

ANDREA GIMBO

«Il Pancione è sulla strada che conduce alla pazzia».
La malinconica burla nel Falstaff di Arrigo Boito

In

La letteratura degli italiani 4. I letterati e la scena,
Atti del XVI Congresso Nazionale Adi, Sassari-Alghero, 19-22 settembre 2012, a cura di
G. Baldassarri, V. Di Iasio, P. Pecci, E. Pietrobon e F. Tomasi, Roma, Adi editore, 2014
Isbn: 978-88-907905-2-2

Come citare:

Url = http://www.italianisti.it/Atti-di-Congresso?pg=cms&ext=p&cms_codsec=14&cms_codcms=397
[data consultazione: gg/mm/aaaa]

ANDREA GIMBO

«*Il Pancione è sulla strada che conduce alla pazzia*».
La malinconica burla nel Falstaff di Arrigo Boito

L'idea del mio intervento è quella di studiare e approfondire gli esiti della librettistica teatrale di fine Ottocento attraverso il libretto dell'opera verdiana Falstaff. Terminato già nel marzo del 1890, il libretto di Arrigo Boito, oltre a collocarsi nel momento conclusivo dell'opera verdiana, costituisce uno dei massimi risultati del complesso percorso tra vertice lirico e orizzonte teatrale, perseguito dall'autore padovano. Nel funambolismo verbale con cui Boito dipinge la figura di Falstaff è possibile scorgere le fratture di un sistema culturale che si avvia inesorabilmente alla sua conclusione. Dai travestimenti del protagonista all'invasione sulla scena da parte di fate e folletti, l'uso di espedienti fantastici all'interno del libretto si offre al lettore come il sintomo di quella contrazione creativa tardo romantica che avrebbe innescato le nuove tendenze veriste. In una lettera dell'8 giugno del 1894, un anno dopo dunque il grande successo dell'opera, Eleonora Duse sottolinea con straordinario acume questa frattura, intuendo la sottile linea nera che sottende al tema shakespeariano: «Che Dio, Arrigo, me lo perdoni... ma mi è parso una cosa così malinconica quel Falstaff».

Indagini approfondite sull'intero sviluppo del *Falstaff* hanno dettagliatamente ricostruito i rapporti creativi che intercorsero tra librettista e compositore, ponendo in evidenza come l'elaborazione dell'ultimo capolavoro di Giuseppe Verdi sia stata fortemente determinata dalle scelte poetiche di Arrigo Boito.¹ Il quale, dal canto suo, si premurò di offrire al compositore l'opportunità di lavorare su spunti e materiali lirici nuovi e stimolanti.

In una lettera di Verdi a Giorgio Monaldi, emergono in filigrana sia la sorpresa con cui il compositore dovette accogliere il libretto di Boito, che il senso di appagata soddisfazione per un lavoro che già in premessa nasceva come un *divertimento*:

Sono quarant'anni che desidero scrivere un'opera comica, e sono cinquant'anni che conosco *Le allegre comari di Windsor*; pure... i soliti *ma*, che sono dappertutto, si opponevano a far pago questo mio desiderio. Ora Boito ha sciolto tutti i *ma* [...].

Io mi diverto a farne la musica; senza progetti di sorta, e non so nemmeno se finirò... Ripeto: mi diverto!²

Certo, per Boito non dovette essere semplice sciogliere 'tutti i *ma*', se si considerano le numerose incertezze e battute d'arresto che il *Falstaff* conobbe in fase di elaborazione.

