

GIUSEPPE VERDI

STIFFELIO

Un'opera ingiustamente trascurata

Alla domanda su quale sia la più ingiustamente trascurata fra le opere verdiane, la risposta dev'essere senza dubbio: *Stiffelio*. Non che non vi siano ragioni per una simile dimenticanza, cui hanno contribuito molti fattori - non ultima la decisione dello stesso autore di riscriverla sette anni dopo la prima esecuzione su di una trama assai meno valida, che trasformava il pastore protestante dell'originale nel crociato inglese Aroldo - e tutto questo perché in occasione dell'allestimento originale, che era andato in scena il 20 novembre 1850 al Teatro Grande di Trieste, il testo era stato gravemente mutilato dalla censura, il pubblico era rimasto tiepido, e Verdi non voleva incoraggiare l'ulteriore circolazione dell'opera almeno finché non fosse riuscito a renderla inattaccabile.

Inoltre *Stiffelio* fu composto all'ombra di un lavoro indubbiamente molto maggiore, il *Rigoletto*, che a suo stesso dire Verdi aveva iniziato a schizzare ancor prima che iniziassero le prove a Trieste. Viene del tutto naturale pensare che l'opera anteriore fosse buttata lì soltanto per adempiere un contratto firmato senza troppo entusiasmo.

Ma ciò non è vero affatto. Gli anni dal 1849 al 1853 (quelli successivi al ritorno di Verdi da Parigi in compagnia di Giuseppina Strepponi - la sua futura consorte con la quale intendeva metter su casa a Busseto) rappresentano uno dei periodi più fecondi nella vita del compositore.

Esso si apre con la *Luisa Miller*, nella quale tutti i critici da Abramo Basevi in poi hanno riconosciuto una nuova voce, e termina con la cosiddetta "trilogia romantica": *Rigoletto*, *Trovatore* e *Traviata*, tre opere delle quali ognuna è un capolavoro fatto e finito.

Verdi non voleva più saperne di affrontare soggetti del cui valore non fosse convinto sino in fondo. "Stiffelio è buono ed interessante", scrisse a Piave dopo averne ricevuto il riassunto, e l'accettò senza ulteriori discussioni.

La commedia *Le Pasteur* di Eugene Bourgeois andò in scena per la prima volta nel febbraio 1849 a Parigi, al Teatro a la Porte S t. Martin.

Cosa piuttosto singolare, era già stata pubblicata in Italia l'anno precedente, nella traduzione di Gaetano Vestri; e fu presumibilmente in questa forma che Piave ne venne a conoscenza. Si trattò del soggetto più moderno che Verdi abbia mai messo in musica, se si eccettua *La dame aux camélias* di Dumas, la cui azione dovette peraltro, in occasione del primo allestimento della *Traviata*, venir retrodatata al 1700.

GIUSEPPE VERDI



La trama - l'adulterio della moglie di un pastore protestante - era piuttosto audace per l'epoca; inoltre abbonda di rigiri, colpi di scena e false piste; e il comportamento dei personaggi appare insieme logico ed imprevedibile. Fra i due commediografi, Emil Souvestre si distingueva per l'alta tensione morale dei suoi scritti, e per Verdi - continuamente alla ricerca di qualcosa di nuovo e di insolito, e ben più moralista di Bellini o di Donizetti, i cui personaggi nulla stimano di più che il diritto di amare e di essere amati - un simile dramma presentava ovvi motivi di fascino.

Piave allestì il libretto con la consueta abilità e ricchezza di risorse, anche se si dimostrò un poco troppo incline a porre in bocca ai suoi personaggi più esclamazioni del necessario ad ogni successivo sviluppo dell'azione ("Andrebbe bene", doveva osservare Verdi a proposito dei nuovi versi forniti per la riconversione in *Aroldo*, "se non vi fossero qua e là dei mezzi ed interi versi inutili, dei riempitivi, degli ah, degli ih, degli oh per fare numero.....").

