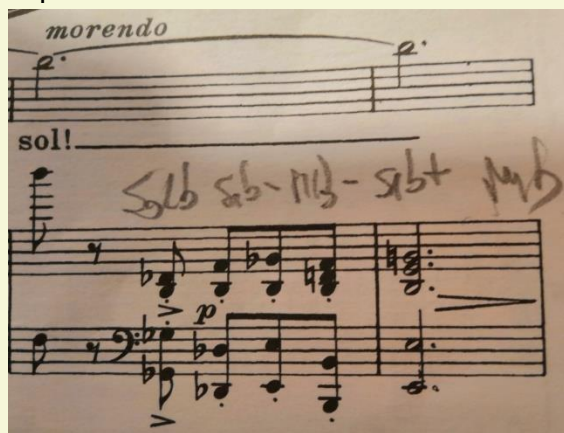


25 luglio 2020



Quel si bemolle filato che conclude la cavatina (!) di Radames rapisce a tal punto (e per ragioni diverse) da far passare in sott'ordine quei sei accordi che lo accompagnano. E pur essendomi sempre chiesto più o meno consciamente quale senso si potesse attribuire ad una sequenza così particolare, in verità non mi ero mai occupato di darne responso. Tra l'altro se il si bemolle non "morisse" – come chiede la partitura -, ma troneggiasse eroico, davvero quella combinazione di suoni risulterebbe impercettibile ed inutile.

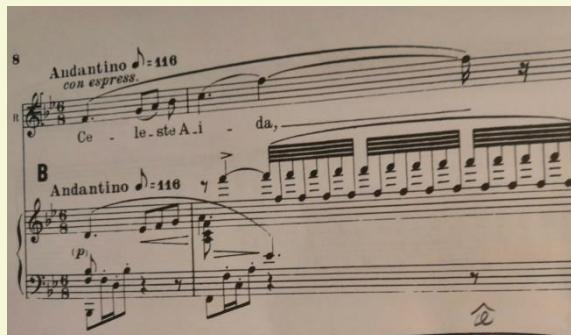


Armonie celesti

di Mauro Perissinotto

Riflessione armonica su "Celeste Aida"

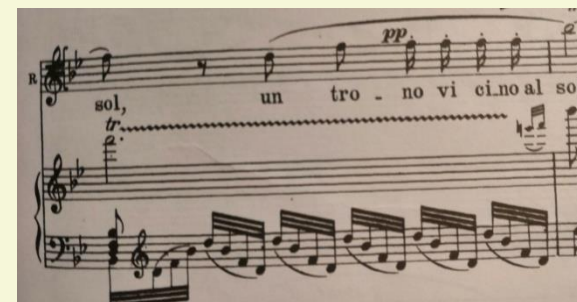
Per trovare una risposta all'enigma – sempre che di enigma si tratti e sempre che una risposta ci sia – sono partito da un assioma: l'articolazione armonica di Aida non è uno schema convenzionale su cui appoggiare la creatività melodica, bensì è esso stesso uno strumento per produrre dei pensieri. Traducendo il concetto più semplicemente, la scelta di ogni accordo da parte del buon Beppino corrisponde a precisi tratti descrittivi e fa da contrappunto al testo letterario.



Per cominciare, è facile dimostrare come la triade di si bemolle maggiore, collegata alla sua dominante fa, venga impiegata per rappresentare la *pars celestiale e metafisica* di Aida: essa compare a



sostegno delle parole *Celeste Aida, forma divina, [...] vita sei lo splendor, [...] un trono vicino al sol.*



Il recitativo iniziale si apre con un sott'inteso sol maggiore, ereditato dal precedente dialogo con Ramfis. Qui si manifesta il **sogno** di Radames (*Se quel guerrier io fossi! Se il mio sogno si avverasse!*): è un desiderio che dovremmo definire "professionale", ma che sappiamo traslarsi subito in un'una proiezione affettiva e sentimentale. In effetti questo accordo comparirà in altri due punti della romanza, nei quali fatalmente si ribadisce questa tensione onirica verso l'amata: nella prima parte, in corrispondenza del *Tu*, esso viene piazzato - invero come una settima di

dominante -, senza peraltro risolversi; e prima del finale, sulla parola *trono*, appare in secondo rivolto. E non a caso viene invocato un *pianissimo* su un sol della seconda ottava, dopo la corona sul si bemolle, facile solo a dirsi.



Il mi bemolle maggiore è la prima tonalità a dichiararsi nel recitativo con lo squillo eroico degli ottoni e di fatto non si ripresenta più, se non come quarto grado di si bemolle nella prima frase dell'aria e come penultimo accordo della chiusa sull'acuto di Radames. Questa tonalità, che per Mozart nascondeva le trame massoniche, è divenuta per eccellenza imperiale nel linguaggio beethoveniano (Sinfonia "Eroica" e

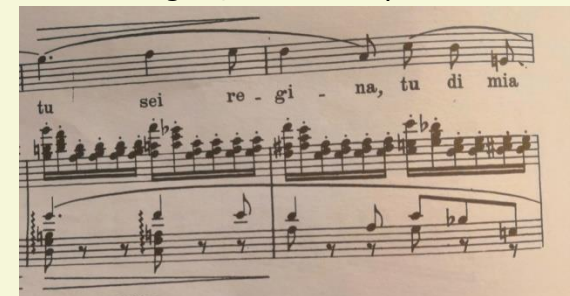
Concerto "L'Imperatore"). A Verdi il mi bemolle serve per parlare del **condottiero egizio**: *Un esercito di prodi da me guidato*. Il mi bemolle minore è simbolo verdiano del **sacrificio**, qui come altrove: Amelia nel *Ballo*, la morte di Violetta e quella di Eleonora di Castiglia, ampie frasi dell'infante Don Carlo; volando altrove, la stessa aura tonale si respira mentre Floria Tosca si getta da Castel Sant'Angelo o nell'aria finale di *Lucrezia Borgia*. *Dirti: per te ho pugnato, per te ho vinto!* è di certo un proposito sacrificale degno di un eroe romantico.