Da sciogliere erano prima di tutto i dubbi di Verdi, sulle proprie condizioni di salute

¹ Per una rapida panoramica sulle relazioni tra Verdi e Boito si rimanda ai seguenti testi: *Arrigo Boito, Atti del convegno internazionale di studi dedicato al centocinquantesimo della nascita di Arrigo Boito*, a cura di Giovanni Morelli, Firenze, Olschki, 1994; R. E. AYCOCK., *Shakespeare, Boito, and Verdi*, «The Musical Quarterly» LVIII (1972), 588-604; G. BALDINI, *Falstaff tra Verdi e Shakespeare*, in *I lunedì della Fenice*, Venezia, Teatro La Fenice, vol. II, 1965-1966, 9-22; G. BARBLAN, *Spunti rivelatori nella genesi del "Falstaff"*, in *Situazione e Prospettive degli Studi Verdiani nel Mondo. Atti del I congresso internazionale di studi verdiani. Venezia, 31 luglio-2 agosto 1966*, Parma, Istituto Nazionale di Studi Verdiani, 1969, 16-21; M. BEGHELLI, *Lingua dell'autocaricatura nel "Falstaff"*, in *I puritani ritrovati*, Manduria, Lacaita, 1986; D. DEL NERO, *Arrigo Boito. Un artista europeo*, Firenze, Le lettere, 1995; J. A. HEPOKOSKI, *Boito and F.-V- Hugo's «Magnificent Translation»: A Study in the genesis of the Otello libretto, in reading Opera*, ed. by Arthur Groos and Roger Parker, Princeton, Princeton University Press, 1988, 34-59; Id., *Giuseppe Verdi: Falstaff*, Cambridge, Cambridge University Press, 1983 (Cambridge Opera Handbooks); Id., *Verdi, Giuseppina Pasqua, and the Composition of Falstaff*, in «19-th century music», III/3, 1980, 239-250; M. LOCANTO, *Falstaff*, in *L'opera prima dell'Opera. Fonti, libretti, intertestualità*, a cura di Alessandro Grilli, Pisa, Edizioni Plus, 2007, 111-139; W. OSTHOFF, *Il Sonetto nel Falstaff di Verdi*, in *Il melodramma dell'Ottocento. Studi e ricerche per Massimo Mila*, Milano, Einaudi, 1977, 157-183.

² Lettera di Verdi a Giorgio Monaldi, 3 Dicembre 1890. In *I copialettere di Giuseppe Verdi*, a cura di G. Cesari e A. Luzio, Milano, 1913. Cfr. anche J. BUDDEN, *Le Opere di Verdi. Volume Terzo. Da Don Carlos a Falstaff*, Torino, EDT Musica, 1981, 435.

e sull'età avanzata:

Voi nel tracciare Falstaff avete mai pensato alla cifra enorme della mia età?
 So bene che mi risponderete esagerando lo stato di mia salute, buono, ottimo, robusto...
 e sia pure così: ciò malgrado converrete meco, che potrei essere tacciato di temerità
 nell'assumermi tanto incarico!³

Benché Verdi nel corso della sua carriera non fosse rimasto indifferente alla tradizione dell'Opera Buffa (si pensi ad alcuni spunti nel *Rigoletto*, all'opera *La forza del destino* o a *Un ballo in maschera*, al cui interno si possono rilevare taluni tratti di una tessitura lirico-musicale tipici della tradizione comica), egli manteneva, nei confronti di tale forma d'arte, una certa resistenza che lo aveva spinto in più occasioni a negare specifici orientamenti compositivi verso la commedia.

A questi dubbi, pur in una fase già avanzata di elaborazione dell'opera, si dovettero aggiungere ulteriori incertezze. Come quella che lo spingeva a immaginare quest'ultimo lavoro come un'arditezza nei confronti del grande successo ottenuto dall'*Otello*.

