GIUSEPPE VERDI

DI

GINO BONCAGLIA

FRANCESCO PERRELLA — NAPOLI

STUDI E RITRATTI

COLLEZIONE DI MONOGRAFIE LETTERARIE

diretta da

ACHILLE PELLIZZARI

I: ALFREDO GARGIULO

GABRIELE D'ANNUNZIO

Un volume di 450 pagine. — L. 4.00

II: ACHILLE PELLIZZARI

GIUSEPPE CHIARINI

Un volume di 300 pagine. — L. 3.00

III: EUGENIO DONADONI

ANTONIO FOGAZZARO

Un volume di 266 pagine. — L. 3.00

IV: GINO RONCAGLIA

GIUSEPPE VERDI

Un volume di pp. xx-214. — L. 3.00

In corso di stampa:

V: GUIDO MAZZONI

TORQUATO TASSO

GINO RONCAGLIA

GIUSEPPE VERDI

L'ASCENSIONE DELL'ARTE SUA

CON UNO STUDIO DI ALFREDO GALLETTI

SU

I libretti musicati dal Verdi e il dramma romantico

NAPOLI
FRANCESCO PERRELLA
Società Anonima Editrice
1914

NAPOLI - TIP. CIMMARUTA DELLA R. UNIVERSITÀ - 1914

I "LIBRETTI,, MUSICATI DAL VERDI

E IL DRAMMA ROMANTICO

I.

La storia letteraria e la storia della cultura hanno trascurato, sin qui, a torto, non solo i « libretti » dei maggiori musicisti drammatici del sec. XIX, ma in genere lo svolgimento e le varie fortune del melodramma italiano. Che spesso i drammi per musica siano scorretti, incolti, bizzarri, di scarso o di nessun valore poetico, non importa gran che. Se la Poesia non li vuole accogliere nel suo cielo, alla storia del gusto corre obbligo di non trascurarli: essi hanno dato per più di due secoli alla sensualità melodica dell'anima italiana la gioia di poter fermare le ariette che più le piacevano nella facile e scorrevole musicalità delle strofette propizie alla memoria. Si può proprio dire, del resto, che siano mancati veri poeti al dramma per musica, se, dopo esser salito *in excelsis* col nome di quella Fenice dei librettisti che fu il Metastasio, esso ha avuto cultori come Felice Romani, « il Metastasio dell'ottocento » — dicevano i non aristarchici suoi ammiratori, — e se

lo stesso Verdi, dopo le frenetiche e gongoresche rapsodie dei Solera, dei Piave, dei Cammarano ha potuto avere la collaborazione di un « librettista » come Arrigo Boito? Il guaio è che a voler discorrere dei libretti musicati dal Verdi non si sa da che parte rifarsi per uscire dalla cronaca o dall'aneddoto! Mancano gli antecedenti storici ed è chiusa la via a riconnetterli colla storia delle altre forme drammatiche. In che consista l'essenza poetica del melodramma metastasiano ci ha detto il De Sanctis in alcune pagine acutissime della *Storia della letteratura italiana*, ma nessuno ne ha indagato storicamente l'origine, il carattere, lo svolgimento. Quando si scende ai drammi musicati dai maggiori operisti del secolo scorso, si trovano, tutt'a più, notizie sconnesse intorno alle fonti del soggetto, accompagnate dal solito commento che il « libretto », la « poesia », non aveva quasi alcun valore estetico pei musicisti; che il *poeta* era trattato da Impresarî, Maestri e cantanti peggio che Guccio Imbratta da frate Cipolla e che anche dei librettisti toccati al Verdi, fin che non si giunge al Ghislanzoni e al Boito, è meglio non parlarne, o farne cenno, così di passata, per compatirli o schernirli. O perchè tanta severità in tempi di plenaria indulgenza estetica? Scrivevano strofe canine e versi sgangherati? Ma il romanticismo non ha rifatto una verginità a tanti verseggiatori spropositati e sgrammati-

cati, affermando che quella era spontaneità estrosa e immediatezza schietta? Prendono talvolta a calci la sintassi e il buon senso? Ma la sintassi è un capestro da lasciare agli ingegni pecorini e il buon senso è virtù filistea! La verità morale e umana manca del tutto in quei loro personaggi di princisbecco, in quelle loro declamazioni frenetiche? E che importa della verità alla libera, autonoma, creatrice fantasia romantica? Scherzi a parte. C'è un modo, e mi par quello buono, non dico di ammirare, ma di comprendere e ravvivare, almeno in parte, il melodramma italiano, guardato in se stesso, cioè nei versi disgiunti dalla musica ed è di considerarlo come la forma pretta, l'espressione genuina e libera da ogni impura mescolanza, del dramma romantico.

II.

Lasciamo da parte le solite distinzioni rettoriche ed osserviamo il melodramma nelle sue origini e nella sua natura vera; vedremo che esso si stacca dalle forme tradizionali della tragedia e della commedia per soddisfare quel bisogno di tenerezza idilliaca, di fantasia e di sogno, quegli appetiti romantici latenti in ogni tempo nell'anima umana, che nè la tragedia nè la commedia classica potevano appagare. Nel dramma

spontaneo e veramente popolare questi elementi e sentimenti si mescolano e si alternano, come avviene appunto nella vita individuale e nel contrasto sociale. Vi è qualcosa di melodrammatico nei casi che formano la trama della *Orestiade* di Eschilo, come nelle meravigliose agnizioni dell'*Edipo re*, come, e a maggior ragione, nell'intrigo di quasi tutte le tragedie euripidee. E nella tragedia greca v' era, per giunta, la musica che prolungava e faceva più intenso il fremito dello spirito travagliato e dolorante. Trarre poi dall'ordito di un dramma dello Shakespeare, di Lope de Vega o di Calderon i casi assurdi e i contrasti violenti di un melodramma alla Piave è un gioco assai facile ed anche burlescamente piacevole. Tali accidenti e tali contrasti nell' opera di quei poeti sono in certo modo avvolti e irraggiati da tanta verità e tanta passione, che il nostro animo tutto preso dalla vita spirituale dei personaggi, non se ne accorge o non vi bada; ma si tolga ad Amleto il suo dubbio e la sua angoscia e si tolga all'azione che si svolge intorno alla sua follìa quanto vi è di doloroso e profondo; si riduca il dramma all'apparizione dello spettro, alla pazzia di Ofelia, alle declamazioni del protagonista, al becchino che scherza col teschio di Yorick e vedrete il grosso truce e sanguinario melodramma da marionette o da Arena uscire dalla tragedia immortale. Il troppo aristotelico

classicismo del Rinascimento aveva affidato i grandi casi degli eroi e i sùbiti precipizî dei re alla coturnata Melpomene, venuta per sua sventura alle mani di verseggiatori slombati; e gli imbrogli dei servi ribaldi e le trappolerie e i riconoscimenti toccarono ai poeti comici severamente confinati nell'imitazione plautina. La fantasia, il capriccio, l'indistruttibile istinto che porta l'uomo a fuggire dall'ergastolo della realtà, triste o mediocre, per la porta del sogno, tennero per sè il dramma per musica, ove l'idillio e l'avventura, l'amor pastorale e l'amor romanzesco, i casi inverosimili e gli eroismi sovrumani, Aminta e Amadigi di Gaula potevano in contrade fantastiche e remote, tra uomini e costumi arcadicamente ideali, inseguire la loro chimera, esalare in sottili lamenti la loro tristezza, compiere sacrifici sublimi e afferrare da ultimo, tra providenziali peripezie, la realtà del loro sogno. Il seicento materializzò negli apparati e nelle macchine sceniche del melodramma quel bisogno di grandiosità e di fasto che non potevano saziare le bizzarrie metaforiche e le ampolle verbali: il settecento vi svagò, per una serie di avventure sorprendenti e di contrasti che l'amore da ultimo compone, il suo sentimentalismo romanzesco ed elegiaco. Era, se si vuole, un romanticismo puramente formale e tutto estrinseco, l'elaborazione drammatica ed idillica dello scaduto romanzo di

cavalleria e delle balordaggini sentimentali del *Caloandro fedele;* ma era, insomma, un primo abbozzo, un primo assaggio di romanticismo, nella sua forma più popolaresca, ma anche più gradita. Al melodramma era lecito ignorare e violare le regole, spaziare a capriccio per luoghi e tempi remoti, presentare adulto nell'ultimo atto il fanciullo trafugato al primo, mescolare i casi comici ai dolorosi, proclamare l'onnipotenza del sentimento e i diritti dell'amore di fronte alla ragione e al dovere. Era libero, illogico, capriccioso, assurdo: era, insomma, romantico. E infatti quegli scrittori che prepararono nel settecento le vie alla sensibilità romantica se ne avvidero, ed ebbero carissimo il melodramma, che colla chiave magica della melodia apriva le « segrete » ove la ragione tiranna teneva prigioniera la fantasia. Gian Giacomo Rousseau, musicista egli stesso ed innamorato della melodia italiana, amò sopra ogni altro poeta contemporaneo il Metastasio (1): quelle strofette metastasiane erano già musica per metà e quei suoi eroi parlano talvolta d'amore un po' come i protagonisti della *Nuova Eloisa.* Il dramma romantico, in Francia e in Germania, non fu molte

(1) Si veda, in proposito, il lavoro di C. Culcasi, *Gli influssi italiani nell' opera di G. G. Rousseau*, Roma, Albrighi e Segati, 1907, principalmente ai capp. X e XI.

volte che la stoffa d'una tragedia tagliata sul modello di un'opera per musica; e per intrinseca necessità di cose l'idea romantica del dramma non si realizza pienamente che nel melodramma.

III.

Così possiamo renderci conto del criterio che guidò il Verdi nella scelta degli argomenti su cui condurre la trama della sua musica e del modo da lui tenuto nell'invigilarne e dirigerne, come spesso usava, l'ordito e la verseggiatura. A giudicarli così ad una prima impressione quei libretti sono, i più, grotteschi e mostruosi. Come mai un uomo d'ingegno ha potuto senza intima ripugnanza, senza umiliazione e disgusto, aggiogare il corsiero delle sue potenti melodie a questi carrettacci sgangherati e inzaccherati da non salirci neppure la più gialla e scodata delle *cocodette* romantiche? I più strampalati e lugubri drammi del romanticismo scadente appariscono in questi libretti denudati di quel poco di psicologicamente vero e poetico che pur avevano nella forma primitiva, ridotti al puro scheletro dei casi e dei crimini, ad un intreccio vertiginoso da romanzo di appendice. Amori forsennati, odî da pellirosse, scellerati ingegnosi e sottilmente diabolici, eroi mentecatti, prigioni, sotterranei, trabocchetti, porte

misteriose, pugnalate, stoccate, nappi avvelenati e morti improvvise ad ogni voltar di pagina e mutar di scena; gente che si ostina per tre atti a non capire e a non riconoscersi, salvo a tutto comprendere al quarto, quando l'imbroglio è sciolto improvvisamente da qualche agnizione mirabolante. Se l'argomento dato dalla storia e dalla leggenda o da un'opera letteraria è per sè chiaro, preciso, umano, come nel *Nabucco*, nei *Lombardi*, nei *Vespri Siciliani*, nell'*Attila*, vedete cosa ne fa la chimerica e sbilenca immaginazione del librettista; se poi il dato drammatico è per se stesso inverosimile e strano, allora è un'ira di Dio. Ernani, Ruy Gomez de Silva, Carlo V sono nel libretto del Verdi assai più assurdi e fantasmagorici che nel dramma dell'Hugo, e non è dir po-

(1) Sull'intelligente e paziente tirannia che il Verdi esercitava sui suoi librettisti, cfr. le *Lettere al Faccio e al Ghislanzoni* riguardanti la composizione dell'*Aida*, pubblicate da A. Luzio nel Giornale d'Italia del I° febbraio 1907; un articolo, *Musicisti e libretti* nella rivista *Musica e Musicisti* del 15 febbraio 1904, ed ora anche *I copialettere* di G. Verdi, pubblicati da G. Cesari, Milano, 1913. Anche lo scritto di G. Gasparini, *I caratteri peculiari del melodramma italiano nell'opera dei predecessori e in quella di G. Verdi* (in *Archivio storico per le province parmensi*, N.ª Serie, vol. XIII (1913), p. 1 sgg.), ha giuste osservazioni sui criterî poetici e drammatici del Verdi.

co. I *Masnadieri* del libretto verseggiato dal Maffei, ridotti a fantocci sanguinari, sembrano la parodia dei *Briganti* dello Schiller. Quanto al sogetto del *Trovatore*, tratto da un dramma ultraromantico e per sè stesso arruffato di Garcia Guttierez, esso diventa nel libretto del Cammarano demenza ed assurdità pura, e *La Forza del Destino*, spremuta da una *Don Alvar* di Angelo Saavedra duca di Rivas, è un tessuto di lugubri e monotone fatalità ove manca la tragica coscienza del fato. *Macbeth* ci dà il regicida dello Shakespeare senza la profonda visione morale del poeta inglese e i *Due Foscari* scarnificano la tragedia già per sè povera di poesia del Byron. E questa processione di scene bizzarre e sconnesse, questi personaggi paradossali sfilano innanzi a noi ammantati di versi ampollosi e declamatorî; s'amano, s'odiano, si investono con parole da spiritati. La necessità di abbreviare, il desiderio di esprimersi in modo forte, immaginoso, conciso dà l'aire alle immagini più barocche, alle secentate più spavalde. La capanna ed il cuore offerti da Oronte a Giselda nei *Lombardi*, in certa dichiarazione d'amore in ottonari che fu inco-

---

(1) Cfr. C. Levi, *Fonti, precedenti e fortuna dei libretti verdiani*, nel *Marzocco*, Anno XVIII, n. 41 (12 ottobre 1913); E. Checchi, *Librettisti e Libretti di G. Verdi*, in *Nuova Antologia*, 16 ottobre 1913.

minciata dal Solera e finita dallo stesso Verdi, tipica e meritatamente famosa:

Per dirupi e per foreste
come belva errante io movo;
gioco ai venti e alle tempeste
spesso albergo ho un antro, un covo!
Avrai talamo l'arena
Del deserto interminato;
Sarà l' urlo della iena
La canzone dell' amor.

Ed è così dapertutto, o quasi dapertutto, nei duetti, nei recitativi, nei « declamati » quando Verdi può intervenire e piegare il librettista alle esigenze della sua tempestosa e tumultuosa violenza lirica: azione e linguaggio procedono per balzi violenti per folli scatti, prendono subitamente il tôno del delirio e della follia. E chi guardi o ascolti a mente fredda i gesti e le parole di quei personaggi fremebondi, così diversi dall'umanità che conosciamo, si domanda se la fantasia che agita sulla scena quei fantocci trepidanti non sia ammalata o demente.

IV.

Pure nessuno assiste a mente fredda ai melodrammi del Verdi quando il Verdi ha sentito veramente il suo argomento. La melodia schietta,

passionata, selvaggia, il grido lirico che vi investe e vi travolge, strappandovi alla quiete della vostra esistenza mediocre per portarvi in non so quale atmosfera di passione e di delirio; quel fulmineo colpo d'ala che vi dà repentinamente la sensazione dell'altezza e della vertigine, preclude la via alla riflessione e vi impedisce di sentire l'assurdità declamatoria dei sentimenti e dei casi. Non c'è tempo di indagare se quei personaggi siano umani, se pensino e agiscano secondo verità e secondo natura; se le loro passioni e le loro risoluzioni siano preparate spiritualmente di modo che noi possiamo comprendere — e perciò sentire — la necessità morale dei loro atti: noi assistiamo, noi partecipiamo ad una serie di crisi liriche di cui la musica moltiplica l'impeto e l'irresistibile slancio. Siamo nella condizione di gente che, mentre se ne va tranquillamente per la via, pensando ai lavori e alle noie dell'esistenza quotidiana, assistesse d'improvviso ad una serie di casi drammatici e violenti e di peripezie meravigliose. Il tumulto delle voci concitate dal furore, lo spasimo che contrae i volti, la violenza delle parole, la furia vorticosa dei gesti e delle azioni, ci danno una serie di emozioni rapide, intense, stupefacenti. Non comprendiamo; ma non abbiamo neppure il tempo di domandarci l'origine e la causa di quei fatti: un'ebbrezza subitanea ci vince. Ed è questo il dramma romantico per eccellenza.

1. – L'ambiente e l'eredità.

È difficile immaginare un ambiente artistico più gretto, più in sè chiuso ed ignaro di tutto ciò che al di fuori accadeva, dell'ambiente musicale italiano sulla prima metà del secolo XIX. La coscienza di essere stati sempre sommi nell'arte divina della melodia, sempre alla testa delle altre nazioni, aveva dovuto gonfiare i musicisti nostri così da far loro ritenere impossibile di perdere questo primato. Le opere nostre dovunque erano applaudite, e De Musset scriveva i celebri versi:

« . . . . . Harmonie! Harmonie!
« Langue que pour l'amour inventa le genie!
« Qui nous vins d'Italie, et qui lui vins des cieux!

Che più? Consenso di popoli e voci di poeti stranieri dichiarano l'Italia madre della musica! Essa dunque ha tutto da insegnare, nulla da apprendere.

Principalmente la coscienza di aver sempre dato all'arte i più grandi melodisti, la certezza anzi che la melodia nasceva solo in Italia, e l'importanza massima che le si annetteva, persuadeva musici e critici, editori e impresari italiani a non occuparsi d'altro. Ed è così che l'Italia musicale, geniale ma anche dotta dal 1600 alla seconda metà del '700, rimase per buona parte del sette-

cento e dell'ottocento isolata nella propria nativa genialità resa sterile da una mancanza di cultura quasi assoluta.

Basta riandare i resoconti musicali delle vecchie gazzette per sentire il tanfo di rinchiuso, la mancanza di ariosità! La musica italiana di questa epoca mi fa un po' l'impressione di un abito sfarzoso portato sempre in casa da chi, non uscendo mai e non avendo perciò mai visto come si vesta fuori, non s'è ancora accorto che, non ostante lo sfarzo, è oltre ogni dire goffo e fuor di moda.

D'altra parte questo serrarsi così dentro la propria casa senza voler sapere ciò che si faceva in casa d'altri (effetto, in parte almeno, dell'esasperata eccitazione nazionalista che ci dette la indipendenza politica) aveva pure il suo lato buono rendendo meno facili le influenze esteriori che avrebbero potuto alterare (come poi in fatti alterarono) i caratteri di latinità e di schietta italianità dell' arte nostra e la completa indipendenza e originalità del nostro genio. E mentre dall'arte nostra prendevano pur tutti qualcosa, i francesi in ispecie che ne erano divenuti figli per merito di Lulli, e financo i tedeschi, e perfino (meraviglioso a dirsi!) Beethoven e Wagner, essa proseguiva, sia pure a rilento, ma immacolata, la linea nitida della sua naturale evoluzione, al termine della quale il genio latino si affermava vittorioso su gli eccelsi vertici di *Otello* e *Falstaff!*

Quando Verdi potè far rappresentare la sua prima opera (1839), all' estero erano già morti Schubert, Beethoven, Weber; già avevan raggiunto l'apice della gloria Mendelssohn, Schumann, Chopin; Berlioz aveva già scritta la *Sinfonia fantastica*, e già erano stati eseguiti gli *Ugonotti* di

Meyerbeer. Ma di tutto questo grande movimento romantico-lirico, coi rivolgimenti e le innovazioni che seco necessariamente portò, ben poco penetrava in Italia al tempo in cui Verdi incominciò la sua carriera artistica, e quel poco così sconnesso che difficilmente sarebbe riuscito comprensibile.

L'Italia seguitava a fare del romanticismo drammatico su vecchi stampi ormai logori. Pure, per uno spirito che avesse avuta sufficiente facilità di assimilazione, c'era già in Italia di che trarre forme e idee nuove. Il Verdi invece aveva sortito da natura un'attitudine artistica così intera e così personale da rendergli difficilissima una pronta assimilazione. Fu sua sfortuna e sua ventura ad un tempo: sua sfortuna giacchè solo tardi potè scorgere la luce più interiore dell'arte e trovare le armi atte a superare gli altri e sè stesso; fu sua ventura in quanto che potè afforzare nella massima indipendenza i caratteri della propria individualità artistica in modo che poi nessuna influenza esteriore ebbe forza di snaturarla e sovrapporsi ad essa, ma anzi gli fu più facile, colla piena coscienza del proprio *io*, il soggiogare ed asservire elementi esteriori trasformandoli in sangue proprio.

Si pensi che quando si eseguì la prima opera di Verdi già era morto Vincenzo Bellini (1835), e l'ancor vivente Rossini aveva già detta se non l'ultima almeno la sua più grande parola col *Guglielmo Tell* (1829). Anche Donizetti aveva raggiunto il massimo vertice della propria arte drammatica con la *Lucia* (1836) e già nell'arte comica i sorrisi e le furtive lagrime dell'*Elisir d'amore* lo avevano additato successore di Cimarosa e di Rossini.

Con tali predecessori non fa meraviglia se Verdi non intuì subito le riforme che Wagner, in ben altro ambiente, potè più presto maturare e condurre a compimento. Il pregiudizio della *melodia* cantata, della melodia *quadrata* pesava troppo (ancor oggi pesa tanto!) e il superarlo non doveva esser facile allora, come lo è poco anche ora. Però se non fosse stato quasi totalmente privo di cultura e se il suo spirito d'osservazione non si fosse fermato alla superficie dell' opera contemporanea, alle bucce che dovevano esser gittate via, e se il suo gusto ancora rozzo e inesperto non fosse stato illuso dalla moda, e se anche, infine, il bisogno non gli avesse attenagliato fra le sue terribili morse l' ingegno, egli avrebbe seguita subito ben altra via, giacchè superba era l'eredità che doveva raccogliere.

Pur non uscendo dall' ambiente musicale italiano, tuttavia insigni sarebbero stati gli ammaestramenti di cui avrebbe potuto far tesoro. Dalla nobile e intensa drammaticità del Monteverde l' opera italiana era passata al dolore profondo del Pergolese e alla festevolezza disinvolta ed elegante di Paisiello, poscia alla grandiosa austerità di Spontini e all'arguzia effervescente e sentimentale insieme di Cimarosa. E, sorvolando sui minori (molti dei quali portarono però essi pure qualche nota originale), si arriva da ultimo alla scapigliata giocosità rossiniana, alla patetica dolcezza belliniana, all' *humor* e alla calda passionalità donizettiana.

Questo per ciò che riguarda il contenuto. Quanto alle forme l'opera italiana, dalle leggende mitiche alle leggende eroiche moderne, dai drammi classicheggianti ai drammi storici medioevali, dalle

novelle comiche ai romanzi sentimentali, aveva un respiro immenso. Verdi di tutto ciò non seppe vedere dapprima che la *moda*: il dramma storico donizettiano.

Non è a credere pertanto che maggiore fosse stata la cultura degli altri compositori, sia contemporanei suoi che suoi predecessori. Anzi il Verdi stesso, in età già avanzata, sentì tanto il danno derivante da questa deficienza di cultura da credere necessario di ammonire i giovani con la celebre frase; « tornate all'antico e sarà un progresso! ».

Il significato di questa frase tanto discussa, nulla, mi sembra, ha di oscuro. Mi pare anzi che essa esprima con molta chiarezza questo semplice concetto, che cioè soltanto la conoscenza profonda del nostro passato può manifestarci con sicurezza la via dell'avvenire. Lo spirito che non si collega in alcun modo con nessuna tradizione va fatalmente a sperdersi fra le tante volgarità della moda, e ignaro della via che deve seguire corre forse a ritroso, come una nave senza bussola e il cui nocchiero non conosce le stelle vaga incerta per gli oceani in preda all'onde e ai venti.

Quando Verdi iniziò la sua carriera musicale l'arte d'Euterpe in Italia era tutta rinchiusa entro le forme convenzionali e primordiali del melodramma corrente. Il convenzionalismo consisteva nella sua struttura a base di *arie*, *rondò*, *romanze*, *cabalette*, *terzetti*, *quartetti ecc.*, *cori e concertati*; la primordialità derivava dalle condizioni miserrime dell'accompagnamento orchestrale e dell'armonizzazione: tutto il nostro passato sembrava non fosse mai esistito!

Non è qui il caso di fare un esame estetico

particolareggiato di questo tipo d'opera musicale (*), ma ricorderò soltanto come la sua costruzione a pezzi staccati, chiusi e finiti in sè stessi, contribuiva a darle un aspetto di mosaico non sempre abbastanza coerente. Il più delle volte i pezzi erano *voluti* o dal cantante per fini di *virtuosismo* estranei al dramma o perchè la convenzione e l'uso volevano che ci fossero. Perciò molte volte questi pezzi erano un intralcio allo svolgimento logico dell'azione e conferivano all'opera d'arte una mancanza di unità di struttura alla quale raramente e con fatica poteva opporsi o in qualche modo sopperire il genio dell'autore.

Il melodramma, adunque, non poteva in sì fatte condizioni avere il valore di un tutto organico compatto e forte, e d'altra parte mancando di organicità non poteva assurgere a grande vastità e profondità di contemplazione estetica, di cui l'unità organica è condizione primissima.

Tutto il valore dell'arte si limitava alla potenza drammatica o lirica dei singoli pezzi, per virtù dei quali il dramma acquistava qualche consistenza. E questi pezzi a loro volta non avevano valore che per la potenza dell'ispirazione melodica, in cui *unicamente* si concretava l'espressione artistica, mancando ogni altro sostegno contrappuntistico, armonico e orchestrale che questa espressione avrebbe potuto intensificare, illuminare e approfondire. Un insieme di piccoli ma limpidi diamanti ad arte collegati ma non lavo-

(*) Rimando per questo il lettore cortese al mio studio: « *Ciò che esprime la musica nel vecchio melodramma* », pubblicato nella « Cronaca Musicale di Pesaro », anno 1911, N. 3 e 4.

rati possono nello stesso modo dare l' illusione di un unico e grosso brillante sapientemente levigato.

Giuseppe Verdi, come dianzi osservai, del melodramma afferrò in gioventù principalmente il convenzionalismo formale, ch' egli accettò come necessità imprescindibile all'esistenza dell' opera d'arte medesima. Come dipoi nelle sue opere posteriori il contenuto musicale, l'essenza della melodia contrapponessero e sovrapponessero la propria entità alla forma esteriore dissolvendola, e come in fine creando il *dramma musicale latino* sulle rovine del vecchio *melodramma* il Maestro assurgesse alle più libere e nobili espressioni artistiche, è quanto appunto mi propongo di esporre il più sinteticamente che mi sarà possibile nel presente studio.

---

2. – Dall' « Oberto » al « Nabucco »

Poche volte, io credo, un musicista iniziò la propria carriera in modo così incerto e negativo come Giuseppe Verdi, e ben rare volte la concluse con tanta pienezza di luce. Non parlo del debole profitto ricavato dai primi studi, nei quali il Maestro non si mostrò mai un fanciullo prodigio, nè del risultato del suo esame al Conservatorio di Milano, che ora si fregia del suo nome. Intendo invece accennare all' inizio della sua produzione operistica, nella quale rivelò subito una grande passione e un temperamento focosamente promettente, ma anche una insufficienza di preparazione e una inesperienza altrettanto grandi.

La prima sua opera, l' *Oberto di San Bonifacio*, rappresentata per la prima volta alla Scala la sera del 17 Novembre 1839, cioè quand' egli aveva appena ventisei anni, non si leva certamente al di sopra della mediocrità; non è che un magro tentativo, il quale tuttavia fu accolto benignamente dal pubblico. In quella foga di canti un po' rozzi e volgari, spesso incolori e poveramente strumentati, ma che non ricordavano alcun altro maestro precedente o contemporaneo, parve al pubblico che fossero, ed erano veramente i segni d' un ingegno originale. Anche parecchi momenti di impeto quasi selvaggio, sebbene poco eletto, e una certa malinconia nobile, diversa

dalla triste dolcezza belliniana, piacquero e, per la novità, dettero molto a sperare nel giovane compositore.

Nondimeno l'opera restava nel complesso una ben povera cosa, nè a lungo si resse. Però chi aveva conosciuto il giovane Maestro intuiva che di ben altro e di meglio assai egli era capace, e questa opinione doveva avere di lui l'impresario Merelli che lo impegnò subito per tre altre opere da scriversi entro due anni, la prima delle quali doveva far parte del cartellone della Scala nel carnevale 1839-40.

Il pubblico che aveva saputo capire come da un principiante non si possa pretendere nè l'originalità assoluta nè la perfezione, attendeva ansioso e fidente il Maestro al suo nuovo lavoro, che fu *Il finto Stanislao* o *Un giorno di regno;* ma ognuno sa della terribile caduta che subì quest'opera buffa, nè ce ne maraviglieremo oggi noi che conosciamo fra quali tristi vicissitudini fu composta.

Era appena incominciata la partitura ed il Maestro, colto da fierissima angina, dovette rimanere parecchio tempo in letto. Poscia si trovò involto in istrettezze finanziarie gravissime che lo preoccuparono dolorosamente e dalle quali uscì soltanto per gli eroici sacrifizi della sua prima moglie Margherita Barezzi. Quando finalmente sperava di rimettersi al lavoro pel quale aveva il tempo contato (pochi mesi!) gli morì, fulminato dalla difterite, il bimbo, e a breve intervallo la bimba. Nè ancora bastava: anche la moglie, la sua adorata Margherita, l'eroina che era stata la sua salute e il suo supremo conforto mentre egli muoveva questi primi passi fra tante ango-

scie e sventure, anch'essa morì dello stesso male che aveva rapiti i fanciulli.

« Questi dolori — scrive il Barrili — non si descrivono, si accennano ». E intanto l'opera buffa doveva essere terminata, e lo sventurato Maestro per non venir meno alla parola data, e anche perchè il bisogno urgeva nuovamente, si sforzò di ridere quando più il dolore e lo strazio gli laceravano l'animo! Ma qual riso poteva essere quello che sorgeva accanto a tre tombe? Poteva forse dal pianto e dalla desolazione sgorgare la risata gioconda e spensierata? Mai opera comica fu scritta in condizioni più lugubri; nè quindi farà certo caso se essa fallì completamente. La sera del 5 Settembre 1840 il pubblico, ignaro delle tristi condizioni fra le quali l'autore aveva dovuto creare l'opera, la seppellì aggiungendo inconsciamente al cumulo di dolori che opprimevano lo spirito del Maestro l'amarezza crudele d'una vergognosa fischiata.

Giuseppe Verdi, che rimase più tardi impassibile ai fischi coi quali fu accolta *La traviata*, questa volta, conscio della povertà del proprio lavoro, ne rimase abbattuto. L'uomo, già troppo fatto bersaglio della sventura, non ebbe più la forza di resistere a quest'ultimo colpo, e fu preso da tale uno scoramento che giurò non avrebbe mai più scritta una nota di musica. Fortunatamente per lui, per l'arte e per noi, in questa violenta decisione non perseverò.

È noto come una sera l'impresario Merelli gli mettesse in tasca il libretto del *Nabucco* che il Verdi, fermo ancora nel suo proposito, non voleva neppur vedere. Costretto dal Merelli a portarselo a casa, lo gittò con atto quasi rabbioso

sul tavolo ove il copione si aprì a caso in una pagina nella quale il Maestro a caso lesse un verso:

« Va pensiero su l'ali dorate »!

Attratto dalla imagine bella e che sembrava quasi avere per lui un intimo senso profetico, seguitò a leggere per un poco; ma il cattivo proposito di nuovo prese il sopravento ed egli rinchiuse il manoscritto e andò a letto. Ma il sonno non scendeva, i versi del Solera gli trottavano e lavoravano a suo dispetto nel cervello. Dovette nuovamente alzarsi e leggere tutto il libretto una, due, tre volte. Ma c' era di mezzo un proposito fatto, e l' uomo di carattere non voleva recedere; riportò quindi il mattino dopo il libretto al Merelli il quale, come ebbe udito che gli era piaciuto, glie lo rimise in tasca e lo cacciò fuori imponendogli di non ricomparirgli davanti se non con lo spartito compiuto.

Veramente sublime è questa lotta fra l'artista sfiduciato, fermo in una decisione che aveva della caparbietà, e l' uomo dall'acuto discernimento che lo risospinge ad ogni costo verso l'arte nella quale già lo presente trionfatore. D'altra parte quella del Verdi era oramai una irragionevole ostinazione, poichè la musica del *Nabucco* già si agitava nel suo spirito commosso, ed egli doveva sentirla bella entro di sè, bella come ancora nessun'altra musica sua era stata. L' artista ha un bel da proporsi di abbandonare l' arte: essa è sempre più forte di lui e presto o tardi saprà riprendere il pieno dominio del suo soggetto: e tal fu di Verdi. Egli era artista nell' anima, nè avrebbe potuto lungamente durare in un proponi-

mento così contrario al normale e libero sviluppo delle sue facoltà. Un'energia potenziale era in lui fortissima, invincibile, alla quale invano avrebbe tentato di opporre la propria volontà: nessun volere, nessun dolore al mondo avrebbe potuto distruggerla.

« Arpa d'or dei fatidici vati,
« perchè muta dal salice pendi?

Anche questi versi gli dovevano rimormorare spesso nell'animo, agitandolo e suggestionandolo potentemente: ed egli si sentiva veramente il *vate* capace di donare un nuovo e sovrumano soffio di vita al core dei fratelli e della « patria sì bella e perduta »!

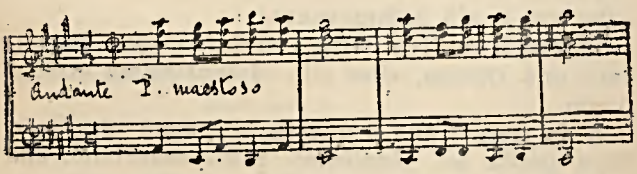
Ecco dunque il Verdi fra questi contrari moti della coscienza e della volontà scrivere quasi a suo dispetto ora una scena ora un'altra del nuovo libretto, ecco infine rinascere in lui la fede viva e l'entusiasmo, ed ecco il lavoro progredire rapidamente, tanto che la sera del 9 Marzo 1842 sulle scene della Scala potè liberamente muoversi a cogliere il lauro della vittoria; e fu vittoria superiore ad ogni aspettativa.

Raccontava il Maestro che dopo la *Sinfonia* l'applauso scoppiò con tanta veemenza ch'egli, ancora memore dell'uragano che si era scatenato sulla sua opera precedente, credette un istante che lo volessero lapidare.

L'opera, non scevra dai convenzionalismi e dalle deficienze che gravavano sul vecchio melodramma, ha una novità di pensiero musicale quasi assoluta e una gagliardìa d'espressione non comune. Oggi a noi molte pagine parranno invec-

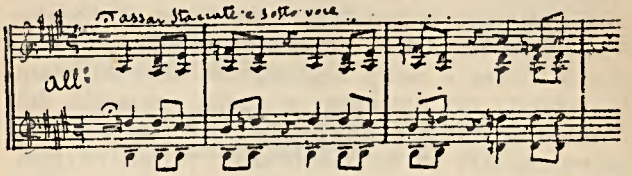
chiate causa le forme e i gusti mutati, ma ve ne sono molte altre che serbano ancora una grande freschezza. Più d'ogni altra cosa a noi potranno oggi sembrare stucchevoli certe fogge di *recitativo* ormai in disuso, certe *cadenze* che sono sempre le stesse e nulla aggiungono, anzi smorzano la vivacità del dramma, e quella schiavitù dell'orchestra che è condannata a non far altro che accompagnare in un modo assai primitivo (marcando cioè semplicemente il tono e il ritmo) il dominatore supremo del melodramma: il *canto*. Ma sarebbe stoltezza il giudicare oggi un lavoro che ha settantun anni con criteri del tutto moderni.

Noi dobbiamo prendere l'opera come poteva essere quando fu scritta (non dimenticando che chi scriveva era un giovane alle prime armi) e vedere fino a qual punto fosse raggiunta l'espressione, e allora noi dovremo convenire che il *Nabucco* per l'originalità e la forza espressiva dell'ispirazione melodica è un vero capolavoro, il primo capolavoro verdiano, e l'unico fra le prime quindici opere del Maestro. Sopra tutto attraente è la melanconica nobiltà quasi biblica di pensiero che lo pervade da cima a fondo e che già si palesa nel primo tema con cui si apre la *Sinfonia:*



E dalla *Sinfonia* stessa erompe anche un gagliardo impeto bellico misto a un vago senso di

fatalità, specialmente nei ritmi spezzati dell'*Allegro:*



ritmi di effetto caro a Verdi, e di cui anche nelle opere successive farà largo uso. E fra il veemente rombo della « *maledizione* » si leva in tutta la sua melodica purezza l'inno dolcissimo degli schiavi ebrei:

« Va pensiero su l'ali dorate »!

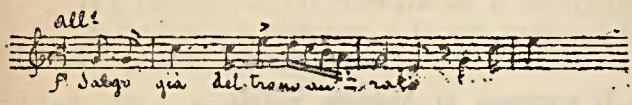
La potenza del sentimento religioso che anima questo pezzo fa di esso non un semplice lamento, ma una vera preghiera sacra di alta e nobile espressività: essa è come il pernio di tutta l'opera. La melodia sale, si distende prima con un ritmo dolce e pure austero: un candido aliare di colomba verso l'azzurro non potrebbe essere più soave; la lacrima che trema fra le ciglia dell'esule non è più commovente!

Poscia il motivo della « *maledizione* » ha ancora una ripresa, sino alla violentissima stretta finale.

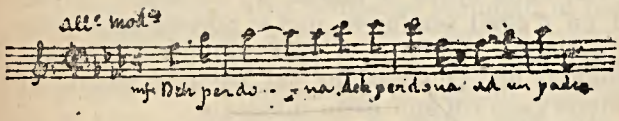
E da notare che è questa la prima *Sinfonia,* dopo quella del *Guglielmo Tell* rossiniano, che presenta un contenuto connesso strettamente con lo svolgimento successivo dell'azione drammatica.

Nel corso dell'opera due momenti melodici mi

sembrano poi notevoli e degni di attenzione speciale sia per la vivezza dell'espressione, sia perchè vi si rivela quella che è la vera potenza artistica di Giuseppe Verdi, e che avrà poscia un maraviglioso fiorire: la passionalità vigorosa, e il dolore. Il primo momento è alla frase di Abigaille:



piena di impeto ardente, anche in ciò che avrebbe avuto l' aria di essere puro abbellimento o gorgheggio. L'altro momento è nell'implorazione angosciosa della frase di Nabucco:



in cui le note sono come un grido spasimante che erompa per la voce dal profondo del cuore. In questa potenza di passione tutta umana e pur scevra di ogni nevrotica morbosità è la principale novità e grandezza del genio verdiano.

3. – I caratteri tipici dell'arte verdiana ne « I Lombardi » e nell' « Ernani ».

Il successo di *Nabucco* palesò a Verdi quali erano le attitudini della sua fantasia, quali fatti meglio l' agitavano, di quali emozioni palpitavano i suoi canti. *I Lombardi alla prima Crociata* gli offrivano appunto e l'intreccio amoroso, di cui nelle opere d' allora (e purtroppo anche un po' d'oggi) sembrava non si potesse far senza, e lo sfondo storico e la nota religiosa, cioè gli elementi che (a eccezione del secondo) meglio si confacevano col suo estro musicale.

Per quel che riguarda l'intreccio amoroso, egli era già buon melodista, ricco di passionalità, potente negli effetti e specie nei contrasti drammatici.

Della storia egli, il figlio del risorgimento, intuiva tutta la grandiosità; della religione sentiva la solennità biblica e la grandezza tragica. Ma nell' espressione musicale il sentimento religioso supera in lui a dismisura il senso storico, che appare invece assai debole, e che del resto, si presta assai più difficilmente ad essere trasformato in elemento di pittura musicale. Diremo anzi fin d'ora come in tutta l'opera sua Giuseppe Verdi ci si palesi artista profondamente religioso, come del resto sono quasi tutti i grandi artisti.

A parte il fatto ch' egli fosse buon credente come cattolico, una fede luminosa nelle potenze creatrici dello spirito e nelle più pure e sublimi idealità anima e irradia la sua coscienza di uomo e di artista, e ciò basta a pervadere l'opera sua di un vivificante alito di poesia religiosa. Il « Va pensiero » del *Nabucco* ne è un irrefragabile e possente esempio; e lo son pure nei *Lombardi* l'altro grande inno:

« O Signore, dal tetto natio »

e il dolcissimo terzetto del battesimo che l' « *a solo* » di violino avvolge tutto in una vaporosa voluttuosità veramente celestiale. Nè questi sono i soli esempi: altri bellissimi momenti di intensa religiosità sono ancora nei *Lombardi* stessi, per esempio nel coro del terzo atto: « Gerusalem la grande ». E vedremo poi in seguito come anche in altre opere di Verdi le parti sacre mai non falliscano, ma figurino anzi fra le pagine sue più belle; così, ad esempio, nel *Trovatore*, ne *La forza del destino*, nell' *Aida* e nell' *Otello*. Nè va dimenticato che vi è anche di lui una cospicua produzione sacra fuori del campo teatrale, e cioè la *Messa da Requiem*. il *Pater* e l' *Ave Maria* volgarizzati da Dante, il *Te Deum*, lo *Stabat* e le *Laudi*, le quali ultime tre furono anzi le estreme creazioni della sua geniale e feconda vecchiaia.

