



mente cesellata. L'ideale del giovane Verdi è la forza, cruda ed aspra, dalla cui temperie egli si solleva verso sfere più alte e sublimi. L'Italia era allora terra di morte e di servitù, ed aveva invero bisogno grandissimo di tale forza la quale doveva suscitare nel popolo italiano lo spirito eroico del rinascimento ed il suo amore per la Libertà. Il primo stile di Giuseppe Verdi è diana di battaglia che col suo ritmo crudo e tagliente, colle sue melodie irresistibilmente trascinanti diventa il simbolo della carica e dello slancio italiano. Nel grido di «Viva Verdi» si nasconde il grido di «Viva Vittorio Emanuele Re d'Italia», l'evviva fiducioso al Padre della patria. Le opere di questo periodo sono piene di allusioni patriottiche, di allegorie ben chiare. E se il libretto non parlava abbastanza chiaro, interveniva immediatamente la musica rivoluzionaria e carbonara del Verdi a dissipare i dubbi ed a convincere il pubblico delirante che si trattava realmente del popolo italiano, della sua sorte, del suo passato e del suo avvenire. Il popolo eletto del Nabucco è senz'altro il popolo italiano; è la nazione italiana che langue nella schiavitù di Babilonia e piange il suo dolore. Il lamento biblico riflette la tragedia nazionale italiana. I Lombardi della prima crociata ci rievocano ancora oggi i sublimi episodi delle guerre italiane per l'indipendenza. Quando risuona nell'Attila il famoso *Avrai tu l'Universo — Resti l'Italia a me*, il pubblico scatta in piedi e prorompe in un grido frenetico: *L'Italia a noi...!* Nell'Ernani il pubblico sostituisce al verso *A Carlo quinto sia gloria ed onor*, quell'altro *A Pio nono sia gloria ed onor* con chiara allusione ai recenti avvenimenti politici romani. Il nazionalismo e l'irredentismo costituiscono uno dei «motivi» fondamentali della musica verdiana, la quale — come osservò con molto spirito il Rossini — porta addirittura l'elmo di Marte. Infatti, è stato detto che l'impeto irrefrenabile della fuga del Dies irae nel Requiem del Verdi sembra minacciare gli orrori dell'inferno agli austriaci padroni di Trieste. Verdi è tenuto d'occhio e molestato continuamente dalla polizia e dalla censura per queste sue allusioni patriottiche. I Lombardi provocano prima le ire dell'arcivescovo di Milano e poi quelle della imperiale polizia. Il duca di Mantova del Rigoletto era in origine un re, ma poi era stato degradato perché i suoi costumi libertini mal si confacevano alla dignità ed illibatezza di una testa coronata. Il governatore di Boston del Ballo in maschera era Gustavo III re di Svezia, effettivamente assassinato dai congiurati in un ballo in maschera.

Verdi è romantico di razza, e naturalmente soggiace al fascino di Victor Hugo, Schiller e Byron. Nelle opere di questo periodo, il suo genio è ancora in piena effervescenza per calmarsi in seguito e cristallizzarsi. Quelle opere hanno, comunque, carattere di preparazione, di studio preliminare alle sue creazioni future. Il lirismo di Luisa Miller preannuncia la Traviata; anzi, la libertà di forma dell'ultimo atto ricorda il finale dell'Otello. Nella cantilena di Luisa Miller si presenta già, in tutta la sua bellezza, la costruzione melodica di Giuseppe Verdi.