A ciò Boito avrebbe, con parole di incoraggiamento, risposto:

S'è detto di Lei dopo l'*Otello*: “è impossibile finir meglio?” [...] è raro assai di vedere conclusa una vita d'arte con una vittoria mondiale. L'*Otello* è questa vittoria. [...] Ma lo scrivere un'opera comica non credo che la affaticherebbe. [...] C'è un modo solo di finir meglio che coll'*Otello* ed è quello di finire vittoriosamente col *Falstaff*.⁴

Evidentemente le ragioni addotte da Boito dovevano aver colto nel segno se, nel giugno del 1891, il compositore poteva permettersi, a lavori oramai avanzati, di scrivergli esponendo con svagata ironia quanto stava accadendo fra le linee del pentagramma:

Il pancione è sulla strada che conduce alla pazzia! Vi sono dei giorni che non si muove, dorme ed è di cattivo umore; altre volte grida, corre salta, fa il diavolo a quattro... io lo lascio un po' sbizzarrire, ma se continuerà gli metterò la museruola e la camicia di forza.⁵

Semmai, in corso d'opera, la grande difficoltà con cui i due autori si erano dovuti confrontare era stata la stesura del III atto.

E Boito, che era consapevole delle problematicità di sostenere fino alla conclusione la tensione drammaturgica comica, così scriveva:

Non c'è dubbio: il terzo atto è il più freddo. E questo, sul teatro, è un guajo. - Sventuratamente codesta è una legge comune del teatro comico. Il tragico ha la legge opposta. [...] e gli ultimi atti delle tragedie sono sempre i più belli. -

Nella commedia quando il nodo sta per sciogliersi l'interesse diminuisce sempre perché il suo fine è lieto. [...]

Nelle *Gaje comari*, Shakespeare, con quel po' di polso che aveva, non ha potuto sottrarsi neppure esso a codesta legge comune.⁶

³ Lettera di Verdi a Boito, 7 Luglio 1889. In *Carteggio Verdi-Boito*, a cura di Mario Medici e Marcello Conati, Parma, Istituto di Studi Verdiani, 1978, Vol. I, 143.

⁴ Ivi, 9 Luglio 1889, 145.

⁵ Ivi, 12 Giugno 1891, 190.

⁶ Ivi, 7 Luglio 1889, 144.

Lo scambio di opinioni tra i due autori sarebbe proseguito in una direzione significativa per il destino dell'opera. Se infatti, per dirla con Boito, persino Shakespeare non aveva potuto sottrarsi ad un prematuro scioglimento delle istanze drammaturgiche che alimentavano le *Allegre comari di Windsor*, l'unica alternativa era quella di rimodellare la vicenda originale in una variata veste narrativa e di ricalibrare gli equilibri interni dei personaggi, anche a costo di sacrificare interi segmenti.

Il III atto dunque diviene il luogo in cui tutte le convenzioni erano destinate a mutare. Questa idea era tanto radicata da stimolare Boito ad attivare astute strategie drammaturgiche e a fare in modo che, dalla seconda metà dell'atto, la scena venisse occupata da sviluppi narrativi talvolta irrelati dalla vicenda del protagonista (si vedano i due matrimoni Fenton/Nannetta e Cajus/Bardolfo) e che il personaggio di Falstaff, oramai vittima irredimibile delle sue stesse azioni, pur rimanendo il punto focale attorno a cui far ruotare l'intero congegno drammaturgico, vedesse diminuire la sua preminenza vocale e scenica.

In sostanza da questi spunti epistolari emerge come, già con l'*Otello*, ma ancor di più con il *Falstaff*, venisse delineandosi una profonda e inedita convergenza tra la poliedrica energia del librettista e la piena maturità artistica del compositore.

Lungo questa linea è possibile rilevare la forte spinta propulsiva che Boito dovette imprimere al lavoro di Verdi.