Per tutto ciò mi sembra che l' elemento religioso nell'arte verdiana non sia un semplice episodio di picciol conto, ma ne costituisca anzi uno dei maggiori capisaldi. Noteremo però fin d' ora, e avremo occasione di ricordarlo ancora,

come lo spirito e le forme della musica verdiana di contenuto sacro non corrisponda affatto al tipo scolasticamente arcaicizzante e di discutibile espressività che la Chiesa prescrive.

In Giuseppe Verdi non era il serafico poeta dell'ultraterreno immateriale, sì bene il divinizzatore del dramma umano. I suoi accenti hanno la solenne austerità e talora la terribilità di quelli di un antico profeta. Egli possedeva il senso della tragicità dei misteri sacri, le sue preghiere sono sempre la voce di uno spirito *umanamente* e profondamente commosso innanzi al dramma della morte e dell'oltretomba. Ora rispecchiano la nobiltà di una pura coscienza, come nel coro « O Signore, dal tetto natio » dei *Lombardi*; ora gridano il terrore dell'agonizzante, come nel « *miserere* » del *Trovatore*; a volte appassionatamente implorano, come ne « La Vergine degli angeli » de *La forza del destino*; oppure narrano lo strazio e i singhiozzi di una vittima pura, come nell' « *Ave* » dell'*Otello*; ma ovunque sono sempre voci profondamente umane che al cielo s' adergono, non mai la quasi incorporea contemplazione di un mistico. Verdi non è un contemplativo: il sentimento religioso egli non lo esprime osservando dall' intimo stesso della religione il mondo come un teosofo, ma come uomo che dal mondo e fra le sue passioni leva lo sguardo ora pensoso ora commosso al cielo.

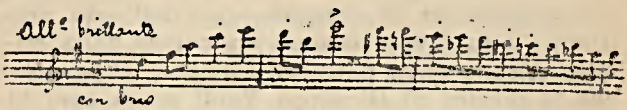
Solo nell' *Aida* (acquistando però un colorito essenzialmente esotico) i canti sacri si vestono di una certa solennità ieratica che, a suo modo, si stacca un poco dalla espressione drammatica, passionale di tutta l' altra sua musica religiosa, ma che non ha ancora la *aritmìa* e l' *atonalità* dei canti gregoriani così astratti e *apassionali*.

Mi è parso necessario soffermarmi un po' su questo carattere che è, a mio vedere, uno dei più salienti per la comprensione dell'arte verdiana, e fu invece sempre trascurato dalla critica. Alcuno forse potrebbe sorridere al pensiero che la musica di Giuseppe Verdi possa aver bisogno di spiegazioni per essere compresa, come quella che, per la sua vivezza melodica, va direttamente per gli orecchi al core. Ebbene, niente, secondo me, di più falso; anche la musica di Verdi, oltre alle bellezze e ai significati esteriori e appariscenti, ha pure bellezze e significati *interiori* e solo visibili con uno studio amoroso; ciò ch'è, del resto, di tutte le somme opere di arte. La facilità stessa con cui la melodia verdiana ha conquistato tutti i pubblici, anche i più incolti, ha fatto sì che nessuno pensi a cercare più addentro un valore che nessuno supponeva vi fosse. Allo stesso modo un contadino che ara un campo e dalla coltivazione degli strati superiori di esso trae ricchezze, ignora che forse, sotto la dovizia superficiale, vi è un tesoro nascosto, e non pensa che se l'aratro sobbalza come per l'urto di un sasso, forse il vomero ha sfiorato la fronte di una superba statua sepolta.

Se *I Lombardi* è opera che non ha ancora un valore speciale per l'arte, pure vi si rivelano già i caratteri essenziali dell'arte verdiana, sia nei suoi difetti, sia nelle bellezze e nella genialità che già si affermano e più sfolgoreranno quanto più l'evoluzione dell'artista progredirà verso la sua meta eccelsa.

Noteremo intanto fra le deficienze come a lui sembri mancare l'ispirazione eroica. Tanto la marcia trionfale del *Nabucco*, come ora quella

dei *Lombardi* sono due cose non solo meschine e scipite, ma in taluni punti anche ridicole:



Ha un sapore comico! Questa è la parodia della marzialità eroica!

Ricordiamo a questo proposito come il Verdi, che per l'impetuosità e la immediata suggestività delle sue melodie sembrava il più indicato fra i maestri italiani del risorgimento per scrivere un canto, un inno, una marcia patriottica, non riuscisse mai a scrivere nulla di simile. Non sarebbe facile il dire ora quali preoccupazioni o d'arte o di popolarità glie lo impedissero, smorzandogli l'estro proprio quando egli l'avrebbe voluto stimolare. Forse la stessa coscienza esteriore del *volere* scrivere qualcosa di eroico bastava a creare in lui quel senso di vuoto che dà sempre l'autosuggestione a freddo, il volere cioè una cosa che non è spontaneamente sentita. Questa stessa preoccupazione gli tolse forse di poter scrivere della musica veramente ricca di grandiosità e di eroicismo per le due marcie del *Nabucco* e dei *Lombardi*. Questo dobbiamo pensare, poichè è certo che la vena eroica, e forte e profonda, non gli mancava ogni qualvolta l'azione drammatica gli creava *naturalmente* nell'animo lo stato di entusiasmo e di eccitazione necessaria. E lo provano il coro di *Ernani*: « Si ridesti il leon di Castiglia », quello di *Un ballo in maschera*: « O figlio d'Inghilterra » parecchi dell'*Aida*, e l' « esultate » dell'*Otello*!

Ma un difetto veramente grave egli lo deve alla natura stessa del suo genio. La sua vena melodica è impetuosa, violenta e spesso addirittura selvaggia, e questo carattere appunto sovente lo tradisce trascinandolo fino al brutale e al grottesco. Se il sentimento religioso riesce ancora a dare a questa sua irruenza di ispirazione un carattere di terribilità apocalittica, ogni freno si spezza allorchè egli si trova di fronte a un complesso di violenti affetti puramente terreni. Eppure in questa veemenza è uno dei più grandi e dei più personali suoi pregi. Osservate, ad esempio, in questi *Lombardi* la impetuosissima scena finale del primo atto: Verdi si rivela qui in tutta la sua rude e vergine forza. E il torrente traboccante, è la valanga, l' uragano che nessun argine, nessuna forza può contenere e dominare! E' come se tutte le più tremende potenze naturali esplodessero a un tratto nel suo spirito acceso. E non sorge da questo tumulto una vuota enfasi; la frase melodica vi è scultoria e possente, e dentro vi si agita uno spirito di titano!

La *maledizione* trova nella vena del Maestro gli accenti più vari e più potenti, e ciò non in una soltanto ma in moltissime opere. E' questa medesima sua shakespeariana *vis* che (meglio regolata e affinata) gli detterà poi, quarantaquattro anni dopo, il diabolico « *Credo* » di Jago e le esplosioni di ira e di gelosia di Otello.

Ma lo spirito romantico che dominava le menti degli artisti italiani nella prima metà del secolo XIX era penetrato anche in lui, e accoppiato a una sua naturale tendenza al fantastico operava sulla sua esuberante e sbrigliata genialità di me-

lodista portandola ad aberrazioni ampollose o grottesche che la mancanza di cultura e di esperienza gli impedivano di discernere e di evitare. Si osservi, ad esempio, la scena degli sgherri nel primo atto, e si vedrà subito come l'amore pei colori foschi, pieni di romantica terribilità, lo portino al massimo del grottesco e del ridicolo. Non solo i versi sono buffissimi, ma la musica (il solito suo modo a incisi e pause, che qui gli gioca un brutto tiro!) ad ogni frase ha un sapore grandissimo di grottesca comicità!

La misura della sua simpatia per l'ultra-selvaggio fino al ridicolo ci è dato anche dallo stesso fatto ch'egli accetta di musicare dei versi eccessivamente comici per voler essere eccessivamente tragici, e che magari li detta lui stesso. E' noto come, nel duetto d'amore del terzo atto, il librettista dopo aver scritti questi due stolidi versi:

« Avrai talamo l'arena
« del deserto interminato,

non fosse più capace di andar oltre perchè non trovava un'immagine soddisfacente in cui si potesse incastrare una rima in *ena* (leggiadre preoccupazioni!), e come il Verdi, vistolo nell'imbarazzo scrivesse subito egli stesso i versi che mancavano, e che completavano il grottesco romanticismo già iniziato dal Solera:

« Sarà l'urlo della iena
« la canzone dell'amor!

La musica nella citata scena degli sgherri è tutta un seguito di spunti comici. E in verità

io credo che il Maestro non poteva sinceramente dare una qualsiasi intonazione drammatica a versi come questi:

« D'un sol colpo in paradiso
« l'alme altrui facciamo andar;
« col pugnal di sangue intriso
« poi sediamo a banchettar!

La musica è buffa, è una parodia grottesca del romanticismo, come lo sono i versi: non si poteva desiderare più bella prova della sincerità del musicista, sincerità inconscia ma non meno eloquente!

Eppure Verdi è l'uomo che fallì nell'opera buffa, e che non osò ritentarla che negli ultimi anni di sua vita! Soltanto verso gli ottant'anni egli ebbe piena coscienza di questa sua potenzialità comica, che da giovane gli sfuggì, tradito com'egli era da quella sua selvatica rozzezza primordiale. Ma questi primi ed inconsci elementi burleschi egli, nella tarda età, conosce, vaglia e sfrutta nel suo più fine capolavoro: il *Falstaff*.

Noteremo finalmente fra i caratteri tipici dell'arte verdiana che già si palesano nei *Lombardi*, l'amore pei subitanei contrasti di affetti opposti, i repentini passaggi dal buio cupo alla luce serena, senza penombre e chiaroscuri. Così, ecco la prece delle claustrali dopo la stretta:

« All'empio che infrange
« la santa promessa.

E' anche questo fra gli effetti drammatici più usati dal Maestro, e che raggiunge il massimo della potenza e della bellezza nel quartetto del

Rigoletto, ove gli opposti affetti anzichè succedersi diventano senz'altro simultanei.

*
* *

L' *Ernani* non fa che riconfermare tutti gli stessi pregi e gli stessi difetti che si palesano già nei *Lombardi*. Soltanto la musica vi appare più inspirata e anche più irruente; ed appunto a questa sua grande irruenza, nuova ancora nell' arte musicale, e specialmente la bellezza solidissima del terzo atto fecero la fortuna di quest'opera, fortuna che ancor oggi, a sessantanove anni di distanza dalla prima rappresentazione, non è tramontata. La foga dell' ispirazione verdiana più in quest' opera che nelle precedenti tocca sovente il selvaggio: selvaggio che talora dà nel sublime, tal'altra nel ridicolo e nel volgare.

E' bene però avvertire che la bellezza di queste prime melodie verdiane non istà nel loro contenuto drammatico e nel loro nesso colle parole, che anzi a volte manca completamente, ma nel *pathos* che esse hanno in sè stesse, indipendentemente da ogni rapporto coll'azione drammatica e colle parole del libretto, colle quali anzi talvolta non concordano. E' facile, ad esempio, osservare che nella cabaletta di Elvira: « Tutto sprezzo che d'Ernani » la melodia ha un carattere tra il marziale ed il gioioso che si trova in aperto contrasto col valore delle parole. Pure, ciò non toglie che la melodia non sia per sè stessa simpatica e piena di slancio, tale insomma da interessare e anche piacere a un pubblico e ad una critica i quali, come quelli di settanta anni fa, non pretendevano affatto che la musica dovesse aver sempre un valore drammatico.

Il coro dei banditi nel primo atto: « Quando notte il cielo copre » colla sua andatura così caricata si dimostra stretto parente dell'altro coro degli sgherri nel primo atto dei *Lombardi*. Qualche volta l'espressione di un momento drammatico è resa con un volgarissimo motivo di ballo; così ad esempio il: « No vendetta più tremenda » nel secondo atto, che sembra incominciare con una certa efficacia, degenera tosto in un melenso *galopp!*

Ma di contro a questi difetti, sono in *Ernani* anche pregi sommi che attestavano forza non comune in questo artista che purtroppo era costretto a dibattersi tra il convenzionalismo del vecchio melodramma e la propria selvaggia ed ignara ingenuità senza per anco scorgere una via di redenzione, circondato com' era da editori affaristi, da critici farisei e da un pubblico corrottissimo e rozzo.

In *Ernani* gli mancò il punto d' appoggio *religioso*, ma vi era però sempre lo sfondo politico, di significato contemporaneo, e l' atto migliore dell'opera è appunto il terzo, in cui si svolgono le scene della congiura. Qui il sistema verdiano dei ritmi spezzati, dei motivi foschi, interrotti da pause frequenti, scolpisce a meraviglia l'ambiente pieno d'ombra e di mistero della congiura, e gli atti e le parole timide e circospette dei congiurati. Il figlio della rivoluzione italiana era in grado di sentire questo lato della storia assai vivamente!

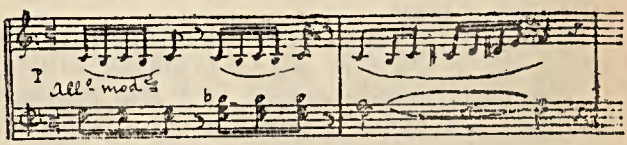
Si presentano poi, pure a frammenti in principio, accenni e spunti di frasi entusiaste subito represse, ma che a poco a poco prendono consi-

stenza maggiore, come per una suggestione collettiva, per esplodere nell'inno grandioso:

« Si ridesti il leon di Castiglia ».

Finalmente il Maestro ha trovata l'inspirazione eroica sublime. Del resto musica se non di carattere eroico, almeno di fisionomia marziale ve n'è in più punti dell'*Ernani*. Il « brindisi » dei banditi al primo atto, ad esempio, ha ritmo e andatura guerresca.

Totalmente mancata è invece dal lato epico la figura di Carlo V. Il Verdi che sa già scolpire bene situazioni drammatiche, non sa ancora delineare un carattere, una figura. Carlo V si presenta la prima volta sopra un motivetto insignificante:



e per due interi atti ci appare, sia nel libretto che nella musica, destituito di ogni regalità. Il Verdi non vide in lui che la passione erotica, e gli fa cantare melodie simpatiche, ma che starebbero meglio sulle labbra di un qualsiasi altro personaggio che non si chiamasse Carlo V. Indubbiamente è solo al terzo atto che ci accorgiamo un poco d'aver a che fare con un imperatore! Qui veramente l'*arioso* « O de' verd'anni miei » ha accenti pieni di nobiltà, sempre però misti a parecchie leziosaggini. Ciò è dovuto alla moda,

giacchè il Verdi in molti altri punti, e anche nelle opere precedenti, mostrò di saper scrivere melodie prive di melensi *gruppetti* e di vacui gorgheggiamenti. In questo stesso *arioso* egli ha un momento di grandiosità sublime alla frase:

« E vincitor de' secoli
« il nome mio farò !

E' una vera esplosione dell'animo: è l'aspirazione medesima dell'artista che, a lungo costretta, prorompe e trabocca nel grido che sfida l'eternità! E quando la romanza cessa, la visione di gloria è ancora innanzi all'artista e l'orchestra esprime l'insistere di questo pensiero dominante ripetendo la bella frase, ora non più con la veemenza dell'affermazione di poc'anzi, ma dolcissima come l'eco di una voce lusinghiera, come l'evocazione di un sogno soave!

Qui c'è l'unghia del leone! Ma quando l'imperatore appare ai congiurati, ecco nuovamente l'artista cadere: nella tragica solennità del momento, una misera fanfaretta da soldatini di piombo è l'annunzio dell'avvento al trono, l'unico commento che il maestro seppe trovare. Ma è debolezza di un istante, e il leone riprende tosto vigore: il magnanimo perdono di Carlo V risolleva di colpo l'ispirazione del compositore a un'altezza a cui non era ancora pervenuta in tutta l'opera. Attraverso alla sublimità dell'atto di Carlo V e nell'evocazione ch'egli fa delle virtù paterne il Maestro sente passare un'ondata di misticismo, un soffio di cristiana bontà, egli vede la luce di una pura e spirituale bellezza, e il cuore commosso gli detta la pagina più calda, più viva, più sinceramente sentita e più moderna

dell'opera. La melodia qui si leva ancora una volta all'altezza della preghiera del *Nabucco* e del « battesimo » dei *Lombardi*.

Non è a dire, con questo, che non vi siano altre cose assai belle nell'*Ernani*. Anzi è certo che se l'opera ha potuto durare, e dura tuttora sulle scene, come non fecero nè il *Nabucco* nè *I Lombardi* che pure hanno coll' *Ernani* piccolo divario d' anni, ciò si deve esclusivamente alla più elevata e più ricca vena musicale di quest'opera, in confronto con quella delle antecedenti. E gli esempi che provano ciò non sono difficili a trovarsi: il *rondò* « O tu che l' alma adora » così pieno di grazia e di spigliatezza; l'*aria* di Elvira: « Ernani, Ernani involami » tanto appassionata pur fra gli inutili lenocini vocali; l'altro *arioso* di Carlo V: « Lo vedremo, o vecchio audace » in cui la calma e pure energica melodia del canto in contrasto coll'accompagnamento così sordamente agitato rende efficacemente l' impressione di un'ira mal repressa (negli effetti di contrasto il Maestro ha sempre la mano sicura!), e infine le ultime scene dell'opera bastano per far la fortuna dell'opera stessa.

Su queste ultime scene non posso esimermi dal far notare la potenza drammatica del brano:

« Ferma, crudele, estinguere
« perchè vuoi tu due vite?

La melodia insiste dapprima affannosamente su una sola nota, poi sale come per una tensione spasmodica e ricade su sè stessa angosciata, e di nuovo e continuamente tenta di risalire, ora di scatto, ora ansimando, e di nuovo e continua-

mente ripiomba e precipita giù come ferita, mentre nell'accompagnamento un rapido movimento di terzine, ognora varianti di tonalità, rende più acuta la drammaticità della melodia e narra lo stato di profonda agitazione dello spirito.

Oh il leone qui ci palesa tutta la sua forza smisurata; e s'intuisce subito che se un giorno riuscirà a liberarsi dalle pastoie del convenzionalismo ch'egli ha ereditato dal vecchio melodramma italiano, ficcherà ben profonde nell' anima umana l'unghie poderose!

E noterò ancora la indicibile intensità di passione della frase: « Fino al sospiro estremo », una delle caratteristiche frasi verdiane che ogni tanto gli prorompono su dal core piene di vita e di calore, simili a un improvviso flammeggiare di rossi papaveri a Maggio. Ed è suggestivo il suo dolcissimo ritorno, quasi *leit-motiv*, alla fine dell' opera.

E, a proposito di *leit-motiv*, è sopratutto notevolissimo il motivo con cui si apre il preludio dell' opera, motivo di cui si apprende il significato nel secondo atto, allorchè Ernani porgendo a Silva il corno in pegno, esclama:

« Nel momento
« in che Ernani vorrai spento,
« se uno squillo intenderà
« tosto Ernani morirà.

Questo motivo che incomincia con una nota più volte insistentemente ribattuta come una fatalità inesorabile, e che si svolge poi in un periodo così conciso e glaciale, è veramente usato dal Verdi come un *tema-cardine* di tutta l' opera, sebbene dopo i due accenni del preludio (la

seconda volta spezza a metà il motivo d'amore) e il suo apparire al secondo atto, non si ripresenti più che alla fine dell' opera. Ma quando esso ritorna nell' ultimo atto, ripetuto con tanta e così tragica insistenza dal vecchio Silva, colla cui figura morale, direi quasi, si identifica, perchè in Silva appunto è rappresentata la fatalità malvagia e implacabile, esso acquista veramente il significato di simbolo tragico che ha il *leit-motiv* wagneriano.

Ora si deve pensare che nel 1844, anno in cui apparve l'*Ernani*, Wagner non aveva ancora scritto (o almeno rappresentato) il *Tannhäuser*, ed era quindi ben lontano dalla sua riforma, basata principalmente sul sistema dei *leit-motiv*. L' avere già il Verdi, tanto prima di Riccardo Wagner, usato di motivi ritornanti ed aventi una precisa ed alta significazione drammatica, e il non aver mai trasformato l' uso in sistema, il che poteva facilmente degenerare in uno sciatto convenzionalismo (com' è pure molte volte in Wagner) è per lui certamente un grandissimo titolo di lode.

II.

IL "PERIODO OSCURO"

1. — La falsa via.

Nessuno, vedendo al mattino il cielo risplendere di un azzurro limpidissimo, nessuno di noi giurerebbe che nel pomeriggio non farà mal tempo. Eppure, quando il mal tempo sia venuto, nessuno può sottrarsi a un senso istintivo e indefinibile di delusione e di maraviglia, e a tutti vien sulle labbra spontanea l'esclamazione: « con sì bel mattino! » E subito ci vince la preoccupazione che il buon tempo non ritornerà tanto presto!

Delusione e preoccupazione simile afferrarono il pubblico, specialmente italiano, durante il così detto *periodo oscuro* dell'arte verdiana, periodo che da *I Foscari* va al *Rigoletto* e che in uno spazio di tempo di sei anni e mezzo circa comprende dieci opere e un rifacimento.

Quando Giuseppe Verdi raccoglieva i primi vivi allori dell'arte sua nessuno certo avrebbe potuto giurare che non sarebbero più tornati i giorni delle sconfitte, ma appena la sconfitta si ripresentò, ecco il pubblico parte meravigliarsi come di un fatto inaudito, parte anche gongolare acremente, e quasi tutti ad una voce disperare e deplorare un immaginario affievolimento del genio verdiano. In realtà le preoccupazioni furono esagerate, come esagerata fu la denominazione di *periodo oscuro* o *lugubre* che taluno volle dare a questi sei anni

di (chiamiamola così) dispersione intellettuale. Ma a me pare che si debba anche pensare prima di tutto che sei anni di attenuazione o anche di mancanza totale di genialità dopo altri sei anni precedenti di genialissime prove non sono un fenomeno tanto grave, specialmente se si considera che l'attività artistica di Giuseppe Verdi occupò *sessant'anni* della sua vita, e se si pensa ancora che ben pochi furono quegli artisti che sfuggirono a qualche periodo più o meno prolungato di decadenza.

Del resto la denominazione di periodo lugubre, periodo oscuro, data a questi sei anni dell'operosità artistica di Verdi è anche errata pel fatto che in questo periodo vi sono due opere che attestano della ancor vivissima e forte genialità del suo autore: *Macbeth* e *Luisa Miller*. Quanto alle altre è da osservare che non tutte caddero subito, e talune hanno pur sempre qua e là pregi indiscutibili e pagine di non comune bellezza.

L'ispirazione del Maestro, più che addormentata mi sembra in questo periodo *soffocata* fra un cumulo non indifferente di concause, alcune delle quali veramente esiziali. Prima: il bisogno che lo costringeva a scrivere rapidamente opere che dovevano essere presentate a scadenze fisse, improrogabili. Seconda: i librettacci di mostruosa versificazione e struttura scenica, spesso brutalmente tragici di una tragicità puramente esteriore, senza passionalità vera. Terza: la scelta, o meglio l' accettazione forzata di soggetti non confacentisi all'indole sua, che tendevano a metterne in vista certi caratteri superficiali e certi effetti già noti che più colpivano il pubblico (violenza di ritmi, impeto di melodie, contrasti di

affetti, ecc.) impedendo con ciò la naturale evoluzione del suo spirito artistico. Infine: l'insistenza sul dramma storico che Verdi non sentiva profondamente e di cui non sapeva rendere che ciò che più si sentiva ai giorni suoi: le scene di congiura e l'enfasi esteriore.

Il dramma storico fu quello che, a mio vedere, principalmente portò il Verdi su una falsa via; ed egli ritrovò infatti sè stesso solo quando, abbandonata la storia, ritornò ai drammi di passione extrapolitica, ai drammi umani, con *Luisa Miller*, *Rigoletto*, *Traviata*, ecc. Il dramma storico richiedeva una visione calda ma serena della vita (e di serenità in quell'epoca ce n'era troppo poca in Italia!), richiedeva una specie di contemplazione mistica, una coscienza del valore dell'esistenza, una profondità di *introspezione* dei fatti e delle cose, una saldezza e vastità di cognizioni e una forza di sintesi tutta particolare; qualità queste che al Verdi giovane difettavano, e molte delle quali erano e restarono sempre lontanissime dalla peculiare natura del suo genio.

A queste cause se ne aggiungevano poi molte altre che esamineremo in seguito man mano che se ne presenterà l'occasione. Certo, il fatto che più d'ogni altro colpisce è la *fretta* enorme con cui il Maestro compone, un'opera dopo l'altra, senza tregua, senza respiro. Si tratta, come dianzi accennai, di dieci opere più un rifacimento in soli sei anni, delle quali opere ben otto nei primi quattro anni, e cioè dal 1844 al 1848. Si direbbe che il Maestro cerchi di liberarsi da un interno peso intollerabile, da un ingombro che gli toglie di progredire, e che lo sfogo rapido, febbrile gli sia non solo necessario ma utile, a giu-

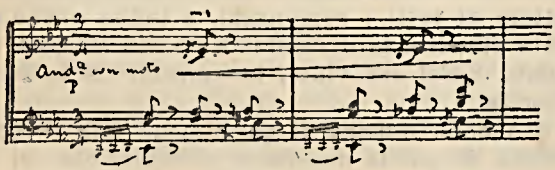
dicarne da quel limpidissimo e caldo torrente di melodia che sgorga subito dopo nel *Rigoletto*, *Traviata*, *Trovatore!*

Del resto, volgevano anche per l' Italia anni febbrili, terribili; non si viveva, si fremeva, si passava da una cospirazione a un patibolo, da una ribellione a una repressione sanguinosa. L'odio contro gli oppressori ferveva in tutti i cuori italiani, la *Patria* e la sua redenzione erano in ogni pensiero, l'*unità* nazionale era il sogno supremo di ogni mente pura: la vita nostra era tutta racchiusa in queste aspirazioni; vita agitata e violenta che non permetteva all'arte il riposo sublime della *serenità*. La guerra era il desiderio d'ogni animo libero e nobile; e di guerra doveva parlare e vibrare l'arte istessa. Il teatro specialmente, come quello che metteva direttamente a contatto coll'arte il pubblico, il teatro, dico, doveva in ispecial modo raccogliere e tenere accese le aspirazioni dello spirito nazionale. E poichè il melodramma era appunto una delle forme d'arte teatrale più popolari e che più direttamente penetravano, coll'immediatezza propria della melodia, nell' animo delle masse, in esso principalmente doveva concentrarsi, e il pubblico in esso appunto principalmente ricercava, la commozione profonda e il sogno costante che lo ardeva. E le melodie verdiane, col loro calore impetuoso e violento meglio d'ogni altra esprimevano questo fiammeggiare guerresco, meglio d'ogni altra contentavano ed eccitavano lo spirito fieramente agitato della folla. E Verdi, che prima di essere grande artista fu grande italiano, sentiva tutto ciò: il popolo voleva in questi supremi momenti della Patria non tanto l'arte eletta e raffinata, non la ri-

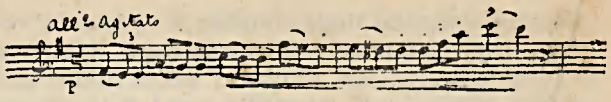
voluzione estetica della forma; a questo c' era tempo! Ora il pubblico voleva solo canti di guerra, scene di cospirazione, allusioni patriottiche, inni e grida selvaggie d'odio e d'amore! E Verdi, per la grandezza e la redenzione della patria sacrificò il proprio genio, rifiutò agi che non gli sarebbe stato difficile acquistare, e dette al popolo d'Italia ciò che al momento chiedeva.

Certo, nella febbre dell'istante, non sempre potè misurare ciò che faceva, e non sempre potè fare ciò che desiderava; talvolta anzi la mancanza di un'esatta percezione del sentimento eroico e guerresco lo portò a strafare, scambiando egli la violenza brutale per impeto bellico, la volgarità per facilità d'ispirazione, l'enfasi vuota per entusiasmo.

Ed eccolo, adunque, con *I due Foscari* ricordare i fasti e i nefasti di Venezia repubblicana. Soggetto truce, questo dei *Foscari*, e musica più truce ancora. La trovata dei *motivi tematici* ricorrenti, di cui aveva potuto sperimentare l'efficacia drammatica nell'*Ernani*, non gli è caduta di mente, nè in vero gli cadrà più mai, come che non ne faccia mai un uso sistematico nè frequente. Anche ne *I due Foscari* vi sono due *temi*, quello del « Consiglio dei Dieci »:



e quello di Lucrezia:



ma ahimè! ognun vede quale meschinità musicale essi siano e quanto poveri di vita tragica! E in tutta l'opera, se si fa eccezione per il mestissimo preludio e per l'appassionato finale del secondo atto, si cerca invano una melodia che abbia qualche vivezza d'espressione pel dramma, e che sia almeno bella *per sè stessa*. E tutta musica più vecchia del suo tempo!

*
* *

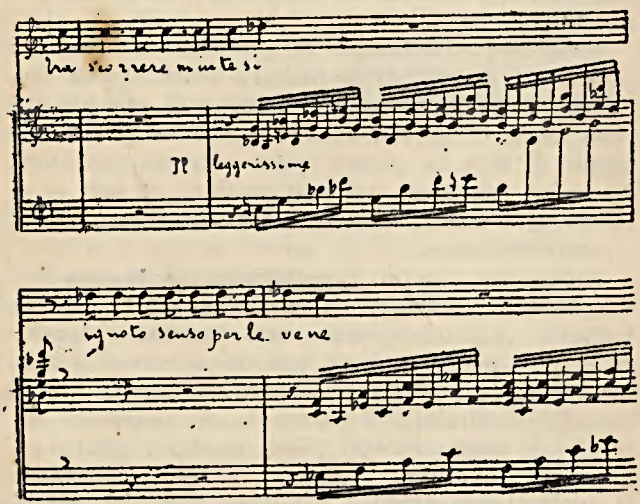
Con la *Giovanna d'Arco* il genio verdiano precipita d'un tratto. Non mancano alcune belle pagine, come, ad esempio, la sinfonia e il primo coro; ma tutto il resto non è nè profondamente nè sinceramente sentito. Eppure, forse mai come questa volta c'era stata nel Maestro la pretesa di fare la *grande opera*, ma il grottesco libretto, la preoccupazione di voler raggiungere l'alto segno propostosi, la fretta (in soli tre mesi fu ideata e scritta, strumentata e posta in scena!), il solito ambiente storico a cui lo spirito verdiano rimane ormai completamente estraneo e che appesantisce con la sua tronfia pretensiosità il carattere di tutti i personaggi, e infine anche una certa stanchezza di fantasia da cui in quel momento Verdi era vinto, ne impedirono la buona riuscita.

C'è nella musica di quest'opera una evidente ricerca di quella densità e solennità che fa così grande il *Guglielmo Tell* di Rossini; ma al Verdi fallì la meta. C'è più complessità armonica e stru-

mentale che nelle opere precedenti; qua e là tratti impressionistici e veristici, taluni anche discretamente riusciti. Nel *Prologo*, ad esempio, allorchè Carlo VII esclama:

« Trascorrere m'intesi
« ignoto senso per le vene,

l'orchestra ha un brivido di ottima descrittività:



e pure nella scena della foresta la musica tenta di descriverne a tratti veristici l'orrore, ma il sentimento della natura non è ancora così chiaro e forte nello spirito del compositore, come invece apparirà esserlo assai più tardi, nel preludio al secondo atto di *Un ballo in maschera*, ove il Maestro scolpì a colori fortissimi, che non sono nè

veristici nè impressionistici ma profondamente passionali, « l'orrido campo ove s'accoppia al delitto la morte ».

Si palesa, adunque, nella *Giovanna d'Arco* l'ottima intenzione di staccarsi dal tipo d'opera allora di moda, dal melodramma donizettiano per levarsi a forma d'arte più vasta e complessa col riallacciarsi a Spontini e a Rossini. Ma, nella ricerca di elementi esteriori armonici e strumentali nuovi, l'ispirazione totalmente si perdette e naufragò.

Neppure il sentimento religioso lo soccorse: egli non sentì la sublimità mistica della eroina (veramente nel librettaccio del Solera il sentirlo era cosa assai difficile!); non ebbe che la preoccupazione di fare la *grand'opera storico-romantica*. La meta era fuori dal suo sentiero, ed egli vi si lasciò, più che trasportare, travolgere senza pur averne coscienza.

Ma vi era ancora da lottare contro la sua selvaggia indole che gli facea spesso straripare la fantasia volgendola verso una fangosa volgarità ch'ei non poteva ancora ben discernere. E questa sua cecità gli permette ancora di far cantare ai demonî serenatelle e barcarole da pescatori innamorati senza ch'egli possa rendersi affatto ragione dell'assurdità estetica che commette, tanto il suo spirito artistico è ancora rozzo ed informe. Altro che la pretesa della *grand'opera* e la ricerca degli effetti esteriori! Egli aveva ancor tanto da conquistare e da rinnovare dentro di sè! Egli ci appare in questi momenti come un focoso cavallo dei deserti, forte e bello ma indomito e rabbuffato, che deve la sua forza e la sua bellezza precisamente alla selvaggia libertà della

sua origine, ma che ha bisogno che lo si addomestichi, che gli si lisci il pelo soverchiamente arruffato ed incolto, che gli si tolga la polvere e il fango di dosso e le schiume dalle nari, e che gli si insegni a camminare senza rompere sgraziatamente l' andatura. E ciò (mi si intenda bene!) non vuol dire nè snaturare, nè asservire ciecamente a *regole* e a *leggi* pedantesche, ma soltanto *civilizzare*.

Verdi portava con sè nell'animo dall'aperta e solitaria libertà dei suoi campi molt'aria e molta luce, ma anche qualche po' di fimo e di pantano da cui dovea liberarsi: egli aveva bisogno di un intimo lavacro purificatore, pel quale occorreva necessariamente un certo tempo.

*
* *

Più numerose che nella *Giovanna d'Arco* sono nell'*Alzira* le pagine buone, sebbene non possano dirsi propriamente geniali; ma il resto poi è, per contro, ancor più basso di tutto quanto il Maestro aveva scritto precedentemente.

Non riesce molto facile spiegare la stranezza di questo forte squilibrio. Si direbbe un'opera scritta contro voglia, senza convinzione d'arte: anche la fattura, tanto delle melodie come dello strumentale, vi appare meno accurata che nella *Giovanna d'Arco*. Sembra che l'autore duri fatica a riscaldarsi pel suo soggetto che è violento, bellicosissimo: due caratteri questi che servono sempre più a immobilizzare l'ispirazione del compositore su quelli che erano i maggiori difetti della sua fantasia, e che gli impedivano di dominarla e di affinarla avviandola verso espressioni più intime e sentite.

Per trovare in quest' opera qualcosa di sopportabile bisogna arrivare al principio della seconda parte del primo atto; ma siamo sempre a un livello non troppo alto. Discreto è pure il *concertato* che incomincia dalla preghiera di Alvaro: « Nella polve genuflesso ».

Nel secondo atto vi è il meglio; il duetto: « Il pianto, l'angoscia » è finalmente ispirato; l'accompagnamento affannoso rende con molta efficacia l' espressione delle parole, ed il canto pure ha momenti d' espansività e di passione sinceri e vivi. Però quando, dopo aver letta questa scena, si legga l'altra di analoga situazione fra il Conte di Luna e Leonora nel *Trovatore*, subito ci si persuade che l'ispirazione della scena di *Alzira*, seppur buona assai, non è ancora geniale. V' è fra queste due scene un abisso!

Pure buono è il principio del secondo quadro (nella caverna) e il finale dell' opera. Anche quest' ultimo ha analogia di situazione col finale di *Un ballo in maschera*, ma confrontandoli si avverte subito che sono fra loro a mille leghe di distanza!

In tutto il resto, specie nella *sinfonia* e nelle prime scene del primo atto, si cercherebbe invano una pagina inspirata; l'ispirazione si è perduta nella *maniera* esteriore. Tutto è fabbricato secondo le vecchie ricette per fare *arie*, *corali* e *cabalette*, ma non c'è più l'anima. Questa musica non si potrebbe neppur dire una veste senza corpo, ma un *fusto* da sarto per vecchie mode in disuso, giacchè di quanto poteva sembrar bello una volta non vi è più altro che il convenzionalismo superficiale. Nessuno, leggendo quest'opera senza conoscerne l' autore, supporrebbe che

è lo stesso che più tardi seppe scrivere non dico *Otello* e *Falstaff*, ma neppure *Trovatore* e *Traviata!*

C'era veramente un temporaneo vuoto nella fantasia del Maestro? Era egli guidato da una malintesa intenzione di facilità e di popolarità, oppure abbandonava consciamente e deliberatamente ogni serio proposito d'arte per altre ragioni di momentanea necessità, o nauseato dei pessimi libretti che gli venivano offerti? Egli solo avrebbe potuto chiarirci questo enigma, nè mai lo fece! Certo è però ch'egli subito dopo sentì nuovamente il bisogno di risollevarsi e di rinnovarsi: *Attila* e *Macbeth* furono le due nuove prove.

---

2. – Le faville nascoste.

I sogni sono sempre più vivaci quando il sonno sta per fuggire, anche se tra l'ultimo sogno e il pieno risveglio s'inframmette una più pesante ripresa del sonno medesimo. I sogni d'arte anch'essi appaiono più accesi e coloriti nell'imminente risveglio del genio. *Attila* e *Macbeth* rappresentano nell' arte verdiana questi sogni precursori del divino destarsi della fantasia geniale in tutta la sua piena e rigogliosa vigoria.

Correvano per l' Italia, allorchè Verdi componeva e faceva rappresentare *Attila* (1845-'46), giorni di ansiosa e silenziosa febbre. I destini della patria precipitavano fatalmente e rapidamente verso la ineluttabile meta di gloria: tutti lo sentivano e ne fremevano. Si vegliava e, direi, si origliava aspettando, quasi si dovesse, da un momento all'altro, udire pel cielo glauco palpitare l'ali candide della libertà. E in questa attesa i battiti del cuore erano forzatamente compressi, e un indicibile brivido correva da un capo all'altro la Nazione futura.

Era come quando nell'aria ancora invernale si sente improvvisamente il primo effluvio pregno d'aromi e di tepori, precursore della primavera: la primavera d'Italia stava finalmente per sbocciare; essa era già nella coscienza di tutti. Nessun tiranno, nessun patibolo avrebbero potuto tarpare

le ali della volante, arrestare il cammino di ciò che era fatale.

Quando con un popolo è il suo diritto e la giustizia, la libertà di questo popolo può essere per opera di tiranni ritardata, ma non può fallire. *Venit hora*: la tirannide s'avviava all'estremo suo giorno, e Verdi questo giorno, quest'ora affrettava rievocando nell' *Attila* le ultime glorie dell'antica Roma, quasi volesse senz'altro solidamente connettere l'antica storia alla moderna cancellando di un sol tratto la servitù del medio-evo.

Ardeva il suo gran cuore nell'impazienza, e tutto il suo ardore versò ne' suoi canti. Oh, ma perchè in questo momento non lo soccorse più la divina ispirazione che gli dettò il « Va pensiero su l'ali dorate » ? Forse a stimolare il suo estro mancava il dramma intimo, personale: egli era ormai l'autore celebre, dovunque acclamato con entusiasmo e di cui nella Germania stessa, per una falsa notizia ivi giunta, si compiangeva la presunta morte. E, non ostante tutta la sua buona volontà, in questa pienezza di trionfo il suo spirito si addormiva e non ancora in lui era sorto un altro dramma più forte e decisivo per lo sviluppo del suo genio: il dramma della sua coscienza artistica schiava anch'essa come l'Italia delle tradizioni barocche e convenzionali; pure ne siamo già alle soglie.