Verdi si afferma specialmente con una trilogia composta di opere ben differenti: Rigoletto, Trovatore, Traviata. È ancora il sentimento nazionale che vibra e scatta nello slancio iracondo della tragica vicenda del buffone Rigoletto, ove grida a vendetta e diventa implacabilmente esplosivo. L'orchestrazione verdiana rivela nel quarto atto ricchezze mai immaginate. Il Trovatore riflette un truce dramma spagnolo del medioevo che adombra in sostanza un fatto storico. È un dramma di contrasti, ma vi domina sempre lo slancio guerriero. Verdi tutto esprime colla voce umana. Nell'aria dove Azucena narra la morte della madre si alternano odio ed orrore. Nella Traviata, composta durante le prove del Trovatore, Verdi ci dà, dopo le sfrenate passioni, il fine realismo del silenzioso trapassare. I costumi dell'epoca di Luigi Filippo significavano per il pubblico l'ambiente borghese contemporaneo, e l'opera fece fiasco: si dovette trasportarla nell'ambiente *ancien régime* di Luigi XV, ambiente che è in pieno contrasto coll'atmosfera del dramma il quale intende riflettere idealmente il mondo equivoco del re borghese. In questa nuova veste, l'opera trionfò, anche perché il pubblico — portato, come è, a chiedere alla scena la vita stilizzata — si adattò ben volentieri all'evidente anacronismo. Rigoletto ed il Trovatore sono l'apoteosi dell'odio e della vendetta, la Traviata è l'inno dell'amore. Tutti e tre sono musica umana; anche dietro alla maschera medievale si rivela immediatamente il volto dell'eterno dolore.

La musica verdiana ha assorbito l'essenza della melodia popolare italiana, per immedesimarsi, a sua volta, nel temperamento italiano. Nel 1859 era in pericolo la sorte stessa della nuova Italia. Cavour attendeva nervoso nel suo studio il telegramma che gli austriaci avevano varcato il Ticino. Quella mossa doveva provocare l'intervento di Napoleone III. Si trattava di una notizia di decisiva importanza e Cavour era impazientissimo. Entra finalmente il segretario e consegna l'atteso dispaccio. Cavour lo apre,

vi getta uno sguardo e si precipita al balcone sotto il quale era adunata una immensa folla, e... attacca la famosa stretta di Manrico nel *Trovatore*: *Di quella pira...* Soltanto la musica di Verdi poteva placare il suo orgasmo.

Lo stile verdiano si afferma sempre più pieno, prende nuovi e nuovi indirizzi. Si fa profondo, più colorito, più ricco (Simone Boccanegra, *Il ballo in maschera*). Col *Don Carlos*, Verdi intende rendere omaggio ad un ideale nuovo, al genere spettacoloso-storico della grande opera parigina, che aveva già avvicinato con i *Vespri siciliani*. Tuttavia egli si sente a disagio nel testo francesizzato del poeta tedesco, e dire che aveva messo in musica quasi sempre soggetti non italiani.

Il 1870 è un anno pericoloso per la musica italiana. Lohengrin varca le Alpi sulla sua navicella tirata dal cigno. L'Italia deve guardare in faccia la musica tedesca badando però di conservare intatta l'essenza della propria musica. Infatti, nell'*Aida* Verdi si rinnova, ma attingendo esclusivamente da sé stesso e senza ricorrere punto agli espedienti della tecnica wagneriana. In Wagner il «Leitmotiv» costituisce lo strumento, il mezzo principale della rappresentazione psicologica; ma esso appare nell'*Aida* ancor meno di quanto era apparso nel *Guglielmo Tell* di Rossini. Il centro di gravità del dramma rimane pur sempre sulla scena, nel canto degli interpreti, e non scivola nell'orchestra, come in Wagner. L'orchestra verdiana, per quanto brillante, non pretende di rivaleggiare col canto. È questa, d'altronde, antica regola tradizionale del «bel canto». Tutt'al più si potrebbe dire che Verdi tende all'equilibrio tra canto ed orchestra. La sua fantasia coloristica è insuperabile ed affascinante. Il «color locale» dei flauti nella scena del Nilo rievoca con mezzi semplici ma con inarrivabile «Stimmung» il misticismo della notte egiziana. Nell'*Aida* non vi è che un'aria o romanza che corrisponda al concetto del vecchio stile melodrammatico. La struttura sinfonica del preludio, con quel suo carattere quasi fugato, dimostra che Verdi ha perfezionato i suoi mezzi di espressione. L'*Aida* è un capolavoro composto nell'afflato di una ispirazione di eguale intensità; ogni battuta è fresca e nobile. La musica di Verdi non era stata mai oscura o noiosa, tutt'al più inuguale e comune. Ora però la sua invenzione si è nobilitata, spogliandosi pur delle ultime tracce di banalità, si è purificata nell'espressione e nella forma.