A livello di sintassi e scelte drammaturgiche, il lavoro dei due autori si sviluppa in una traiettoria comune, lungo la quale si dissolve progressivamente qualsiasi distanza generazionale tra quella che Harold Powers, nel suo saggio *Boito rimatore per musica* del 1994, definisce «una vigorosa Italia 'risorgimentale' verdiana e una decadente Italia 'umbertina' boitiana».⁷

Al principio di tale affinità artistica vanno altresì considerate da un lato le modalità inedite con cui Arrigo Boito manipolava le norme poetiche del teatro musicale italiano e dall'altro il modo in cui Verdi rimpolpava e scuoteva le convenzioni musicali. L'abilità metrica boitiana e la sua superiore padronanza nel manipolare metri e ritmi verbali avevano trovato ampio svolgimento espressivo a partire dalle esperienze poetiche scapigliate, per poi approdare ad una pienezza formale nel rapporto con il grande compositore. In maniera non dissimile, Giuseppe Verdi era riuscito a flettere e rimodellare alcune strutture convenzionali del melodramma (si pensi ai recitativi e al duetto-cabaletta con il finale interno).

Boito in sostanza non rinunciò alla tradizione, piuttosto integrò i profili metrici convenzionali all'interno di un sistema ritmico espanso e dinamico. Egli, come già Cammarano e Piave, oltre ad essere un abile professionista del metro e del ritmo verbale, era soprattutto un sapiente catalizzatore di esperienze poetiche desunte dalla tradizione letteraria colta. Del resto, non è un caso che i richiami poetici boitiani siano stati considerati come una prefigurazione del modello d'annunziano.

Il confronto con la metrica quantitativa classica, il tentativo di trasporre l'esperienza prosodica nel linguaggio musicale spingono Boito verso usi inediti della tradizione lirica italiana, che trovano un interessante riscontro artistico già nel primo abbozzo del libretto di Falstaff (1889); all'interno del quale, *in nuce*, sono presenti alcune costanti che caratterizzeranno il libretto finale.

In esso si evidenzia la naturale predisposizione di Boito a costruire cromaticamente i suoi versi. Il *tono cromatico* della situazione drammatica viene infatti espresso, prima che dal valore semantico della parola, dalle scelte foniche, abilmente strutturate secondo

⁷ H. S. POWERS, *Boito rimatore per musica*, in *Arrigo Boito, Atti del convegno...*, 357.

forme grammaticali (i superlativi e i diminutivi) integrate nei costrutti frastici.⁸

Altresì, Boito ricorre ad un espediente metrico mutuato proprio dalla caratterizzazione musicale dei personaggi verdiani: attribuire ad ognuno dei personaggi sulla scena precise peculiarità metriche, che consentono già ad una semplice lettura di collocare drammaturgicamente il personaggio in scena.

Un interessante esempio è la lunga scena del cesto, nella seconda metà del II Atto. Si tratta di un'importante quadro di insieme al cui interno Boito ha agio di attribuire ad ogni gruppo di personaggi specifiche scelte metriche intrecciate sapientemente tra loro: il *senario* per le donne; l'*ottonario* per gli uomini; il *quinario* per gli innamorati.

Per ciascun gruppo, Boito offre al compositore una qualità metrica precisa e perfettamente strutturata. E Verdi, dal canto suo, non può far altro che assecondare tali scelte e adottare un'organizzazione sintattica della musica che si sposi perfettamente con i versi (6/8 per le donne; 4/4 per gli uomini; 3/4 per gli innamorati).

Uomini (Ottolari)	Donne (Senari)	Innamorati (Quinari)
<p>Ford Raioniam. Colpo non vibro senza un piano di battaglia.</p> <p>Gli altri Bravo.</p> <p>Dr. Cajus Un uom di quel calibro con un soffio ci sbaraglia.⁹</p>	<p>Quickly, Meg</p> <p>Facciamo le viste d'attendere ai panni; pur ch'ei non c'inganni con mosse impreviste.¹⁰</p>	<p>Nannetta e Fenton Mentre quei vecchi corron la giostra, noi di sottocchi corriam la nostra. L'amor non ode tuon né bufere, vola alle sfere beate e gode.¹¹</p>

Uno degli effetti principali delle scelte boitiane è quello di ridurre sensibilmente la funzione semantica delle scelte lessicali e di sottolineare così la statura fonica dei versi. L'esito di tale ricerca genera una straordinaria flessibilità ritmica ed una condotta melodica della lingua che aderiscono in perfetta sincronia con la tessitura musicale.