In *Attila* la musica è più scorrevole, più limpida; ancora, è vero, assai ridondante ed enfatica, dal periodare rotondo e ampolloso, ma senza contorcimenti sforzati, nitida, trasparentissima e senza impacci, e sopra tutto espansiva. Questa espansività è sempre stata, a vero dire, una delle

caratteristiche precipue, se non la principalissima, della musa verdiana; ma prima dell' *Attila* degenerava spesso nel selvaggio, nel brutale e anche talora nel grottesco. Ora la brutalità grottesca e selvaggia non vi è più: il Maestro sa un po' meglio dominarsi. Anzi il maggior concetto ch'egli s' è venuto formando dell'arte, il senso di nobiltà ch'ei vuole infondere all'opera propria e il desiderio di non lasciarsi ancora trascinare ad eccessi enfatici, fa sì che i cori degli Unni manchino di quel carattere di violenza selvaggia che avrebbero dovuto in questo caso avere. Il primo coro, l'inno: « Viva il re delle mille foreste », l' altro coro: « Sia gloria a Wodan » che avrebbero dovuto esprimere l' indole barbara e feroce delle orde di Attila, hanno sì carattere spiccatamente marziale, ma contenuto e dignitoso troppo. L' ultimo coro specialmente nel quale si avrebbe dovuto sentire lo sfrenarsi dell' istinto sanguinario e bellicoso nella sua massima potenza, è invece troppo compassato; e se si ripensa il: « Guerra, guerra » della *Norma* di Bellini, appare addirittura incolore.

Del resto i mezzi di cui si vale il Verdi nell' *Attila* sono ancora i medesimi che usò nelle sue opere precedenti: melodia di costruzione simmetrica, larga ed espansiva, come nell' *aria* di Odabella: « Allor che i forti corrono » che ha ancora il fare delle melodie di *Ernani;* gli effetti di contrasto, come il coro « *interno e lontano* » delle vergini e dei fanciulli: « Vieni, le menti visita » dopo il coro « *fortissimo* » degli Unni, dianzi citato: « Sia gloria a Wodan »; i motivi frammentati e interrotti da pause, cari a Verdi per esprimere il terrore, come nel *concertato* fi-

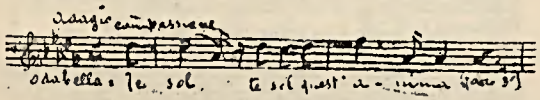
nale del primo atto e in quello sul principio del secondo atto. Nè del resto erano mutati i fini: Verdi aspirava ad una maggiore nobiltà di pensiero, a una maggiore scioltezza di ispirazione, ma tutto ciò sempre dentro i limiti e le forme del *melodramma*. Quindi, ancora le *romanze*, le *cabalette*, i *concertati*, ecc.; tutto, insomma, il vecchio arsenale operistico già consacrato dall' uso.

L' *Attila* è perciò ancora un' opera di vecchio stile e di vecchio taglio, un' opera eccletica in cui si ripresentano tutte le ormai note formule donizettiane, rossiniane, belliniane e anche del Verdi medesimo. Qua e là si sente ancora il fare di certe pagine della *Norma* e della *Lucia*. Più di spesso si ripetono gli scatti impetuosi e le forme melodiche di *Ernani*. Così la frase di Odabella:

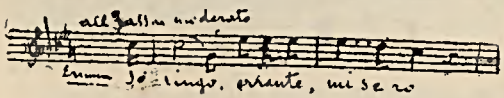
« Ma noi, noi donne italiche
« cinte di ferro il seno,

ricorda vivamente la frase di Carlo V nell' *Ernani:* « E vincitor dei secoli »: è la medesima polla di ispirazione!

E si confronti pure quest' altra frase di Odabella:



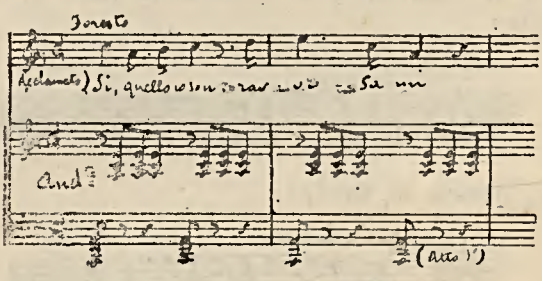
con questa di Ernani:



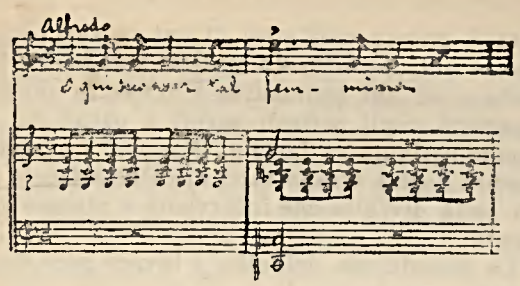
sono gemelle, sono anzi la stessa persona in due ritratti.

E così ancora l'altro *arioso* di Odabella: « Da te questo or m'è concesso », che pur procede direttamente da certe melodie impetuose della *Norma*, ha anche la fattura e lo slancio di alcune melodie dell'*Ernani*. E pur vi appare ad ora ad ora qualche accento di tragicità austera e solenne, di quella tragicità che già dissi *biblica*, e che è uno dei contrassegni più profondi, più sentiti e più importanti del genio verdiano. Ad esempio, l'invettiva di Leone: « Di flagellar l'incarco » ha appunto questo aspetto; si direbbe una frase da *dies irae:* Verdi sentì la grandezza sacra della figura di Leone e la rese coll'espressione sua più personale, e che non gli falliva mai.

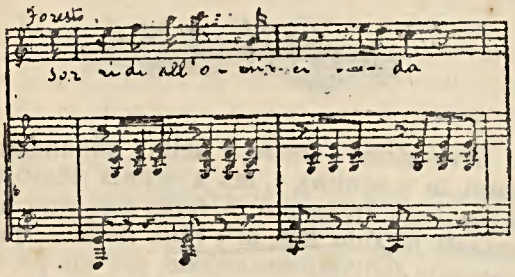
Però mentre nelle forme di *Attila* il Maestro riassume tutto il suo passato, accenna tuttavia di già alla creazione di ritmi ed accenti nuovi che saranno poi consacrati dal soffio potente dell'ispirazione geniale in *Rigoletto* e *Traviata*. Ecco, ad esempio, una forma di struttura melodica:



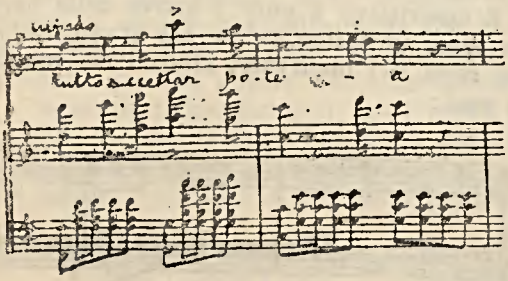
che ricorda quest'altra ne *La traviata:*



Ed ancora, più oltre:



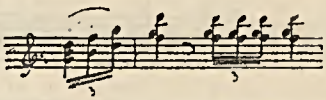
e nella *Traviata*:



Ed anche va tentando il genere descrittivo e impressionistico (la parola *impressionismo* non fi-

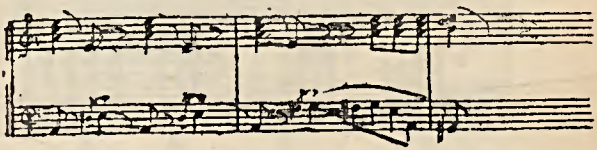
gurava ancora nell'arte) di cui si varrà specialmente nel *Macbeth*. Va notata una buona « tempesta », di cui sopratutto è d'effetto poetico lo spegnersi negli accordi severi e pacati sui quali il coro esclama: « Lode al Signore! », chiusa che sembra voglia trasportarci di colpo a faccia a faccia colla divinità che interviene a placare gli elementi.

La descrizione dell'alba è invece poco riuscita; l'idea è povera:



un lieve ritmo, fresco e agile, annunciato dai violini in « sordina », ma a sazietà ribattuto con un continuo crescendo di forza e di tono per ben trentasei battute fino al « *tutta forza* ». Questo è veramente dell'*impressionismo*, ma un po' troppo rudimentale e poco geniale.

E descrittivo è pure l'arrivo delle barche su un tema imitativo, in cui par di sentire lo sforzo dei remi e l'incurvarsi alterno dei rematori su di essi:



Questo è veramente riuscitissimo!

Ma non per questi particolari (che pur tuttavia hanno il loro valore, e non piccolo) l'*Attila* ebbe successo; successo che però non fu così entusiastico come i biografi del Verdi hanno sempre, nè so il perchè, asserito. Il corrispondente da Venezia scriveva anzi sulla *Gazzetta Musicale di Milano* (22 marzo 1846, anno V, N 12) che l'opera finì freddamente; e la critica notava già, e giustamente, che lo spartito presentava un certo squilibrio d'ispirazione. « Tratto, tratto — scrive il Torelli (*Gazz. Mus.*, 3 gennaio 1847, anno VI, N. 1) — si direbbe che il Verdi paia alzarsi oltre la propria sfera e tentare un volo in un cielo non ancora da lui esplorato; tratto tratto evidente si manifesta una specie di spossatezza, una noncuranza, quasi di compositore che ha fretta di aver finito. »

Tuttavia, complessivamente si può dire che vi fosse un successo, se non entusiastico, pur sempre buonissimo, ma lo dovette principalmente alla chiarezza espansiva della melodia, chiarezza ed espansività che destava tanto maggior compiacimento in quanto che nelle opere che avean seguito l'*Ernani*, fino all'*Attila*, sembravano ormai perdute. Ma più ancora entusiasmarono le frasi e le strofe patriottiche di cui l'opera era assai ricca: l'*aria* di Odabella: « Ma noi, noi donne italiche », quella di Foresto: « Cara patria già madre e regina » e perfino il grido:

« Avrai tu l'universo
« resti l'Italia a me!,

che pure musicalmente non era più di una vieta cadenza piuttosto enfatica che sentita, facevano

scattare gli uditori in un urlo irrefrenabile di sacro patriottico entusiasmo, e non a torto!

Ma tolta l' agitazione del momento e la crisi che il genio di Verdi attraversava e per cui l'*Attila*, al momento in cui si presentò la prima volta, poteva anche sembrare (come in parte era) una forte attestazione del nuovo risorgere di una ispirazione che si temeva già fosse per affievolirsi e svanire, l'opera non poteva a lungo sostenersi sullo scene, in quanto che mancava di elementi fortemente vitali. *Attila* era l'opera di un ingegno chiaro e robusto che aveva ritrovato sè stesso e che mirava oltre nell' avvenire, ma non era ancora l' opera libera del genio che dominando la forma colla sublimità dell'idea riesce a fermare l'attimo fuggente in una visione di bellezza che vince il tempo e s' infutura.

*
* *

Dall'esecuzione dell'*Attila* a quella del *Macbeth* passa quasi un anno; l'artista ha finalmente sentito il bisogno di raccogliersi e di meditare: è la pausa che precede un gran volo, è la sosta di chi vuol riposare « il corpo lasso », adunare e misurare tutte le proprie energie per slanciarsi « dal pelago alla riva ».

La coltura storica, letteraria e artistica del Maestro si era gradatamente ampliata e approfondita: fra le letture più interessanti e più nobili non doveva certamente essergli sfuggito quel sublime capitolo di *Filosofia della Musica* che Giuseppe Mazzini, l'anima e la luce della redenzione italiana (anche per chi dissentiva dalle sue

idee repubblicane), aveva scritto. E indubbiamente, alcune fra quelle pagine dovevano essergli penetrate a fondo nello spirito, e alcuni periodi in ispecie egli doveva aver con amore meditati. « Quando una scuola, una tendenza, un' epoca sono esaurite; quando una carriera è tutta percorsa, e non rimane che a ricorrerla retrocedendo, una riforma è imminente, inevitabile, certa, perchè l' umana potenza non può retrocedere. »

Giuseppe Verdi, dopo ben nove opere, era appunto in questa condizione; egli doveva avere l' esatta percezione che si trovava sul punto di retrocedere se non si proponeva fortemente di rinnovarsi. Anche la critica che, da quando ei mosse i primi passi, l'aveva poi sempre accompagnato con benevolenza e con fede (cose nella critica ben rare e stupefacenti!) lungo la via che volle percorrere, ora incominciava ad ammonirlo. Dopo il poco successo di *Alzira* un critico scriveva sulla *Gazzetta Musicale di Milano* (24 Gennaio 1847, anno VI, N. 4): « Verdi ha parlato finora ai sensi e pochissime volte al cuore »! E più oltre: « Il momento di una modificazione è solennemente giunto per Verdi... più che una modificazione, una *trasformazione.* »

Era la verità, e Verdi stesso ne era conscio, e in *Attila* tentò subito alcune modificazioni, e col *Macbeth* si lanciò arditamente verso una trasformazione radicale. Se non che la preoccupazione del doversi e volersi trasformare ad ogni costo pesò alquanto sulla libertà della sua ispirazione impedendole talvolta il volo che le sarebbe pur stato necessario affinché la trasformazione formale non rimanesse un nobile ma sterile sforzo. Tuttavia la coscienza dell' artista fu così

illuminata ed ebbe sempre così alto e retto senso del compito assunto che potè quasi sempre esercitare sull'opera un'autocritica benefica e tale da condurlo vicinissimo al capolavoro.

L'ardimento più grande, che rasentava la temerità, il Verdi lo manifestò nella scelta del soggetto. Col *Macbeth* il Maestro spezzò finalmente, e pel primo, la sciocca tradizione che voleva ogni melodramma ordito attorno a una trama d'amore: a evitare questo punto c'era da mettersi in urto col pubblico che mal tollerava (allora, e anche oggi), che in un'opera teatrale, specialmente musicale, non ci dovesse essere il duetto d'amore, la gelosia, la scena col rivale e tutte le solite smorfie e le solite bizze che il cieco e alato amico di Psiche è solito destare ogni giorno in tutti gli uomini. Verdi osò strappare questa irragionevole consuetudine che restringeva il campo d'azione di un'arte tanto vasta e ricca di capacità espressiva ai soli drammi erotici, opponendosi all' inerzia del « si è sempre fatto così » con un dramma in cui non figurava una sola scena d'amore, neppure fra i personaggi secondari, e dove la musica era chiamata a rivestire della sua vita trascendentale passioni che erano per quest'arte ancora intentate.

I pericoli non erano nè pochi nè piccoli, pure il Maestro vinse degnamente la sua battaglia. Il pubblico fiorentino che assisteva la sera del 14 Marzo 1847 alla prima rappresentazione al teatro della Pergola, decretò al *Macbeth* un buon successo, non però entusiastico. Quel pubblico applaudì con calore la musica in cui gli si rivelava ancora il Verdi del *Nabucco* e dell'*Ernani*, ma non capì le scene più importanti, nè molto

penetrò nelle profondità psicologiche del dramma, che la musica a foschi ma fortemente tragici colori illuminava; non capì insomma tutto ciò che in questa opera vi era di *nuovo* ma anzi l'accolse con freddezza e malumore mal celato. Nè gli altri pubblici che giudicarono, dopo quello di Firenze, il *Macbeth* mostrarono di capirne di più; che anzi si vendicarono poi della imposizione subita riprendendo l'interrotta tradizione delle opere amorose, e lasciando che quest'opera, che pure è uno fra i più forti lavori della penna verdiana, cadesse in un oblio immeritatissimo.

Il pubblico, è inutile, a teatro non vuol pensare, non vuol sentire altamente, non vuol forzare il proprio spirito per seguire l'artista in una sfera di visioni estetiche inconsuete ed ardue: « divertire » è la sua parola — così scriveva Verdi medesimo — « parola odiosa per un autore! » « *Divertirsi!* È questa una parola — scrive altrove il Maestro — che nella mia gioventù mi faceva montare il sangue alla testa e mi metteva in tutti i furori! » *Macbeth* era precisamente una fiera e nobile dichiarazione di guerra contro coloro che a teatro volevano soltanto *divertirsi.*

E' giusto però notare come l'opera non fosse in ogni sua parte inspirata (molti dei pezzi migliori furono composti per la seconda edizione), nè del resto l'ispirazione, salvo pochi casi, raggiungeva i sommi vertici a cui poi salì nel *Rigoletto*, e più ancora nell'*Otello*. L'opera dunque fu anche obliata non tanto per talune deficienze sue, quanto per la sublimità delle altre sorelle maggiori che la seguirono. Tuttavia questo lavoro avrebbe, io penso, diritto a un risveglio: certo, come l'ispirazione fu superata, così anche

la fattura del *Macbeth* ci sembrerebbe oggi assai invecchiata; in allora però segnava un solennissimo passo avanti.

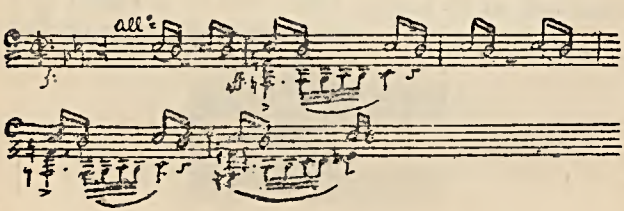
Nuove, come dissi, erano per la musica le passioni contenute nel dramma shakespeariano, ed anche in questa scelta Verdi mostrò un ardimento grandissimo, non solo riguardo al soggetto in sè, ma anche per aver osato accostarsi ancor giovane (aveva appena trentaquattro anni) a una delle più formidabili figure di poeta che mai siano esistite. In verità, il suo genio aveva con quello del sommo inglese più di un punto di contatto: quella sua veemenza di espressione che trascorreva talvolta fino alla volgarità, difetto (come scrisse il Panzacchi) che era come « il corrispettivo e la controprova di un complesso di doti eminenti », era appunto anche una delle maggiori caratteristiche dell'arte shakespeariana.

Fin dalle prime sue opere Giuseppe Verdi palesò una particolare predilezione per le tinte tragicamente forti, per i violenti contrasti, pei caratteri e le situazioni piene di austera nobiltà e grandezza. Tuttociò doveva fargli intimamente sentire la possibilità di dare un intensa vita musicale alle creazioni dello Shakespeare, ed infatti i suoi due massimi capolavori furono: *Otello* e *Falstaff*.

Col *Macbeth* pure egli salì molto alto, ma non forse quanto avrebbe potuto, se avesse atteso a musicare questa tragedia più tardi, allorchè la sua mente fosse stata più libera e più colta, il suo spirito più sereno, il suo genio più maturo. Riuscì tuttavia a creare un'opera nobilissima e potente.

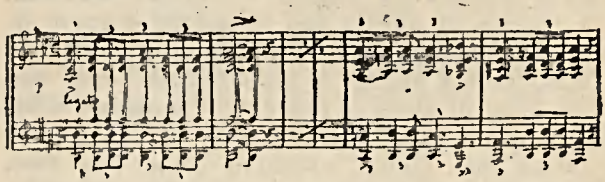
Macbeth è la tragedia dell'ambizione di regno cieca e sfrenata al punto da trascinare al delitto. E il delitto operando in anime avvolte dalle nebbie della superstizione crea la demenza. La coscienza è travolta dalla follia di grandezza, cosicchè il delitto appare quasi un'opera del fato. « Mi si affaccia un pugnal », esclama Macbeth, e la musica di questo suo monologo è grave di tutto il tremendo peso di una fatalità delittuosa e folle. Questa pagina è grandissima come ben poche altre di tutta la produzione musicale mondiale e sopra tutto notevolissima per la novità di forma che, allora, appariva come una vera rivoluzione, pei bellissimi particolari, specialmente orchestrali, per alcuni tratti che nella loro concisa e quasi transumana potenza si direbbero usciti dalla penna di Wagner, e ancora per certi modi ed accenti che preannunciano, a quarant' anni di distanza, le forme e le tinte tragiche di *Otello*. Sono infatti comuni anche in *Otello*, ad esempio, i « *sotto voce* », in contrasto con gli improvvisi « *a voce spiegata* », e certi *fraseggiati* larghi e drammaticissimi.

Quanto agli spunti che io direi *wagneriani*, eccone qualcuno:



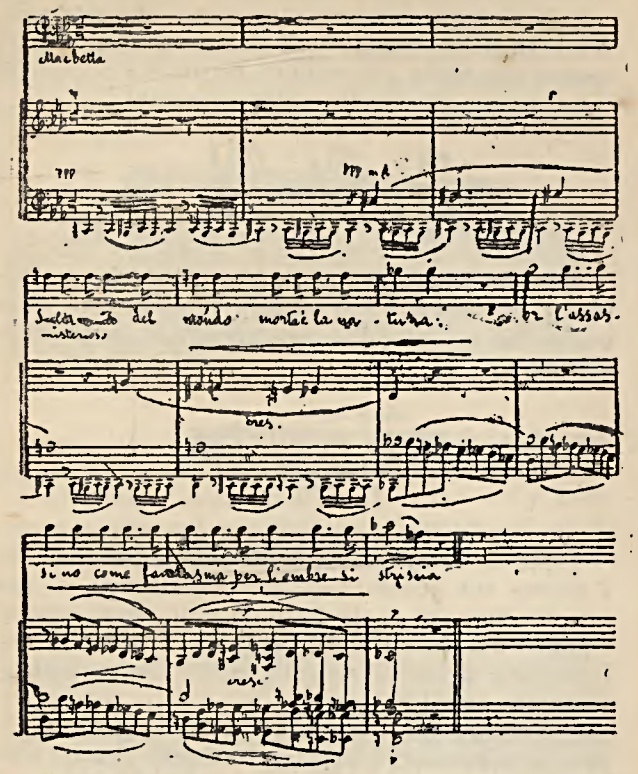
Questo motivo cupo e terribile apre il monologo di Macbeth dianzi citato: « mi si affaccia un pugnal ».

Pure un *tema* eroico di Wagner sembra il motivo che commenta l'apparizione degli otto Re nel terzo atto:

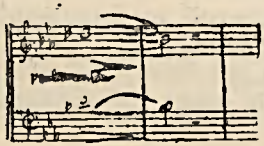


ne ha tutta la profondità e la bellezza austera e solenne, bellezza e profondità vieppiù accresciute sapientemente nella seconda edizione.

E, come notai, non mancano neppure particolari nuovissimi e originali riboccanti di espressione, specialmente particolari descrittivi orchestrali, ora impressionistici, ora realistici di un realismo però non materiale ma spirituale e sopratutto *musicale*. Vale la pena di citarne alcuni dei più caratteristici. Ecco, ad esempio, due righe in cui la fusione fra il valore della parola e della musica è perfetta:

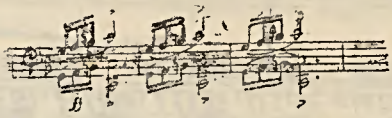


e il lamento ch'esce dalla stanza di re Duncano nel momento dell'uccisione:

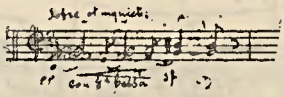


che è simile al lamentoso « *salce* » dell' *Otello*.

E il violento bussare alla porta, che atterrisce Macbeth dopo compiuto il delitto e che sembra veramente nella sua sonora terribilità il bussare del rimorso alle soglie della coscienza:



Quando Debussy nel quarto atto del suo *Pelléas e Mélisande* vuol rendere l'impressione delle porte che si chiudono, che cosa fa di meglio? Osservate:

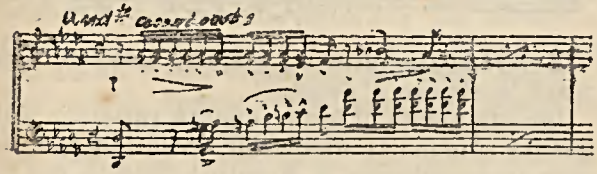


Fatte le debite distinzioni per la diversità dell'azione cui queste note si connettono, si può proprio dire che si sia fatto un gran passo avanti? Eppure dal *Macbeth* di Verdi al *Pelléas* di Debussy c'è di mezzo un intervallo di ben cinquantacinque anni!

E proseguiamo: anche gli accompagnamenti, i vecchi accompagnamenti puramente ritmici e tonali, abbandonata la loro rigidezza schematica e priva di significazione, assumono nel *Macbeth* una grande ricchezza di coloriti e di descrittività, diventano pieghevoli, modernamente liberi e a volte densi e complessi.

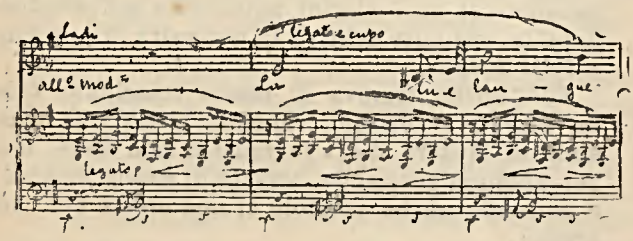
Si osservi, ad esempio, l'accompagnamento orchestrale alla scena del sonnambulismo, ove la

scala semitonale delle viole e dei violoncelli e il lamento del fagotto fra quello stentato tremulo degli altri archi che s'inizia rapido per tosto rallentare come un cuore che stia per cessare i suoi battiti, dànno un intenso ed amaro senso di pena e di tristezza.

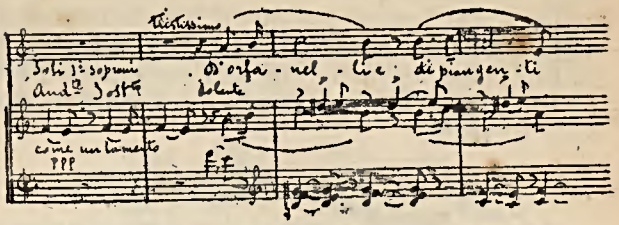


Alcuni dei tratti migliori però appartengono alla seconda edizione del 1865.

Così questo della bellissima aria: « La luce langue », che col suo vacillare flessuoso si sposa così bene all'espressione di cupo languore del canto:



come quest'altro del rinnovato coro: « Patria oppressa », che per le dissonanze e i sincopati vivamente esprime l'affanno e il cordoglio della strofa: « d'orfanelli e di piangenti »:



È veramente tutto un sospiro, tutto un ansimare lacrimoso e dolente!

Quanta novità di forma, quanta varietà di tinte, quanta profondità umana di accenti seppe trovare in quest'opera il Maestro! Peccato che non tutto sia sempre alla stessa altezza e che non ancora la mente del compositore si fosse potuta liberare da certe vecchie maniere eccessivamente convenzionali. Troppo s'era abituato a certi rancidumi, alle *cadenze* sempre uguali, alle quadrature dei pezzi, alle *cabalette*, perchè potesse d'un tratto liberarsene: e l'abitudine al convenzionale si era radicata in lui come una piovra, avviluppandolo coi suoi viscidi tentacoli e soffocandogli il petto che pure sentiva la necessità di più ampi e forti respiri.

Fors'anche temeva di essere trascinato verso un eccessivo verismo, venendo meno alla massima di Mozart che « la musica non deve mai, per nessuna occasione, cessare di essere musica » e correndo anche pericolo di non essere più compreso.

Fors'anche temette di perdere una delle sue più forti doti artistiche: l'ispirazione melodica. Verdi credeva troppo al valore tragico e lirico della melodia per abbandonarla, nè mai la

abbandonò; ma allorchè scriveva il *Macbeth*, primo suo lavoro un po' ardito di forme e d'ispirazione, a trentaquattro anni e nel 1847, egli confondeva forse ancora, il valore della melodia con quello della simmetria. Ond' è che la mancanza di una completa libertà del suo spirito pesò su la creazione di molte pagine del *Macbeth* e causò un sensibile squilibrio fra le nuove attitudini già vittoriose e le vecchie abitudini non ancora dimenticate. La melodia è più alta che nelle opere precedenti (fatta eccezione per certe pagine di *Nabucco*, di *Ernani* e dei *Lombardi*), accuratissima è l'elaborazione, specialmente orchestrale, e più nobili gli intendimenti; ma poichè alle nuove aspirazioni della mente non corrispondeva, come dicevo, un'adeguata libertà dello spirito, ne vennero parecchie debolezze allo spartito, pur fra tante bellezze.

Nella « scena degli sgherri », per esempio, vi è una buona trovata: un' accompagnamento di timpani scoperti che dà un senso di cupo mistero; ma il motivo del coro è piuttosto banale e melenso. Decisamente Verdi non era nato per fare il poeta di queste brave persone! Le combriccole di sicari, sgherri *et similia* gli portano sempre sfortuna: egli ne dipinge solo il lato grottesco perchè non riesce a sentirne che la posa melodrammaticamente falsa e ridicola!

Peggio è l'uccisione di Banco: totalmente senza nervi. Del resto l'una e l' altra sono scene inutili nel dramma e che si potrebbero anzi sopprimere, con grande vantaggio di tutto l' insieme dell' opera.

In altri punti è la preoccupazione di fare ad ogni costo *il pezzo* che tradisce il Maestro, ma

la tragicità incalzante glie lo tramuta, anche se di buona fattura e di bella ispirazione, in un non senso artistico. Così è della cabaletta: « Trionfai! securi alfine », soppressa poi nella seconda edizione e sostituita coll'aria: « La luce langue ». Così era l'aria di fattura donizettiana: « Vada in fiamme e in polve cada », pure soppressa e sostituita nella seconda edizione col duetto drammatico: « Ora di morte e di vendetta ». E così è ancora di qualche altro pezzo che non fu soppresso, ma che si potrebbe pur togliere con sensibile miglioramento dell'opera, come la cabaletta di Lady: « Or tutti sorgete ». Le vecchie forme troppo geometricamente regolari mal s'attagliano all'impeto tragico shakespeariano: occorrono forme più liberamente concepite e più profondamente ispirate.

Del resto sarebbe ingiustizia grave dare, per quel che riguarda i difetti, ogni colpa al solo musicista; anche il librettista ne ha buona parte, anzi la maggiore. La riduzione a *melodramma vecchio taglio* che della tragedia shakespeariana fece il Piave è una parodia, e io penso che ci voleva soltanto la fantasia veramente superiore e geniale del Verdi per sentirci dentro quella grandiosità tragica che la sua musica seppe in più momenti così fortemente esprimere! Quando si pensa che per rendere il carattere volgare e anche un po' tra il fantastico e il grottesco delle streghe il nostro buon Piave non seppe far di meglio che scrivere versi come questo:

« Tre volte miagola la gatta in fregola »,

c'è da domandarsi come mai il Verdi seppe salvarsi ed incidere con tanta sicurezza plastica le

figure delle megere infernali, senza cadere mai nel banale e nel triviale! E pensare che a rabberciare il libretto ci mise poi le mani anche il Maffei!

Il Maestro, sorvolando sui versacci e sulle scene talvolta burattinesche del libretto ricorse evidentemente col pensiero all' opera originale del poeta inglese, dalla quale trasse ogni sua commozione ed ogni sua ispirazione. E non sono poche, già lo notammo, le scene ove il Maestro si levò a grande altezza, alle quali potremo ancora aggiungere il duetto fra Macbeth e Lady nel primo atto. Anche il coro: « Patria oppressa », arieggiante i più grandi fratelli del *Nabucco* e dei *Lombardi*, era buono, ma non ispirato. Nella seconda edizione lo soppresse sostituendolo con altro più potentemente drammatico, di più elaborata fattura e di più geniale melodia, gonfia di amarissimo pianto e di sospiri, in vivo e mirabile contrasto col ritmo ardente e balzante di *polacca* dell' altro coro che lo segue:

« La patria tradita
« piangendo ne invita;
« fratelli, gli oppressi,
« corriam a salvar!

Oh, il gran cuore italiano di Giuseppe Verdi: che palpiti, che ansia, quant' anima in queste note! Eravamo tra il '46 e il '47, l'anno dell'avvento al papato del « cittadino Mastai », l'anno delle promesse riforme e delle risorte speranze. Ogni musicista italiano dovrebbe venerare queste pagine del grande nostro vegliardo!

Ma un' altra bellezza, di natura più intima e riposta, ma non certamente minore delle altre

voglio ancora ricordare. Lady Macbeth nella tragedia di Shakespeare e un po' anche nel libretto del Piave (lasciamogli almeno questa lode!), segue ad ogni istante Macbeth come la sua ombra, e parla con lui come fosse la personificazione di una parte della sua stessa coscienza: quella ambiziosa, perversa e violenta. Macbeth invece sembra ognora dominato dalla volontà della moglie e parla come se egli fosse la figurazione personata dall'altra parte della coscienza pervasa dal rimorso e un po' anche da viltà pure nell'ambizione. Ebbene, mi sembra che la musica scolpisca assai bene nei ritmi incisivi ed acuti di Lady e in quelli vaccillanti e cupi di Macbeth questo sdoppiamento di un'unica coscienza tanto complessa. E si noti che questa è la prima volta che al Verdi riesce di scolpire caratteri; nelle opere precedenti, e anche in alcune minori delle posteriori, i vari personaggi cantano quasi sempre allo stesso modo, Odabella come Ernani, Carlo V come Attila.

L'opera, adunque, nel complesso segnava, specialmente dal lato tecnico, un gran passo avanti nell'arte verdiana. Tuttavia i contemporanei osservavano che sarebbe stata desiderabile una maggiore ispirazione. Verdi stesso lo sentì, ma sia per le condizioni speciali della sua fantasia musicale nell'epoca in cui scrisse l'opera, sia per la preoccupazione della grave responsabilità artistica ch'egli s'era assunta accostandosi alle concezioni vertiginose del più poderoso genio cho fosse nato dopo Omero e Dante, non poteva certamente far di più. Assai più tardi, assai più maturo di studi e d'esperienza, con la mente che già spaziava in una più vasta orbita di spiritualità, egli aggiunse all'opera alcune delle pagine più belle, togliendone

alcune altre troppo inferiori alla grandezza della tragedia shakespeariana e troppo convenzionali o povere d'ispirazione musicale. Fra i nuovi sprazzi di luce già notai il finale secondo: « Ora di morte e di vendetta », le danze delle streghe al terzo atto, indovinate nel colore e originalissime nei ritmi e negli spunti melodici, piene di fantastici squilli e d'accordi dissonanti, il coro « Patria oppressa » in cui il Maestro rievocava tutti i dolori passati della sua anima di italiano! Oh, il dolore non sempre quando è prossimo, non nell'attimo in cui ci strazia e dilacera si trasforma nell' opera d'arte, ma quando l'animo libero può nella più pura contemplazione valutarne la grandezza, quanto più esso lontana nella penombra mistica delle cose trascorse e superate!

Una nuova bellezza aggiunta nella seconda edizione è pure la « scena della battaglia » che negli avvolgimenti della *fuga*, su un motivo forte ed energico, suggestivamente desta l'immagine del nemico travolto ed inseguito dai vincitori.

Ma più di tutto il Verdi sentì che mancava all'opera una scena che fosse come il nucleo spirituale della tragedia. Questa lacuna veramente grave fu colmata coll'aria già citata: « La luce langue ». Dopo le prime frasi ora languenti di un funereo pallore ora incisive ed acute come uno spasimo, e che costituiscono nel loro insieme come un largo « canto della morte e del fato », prorompe il grido dell'ambizione folle. Tutta l'ismisurata frenesia di grandezza e di potenza vibra con forza e slancio supremo nella stupenda frase musicale di Lady Macbeth: « O voluttà del soglio »-parole che ella ancora ripete « *con voce pianissima e un poco oscillante* » (come dice l' indica,

zione del Maestro), quasi l'intima febbre e commozione che l'arde le soffocasse improvvisamente la voce! Una passione che si esprime affermandosi con tale impeto irresistibile fa sorgere istantaneamente nello spirito il senso della inevitabilità quasi fatale del delitto. Se questa frase non avesse trovato nella musica un'adeguata ispirazione, tutto il melodramma avrebbe avuto un minor valore, poichè sarebbe mancato proprio nel nocciolo, nel cardine a cui metton capo tutti gli avvenimenti della tragedia.

L'opera terminava nella prima edizione, con una delle solite scene false del vecchio melodramma, nella quale Macbeth ferito e pentito si sollevava ancora a cantare un'aria per riabilitarsi un po' di fronte agli spettatori. Nell'edizione del '65 questa scena fu tolta, Macbeth rimane ucciso dietro la scena, e all'annuncio della sua morte il coro intona un fiero e vibrato cantico di vittoria: « Macbeth, Macbeth ov'è? » che è come la contemplazione religiosa del dramma e, anche musicalmente, eleva il dramma all'altezza del poema sacro.

---

3. – Pessimismo e rinnovamento

La crisi del genio verdiano non si è troncata col *Macbeth*, ma riprende anzi, come per una fatale reazione, più violenta e crudele dopo quest'opera. *I Masnadieri*, e maggiormente *Il Corsaro* segnano un totale annientamento dell'ispirazione, un accecamento del gusto artistico quali non si erano più avverati dopo il *Finto Stanislao*. Non ci è dato scorgere di questo crollo che alcune cause certamente secondarie, ma le cause principali ci sfuggono interamente. Quando verranno rese pubbliche tutte le lettere dal Verdi scritte in quest'epoca, quando si conosceranno più intimi particolari di vita, allora forse sarà possibile di ricostruire le condizioni di spirito dell'uomo e le influenze da esse esercitate sulla fantasia dell'artista. Per ora non possiamo che fare delle deboli congetture.

È certo che il Maestro accetta ancora con troppa facilità i drammi che gli vengono proposti, appena gli sembrano sufficientemente teatrali e melodrammabili. Questo può averlo condotto verso soggetti che egli s'illudeva forse di sentire, ma che in realtà gli rimanevano estranei. L'accoglienza un pò ostile fatta dal pubblico al *Macbeth*, che costituiva nell'arte musicale un ardimentoso sforzo per romperla con le vecchie tradizioni, poteva anche averlo momentaneamente scoraggiato e distolto dal tentare più difficili e alti voli. Sembra, inoltre, dall'osservazione dei soggetti di

Macbeth e dei *Masnadieri*, che fosse in lui la preoccupazione di dare alla propria arte un contenuto di terribilità severa e profonda, e ognuno sa quanto in arte sia deleteria la preoccupazione! È un veleno mortale per la fantasia.

D'altra parte il soggetto dei *Masnadieri* aveva della terribilità tragica solo l'aspetto esteriore inverosimilmente truce. È un dramma in cui non c'è luce, nè aria: si soffoca in questo ambiente di terrore e di crudeltà ripugnante. La malvagità non offre, come in Macbeth o in Jago, la visione di una potenza superiore tale da rientrare nell'ordine dei fenomeni estetici per la sua grandiosità metafisica. Francesco nella sua ambizione smodata non ha mai neppure il minimo bagliore di regalità e di grandezza: è un brutale e cinico delinquente antipatico e volgare.

Peggio era il soggetto del *Corsaro*, dove nonostante la movimentata azione e l'urto delle passioni vivaci, pure si sente ch'esse sono troppo superficiali e troppo inconsistenti. Si sente che le parole proferite dai vari personaggi del dramma risuonano nel loro spirito come l'eco della propria voce in una vuota stanza: essi mancano di vera vita spirituale, nè potevano quindi avere vita artistica per la quale l'essenza dello spirito è la condizione *sine qua non*.

Questa mancanza di vita intima dei personaggi nei *Masnadieri* e nel *Corsaro* doveva essere tanto più sentita dal Verdi in quanto che egli era appena disceso dal cielo shakespeariano. Nel pensiero del sommo tragedo inglese egli aveva ritrovato finalmente sè stesso: il suo genio potè espandersi senza sforzo, liberamente, giacchè poteva finalmente cantare con la propria voce naturale. Ora

allontanarsi da Shakespeare voleva dire esattamente per lui, allontanarsi di nuovo da sè stesso. E tanto più forte e pernicioso doveva essere per l'arte sua questo distacco in quanto che i nuovi libretti che gli erano offerti languivano terra terra e come drammi e come poesia.

Ma più di tutto sembra veramente che la fantasia del compositore attraversasse un momento di esauarimento profondo, dovuto forse a mancanza di una chiara direttiva, o al riflesso di qualche particolare fatto morboso, o anche a una generale spossatezza fisica, forse causata dall'eccessivo lavoro compiuto febbrilmente negli anni precedenti. Fors'anche la sua mente era appesantita dall'ottusità dell'ambiente in cui viveva e delle persone che lo circondavano, giacchè è certo che non v'ha di peggio per un artista che la compagnia di certe persone dai concettini mediocri, buone e care, ma uniformi di spirito, la cui visione della vita non va mai un palmo più oltre del naso, la cui immaginativa non vede mai oltre la scorza esteriore delle cose, pure essendo turgidi di sapienza pratica. Simili ambienti sono un veleno per l'artista, specialmente quando non abbia ancor trovata la propria via.

Anche si sarebbe tentati di pensare che il Verdi fosse dominato in quest'epoca da un profondo pessimismo, che lo seguì fino agli ultimi anni, pur velandosi poscia di umana dolcezza e di una lieve tinta di misticismo. E un fatto che i suoi ritratti giovanili ce lo mostrano sempre molto serio, d'una serietà molto grave ed accorata, mentre nei ritratti degli ultimi anni la sua fisonomia è illuminata da un sorriso arguto e sereno: il sorriso della musica di *Falstaff!*

Questo pessimismo è manifesto anche pei soggetti stessi che egli musica, rispecchianti sempre una concezione di vita tragicamente amara e sconsolata. Domina nella maggior parte dei drammi di queste sue prime opere il senso del male pel male, senza redenzione, senza luce. Lo spirito dell' artista è troppo chiuso, non può spaziare; nell' oscurità costantemente uguale e dolorosa in cui vive, la sensibilità stessa si perde e il genio si spegne.

