblico soprattutto nella commercialissima Londra. Maffei, infine, non considera *I masnadiers* fra i lavori migliori di Schiller (sembra che la sua traduzione sia dovuta all’esigenza di completare l’operazione editoriale); mentre Verdi sin dall’estate 1846 riserva grande attenzione al progetto. Insomma è una singolare collaborazione fra musicista e librettista, ognuno dei quali per *voler* collaborare amichevolmente deve cedere qualcosa: Maffei la limpidezza poetica, la lingua estetizzante, la forma classica, le

preferenze personali; Verdi la rapidità drammatica, l'istinto per il tempo impetuoso a favore di una maggiore stasi introspettiva. Il risultato è a volte attraente, a volte enigmatico, a volte inusualmente impegnativo.

Se ne conclude quindi un esatto ribaltamento del luogo comune da cui eravamo partiti: non affatto "un'opera tradizionale", ma un'opera "sperimentale" quasi quanto *Macbeth* (scritto più o meno nello stesso momento). Non deve allora stupire la marginalizzazione dei *Masnadieri* nel canone verdiano; da un lato è conseguenza di una discrasia irrisolta fra le personali tendenze del librettista e del compositore, classicizzante e conservatore il primo, sperimentale e anticlassicista il secondo; d'altro lato dipende dal profondo pessimismo già chiaro in Verdi, ma forse non ugualmente sentito da Maffei. È un ulteriore passo sulla via aperta da *Ernani* e dall'ipotizzato *Re Lear*, che troverà conseguenze da *Rigoletto* a *Don Carlos*, ma che mal si adatta allo Schiller classico prediletto da Maffei. Per chiudere, vediamo allora questa componente pessimistica dell'arte verdiana.

Come molte delle opere del giovane Verdi, anche *I masnadieri* ha una tinta funerea, un tono di morte cercata e desiderata, che rasenta il nichilismo. Tanti personaggi del giovane Verdi, da Ernani a Corrado, da Leonora a Violetta, sono tutt'altro che simboli di un risorgimento eroico, di una voglia di vivere, di una reale fiducia nell'uomo ("fiere umane... argilla maledetta", nelle parole di Carlo). Un tema dei *Masnadieri* è certamente il dramma della famiglia, ma i messaggi principali sono altri: è il ritratto dell'uomo guidato non dalla ricerca della felicità, ma dalla volontà di sofferenza, dell'inevitabile conflitto mortale fra esseri umani (fra padri e figli, tra fratelli, fra uomini e donne). Nessuno può uscirne vincitore; come nel *Lear*, tutti sono sconfitti, l'uomo in quanto tale è il grande sconfitto: è la suprema melanconia del vivere. Carlo Moor ripete più volte il messaggio: "soffrire io voglio", rifiutando il troppo facile suicidio. In Schiller, nel monologo dell'Atto quarto nella traduzione di Maffei, Carlo afferma: "a qual fine l'ardente brama di felicità?"; e ancora, nella scena finale, "Vada a soqqadro il mondo". Carlo potrebbe dire come *Ernani* "odio me stesso e il di [in cui nacqui]"; o come Alvaro nella *Forza* "sarò infelice eternamente". La vita, secondo la sua visione, non è destinata alla felicità, ma alla sofferenza, liberata solo da una morte senza redenzione. Questo fa di Carlo un melanconico negatore del mondo: dopo aver ripetutamente invocato "O caos eterno" (Finale terzo), conclude "Oh fossero i vivi d'un colpo distrutti!" (Finale ultimo). E la tendenza di Amalia all'altrove, all'astrazione dal mondo reale (come Leonora), tanto quanto l'irrisolto terrore dell'aldilà che sgomenta Francesco *in articulo mortis* sono altrettante testimonianze dell'umanità distrutta che Verdi porta in scena.

Che questo pessimismo di fondo, questo melanconico nichilismo, questo disincanto esistenziale sentito già dal giovane Verdi, siano il vero tema dell'opera trova conferma nella prefazione al libretto, dove Maffei definisce *I masnadieri* "dramma terribile" e "spaventosa pittura della società". Se *I masnadieri* appartengono al canone alto di Verdi è precisamente per questi significati; e la musica si innalza dove il tema del pessimismo esistenziale emerge con maggior forza: le arie di Carlo, i suoi duetti con Amalia e con Massimiliano, il concertato dell'Atto terzo, il sogno di Francesco e la sequenza finale (se ne parla nella rubrica *La musica*). Per questo *I masnadieri* vanno collocati nel canone maggiore del Verdi "grande melanconico".