Già nel citato saggio *Boito rimatore per musica*, Powers poneva in espreso rilievo la multiforme struttura metrica a cui Arrigo Boito aveva ricorso nella stesura dell'*Otello* e del *Falstaff*, sottolineando come la scelta di disporre di un duplice binario espressivo fosse principalmente architettata attraverso la separazione tra le parti recitative (caratterizzate da registri medi, o talvolta bassi, e organizzate in endecasillabi e settenari non misurati) e la scelta di forme metriche più tradizionali e misurate per i pezzi chiusi (arie, duetti etc...). Tale diversificazione metrica si innesta in quella che Massimiliano Locanto ha definito come il tentativo di Boito di sviluppare *un nuovo equilibrio tra simmetrie e asimmetrie che liberassero l'autore dai vincoli metrici tradizionali*.

Dunque all'uso audace di profili metrici sempre nuovi (quinari, senari, settenari, ottolari, endecasillabi), montati tra loro e spesso articolati secondo l'esibita tecnica della

⁸ Si veda ad esempio il dialogo amoroso tra Nannetta e Fenton: «*Nannetta*: L'attimo ancora/ cogliam che brilla,/ è la scintilla/ viva dell'ora. *Fenton*: Come ti vidi/ m'innamorai,/ e tu sorridi/ perché lo sai. *Nannetta*: Lo spiritello/ d'amor volteggia.», BOITO, *Falstaff*, Atto II, Parte II.

⁹ BOITO, *Falstaff*, Atto II, Parte II.

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ *Ibidem*.

*scansione multipla*¹² del verso, con l'obbiettivo di generare un'onda metrica sciolta e flessuosa, si aggiunge la costruzione di un sistema linguistico volutamente orientato verso un adeguamento sintattico tipico del parlato.

La conclusione dell'Atto II, ritengo rappresenti un esempio adeguato per verificare quanto affermato:

Alice

Rovesciate quel cesto
dalla finestra nell'acqua del fosso.
Là! Presso alle giuncaie,
davanti al crocchio delle lavandaie.

Tutte

Sì, sì, sì, sì!

Nannetta (ai servi, che s'affaticano a sollevare la cesta)

C'è dentro un pezzo grosso.

Alice (al paggetto, che poi esce dalla scala nel fondo)

Tu chiama mio marito.

(a Meg, mentre Nannetta e Quickly stanno a guardare i servi che avranno sollevata la cesta)

Gli narreremo il nostro caso pazzo.
Solo al vedere il cavalier nel guazzo
d'ogni gelosa ubbia sarà guarito.

Quickly (ai servi)

Pesa!

Alice e Meg (ai servi, che sono già vicini alla finestra)

Coraggio!

Nannetta

Il fondo ha fatto crac!

Nannetta, Meg e Quickly

Su!

Alice (la cesta è portata in alto)

Trionfo!

Tutte

Trionfo!

Ah! Ah!

Alice

Che tonfo!

Nannetta e Meg

Che tonfo!

(la cesta, Falstaff e la biancheria capitombolano)

Tutte

Patatrac!

Adeguamento che si esprime non soltanto attraverso una calibrazione verso il basso del lessico, ma anche attraverso l'integrazione, questo sì un elemento veramente atipico per l'opera italiana, di strutture sintattiche tipiche del linguaggio prosastico e di profili metrici *classici e alti*.

Tale alternanza costruttiva, peraltro ampiamente messa in luce dall'interessante saggio di Stefano Telve del 2004, *La lingua dei Libretti di Arrigo Boito fra tradizione e innovazione*,¹³ oltre a esprimere la potente duttilità creativa di Arrigo Boito, si dispone in

¹²Mirabile esempio di 'scansione multipla' è il Coro delle Fate, nell'Atto III: «La selva dorme e sperde/ incenso ed ombra; e par/ nell'aer denso un verde/ asilo in fondo al mar». Cfr. LOCANTO, *Falstaff*, 121.