Nel linguaggio verdiano è giusto sottolineare come i legami tonali virino spesso dal convenzionale rapporto tonica-dominante a quello più moderno e magico tonica – terzo grado: gli esempi sono più d'uno anche in questa romanza. Ed è bene osservare come questi accostamenti dovessero apparire allora abbastanza provocatori.

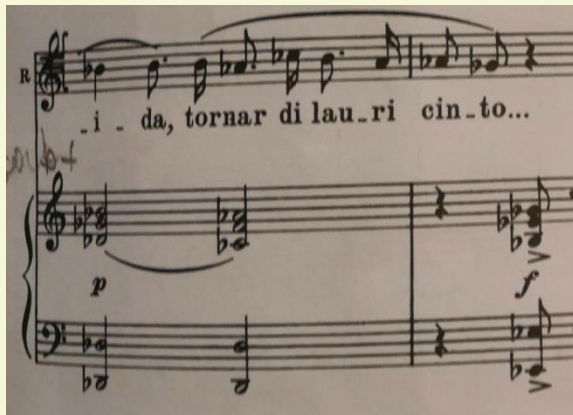


Si può cogliere la forza di queste trasposizioni nel raccordo tra recitativo e aria, dove da uno strappo in la bemolle maggiore si vola ad una terza minore sotto, su un pastorale fa maggiore. Ma se qui la diffrazione è apparentemente stridente, dobbiamo riconoscere che la modulazione da si bemolle maggiore al re nella prima frase della romanza finisce con il divenire quasi naturale. E questo lo ritengo motivato dal fatto che il linguaggio di Aida ha assimilato questo elemento nella sua grammatica, trasformandolo in un codice sintattico coerente.

Rimanendo sul re maggiore, possiamo osservare come questo campo tonale accompagni il tema della **vittoria**: nel recitativo si riferisce a quella bellica (*e la vittoria e il plauso di Menfi tutta*), nell'aria si parla di un *serto* luminoso e profumato - che sappiamo essere metafora del trionfo in battaglia - e di una *regina*. Insomma si tratta del trionfo nelle armi come premessa del *serto regale*, cinto sul capo dell'amata.



A proposito del **serto sul crine**, è l'apparentemente lontano sol bemolle maggiore a immortalare il ritorno del condottiero egizio con la corona d'alloro (*E a te, mia dolce Aida, tornar di lauri cinto*).



In verità il legame armonico tra il re maggiore del *plauso di Menfi tutta* e questa frase è molto più contiguo di quanto sembri: sol bemolle maggiore è enearmonico di fa diesis, che a sua volta è il terzo grado del precedente re. Ancora una volta il legame di terza ammantata il tessuto di questo recitativo. Non è finita: il *regal serto* la prima volta è realizzato con un quadratissimo sol bemolle maggiore, legato alla sua dominante; la seconda indugia sulla relativa minore (mi bemolle), di cui si è già parlato, quasi a sottolineare la componente sacrificale dell'impresa di Radames.

L'ultimo accordo che troviamo impiegato in questa sezione è quello si bemolle minore, intimamente legato all'impianto maggiore della romanza. Tuttavia con questa tonalità si rinvia alle **terre etiopi**, patria della schiava Aida: *Il tuo bel cielo vorrei ridarti, le dolci brezze del patrio suol*.



Non credo casuale il fatto che nella sua aria del terz'Atto, quando la protagonista piange l'addio alle foreste imbalsamate, lo faccia utilizzando le note di quella stessa scala (*O patria mia, non ti vedrò mai più*).

E quindi come potremmo leggere la sequenza di accordi alla fine della serenata solitaria di Radames? Anzitutto sono escluse le sole tonalità accese con i diesis, peraltro legate da rapporto tonica-dominante: il re (vittoria) ed il sol (sogno) maggiore.

Alla luce dei simboli che gli accordi rimanenti evocano, appare una nuova poesia, quasi una didascalia interpretativa, obnubilata dietro un si bemolle filato del tenore:

sol bemolle maggiore (**serto**)
si bemolle minore (**Etiopia**)
mi bemolle minore (**sacrificio**)
si bem. magg. (**celestialità metafisica**),
mi bemolle maggiore (**condottiero egizio**)
si bem. magg. (**celestialità metafisica**).

Provando a riscriverla, reciteremmo così:

*Un serto regale sarà posto (sol bem +)
sul crine di una schiava etiopa (si bem -)
in nome del sacrificio (mi bem -)
che porterà presso i cieli azzurri (si bem +)
un condottiero egizio, (mi bem +)
vinto da un amore celestiale (si bem +).*

Non è forse questa la sinossi armonica dell'opera, condensata in sei accordi contigui?

Caro Beppino, non finisci mai di stupirci!

[@mauroperissinotto.com](https://www.instagram.com/mauroperissinotto)