Oltretutto un serio inconveniente era costituito dalla prolissità e dalla complicazione della trama, il che lo obbligava a far cominciare l'azione al momento del ritorno a casa di Stiffelio; col risultato che la caduta di Lina non viene mai sufficientemente spiegata nelle sue motivazioni.

Non si riesce quindi a delineare il parallelogramma delle dinamiche psicologiche che la espongono ad arrendersi alle sottili *avances* di Raffaele von Leuthold (non l'arrogante giovane leone che diverrà nell'opera, ma un freddo sperimentatore delle arti di seduzione).

Per tutto il corso dell'opera Lina non riesce a dare altro che spiegazioni vaghe, e a volte contraddittorie, del proprio comportamento: "Fui sorpresa, non v'ama il mio core"..... "Non volente fui nel lezzo/trascinata dall'error"..... "Fu tradimento".

Di certo in tribunale la sua testimonianza non sarebbe troppo attendibile. Tutto ciò conterebbe di meno se questo personaggio non fosse stato concepito per accattivarsi senza riserve le nostre simpatie, così come Violetta due anni e mezzo dopo o giù di lì; e solo con la musica appassionata che le rovescia addosso a piene mani Verdi riesce a convincerci che tali simpatie non sono immeritate.

Inoltre l'omicidio di Raffaele viene sistemato in maniera eccessivamente sbrigativa. Quando Lina "confessa" a Stiffelio di essere stata tradita dall'ospite falso ed ipocrita, Stiffelio proclama con nostra sorpresa il proprio buon diritto di farlo eventualmente fuori; ma solo per scoprire un attimo dopo di essere stato preceduto da Stankar (si tratta di una tipica

"doppia svolta" nell'azione, simile a quella che compare nell'ultimo atto de *I due Foscari*, laddove un momento prima sembra che il Doge possa riavere il figlio perduto, ma solo per vederselo di nuovo strappare un attimo dopo).

F. M. PIAVE



Ma tutto quanto era accaduto in precedenza pareva indicare che la vendetta non avesse posto nella religione degli Assasveriani - o meglio Ahasveriani, dato che traggono la loro dominazione da Ahasvero, l'ebreo Errante, nella cui leggenda scorgono il paradigma della loro stessa ricerca tesa ad una perfezione irraggiungibile.

Stando almeno ai principi del Discorso della Montagna, Stankar avrebbe

bisogno di perdono molto più di Lina. Ma per il coevo pubblico italiano - e in special modo per i censori - tutte queste obiezioni impallidivano di fronte alla notizia di un uomo sposato che esercitava il ministero sacerdotale.

È vero che la Santa Alleanza non era un'associazione di stati esclusivamente cattolici; ma si basava purtuttavia sulla supremazia papale per mantenere lo status quo in Italia. Chissà quali danni avrebbero potuto combinare luterani e calvinisti fra i buoni abitanti della penisola?

Così persino alla prima rappresentazione dell'opera fu giocoforza ridurre Stiffelio allo stato laicale.

Nel libretto a stampa lui e Jorg sono descritti non come "ministri", ma bensì "settari". Nel settimino del primo atto i versi "D'evangelico pastore/la virtude in cor gli sta" furono trasformati in "La purezza dell'onore/La bontade in cor gli sta".

Al culmine drammatico del duetto nel terzo atto, laddove Lina si rivolge a Stiffelio considerato non più come marito, ma come pastore, il verso di cruciale importanza "Ministro confessatemi!", cui Verdi aveva conferito il massimo rilievo possibile, fu storpiato in "Rodolfo deh! Ascoltatemi", che non abbonda certo in significato. Le drastiche correzioni imposte alla scena ambientata in chiesa furono descritte nei particolari dal critico del giornale triestino "La Favilla", secondo il quale gli Assasveriani erano congregati in una chiesa che per ordine del censore non aveva più nulla della chiesa, dato che la croce ne era del tutto esclusa, il pulpito rimosso e i banchi portati via, mentre ai devoti era proibito persino di inginocchiarsi; anzi dovevano pregare in piedi, avendo ben cura di non fornire nemmeno il minimo indizio di essere riuniti per ascoltare la parola di Dio.