A formare questo pessimismo potevano avere contribuito molte sventure e persecuzioni da cui era stato quasi di continuo bersagliato fin dai primi anni. Son note infatti le difficoltà colle quali fu alle prese e le amarezze che gli procurarono i primi passi ch'ei mosse nella via dell'arte musicale, gli schernevoli sorrisi di una parte dei concittadini che lo stimavano esaltato e gli preferivano certo Ferrari, oscuro organista. E già ricordai, in altra parte, quali maggiori sventure vennero a soffocare la gioia del primo successo provocando un impeto di scoramento e di sfiducia tanto grandi! Poi seguiroro altre disillusioni ed amarezze: strettezze finanziarie che lo condussero ad impegni esasperanti ed inesorabili cogli editori, che trascinarono la sua arte fin sull'abisso del mestiere; poi le noie della I. R. Censura che per ogni sua opera aveva pronte sempre difficoltà di ogni sorta, a volte non facilmente superabili; poi le lotte dello spirito con sè stesso per un istintivo e necessario bisogno di superamento.

Tutto ciò, unito a un intimo senso di rilassamento della fantasia, rilassamento che era momentaneo ma che egli poteva temere definitivo, tutto ciò, dico, doveva accentuare in lui quella

tendenza alla malinconia a cui fin da piccolo era inclinato, esacerbandola fino a trasformarla in un vero profondo senso pessimistico della vita.

Tale suo pessimismo ha una conferma anche in certe frasi di alcune sue lettere già note. Nel libro del Barbiera *Il salotto della contessa Maffei* è riportato questo sintomatico periodo di una lettera diretta dal Verdi alla contessa medesima: « dal *Nabucco* in poi non ho avuto un'ora di quiete. Sedici anni di galera! » E quando lo spirito è *in galera*, per usare la frase verdiana, è ben difficile che l'arte possa spaziare ed avere quel soffio di grandezza che suppone *a priori* una certa superiorità e libertà dello spirito stesso.

Fra questo turbine di morale abbattimento, di fantastica depressione e di pessimismo ideale nacquero *I Masnadieri* e *Il Corsaro:* nacquero per tosto morire. Nei *Masnadieri* di musicalmente passabile non ci sono che le ultime scene del primo atto e la invettiva di Moser al quarto: « Trema iniquo », mentre Francesco atterrito implora l'Eterno, potente di drammaticità biblica. È il già noto carattere, il più grande e il più forte del genio verdiano che permane immutato, saldo com'è sulla sicura e incrollabile fede religiosa del Maestro. Vi sono momenti che hanno veramente del dantesco per la terribilità degli accenti con cui esplode la profetica minaccia dell'eterna condanna. Il sentimento dell' *al di là* si affaccia alla coscienza smarrita coi colori del più pauroso raccapriccio! Buona è pure la scena finale dell'opera.

Nel *Corsaro* invece, eccettuato un breve preludio alla scena della prigione (seconda parte dell'atto terzo) e qualche spunto simpatico di melodia, vi è una stanchezza d' inspirazione, una *vis*

drammatica così palesemente esteriore, insincera e manierata, una trascuratezza di forma quali non mai s'erano prima verificate. I biografi ci dicono che l'opera fu scritta dal Verdi forzatamente, per non venir meno ad un impegno assunto che non gli fu possibile di sciogliere: questo spiega a sufficienza la svogliatezza che vi si palesa ad ogni pagina. « L'opera — nota il Barrili — non ebbe fortuna. Spiaceva già tanto al suo autore, quella sua creatura di giorni non lieti! »

Fra *I Masnadieri* e *Il Corsaro* Verdi aveva tentato un adattamento dei *Lombardi* per le scene dell'Academie Royale di Parigi; ma il rifacimento, cui fu dato il nome di *Jerusalem*, reso opportuno da abitudini convenzionali di teatro, non migliorò il valore artistico della vecchia opera, poichè l'anima del Maestro troppo rimase estranea a queste poco serie e poco nobili esigenze che un pubblico corrotto imponeva. Si potrebbe forse opporre che Verdi non avrebbe dovuto abbassarsi a simili condiscendenze, ma così facendo egli avrebbe limitato il volo alla propria arte con danno grande del suo avvenire, mentre con pochi ritocchi, del resto non tutti spregevoli e fatti anzi con seri intendimenti e, quel che più conta, nella persuasione di migliorare veramente l'opera, si poneva in grado di fare apprezzare tutto il resto di ottimo che vi era. Se il fanciullo non vuole la medicina per paura dell' amaro si può bene senza viltà nessuna aspergere

« di soave licor gli orli del vaso »!

* * *

Gli avvenimenti politici italiani del 1848 agirono sul pensiero di Giuseppe Verdi come una potente leva smovendo a un tratto la sua fantasia.

Un brivido d'entusiasmo aveva scosso tutti i cuori, e se pure questo entusiasmo si era tristemente spento in un amaro e sanguinante singhiozzo sui campi di Novara, tuttavia le energie si sentivano in tutti e malgrado tutto raddoppiate. Si aveva finalmente incominciato ad agire! E per quanto l'azione fosse stata bruscamente e terribilmente stroncata quasi in sul nascere, come una gemma troppo presto socchiusa al primo soffio primaverile cui una gelida ventata repentinamente avvizzisca, pure una cosa resisteva forte e tenace, incardinata ormai nell'anima degli italiani, ad essa immedesimata oramai come la luce alla fiamma, indomabile, sicura: la fede!

Anche per il Maestro era giunta l'ora di oprare palesemente, alla chiara luce del sole. Non era più il tempo di musicare i cori e le frasi a significato indiretto di *Nabucco*, di *Ernani*, di *Attila*. L'Italia doveva essere finalmente esaltata nelle glorie sue proprie, nelle sue virtù militari, nella sua volontà di indipendenza. Che importa se i barbari hanno ancora vinto? Per mille voci la Storia ci diceva alto il nostro destino; i vincitori di oggi saranno i vinti di domani: La fede è sicura e incrollabile. I ricordi gloriosi del passato possono tenere accesa la fiamma sacra dell'amor patrio e preparare l'incendio avvenire. Ed ecco presentarsi allo spirito commosso del crea-

tore, circonfusa di luce e di canti, la fiera e vittoriosa Lega Lombarda. Milano, l'operosa, la forte, aveva levato il grido di guerra e di libertà contro il Barbarossa. Milano, ove il Maestro ebbe il primo battesimo d'arte, ove soffrì il primo grande sconforto, ma dove anche gioì del primo solenne trionfo, Milano doveva avere da lui il canto di glorificazione. E nacque così *La battaglia di Legnano.*

Di quest'opera che ebbe alla sua prima esecuzione in Roma (27 gennaio 1849) un clamoroso successo, si è detto di poi troppo male e la si è posta troppo facilmente e immeritatamente nell'oblìo. Certo nell'entusiasmo della prima sera contribuì molto il fervore patriottico. Era per il pubblico, e un poco forse per il Maestro, un'opera d'*occasione*, un'opera *dimostrativa*, e il successo non avrebbe potuto mancare anche se la musica fosse stata brutta. Ma poi, cessati gli entusiasmi, si esagerò il valore dell' occasionalità e si volle vedere tutto brutto, tutto enfatico.

Certo l'entusiasmo, specialmente quando assume un' espressione esteriore strepitosa, può facilmente sembrare, a chi lo consideri con animo freddo, enfasi vuota. È certo pure che nella *Battaglia di Legnano* l'entusiasmo è sempre continuativo, dal principio alla fine dell'opera, sempre gridato ad alta voce, e talora assume delle pose un po' tronfie che si direbbero insincere. Sia pure; ma da questo al dire, come il Monaldi, che « simile musica certo ha ben poco o nulla da vedere coll'arte », c'è un'abisso. Ci sono qua e là gonfiature, *quarantottate?* Ebbene queste quarantottate che a noi scettici del secolo ventesimo, cresciuti fra le *réclames* ai lucidi da scarpe e gli entusiasmi

per gli eroi delle corse podistiche o del nobile giuoco del calcio (che farebbero pensare alla verità del vecchio adagio « chi non ha testa ha gambe »!), destano il riso, queste quarantottate erano al tempo loro vivamente sentite.

Ciò che a noi sembra enfatico oggi in quest' opera verdiana era, quando Verdi la scrisse, lo sfogo di un animo che ardentemente amava la patria, era il grido di sfida del vinto lanciato in faccia al vincitore, era il « *ti aspetto al domani* » della Nazione oppressa all'oppressore barbaro e tracotante. Sia pure che il grido oltrepassasse le forze reali di chi lo emetteva, ma non era per questo meno eroico e sentito. Lo scrivere adunque, che *La battaglia di Legnano* fu opera d'occasione significa essere schiavi di un preconcetto.

Certo che nell'opera non c'è molta di quella sublimità che troviamo in tanti altri lavori del Maestro, ma essa porta sempre l'impronta di un forte ingegno, è ricca di belle pagine, ha momenti d' inspirazione ardente e solenne, ha accenti di vigorosa drammaticità. Quest' opera è ancora concepita entro le forme già consacrate dall'uso, è ancora il *melodramma*, e fra i tanti vecchi melodrammi che ancora si eseguiscono *La battaglia di Legnano* occuperebbe un posto decoroso, nè si capisce il perchè non si voglia mai riesumarla. Verdi ha ritrovato in quest'opera ancora parte di sè stesso: l'italiano, il patriotta. Fa difetto ancora il poeta tragico. Va però notato che in quest'opera non c'è quasi più quella banalità di *cabalette*, quella volgarità o rozzezza d' inspirazione melodica che pure si riscontra in tante altre sue opere anche fra le posteriori e fra

le migliori assai di questa, come ad esempio nel *Trovatore.*

A lato di questo pregio esiste ancora quello che fu e rimarrà sempre un suo difetto: l'assenza del colorito storico d'ambiente. In fondo non c'è una gran differenza fra gli affigliati della Lega Lombarda e i congiurati di *Ernani.* Il fatto si è che nel pensiero italianissimo del Maestro tutti i congiurati, a qualunque Nazione li faccia appartenere il libretto, contro chiunque congiurino, simboleggiano sempre le congiure del popolo nostro contro l' Austria. Smarrita così la visione del colore locale, anche il Barbarossa canta come lo sdegnato Carlo V, come Attila, come Ernani e come più tardi canterà il Conte di Luna. È questa mancanza di visione d'ambiente, questa impossibilità di sintesi storica che conduce talvolta il Maestro a pagine di sonorità vuota, di enfasi senza contenuto. Gli è che il suo spirito non ha vibrato che alla periferia.

Ma così non gli accade per il coro « Viva Italia », nobile e fiero d' ispirazione, robusto e sobrio di fattura come pochi altri. È il motivo che per primo compare nell'opera, quello che apre la *Sinfonia,* e che poi coi suoi periodici ritorni forma come lo sfondo di tutta l' opera, a cui dà compattezza e unità di struttura e di pensiero.

Fra i tanti momenti dell'azione in cui ricompare questo inno, uno sopratutto mi sembra in ispecial modo notevole, ed è precisamente nella scena finale del terzo atto, ove un terribile contrasto drammatico centuplica per suggestione immediata il valore della melodia. In questa scena Rolando, che si crede tradito nel suo affetto di marito dall'amico suo Arrigo, pensa di vendicarsi

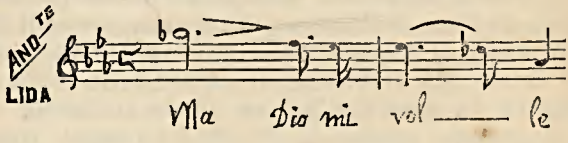
atrocemente dell'onta subìta rinchiudendolo in una stanza nel momento in cui i compagni della Lega Lombarda muovono in campo contro il Barbarossa. La situazione è per Arrigo tragicamente straziante: egli si vede senza scampo ferito nel suo più puro sentimento, nell'amore di patria; e mentre alla sua anima turbata s'affaccia la coscienza dell'onore per sempre infamato, mentre egli già immagina il suo nome schernito e vituperato dai compagni, mentre egli sente pesare sulla propria innocenza una vigliaccheria senza pari, di fuori fra gli squilli alti delle trombe di guerra, si leva fiero e solenne l'inno patriottico delle falangi che muovono al combattimento supremo per la redenzione d'Italia.

L'effetto di questo contrasto è indescrivibile: è l'irradiazione della luce più intensa presso il buio più cupo, il folgorìo della gioia più viva presso il dolore più tremendo, il cozzo della virtù col delitto, la voce dell'azione libera in faccia alla volontà che invano si dibatte fra i ceppi. Questo è in una parola il sublime! Da molto tempo Verdi sembrava aver dimenticata questa sua superba virtù di coloritore; il rinascere di questo carattere è uno dei più sicuri indizi del novello schiudersi del suo genio in tutta la sua michelangiolesca potenza.

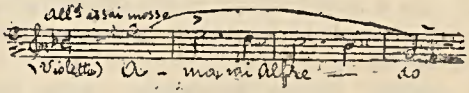
Gli italiani hanno desiderato tante volte che il Verdi scrivesse un inno nazionale; ebbene, questo coro gagliardo e l'altra bella frase del giuramento pure nel terzo atto della sua *Battaglia di Legnano*, avrebbero pieno diritto a diventarlo e per la nobiltà dell'ispirazione e per la relativa facilità della melodia per cui essa può divenire, come già lo fu, ancora popolarissima. Io

sono profondamente convinto che questi due cori che per colorito, per fattura e per concetto si fonderebbero assai bene insieme, potrebbero diventare, e ne avrebbero diritto anche per il momento storico in cui la musica fu concepita e per l'artista che la creò, quell'inno nazionale che ancora manca alle terza Italia!

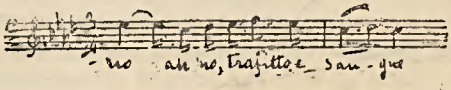
Noteremo infine come *La battaglia di Legnano* offre all'osservazione del critico musicale un altro lato interessante per certi spunti di melodia e di accompagnamenti che più avanti, in altre nuove creazioni, il Maestro svilupperà. E' facile infatti constatare la estrema rassomiglianza di questa frase di Lida nella *Battaglia di Legnano*:



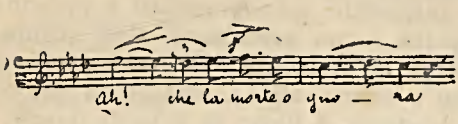
con quest'altra della *Traviata*:



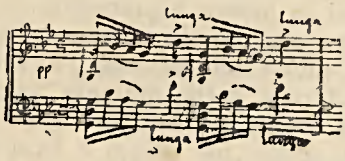
E ricordiamo ancora questa frase di Arrigo:



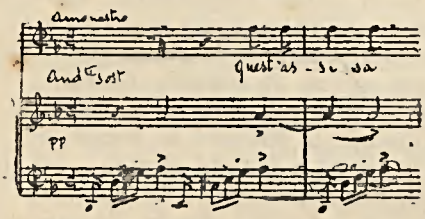
da cui è nato il grido di Manrico nel *Trovatore*:



e infine quest'accompagnamento drammaticissimo:



che riudremo in *Aida* invertito ma non svisato:



Sono questi i bocciuoli che la nuova primavera schiuderà!

* * *

Se per poco attentamente si osserva l'apparire dei grandi fenomeni, specialmente di quelli che portano con sè una mutazione radicale nell'andamento degli avvenimenti o nella sostanza delle

cose, non può sfuggire il fatto ch'essi sempre a breve intervallo sono preceduti e preannunziati da qualche segno precursore. Così prima che il sole sorga all'orizzonte, la terra è percorsa da un leggiero e fresco alito; cosi passa nei cori una dolce tristezza e l'aria si vela di opachi vapori poco prima che la sera precipiti; così prima che la terra sia scossa dal tremuoto gli esseri viventi sono in preda a un intenso e indicibile orgasmo; così la bufera è preceduta da una calma greve e paurosa; così la primavera è annunziata da tiepidi effluvi odorosi; così l'avvento dell'autunno s'afferma sulla morente estate con un rosseggiare sanguigno dei fiori e del cielo.

Anche il genio ha effluvi e fiammeggiamenti inattesi che preannunziano i suoi più fieri risvegli. Nel cammino lento ma sicuro dell'arte verdiana *Luisa Miller* rappresenta appunto il sobbollimento del vulcano che ha accumulato materie incandescenti durante la pausa che il volgo scambiava per sonno di esausta energia, ed ora si appresta a una più forte e travolgente eruzione.

Finalmente il Maestro si decide ad abbandonare i soggetti a sfondo storico, pei quali proprio non era fatto, (vi ritornerà più tardi coi *Vespri Siciliani* e col *Simon Boccanegra*, e sasanno nuove delusioni!); finalmente si abbandona alla corrente naturale del proprio temperamento essenzialmente passionale e drammatico e ritrova la sincerità e la forza michelangiolesca dell'ispirazione melodica.

Il primo e chiaro sintomo della ridesta genialità del Maestro è dato dal riapparire di quelle che già dissi *frasi caratteristiche verdiane*, larghe e luminose, ricche di calore e di espansività. Sono

sprazzi di luce viva, sono atteggiamenti fieri e vigorosi che attestano ancora la vitalità del focolare vulcanico. Ignei pensieri fervono ancora in fondo all'anima dell'artista e a quando a quando prorompono su alla luce.

La melodia fluisce ora più limpida, più spontanea, più appassionata. Non è già che certe melensaggini e certi convenzionalismi siano totalmente scomparsi; ma essi appaiono in minor numero e vanno lentamente trasmutandosi per lasciar posto alla sincerità dell'ispirazione. Da questo, però, all'affermare, come parecchi critici han fatto, che con *Luisa Miller* incomincia una nuova *maniera* verdiana ci corre.

In verità c'è da restare attoniti a vedere come tante persone serie e innegabilmente d'ingegno abbian potuto seriamente parlare di maniere d'arte. Intanto convien ricordare che la *maniera* è qualcosa di assolutamente opposto all' *ispirazione*. Lavora di maniera colui che obbedisce a formule estetiche o a regole grammaticali prestabilite, e che in grazia appunto di questa sua obbedienza, di questo suo legame nega alla fantasia la libertà del volo, l' ispirazione spontanea che va al di sopra di ogni regola e di ogni convenzione preordinata. Orbene, se si osservano le opere di Verdi fino alla *Luisa* è facile constatare che tutte sono composte secondo i cànoni ben noti del *melodramma*. Il solo *Macbeth* tenta di svincolarsi da questo schematismo, nè in tutto vi riesce.

Affermare, adunque, che con *Luisa Miller* incomincia una *maniera* nuova lascerebbe supporre che quest' opera obbedisse a leggi diverse da quelle che, consciamente o inconsciamente, ressero

la fantasia verdiana durante la creazione delle opere precedenti; e non è proprio il caso di dimostrare l'assurdità di questo fatto, tanto esso è di per sè evidente. Ai cànoni melodrammatici Verdi obbedì dalla prima fino alle ultime opere. Appena *Otello* e più di tutto *Falstaff* rappresentano indirizzi e forme nuove nell'arte del Maestro e nell'arte musicale drammatica in genere.

Se si vuol poi dare alla parola *maniera* il significato di *concezione melodica*, anche in questo caso si cade in un altro errore. Se l'ispirazione del Maestro è più dolce e soave, meno rude e violenta che in opere precedenti, pur tuttavia questo carattere non è nuovo, nè il vecchio carattere è completamente sbandito. Ancora in *Aida* e in *Otello* ci sono scene e frasi e strappi di estrema veemenza. Nè, d'altra parte, la dolcezza si presenta per la prima volta nella melodia verdiana con *Luisa Miller*. Religiosa austerità e soave delicatezza di sentimento sono bene nel « Va pensiero » del *Nabucco*, nel terzetto dei *Lombardi*, nell' « O sommo Carlo » dell' *Ernani*.

Si noti, inoltre, che quando i critici si trovano a dovere indicare con quale delle opere di Verdi una data *maniera* comincia e con quale finisce non sono più d'accordo, il che prova sempre più che le maniere sono una concezione tutta nostra ma non hanno basi reali. Del resto l'ammettere l'esistenza delle maniere costituirebbe anche un grave errore psicologico: il genio d'un artista non cambia così da un momento all'altro i proprii caratteri interiori ed esteriori. Può bene un artista avere da un momento all'altro una visione nuova dell'arte, ma è assai difficile che l'attuazione pratica di questa nuova intuizione la segua

immediatamente. Se vi fu genio rivoluzionario in arte fu ben quello di Riccardo Wagner, ma anch'egli salì fatalmente per gradi: alla grande legge dell'evoluzione nessun uomo e nessuna cosa nell'universo può sottrarsi! Il nuovo non si fa *ex-abrupto*, lo si conquista lentamente e con dolore. Volersi radicalmente mutare da un' opera all'altra, vorrebbe dire per un artista cadere inevitabilmente nell'artificio.

Di *maniere* Verdi non ne ebbe che una, la sua che andò gradatamente sviluppando man mano che il suo spirito ascendeva verso la purità e la perfezione. E se l'ascesa fu a momenti più rapida non vi fu però mai strappo così da dover parlare di nuove maniere, chè altrimenti non si spiegherebbero poi certi ritorni all' indietro che nella produzione verdiana si osservano anche dopo la *Luisa Miller*, e ne son prova lo *Stiffelio*, i *Vespri Siciliani*, la *Forza del destino* e per molte pagine lo stesso *Trovatore*.

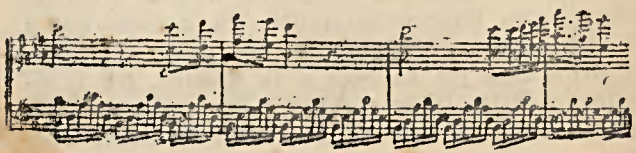
Nella *Luisa Miller* c'è di nuovo, come già dissi, solo un più intenso risveglio della fantasia musicale del compositore; ma, per carità, non parliamo di *maniere*: sono etichette da naturalisti! Sono tentativi d' imbottigliamento del genio che fanno ridere di pietà!

Sempre restando ferma la struttura generale dell'opera e dei singoli pezzi secondo il tipo italiano del vecchio melodramma, la melodia di *Luisa Miller* presenta maggiore novità d'ispirazione e più forte passionalità. Si notano qua e là nell' opera, specialmente nei primi due atti, sconcordanze fra l'azione e la musica, fra il significato della frase verbale e l'espressione della melodia. La convenzionalità della struttura ope-

ristica deforma parecchie idee musicali al loro nascere; così è, ad esempio, nel brano del vecchio Miller: « sacra la scelta è d'un consorte », in quello di Rodolfo: « deh la parola amara perdona al labbro mio! » che sembra anche una parodia della frase musicale: « t'amo d'amor ch' esprimere », l'altro brano pure di Rodolfo: « l'ara o l'avello apprestami » di andamento marziale senza un perchè, ed anzi in opposizione al senso delle parole.

Ma in complesso si osserva una maggior penetrazione della musica colla poesia pur senza che si delineino ancora i vari caratteri dei personaggi. E sopratutto è significativo il soffio nuovo di spiritualismo che si manifesta, già nel primo atto, nella frase di Luisa: « Ad immagin tua creata », piena d'entusiasmo religioso dolcissimo e patetico; e che raggiunge la sublimità nella romanza celebre di Rodolfo: « Quando le sere » e nel duetto fra Luisa e il padre: « Ne andrem raminghi e poveri » nell'ultimo atto.

E' in questo terzo atto specialmente dove l'ispirazione del Maestro si leva in tutta la sua vigorosa potenza drammatica, lasciando fiorire a quando a quando nuovi spunti melodici di una belliniana dolcezza. E' la vena da cui sgorgherà la musica di *Traviata*, di cui uno spunto s'afferma di già con chiarezza non dubbia:



Ma la fantasia del Macstro non ha ancora raggiunta quella pienezza di maturità che è necessaria per scrivere il capolavoro. Ancora un balzo, e la prima vetta avanzata sarà raggiunta; ma intanto fra la posizione conquistata e la vetta vicina vi è un burrone. A superare il precipizio occorreva ardimento e slancio: l' uno e l' altro mancarono in questo momento al Maestro.

Lo *Stiffelio*, che egli scrisse un anno dopo la *Luisa Miller*, forse per la lotta del sentimento religioso con le passioni terrene gli sembrava costituire un passo avanti; ma in realtà la sua vena si trovò impigliata in un genere di soggetto dalle tinte troppo grigie, dai caratteri e dalle situazioni poco nitide e prive di quella potenza tragica che era l' intimo vigore naturale del suo genio. E l'opera non riuscì!

I biografi dicono che essa cadde miseramente; questo forse è esagerato. I giornali triestini del tempo parlano anzi di « pieno e lusinghiero successo », di « lavoro filosofico-religioso », di « Maestro-filosofo »!! Ma in verità si trattava di un successo fatto più di stima che di convinzione. L'opera, poco sincera nell'intuizione del suo creatore, perseguitata dalle stroncature della censura, applaudita senza che il pubblico fosse persuaso seriamente del suo valore, venne alla fine soppressa dall'autore medesimo che ne trapiantò poi la musica, ritoccandola ma non ravvivandola, nell'*Aroldo*.

Ma frattanto, dall'insuccesso Verdi aveva potuto trarre insegnamenti gravi, e vedere finalmente dentro sè stesso con maggior chiarezza. Ora la vittoria non poteva più mancare: sboccia alfine la primavera!

III.

LA NUOVA PRIMAVERA

1. – "Rigoletto" "Trovatore" e "Traviata"

La potenza creativa del genio di Giuseppe Verdi si palesa nel *Rigoletto* ormai vigorosa ed abbagliante. È una fiumana di melodia che travolge ogni diga, un torrente di luce che trapassa ogni schermo. Si ha un bell' appuntare tutti i più sagaci e taglienti strali della critica contro il vecchio scheletro melodrammatico che ancora sostiene quest' opera, contro i convenzionalismi dei cori, dei concertati, dei pezzi finiti e via dicendo: ogni dardo come urta in quelle dure e levigate gemme delle melodie verdiane si spunta e cade privo di forze, com' entra in quella massa incandescente che è la musica del *Rigoletto*, si fonde a simiglianza delle pietre più refrattarie nell' ardore dell' arco voltaico.

Ormai il Maestro ha spalancato alla luce le porte dei suoi più fulgidi tesori, celati a lungo nelle tenebre dell' incosciente. Ormai egli si sente sicuro di sè: gli studi e le esperienze di dieci anni di lavoro assiduo, e con sedici opere, non potevano non rivelare a lui stesso la parte migliore del suo genio e non infondergli quella sapienza e quella sicura pienezza che erano necessarie per creare il capolavoro.

Come il plasticatore foggia nella creta l' immagine, così lo studio e l' esperienza foggiarono,

per così dire, la mente del Verdi in guisa ch'ella doveva fatalmente compiere la grande opera d'arte.

Un profondo lavorìo d'assimilazione, di elaborazione e di selezione era stato in lui; ne fanno fede tutte le opere precedenti comprese nel periodo che il Barrili chiamò "oscuro„. Ma già con la *Luisa Miller* era apparsa l'interna tensione del vulcano: non doveva farsi attendere molto l'esplosione. Infatti fra la *Luisa* ed il *Rigoletto* non v'ha posto che per lo *Stiffelio*; indi, alla distanza di neppur quattro mesi da quest'ultima opera, ecco venire in luce il *Rigoletto*, ecco quella mente che tanti ormai credevano stanca ed esausta, eccola mostrarsi in tutto il suo splendore ed affermare ancora una volta e in un modo prima non mai visto, la propria erculea possanza e vitalità.

Poche volte in un teatro l'entusiasmo fu portato a un così intenso grado come alla Fenice di Venezia la sera dell'11 marzo 1851, e poche volte, in verità, genio d'artista era salito sì alto nelle regioni del sublime.

C'è da rimanere addirittura sbalorditi quando si pensa che quest'opera fu scritta a trentotto anni e in soli quaranta giorni! È ben vero che il *Barbiere di Siviglia* scritto da Rossini a ventiquattro anni gli costò solo tredici giorni di lavoro, che Donizzetti ne impiegò soltanto quindici per l'*Elisir d'amore* e undici pel *Don Pasquale*; ma nel *Rigoletto* la struttura è assai più complessa, la strumentazione ben nutrita e pittoresca (si vedano il preludio, il temporale, l'ultima scena), l'intreccio delle parti più ardito e nuovo, e i più disparati contrasti espressi, talora

simultaneamente, con vivezza di tinte e di ritmi (vedasi il quartetto dell' ultimo atto).

Inoltre tutti i caratteri sono scolpiti con michelangiolesca vigorìa, con dantesca rapidità di tocchi, ciò che lo si deve alla potenzialità drammatica e passionale delle melodie, che però non perdono mai un istante la loro simmetrica quadratura e la loro purezza, e alla novità e varietà dei ritmi incisivi e pieni di vita.

Rigoletto, Gilda, Sparafucile, il Duca, Maddalena: tutti hanno un loro colore particolare, una loro personale atmosfera. È la prima volta che questa individuazione dei *tipi* avviene con tanta pienezza e luminosità in Verdi. Perfino Monterone è figura significativa e vigorosamente scolpita nelle sue poche battute. Al suo improvviso apparire fra il brio spensierato ed elegante della festa, sembra che tutto all' intorno si scolori e quasi si inabissi. Con lui appare sulla scena la coscienza, con lui la vita nella sua essenza tragica sbatte il suo lume sanguigno di contro al riso gaietto e vacuo che subito trema e ammutolisce.

Dalla proprietà e dalla efficacia della melodia e del ritmo deriva quel misto di pianto e di riso amaro e schernevole che pervade tutta l' opera e da cui essa riceve un potente soffio unitario. La convenzionalità dei pezzi staccati quasi scompare di fronte all' affinità musicale che corre tra una scena e l' altra. Anche il libretto del resto, è mestieri dirlo, è trattato in maniera da giustificare pienamente la pausa fra le varie scene; pausa che però in questo caso non prende il carattere di interruzione nel movimento del dramma. Sono soltanto pause sospensive nelle

quali lo spirito dei singoli personaggi sembra raccogliersi e ripiegarsi su sè stesso in una profonda meditazione, in una interiore contemplazione. E più di una volta questo silenzio arcano è rotto improvvisamente e in modo violento dalla musica, quasi che alla sosta si opponesse l'incalzare inesorabile dei fati.

Si vorrebbe da alcuni fare una colpa a Verdi dell'essersi ancora servito in quest'opera di accompagnamenti e moti orchestrali un po' primitivi e invecchiati; ma occorre tener presente che la forma di queste melodie non comporta altra strumentazione nè altre armonie, e, del resto, nel canto è raccolta ogni forza di espressione drammatica senza possibilità di partecipazione con altri elementi. Il valore artistico del *Rigoletto* non istà nella *fattura* ma nell'*ispirazione*. Il Maestro abbandona deliberatamente la ricerca del particolare per lasciar traboccare la vasta onda di melodia che sale fiottando e spumeggiando, superba e terribile nella sua nudità, dal fremente suo spirito che una dionisiaca ebbrezza agita e scrolla come una fiaccola di vittoria.

Se ancora ricompaiono forme schematiche di armonie e di accompagnamenti non importa: la melodia è tale che basta *da sola* a scolpire caratteri e situazioni con quella potente verità non materiale ma tutta ideale e profondamente poetica propria dello Shakespeare e del Buonarroti!

E questa forza drammatica del canto nel *Rigoletto* è somma.

É degno di essere ricordato un aneddoto forse meno conosciuto di quel che merita: lo tolgo dalla bella biografia verdiana del Bragagnolo e

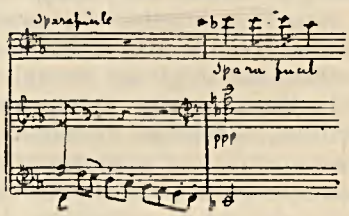
Bettazzi (1). Victor Hugo, autore del *Roi s'amuse* da cui era stato preso il libretto dell' opera di Verdi, si era sempre mostrato assai avverso alle trasformazioni dei propri drammi in opere musicali, perciò egli aveva fatto vietare le rappresentazioni del *Rigoletto* in Francia. A stento e dopo lunga insistenza di comuni amici si ottenne la revoca di tale draconiana disposizione; ma il grande poeta per molto tempo si rifiutò di assistere ad una rappresentazione dell' opera. Soltanto in uno degli ultimi anni di sua vita vi si lasciò condurre. L' illustre uomo "ascoltò con attenzione la musica, dando qualche segno di approvazione specialmente alla scena fra Rigoletto e Sparafucile, al recitativo di Rigoletto e al susseguente duetto del padre colla figlia; s' interessò pur anche al principio dell' ultimo atto, ma dopo il quartetto, che ascoltò nervosamente, Victor Hugo si alzò di scatto ed esclamò: — Insuperabile! Meraviglioso! Semplicemente meraviglioso! — Ma.... subito dopo, non volendosi dare per vinto, sedendosi di nuovo, soggiunse: — Se potessi anch'io, ne' miei drammi, far parlare contemporaneamente quattro personaggi in modo tale che il pubblico ne percepisse le parole ed i diversi sentimenti, otterrei un effetto uguale a questo. — „

Queste ultime parole sono notevolissime, specialmente sulle labbra del verista Hugo, perchè sanzionano l' uso degli *assieme* contro il quale

(1) G. Bragagnolo-E. Bettazzi — « La vita di Giuseppe Verdi narrata al popolo » — G. Ricordi e C. Editori — Milano 1905.

Wagner e i suoi imitatori si scagliarono con tanta ira appunto in nome di un mal inteso verismo!

Un'altra cosa è pure degna di osservazione nell'aneddoto citato, ed è il segno di approvazione dato dall'Hugo alla scena tra Rigoletto e Sparafucile, scena che passa ordinariamente quasi inosservata in mezzo alle tante fulgide bellezze dell'opera, e che pure meriterebbe una maggiore attenzione pel suo indovinatissimo colore fosco e per certi spunti tematici di grande efficacia. Molto strana poi, in questa scena, è la somiglianza fra un motivo discendente dei bassi che sottolinea il patto conchiuso fra Rigoletto e Sparafucile e il leit-motiv del patto nella Tetralogia wagneriana:



Si tratta certamente di una pura coincidenza casuale, poichè l'opera di Wagner, già in formazione, non apparve al pubblico che diciotto anni più tardi; ma non è però meno impressionante per il critico tale coincidenza nell'espressione di un analogo concetto in due nature tanto opposte come furono quelle del nostro Verdi e del Maestro lipsiano.

Non passerò sotto silenzio un'altra pagina importantissima e alla quale pure il pubblico presta

in generale poca attenzione: il preludio. Esso è impostato tutto su gli squilli fatidici della *maledizione*, i quali appaiono dapprima lenti e pallidi come fantasmi, indi incalzano e ingigantiscono rapidamente fino ad esplodere in una successione spasmodica di singhiozzi che a poco a poco si affievoliscono e terminano in un ultimo e lungo gemito. Il tema della maledizione riappare ancora fosco e pauroso, ma ora, dopo la seconda ripresa, si muta istantaneamente in una forma di risoluzione energica e scultoria che sale e si arresta in un ultimo grido; due note basse e ruvide troncano la visione dolorosa e terribile: il dramma è compiuto.

Così, in poche linee questo preludio sintetizza meravigliosamente con beethoveniana grandezza tutta l'azione che appresso dee svolgersi: nulla di più grande e di più semplice!

E con quale nitidezza si stacca dietro questa specie di velario tragico la gaiezza signorile e fatua insieme delle musiche festose fra le quali si culla la spensierata sensualità del Duca! Tutta la sua incosciente e balda frivolezza si palesa subito nella musica della prima ballata ch'ei canta: « Questa o quella per me pari sono », e si accentua poi ad ogni frase, ad ogni scena sempre più, per prorompere alla fine con viva espansività in quel gioiello di leggiadrìa e di arguzia che è la canzone: « La donna è mobile ». È come uno zampillo alto e iridescente, è come un agile frullo di libere ali pel cielo!

Ma occorre forse che io mi dilunghi più oltre a parlare di bellezze che ormai tutti conoscono e riconoscono? Il *Rigoletto* è un capolavoro, e uno di quelli che non hanno bisogno di lunghe

esegesi storiche ed estetiche per essere compresi ed ammirati.

Eppure non così la pensarono parecchi dei contemporanei al Verdi. Sarà interessante il riportare qualcuna delle critiche fatte a questo spartito al suo apparire: ci potranno insegnare in qual conto noi dobbiamo tenere tante altre critiche intorno ad altri artisti, anche contemporanei nostri.

Subito dopo la prima rappresentazione il corrispondente veneziano della *Gazzetta musicale di Milano* scriveva: (*Gazz. Mus. di Milano;* anno IX, n.° 11; 16 marzo 1851): « (Il Rigoletto) sente qualche cosa come dell'opera semiseria; comincia con una canzone a ballo, ha per protagonista un gobbo; muove da un festino e si termina, non con troppa edificazione, in una casa senza nome, dove si vende l'amore, e si contratta sulle vite degli uomini: è, insomma, *Le roi s'amuse* di Victor Hugo, netto e schietto, con tutti i suoi peccati. Il maestro, o il poeta, si presero d'un postumo affetto per la scuola satanica, omai scaduta e tramontata; cercarono il bello ideale nel difforme, nell'orrido; mirarono all'effetto, non per le usate vie della compassione e del terrore, ma dello strazio dell'anima e del raccapriccio. In coscienza non possiamo lodar questi gusti ».

E continua dicendo che l'orchestra è più splendida assai del canto, e che difettano i grandi pezzi d'assieme.

Poi vennero altri che gridarono contro l'immoralità del soggetto e che procurarono all'opera una moralissima caduta a Bergamo!

Proprio come per *Iris* di Mascagni!!

Nè molto di più se ne comprese all'estero.

L'*Atheneum* di Londra, ad esempio, uno dei più importanti giornali inglesi, ebbe a dichiarare che la musica del *Rigoletto* era « puerile e ridicola, piena di volgarità e di eccentricità e povera di idee »! Il *Times* faceva una carica ancor più violenta, accusando il Maestro di « plagi frequenti », di « mancanza di accuratezza nei finali e nei pezzi d'assieme »; e aggiungeva: « Nel cercare la semplicità il Verdi è caduto nella frivolità. In altre opere ha spesso nascosto, con un certo successo, la povertà dell'idea con pomposo sfoggio d'istrumenti (?!), ma ora ha dimostrato di avere poche idee che possano dirsi originali... *Rigoletto* è l'opera più debole del signor (!) Verdi, la più sfornita d'ogni ingegnoso contributo. Entrare in un'analisi sarebbe perdita di tempo e di spazio! » E la magna *Gazzetta Musicale* di Parigi scriveva semplicemente: « il n'a pas de melodie! » Scusate se è poco!; e profetava all'opera nuova una corta vita.

Oggi noi ridiamo leggendo simili strafalcioni, eppure oggi non se ne dicono meno. Pei critici pare una necessità questa di dir male di ogni opera d'arte dei loro contemporanei! Che cosa non si è scritto contro le migliori opere di Mascagni, Puccini, Perosi e Franchetti? Che cosa non si è scritto contro il Carducci e il Pascoli? Che cosa non si è scritto e non si vien tuttora scrivendo contro d'Annunzio? Eppure, forse molte di queste critiche hanno lo stesso valore.... di quelle scritte dai « catoncelli stercorari » d'altri tempi contro Verdi, Bellini, Rossini, Wagner!

Gli è che i critici vorrebbero sempre che gli artisti pensassero e scrivessero non con la propria testa, ma con quella di essi critici. La man-

canza di sicuri criteri estetici li spinge a fare del loro gusto e del loro sentire personale una legge alla quale vorrebbero sottomettere tutti gli artisti plasmando e spremendo il loro genio allo stesso modo che il cascinaio forma e spreme il cacio pressato da pesanti macigni entro i ben serrati cerchi di legno. Infelici! Vano è il voler moderare all'aquila il volo: essa s'adergerà sempre verso il sole insofferente di qualunque estraneo volere.

E così segue il *Rigoletto* la sua via trionfale, e così la seguiranno tutti i capolavori d'arte, a dispetto di tutte le prediche dei critici passati, presenti e futuri! Il critico sbava: ma l'opera d'arte è in alto e vola, e vola sempre!

*
* *

Il *Rigoletto* non è ancora, nella via dell'ascensione spirituale verdiana, il volo del genio vittorioso e dominatore sopra il convenzionalismo, non è ancora il simbolo della completa liberazione dell'interiore dall'esteriore, ma piuttosto lo sforzo sublime dello spirito verso la piena luce, verso la totale sua libertà. Ma lo spirito ha da lottare in quest' uomo contro delle ben tenaci e rudi tendenze.