Nel 1836, per migliorare la sua precaria situazione a Busseto, Giuseppe Verdi aveva concorso al posto di organista della cattedrale.

drale di Monza. Quattro decenni più tardi egli ritorna nuovamente alla chiesa componendo per la morte dell'immortale autore dei Promessi sposi, la Messa di Requiem che viene eseguita il 22 maggio 1874, anniversario della morte di Alessandro Manzoni, nella chiesa di San Marco a Milano. La Messa è il melodramma, l'opera del dolore e del lutto. Verdi vive intimamente nell'atmosfera teatrale, per cui immagina unicamente attraverso gli espedienti della scena, naturalmente attraverso quelli più nobili, gli orrori del trapasso e della morte, e la dolcezza della rassegnazione. Compose dunque una Messa di Requiem romantica, che non è semplice e sublime come quella di Mozart, né ha il fascino grandioso di quella del Berlioz, e tanto meno è puritana come la Messa del Brahms; ma che viceversa è satura di visioni infernali e del rimpianto della vita. Spunta qua e là qualche sfumatura gregoriana ma per cedere quasi subito agli accenti del dolore terreno, alle esplosioni della tristezza profana. Verdi compose in seguito il *Te Deum* nel quale le effusioni liriche si alternano ad esplosioni drammatiche. La frase musicale si allarga sempre più, assumendo il carattere di un canto popolare vero e proprio. Ma dietro alle forme di espressione profane si cela un profondo senso di fede. Al Verdi erano ben noti gli intimi rapporti tra la musica italiana e la Chiesa. Nel 1892 egli scrive a Giovanni Bülow: «Beati voi che siete figli di Bach; ma anche noi avemmo un giorno una grande scuola, noi siamo stati figli di Palestrina». Verdi si provò ad assimilare lo spirito del Palestrina, ma essendo talento teatrale per eccellenza, non gli riuscì di penetrare nella temperie della Cappella Sistina.

Arrivato sul limite della vecchiaia, Giuseppe Verdi sbalordì il mondo con nuove sorprese invero sensazionali. Si era creduto, per dirla col Manzoni, che il grande musicista «ai casti pensieri della tomba già schiudesse la mente». Ma la inattività era soltanto apparente, e nascondeva una febbrile e feconda operosità. Era del 1847 il primo incontro del Maestro con lo Shakespeare, e Verdi aveva composto il *Macbeth*, opera che, a dirla col Maestro, gli era intimamente vicina, e che — come noto — fece fiasco. Nel 1850, Egli aveva voluto mettere in musica *Re Lear*. Somma, il futuro librettista del *Ballo in maschera*, aveva già scritto il libretto che però non piacque al Verdi. E *Re Lear* non fu composto. Bisognava attendere Arrigo Boito, il grande musicista e poeta che riuscì finalmente ad armonizzare il genio italico col gigante inglese della tragedia. Boito infatti scrisse i libretti dell'*Otello* e del