Inutile dire che a Stiffelio non fu permesso di citare il Vangelo, ma dovette accontentarsi di un generico appello alla misericordia.

Per le rappresentazioni napoletane e romane fu adottata una soluzione ancor più radicale, nella quale il protagonista non era nemmeno un predicatore, ma lo statista tedesco Guglielmo Wellingrode.

Verdi trovava tutto ciò inaccettabile, e agli inizi del 1851, avendo avuto notizia che si pensava ad una ripresa scaligera dell'opera, scrisse al suo editore Ricordi: "Se la Censura non permette il primo libretto anche colle parole "Ministro confessatemi..... Ah Stiffelio io sono! " non è possibile l'effetto, ed allora è meglio aspettare che io abbia tempo, e rifarò l'ultima scena senza il tempio".

Un'opportunità in questo senso sembrò presentarsi nell'autunno del 1852, quando Verdi ricevette l'invito a collaborare ad una nuova messa in scena bolognese. Ma non appena apprese trattarsi di "quell'orrendo *Wellingrode*" si rifiutò con disgusto.

Il fatto è che dopo gli avvenimenti politici del 1848-49 le autorità non erano disposte a concedere il minimo spiraglio di licenza. Per *Stiffelio* non bastava modificare la scena della chiesa; ci voleva un completo mutamento di ambientazione, periodo storico e finale.

FOTO DI SCENA



Nel processo di riconversione dello *Stiffelio* in *Aroldo* Verdi riuscì senza dubbio a rafforzare taluni momenti, in particolare nel grande duetto del terzo atto, conferì maggiore solidità strutturale alla musica della festa che si svolge nell'atto primo ed aggiunse alcuni graziosi tocchi descrittivi; ciononostante è difficile non avvertire che egli sottrasse all'opera il nucleo vivo del conflitto drammatico, sostituendo spesso delle mere convenzioni drammaturgiche ad elementi di pregnante vitalità.

Il colore religioso ("la tinta", per esprimerci con Basevi) di *Stiffelio* è stabilito fin dall'esordio mediante un ammirevole recitativo in stile arioso destinato al basso Jorg, che per tutta l'opera rappresenta la coscienza di Stiffelio.

Le prime parole sono musicate sopra un motivo di quarte concatenate ("O santo libro"), che viene poi ripreso, questa volta in direzione ascendente, nel settimino ("Colla cenere disperso"), sì da porre in essere un familiare *topos* melodico ottocentesco destinato a connotare gli empiti religiosi (si confronti il "movimento della cattedrale" nella Sinfonia "Renana" di Schumann, l'esordio del poema sinfonico di Liszt *Les Preludes* e quella della Sinfonia in re minore di Cesar Franck).

Entrambi i brani dei quali abbiamo parlato vennero espunti in *Aroldo*; il primo fu sostituito (con licenza parlando) da un coro bacchico.

Analogamente la scena finale di austera bellezza, ravvivata dal semplice gesto melodico sulla parola "Perdonata", si ritrova soltanto in *Stiffelio* - come altresì l'aria del protagonista (" vidi dovunque gemere") che presenta tutta la varietà di un duetto pur confinando la seconda voce, Lina, ad interventi frammentari e talvolta mezzo soffocati.

Non tutta la partitura si mantiene allo stesso livello. Ad esempio l'ouverture, per quanto intessuta di citazioni dal seguito dell'opera, è alquanto generica; il salmo "Non punirmi" appare piatto ed unidimensionale, rivelando la sua natura di puro artificio drammatico; e la cabaletta affidata a Lina nel secondo atto ("Perder dunque voi volete") - del tutto aspecifica - sarebbe stata sostituita da un'altra di gran lunga migliore in *Aroldo*.

MANIFESTO INAUGURALE DELL'OPERA



Ma in linea generale la musica appare dotata di una maturità impressionante per il 1850. I concentrati negli atti primo e secondo sono tra i più perfetti del periodo centrale del compositore. Il preludio dell'atto secondo segna un nuovo progresso nel chiaroscuro d'ambiente, aprendo la strada alla scena del campo del patibolo nel *Ballo in maschera*.