Il genio del Maestro indubbiamente sale, si purifica, s' affina, ma lentamente; la sua primordiale rozzezza ha radici innumeri e forti in lui, e inoltre grevi e secolari tradizioni avviluppano la sua fantasia come le scorie del marmo avvolgono l' immagine che lo scalpello dello scultore svelerà. E il lavoro di rivelazione dello spirito verdiano è lento e doloroso; è come se l'im-

magine dall' interno del proprio masso debba far saltare le scaglie e scolpirsi da sè. Si può dire che questo paziente e lungo lavorìo durò fino all'estremo giorno della vita di Giuseppe Verdi, e che l'immagine del suo genio non si rivelò interamente a noi che negli ultimi lavori.

Quanto v'ha di meraviglioso e di sublime in questa titanica lotta si intuisce ma non si può dire a parole: è un mistero sacro!

Il *Trovatore* è opera che sta a dimostrare appunto la difficoltà delle conquiste verdiane, la lentezza del suo cammino. Vi si palesa una fantasia musicale viva e inspirata, ma l'intuizione del dramma non è più così sentita come nel *Rigoletto*, e afferma anzi un ritorno verso forme convenzionali e superficiali. Il *Trovatore* dimostra quindici anni più di quelli che in realtà esso abbia. E' un ritorno all'antico, un bisogno forse di sfogare ancora gl' impeti interni tuttora indomiti e quasi selvaggi del suo estro. Questa musica ha forme per le quali essa si riannoda strettamente alla *Lucia* di Donizetti e all'*Ernani* dello stesso Verdi.

Per quel che riguarda la concezione dell'intero organismo melodrammatico, il *Trovatore* prova come il Maestro non avesse ancora saputo liberarsi dai preconcetti della scuola romantica. Quest'opera, se è melodicamente calda ed espansiva, piena di una spontanea ed anche violenta effusione di sentimento, il che costituisce precisamente uno dei principali caratteri del romanticismo, ha però anche della scuola romantica i principali difetti di molto esagerati, quali, ad esempio, i subitanei e veementi contrasti, i continui trapassi dalla gioia inaspettata al più cru-

dele terrore della morte, le tinte stranamente fosche e truci fino al grottesco, i colpi di scena spinti fino all' inverosimile e una esagerazione del fantastico che arriva al puerile e al ridicolo. Tutti questi caratteri sono già nel libretto, la cui trama fu ordita dallo stesso Verdi; e la musica non fece che renderli più appariscenti aumentando a dismisura i difetti.

Eppure questo lavoro che a una critica spassionata si rivela oggi in gran parte così insincero e difettoso, ebbe un successo enorme, ed esercita tuttora sul pubblico un fascino potentissimo, più assai di altre opere, anche del Verdi medesimo, ben più sincere e perfette.

La ragione di questo grande successo del *Trovatore* sta tutta nella genialità della musica, indipendentemente dai suoi rapporti col dramma. Ma in realtà, il valore d' un' opera musicale drammatica va giudicato dalla rispondenza tra musica e poesia, ossia dall' intuizione musicale dell' azione tragica. Ben osservava a questo proposito il Mazzucato fino dal 1853, scrivendo appunto del *Trovatore* (*Gazz. Mus. di Milano*, Anno XI, N.° 39; 25 settembre 1853), che « una musica potrebbe esser bellissima, considerata in sè medesima, ma non trovarsi in armonia col luogo, col fatto, co' personaggi che si vogliono per essa figurare: come un ritratto può essere magnifico lavoro, ma non somigliar l' originale. »

Ora, la musica del *Trovatore* è assai sovente in palese contrasto colle parole e le situazioni che dovrebbe esprimere; e sopratutto nuoce alla proprietà dell' espressione l' uso troppo frequente di melodie di carattere allegro in tempi 3[8, 6[8, 3[4 ecc., le quali conferiscono a tutta l' opera

un' impronta di ballabile che fece dire a qualche critico essere tutto il *Trovatore* e in genere quasi tutta la musica di Verdi intessuta di motivi di *valzer* e di *mazurke*. Specialmente urtano sgradevolmente questi movimenti di ballabile quando (ciò che spesso avviene appunto nel *Trovatore*) sono usati in momenti drammatici, come nel terzetto finale della prima parte, nel duetto della seconda parte tra Manrico e Azucena specie verso la fine, e nell' *arioso* del Conte: « Per me ora fatale »; che potrebbe essere ottima musica per un inno patriottico; nel racconto di Azucena: « giorni poveri viveva » della terza parte; nella cabaletta di Leonora: « tu vedrai che amore in terra », subito dopo il *Miserere*, presso il quale per contrasto sembra anche più banale del vero.

Ma la musica di quest'opera, considerata in sè stessa, è molto più calda e spontanea che non, ad esempio, quella del *Macbeth* che pure è spesso tanto più profonda e connessa al dramma, e tanto più elaborata. E a ciò precisamente il *Trovatore* deve il suo grande successo.

Questa facilonità, questa grande scorrevolezza e piacevolezza melodica, assai più tersicorea che dionisiaca o apollinica è appunto quella che riesce maggiormente gradita al pubblico. Essa non dà stimoli meditativi; è un godimento tutto periferico che si afferra quindi coi sensi più esteriori, senza menomamente preoccupare o anche solo occupare facoltà psichiche superiori; e perciò diverte ed anche entusiasma di un entusiasmo dovuto a un eccitamento quasi esclusivamente sensoriale e solo in piccola parte spirituale.

Tutto questo però non darebbe al *Trovatore*

che una vitalità fittizia, poichè il godimento dei sensi va soggetto a stanchezze e mutamenti di gusto continui, mentre è necessario, affinchè un' opera viva lungamente, ch' essa parli allo spirito: solo questo non muta e non si stanca.

Il senso si esaurisce per l' abuso dei piaceri, ma lo spirito è l' eterno giovane, Lièo: l' ideale e il reale in lui si fondono nella bellezza eterna ed assoluta. Cambiano gli uomini e i costumi, le mode e le scuole; ma Omero e Fidia, ma Dante e Michelangelo nulla perdono della lor vivida luce, giacchè le loro opere sono vivificate dal soffio divino che anima tutte le cose, sono piene del senso dell' immutabile e dell' infinito che rapisce la natura e l' uomo oltre loro stessi e li congiunge in una sfera che varca il tempo e lo spazio, nella mistica serenità ove regna il sovrumano.

Orbene, nel *Trovatore* vi sono pagine che gli danno diritto a una vitalità ben più duratura di quella che gli viene dalla piacevolezza sensoriale di molte sue melodie. Alcune di queste pagine sono ricche di affetto e di impeto lirico; ad esempio la canzone di Manrico: « Deserto sulla terra », così indovinata pel suo colore arcaicizzante e per quel senso di esaltamento nostalgico che la pervade; la dolce e appassionata aria: « Ah si, ben mio », cui segue con sì vivo e fiero contrasto la celebre cabaletta: « Di quella pira » tanto ardente e slanciata pur nel suo convenzionalismo stilistico.

Ed è bello quell'ardore guerresco che fiammeggia subito nei primi squilli del preludio e quasi di continuo domina, tingendo d'un caratteristico colore d'ambiente il dramma che ad ora ad ora

balena e rutila come una spada nel sole; e potente per brio e per lo strano colore tra il fantastico e il zingaresco è il coro dei gitani, ove quel genialissimo effetto di ritmici martellamenti sulle incudini, la vigorìa del canto e l'ampiezza dei gesti insieme cospiranti infondono alla vecchia e inerte carcassa delle masse corali un nuovo e plastico senso di vita!

Ed è assai bello il moto orchestrale affannoso all'inizio del terzetto finale della prima parte, dopo il grido di Manrico: « Infida! ». E più gagliardo, anzi veramente sublime è nel finale della seconda parte quell'affanno di gioia inattesa che prorompe con voci spezzate e sincopate dal canto di Leonora e dall'orchestra, mirabilmente insieme fuse, alla frase: « e deggio e posso crederlo ». Manrico è apparso all'improvviso, quasi per un miracolo divino, in un momento di supremo pericolo per Leonora: la situazione era convenzionale fino all'assurdo, ma l'arte del Maestro non solo la salva, ma la solleva colla potenza della sua ispirazione al di sopra di ogni convenzionalismo.

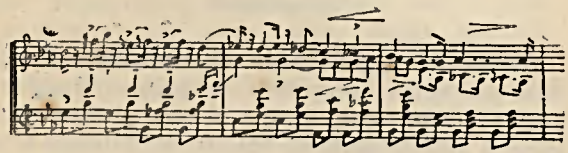
Qui non sentiamo più la falsa e assurda posizione di questo *deus ex machina*, ma siamo tutti presi dall'emozione intensa e anelante di Leonora. Non vediamo più nè i personaggi nè la scena; si vive nei palpiti e nell'anima di questa donna: la sentiamo come soffocata dalla gioia, quasi incredula ai propri occhi: poi la coscienza della realtà le infonde nuova vita, e come un profondo sospiro a lungo e dolorosamente compresso sgorga e s'espande la magnifica frase in cui vibra tutta la sua gioia e il suo entusiasmo: « Sei tu dal ciel disceso »! E' una delle larghe e ca-

ratteristiche frasi verdiane in cui c'è tutto l'artista con tutto il suo cuore gonfio e traboccante di lirismo e di passione profondamente sentite!

Ma c'è di meglio: c'è ancora la parte quarta, in cui il Maestro si leva di nuovo alle altezze già da lui raggiunte nel *Rigoletto*. L'ultimo atto delle opere di Verdi — ciò mi sembra assai degno di considerazione — è quasi sempre il migliore, e molto spesso segna un forte distacco dai precedenti. Nelle opere degli ingegni mediocri invece accade che proprio all' ultimo atto si palesa la debolezza della fantasia. La ragione è evidente: le opere degli artisti di non forte genialità vivono di piccoli episodi, ma là dove la passione più incalza e s'accende, là dove la tragedia palpita più serrata e veemente, ivi mancano le ali al volo. Per gli artisti di genio avviene precisamente il contrario, o le loro opere sono d'incerto valore nelle parti ove il dramma langue e vivacchia di espedienti e di episodietti, ma risplendono ed ardono come la superficie solare là dove più il fato stende i suoi veli di porpora e d'ombra.

Così avviene, ad esempio, per la *Norma* di Bellini, per la *Favorita* di Donizetti, per l' *Ernani* la *Luisa Miller* la *Traviata* ed anche pel *Trovatore* di Verdi. Ciò ha il suo valore, e non piccolo, giacchè dimostra che se nella nostra produzione operistica mancarono per il passato i capolavori completi, la colpa fu più dei librettisti che dei maestri di musica. I musicisti c'erano, e forti, e questa lor forza rivelavano pienamente ogni qual volta i drammi ne davano loro la possibilità. Per questo i nostri capolavori non sono mai (fatte poche eccezioni) opere intere, ma atti e scene di opere.

Il quarto atto del *Trovatore* conteneva appunto situazioni che potevano fortemente accendere l'ispirazione di un musicista, nè quella del Verdi languì! Troppe sono le bellezze di quest' ultimo atto per enumerarle tutte, dalla funerea romanza di Leonora: « D'amor sull' ali rosee » all' ultimo grido di Azucena: « Sei vendicata o madre! ». E non mancano neppure le bellezze dei particolari, come ad esempio questo di effetto così angoscioso e appassionato:



Ma due principalmente sono i momenti in cui la sublimità allarga l'ali gloriose alla luce dell' ideale. Uno è il *Miserere*, quadro di dantesca terribilità, ove il sentimento della morte suscita ancora gli accenti più intensi e tragicamente austeri dallo spirito religioso del Maestro. Sopratutto di una terribile sublimità è il contrasto che scaturisce dalle due diverse intuizioni della morte, che pur ne completano la visione rendendola doppiamente profonda, nel coro e in Manrico; il primo volge al cielo la preghiera suprema mentre il morituro volge alla terra e all'amore ancora il suo estremo canto di eterno addio! Poche altre pagine in musica raggiungono tale grandezza tragica!

L'altro quadro è un' idillica e pur mesta visione di pace nell'aspettazione della morte: è il faticoso e flebile sospiro di Azucena: « Sì: la stan-

chezza m'opprime », cui risponde il dolcissimo e suadente consiglio di Manrico: « Riposa, o madre ». E mentre la madre acqueta per un istante nel sonno il tormento dei suoi paurosi ricordi, l'angoscia dell'ansia, e il fremito sordo della vendetta, una soave nostalgia l' avvolge e la culla con la magìa d'un canto irresistibile, e il labbro lento e teneramente l'esprime:

« Ai nostri monti
« ritorneremo!

Oh, il selvaggio Verdi sta rimutando le corde alla sua cetra: è questo il primo aleggiare di quella poesia che, simile a una pioggia di fiori sotto il pallido effluvio lunare, s'effonderà attorno all'eroico e doloroso amore di Violetta Valery.

*
* *

« Pianse ed amò per tutti »!

Così Gabriele d' Annunzio disse di Giuseppe Verdi nell'alata canzone per la sua morte, nè altre parole io so che possano con maggiore efficacia significare il carattere e il valore della musica de *La traviata*.

Dopo quel sublime scrollare di lauri che è *Rigoletto*, in cui proruppe improvvisamente una rinnovata forza di geniale ispirazione da lungo tempo sopita, dopo che il Maestro ebbe dato libero sfogo alle ultime vampe della passione violenta e gittate molte scorie della sua più vecchia anima di musicista nel *Trovatore*, egli potè finalmente veder limpido in fondo al proprio cuore quanto

di più intimo esso rinserrava. Ciò che fino allora era sempre rimasto travolto tra le spire di una passionalità indomita e quasi selvaggia o fra l'austera solennità delle visioni bibliche e i fremiti di un ardente patriottismo, ora appariva finalmente libero e puro innanzi al suo sguardo indagatore e gli cantava voci nuove e possenti. Erano voci di una soave tenerezza, a volte ardenti, a volte carezzevoli; note d' amore che si svelavano colla semplice e fresca serenità di un mattino primaverile; ed erano anche voci di pianto e di dolore non mai udite, flebili lamenti, spasimi di anime vinte dal destino, l'affanno di mille speranze perdute, di mille dolci sogni infranti!

Tutto questo celava nel profondo dell' anima sua l'uomo che aveva fino allora ruggito ed imprecato con immane furore, l'uomo che era apparso alla società burbero e scontroso tanto da guadagnarsi la nomèa di « orso »; un tesoro d'affetti senza pari si nascondeva sotto queste rudi sembianze, un tesoro di ineffabile dolcezza e di pietà. Ed ecco che appena l'ascensione estetica dell'artista si accorda con uno stato d'animo atto a richiamare alla superficie quanto stava racchiuso nel fondo luminoso della sua coscienza, nasce la musica di *Traviata*.

Quest'opera si distacca talmente da tutta l' anteriore produzione verdiana che i contemporanei, com'è noto, non la compresero subito e la fischiarono. E' la sorte delle opere che s' allontanano dalla moda, che urtano contro l' abitudine inveterata e si lanciano ardimentose verso nuovi cieli.

Pubblico e critica sono quasi sempre degli

strenui difensori dell' inamovibilità in arte, il primo per ignoranza e grettezza, la seconda per una falsa cultura estetica, e perciò nessuna meraviglia possono recare le cadute del *Barbiere di Siviglia* di Rossini, della *Norma*, della *Traviata*, del *Mefistofele*, fino al recente fiasco della *Butterfly* di Puccini.

Nel caso de *La traviata* le cose erano state aggravate dai cantanti i quali non avevano neppur essi compreso nulla della nuova musica verdiana. Si era abituati da lungo tempo ad un Verdi impetuosamente drammatico talora fino al brutale e al volgare, appassionato, sì, ma di una passionalità basata in gran parte sugli stati emotivi più comuni e specialmente teatrali; ed ora egli appariva completamente spoglio delle consuete violenze, soffuso di una dolce e insolita mestizia e ricercante i più riposti movimenti della psiche umana. Tutto ciò poteva ben sembrare il segno tangibile di una esaurita genialità al pubblico che si recava a teatro col ricordo della focosa musicá del *Trovatore*.

S' aggiunga a ciò anche la maggiore finezza nello strumentale della *Traviata* in confronto con quello delle opere precedenti e anche delle contemporanee (almeno di quelle conosciute in Italia); vi si aggiunga in fine la disgustosa impressione prodotta dal vedere per la prima volta sulla scena melodrammatica i vestiari, allora di moda, e l'eccessiva formosità di chi eseguiva la parte della tisica Violetta e si avrà l' esatta ragione della caduta di quest' opera.

In verità, anche senza tutto questo, c' era di che disorientare un pubblico, tante erano le novità musicali che il Verdi portava alla luce ne

La traviata. Si erano già avute opere di sentimento patetico col Bellini, ma si era ben lontani dal supporre il Verdi di *Ernani* di *Attila* e del *Trovatore* capace di tanta tenerezza. D' altra parte la elegiaca spiritualità del catanese era ben altra cosa dall' umana passionalità della musica di *Traviata,* giacchè il Verdi in quest' opera ci dette non la contemplazione idillica del sentimento, ma l' espressione drammatica dell' amore e del dolore; e non la squisitezza dell' amore e del dolore in ciò ch' essi possono avere di sensualmente fragile o di morboso, ma in ciò che essi possono compiere di altamente eroico.

Se il *Tristano e Isotta* di Wagner è il poema della passione morbosa, come quella che fu generata dalla potenza di un filtro incantato, *La traviata* di Verdi è il poema del dolore e dell' amore sano e limpido come essi appaiono nella loro essenza naturale. Mentre in *Tristano e Isotta* la redenzione è soltanto nella morte, ne *La traviata* invece è l' amore il quale suscita la grande opera di redenzione che la morte illumina e santifica. Nell' opera wagneriana tutto l' amore è colpa e spasimo irresistibile, l' ansia dell' attesa è tormento crudele, soltanto la morte è gioia e liberazione. Nell'opera di Verdi al contrario l'amore è gioia e purificazione, ma dolore è la rinunzia che accelera la morte, e che però rende ancor più alta la redenzione. E la morte che per tutto il dramma incombe come un oscuro fato sul fragile corpo della protagonista, mentre amaramente infrange una dolce esistenza, mentre distrugge un vago sogno di felicità, pure avvolge di un' aureola più radiosa l' anima della donna redenta pel sacrificio sublime d' amore.

Tutto ciò il pubblico non lo capì subito, e forse lo intuì sempre soltanto in modo assai vago anche dopo. Ma quello che gli fa torto è di non aver compreso neppure la tenerezza e la passione fortissima delle melodie di *Traviata*, di cui tuttavia, per un caso ben raro, la critica ebbe qualche incerto sentore.

Solo un anno dopo pubblico e critica intesero bene il valore di questa musica, se non proprio tutta la sua intimità drammatica e le sue significazioni. Dopo la riproduzione de *La traviata* al Teatro Gallo di San Benedetto il corrispondente da Venezia della *Gazzetta Musicale di Milano* scriveva: (*Gazz. Mus.* 14 maggio 1854): « Il pubblico che si recò in teatro mal prevenuto e di cattivo umore per l' improvvida scelta di uno spartito già condannato, ne uscì tutto commosso, e coll' esultanza di una vera scoperta ».

Più che d' azione esteriore il dramma de *La traviata* è fatto di intimità psicologica. Per esprimere pienamente questa lotta interiore di passioni il Verdi dovette staccarsi dalle forme della sua produzione antecedente, ed a ciò appunto si deve l' originalità delle melodie di quest' opera.

Molti tratti ed accenti della musica di *Traviata* già abbiamo ravvisato in opere precedenti, ma ora essi ricompaiono in piena luce, soffusi di una soavità nuova. E come nuovi erano i sentimenti che si offrivano al musicista, nuove sono le melodie, nuova la finezza dello strumentale e la ricerca di un' eleganza che poi troverà la sua piena estrinsecazione nel *Ballo in maschera*. Tutto questo è il naturale portato dell' evoluzione di un genio che di continuo si rinnova ed

ascende verso le più pure ed alte manifestazioni artistiche.

Le melodie verdiane presentavano nelle precedenti opere una struttura schematica, che si ripeteva quasi per tutte allo stesso modo. Esse erano originate da un breve inciso che con l'insistenza di una vera e propria idea fissa passava più volte per diversi gradi della scala. Nella *Traviata* invece la melodia si svolge spesso in più ampie frasi e più liberamente ideate. Con quest' opera Verdi ritorna alla sincerità della vita e dell' espressione; tuttavia la forma generale dell' opera è sempre quella che va sotto la denominazione di *melodramma*.

Ci sono ancora i *pezzi* e le *scene*, e alla fine di ciascun pezzo e di ciascuna scena le *cadenze*, gli arresti conclusivi. L' opera è come un album, come un succedersi di bei quadri; ma fra tutti questi quadri corre un legame recondito, sono tutti stretti fra loro da un' armonia di colore e da una affinità spirituale profonda, quale già ebbi occasione di notare pel *Rigoletto*. E anche nella *Traviata* le cadenze hanno perduto il carattere di *gorgheggio* per acquistare un valore espressivo, un' intonazione lirica.

Pure, la concezione drammatica della musica è in fondo sempre la stessa: egli va sinceramente e direttamente all' espressione appassionata del dramma, senza simboli e senza sottintesi; soltanto la sua arte acquista ora una penetrazione maggiore.

Anche il coro non è più un semplice spettatore pettegolo e convenzionale come nelle opere del vecchio repertorio melodrammatico, ma ora egli è parte integrante del dramma, forma come

uno sfondo di vita gaia e vivace sul quale più nitidamente risalta il doloroso dramma di amore e di morte per cui si sublima la sventurata figlia del piacere. È da questo sfondo ch' ella si distacca per ascendere verso la sua redenzione. E mentre nel primo atto il suo canto è giocondo e spensierato come quello della folla entro cui vive, nel terzo atto invece la sfrenata follìa del baccanale risuona come un'eco lontana e terrena attorno a un' anima ch' è già sola ed alta presso il cielo.

Dire dei caratteri particolari della musica di *Traviata* è superfluo, data la sua estrema semplicità e la sua immensa popolarità: quanto vi è di più tenero ed appassionato, di più nobile e di più doloroso nello spirito umano è raccolto in questa musica. Chi non sente subito con quanta forza e con quanta naturalezza è espresso nel preludio del primo atto il contrasto psicologico che è nell' anima della protagonista e che è la vita di tutto il dramma?

Già nel *Rigoletto* la sinfonia come pezzo staccato di bravura per l' orchestra cede il posto al preludio preparativo dell' azione. Nel primo preludio de *La traviata*, dopo le prime eteree battute, diafane ed estenuate come l' esile bellezza della misera che la tisi lentamente corrode e spiritualizza, ecco prorompere dal cuore ardente il grido d' amore e di vita, eccolo intrecciarsi e disposarsi all' arguzia scherzosa, alla frivolezza esteriore che a poco a poco cede innanzi ai più caldi sospiri della passione e si spegne in un languido e pallido sorriso. Tutto il dramma è già qui in queste poche pagine di musica.!

E se passiamo a studiare il modo com'è espres

sa musicalmente l' anima di Violetta nel corso dell'opera, la maraviglia non è minore. Subito si osserva come di mano in mano che il dramma incalza, la musica perde gradatamente la prima gaiezza voluttuosa e spensierata dominante in quasi tutto il primo atto, fino all'ultima scena. È qui dove per la prima volta lottano insieme il calore di una passione viva e sincera cogli ultimi guizzi di una frivolezza che invano tenta di resistere e di vincere. Violetta gorgeggia e trilla, e mai trillo e vocalizzo ebbero più vibrante espressività.

« Sempre libera degg'io
« trasvolar di gioia in gioia!

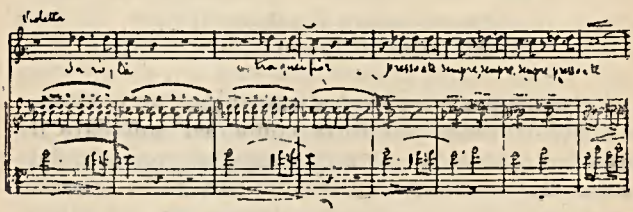
E le note svolazzano leggiere come ali di farfalla, e i gruppetti si snodano agili come se uscissero dalla gola arguta di un'allodola. Ma di contro a questo zampillìo sonoro, a questo scintillìo iridescente, improvvisamente si leva la voce pura e divina dell'amore:

« Amore, amore è palpito
« dell'universo intero!

Il gorgheggiare leggiero s'interrompe un momento e poi riprende più forte come per soffocare il grido della passione vera che sale dal profondo del cuore. Ma è trionfo del suono, non dello spirito.

Nel secondo atto l' amore tenace ha già vinto sulla frivolezza, ma ora s'impone una lotta nuova e più ardua: la lotta tra l'amore e la rinunzia eroica, la rinunzia sublime. La lotta incomincia nel duetto tra Violetta e Giorgio Germont: la passionalità della musica si fa sempre più inten-

sa ed accesa. Poi la necessità della rinunzia s'impone, e l'anima dell'infelice amante ancora vince; il pianto le fa groppo alla voce, l'angoscia la scrolla come un vento di bufera. Le parole le escono a scatti, ansimanti, doloranti: « Sarem felici.... sarem felici.., perchè... tu m'ami..., tu m'ami..., Alfredo..., tu m'ami..., non è vero? » È lo stesso affanno penoso che sbatte l'anima di Rigoletto allorchè cerca la figlia e chiede tremante d'ansia e di terrore ai cortigiani: « È là..., non è vero? È là..., non è vero? » Anche Violetta trema e nello spasimo del supremo distacco il pianto le bagna le guancie pallide. Alfredo se n'avvede, ed essa allora si sforza di sorridere, e il suo sorriso lacrimoso balena nei trilli brevi e leggieri che tentano di sollevarsi sempre più sicuri e chiari. Ma l'anima non regge a sì dura e terribile violenza, lo strazio è troppo grande e già prorompe nel pianto: i violoncelli gemono e narrano questa sofferenza asprissima, questo vacillare della volontà sotto i morsi del dolore e dell'amore:



E l'amore che nessuna forza umana riesce a dominare esplode alfine in tutta la sua ampia e delirante potenza nella divina frase: « Amami Alfredo », mentre tutta l'orchestra vibra e freme

come il corpo affranto dell' amante, come tutto l' esser suo, nell' impeto estremo della passione che la vince.

Da questo momento il dramma, e con esso la musica, ingigantisce prestamente, si fa amaro e terribile, divien tragico e violento, rotto a quando a quando da scoppi convulsi di pianto, per trasformarsi poi nell' espressione del dolore più intenso e straziante. Quante lacrime, quanta tristezza sconsolata e profonda e insieme quanta dolcezza nel sublime preludio del terzo atto! Gli estenuati e diafani accordi del primo preludio ancora risuonano; un mondo di mestizia ineffabile e pur soave è in essi: il sopore d' ogni terreno palpito, l' acquetarsi d' ogni moto vitale, l' eterea pace dell' anima che intravvede l' al di là! E pure un mesto rimpianto sale a poco a poco, diviene strazio, singulto, gemito, disperazione, e si spegne in flebili sussulti, in soffocati singhiozzi che muoiono con un leggiero tremito come di una lieve corolla rapita dal vento che la porta in alto, lontano pel cielo.

È sogno? La vita riprende: Violetta si desta, ma per poco. Noi sappiamo già qual' è il suo triste destino, ce lo dissero le note evocatrici del preludio, che anche la trasfigurò ai nostri occhi: ora noi la vediamo sotto altra luce e con ben altro affanno nel cuore.

È come se il nostro sguardo si aprisse dentro l' anima sua. Oh quanto dolore vi è racchiuso! Passano dolci e sconsolati i ricordi e i sogni del passato! Quanta malinconia, quale tenerezza! E ancora si riapre il cuore all' amore, lungi dalla gaia e turbinosa folla parigina, alla speranza nel rifiorire della salute. Speranze, sogni: illu-

sioni vane! La morte rapida scende sulla vittima e la soffoca. L'anima, la giovinezza si ribellano in un ultimo grido disperato, ma poi tutto si calma e sorride come se il cielo s'aprisse; cessano gli spasimi del dolore, la gioia rinasce: ella ancora la sente come un'eco di lontana voce:

« Amore, amore è palpito
« dell'universo intero!

La gioia, ecco, ritorna.... No, è la morte! Il dramma è compiuto; ma il nostro spirito è ancora sotto la stretta di uno strazio profondo. Che strazio è questo? Che dolore? È il dolore eroico di Violetta? È il dolore della patriottica anima di Verdi ferita dalle sciagure toccate alla sua « patria sì bella e perduta »?

Tutta la natura piange! È l'espressione d'un infinito compianto per tutti i dolori del mondo!

---

2. – Ricaduta nei vecchi errori.

La nobiltà e la potenza d' arte che il genio di Giuseppe Verdi manifestò nel *Rigoletto* e ne *La traviata*, nobiltà e potenza di cui egli mostrò di avere coscienza piena, potrebbero indurre a pensare che egli avesse finalmente distrutto dentro di sè quanto v' era di originariamente incolto e antiestetico. Si sarebbe tentati di credere che questa sua rinnovata *vis drammatica* fosse ben salda su una radicalmente nuova concezione d' arte e che ogni convenzionalismo, ogni errore fosse ben morto. Appare, sì, ancora possibile che, in una pausa di momentanea stanchezza fantastica, gli nasca qualche opera debole di calore e di espressività; ma un ritorno a forme superate e già intimamente sentite come false, questo parrebbe veramente assurdo e ineffettuabile.

Eppure non fu così. Nella *Traviata* medesima, se si osserva attentamente, si trovano le faville di un passato ancora mal spento. Alfredo, ad esempio, nel secondo atto canta su le parole: « O mio rimorso! O infamia! » una cabaletta tipo *Attila* e *Trovatore*. E nello stesso atto è la vieta consuetudine formalistica che detta l' altra cabaletta di Germont: « No, non udrai rimproveri ». E qua e là in varie parti dell' opera compaiono tratti e spunti agitati da una foga non abbastanza dignitosa e certo fuor di proposito.

Nei *Vespri Siciliani* questa insincera esteriorità ritorna a galla, favorita da un libretto che è già di per sè quanto di più insincero e convenzionale si poteva ideare. I caratteri e i tipi vi sono mal disegnati; l'intreccio e il cozzo delle passioni, arruffate e ridondanti. Inoltre il soggetto contiene ancora passioni politiche, per le quali il Maestro, che troppo vivamente le sentiva come italiano, non riusciva come artista a spremere una nota.

Già precedentemente in altro capitolo ho affermata l'assoluta mancanza nello spirito verdiano di un complesso di caratteri necessari per l'intuizione della storia come dramma e come arte. In realtà le ragioni che determinano molte volte un avvenimento storico o sono d'indole logica o economica, e allora non sono estetiche; o sono d'indole sentimentale e allora dànno origine a un entusiasmo che a caldo può produrre la rivoluzione e la *Marsigliese*; a freddo, attraverso a un libretto d'opera, non producono che un'enfasi vuota.

Occorrerebbe sentire il dramma sotto un altro punto di vista più sintetico e mistico: come fatalità e come redenzione; a Verdi mancò quasi sempre la lucidità di questa visione; non l'ebbe che a rari intervalli e a deboli sprazzi. Ed è per questo che: l'« O tu Palermo » di Procida, che dovrebbe essere un inno ardente di amor patrio, ha invece un'intonazione che fa pensare piuttosto a una dichiarazione sentimentale di un qualsiasi innamorato alla sua bella. Non cantavano diversamente d'amore Carlo V per Elvira, o Alfredo per Violetta.

Ma altri fatti ancora concorsero a trascinare la

fantasia del Maestro fuori del suo mondo interiore verso l'errore e l'insincerità.

Egli fu evidentemente preoccupato del teatro pel quale doveva scrivere. L'*Opèra* di Parigi era divenuta il centro del conservatorismo, se non proprio della reazione. Per questo teatro bisognava scrivere un lavoro di vasta mole e con ballabili: così volevano la tradizione e la *dignità* dell'ambiente!

La *grand' opera* che aveva avuto origine primieramente dalla *Medea* di Cherubini, ed era poi venuta acquistando attraverso alla *Muta* di Auber, alla *Vestale* di Spontini, e al *Guglielmo Tell* di Rossini forme sempre più grandiose e spettacolose, fino ad assumere proporzioni macchinose ed enfatiche con Meyerbeer, era oramai il modello solo possibile per chi aspirava a scrivere pel massimo teatro della metropoli francese. Non era lecito scostarsi da questo tipo di melodramma senza correre quasi certamente il pericolo di vedersi esclusi dall' Opèra, o di sentirsi fischiati!

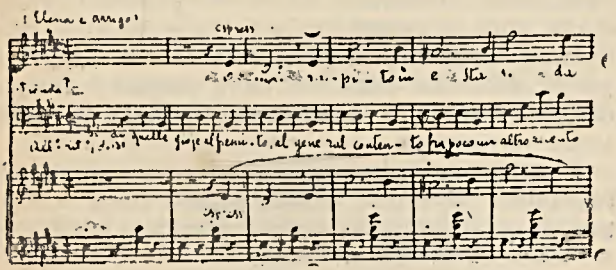
Meyerbeer, tedesco di nascita, ebbe in Francia la maggior popolarità perchè riassumeva la gonfiatura appariscente ma vuota dello spirito francese e parigino in ispecie. La sua musica, fra cui ve n' ha pure di veramente inspirata e geniale, oscillava in generale tra il *coccoricò* del gallo e la *ruota* del pavone. Egli era ormai riconosciuto oltr'alpe pel maestro dei maestri, pel modello dei modelli. Certo egli avrebbe esercitato un fascino assai minore se la sua fantasia non avesse avuta la fortuna di intuire una pagina poderosa ed immortale, qual è il duetto del quarto atto de *Gli Ugonotti.*

Per quanto lo spirito e l'arte di Giuseppe Verdi fossero di già saliti ad un alto grado di sviluppo, pure egli non poteva ancora distinguere i difetti che si nascondevano sotto lo sfarzo esteriore dell'arte meyerbeeriana. Un invito a scrivere un melodramma per l' Opèra nella solenne occasione di una Esposizione Universale, equivaleva nel suo pensiero a un pubblico riconoscimento ch'era in lui la capacità di scrivere un'opera tale da reggere per le proporzioni, per la forma e per l'ispirazione al confronto con quelle del più rinomato compositore straniero. Verdi, nella sua infinita modestia, non pensò neppure che il suo genio poteva fare di più e di meglio del Meyerbeer, facendo diversamente; e accettò con serietà e convinzione l'arduo assunto di adattare il proprio genio fiero e schietto entro le pompose e pesanti clamidi meyerbeeriane. Nè questa, purtroppo, fu l'unica volta: più tardi egli scrisse ancora per l' Opèra di Parigi *Don Carlos*, e ancora e con maggior lena, se pure con maggiore ingegno, ritentò la grand'opera francese.

Ora, il principale difetto di questi *Vespri* fu appunto il vano conato di donare alla propria musica una rotonda solennità ch'egli non sentiva affatto. La musica dei *Vespri* ha il fare ampolloso e ridondante della grand'opera francese, vive in gran parte di un meyerbeerismo insincero. Invano il Maestro si mette il coturno per sembrare più alto: il coturno si vede troppo; invano egli ingrossa la voce perchè sembri più tremenda: si sente che non è naturale; invano si sforza di essere un altro: si vede troppo che ha una maschera enfatica sul viso. E quest'enfasi esteriore riporta l' ispirazione di Verdi alle forme e agli

accenti che costituirono le pagine più false di *Ernani* e di *Attila*.

Ritornano così i movimenti di cabaletta, i frasoni ampi e vuoti come i nudi e sonori androni di una vecchia casa disabitata; ritornano i cori grotteschi dei congiurati; e si perde ogni forza di individuazione dei personaggi. Quest' ultimo difetto anzi è spinto a tale eccesso che le voci degli attori sono spesso trattate come quelle di istrumenti orchestrali di ripieno o di accompagnamento; è spinto fino al ridicolo, ad esempio in questo passo in cui Procida, l' austero eroe della libertà palermitana, è costretto a fare da contrabasso nel modo seguente:



Dov'era il genio del Maestro in questo momento? E che il genio non fosse addormentato lo provano tante altre pagine stupende dei *Vespri*. Egli era soltanto preoccupato e sviato da un complesso di fatti che portavano la sua fantasia in un campo d'azione troppo lontano dalla sua intima natura, dalle speciali sue attitudini intuitive.

Ma dove ancora il dramma dà qualche vampata di passione viva, senza veli di artificiati odii ed entusiasmi politici, ivi il genio di Verdi detta ancora melodie potenti per calore drammatico.

Così nel finale del secondo atto in cui una barcarola, per verità volgaruccia, si sposa con effetto di contrasto bellissimo, secondo il caratteristico sistema verdiano, a un coro tragico a frasi interrotte e sommesse. Così è nella scena fra Monforte e Arrigo nel terzo atto; così è per tutto il quarto atto e pel *bolero* di Elena all'atto quinto. E così è sopra tutto nella *sinfonia*: vero poema tragico della rivolta.

In questa pagina il Maestro è veramente riuscito a radunare tutte le sue commozioni sul dramma della libertà sicula. I sommessi fremiti di terrore, le austere sacre melopèe del vespro, l'esplosione subitanea del furore popolare, le mistiche voci di preghiera, le calde espansività dell'anima esultante, la gioia traboccante e giuliva per la vittoria: tutto ciò ferve palpita e croscia con una fusione di immagini e una forza d'espressione vertiginosa.

Potrebbe il tempo travolgere tutto il greve melodramma verdiano; questa pagina rimarrà sempre, poema sinfonico superbo, glorificante l'eroica e vittoriosa anima siciliana.

*
* *

Se il desiderio della *grand'opera* aveva portata la fantasia verdiana fuori del suo natural centro vitale, pure esso aveva avuto anche un lato utile in quanto gli servì di stimolo per una maggior elaborazione formale. Nell' opera meyerbeeriana Verdi aveva riconosciuta una superiorità tecnica ch'egli pure si sforzò di acquistare. Infatti in quasi tutta la musica dei *Vespri Siciliani* si nota serietà e nobiltà d'intendimenti e di fattura, mi-

nore schematismo e più ricca varietà di accompagnamenti.

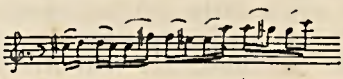
Si può dire che dal *Macbeth* in poi la parte armonica e strumentale non era stata mai tanto curata, ed anzi era stata piuttosto trascurata fino al punto da ritornare l'orchestra nel *Rigoletto* all'ufficio modestissimo di semplice e assai primitiva accompagnatrice, e di concentrare invece nel canto ogni valore estetico drammatico. Ora il Maestro si rimette a considerare con serietà tutto quello che non è canto coll'intendimento di rinnovarne il potere espressivo. Egli sente oramai che la sua fantasia ha bisogno di spezzare tutto ciò che è schema, convenzione, sistema, uso, e su questa via egli prosegue d'ora in avanti senza posa aprendo così al proprio genio, con una maggiore libertà di tecnica e con una più ricca varietà di armonie e di tinte, una più rapida e sicura ascesa.

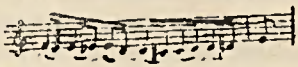
Certo però la riforma non è facile nè pronta, e dopo questo tentativo dei Vespri si può dire ch'egli non abbia fatto più un passo veramente decisivo che col *Ballo in maschera*.

Nel *Simon Boccanegra* e nell'*Aroldo* egli, per quel che concerne l'ispirazione musicale e la struttura del melodramma, abbandona il meyerbeerismo per essere un po' più sè stesso. Ma col *Boccanegra* egli insiste ancora sul dramma a intreccio di passioni erotico-politiche, e questo lo mantiene sempre troppo lontano dal suo vero centro. Egli aveva bisogno di emozioni profondamente passionali, e meglio di visioni tragicamente austere o terribili. Alle visioni bibliche, a Shakespeare, a Victor Hugo e al *pathos* romantico di Dumas egli doveva le sue migliori ispirazioni, poichè in essi egli tro-

vava sott'altra specie gran parte del proprio genio; e a drammi concepiti entro questa atmosfera spirituale gli era necessario ritornare per creare nuovi capolavori, e più di tutto alle tragicità apocalittiche e a Shakespeare.

Frattanto ancora lo accieca l'errore del melodramma di ambiente storico-politico, e per di più s'impone di musicare un libretto ingarbugliatissimo, senz'anima, senza vigore drammatico. Non ci sono le grottesche enormità di certi altri libretti da lui trattati precedentemente, ma è insopportabile tanto è grigio, monotono e pesante. Nessun personaggio interessa, nessuno esalta, nessuno commuove; tutte le scene si seguono colla stessa uniformità di tinte e di toni senza destare nell'anima un solo fremito, una sola vibrazione. E la musica rispecchia fedelmente questa monotonia greve e triste, resa ancor più sensibile da un abuso delle tonalità minori. Ed anche monotonia ingenera l'uso troppo frequente di passaggi agitati come questi:





Poche sono le pagine veramente belle, e pochi i momenti di vera efficacia drammatica, e perciò l'opera cadde miseramente.