Falstaff. È uno dei luoghi comuni più falsi della storia della musica che Verdi abbia composto queste due opere sotto l'influenza dell'evangelo wagneriano. Non vi è certamente dubbio che quasi tutti i contemporanei di Riccardo Wagner — eccettuato forse l'unico Mussorgsky, il titanico rivoluzionario musicale russo — vennero raggiunti dalle ondate del wagnerismo. Il genio verdiano è tuttavia tanto forte e tanto opposto a quello wagneriano, che seppe rinnovarsi ricorrendo unicamente all'arte italiana ed alla propria forza creativa. Wagner poté dare a Verdi nell'*Otello* qualche impulso esterno, ma nulla più. L'influenza wagneriana si riduce qui alla parte preponderante che l'orchestra assume di fronte al canto, alla maggiore importanza dell'orchestra nel caratterizzare e sottolineare — specialmente nel disegno della passione sempre più travolgente del protagonista —, alla perfezionata elaborazione orchestrale, all'arte dell'istrumentazione, all'individualizzazione degli strumenti. Scompaiono man mano i pezzi a sé, il canto si afferma sempre in tutta la sua voluttuosa bellezza, ma incontra già un rivale nel colorire dell'orchestra. Il settantenne Verdi riporta coll'*Otello* un successo sbalorditivo che non ha il pari nella letteratura melodrammatica.

L'ultima opera che segna al tempo stesso la rinascita di Giuseppe Verdi, la massima sorpresa della sua carriera artistica: il *Falstaff* non è in correlazione col recitativo wagneriano, bensì — attraverso il Mazzini — con l'arte recitativa della Camerata fiorentina.

Giuseppe Mazzini — che accanto a Garibaldi fu l'eroe massimo della rivoluzione italiana — era anche uno dei più profondi filosofi della musica. Giovane ancora (31 anni), aveva dietro a sé un glorioso passato rivoluzionario. Era stato in prigione, e proscritto, era stato tradito dai suoi, e condannato a morte in contumacia, e scacciato due volte dalla terra d'esiglio. Tutti questi avvenimenti lo avevano scosso profondamente; il Mazzini aveva perduto la fiducia in se stesso e nella causa alla quale aveva sacrificato la vita. Sentiva orrore e disgusto di tutto, anzitutto di se stesso e della sua missione rivoluzionaria. In quei giorni tetri, sconsolati e disarmonici, Giuseppe Mazzini si era rifugiato nella musica, avvicinandola attraverso i suoi sentimenti e non attraverso il buon senso razionalista o una confusa e nebbiosa metafisica. Il credo di Giuseppe Mazzini era *Dio e Popolo*. Per cui egli rimprovera alla musica di trascurare i suoi doveri religiosi e popolari. Il suo riso è un riso senza pace, il suo pianto è pianto senza

virtù. Il riso di una tale musica non può cancellare una sola ruga della nostra faccia, il suo pianto non ci dà alcun sollievo. Quale lo scopo di questa musica senza anima? Cosa è oggi un'opera? — si domanda il Mazzini nel 1836. Nient'altro che il succedersi di pezzi indipendenti, stanti a sé, di cavatine, arie, duetti, finali, slegati e non riuniti da alcuna organica connessione interna. Il palcoscenico è in funzione delle ambizioni e dei capricci di prime-donne e di tenori, ognuno dei quali esige la sua cavatina. Tra i singoli numeri non vi è unità drammatica, né coesione interna. Il compositore ha perduto la sua fede nell'ideale, non serve più alcun ideale; è diventato un industriale e uno speculatore, come il direttore e l'impresario.

Questa severa requisitoria contro il melodramma ed il teatro lirico della prima metà dell'Ottocento è ben nota al mondo intero, ma non attraverso gli scritti di Giuseppe Mazzini bensì attraverso le nuove teorie musicali di Riccardo Wagner. Ma il primato cronologico spetta certamente a Giuseppe Mazzini. Non so se Wagner abbia conosciuto e letto la *Filosofia della musica* che è opera postuma del Mazzini. Comunque, tutti e due furono rivoluzionari. Filosofi e musicisti tutti e due, dovevano necessariamente giungere alla stessa conclusione, e pronunciare la sentenza di morte dell'opera antiquata ed esanime.