L'aria seguente di Lina "Ah degli scanni eterei" è uno di quei saggi di scrittura immaginifica per complesso di archi trattati polifonicamente, cui Verdi si riacosterà in *Aida* (scena del Nilo) e in *Falstaff* (scena della foresta di Windsor).

Il protagonista rappresenta un tipo di primo tenore del tutto nuovo per il canone verdiano: un uomo non più giovane, capace di ferreo controllo, eppure soggetto a tremende esplosioni passionali; quale non sarà più dato di ritrovare fino ad Otello.

Infine nel baritono Stankar troviamo tutta l'ambivalenza che Verdi

associava a quel tipo di vocalità: in apparenza uomo di pace e cristiano modello; ma sotto sotto divorato dalla sete di vendetta.

A questo proposito è degno di nota il suo duetto in tre movimenti con Lina ("Dite che il fallo a tergere"), condotto in uno stile di dissimulata amarezza ed ironia.

Nel secondo movimento ("Ed io pure in faccia agli uomini") Piave si avventura nell'inaudito procedimento di rinunciare allo schema metrico rigoroso all'interno di una strofa lirica - un effetto descrittivo del discorso di un vecchio ormai prossimo al collasso.

Tutte queste considerazioni ci riportano ad un interrogativo: perché *Stiffelio* ha dovuto aspettare così a lungo prima di venire riesumato?

Innanzitutto perché lo stesso Verdi, avendo deciso che la forma definitiva dell'opera sarebbe stato *Aroldo*, ordinò il ritiro e la distruzione di tutto il materiale antecedente e, in conformità alla prassi vigente, strappò e sostituì nell'autografo le relative pagine.

Gli spartiti per canto e pianoforte, per quanto rari, sono sempre stati a disposizione degli studiosi, consentendo così alle autorità più accreditate (Gatti, Toye, Abbiati ecc.) di emettere giudizi critici sulla versione originale.

Ma è solo verso la fine degli anni Sessanta che la sua esecuzione integrale è divenuta possibile, grazie al ritrovamento di due apografi in partitura completa (uno *Stiffelio* e un *Guglielmo Wellingrode*) presso la biblioteca del Conservatorio di Napoli.

La prima moderna di *Stiffelio* ebbe luogo al Teatro Regio di Parma il 26 dicembre 1968, nella revisione di Rubin Profeta e sotto direzione di Peter Maag. Ad onta di tagli estemporanei, ricuciture, e di un paio di alterazioni superflue nell'orchestrazione, ne uscì un'idea soddisfacente del calibro di quest'opera.

Infine una parola sui tre protagonisti della compagnia di canto originale. Marietta Gazzaniga-Malaspina aveva creato il ruolo di Luisa Miller l'anno precedente a Napoli. La sua carriera teatrale fu piuttosto breve; come indica il suo doppio cognome era già entrata per matrimonio nella casata aristocratica dei Malaspina e presto si sarebbe ritirata dalle scene.

Né in *Luisa* né in *Stiffelio* riuscì a riscuotere l'approvazione di Verdi. D'altro lato Gaetano Fraschini, per quanto non fosse riuscito a crearsi una rinomanza internazionale, restò per un quarto di secolo circa il tenore preferito del Maestro, per il quale - oltre a *Stiffelio* - creò ruoli disparati come Zamoro in *Alzira*, Corrado nel *Corsaro*, Arrigo nella *Battaglia di*

Legnano e Riccardo nel *Ballo il maschera*.

Maggiori problemi creò Filippo Colini, un baritono leggero e spinto che eccelleva nella coloratura rossiniana, ma richiedeva un'attenta gestione nei ruoli drammatici. Ne *La battaglia di Legnano* Verdi aveva scritto per lui una energica cabaletta senza ripetizioni; in *Stiffelio* ricorse ad una soluzione ancora più ingegnosa.