Conscio più tardi dell'intima debolezza del proprio lavoro, Verdi nel 1881 dette ad Arrigo Boito

l'incarico di rabberciargli il libretto, e l'illustre autore di *Mefistofele*, e (Dio lo voglia!) anche di *Nerone*, riuscì a cavare da quel balordo pasticcio del Piave qualcosa di men ridicolo e di più chiaro. Ma non potè in alcun modo togliere ciò che era difetto insito nell'azione medesima: l'uniforme e pesante tristezza; ma non potè dargli ciò che nessuno dei personaggi del *Simon Boccanegra* poteva avere: una vera e propria *vita* artistica.

Tuttavia molte situazioni furono migliorate e vivificate da un più fresco respiro di poesia, e il Maestro, che già aveva scritto *Aida* e s'avviava ormai sicuro alla più alta sua mèta, seppe rinnovare con molta abilità e genialità questa sua vecchia opera, ma non potè neppur egli fare di essa un capolavoro, chè il soggetto non era da tanto. Egli si limitò a levare tutto ciò che era convenzionale, a sopprimere le cadenze e alcune cabalette, a elaborare la fattura orchestrale, armonica e melodica.

Ma il meglio dell'opera è là dove tutto è completamente rifatto, come ad esempio nel concertato finale del primo atto. In questo pezzo veramente superbo, in cui, per una potenzialità tecnica propria solo della musica, in un'unica espressione sonora si fondono tutte le diverse voci commosse di una folla multanime, in questo pezzo, dico, si sente la mano di chi ha scritto il concertato finale del secondo atto di *Aida*, e più ancora di chi scriverà quello del terzo atto di *Otello*, che in più di un particolare già si presente.

* * *

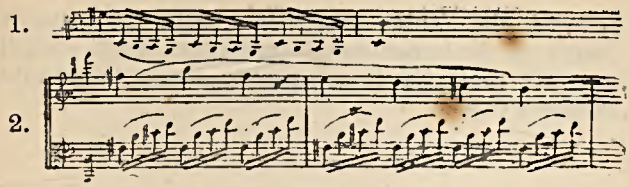
Dopo il *Simon Boccanegra* Verdi volle riprendere il dramma sacro o meglio *cattolico*, e rima-

neggiò lo *Stiffelio* trasformandolo in *Aroldo.* Il protagonista che prima era un pastore evangelico in lotta fra un amore geloso e un cristiano sentimento di perdono, è diventato ora, con più stridente ed antiestetico effetto, un guerriero, un crociato la cui anima, corrosa dal verme infernale della gelosia, è di continuo sbattuta fra l'istinto fiero della vendetta armata e la serenità superiore del perdono cristiano.

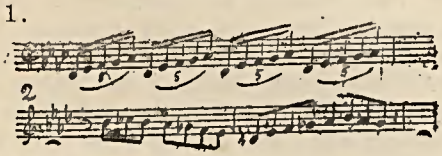
Oh, non era così, già più volte s'è visto, non era così che il Maestro intuiva il sentimento religioso. L'austerità e il mistero della profezia, lo spasimo dell'anima che implora vinta dal dolore, la terribilità della visione d'oltretomba, il dio michelangiolesco che giudica con un solenne gesto sterminatore: questo era il nucleo religioso dello spirito verdiano. L'*Aroldo* quindi non potè riuscire un grande lavoro d'arte.

Vi è in quasi tutte le pagine una certa snervatezza che accusa apertamente la mancanza di sincerità dell'artista; e talora invece, come al terzo atto, vi si palesa una inane violenza la quale pure attesta l'assenza di vera e profonda convinzione del musicista di fronte al suo soggetto: lo spirito di Verdi era rimasto fuori e lontano!

Di bello proprio non c'è che il « *temporale* » del quarto atto e le ultime scene dell'opera, che non erano nello *Stiffelio.* Il *temporale* è veramente una grande pagina, di un naturalismo che tende al verismo, e che però in più di un punto deriva dal temporale rossiniano del *Barbiere di Siviglia,* e più ancora da quello della *Sinfonia Pastorale* di Beethoven. Si confrontino, ad esempio, questi due passi dell'*Aroldo:*

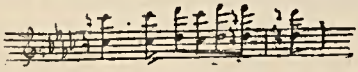


con questi due della sinfonia beethoveniana:



L'origine è evidente.

Ma vi sono anche segni precursori dell'avvenire, frasi nelle quali già si tradisce l'artista futuro. Nel primo atto, ad esempio, la frase: « Or meco venite » preludia all'aria di Preziosilla ne *La forza del Destino:* « Al suon del tamburo ». E più interessanti ancora sono: alla fine della preghiera di Mina nel primo atto, la frase: « Salvami tu, gran Dio » che ha l'istesso fare di « Numi, pietà » nell'*Aida*; nel duetto « Sotto il sol di Siria ardente » quest'altro spunto:



che riudremo pure in *Aida*; e infine, nella scena in cui Aroldo vuole aprire il libro chiuso, certi

accenti che fanno presentire, nella loro nuova forma di declamazione drammatica, scatti e modi che più tardl Verdi usò ad esprimere le smanie gelose d'Otello.

---

3. — La lampa riarde.

Nello spirito di Giuseppe Verdi un fatto è sommamente interessante ed ammirevole, un fatto che nel mistero della sua vera essenza ha del magico e del sublime, ed è il continuo oscillare del suo genio, per riardere sempre più vivo quando più si direbbe ch'ei fosse vicino a spegnersi. Di dove trae esso questa sua virtù nuova e sempre più forte? Quale interno e misterioso focolare alimenta gli incendi che divampano sempre più alti, le fiamme che guizzano sempre più risplendenti, le luci che brillano sempre più pure? Dove attinge egli questa sua potenza di rinnovamento e di ascensione perenni?

Questo è appunto il segreto che nessuno sguardo umano può scoprire e innanzi al quale solo una muta reverenza soggioga il nostro pensiero. Ed ecco, in Giuseppe Verdi, quando già si tornava a dubitare che il suo genio fosse ormai per ispegnersi di nuovo e forse per sempre, ecco improvvisamente la lampada sacra riardere di splendore più vivo, e dopo altri brevi oscillamenti accendersi ognor più, acquistare una luminosità a poco a poco sempre più intensa, divenire limpida, sfolgorante, un torrente di luce, un mare di luce che abbaglia!

Lo avevano già detto esaurito, ed egli aveva risposto con quei due capolavori d'ispirazione

che sono *Rigoletto* e *Il trovatore*; lo avevano accusato di non saper resistere all'impetuosità quasi selvaggia dell'indole sua, ed egli ci dava quel miracolo di soavità e di passione che è *La traviata*. Poi sembrò ancora per un momento assopirsi, ma non fu che una breve sosta, dopo la quale il suo genio eminentemente progressivo venne con *Un ballo in maschera* ad affermare nuovi e più potenti caratteri che invano la critica s'era affannata a volergli contestare.

Vi è intanto in quest'opera un'eleganza fine e sobria, briosa e leggera di ritmi e di melodie che non si era peranco rivelata nelle precedenti, se non nella parte del Duca in *Rigoletto*. Questo carattere emerge singolarmente nella simpatica figura di Oscar, la cui musica è tutta intessuta di grazia biricchina, ma nello stesso tempo elegante e signorile. È come il giocondo cinguettìo e il frullar d'ali di un augelletto da poco uscito dall'angustia del nido alla verde e soleggiata libertà dei campi, sotto l'azzurra curva d'un cielo primaverile; e questo paggio è veramente uno dei più bei fiori della nuova primavera verdiana.

Ma a questa grazia schietta ed eletta, arguta e squisita, che forma uno dei colori dominanti di *Un ballo in maschera*, sono improntate molte altre scene, segnatamente la *barcarola* di Riccardo: « Di' tu se fedele », il quintetto che segue: « È scherzo od è follia », la *mazurka* dell' ultimo atto, e sopra tutto l' ironico finale del secondo atto.

Un altro dei maggiori fattori di bellezza in quest'opera è dato dall' intreccio di due passioni vivacissime: l' amicizia di Renato per Riccardo e l'amore di questi per Amelia. Ambedue trovano

nella musica note di colore appropriate e profonde. L'amicizia si palesa in una linea di canto nobilissima nella sua affettuosità; e come quest'amicizia si spezza innanzi all' inattesa rivelazione del tradimento amicale e dell'immaginato adulterio, tutta l'amarezza tragica dell' onta subita, dell' affetto deluso, della fiducia tradita, dello svanito sogno d'amore prorompe in note di fierissimo odio e di contratto dolore nel grande arioso di Renato: « Eri tu ».

L'amore del Conte e della sposa di Renato presenta due lati egualmente interessanti ed egualmente sviluppati: la passione impetuosa di lui e quella dolorosamente combattuta di Amelia, poste l'una contro l'altra in terribile contrasto nel drammaticissimo secondo atto, e di nuovo poscia, nell'ultimo ritrovo alla festa, invano angosciosamente dibattentisi fra il dovere e il terrore della morte, su quello sfondo di *mazurka* che li avvolge come in un'atmosfera di suggestione languida e sensuale.

E accanto a queste passioni, sta il livore di due ambiziosi e la loro congiura, alla quale in fine, non per odio politico ma per cieca vendetta dell'onore offeso, si associa Renato.

Nelle prime intenzioni del librettista e del Maestro (il quale, più che collaborare, ideò e tracciò gran parte della sceneggiatura del dramma, come già da tempo era solito fare, e come fece poi sempre) il *Ballo in maschera* doveva essere un dramma a sfondo storico-politico. Se non che nel corso della preparazione a poco a poco, e fu gran ventura, il dramma amoroso e amicale, prese il sopravento, tanto che il primitivo titolo dell'opera: *Gustavo III*, potè essere soppresso e sostituito

con quello di *Un ballo in maschera*, e il re di Svezia potè divenire un governatore dei possedimenti inglesi d'America, e Gian Giacomo Ankarstroem, un Renato qualunque, amico e consigliere intimo del governatore, senza che la compagine drammatica avesse per nulla a soffrirne. Rimase tuttavia, perchè serviva alla soluzione del dramma, come episodio fino a un certo punto esterno al dramma stesso, la congiura di un gruppo di nemici del Conte, capitanati da un Tom e da un Samuel qualsiasi.

Ora la congiura è musicalmente espressa da un *leit-motiv* piuttosto ampio, che brontola fosco e pauroso nei bassi già nel preludio con un' inquietudine ed un avvolgimento minaccioso e preoccupante presso l'altro *leit-motiv* dell' amore di Riccardo, che da lui stesso verrà poi ripreso su la frase: « La rivedrà nell' estasi ». Dopo il *leit-motiv* del « *patto* » in *Ernani* Verdi non aveva più fatto uso di questo mezzo di significazione precisa e ritornante, con tanta insistente frequenza come ora. Ciò ha servito a dare maggiore unità all' opera che conserva ancora la vecchia fattura a pezzi e scene staccate.

Ma l'unità nel *Ballo in maschera* è data sovratutto dai caratteri nitidamente scolpiti e sempre coerenti per tutta l'azione. Chi può mai confondere la spigliatezza garbata e snella di Oscar con l'eleganza signorile di Riccardo? Chi non sente la differenza enorme tra il fraseggiare cupo e tronco dei congiurati e gli accenti patetici di Amelia; tra le fantastiche strofe di Ulrica e gli ariosi aperti o drammatici di Renato? Ogni personaggio ha un' impronta individuale precisa ed esteticamente perfetta.

Eppure in tanta unità di stile, quanta varietà di emozioni e di colori! Fra cui in principalissima linea sta anche l'espressione del fantastico sopranaturale, che si esplica in due momenti del dramma: nella scena di Ulrica e in quella del « campo abbominato ove la colpa scontasi con l'ultimo sospir ». Nella scena di Ulrica la musica ha il carattere fantastico-magico di cui già vedemmo esempi cospicui nelle scene delle streghe di *Macbeth*, e specialmente nell'ultima delle apparizioni dei re, ma ancor più intensamente colorita e ricca di un grandissimo senso drammatico. I particolari stupendi son troppi perchè possano qui venire analizzati, e quest'opera meriterebbe da sola un intero volume di studio critico.

Più forte, sia per l'espressione tragica che per quella fantastica, è la scena del campo « ove s'accoppia al delitto la morte », e in particolar modo il preludio che la precede, potente intuizione del bello orrido. Qui i suoni anzichè perdersi in meschine materialità imitative, sollevano alla comprensione, al sentimento della natura colla sola potenza del concetto puramente musicale.

L'orchestra non ha ancora l'indipendenza che Wagner le aveva già dato, e in Verdi acquisterà più tardi, ma ha già abbandonate le vecchie maniere d'accompagnamento, per effondersi sotto il canto in vaghe armonie, aumentandone l'efficacia espressiva; e senza scendere a particolari descrittivi troppo minuziosi (ciò che la mente sintetica ed equilibrata di Verdi non le acconsentirà mai) colorisce con verità ed evidenza somme.

Il credere che il dramma sia mancato quando l'espressione di esso non risiede, come in Wa-

gner, nell'orchestra, è stolidezza o meglio puerilità. In Verdi tutta l'espressione del dramma sta nella melodia; a se nelle prime opere questa è troppo violenta e prende, per così dire, la mano al Maestro, nel *Ballo in maschera* essa è superbamente dominata e plasmata secondo la volontà forte del compositore.

Del resto ogni artista ha il proprio sistema, e tutti son buoni allo stesso modo quando riescono allo scopo, che è appunto l'*espressione.* Verdi preferì la melodia vocale alla polifonia orchestrale, ed anche dopo l'*Aida* alla melodia non rinunziò mai, e in essa il dramma si esplica veramente con una vigorìa ed una chiarezza supreme, tanto dal lato dei caratteri come da quello dell'ambiente e delle situazioni. Ciò basta: l'opera d'arte è compiuta!

Ma se nel canto sopratutto Verdi concentrò l'espressione del dramma, non per questo disconobbe la potenza drammatica dell'orchestra, chè anzi a questa assegnò il non piccolo compito di colorire e intensificare il valore espressivo della melodia. Ciò egli fece debolmente dapprima, indi con sempre maggiore ampiezza e ricchezza dal *Rigoletto* in poi. Il Maestro si palesa già nel *Ballo in maschera* uno strumentatore complesso e fine e sopra tutto *pittoresco* come poi ben poche volte ancora lo fu. Si osservi, ad esempio, l'effetto strano e cupo delle trombe unite ai claroni bassi nella scena di Ulrica; il carattere drammatico degli squilli di tromba nell'arioso di Renato: « Eri tu »; la tinta fosca del tema dei congiurati affidato ai fagotti; il patetico spunto dell'oboe prima della romanza di Amelia: « Ma dall'arido

stelo divulsa »; e tanti, e tanti altri di cui tutta la partitura è ingemmata.

Tuttavia i particolari orchestrali non hanno alcuna pretesa speciale *sinfonetica*, nè vogliono mascherare una povertà di ideazione melodica, chè anzi la melodia è in *Un ballo in maschera* delle più profondamente espressive ed originali fra quante ne scrisse il Verdi. In un dramma che offre tanti aspetti come questo, la musica diviene essa pure multanime, ci presenta quasi ad ogni momento un colore nuovo come quando giriamo innanzi agli occhi un limpido prisma attraversato da un raggio di sole.

Passione, estasi, pianto, dolore, languore, slancio, grazia, brio, odio cieco, sdegno amaro, mistero, terrore · tutto dice questa musica verdiana! E tutti questi caratteri così vari non sono sovrapposti o sconnessi, come si potrebbe sospettare dalla multitudine loro, ma formano un tutto armonico ed omogeneo pur nella varietà, come ci appare di tutti i diversi colori di cui son ricche e calde le tele di Tiziano e del Veronese.

E ciò che stupisce ancor più è la prodigiosa originalità di tutta questa immensa ricchezza. A quale delle opere anteriori del Verdi si riattacca la musica di *Un ballo in maschera*? In realtà, salvo che in pochi momenti, si stenterebbe a riconoscere in questa musica l'autore di quella del *Rigoletto* e di *Traviata*, e più ancora del *Trovatore* o dei *Vespri*. Un attento esame potrà lasciar scorgere qua e là un'origine, una parentela sopratutto con *Traviata* e *Rigoletto*; ma la passione amorosa è nella musica di *Un ballo in maschera* più languida e sentimentale che ne *La traviata*; la lirica è di un genere più fantastico e poetico,

il dramma meno tragico ed amaro che non in *Rigoletto*, ma più passionale ed ironico.

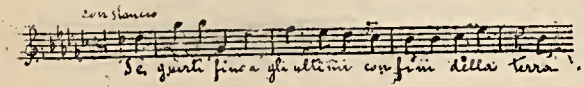
C'è ancora l'influenza meyerbeeriana, ma è come lieve alito appena sensibile. Dove più si nota è nella scena della congiura nel terzo atto fra Samuel, Tom e Renato, e in ispecie nella frase di quest'ultimo: « Compagno vostro m'avrete », ma è un Meyerbeer più fresco e geniale: verdizzato.

Ora, da un maestro che sa così bene assimilare, e che trasforma così il proprio genio fino ad intuire quasi d'improvviso, da un'opera all'altra, la melodia in forme così nuove, c'è da attendersi qualunque miracolo. Dopo *Un ballo in maschera*, il *Falstaff* e le *Laudi* meravigliano sempre, ma non stupiscono più! E di tratti falstaffiani in *Un ballo in maschera* ce ne sono parecchi: già nel subcosciente si vien plasmando la materia d'arte futura!

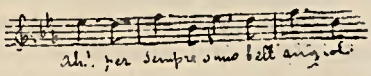
* * *

Dopo la freschezza e l'originalità assoluta del *Ballo in maschera*, la *Forza del Destino* segna innegabilmente un passo indietro nel moto dello spirito verdiano. Vi ricorrono forme d'accompagnamento e di cantabili già invecchiati e che col *Ballo in maschera* sembravano ormai banditi per sempre dall'autore.

La melodia non ha sempre quella limpidezza inspirata che dinota la fiamma vivace del genio; in qualche punto anzi il Maestro sembra avere imitato da altri. È assai palese, ad esempio, la somiglianza che corre fra l'allegro: « Seguirti fino agli ultimi confini della terra »



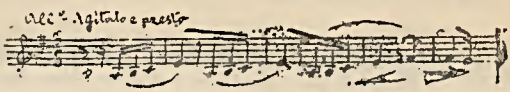
e il famoso: « Al suon dell'arpe angeliche » del *Poliuto*. Altre volte è dai propri lavori precedenti ch'egli prende la mossa; si noti, per esempio, la prima sortita del tenore: « Ah per sempre, o mio bell'angiol »



il cui motivo è identico all': « È scherzo od è follia » del *Ballo in maschera*. Qua e là, anche, non vi è corrispondenza fra la musica e il testo, o vi è difetto di proprietà. Così, ad esempio, il Padre Superiore ha nel duetto con Leonora frasi che si addirebbero più al padre di Alfredo Germont.

Non è facile stabilire quali fossero le cause di questo momento di decadenza. Certamente però il peccato originale di questo nuovo spartito verdiano sta nel libretto, il più gran delitto del Piave, un'accozzaglia di scene inverosimili ed esageratamente fosche. La musica ne risente ed è in più d'un punto pesante e grigia.

Un altro difetto che ormai la critica unanime riconosce, si è la mancanza di unità organica, a conseguir la quale non basta neppure il frequente ripetersi del motivo incalzante e veemente della « *fatalità* » :



che si annunzia subito nella *sinfonia*, dopo i sei tragici squilli di tromba. È un insieme di brani fra i quali non corrono legami di sorta; tantochè quando l'opera, che ebbe il battesimo a Pietroburgo nel 1862, fu riprodotta alla Scala nel 1869 il Maestro potè impunemente introdurvi nuovi pezzi intesi a scemare la tetraggine dell'azione, senza danneggiare gran che l'insieme. L'opera divenne così ancora più faragginosa; mentre invece, sfrondata di tutto l'inutile ciarpame che soffoca e diluisce l'azione, resa più breve, più agile, più rapida, ridotta cioè alle sue linee drammatiche essenziali avrebbe ancora un valore espressivo assai grande.

Inoltre *La forza del Destino* è un'opera d'occasione, scritta dal Verdi principalmente per sciogliersi da un impegno assunto col Teatro Imperiale di Pietroburgo. Questo serve anche a scusare il fatto che il Maestro abbia accettato un librettaccio simile, senza richiedere mutazioni di sorta, lui che per solito si mostrò sempre così curante della scelta dei soggetti e così insoddisfatto di quello che facevano i suoi librettisti, tanto da esigere continuamente da loro che gli rifacessero e cambiassero scene intere.

Un altro coefficiente di decadenza sta in ciò che l'autore non ha ancora un orientamento ben definito e sta cercandolo; non ha ancora raggiunto l'ultimo limite di perfezione ch'egli intravvede confusamente, a cui sente di poter arrivare e a

cui aspira ardentemente. Egli vuol proseguire per la via in cui si è messo col *Rigoletto*, *La traviata* e *Un ballo in maschera*, frutto di un non breve periodo di studi e di elaborazione. Ma gli studi fatti non sono ancora bastanti a dargli la completa padronanza di ogni segreto di tecnica, nè lo spirito è ancora così libero da poter avere limpida e precisa la visione dell'opera d'arte futura.

Occorre trasformarsi più radicalmente ancora; *La forza del Destino* e il *Don Carlo* segnano appunto due difficili tappe verso l'ultima grande via di elevazione, al sommo della quale Verdi trovò le ispirazioni trionfali di *Aida*, *Otello* e *Falstaff*: la più superba ascesa, il volo più gagliardo che potesse compiere il suo genio eminentemente progressivo.

Nella *Forza del Destino* forse il « *torniamo all'antico* » gli sussurrò vagamente per la prima volta nello spirito; ma era troppo presto perchè egli potesse avere già coscienza di quello che doveva essere questo ritorno: di qui lo squilibrio, le sconnessioni e le deficienze di quest'opera. Ma però è certo che da questo allo scrivere, come fece il Biaggi (Nuova Antologia — Febbraio, 1874), che nella *Forza del Destino* « si nota da tutti la mancanza pressochè intera d'invenzione » ci corre!

La forza del Destino segna in verità un passo indietro nell'arte di Giuseppe Verdi; esso però è tale solo in parte per la melodia e più per l'uso di accompagnamenti antiquati; mentre nuovi elementi di progresso appaiono nello strumentale ricco ed efficace (si osservi specialmente la « *ronda* »), e nel ritorno al declamato cantabile già

usato nel *Macbeth*, che prende spesso il posto della melodia e preludia al recitativo moderno.

Un'altra novità assai importante è la parte buffa di Fra Melitone. Non c'è ancora nulla che faccia presentire l'umorismo fine e la giovialità bonacciona del *Falstaff*; Fra Melitone è un rappresentante dell'opera buffa antica, ma bastò a sfatare la leggenda che alla lira del Verdi mancasse la corda della comicità. Dopo il fiasco di *Un giorno di regno*, con questa tipica macchietta di frate brontolone il Verdi dischiude per la prima volta la vena dell'arguzia e del riso. E credo non sia esagerato il dire che Fra Melitone è il padre di tutte le macchiette più o meno comiche e succose che pullulano nelle opere moderne e di cui anzi talune opere (come ad esempio *La Bohème* di Puccini) sono totalmente costruite.

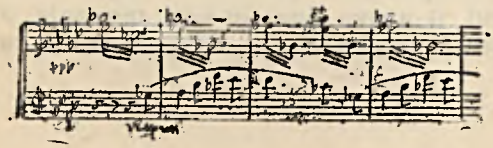
E vi abbondano pure elementi pittoreschi, come ad esempio in tutta la scena del campo, che pure è completamente inutile al dramma, e anzi assai d'intralcio ad esso. Specialmente notevoli per colore indovinatissimo la « *ronda* » e il bizzarro « *rataplan* ».

Quanto alla melodia, se ve n'è di poco originale e poco inspirata, occorre altresì tener conto delle pagine in cui la vera inspirazione abbonda con limpidezza e potenza di espressione tali da poter reggere senza danno al confronto con le migliori delle opere precedenti. Se è vero che il dramma, perchè arruffato e greve nel libretto, non è fortemente sentito ed espresso dal compositore, eccetto poche scene, il sentimento religioso ha invece nella musica verdiana un potente rilievo e domina vivamente tutta l'azione con accenti ora patetici di implorazione, ora austeri di mistico

fervore, ora tremendi per apocalittica drammaticità.

Se per poco si osserva, sarà facile constatare che le parti drammatiche veramente riuscite sono poche. Un primo brano di efficacia drammatica non comune, specie per la vivezza dei colori orchestrali, è la *sinfonia*. In essa (ad eccezione del motivo finale, piuttosto volgaruccio) vi è tale un'eccitazione febbrile e violenta da rendere un' immagine perfetta dell' incalzare terribile ed inesorabile del fato. Dopo la sinfonia, di forte drammaticamente non c'è che la scena, in verità magistrale, fra Don Alvaro e Don Carlo al convento.

Più numerosi invece sono i pezzi di carattere religioso, e costituiscono appunto le cose migliori, le più geniali dell' opera: il coro « Padre eterno, Signor, pietà di noi »; l' aria « Madre, pietosa Vergine », sottolineata da un indovinatissimo e nuovo movimento d'archi affannosamente doloroso; la potente scena della monacazione con la celebre preghiera « La Vergine degli Angeli », che è una delle più pure e patetiche ispirazioni del genio di Verdi; la appassionata romanza-invocazione « O tu che in seno agli Angeli »; la soave melodia « Pace, mio Dio » di classica semplicità pur nella sua forte espressione; e infine il terzetto: « Non imprecare, umiliati » ove è quella straziante frase dei violoncelli



in cui pare che l'anima lotti dolorosamente per svincolarsi dal corpo e salire al cielo.

Questa prevalenza della musica di carattere religioso su quella drammatica e la sua più alta e viva ispirazione sono una conferma di più della specifica tendenza dello spirito verdiano verso la poesia sacra e i misteri divini, anche se intuiti attraverso a emozioni e sentimenti di pura umanità piuttosto che quali trascendentali ed astratte contemplazioni metafisiche e teosofiche.

Queste sue melodie religiose sono gemme così fulgide e di tanto valore che ci dànno piena ragione della popolarità che questo spartito verdiano ha avuto, malgrado i suoi difetti; e davvero non si capisce come il Monaldi abbia potuto scrivere che « la popolarità della *Forza del Destino* è fenomeno del quale la critica cercherebbe invano le ragioni! »

Quando si pensa alla bellezza di queste e di tante altre melodie create in Italia e all'estero dai sommi genii musicali del secolo XIX, par quasi impossibile che per tanto tempo abbiano potuto non esistere, quasi non si comprende come vi siano state al mondo delle generazioni che non le conoscevano e non poterono mai provare il piacere ineffabile di udirle e di cantarle.

Di quale ingente somma di godimento furono privati i nostri maggiori! Felici noi che nascemmo dopo la grande primavera del genio; felici noi che possiamo inebbriarci fra gli effluvi sonori di cui il nuovo rinascimento musicale avvolse come in una nuova atmosfera tutta la terra!

IV.

IL VOLO D'AQUILA

1. – Dal « Don Carlo » all' « Aida ».

Vi sono nella vita dei momenti in cui noi sentiamo la nostra anima come sospesa innanzi ad un gorgo misterioso e fascinatore che improvvisamente le si sia spalancato innanzi, e sentiamo salire dal buio fondo, ove ancora lo sguardo non discerne, voci di vita nuova e prepotente. Qualche cosa prima sempre ignorato sale da quel gorgo fino a noi, come una subita rivelazione, come il canto delle cinque figlie d' Orlamonda dal secreto carcere ad Arianna, e qualche cosa allora crolla improvvisamente dentro di noi, s' inabissa e fugge, come la tenebra notturna all'apparire del sole, e qualche cosa allora improvvisamente s' incendia dentro di noi e sprizza scintille come una selce percossa.

Nella vita spirituale di Giuseppe Verdi, dopo il 1862, accade un fatto analogo; un' improvvisa effervescenza, un'impulsivo desiderio di rinnovare lo assale; sembra ch'egli veda ad un tratto con altri occhi, che egli senta con altr'anima. Si direbbe che, stanco ormai di levigare pazientemente l'arte sua, quasi fosse stata un'aspra selce, senza riuscir mai a mutarne la sostanza e a scoprirne il cuore segreto, ora egli la percuota violentemente, ed essa esprima dall' intimo dell'esser suo vivide ignee scintille, al cui contatto tutto s' incendia, s' illumina e balena, al cui ardore tutto si trasforma e si sublima.

E incomincia colla genialissima riforma del *Mac-*

beth. Poi la Francia ancora lo invita a scrivere un altro grande melodramma per l' *Opèra* nella solennità di una nuova Esposizione Universale. Verdi accetta e si accinge a musicare un altro libretto di ambiente storico, di proporzioni colossali e di stuttura massiccia; e ritorna al tipo meyerbeeriano.

Però nel *Don Carlo* il meyerbeerismo è troppo evidente perchè non lo si debba ritenere voluto dal Verdi medesimo. Assai probabilmente il mostrare una capacità di adattamento alle necessità tradizionali del gran teatro parigino, il palesare una grande facilità di assimilazione e anche d'imitazione delle forme artistiche di una mente come quella del Meyerbeer, che in allora era ritenuto per il più gran genio musicale che vivesse all'estero, doveva certamente sembrare al Maestro una prova di grande potenza fantastica.

Verdi però, per quanto si studiasse di atteggiare il proprio spirito e il proprio estro al meyerbeerismo, pure in fondo egli rimaneva sempre il medesimo: la sua personalità artistica predominava e veniva continuamente a galla di sè stessa. Quello del *Don Carlo* è un meyerbeerismo assai migliorato; la musica di Verdi non riesce mai ad avere l' ampollosa ridondanza di quella del Maestro berlinese; e invece spicca su questa per maggiore finezza di sentimento, per maggiore penetrazione drammatica e nobiltà di linea.

Tali sono infatti i più alti pregi della musica del *Don Carlo.* E mentre Meyerbeer è molto spesso vuoto e pesante per eccessiva amplitudine di fraseggiare, Verdi al contrario riesce piuttosto freddo e grigio per eccessiva austerità e compassatezza di concetto.

E volendo studiare più addentro il rapporto tra l'arte del Maestro berlinese e quella di Verdi vien

fatto di notare come il *Don Carlo* non ha certamente una scena così potente e geniale come il famoso duetto del quarto atto degli *Ugonotti*; ma è altresì innegabile che in quest'opera non vi è nulla di così nobile e patetico insieme com'è la grand'aria di Filippo II: « Dormirò sol nel manto mio regal ».

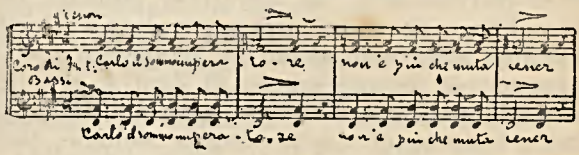
Don Carlo risente dei difetti comuni a tutte le opere d'occasione e scritte coll'occhio a un modello; ed anche risente della tronfia pesantezza del libretto dei signori Mery e Du Locle, ove il grande dramma di Schiller più non si riconosce. L'opera adunque è un po' macchinosa, squilibrata e non completamente originale; pure essa contiene anche alcune delle più delicate ispirazioni di Verdi. In fondo il Maestro è sempre sincero: il libretto ha momenti di grazia, di dolcezza, di tetraggine e di solennità, e nella musica verdiana passano tutti questi caratteri, che sono anzi i principali colori dell'opera.

E sincero è il Verdi, come dissi, anche nel suo meyerbeerismo, in quanto egli non plagia, ma *rivive*: piuttosto che imitare sembra a me che egli ci abbia dato una specie di sua interpretazione del meyerbeerismo; un Meyerbeer raffinato, reso più sobrio e denso, se pure meno alato e colorito, passando attraverso al suo temperamento austero e poetico. Il meyerbeerismo di Verdi è, al solito, assai più nell'atteggiamento esteriore dell'opera che nel contenuto delle singole melodie. Nella maggior parte di queste, e ciò specialmente nei due ultimi atti, bellissimi da capo a fondo, c'è piú Verdi con la sua anima ardente e religiosa. Ivi è una grande nobiltà di ispirazione e una grande poesia. Pure, molto spesso si intrasente una certa preoccupazione di far cosa nuova e so-

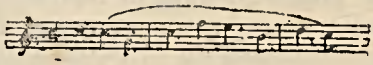
pratutto di schivare quello che era sempre stato il maggior difetto di Verdi: la facilità un po' volgare e violenta dell'ispirazione.

Mai forse come scrivendo il *Don Carlo* Verdi fu animato da un più vivo sentimento riformistico. Tuttavia questo suo sentimento non lo sorresse sempre, e talora invece lo preoccupò; cosicchè accanto a pagine di alta ispirazione e di nuova fattura, accanto a molti stupendi tocchi coloristici, a molti particolari espressivi d'accompagnamento, a certi brevi tratti di squisita finezza in cui si preannuncia lo stile del *Falstaff*, stanno spesso pagine più scialbe, più grevi, e ricordi di vecchiumi e di cadenze consuetudinarie e false. Tutto ciò conferisce all'insieme dell'opera una scarsa unità stilistica, la quale neppure dalla presenza di quattro *leit-motiv* è in qualche modo rafforzata.

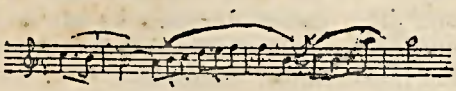
Del resto i *leit-motiv* verdiani del *Don Carlo* non hanno che un valore di pallide reminiscenze, sono linee di colore troppo uniforme, e d'altra parte ritornano a troppo larghi intervalli e senza profonda necessità. Uno è un tema corale:



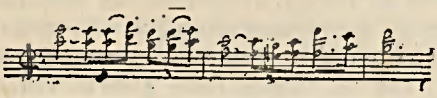
ed ha più che altro un ufficio di *impostazione d'ambiente*. L'altro tema dell'*amore Carlo-Elisabetta*:



è poco sviluppato; e così pure quello che ricorda i loro primi amori a *Fontainebleau*:



Un po' più distinto, ma sempre di valore evocativo ed estetico assai limitato, è quello dell'*amicizia fra Carlo e Rodrigo*:



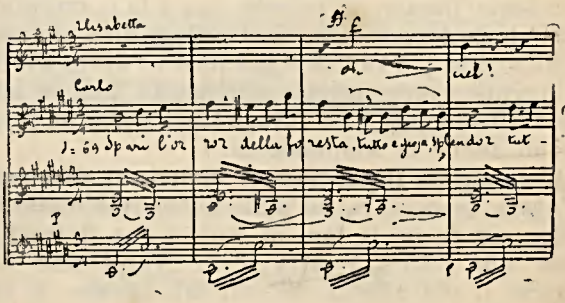
Verdi, conscio delle debolezze di questa sua opera, la rimaneggiò nel 1883 e la ripresentò alla Scala coi nuovi sfrondamenti e i rifacimenti nel Gennaio dell'84. In questa nuova edizione il *Don Carlo* aveva perduto l'intero primo atto e le lunghe e insipide danze del terzo; inoltre molte scene erano state su versi nuovi rimusicate, altre maggiormente limate, altre solo qua e là o amputate o ampliate lievemente. Così alleggerita del superfluo, resa più rapida e più fresca l'opera avrebbe dovuto avere maggior diritto alla vita; se non che i rifacimenti non furono tutti felici, nè felici furono anche le soppressioni.

A un autore riesce sempre difficile il riformare un'opera propria; e, ad ogni modo, riesce sempre molto più facile il fare di nuovo che il trasformare una cosa già fatta, e il Verdi non era proprio il più adatto per un tal genere di la-

voro pel quale sarebbe stata necessaria un'acuta autocritica, che al nostro Maestro era costantemente mancata. E d'altra parte, se Verdi fosse stato fornito di un buon occhio critico avrebbe forse senz' altro messo da parte questo arido soggetto schilleriano, e specialmente il brutto libretto dei due rabberciatori francesi.

Il Verdi invece, persuaso che tutto il male venisse dal meyerbeerismo vacuo e dall'inutile armamentario di ballabili e lungaggini oziose e ch'egli stesso sentiva di aver musicato soltanto in omaggio agli usi e ai gusti corrotti del pubblico dell'*Opèra* di Parigi, si accinse ad amputare e a rinfrescare; e avvenne adunque che nella nuova edizione apparvero cose totalmente nuove e bellissime, ma ne furono tolte pure di vecchie parimenti bellissime, e talora ne furono qua e là guastate altre che nella prima edizione apparivano più limpide e inspirate.

Scomparso così, nella nuova edizione in quattro atti, il primo atto, restava soppressa la pittoresca scena dei richiami di caccia e il bel duetto fra Carlo ed Elisabetta con la stupenda frase:



così piena di passione e di estasi prorompente. La romanza di Carlo: « Io la vidi » è conservata nella seconda edizione, ma un po' mutata e non sempre in bene; nè tutti buoni sono i cambiamenti alla frase: « O mio Carlo, fratel d'affetto » nel duetto dell'atto primo parte prima (atto II parte 1ª nella prima ediz.). Anche la chiusa dell'opera, a cui è stato tolto il coro interno: « Carlo il sommo imperator, non è più che muta cener », il cui motivo passa tuttavia agli ottoni in orchestra, ha perduto la solenne e severa semplicità della sua linea primitiva. Esiste inoltre nella seconda edizione di questo ultimo atto un' aggiunta tanto inutile quanto poco inspirata, ed è il duetto fra Carlo ed Elisabetta: « Sì, l'eroismo è questo », che ha un carattere melodico enfatico e una fattura antiquata che certo non gli giovano, specie per il rude contrasto con tutto il resto di questo medesimo ultimo atto che è sapientemente modellato, assai più modernamente concepito è nobilmente espresso.

Sono invece completamente e mirabilmente rifatte la scena drammatica tra Rodrigo e Filippo nel finale del primo atto (nella prima ediz.: finale atto II parte 2ª), e la *rivolta* nel finale del terzo (finale IV nella prima ediz.). Quest' ultima pagina nella sua nuova forma ha l'impetuosa energia e il fare dei corali di *Otello*, ed è il più sicuro e preciso indizio del nuovo orientamento e del luminoso progredire del genio verdiano. Nuovo e bello è pure nella seconda edizione di *Don Carlo* il preludio al secondo atto sul tema dell' amore fra Carlo ed Elisabetta, di squisita eleganza stilistica e di maliosa dolcezza.

Da tutto ciò si può concludere che l' opera è

di valore ineguale; ha pagine pallide o gonfie, ma possiede altresì bellezze superbe, e sopratutto rivela nel compositore intendimenti sempre più serii ed elevati e perfezionamenti di tecnica e di stile ragguardevoli. Siamo quindi assai lontani dal giudizio che ne dava il Torchi, il quale scriveva essere il *Don Carlo* « l'opera di un'ambizione rispettabile risolta nell'aridità »! (1).

***

Giuseppe Verdi prosegue ancora, dopo aver scritto il *Don Carlo*, nella via delle riforme definitive. Ora è la volta della *Forza del Destino*. Ma il suo genio è finalmente maturo per il più possente volo: ormai, più che i rifacimenti, i quali non sono che un sintomo del nuovo periodo di cerebrazione, interessano principalmente i lavori nuovi; e questi segnano una continua ascesa. Non ci sono più dubbi e incertezze: ogni opera nuova è un progresso deciso e vasto su la precedente; la visione d'arte gli si fa sempre più chiara, il sentimento della verità drammatica gli si impone con accenti ognor più vigorosi. E, di pari passo coll' ascensione del suo spirito, la materia dell'arte si fa sempre più docile nelle sue mani, la tecnica, questo terribile spauracchio dei giovani, egli la possiede e la domina con sempre maggior sicurezza ed efficacia.

Bisogna rileggere le lettere che egli scriveva al suo librettista a proposito di *Aida* per vede-

(1) L. Torchi, *L'opera di Giuseppe Verdi e i suoi caratteri principali.* — Riv. Mus. Ital., 1901, vol. VIII, pag. 291.

re quale visione nitida, precisa, vivida egli abbia dell'opera d'arte. Egli traccia scene, detta dialogati, impone metri, ordina situazioni ed effetti, indica esattamente i dettagli minimi; e tutto ciò con la tranquilla fermezza di chi sa già quale dev' essere la forma definitiva, di chi già vede lucidamente l' opera nella sua intierezza finale.

Compaiono ancora in queste sue lettere la parola *cabaletta* ed altre che indicavano vecchi congegni del melodramma antico; ma ora queste parole hanno perduto il loro primo significato. Dov' è ancora la *cabaletta* in *Aida*? Vi è ancora l'*aria*, sì; ma quanto trasformata, quanto ringiovanita e densificata!