¹³S. TELVE, *La lingua dei libretti di Arrigo Boito fra tradizione e innovazione*, in «Lingua Nostra», Vol. 65, N° 1-2, 2004, 16-30.

direzione di quell'adeguamento morfo-sintattico del linguaggio poetico con cui l'opera italiana da un certo momento in poi dovette fare inevitabilmente i conti.

Nel complesso però, l'operazione di Boito era molto più ampia e articolata.

E infatti, sul piano della costruzione narrativa, nel libretto di Boito è da segnalare, rispetto all'originale shakespeariano, una globale opera di alleggerimento e semplificazione strutturale che avrebbe consentito un più fluido intreccio con le esigenze musicali proposte da Verdi.

In questo senso si può comprendere il destino drammaturgico che dalla metà del terzo atto costringe Falstaff a integrarsi e amalgamarsi con gli sviluppi musicali e narrativi di tutti gli altri personaggi sulla scena, perdendo in sostanza preminenza scenica.

Provando a osservare il testo di Boito emerge infatti come la progressiva contrazione scenica del protagonista sia in verità anticipata da alcune battute chiave che Falstaff recita tra l'inizio e la metà del III atto. Battute che offrono all'ascoltatore la possibilità di cogliere la filigrana tragica che sottende al riso di Falstaff.

Mondo reo. Non c'è più virtù. Tutto declina.
Va', vecchio John, va', va' per la tua via; cammina
finché tu muoia. Allor scomparirà la vera
virilità del mondo. Che giornataccia nera!

A manifestarsi sono le incrinature di un mondo, quello cavalleresco, che non può più resistere alle strutture normative sociali imposte da una nuova borghesia aggressiva e reazionaria. Una borghesia, per dirla con Bachtin, «che continua a inghiottire la parte del mondo che ha conquistato».¹⁴ E infatti, la scena del cesto, che conclude il II atto, quasi induce a esser letta come l'atto di fagocitazione ed espulsione finale del protagonista da parte di un mondo che non sente alcuna forma di solidarietà comica e ancor meno morale verso Falstaff.

La scomparsa della *vera virilità del mondo* avviene dunque nel momento in cui Falstaff si rende conto di non poter più reagire alle burle ordite dai personaggi sulla scena. Egli, in un certo senso è vittima e al tempo stesso prova di questa scomparsa.

M'aiuti il ciel! Impinguo troppo. Ho dei peli grigi.

La metamorfosi cromatica con cui Falstaff si presenta nel III atto è tanto più tendente al nero, quanto più si avvicina la dissoluzione del personaggio. Nella prima scena dell'ultimo atto ai «peli grigi» succedono entro pochissime battute le stille di vino nero che il cavaliere ingurgita, e che diverranno la consistente parte della sua espressione melancolica.

un negro grillo che vibra entro l'uom brillo.
Trilla ogni fibra in cor, l'allegro etere al trillo
guizza e il giocondo globo squilibra una demenza
trillante! E il trillo invade il mondo!¹⁵

Dopo il «mondo reo», di nuovo si affaccia l'idea del globo, (qui per estensione anche il pancione del protagonista) che in preda alla demenza *squilibra*, affonda e muore.

¹⁴ M. BACHTIN, *L'opera di Francois Rabelais e la cultura popolare nel Medio Evo e nel Rinascimento*, 1965.

¹⁵ BOITO, *Falstaff*. Atto III, Scena I.