Stando alle istruzioni, la cabaletta dell'atto terzo (" O gioia inesprimibile") si deve cantare in *pianissimo* per tutto il tempo finché proprio quando sembrava estinguersi in una serie di rantoli, erompe di nuovo in dieci battute di travolgente energia. Un tocco di rara originalità, suggerito dai limiti vocali di un esecutore.

STRALCIO DELLO SPARTITO

22.1 Scena del cimitero (introduzione orchestrale - *Stiffelio*)



22.2. Scena sul luogo del patibolo (introduzione orchestrale - *Un ballo in maschera*)



LA TRAMA

ATTO I

Nel castello del conte di Stankar presso Salisburgo parenti ed amici attendono con ansia il ritorno del di lui genero, Stiffelio, capo di una setta protestante un tempo perseguitata.

Il suo confratello Jorg ne esalta lo zelo religioso, ma teme che esso possa venire attutito dall'amore per la moglie Lina. Tra l'esultanza generale arriva finalmente Stiffelio, cui Dorotea, cugina di Lina, racconta di un barcaiolo che era venuto molte volte a cercare di lui.

Deve trattarsi, intuisce Stiffelio, di un certo Walter che si era confidato con lui su di un incidente di cui era stato testimone: un giovane si era tuffato nel fiume sul far dall'alba, fuggendo dalla finestra della camera da letto di una signora. Durante la caduta aveva perduto un pacco di lettere che il barcaiolo aveva recuperato e portato a Stiffelio, e che questi ora procede a gettare nel fuoco, dato che non desidera approfondire i particolari di quella che sembra a tutta prima una tresca extraconiugale.

Tutti lodano la sua magnanimità; ma il racconto ha causato una grande inquietudine in Lina e in Raffaele, il suo amante segreto - poiché entrambi si sono resi conto che li riguarda.

Anche Stankar è colto dal sospetto. Rimasto solo con Lina, Stiffelio nota il suo accasciamento e tenta di confortarla; ma improvvisamente si rende conto che la donna non porta l'anello nuziale.

Le sue sospettose interrogazioni sono troncate da Stankar che è venuto a chiamarlo per pregarlo di unirsi agli ospiti.

Partiti i due uomini, Lina rivolge una preghiera al cielo; indi decide di scrivere una lettera di confessione al marito. Rientra silenziosamente Stankar e, vedendo il suo scritto, riesce a farglielo stracciare.

Ella deve tener segreta la sua relazione colpevole, giacché il venirne a conoscenza sarebbe per Stiffelio un colpo mortale.

Nel frattempo Raffaele tenta di combinare un incontro con Lina facendo scivolare un biglietto entro un pesante volume rilegato del *Messia* di Klopstock che stava posato su di un tavolo della sala, indi ne serra il fermaglio metallico mediante una chiave della quale Lina possiede il duplicato.

Entra a quel punto Federico, il cugino di Lina, chiede il libro a Raffaele e lo porta via. Tutta questa scena è vista solo in parte e a distanza da Jorg, il quale si forma così l'idea che sia Federico il seduttore, e ne accenna successivamente a Stiffelio durante una festa in suo onore.

Così, quando Federico domanda innocentemente a Stiffelio quale sarà l'argomento del suo prossimo sermone, ne riceve una risposta pungente: sarà una denuncia di tutti quelli che violano l'onore del focolare che li ospita.

Stiffelio prende da Federico il volume di Klopstock e, trovandolo chiuso a chiave, ordina a Lina di aprirlo con la sua. Ne cade fuori una lettera, che Stankar raccoglie e straccia in gran fretta.

Fra la costernazione generale Stiffelio inveisce contro il suocero, mentre Lina lo prega di rispettarne l'età; invece da parte sua Stankar sfida nascostamente a duello Raffaele.

BOZZETTO ATTO I



ATTO II

Quella stessa notte, qualche tempo dopo, Lina giunge all'antico cimitero del castello, ed invoca conforto sulla tomba della madre. Viene sorpresa da Raffaele, che lei tenta invano di mettere in guardia contro il pericolo che lo sovrasta.

