

LUIGI STURZO

Luigi Sturzo

LA MUSICA
DI VERDI



*Riprodotta da IL MONDO, Volume VI, No. 11,
Dicembre, 1943.*

La Musica di Verdi

IL secolo XIX ci ha lasciato in eredità due colossi del teatro di musica: Wagner e Verdi, nati nello stesso anno e morti alla distanza di diciotto anni, il primo nel 1883 e il secondo nel 1901.

Non è il caso di fare dei confronti, che, in genere, non sono vera critica, ma esercizio letterario o didattico. Il fatto costante, prima per Verdi e poi per Wagner (quando la sua musica vinse le ostilità dei pubblici non ancora abituati) si è che non si è potuto fare e non può farsi ancora stagione d'opera nei principali teatri del mondo, senza le loro opere. Tra i compositori che li precedettero ve ne sono dei grandissimi, che, sotto certi aspetti, possono ben dirsi a loro superiori, quali Bellini, Rossini, Mozart e Beethoven; ma, a parte la non sufficiente teatralità di molte delle loro opere, è assai difficile averne delle buone esecuzioni quando la scuola del "bel canto" può dirsi quasi venuta meno.

Fra i compositori post-Verdiani e post-Wagneriani, o anche contemporanei, ve ne hanno dei grandi, quali Berlioz, Debussy, Richard Strauss, Boito, e dei popolari quali Gounod, Massenet e Puccini; ma essi mai colmerebbero il vuoto di Wagner e Verdi. Il perchè lo dice il favore popolare, la cassa dell'impresa teatrale, l'opinione pubblica. C'è qual cosa nella loro musica che rende permanente

(fin ora almeno) l'appello alla sensibilità estetica e musicale e all'ammirazione di tutti i paesi.

* * *

IL dono fondamentale di Verdi fu il suo drammatismo, quale nessun musicista l'ha avuto, insieme ad una vena melodica inesauribile e ad un continuo riadattare le sue creazioni alle esigenze armoniche e tecniche della musica moderna.

Si suole fare, dell'attività musicale di Verdi una divisione oramai comune. Il periodo giovanile, romantico e patriottico, da *Oberto di S. Bonifacio* a *Stiffelio* (1839-1850); il secondo: la manifestazione del genio con le tre opere famose: *Rigoletto*, *Trovatore*, *Traviata* (1851-1853); poi, i tentativi e la maturazione attraverso *Un ballo in Maschera*, *Don Carlos*, fino all'*Aida* e alla *Messa di Requiem per Manzoni* (1857-1874); finalmente il meraviglioso compimento con *Otello*, *Falstaff* e *Te Dèum* (1887-1898). Mezzo secolo di continuo lavoro e superbi trionfi quali nessun compositore mai ebbe in vita sua.

Tale divisione risponde all'intimo travaglio del genio. Verdi non è Rossini che a ventiquattro anni e in pochi mesi vi dà quella gemma musicale che si chiama *Il Barbiere di Siviglia*. Il quale (audacia di giovane che ha coscienza del suo valore) è fatto sulla stessa trama del *Barbiere* del vecchio Paisiello, amatissimo allora del pubblico italiano, per affermare il nuovo indirizzo ch'egli voleva far valere. Verdi, invece, è lento, incerto nei suoi passi: la sua prima musica è rude e sentimentale, lirica e volgare, sforzata e che sbocca in rivoli meravigliosi quali il "*Va', pensiero, sull'ali dorate*" del *Nabucco* (che fu il suo primo vero successo) e il Coro: "*O Signor, che dal tetto natio*" dei Lombardi alla prima *Crociata*. Egli è il più romantico dei musicisti italiani; comprende il momento storico del Risorgimento e lo interpreta con una musica

popolare che avvince. E' per questo che di primo acchito egli prende il quarto posto con Rossini, Bellini e Donizetti, lasciando dietro a sè i precursori e gl'imitatori dei tre grandi operisti del "Bel Canto". A poco a poco, quale compositore teatrale egli arriverà al primo posto, anche se non riesce a superarli per lirismo melodico e per fresca ispirazione idilliaca o comica.

Rigoletto marca un'epoca: indici di riforma ne troviamo in altre opere precedenti: *Macbet* (prima edizione) e *Luisa Miller*; Rigoletto ne è pervaso: il drammatismo prevale sul "pezzo"; il "pezzo" è inserito nel complesso teatrale dell'opera sì da darci un dramma quasi senza discontinuità, per quanto il canto lirico vi sia ancora prevalente.