Falstaff, rassegnato, non sa reagire alla caduta di un mondo e ne viene travolto.
Quando, poco più avanti, egli è circondato dagli spiriti e dalle fate che lo assalgono vicino alla quercia di Herne, steso a terra, urla

Portatemi una gru, non posso!¹⁶

Lungo il III atto dunque, lo spettatore assiste ad una progressiva perdita di aderenza scenica del protagonista, braccato e incapace di difendersi, ma pur sempre lucido nel visualizzare la disfatta, come si evince dai versi:

Ogni sorta di gente dozzinale
mi beffa e se ne gloria;
pur, senza me, costor con tanta boria
non avrebbero un briciol di sale.
Son io che vi fa scaltri.
L'arguzia mia crea l'arguzia degli altri.¹⁷

Se si prendono come spunto di partenza le riflessioni che Henri Bergson sviluppa nel suo saggio *Le rire* (1899)¹⁸ circa le funzioni «moralì e costituenti» del comico, si può effettivamente riconoscere come all'interno del Falstaff, attorno al personaggio principale, si svolga un processo di neutralizzazione di ogni possibilità eversiva, intrinseca al comico. La rete di burle che viene svolta attorno al protagonista si esplica attraverso dinamiche repressive del vizio, volte a confermare e ribadire i principi di un nuovo modello sociale.

Altresì è evidente come, al fine di una caratterizzazione malinconica del personaggio, non sarebbe stato plausibile limitarsi ad un unico momento comico, per quanto ben riuscito. La coazione a ripetere espressa dal protagonista doveva generare un moto di progressiva adesione da parte del pubblico alle sue azioni. Questo meccanismo, più proprio del tragico che non del comico, rappresenta probabilmente uno dei lati più interessanti e complessi della caratterizzazione del Falstaff di Boito. Lo scioglimento finale *tutto il mondo è burla* in fondo serve solo a reiterare, oltre ogni possibile morale condivisa, il senso di solitudine drammaturgica a cui Falstaff è destinato. Del resto, anche procedendo per collegamenti drammaturgici diacronici, è evidente come il protagonista sia totalmente isolato rispetto agli altri personaggi. Egli infatti è vittima di una congiura comica, alla quale alla quale partecipano tutti i personaggi sulla scena, e rispetto alla quale anche il librettista paradossalmente svolge una grande parte.

Il terzo atto è dunque l'occasione per convogliare e fare esplodere l'impeto corale e auto-assolutorio dell'intero ordito drammaturgico, e non è un caso infatti che i celebri versi

Tutto nel mondo è burla.
L'uom è nato burlone,
la fede in cor gli ciurla,
gli ciurla la ragione.
Tutti gabbati! Irride
l'un l'altro ogni mortal.
Ma ride ben chi ride

¹⁶ *Ibid.*, Atto III, Scena II.

¹⁷ *Ibid.*, Atto III, Scena II.

¹⁸ H. BERGSON, *Il Riso. Saggio sul significato del comico*, Casa Editrice SE, Milano, 2008.

la risata final.¹⁹

pur se proposti sulla scena come un momento di ampia e condivisa coralità di tutti i personaggi, siano incassati all'interno di uno schema musicale, che per definizione è plurimo e in continua elaborazione metrica. Il riferimento è ovviamente al modello contrappuntistico connesso alla Fuga finale. Verdi infatti costruisce questa chiusa secondo una complessa architettura musicale che si esprime in ottemperanza al canone strutturale della *fuga buffa*: Soggetto, Risposta, Controsoggetto e così via... elaborati con un'audacia e un vigore esecutivi vertiginosi.

In conclusione, a definire la reale natura dell'opera, appare illuminante il commento che giunse a Boito, a distanza di oltre un anno dalla prima nazionale (9 febbraio 1893) da parte di una spettatrice d'eccezione: Eleonora Duse. La quale, con la sensibilità e l'acume che le erano propri, così salutava il successo dell'amico e amante.

Che Dio, Arrigo, me lo perdoni... ma mi è parso una cosa così *malinconica* quel Falstaff.²⁰

¹⁹ BOITO, *Falstaff*. Atto III, Scena II.

²⁰ Lettera di Boito a Eleonora Duse, 8 Giugno 1894. E. DUSE, A. BOITO, *Lettere d'Amore*, Milano, Il Saggiatore, 1979.