Egli proclama invece che l'amerà sempre, e rifiuta di restituirle il suo anello; la donna lo minaccia allora di dire tutto al marito, ma per la seconda volta giunge inatteso Stankar a proibirglielo.

Offre quindi una spada a Raffaele, la cui riluttanza a battersi con un vecchio viene vinta soltanto quando Stankar lo proclama il figlio di "padre ignoto". Al rumore del combattimento Stiffelio accorre sulla scena, ordinando ai due uomini di riporre le spade in nome della fede comune. In qualità di più giovane - egli sostiene - Raffaele deve fare il primo passo verso la riconciliazione, e così dicendo gli prende la mano.

Questo è troppo per il povero Stankar che alla fine sbotta, rivelando la colpa di Raffaele.

Stiffelio rimane impietrito e supplica Lina di dire una parola in propria difesa; ma di fronte all'ostinato silenzio della donna afferra la spada di Stankar e sarebbe sul punto di assalire a sua volta Raffaele se d'improvviso non gli giungessero all'orecchio le voci lontane dei suoi fedeli riuniti in assemblea che cantano un salmo penitenziale.

Appare quindi Jorg, che lo chiama alla chiesa - a pascere il suo gregge spirituale. Lacerato dal conflitto dei sentimenti, Stiffelio sviene sotto un'immagine della Croce.

FOTO DI SCENA



ATTO III

La scena si svolge ancora una volta in una sala del castello di Stankar. Questi ha saputo che Raffaele è fuggito dalla contea e ha lasciato un biglietto per Lina, pregandola di raggiungerlo. Sarebbe dunque sul punto di uccidersi, anziché vivere il resto della vita nella vergogna, quando fa il suo ingresso Jorg , recando la notizia che Raffaele ritornerà tra breve al castello rispondendo ad una chiamata di Stiffelio. La prospettiva di potersi vendicare di persona sul seduttore della figlia getta Stankar in un delirio di gioia feroce, facendolo

allontanare in preda all'esultanza.

Entra Stiffelio, ed immancabilmente compare anche Raffaele. Stiffelio gli domanda che cosa farebbe se Lina fosse lasciata libera di sposarlo, ma l'altro rifiuta di credere possibile una tale evenienza.

Allora Stiffelio gli ordina di aspettare in una stanza vicina, dove potrà ascoltare una conversazione che egli sta per avere con Lina, da lui fatta chiamare all'istante.

Alla donna nel frattempo accorsa egli rammenta di averla sposata sotto il falso nome di Muller: pertanto il loro matrimonio non è vincolante sul piano giuridico - e così dicendo le porge da firmare una richiesta di divorzio.

Sulle prime ella protesta fra le lacrime; ma alla fine, punta dei suoi amari rimproveri, appone il proprio nome sull'atto. Ma anche se non può più chiamarlo marito, le rimane il diritto di chiedergli di udire la sua confessione in qualità di ministro del culto.

Gli dichiara dunque solennemente di essere stata indotta con l'inganno all'adulterio, ma che nel cuore è rimasta sempre fedele al marito. Stiffelio, sconvolto, si domanda se in fondo non gli sia lecito punire Raffaele con la morte; ma Stankar, entrando dalla stanza accanto con la spada sguainata e tinta di sangue, gli fa capire che ormai è troppo tardi. Impietrito dall'orrore, Stiffelio si lascia condurre in chiesa da Jorg.

La scena finale è ambientata all'interno della chiesa, dove l'assemblea dei fedeli sta cantando ancora una volta un salmo penitenziale.

Tra di loro Stankar, che aggiunge la sua personale invocazione di pietà, e Lina, col viso nascosto da un velo.

Stiffelio sale sul pulpito con Jorg che, vedendolo pallido ed assente, lo incita a cercare ispirazione nella Bibbia.

Stiffelio apre il libro sul racconto della donna sorpresa in adulterio e lo legge all'assemblea, concedendo in tal modo pubblicamente il proprio perdono alla moglie.