E, d'altra parte, quale profonda trasformazione nello spirito della musica verdiana! Ciò che prima era rozza e brutale violenza ora è forza e impeto vigoroso; alla sua usuale sonorità inane ed enfatica ora subentra un'austera e grandiosa solennità; l'intimità della passione drammatica la vince ora sullo slancio esteriore della melodia; la crudezza amara del dolore si è fatta dolcezza di pianto, sospiro di elegia; il naturalismo descrittivo cede al sentimento del poetico e pittorico. Il genio del compositore è ora in ogni sua parte perfettamente equilibrato: sentimento religioso e drammatico, ispirazione melodica e sapienza orchestrale occupano posti eguali in piena luce. Nessun carattere è eccessivo, eppure tutti sono profondamente sentiti; nulla è superfluo, tutto è efficace, così il particolare d'istrumentazione come la gran scena a larghi ed alti voli di melodia.

E nondimeno le emozioni fondamentali da cui scaturisce la musica sono ancora le stesse dalle

quali scaturì tutta quella delle sue vecchie opere. Le scintille che accendono l'ispirazione del compositore sono sempre le stesse; soltanto il modo di ardere è mutato. Al fondo della musica di *Aida* noi troviamo ancora il forte sentimento religioso del Maestro, la sua vivace passionalità espansiva, a volte energicamente drammatica, a volte vigorosamente grandiosa, e il suo immenso amore pei sùbiti contrasti. Ma l'espressione è cambiata quasi radicalmente; è più sobria e più intima, e sopratutto più *elegiaca*. Quest'ultimo carattere anzi domina perfino nelle scene di colore guerresco ed eroico, domina come sfondo pieno di umana tenerezza, in ogni scena, per modo che tutte respirano un loro caldo alito di poesia.

La novità della musica di *Aida* per quel che riguarda la forma e lo spirito della melodia è assoluta. Pochi e rari spunti che lontanamente preannunziano *Aida* già ebbi occasione di notare in altre opere; ma nelle opere verdiane non v'è traccia di alcuna continuità di sviluppo di queste idee iniziali; ond' è che si sarebbero anche potute credere accidentali somiglianze. Ad ogni modo, niente lasciava prevedere il rinnovamento spirituale che la musica di *Aida* improvvisamente rivela; il lavorio di trasformazione è avvenuto nell' interno della mente creatrice.

Nel *Don Carlo* si presentiva che il Maestro schiudeva ormai l'anima a più profonde e severe intuizioni d'arte, a più delicati e dolci sentimenti, a più patetiche e riposte emozioni; ma si trattava di sentimenti vaghi, ancora velati e troppo incompiutamente espressi perchè si potesse supporre cosí prossimo il loro intero assurgere alla perfezione espressiva. E nulla del resto lasciava

prevedere, nell' appassionato meyerbeerismo del *Don Carlo*, le forme e i colori di *Aida*. C'è maggior differenza di stile fra *Aida* e *Don Carlo*, pur fra loro così prossime nel tempo, di quel che non sia fra *Don Carlo* e *I Vespri*, tra cui passa un assai più lungo intervallo d'anni.

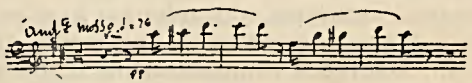
Fra le emozioni fondamentali verdiane che ora si esplicano con una nuova forma artistica è prima di tutte la passionalità drammatica. Quella contemporaneità dell'espressione di diversi affetti con diverse linee melodiche fra loro intrecciate, da cui il Verdi soleva ricavare effetti potenti di sonorità e di drammaticità, e che tale grandezza raggiunge nel quartetto del *Rigoletto*; quella tendenza ai rapidi contrasti, alle successioni immediate di stati d'animo lontani od opposti che già più volte ebbi a notare come caratteristica dello stile verdiano, in *Aida* sono la regola. Ma le melodie sono più nobili, più intime e più inspirate, e i contrasti non sono più gli aspri cozzi sgradevoli e talora grotteschi che gli uscivano dalla penna in gioventù per un falso ed eccessivo sentimento romantico.

Inoltre ora l'orchestra, abbandonato lo scheletrico sistema di accompagnamenti puramente ritmici e tonali, assurge a commentatrice calda e penetrante della passione melodica, intensificandone grandemente l'espressione. Valga come esempio, fra tanti che da ogni pagina dell'opera si potrebbero citare, il più cospicuo: l'ultima parte della scena fra Amonasro e Aida nel meraviglioso atto terzo.

Il selvaggio re degli Etiopi in un furibondo impeto d'ira ha atterrata la figlia: questa implora con frasi tronche, faticose, che tradiscono l'in-

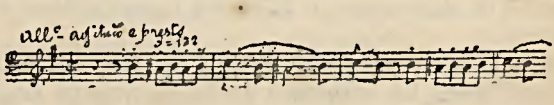
tima lotta, lo strazio e l'affanno che la soffocano. Ma i violoncelli versano ondate di pianto amarissimo in una melodia che è tutta un singultire e un dolorare; mentre dagli accenti sincopati dei violini sale a poco a poco un ansimare sempre più incalzante, un anelare sempre più stentato. E sale, sale con uno sforzo immane, come se qualcosa dal fondo del cuore volesse liberarsi, come se l'anima stessa della misera tentasse di sopraffare con un'ultima violenza il dolore o di fuggire; e alla fine ricade cupamente, affranto, morente nell'imo donde era sorto, sulle parole fosche, brevi e sommesse del re. Tutto questo senza il minimo stento nell'ispirazione, che è sempre altissima e fluida al massimo grado; e senza che un qualunque *leit-motiv* accenni anche lontanamente alle cause della lotta.

E tuttavia di veri e propri *leit-motiv* nell'opera ve ne sono tre: uno simboleggia l'*amore sublime di Aida* ed appare subito all'inizio del preludio che apre l'opera stessa:



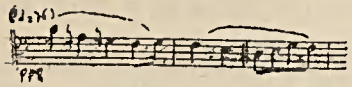
;

il secondo è quello del *sospetto di Amneris*:



;

il terzo è quello grave e cupamente religioso dei *sacerdoti :*



Ma tutti e tre questi motivi, più che veri *temi* nel senso wagneriano del termine, sono richiami a stati d'animo fondamentali del dramma, inseguono come ombre i personaggi (così come nel *Rigoletto* il tema della *maledizione*), formano attorno ad essi come un' atmosfera spirituale caratteristica e particolare, ma non diventano mai *il personaggio medesimo*, non si traducono mai nell'*idea fissa*. Compaiono nei momenti del dramma in cui il sentimento ch'essi esprimono è più vivo e presente; ma appena la commozione esorbita da quell'unico sentimento che è in loro, appena essa è divenuta esteticamente interessante in sè, al di sopra e al di fuori di qualsiasi causa che possa averla generata, allora il tema si perde per dar luogo a una più libera e forte espressione di dinamica psichica.

Ora, nella scena citata, non un tema vi è che ricordi *la patria* o *l'amore*, la passione per Radamès o il dovere del sacrificio: ciò al Maestro sarebbe parso troppo puerile. Egli non volle subordinare la commozione alle ragioni più o meno intime di essa, nè in alcun modo confonderle o fonderle: egli non mirò che all'espressione della lotta aspra dello spirito *in sè*, indipendentemente dai fatti che la produssero; e in quest'espressione l' arte sua toccò la perfezione massima. In queste pagine è non la logica del sentimento, sia pure an-

che tradotta in commozione di arte; ma è pura dinamica psichica. Questa scena di *Aida* è forse la più significativa fra quante ne scrisse il Maestro per ciò che riguarda i valori estetici dell'arte sua.

Un' altra delle emozioni fondamentali da cui scaturì tanta musica verdiana, e segnatamente quella della *Battaglia di Legnano*, ha radice nel sentimento bellico che vibrò nei più segreti palpiti di nostra gente durante il lungo periodo del riscatto nazionale, e che nella musica di Giuseppe Verdi era divenuto arma terribile di incitamento. Nell'*Aida* questo sentimento raggiunge la più completa e alta espressione. Dalle violente e incomposte grida di: « Guerra, guerra » ov' è tutto l'ardore di un' indomabile e fiera volontà; dalle fervide aspirazioni di Radamès che già sente squillare le trombe sul campo e vede dinanzi a sè volare la vittoria possente cinta di lauri, fino all' inno austero e vigoroso: « Su! del Nilo al patrio lido » e al solenne grido: « Ritorna vincitor! » è un continuo esplodere in note di fuoco del più entusiastico e nobile sentimento guerresco.

Nè basta, chè più solenne, più alto ancora è l'inno della vittoria, annunziato nella *marcia* delle sette trombe egizie, pittoresca per effetti sonori, ed esultante da ultimo nel concertato finale del secondo atto ove, con la sicura maestrìa di cui già il Verdi fe' prova nel finale primo del *Ballo in maschera*, egli svolge contemporaneamente ben tre melodie, una di carattere passionale-elegiaco, una sacra e un'altra piena di vigoroso e sostenuto entusiasmo, riuscendo a un effetto complessivo sintetico di grandiosità fonica e di su-

blimità eroica veramente unico in tutta la produzione musicale.

Dov'è andato il meyerbeerismo del *Don Carlo?* Qui c'è grandezza di stile, ma non c'è più gonfiaggine; c'è sonorità ed entusiasmo, ma non c'è più l'enfasi e la pletora; non c'è più Meyerbeer: c'è Verdi!

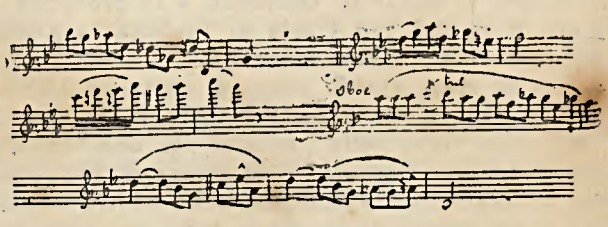
Ma altri due sentimenti, uno dei quali nuovo nell'arte verdiana, trovano nella musica di *Aida* un'espressione estetica delle più sublimi. Uno è quel senso di nostalgia che vibra in ogni frase di Aida e che fa quasi di lei una creatura di sogno. La musica è forse l'arte che rende più profondamente questo indefinibile stato emotivo, questa malinconia dolce del continuo aspirare a un amore lontano; e già era stato divinamente cantato dal Maestro in altre sue opere. È intensamente nostalgico pur nella sua austerità il « Va pensiero » del *Nabucco,* come lo è la nenia « Ai nostri monti » del *Trovatore,* come lo sono in *Traviata* le strofe di Germont: « Di Provenza il mare e il suol » e l'aria di Violetta: « Addio, del passato bei giorni ridenti ».

Ora in *Aida* questo senso di nostalgia è ancor più sentito e dà a tutta l'opera, e in ispecial modo alla parte della protagonista, una tinta carezzevolmente elegiaca. E la figura di Aida celeste e innamorata s'imprime nella nostra memoria e nel nostro cuore sopra tutto per quel suo nostalgico sogno di vergini foreste immense ed estatiche a lume di luna, baciate dall'onda tremula del vasto e sacro Nilo.

E il sentimento nostalgico è tanto più vivo in quanto che va congiunto ad una pittura di color locale, a un senso esotico mirabile per magìa evo-

cativa. Che cosa c'è di africano nella musica di *Aida*? Che cosa c'è di specialmente egiziano? Che cosa c'è di antico, di archeologico? Nulla: i canti, le melodie egiziane più antiche che possediamo non hanno a che vedere con le melodie di *Aida.* Eppure è innegabile che quasi da ogni nota di *Aida* spira un profumo strano, diverso dal solito, un vero profumo esotico. Non c'è il *folk-lore*, ma c' è l'arte, c' e il colore; non c' è l' archeologico, ma c'è un vago senso arcaico. In altre parole, il Maestro non ci ha data una riproduzione o *ricostruzione* di un mondo scomparso, ma ce ne ha data una *evocazione*, una sua intuizione: ecco perchè l'efficacia di questa musica è così grande!

Il motivo che annuncia l'arrivo del messo nel primo atto, quello così selvaggio che commenta l'arrivo di Amonasro nel secondo, i cori e le danze religiose, le sette trombe, certe particolari alterazioni della scala che si ripercuotono nella melodia con effetti stranissimi:



certi particolari ritmi e colori strumentali, e sopra tutto il fresco respiro di poesia della natura primitiva che scorre in tutta la musica della prima parte del terzo atto, tutto ciò imprime un colore esotico potentissimo alla musica di *Aida.*

Ma già osservammo come Verdi palesasse fin dalle prime sue opere uno spirito profondamente religioso. E il sentimento religioso anima e vivifica da capo a fondo tutta l'*Aida*. Le invocazioni: « Numi pietà » di Aida; i cori del finale primo; del secondo; le preghiere interne del terzo atto; le danze sacre; la invocazione alla divinità prima del giudizio nel sotterraneo, e infine il rito funereo che si compie sulla tomba del vivo-sepolto, tutto è pervaso da un grande spirito di poesia religiosa. Ma è una poesia che ha, nell'espressione, dell'arcaico, del primevo: è anche in essa un forte colore esotico.

Con quell' audacissimo slancio dell' « O terra addio » in cui palpita un senso di celeste rinunzia e un ardente desiderio di redenzione e di pace, per poco noi, rientriamo nel sentimento universale della morte che è di tutti i tempi, di tutte le religioni. Ma il canto di morte e di liberazione ben tosto si sposa alle musiche del rito sacro che si compie sul capo del condannato, e il sentimento universale si sposa allora con perfetta armonia all'immagine di vita risuscitata dall'antichità del tempo. E mentre sull'ultima sommessa preghiera: « Pace, pace », vibra l'estremo saluto degli amanti alla terra e l'ultima aspirazione al cielo che già si schiude per essi, la musica va lentamente affievolendosi come un fantastico sogno che noi tutti abbiamo sognato e che ora gradatamente si opachi e vanisca col nostro risvegliarci.

E che altro è l'arte se non un divino e chiaroveggente sognare tutto ciò che la materia cela al nostro spirito, e solo in parte rivela ai nostri

sensi? E pare coll'ultime note che l'evocazione s'affondi ancora e scompaia nell'ombra oscura dei secoli

« come per acqua cupa cosa grave ».

---

2. — Musica da camera ed arte sacra.

Quel fervore di rinnovamento che ha dominato in ogni istante la produzione verdiana, negli ultimi anni diviene vivissimo, assillante. Ora, dopo *Aida*, il Maestro sente la necessità di stare qualche tempo lontano dal teatro: il capolavoro compiuto è troppo alto, e l'artista non vuole ripetersi ma superarsi. Occorre quindi tempo affinchè lo spirito si rinnovi nella sua essenza più interiore, e per facilitare questo rinnovamento occorre studiare pazientemente, lungamente.

Tuttavia, già cinquantottenne, Giuseppe Verdi non si sgomenta; in dodici anni di lavoro egli è salito dall'*Oberto* al *Rigoletto*; in altri venti anni di assidua creazione è salito ancora da *Rigoletto* all'*Aida*. L'uomo è fisicamente tuttora vegeto e robusto come non mai; egli sente innanzi a sè ancora una lunga vita che l'attende: egli sente di poter fare in quindici anni di raccoglimento, di meditazione, altrettanta strada quanta ne fece in trentadue di attività continuata. Ed eccolo addestrarsi ora nelle forme più complesse del contrappunto e tentare la severa e serena commozione della musica *da camera*.

Romanze da camera già aveva composte in gioventù; ed aveva anche scritti inni patriottici e occasionali; ma in tutto ciò (anche nel più noto

Inno delle Nazioni) non c'era gran virtù artistica e fantastica. Ma ora, nella pienezza delle sue facoltà intuitive e della sua sapienza tecnica, le composizioni hanno un ben diverso valore e significato.

Fu a Napoli, nel 1873, durante una sospensione nelle prove di *Aida*, causata da un' improvvisa indisposizione di Teresa Stolz, che Verdi, un po' per esercizio, un po' per passatempo, si mise a scrivere un *quartetto d'archi*, l'unico che egli ci abbia lasciato.

Questo quartetto è stato variamente giudicato, e, in generale, piuttosto bistrattato. Pare a me che le critiche poco benevole non siano state sempre giuste, e molto spesso abbiano avuto origine da un pregiudizio, che cioè il Verdi, natura eminentemente drammatica, non fosse atto alle concezioni della musica da camera, della *musica pura*, come comunemente vien chiamata. Ora questo preconcetto è strettamente legato ad un altro, e cioè che la musica da camera non abbia ad esser mai drammatica, ma piuttosto a frasi melodiche di espressione più intima e riflessa, brevi e tali che si prestino a un grande giuoco contrappuntistico di effetto più decorativo che espressivo.

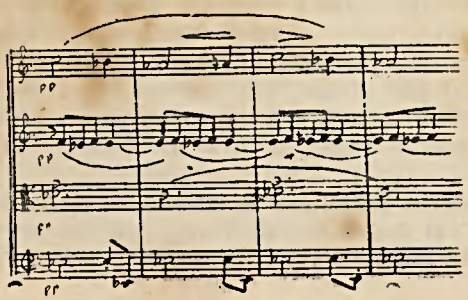
Ebbene, questo è un concetto molto ristretto e meschino che generalmente si ha della musica da camera. Certo non io voglio ora negare la intimità e nobiltà d' espressione, la maravigliosa varietà d'effetti e d'emozioni dello stile classico del quartetto, e specialmente di quello dell' immenso Beethoven. Solamente pare a me che il voler limitare il contenuto espressivo del *quartetto*, come quello della *sonata*, del *trio* ecc., al

solo stile elaborato, il volerne fare più una composizione dotta che passionale, sia precisamente un isterilirlo e incatenarlo servilmente alla tradizione con pregiudizio grave della sua vitalità avvenire.

Orbene, il quartetto verdiano si stacca certamente dallo schema tradizionale del quartetto classico; è meno contrappuntistico e più largamente melodico; ha lo stile e anche talora il fraseggiare di *Aida*; ma è sempre una pagina lirica ispirata, ricca di effusione e di colore.

Dove più la critica potrebbe trovare a ridire è sul *Prestissimo* il cui motivo non è veramente d'ispirazione abbastanza nobile; ma lo *Scherzo fuga* che segue è di severa fattura, di fine ispirazione, e il tema principale vi è giuocato con un' abilità di sviluppo e un buon gusto negli effetti, degni della più alta ammirazione.

Del resto, questa piccola opera è un documento anch'essa del perenne rinnovamento e affinamento della sensibilità estetica di Giuseppe Verdi, tanto che in qualche spunto si sente ormai precisa la vena musicale un po' languida e carezzevolmente romantica di *Falstaff*, come ad esempio in queste battute:



*
* *

Allorchè la Contessa Maffei presentò ad Alessandro Manzoni la moglie di Verdi, l'autore immortale dei *Promessi sposi* espresse il desiderio di conoscere il glorioso Maestro. Tale presentazione già da tempo era desiderata sì dalla Contessa che dai due grandi, ma pare che la loro modestia profonda e una certa vereconda timidezza li avesse tenuti fino allora lontani. E infatti Giuseppe Verdi, quando seppe il desiderio del Manzoni, tremò di conoscere « quel santo », com' egli e la Contessa lo chiamavano. « È venuto rosso, smorto, sudato; si cavò il cappello e lo stroppicciò in modo che per poco non lo ridusse in focaccia. Più (e ciò resti fra noi) il severissimo e fierissimo orso di Busseto n' ebbe pieni gli occhi di lagrime, e tutti e due commossi, convulsi, siamo rimasti dieci minuti in un completo silenzio. Potenza del genio, della virtù e dell'amicizia! » Così la consorte del Maestro scriveva alla Contessa Maffei; e proseguiva: « Ora Verdi è in pensiero per iscrivere a Manzoni, ed io rido, perchè se sono rimasta tanto confusa, imbrogliata e scema quando mi procurasti quel grande onore di farmi trovare alla *sua* presenza, ho piacere che anche quelli che sono da molto più di me, provino un po' d' imbarazzo, si tirino i baffi e si grattino le orecchie per trovar parole degne di dirsi ai colossi. » (1).

(1) Lettera pubblicata da Alessandro Luzio nel suo articolo « Il pessimismo di Verdi » sul *Corriere della sera*, 7 Gennaio 1907.

Quando nel 1873 Verdi ebbe notizia del rapido spegnersi e poscia della morte di Alessandro Manzoni egli ne rimase dolorosamente turbato, gli parve che il cielo s' oscurasse sotto la tenebra cupa dell' immensa sciagura. Ed ecco nascergli nel cuore la volontà di onorare con un canto la memoria del Grande, ed ecco ch'egli tosto la pone ad effetto, senza invocare la cooperazione di nessun altro, come avrebbe voluto fare per la morte di Rossini, per non vedere poi, come allora, naufragare la bella e nobile iniziativa fra il sudiciume delle invidiuzze grette e meschine.

Il pensiero di scrivere un *Requiem* già da tempo doveva palpitargli dentro; a ciò lo spingevano, oltre la sua fede di credente, anche il suo sentimento religioso di artista, cioè il fascino che su di lui, come su ogni mente fantastica, esercitano i grandi problemi metafisici, l'eterno divenire, e sopra tutto il mistero della morte. Questo era sempre stato il nucleo di tutta la sua arte nel passato, e a maggior ragione doveva esserlo ora ch' egli aveva raggiunta la più completa padronanza del proprio spirito fattosi ormai tutto splendore e fiammeggiamento di alata sublimità.

Il mistero della morte gli aveva di già dettate due delle sue pagine di melodia più piena e inspirata: la dantesca tragicità del « Miserere » nel *Trovatore*, e quel superbo slancio nell' *al di là*, quel divino ardore del trasumanare che è l' « O terra, addio », nell' *Aida*. Ed eccolo ora profondarsi nella contemplazione terrificante della morte e dei misteri d'oltretomba. Quella potenza biblica di concepimento artistico che il Verdi manifestò ancor giovanissimo nel *Nabucco*, ora, nella completa maturità del genio, risorge e spande le sue

immense ali su tutta questa grande opera sacra nella quale s'agitano gl'incubi paurosi dell'eterna condanna e i rapimenti e le esultanze dell'ultima visione di gloria e di pace.

Ma, naturalmente, il *Requiem* di Verdi è ben lontano dall'essere musica chiesastica, cioè musica scritta secondo i cànoni dettati dal Papa. Chiesastico il *Requiem* verdiano non lo è; e fu bene che non lo fosse, giacchè scrivere secondo regole e leggi prestabilite avrebbe portato alla morte della fantasia e dell'ispirazione. L'estro è naturale impeto di creazione libera che spesso avanza e sorprende la volontà stessa del compositore. Nè quindi lo si può in alcun modo stringere entro le morse d'una legge prestabilita senza ucciderlo. Del resto la mente genialissima e ribelle di Giuseppe Verdi non si sarebbe mai assoggettata a freni di qualsiasi natura che non fossero da lui intimamente sentiti e connaturati coll'emozione stessa da cui sbocciava la sua melodia.

Infine, che cosa volevano i dogmi chiesastici? Che la musica non drammaticizzasse il testo sacro, anche se questo aveva in sè gli elementi del dramma più violento. Drammatizzare il meno possibile vuol dire far scomparire l'uomo; e perciò non passione, non dolore, ma calma e serenità. Il dogma prescriveva come termine di paragone, indicava quale « maestro e donno » all'imitazione dei musicisti la musica palestriniana, così piena di serenità, di divinità; così piena di abbandono e di completa fiducia nella suprema giustizia; così lontana dal mondo! Ma l'imitazione non sarebbe stata senza pericoli. Intanto una mente geniale d'artista non può imitare, e un mediocre che imita non fa dell'arte, ma un

freddo giuoco di tecnica. Inoltre lo stile, se non l'imitazione, del Palestrina, a cui pure il Verdi seppe mirabilmente adattare la propria indole plasmatica e flessibile nel *Pater* e nelle *Laudi*, diveniva assurdo con un testo drammaticissimo come quello del *Dies irae*. Perchè si ha un bel dire che non bisogna drammatizzare; ma quando un testo è così terribilmente tragico, così riboccante di espressioni di terrore, di ansia, di implorazione come sono tutte le sequenze della messa *pro defunctis*, il non rendere musicalmente questi caratteri sarebbe un fare opera artisticamente sbagliata anche se stilisticamente perfetta.

Non si può prescrivere a un artista un modo di interpretare i testi; egli dev'essere libero di esprimerli secondo le proprie concezioni estetiche e filosofiche, secondo *il proprio sentimento*. In realtà, l'unico pericolo che si poteva presentare al Verdi era che la sua ispirazione *teatralizzasse* il poema sacro rivestendolo di melodie non adeguatamente dignitose o eccessivamente sensuali. Ma se era da temersi che cadesse in tale pericolo l' autore di *Ernani*, e anche di *Trovatore*, era assurdo e ridicolo il pensare che vi potesse ancora incespicare l'autore di *Aida*! Troppo in alto egli aveva ormai levato con quest'opera lo sguardo e il volo.

Sorretto quindi dalla risorta e ognor più fervida potenza della sua ispirazione, dall'ognor più profonda penetrazione del suo senso drammatico, dall' austera e nobilissima concezione della vita che la meditazione della *Bibbia* e di Dante gli avevano radicato nel cuore, dalla venerazione per il grande amico scomparso, Verdi potè compiere musicando la *Messa di requiem* un vero superbo capolavoro.

Fra le numerose opere di Verdi questo *Requiem* è una delle più ricche di melodia commossa, calda, patetica; e mostra nondimeno, come poche volte al Maestro avvenne di fare, un perfetto equilibrio fra l'ispirazione melodica e le altre varie parti della tecnica musicale: contrappunto, armonia, orchestrazione. Inoltre essa è racchiusa entro termini espressivi vastissimi: dalla terribilità descrittiva che sola campeggia in Berlioz, passando attraverso alla umana passionalità tutta propria di Verdi, si giunge fino alle mistiche esultanze del più severo contrappunto, e alle eteree estasi della melodia pura, palestriniana. E, concesso che del testo sacro del *Dies irae* il musicista abbia il pieno diritto di esprimere il senso tragico che balza vivo ad ogni parola di quel stupendo latino medioevale e dal colore suggestivo delle rime, poche volte musicista fu più di Verdi fedele e profondo interprete di un poeta. Poche volte poesia e suono, significato verbale ed espressione musicale, contenuto spirituale ed intuizione estetica furono, come in quest'opera del glorioso nostro Maestro, così intimamente connesse e incarnate.

Pace e raccoglimento spirano dal « *Requiem* », sebbene non scevri d'una tinta di dolce tristezza, quasi un senso di rimpianto per « la vita bella » che più non ritorna. Ma, quando, alla fine del poema sacro, nel « *Lux aeterna* » la preghiera di pace ritorna, il rimpianto non è più che un pallido sorriso appena soffuso di queta mestizia, la vita è un'ombra tenue e lontana, mentre invece le note gravi del basso dilatantisi su un largo ritmo di salmodìa sembrano evocare visioni sepolcrali e spandono un senso di riposo profondissimo e solenne.

Accanto a queste calme e severe concezioni dell'oltretomba sta il terrificante spettacolo del giudizio universale. Qui siamo veramente di fronte al grande quadro michelangiolesco : le medesime espressioni sorgono dalla musica verdiana ; e certo per asserire che questa non sia musica sacra bisogna provare che anche l'immenso capolavoro del Buonarroti non lo sia, e che non lo siano i drammaticissimi e paurosi versi del *Dies irae*. Certo questo non è ascetismo.

Una terribilità violenta e travolgente esplode in questo pezzo ; vortici di suoni , strepiti, urli, brividi corrono da un capo all'altro orchestra e cori. Le trombe hanno strani e stentorei sbattimenti che dànno l'impressione di titanici sforzi come di chi si divincoli fra una stretta mortale. Vi è in tutto ciò del mefistofelico, vi si sente come l'aprirsi improvviso del cupo baratro infernale sotto i piedi dei peccatori smarriti e terrorizzati.

« Mors stupebit et natura »: queste parole, già di per sè tanto espressive, che il Maestro rende col suo antico sistema delle frasi tronche da lunghe pause, acquistano dopo l'estrema veemenza del *Dies irae* una espressione di contrasto anche più intensa e colorita.

Lo stesso metodo dei brevi incisi intercalati da lunghe pause rende poco dopo di effetto impressionante il « *nihl* » del verso « nihl inultum remanebit », allorchè quella piccola ma tanto significativa paroletta viene più volte ripetuta con voce a poco a poco morente con un senso di profonda e paurosa meditazione. Questo è dramma vero, sublime !

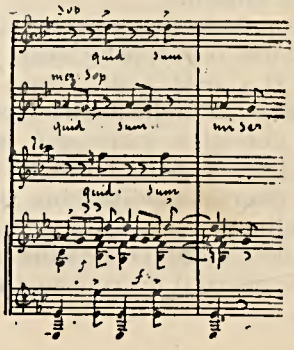
Il terrore dell' eterna condanna pervade tutta l'opera musicale con le riprese improvvise del

Dies irae, come se ad ora ad ora il pensiero del gran giorno riafferri la coscienza dei colpevoli e turbi le loro preghiere. Ma questo terrore appare anche in altri momenti; è, ad esempio, nel « *Rex tremendae maiestatis* »; e anche nel « *Libera me* » alla frase « dum veneris iudicare seculum per ignem » ove i fagotti fanno udire un motivetto diabolico e grottesco insieme, come l'apparizione di « un picciol cornuto diavolo » subsannante.

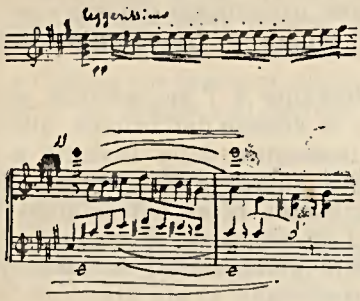
La parte descrittiva della *Messa di requiem* è dunque un superbo quadro dai colori caldissimi, dalle immagini michelangiolesche. La parte lirica invece è ricchissima di sentimento e poeticamente elegiaca. Le preghiere sono fervide, prorompono dal più vivo dell'anima, e spesso hanno intorno l'aureola del pianto che rende più santo il pentimento.

Fra tutte per purezza di linea melodica e dolcezza penetrante, commovente di sentimento eccelle l' « *Agnus Dei* ».

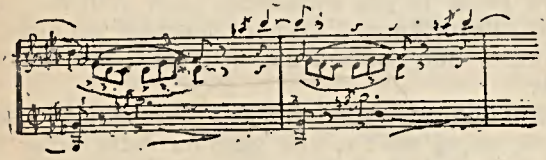
Alcune pagine sono tutte un singulto: così specialmente nel « *Lacrimosa* » e nel « *Quid sum miser* » in cui a momenti l'espressione del pianto divien quasi verismo, come in questa battuta:



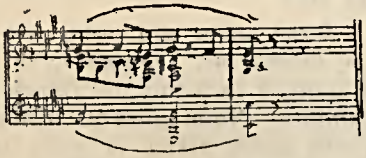
Il tono elegiaco a volte richiama naturalmente spunti e movenze di *Aida*, come queste del « *Kyrie* »:



quest'altra dell' « *Ingemisco* »:



e questa ancora del « *Confutatis* »:



Ma non sempre nella preghiera trema il pianto. Talvolta essa sgorga da un cuore puro che tutto

s'abbandona con fede e serenità alla bontà divina. Così è nel « *Domine Jesu* », specialmente in quella eterea frase dell' « *Hostias* » in cui è un'elevazione, un indiamento supremo; ed anche nell' « *Ingemisco* », sopratutto là dove l'immagine agreste « inter oves locum praesta » ispira al musicista una tenera e freschissima melodia pastorale.

E se terrificante è l' apprensione per l' eterna condanna e la visione dell'inferno, altrettanto sublime è l' immagine della Divinità e del cielo; sublime negli squilli della fanfara che desta i morti pel giudizio, come nel tremulo luminosissimo del « *Lux aeterna* ». E innanzi alla contemplazione delle gioie celesti le turbe dell' anime elette s'abbandonano ai più grandiosi inni di glorificazione: « Sanctus, Sanctus! »

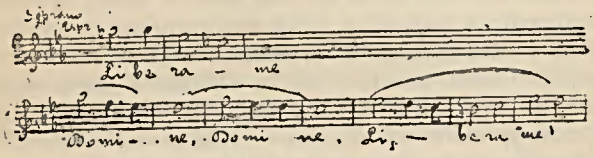
E' stato detto che nel « *Sanctus* » il Maestro si era presa troppa confidenza colla divinità; ma, invero, l'esultanza, il grido di *hosanna*, per quanto fragoroso, non sembra che si possa dire irriverente.

Meno dignitose sono invece le invocazioni « salva me, salva me! », che salgono dalla folla, ripetute a gara or da questo or da quello, come se tutti si urtassero gli uni cogli altri per essere salvati i primi. Eppure quanto è umano e drammatico tutto ciò!

L'effetto è forse ancor più petulante e sconveniente nel « *Libera me, Domine* », in cui anche il motivo è gaio, e la forma del *fugato* rende ancorpiù vivamente l'immagine di una gran ressa di persone, ove molti alzan la voce impazienti e cercano di sopraffarsi per essere uditi prima e passar prima d'ogni altro. Pure anche in que-

sto brano (bellissimo ad ogni modo dal lato puramente musicale) il dramma ne è sempre lo spirito animatore. Le grida di « libera me » sono gaie, come quelle di chi ha fede nella divinità ed ha la coscienza pura, quindi è certo della salvezza, ma solo ha uggia d' ogni ritardo, com'è delle anime del *Purgatorio* dantesco.

Ma fra l'anime che invocano giulive, una ve n'ha che implora col dolore e il terrore nella voce:



E' una perduta; forse non eternamente poichè il pianto la purifica, ma certo ella si deve sentire orrendamente colpevole, così vibrante di lacrime e d'angoscia è il suo lamento. Ed è con questa immagine dolorosa, coll'incubo dell'eterna condanna, che rimane innanzi a noi come un'interrogazione dubbiosa al destino, è con questa invocazione suprema che si chiude come dietro un opaco velo di mistero e di fatalità la biblica e terribile visione.

*
* *

Prima di ritornare al teatro, nel 1880 Verdi fece eseguire altri due brevi pezzi sacri: un' *Ave Maria* e un *Pater*, entrambi su testo volgarizzato da Dante. Sono due pagine delicatissime di sentimento e di squisita fattura.

L'*Ave Maria* è per voce di soprano con accom-

pagnamento d'archi, e se non raggiunge ancora il sentimento di purità sublime dell'*Ave* di Desdemona, ne è però alta e degnissima sorella, e in talun momento la ricorda per certe affinità di stile sì nel declamato che nelle modulazioni, e in certe accentuazioni che paiono sospiri dell'anima.

Il *Pater noster* è scritto per cinque voci: due soprani, contralto, tenore e basso, e per quanto anch'esso pervaso tutto da una dolce e quasi mistica ispirazione melodica, è più severamente condotto. Non è una pagina di musica liturgica, nel senso stretto della parola; ma la struttura prevalentemente armonica e una leggiera ombreggiatura contrappuntistica mentre rivelano nel Maestro una nuova tendenza che direi palestriniana, conferiscono alla composizione un carattere più ascetico.

E' soltanto nel Marzo 1881 che Verdi ritorna al teatro, ma non a recarvi un nuovo lavoro, sì bene a resuscitare il *Simon Boccanegra* rinnovato. Altri sei anni ancora dovranno passare prima ch'egli doni all'umanità un'altra opera drammatica interamente nuova, e questa sarà l'*Otello*, di cui tuttavia, già ebbi a notarlo, nelle nuove pagine del *Boccanegra* e in taluna del *Don Carlo* si presente la potentissima genialità d'ispirazione e la novità della forma.

3.—Con Shakespeare e Dante

Con *Otello* il Maestro entra nell'ultima fase della sua rivoluzione musicale. Egli aveva incominciato portando nel melodramma dei caratteri di violenza melodica e di impeto passionale ancora sconosciuti; aveva riversato nella musica ondate di giovinezza aspra e forte. *Rigoletto* ne è la sintesi gloriosa.

Poi tentò di superare la forma conquistata; e dopo una serie di prove, sulle quali emergono *La traviata* e *Un ballo in maschera*, afferma con *Aida* una decisiva rivoluzione melodica, la vittoria dell'intensività sull'espansività, la vittoria del sentimento interiore su la violenza esteriore.

Ma lontano, quasi sperduto, era rimasto nel *Macbeth* un altro insigne tentativo: la creazione di un *recitativo* melodicamente commosso e più vivamente drammatico. E con *Otello* e *Falstaff* è precisamente la rivoluzione del recitativo che ha il sopravvento. La melodia naturalmente e liberamente si spezza e si dissolve in un declamato melodicamente intensivo e drammatico, che però nulla ha a che vedere con la *melopèa* wagneriana. Anzi, è bene notarlo, le rivoluzioni verdiane condussero a una forma musicale in tutto differente da quella di Wagner, e pur tuttavia di pari importanza estetica.

La musica di *Otello* e *Falstaff* è strettamente connessa con tutta la precedente arte musicale italiana, e *soltanto con l'italiana.* Verdi rinnovò le forme della melodia nostra seguendo lo stesso concetto che aveva spinto sulla via della rivoluzione parecchi compositori stranieri, e segnatamente Riccardo Wagner. Ma non passò sulla via tracciata da altri, sì bene portò più avanti la propria parallelamente a quello di fuori. E se si pensa a che punto era rimasta quand'egli incominciò, e a che punto in fine la condusse, parrà meraviglioso un così rapido e immenso sviluppo.

Il mondo musicale non fu mai tanto pieno di pettegolezzi come nell'attesa dell'*Otello* verdiano. Era nota la frase scritta da Verdi al Florimo nel rifiutare la direzione offertagli del Conservatorio dl Napoli: « tornate all' antico e sarà un progresso »; essa aveva dato luogo ad una infinità di interpretazioni bislacche e di malintesi.

Questo benedetto « ritorno all' antico » si faceva sospirare, poichè tanto l'*Aida* che la *Messa di Requiem* venute in luce dopo la frase sibillina accennavano a tutt'altro che ad un ritorno alle forme vecchie dell'opera, anzi tendevano palesemente verso orizzonti nuovissimi, e ciò faceva a molti paura. Era il tempo in cui Wagner lo si nominava in Italia come le donnicciuole superstiziose nominano il diavolo di notte, e già c' era stato chi aveva accusato Verdi di malsane simpatie per il temuto « barbaro » fin dall'*Aida.* E quel Boito! Un ammiratore di Wagner, un « avvenirista » addirittura; e gli aveva fatto il libretto, e gli era sempre a fianco! Brutti sintomi; sintomi pericolosi. E non bastava: il Maestro era stato in silenzio tredici anni dopo l' esecuzione

della *Messa di requiem*, e dall'ultima opera teatrale (*Aida*) correvano ben sedici anni d'intervallo!

I maligni avevano già sussurrato che la vena drammatica del Maestro si era definitivamente seccata; infatti come spiegare un sì lungo silenzio se non si ammetteva che la ricca miniera di melodia ond'erano stati cosparsi a piene mani il *Rigoletto* la *Traviata* l'*Aida* e tanti altri capolavori fosse ormai esaurita? Eppure egli ritornava ora al teatro, e per di più vi ritornava a settantaquattro anni; ed anche la tarda età sua dava luogo a mormorii e pettegolezzi svariatissimi.

Avrebbe egli ancora in piena vecchiaia l'impeto e l'ispirazione melodica della giovinezza? Non aveva forse egli stesso dichiarato pochi anni prima a chi gli rimproverava il suo silenzio « la musica, arte di passione, voler giovinezza di sensi ardor di sangue, pienezza di vita »? Dunque la sua fantasia non aveva cogli anni perduto nulla della primitiva grandezza?

Ed anche il soggetto dell'opera era causa di commenti, come quello che era stato già musicato dal sommo pesarese; onde a molti sembrava atto presuntuoso quello del Verdi di ritornare su un soggetto musicato da un altro, e specialmente quando quest' « altro » si chiamava Gioacchino Rossini. Infine c'erano gli aneddoti, veri ed apocrifi, le indiscrezioni degli amici e le maldicenze degli invidiosi. Tutto questo, insieme agli ammiratori seri e convinti, agli entusiasti *a priori* e ai critici ed ipercritici di varie scuole e tendenze, doveva costituire un ben curioso e caotico ambiente alla prima rappresentazione dell'*Otello* alla Scala la sera del 5 febbraio 1887.

Ebbene, tutti furono vinti e soggiogati dalla superba e prepotente bellezza della musica fino da quel tremendo urlo della tempesta che apre l'opera, e l' entusiasmo s' elevò gradatamente e raggiunse il delirio.

Giuseppe Verdi era finalmente arrivato coll'*Otello* alle supreme altezze dell'arte.