Nei suoi scritti Giuseppe Mazzini ci dà tutto il programma della riforma wagneriana. Il melodramma deve essere la fusione della poesia e della musica. Nel melodramma il popolo deve vivere la vita della propria individualità collettiva. Perché dunque non rimettere in onore il recitativo che ebbe già una parte tanto importante nella musica? — si domanda Mazzini. Il recitativo è capace di esprimere sfumature che sfuggono all'aria cantata. Esso esprime e svela i moti più intimi, le vibrazioni più pallide del cuore umano, scruta ed analizza gli stati d'animo. Dovremo quindi allargare il recitativo e ridurre le cavatine e le arie.

Giuseppe Verdi seguì gli insegnamenti di Giuseppe Mazzini e creò il Falstaff. I suoi biografi ci dicono che quando Verdi fece ritorno a casa dopo il trionfo milanese dell'Otello, egli fu veduto improvvisamente oscurarsi come se una densa nube si fosse calata sulla sua fronte. Finora — disse allora il Maestro ai suoi intimi — non ho fatto altro che popolare il mio ritiro di Sant'Agata coi miei sogni, che bene o male ho rivestito della mia musica. Ma questa sera il pubblico ha strappato il velo ai miei ultimi segreti. Ora non ho più nulla, sono solo. Il pubblico mi ha tolto la compa-

gnia di Otello e di Desdemona. — Poi, affacciatosi alla finestra, disse alla folla plaudente: Amici, se avessi trenta anni di meno, domani mi rimetterei al lavoro, a condizione però che sia il Boito a scrivermi il libretto. — Questo *domani* arrivò dopo tre anni. E nel 1893 andò in scena il Falstaff che è l'opera più perfetta di Giuseppe Verdi. I due capolavori dell'opera comica italiana sono il Barbiere di Siviglia ed il Falstaff. Verdi rimette in onore e restituisce gli antichi diritti al recitativo seguendo lo stile dei grandi maestri fiorentini: Caccini, Peri, Rinuccini, e ci dà un canto che parla, un favellar in musica. Il dialogo si sviluppa facile, arguto e spontaneo, sembra zampillare. La linea melodica è fine e nobile, l'orchestra ribocca di giovanile slancio. Falstaff sta più vicino alle Nozze di Figaro che al Barbiere di Siviglia. L'analisi musicale del carattere, che ci aveva chiarito con tanta maestria la patologia della gelosia di Otello, si afferma ancora più perfetta nella rappresentazione della duplice personalità di Falstaff. Il corpo non ha vinto lo spirito nel panciuto e gaudante personaggio della commedia shakespeariana. Nella malizia, nell'ironia e nel saggio umorismo di Giuseppe Verdi rinasce l'antico genio comico degli italiani. Verdi ottantenne, il Maestro venerando, mette punto alla sua opera con questa «risata sonora». Sul volto del poeta del sangue, della vendetta e della guerra, appare un mite sorriso anche quando china la testa per non rialzarla mai più.

Per quanto egli abbia tratto l'ispirazione dai temi romanticamente più tetri, Egli rimase in tutta la sua vita un'anima equilibrata, un carattere nobile ed integro. Non sapeva cosa fosse l'ingrigo. È vero che dovette lottare e pensare soltanto sul principio della sua carriera, perché il resto della sua vita fu un succedersi di trionfi e di gloria. La sua grandezza fu sempre pari alla sua modestia che non fu superata se non dal suo amore per il prossimo, dalla sua carità umana. Egli rimane il massimo melodico del sec. XIX ed assorbe gradatamente tutte le caratteristiche della musica italiana di cui ci offre una sintesi perfetta nei suoi ultimi lavori. Verdi è il musicista più italiano dei suoi tempi, quasi completamente libero da influenze forestiere, perché si rinnova sempre con le forze proprie e della sua nazione. Ogni sua opera significa un passo in avanti. Nel cortile del Conservatorio di Milano si legge inciso nel marmo un suo ammonimento: «Ritornate all' antico, sarà un progresso». Le sue opere ne sono la giustificazione più eloquente. L'*antico* era l'antica arte italiana. La forma di espressione musicale che aveva cercato tutta la vita, la trovò ottantenne.