Dopo un periodo d'incertezze e di studi, dopo molti tentativi non sempre felici per raggiungere quella perfezione ideale che la sua titanica mente già presentiva, ma non intuiva ancora nitidamente, egli vi arrivava alla fine nella pienezza della vecchiaia, quando in generale l'ingegno si affievolisce e l'animo è richiamato dalle memorie al passato e l'avvenire desta sospetti e sfiducia. Anch'egli aveva desiderato questo ritorno al passato, « all'antico », ma per spiccare più agile e vittorioso il volo verso l'avvenire. Quale giovane e vigorosa vecchiaia!

Dopo i primi passi nell'opera di tipo tradizionale, e nella quale egli portò subito col *Nabucco*, l'*Ernani* e *I Lombardi* un inspirato e insolito ardore di melodie, una *vis drammatica* sì nuova e violenta da rasentare spesso il brutale, egli si era fatto il bardo della rivoluzione italiana. Canti guerreschi, frasi eroiche piene di sottili e terribili allusioni prorompevano con foga irresistibile dalla sua fervida fantasia.

Ma frattanto egli ricercava assiduamente una novità di forma mediante la quale la musica venisse a trovarsi in più intimo e diretto contatto colla passione umana. Egli era dominato da una perenne volontà di rinnovarsi, e il suo genio eminentemente progressivo glie ne dava il potere. Così ebbero origine *Macbeth*, *Rigoletto*, *Il Trovatore*, *La*

Traviata. Eppure ciò non era bastante, e pentito d'aver scritto il *Trovatore* fece un passo gigantesco col *Ballo in maschera* e avanzò ancora col *Don Carlo.*

Ma la sua incontentabilità non aveva limiti poichè egli seguitava un' ideale che saliva tanto più in alto quanto più lo perseguiva; ora egli s'accorgeva come molti elementi musicali erano suscettibili di un maggior sviluppo con immenso vantaggio dell'espressione drammatica. Una voce potente di rinnovamento veniva dalla Germania, e Verdi che scriveva « la musica dell'avvenire non mi fa paura » guardò arditamente oltr'Alpe quando ai più ciò pareva delitto di leso amor di patria. Egli non si lasciò prendere da scrupoli piccini: considerò l'opera wagneriana, ma non ne prese che degli insegnamenti puramente esteriori, poichè comprese che l'indirizzo di Wagner non poteva nè doveva essere il suo, e d'altra parte la musica del maestro tedesco gli sembrava troppo « lontana dal nostro sentimento ».

E' quindi assurdo quanto alcuni scrissero circa il preteso wagnerismo di Verdi nell' *Aida* e più nell' *Otello* e nel *Falstaff.* Gli ammaestramenti ch'egli potè avere dall'opera di Wagner (se mai ne ebbe) riguardano la struttura dell'opera, non la forma della melodia. Un punto di partenza comune c'era già prima ancora che il nostro Maestro potesse venire a conoscenza delle opere di Wagner, ed era questo: la musica drammatica dover nascere dal linguaggio appassionato. Se qualche insegnamento Verdi trasse dall'arte wagneriana forse fu quello di rendere ancor più profonda e libera questa genesi; insegnamento che del resto il Wagner stesso aveva ripreso da

Gluck, e questi dalla nostra « Camerata Fiorentina » del 1600.

Posto come base della creazione musicale questo principio, la musica di Verdi non poteva assolutamente avere con quella del grande di Lipsia nessun punto di contatto per la immensa differenza che passa fra le due lingue italiana e tedesca. Dalla nostra lingua doveva sorgere un'espressione musicale infinitamente più melodiosa e ritmata, e la musica dell'*Otello* è appunto meravigliosa non solo per potenza tragica ma anche per la adesione strettissima all'espressione verbale e per la sua perenne fluidità melodica.

Il temperamento artistico verdiano, violento ed ardente, la tragicità profonda di certi suoi scatti, l'austerità solenne e umanamente religiosa del suo estro melodico, tutto lo portava presso l'arte di Guglielmo Shakespeare.

Nel grande poeta inglese egli ritrovava completamente sè stesso. Era in entrambi il medesimo impeto tragico, la medesima concezione della vita, e un'identica idealità d'arte. Balenava nel loro spirito la stessa fiamma; il Fato parlava in loro con lo stesso tremendo grido, li possedeva con uguale furore, con la stessa demonìaca potenza.

Già altra volta, col *Macbeth*, Verdi aveva provato questa identità spirituale fra lui e lo Shakespeare. Ora, giunto al sommo dell'arte, signore ormai di ogni artificio, di ogni segreto della tecnica musicale, in una parola: della *materia d'arte*, egli ritorna al sommo tragedo con rinnovata energia e fede, con entusiasmo giovanile, e in lui ancora ritrova la propria natura, in lui riconosce ancora la sua propria immagine. Questi

due magni spiriti sono veramente fratelli e ben degni l'uno dell'altro!

Questo shakespearianismo di Giuseppe Verdi fu quello che lo salvò dal wagnerismo. Infatti tra la mentalità di Riccardo Wagner e quella dello Shakespeare c'è un abisso. Il Wagner è sempre un *mistico*; il problema religioso, la concezione trascendentale è sempre in fondo ad ogni suo dramma e in ogni suo motivo musicale.

Nel gran tragico inglese vi è invece un profondo *umanesimo*, centuplicato sì nella sua forza vitale, portato ad una estrema potenza espressiva, cosicchè i personaggi non sono quasi più che il simbolo della loro passione personificata, ma passione sempre e profondamente umana. Questo medesimo spirito anima la musica di Giuseppe Verdi, musica fatta di tragica ma pura umanità, a volte terribile come un versetto apocalittico, come un mònito di profeta, ma giammai mistica o ascetica, e quindi sempre lontana dall'arte di Wagner. Nè, come già dissi, si può chiamar wagnerismo l'uso di procedimenti tecnici simili, però non mai identici, a quelli del Maestro tedesco.

Quanto alla struttura dell'opera tutto si riduce nell'*Otello* all'abolizione dei « pezzi staccati » e all'elevamento dell'orchestra da semplice accompagnatrice a complemento dell'espressione vocale senza mai soverchiarla e trasmodare nel sinfonismo. L'equilibrio fra canto ed orchestra nell'*Otello* è completo; ora le due voci concorrono di pari passo e con uguale potenza ai medesimi fini: d'intensificare la tragicità dell'azione, di scolpire profondamente i caratteri, di rendere tutta la terribilità della concezione shakespeariana. E tutta-

via nel canto non una frase che non abbia spontanea, naturalissima intonazione melodica, non un passaggio nell'orchestra che rammenti il fare wagneriano, non un accento che non sia una intera rivelazione drammatica.

È anche notevole ch' egli non discende mai, neppure nell' « uragano » del primo atto alla rappresentazione dei fenomeni, ma col concetto puramente musicale ne suscita la chiara e potente visione.

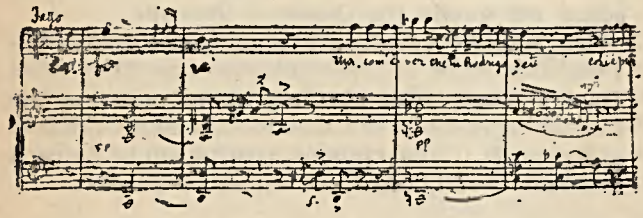
A questo risultato arriva spesso colla massima semplicità di mezzi. Così, ad esempio, quando nell'ultimo atto appare Otello nella stanza della sposa dormente, tutto l' orrore pauroso della situazione, l'intensa lotta che agita ancora crudelmente fra l'odio e l'amore lo spirito del moro è espresso del famoso *a solo* di contrabassi, in sùbito fosco e rude contrasto cogli ultimi acutissimi e angelici accordi dell'*Ave Maria*. E che cosa v'ha di più etereo della malinconiosa *canzone del salice* e della purissima *Ave Maria* di Desdemona? Che v'ha di più soave musicalmente di questa candida figura di donna, travolta da un fato ch'ella non comprende, strappata alla vita, come un' esile e tenera foglia da un vento di bufera, senza ch'ella possa rendersi ragione del perchè, uccisa come un' inconscia e mite colombella? E quanto divario di tinte fra tutto ciò e l' « Ora e per sempre addio » di Otello, fra l'uragano e l'ultima spasmodica scena della morte del moro: ogni carattere, ogni situazione è incisa con ferrea energia, ogni persona ci appare come « sculta rupe che s' infutura »!

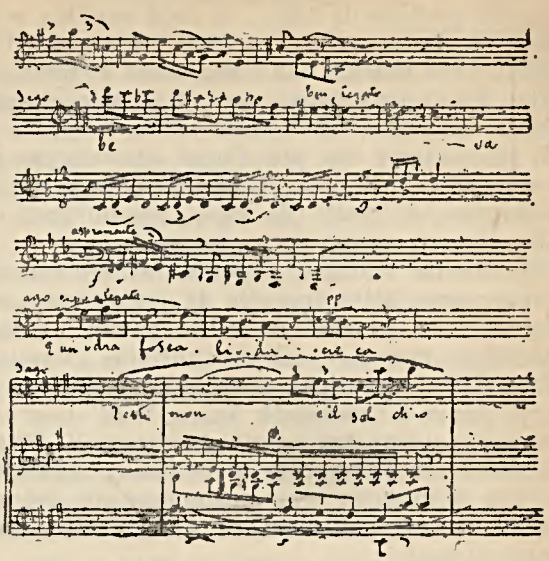
I momenti principali della tragedia sono tre: la impulsiva e furente gelosia di Otello, la de-

moniaca perfidia di Jago, la fede candida e ingenua di Desdemona, e questi tre momenti risaltano nella musica con smaglianza di tinte, con gagliardìa di ispirazione veramente michelangiolesche.

Il personaggio che più d'ogni altro emerge per vivezza di coloriti, per plasticità vigorosa di modellamento, è quello di Jago, personificazione dell'oscura ed eterna forza del male.

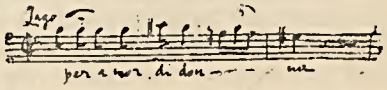
Nel libretto boitiano il perfido Alfiere non agisce più, come nella tragedia di Shakespeare, per passione; ma perchè con sè ha portato, « dalla viltà d'un germe » ond'ebbe origine, l'istinto innato della malvagità e della delinquenza. Di questa biecà e tremenda figura Verdi rese con scultorea potenza tre caratteri essenziali. Primo di questi è la sua natura serpentina, mefistofelica, che si manifesta musicalmente con dei movimenti strisciati discendenti, e con acciaccature e temi diabolici:



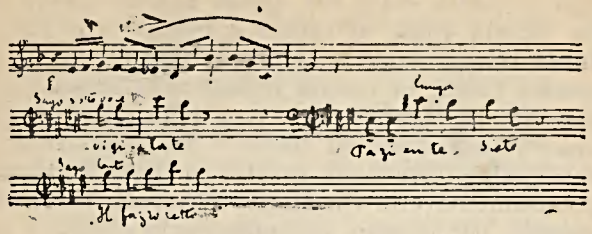


Si veda anche, oltre questi esempi, tutta la scena del duello fra Cassio e Montano.

Un secondo carattere evidentissimo è dato dall'uso frequente di trilli sulle cadenze finali delle frasi di Jago, trilli che imprimono alle sue parole un'espressione di riso sardonicamente beffardo e cinico. E il suo cinismo risulta anche da certi melismi vocali, come, ad esempio, questo:



da certe frasi dall'andamento insinuante:



Un ultimo e importantissimo carattere è la sua fede infernale, la sua cosciente perversità. I fieri squilli che precedono il « Credo » sono veramente fiammeggianti di fede, ma fede violenta, diabolica. E il gran trillo che segue sembra veramente il ribollire di tutto « il fango originario » che stagnava putrescente in fondo alla sua cavernosa anima d'averno.

In tutto ciò è facile riconoscere, come del resto anche nella *Messa di requiem*, una diretta influenza del *Mefistofele* di Arrigo Boito sullo spirito del Verdi. Ed è palese anche l'influenza sul Verdi del melodramma boitiano come indirizzo teorico. Tuttavia Verdi coll'*Otello*, pure avvicinandosi alla via segnata da Boito nel *Mefistofele* ci dette un genere d'arte affatto nuovo, lontanissimo sia dal trascendentale tipo wagneriano, sia dal dramma sentimentale di Bizet, sia dai poemi descrittivi e romantici di Berlioz, come pure da tutta la vecchia produzione italiana, compresa la sua propria medesima. Egli è nuovo e nello stesso tempo sempre profondamente personale e italiano. E circa questa sua italianità non dobbiamo dimenticare com'egli fosse venuto dai campi pieni di sole, di fiori e di canti; cosicchè

egli ricevette dalla sua stessa nascita quella rude vigorìa quasi selvaggia e brutale che gli fu tanto rimproverata nelle sue prime opere. Ma in questo fuoco, in questa impetuosità naturale era appunto la caratteristica viva della razza nostra, era l'anima stessa di Dante e del Buonarroti; e l'italianità forte della musica d'*Otello* è dovuta precisamente alla continuità di questa indole originaria, per quanto immensamente affinata e nobilitata.

Ciò valga ancora a sfatare la stolida distinzione delle varie *maniere* per le quali sarebbe passata l'arte del Maestro. Di maniere Verdi non ne ebbe che una sola, perfezionata a poco a poco attraverso una serie di prove e di lotte non brevi, e progressivamente portata alle più superbe vette dell'ideale. Nell'audace, ininterrotta *progressività* del Verdi sta tutta la sua forza.

Che cos'ha la storia dell'arte di più bello, di più stupefacente di questa figura di uomo che giunto alla vecchiaia rinnova completamente il proprio spirito e si getta con giovanile baldanza per vie intentate creando capolavori? Oh buono, gentil sangue latino! Tua soltanto è questa virtù che pugna tenace, indomabile e non crolla, tue soltanto sono queste vittorie sublimi del pensiero!

***

Si racconta che, dopo il trionfo di *Otello*, Arrigo Boito essendo andato a visitare Verdi all'albergo, lo trovasse profondamente malinconico. Chiestane la ragione, si dice che Verdi rispondesse:

« E ora che mi avete portato via Otello e che

il pubblico se ne impadronisce, che cosa mi lasciate pei miei lunghi soggiorni di Sant'Agata?» (1).

Questa malinconia è sublime: è la malinconia del conquistatore la cui felicità era non la vittoria ma il vincere, l'andar oltre, e che ora contempla le conquiste passate come attimi di gioia che furono, e non ha più davanti a sè felicità alcuna poichè è giunto all'ultimo termine d'ogni possibile superamento. E' il sentimento che anima l'*Alexandros* pascoliano (2), l'eroe che, raggiunto di conquista in conquista l'estremo confine della terra, non vede più innanzi a sè che

« l'ultimo fiume, Oceano senz'onda »

e su, in alto, la luna

« . . . . . errante e solitaria
« terra inaccessa.

E il pensiero ritorna indietro e ripensa alle felicità che non sono più perchè tutte superate, e l'animo resta coll'amaro e vano desiderio di una più alta vittoria che non può essere raggiunta poichè tutto fu vinto; e ciò rende impossibile ogni ulteriore felicità:

« Giungemmo: è il Fine ».

Questo era certamente il dramma che turbava l'ultimo trionfo dell'artista glorioso, cui la tarda età doveva far supporre di non poter più avere il tempo materiale per una nuova conquista, per un nuovo superamento, per una nuova felicità.

(1) G. Bragagnolo e E. Bettazzi — op. cit., pag. 324.
(2) G. Pascoli - « Poemi conviviali » - N. Zanichelli Bologna.

Eppure, per un prodigio di Natura non mai prima avvenuto, il Vegliardo sublime doveva avere ancora in dono tanta vita e tanta giovanile e fresca energia da compiere quasi ottuagenario la conquista più alta e impreveduta. Il *Falstaff* fu questo miracolo vero di genialità, di volontà, di vitalità possente, divina. Dopo aver compiuta la sua mirabile epopea tragica, il Gran Padre sorrise all'opera propria e agli uomini.

Gran meraviglia destò, e ben a ragione, il fatto che un artista in età così avanzata potesse avere ancora concezioni allegre e festose, e di ciò sopra tutto si stupiva il Lombroso, il quale confessava sfuggirgli ogni spiegazione possibile di sì strano fenomeno.

In realtà, il fenomeno è certo sempre altamente mirabile, ma forse assai meno misterioso di quel che possa apparire, se si pensa che le concezioni meste e pessimistiche sono piuttosto proprie di quei vecchi a cui il tempo ha portato affievolimento di forze e acciacchi. Ma Verdi a ottant'anni aveva ancora l'intero organismo sanissimo e robusto; era dotato di un'energia grandissima, e si può dire anzi che mai le sue facoltà intellettuali erano state in così piena e armonica rigogliosità, mai la sua mente aveva pensato con maggior organicità ed elasticità. Inoltre il suo antico pessimismo se non era del tutto scomparso, pure si era assai raddolcito e opacato.

Sorpassato il periodo delle lotte violente, venerato dalle folle plaudenti, onorato dall'amicizia di spiriti nobili, circondato dall'affetto di amici fedeli e dall'adorazione di una sposa in tutto degna di lui per bontà d'animo, elevatezza di sentimenti e acutezza d'intelligenza, quale fu la sua prima

grande interprete Giuseppina Strepponi, il pessimismo acre e violento della giovinezza doveva naturalmente cedere a più calma contemplazione della vita. Da ultimo l'amicizia del Manzoni, un più accentuato risveglio del sentimento religioso sotto un aspetto meno drammatico ma più elegiaco, dettero alla sua concezione pessimistica del mondo una luce di pacata e serena tristezza.

Ottimista proprio non fu mai, ma il suo sguardo, fatto acuto dall'esperienza della lunga e combattuta vita e dall'ombra omai non lontana della tomba che rende sempre veggenti, scorse nel fondo di ogni dolore un germe di bene, attorno ad ogni passione un velo di lieve comicità, sopra ad ogni egoismo un senso di compianto.

Nel mondo molti e gravi sono i dolori, ma noi colle bizzarre nostre passioni, cogli smodati desideri, colle ambizioni e gli egoismi acri la rendiamo più dolorosa. Un moralista fiero imprecherebbe contro chi avvelena così questa breve esistenza terrena; il vegliardo sereno perdona e sorride: scorge il lato umanamente ridevole e insieme sentimentale, vede i dolori e le miserie del viver nostro attraverso un velo di dolce pietà e di infinita bontà.

Da questo suo nuovo stato psicologico nacque in lui l'*umorismo* che irradia tutta la musica dell'ultima sua opera teatrale; nacque così il puro zampillo musicale che canta agile e fresco per ogni scena del *Falstaff;* nacque così il suo grido non cinico ma giocondamente bonario e sereno:

« Tutto nel mondo è burla . . . . .
« ma ride ben chi ride
« la risata final!

Ora, se il mutamento dello spirito è un fenomeno naturale, è invece sorprendente e meraviglioso che a questo mutamento abbia potuto corrispondere, specialmente data la tarda età del Maestro, una tale somma di potenza sintetica e di genialità creatrice da dare origine a un nuovo genere d'arte che subito si afferma con un capolavoro definitivo. Questo è veramente ciò che v'ha di misterioso nella natura di quest'Uomo: tra i settantasette e gli ottant'anni Giuseppe Verdi *crea* la commedia musicale *umoristica* e fa opera non solo geniale di intendimenti e di ardimento, ma geniale altresì di ispirazione!

Certo dopo *Otello* un ritorno « all'antico » inteso nel suo significato letterale di un ritorno alle forme stantìe del vecchio melodramma era assurdo il pensarlo; ma un rinnovamento così radicale era altrettanto inatteso.

Le diffidenze e le prevenzioni anche per la prima del *Falstaff* non erano poche; ed anzi, malgrado *Aida* e *Otello*, c'era chi credeva ancora alla materiale effettuabilità di un ritorno all' antico, c' era chi non aveva ancora capito che esso era un richiamo alle fonti pure di Palestrina e di Monteverdi (ben più moderni nello spirito e nella forma di tanti moderni!) e c'era chi pensava seriamente che col *Falstaff* Verdi avrebbe ricalcate le orme del Cimarosa e di Rossini, avrebbe riesumato lo stile del *Matrimonio segreto* e del *Barbiere di Siviglia.* Chi può immaginare lo stupore di costoro quando la sera del 9 febbraio 1893 si trovarono faccia a faccia con un'opera modernissima di fattura e di concepimento e così perfetta e *personale* da non potersi forse neppur dire avveniristica, ma conclusiva?

Se Pergolese ci aveva dato l'opera sentimentale, il Cimarosa l'opera comica, il Rossini l'opera buffa, il Donizetti la semi-seria, e Wagner infine la commedia satirico-idealista, Verdi ci dà l'opera umoristica, intendendo l'*umorismo*, secondo la definizione di Enrico Nencioni (1), come « una naturale disposizione del cuore e della mente a osservare con simpatica indulgenza le contradizioni e le assurdità della vita », e (oserei di aggiungere) come il sorriso di chi, constatando ciò che v'è di ridicolo nel mondo, ha pur tuttavia l'occhio alla debolezza umana e bonariamente compatisce.

Poche volte, durante il corso di questo mio studio, ebbi occasione di citare esempi di spunti o di movenze che preannunziano *Falstaff*; infatti l'originalità dei motivi di quest'opera è assoluta: vi è poca connessione anche colle ispirazioni più gaie o affettuose di *Otello*, sì grande e profondo è il rinnovamento!

Ma, si potrebbe chiedere, il ritorno all'antico a cui Verdi invitava i giovani, rimase adunque ineffettuato nell'opera sua? No: sebbene la frase celebre fosse, più che un programma d'arte individuale, un invito agli studenti onde penetrassero il nostro grande passato (purtroppo assai poco e mal noto, e tuttavia pieno di bellezza estetica e fruttifero di grandi ammaestramenti), pure anche il Vegliardo nel *Falstaff* ritornò alla ricchissima fonte primitiva.

Uno dei maggiori splendori della nostra musica dell'ultima metà del '500, di tutto il '600

(1) E. Nencioni. *Saggi critici di letteratura italiana.* Firenze, Le Monnier, 1898, pag. 176.

e anche della prima metà del '700 era la ricchezza e la varietà immensa dei ritmi: e ciò che forma uno dei massimi pregi del *Falstaff* è appunto la sua freschissima e inesauribile movimentazione ritmica, continuamente nuova, agile, nitida. Tutto il *Falstaff* è un perenne succedersi di piccole brevi frasi la cui principale caratteristica è la spiccata ritmicità, a cui s'aggiunge una spontanea grazia melodica, una grande abilità di sviluppo tematico, una dolce vaghezza armonica e un succoso brio strumentale.

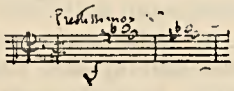
Tutte le forme che hanno dato origine separatamente ai vari tipi di impressionismo, sono qui riunite in un colossale abbraccio in una sola unità organica: si passa così dall'impressione armonica della *mezza notte*, all'impressione ritmo-melodica del « Quando ero paggio », e in fine al più complesso quadro armonico-contrappuntistico della *fuga* finale.

Tutto ciò spiega facilmente perchè il *Falstaff* verdiano non destasse mai soverchi entusiasmi nelle folle, ma solo una calma ammirazione. Esso offre una certa difficoltà ad essere penetrato nella sua totalità: richiede un senso estetico assai raffinato e una grande vivacità di spirito. Inoltre l'umorismo, che abbiam detto essere l'espressione predominante della musica di quest' opera, come quello che non conduce alla grassa risata alla quale partecipano tutti i sensi, ma al sorriso fine che è proprio solo dello spirito, non offre campo a quella sovreccitazione violenta da cui esplode sempre l' entusiasmo. È commozione puramente estetica.

Non ostante il grande movimento ritmico e la relativa brevità dei motivi, pure il *Falstaff* è

opera organica. Nè all'organicità dell'insieme nuoce, come taluni critici pretesero, il romanticismo fantastico dell'ultimo atto, poichè non rompe menomamente l'unità di stile.

Falstaff non è opera *buffa*, ma *umoristica*, e come tale l'elemento poetico sentimentale, e quindi anche il romantico e il favoloso, non disdice. Anche nei primi atti fra una risata e l'altra fiorisce l'idillio soave, nè io vedo in qual modo l'estetica dell'opera venga da ciò turbata, ma anzi mi sembra che l'idillio e la commedia, la lirica e l'umorismo, il favoloso e il romanzesco si intreccino e si sposino con grande armonia e vaghezza, accrescendo la varietà e la bellezza di tutto l'insieme. Del resto la fiaba romantica s'insinua a poco a poco nella prima parte del terzo atto, specialmente per opera della trama musicale, cosicchè all' inizio della seconda parte del terzo atto lo spirito dell'uditore è già disposto ed attratto naturalmente entro questa nuova atmosfera di poesia e di sogno, da cui solo si risveglia bruscamente all'improvviso intoppare di Bardolfo nel corpo di Falstaff. E il risveglio è voluto dalla musica stessa, la quale, per la prima volta nell' opera, ci fa sentire un disaccordo che, appunto perchè insolito, acquista un'efficacia anche maggiore:



Mirabile discrezione nell' uso dei mezzi estremi che i modernissimi più non conoscono!

Quantunque il notomizzare e l' analizzare un organismo così perfetto ripugni, pure non so trattenermi dall' entrare in qualche dettaglio, tanto essi sono interessanti. Del resto la bellezza e la cesellatura dei particolari è tale che nessuna analisi, per quanto minuziosa, può nuocere all' intera opera d'arte.

La figura che ha più forte rilievo musicale è quella del protagonista, di cui sono bene scolpiti i principali caratteri: l'apatia per ciò che non lo riguarda, il sensualismo, l'arguzia briosa e mordace, e la vanità smisurata e tronfia come la sua epa enorme. I motivi sono troppi, nè si possono qui citare.

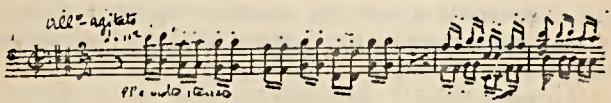
Falstaff inoltre fa nel primo atto una specie di lezione morale ai suoi servi su l'*onore*, che è come l'equivalente umoristico del *Credo* di Jago.

A lato della figura di Falstaff, le altre spiccano assai più come gruppi che isolatamente. Il gruppo degli uomini è caratterizzato sempre da motivi un po' pedanti, quasi da congiurati *tipo melodrammatico*, e in ciò appunto sta l'umorismo. Le donne invece hanno un continuo cicaleccio briosissimo e pieno di grazia arguta e pungente.

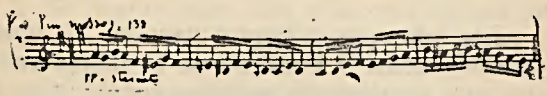
L'unico personaggio che ha qualche pennellata seria è Ford; ma egli è precisamente quello che più è convinto di essere sul serio minacciato da un grave avvenimento drammatico. Tuttavia le sue smanie gelose sono dalla musica un po' compassionate, un po' enfaticamente gonfiate; cosicchè dall' insieme egli appare come una gustosa parodia di Otello. Specialmente umoristico è il suo terrore per le *corna* che Falstaff gli ha incosciamente promesse, corna che un motivo or-

chestrale continuamente gli sussurra e gli ribatte nel pensiero.

E come sono vive le figure, così son vive le situazioni. Specialmente notevole è nel secondo atto, parte seconda, lo scompiglio tragicomico all'annunzio dell'arrivo di Ford, scompiglio che è espresso da un motivo grottescamente ballonzolante:



Tale motivo si ripete anche, torbido è irritante all'inizio del terzo atto; è come un fastidioso e insistente ronzìo attorno al malumore di Falstaff, comicamente tragico e cupo. Ma, nel secondo atto, allorchè Ford irrompe nella stanza coi suoi uomini alla caccia di Falstaff, già messo al sicuro dalle donne dentro il cesto, il primo motivo cede il posto a un altro rapido e agilissimo come un moto perpetuo, con un'aria di fine turlupinatura:



Da queste interpretazioni scaturisce l'umorismo falstaffiano. Così il glorificatore del dolore e della violenza tragica del destino umano, serenamente inneggia alla bontà arguta, alla grazia soave, alla bellezza del sorriso!

*
* *

Ormai il pubblico s'era tanto abituato alla fertilità prodigiosa del genio verdiano, che, dopo *Falstaff*, tutti aspettavano fidenti una nuova opera a scadenza più o meno breve! Ma purtroppo non fu così: *Falstaff* è l'ultima opera teatrale del grande Maestro. Tuttavia la sua Musa non si chiuse nel silenzio durante gli ultimi otto anni ch'egli visse, ma ritornò alle caste e austere ispirazioni religiose.

Apparve così l'*Ave Maria* colla *scala enigmatica* armonizzata per quattro voci. Questa scala non è che un'ingegnosa trovata armonica: il Maestro s'è accorto che da una serie di modulazioni si possono estrarre, in ciascuna di esse, delle note che si trovino disposte per gradi ascendenti o discendenti a mo' di scala. Naturalmente siffatta scala risulterà di gradi assai disuguali: da ciò appunto la stranezza di questa scala enigmatica. La trovata geniale sta in ciò, che questa scala a sua volta, nelle mani d'un perito armonista e di un ispirato compositore, può divenire la base per una serie indefinita di altre modulazioni.

A parte adunque il giuoco tecnico di questa «*sciarada*», come il Verdi stesso la chiamava, sta il fatto che le armonie verdiane sono di una dolcezza e di una venustà eccezionali, ed hanno in sè, senza esserne un'imitazione, la spiritualità serena delle concezioni palestriniane. Ma anche la scala stessa ha un valore estetico, in quanto le ampie ondulazioni delle sue note tranquille e lunghe sembrano come un fervido e profondo

sospirare dell'anima, un calmo anelare alla divinità.

Ancor più soavi e spirituali sono le *Laudi alla Vergine Maria* sui versi dell' ultimo Canto del *Paradiso* di Dante. La poesia che si sprigiona dalle terzine dantesche è certamente così alta che difficilmente può essere ancora uguagliata dalla poesia medesima o da un' altra arte; e io non oserei affermare che le note verdiane esprimano proprio tutta l'eterea nobiltà e divinità racchiusa nei versi del Poeta, e più che nei versi, nei concetti. E appunto perchè si tratta di poesia concettuale si deve riconoscere che la sua espressione sonora diventa enormemente difficile.

Tuttavia il Maestro ha fatto opera non indegna di Dante. Egli, ormai vecchissimo, già con lo sguardo dell'anima più dentro al cielo che presso la terra, scrive una musica purissima nello stile armonico e nella semplicità della linea melodica, una musica in cui sospira dolce e ineffabile una stanca, intensa e profondissima aspirazione di pace. Non più la tragicità veemente del *Dies irae*, ma un'ondata di soavità sovrumana e veramente celestiale.

Carattere affatto differente hanno lo *Stabat Mater* e il *Te Deum*: sono due composizioni per cori e orchestra in cui l'interpretazione del testo sacro è potentemente drammatica. Esse si riconnettono perciò alla concezione religiosa che ispirò la *Messa di requiem*; se non che fattura stilistica ed espressione musicale qui hanno acquistato un ben altro aspetto: appaiono infatti più nuove, più profonde, e principalmente più *sintetiche*. Il compositore non si ripete, non si perde in lungaggini oziose.

Lo *Stabat*, ad esempio, che aveva sempre dato luogo a composizioni vaste e frammentarie, nell'opera verdiana è una sola cantica, rapida, vibrante più di dolore fisico che spirituale (com'era invece in Pergolese), ma ricca di passione drammatica e interessante pei numerosi bellissimi particolari strumentali. Specialmente al « Quando corpus morietur », la contemplazione della morte e l'aspirazione al paradiso dettano al Maestro gli accenti più toccanti e drammatici.

L' ultima laude, il *Te Deum*, è una delle più grandi pagine musicali d'ogni tempo; è il canto del cigno, il ringraziamento solenne alla divinità, del genio che sente di aver compiuta la propria missione sublime, che, raggiunto il termine della propria arte, sente già prossimo il termine della vita, e sembra dire al proprio estro, come l'eroe pascoliano:

« ... è il Fine: o sacro Araldo, squilla! »

E l'estro del Vegliardo rispose con l'impeto audace della più sana e forte giovinezza. In questo *Te Deum* nulla v'ha di stentato, di non ispirato; nulla che denoti stanchezza intellettuale o vecchiaia. È, dalla prima all'ultima nota, geniale; è, da cima a fondo, sapiente.

Parlare in particolare di questa composizione magistrale, dopo quanto ne scrisse il Tebaldini (1) al suo primo apparire, sarebbe presunzione inutile: non potrei che ripetere quanto egli stupendamente disse nel suo articolo. In esso però egli

(1) G. Tebaldini — *La musica nella settimana di Pasqua a Parigi* — Riv. Music. Ital. — Torino, Bocca, 1898 — Vol. V., pag. 323.

pubblica anche una parte di una lettera a lui diretta dal Verdi, dalla quale mi pare interessante riportare questo frammento, che è un vero e proprio commento estetico all'opera medesima del Maestro:

« Io conosco — scrive il Verdi — alcuni *Te Deum* antichi, ne ho sentito altri pochi moderni, e mai sono stato convinto dell'interpretazione (a parte il valore musicale) data a questa cantica.

« Essa viene ordinariamente eseguita nelle feste grandi, solenni, chiassose, o per una vittoria, o per una incoronazione, ecc... Il principio vi si presta, chè Cielo e Terra esultano... *Sanctus, Sanctus, Deus Sabaoth;* ma verso la metà cambia colore ed espressione... *Tu ad liberandum*... è il Cristo che nasce dalla Vergine ed apre all'umanità *regnum coelorum*... L'umanità crede al *Judex venturus;* lo invoca *salvum fac*... e finisce con una preghiera... *Dignare, Domine, die isto*... commovente, cupa, triste, fino al terrore! »

Ed ecco di nuovo l'immagine della morte, l'eterno e tremendo mistero, donargli la suprema ispirazione. Con lo sguardo triste ma fidente in Lei che già era prossima, la musa verdiana esala l'ultimo suo sospiro, l'arpa d'oro del vate vibra l'ultimo accento!

* * *

Così serenamente e castamente pregando si spegne il genio di Giuseppe Verdi. Ma finchè il suo gran cuore palpita, egli non sa stancarsi di oprare; e più non potendo per la grave età comporre qualche grande melodramma, rivolge il pensiero amorevole e riconoscente ai suoi collabora-

tori di un giorno, ai suoi vecchi interpreti, e compie una grand'opera di bene fondando per i vecchi musicisti la Casa ch' egli con delicatissimo pensiero non volle chiamare *ricovero,* ma *casa di riposo.* L'uomo non fu minore in ciò dell'artista.

O lettori, dall'altezza spirituale ove siamo insieme saliti contemplando l' assurgere dell' arte verdiana, io non oso ora richiamarvi all' arida prosaicità di tecniche disquisizioni sul valore di quest' arte, non oso affrontare conclusioni che ciascuno di voi può trarre facilmente da sè, e che del resto già passo passo io stesso venni annotando.

Pure, se non è soverchia audacia la mia, tre virtù capitali dell' uomo e dell'artista vorrei qui riassumere per simboli.

Immaginate l'immensità solitaria del mare: tra l'azzurro del cielo e il verde dell'acque una rondine batte l' ali verso una mèta lontana. Essa fugge l'algido inverno e vola ansiosamente verso una terra ove respira la tiepida primavera. E batte l'ali, batte l'ali sempre, senza posa; e avanza, avanza di continuo. E a un tratto la coglie la stanchezza: il suo volo si fa oscillante, rade quasi le onde, poi, come temendo di perdersi per sempre ed annegare, sbalza con un nuovo sforzo su in alto, e ancora poscia si riabbassa, e tuttavia avanza.

Passa finalmente una nave ed essa allora si posa sull'antenna d'un albero, non per lasciarsi trasportare passivamente (chè forse la nave veleggia verso i lidi che la rondine sfugge), ma solo a riprender lena, solo a rinfrancarsi le membra soverchiamente affaticate, poi di nuovo riprende

il suo volo più sicura e più ansiosa, verso la meta ancora lontana.

E la stanchezza la riprende, il volo ritorna oscillante, ed ella sosta su un' altra nave, per scattarne un' altra volta colle ali rinvigorite dal riposo, per avanzare sempre verso la terra ove ride la primavera odorosa. E non si sgomenta quando la stanchezza la coglie: tra cielo e mare essa va sempre, tenace e paziente; e a poco a poco l'esercizio del volo la rende sempre più forte, tanto che essa può reggere per più lunghi tratti nell'aria senza provare l'affanno della fatica.

O lettori, nella rondine che indefessa vola sull'Oceano verso una lontana meta ove ferve tra i fiori la primavera tepida ed aulente, io ho voluto significare una delle massime virtù di Giuseppe Verdi: la tenacia indomablle della volontà e dell' operosità sua; quel suo continuo aspirare ad un'altissima idealità di arte verso la quale infaticabilmente egli sale, pure ad ora ad ora vacillando e soffermandosi fra le difficoltà e gli ostacoli, ma per rimettersi poi di nuovo e sempre in cammino con più fresche ed agili e forti energie.

Ed ancora, o lettori, immaginate una giornata nuvolosa, in cui il sole appena s'intravvede come un disco lucescente fra i densi vapori che gli fan velo. E a tratti la vana trama delle nubi si rompe e uno sprazzo di luce viva, accecante ci avvolge; poi di nuovo si affioca e scompare fino a che un altro raggio strappa novellamente la grigia brumaglia. E questa alterna lotta della luce colle nubi si fa sempre più frequente, poscia le nubi si spaccano, si sfioccano e appare

l'azzurro; il vento le investe e le incalza lasciando libero solo ed alto nel cielo il sole nitido e ardente, circonfuso della sua vivida fiumana di luce di cui risplende tutta l'aria e la terra.

Ebbene, anche la luce del genio di Giuseppe Verdi dovette così a lungo e aspramente lottare prima ch'essa potesse liberamente risplendere in tutto il suo divino fulgore. E nell' aver saputo conservare intero il proprio fervido ardore pure attraverso alle dure vigilie, pure fra le amarezze degli sconforti e le difficoltà dei superamenti, è un'altra delle sue maggiori virtù.

E se infine, dall'opera che segna il punto culminante dell' ascensione spirituale di Giuseppe Verdi noi rivolgiamo indietro lo sguardo a quelli che furono i primi inizi di questo trionfante cammino, proveremo la stessa sorpresa ammirativa che ci vince al veder prorompere a Maggio il vellutato ed olezzante sfarzo di una rosa sopra la siepe che ci apparve già nell'inverno stecchita e irta solo di spine. Dall'ispida siepe di pruni al rorido cespo di rose è un superbo trapasso dovuto allo spirito perfettibile della Natura; dall'*Oberto di San Bonifacio* al *Te Deum* è pure un superbo trapasso dovuto alla più grande virtù dello spirito verdiano: la sua progressività eternamente florida e giovanile.

Ma la bellezza della rosa presto si gualcisce e il suo profumo presto s' altera e si perde: non così è della bellezza e del vigore delle melodie verdiane, giacchè esse non parlano ai sensi ma allo spirito, e quindi a ciò che è *eterno*. La melodia di Giuseppe Verdi non è corruttibile cosa: essa disse ieri ai nostri padri la voce profonda dell'amore e del dolore, come la dice oggi a noi,

come la dirà fra secoli a' nostri lontani nepoti, poichè veramente, come cantò Gabriele d'Annunzio nella sua laude alata, Giuseppe Verdi

« pianse ed amò per tutti! »

NOTA BIBLIOGRAFICA

Non credo necessario, dato lo scopo principalmente estetico di questo volume, di aggiungere ad esso un elenco bibliografico su l'opera e la vita di Giuseppe Verdi, elenco che ognuno può, quando creda, trovare assai abbondante nel libro già citato: *La vita di Giuseppe Verdi narrata al popolo* dei professori G. Bragagnolo e E. Bettazzi (G. Ricordi e C., editori, Milano).

Una buona e recente bibliografia è pure in fine al profilo del prof. D'Angeli: « *Giuseppe Verdi* », edito da A. F. Formiggini, Modena. Ma la più estesa e quasi completa bibliografia verdiana credo sia quella pubblicata dal signor Luigi Torri nella *Rivista Musicale Italiana*, anno VIII (1901), fasc. 2°.

Ogni altra citazione da me fatta nel corso del volume, anche estranea alla bibliografia verdiana, se di qualche rilievo, ha la corrispettiva annotazione bibliografica in calce alla pagina.

Debbo poi un particolare ringraziamento all'amico Dott. Luigi Lorenzo Tardini, il quale con squisita cortesia mise a mia disposizione la ricca biblioteca che fu del padre suo, avv. Vincenzo Tardini, colto musicologo e storico del teatro modenese, nella quale io potei consultare alcune prime edizioni di opere verdiane poscia rifatte o soppresse, e perciò divenute rarissime a trovarsi.

INDICE


FP