La riforma rossiniana dell'opera italiana data dal suo *Barbiere* (1816); la riforma verdiana del suo *Rigoletto* (1851). Indietro non si torna. Verdi va avanti con altre due opere sullo stesso stampo e con la stessa ispirazione. Il *Trovatore* e la *Traviata*, date ambedue nel 1853; il primo a Roma con un successo che non è ancora finito; e l'altra a Venezia con un fiasco della prima rappresentazione (ricordiamo simili casi avvenuti al *Barbiere di Rossini* e alla *Norma* di Bellini), ma che, ripresa presto, è ancora viva in tutti i teatri del mondo.

* * *

L'OPERA non la fa la sola musica: è un insieme di musica, poesia e arte scenica: ma la musica vi dà l'impronta. La conquista dell'omogeneità fra i vari elementi non è il compito di un solo uomo, come di un solo paese, ma di un'epoca. L'esperienza italiana è stata continua e prevalente per tre secoli, dal suo nascere con *La Dafne* di Peri (1594) fino alla sua più grande e matura manifestazione: *l'Otello* (1887) e *il Falstaff* (1893).

Peri, Monteverde, Caccini e altri in Italia e il fioren-

tino Lulli (non Lully) a Parigi concepivano l'opera con una notevole contenenza classica. La voce umana vi dominava, in larghi recitativi con spunti melodici contenuti, lasciando al coro il canto ora sfogato ora contrappuntato; mentre gli strumenti (non potrebbe dirsi orchestra nel senso moderno) vi davano l'appoggio tonale e lo sfondo descrittivo e drammatico. Lulli allargò l'opera con i balletti di gusto francese.

Ben tosto la parte teatrale e il meraviglioso scenico soverchiarono una musica così ingenua e intellettuale, primaverile e profonda. La musica, ridotta a serva tentò di riprendere il primo posto con la melodia, i canti sfogati e fioriti e nacque la scuola del "bel canto" all'Italiana. Ma anche questo dovette subire il predominio dei cantori che nei teatri, nelle chiese e nelle sale divennero tiranni, soverchiarono i compositori, si permisero la libertà dei trilli, gorgheggi, fioriture d'ogni genere, che facevano andare in visibilio il pubblico, con grande scapito dell'arte.

Non è qui il caso di seguire l'opera nelle sue fasi del resto ben note, benchè spesso alterate da una critica ignorante o partigiana. Ci basta fare i nomi dei grandi che tentarono vie nuove e diedero all'opera del loro tempo l'impronta del genio: Alessandro Scarlatti, Mozart, Gluck, Beethoven, Cherubini, Bellini e Rossini. Quest'ultimo dominava il teatro d'Europa quando Verdi cominciò la sua carriera di compositore; egli n'era entusiasta e lo chiamava semplicemente: Giove!

La riforma rossiniana dell'opera italiana cominciò e si esaurì con il Barbiere di Siviglia, mentre Cherubini a Parigi aveva tentato la riforma dell'opera francese, alla quale Rossini diede poscia il suo immortale contributo con Mosè e Guglielmo Tell. L'orchestra era divenuta più consistente, il recitativo cantabile aveva ripreso il posto datovi dal Monteverde, tranne che nell'Opera buffa dove ancora sopravvisse il recitativo con il clavicembalo fino ai capo-

lavori semiseri di Donizetti. Ma i pezzi convenzionali per dare risalto alle voci erano un inceppo al dramma, e il "bel canto" parte per la sua natura melodica e parte per l'estro dei compositori arrivava a tale autonomia, al di là delle parole, da servire solo a indicare stati d'animo largamente presi, più che come attuale espressione di un determinato momento del dramma.

Donde la facilità, potrebbe dirsi incuranza, di Rossini e di altri a cambiare arie e cabalette da un'opera ad un'altra, ad adattare e riadattare musiche fatte per un libretto ad un altro, senza che potesse dirsi che quella non fosse musica adatta. Perchè tra musica e soggetto la connessione veniva più dal soggetto che "precipitava" (per dirla con una parola usata in chimica) la musica dallo stato melodico a quello drammatico, essendo esso il "catalizzatore" della musica, e non viceversa.

Questo si dice in via generale, come critica del sistema. Perchè, se vogliamo analizzare certe opere di genio come il Don Giovanni di Mozart, il Barbiere o il Tell di Rossini, la Norma di Bellini, vediamo subito quanto il genio supera il sistema, e quanto la caratterizzazione musicale crea tipi e scene individuali che non morranno mai. Citiamo, perchè conosciuti da tutti, l'entrata di Figaro, l'aria della Calunnia o il temporale nel Barbiere di Siviglia, "Casta diva" della Norma.

* * *

VERDI doveva vincere un pubblico saturo di tutte le melodie di Rossini, Bellini, Donizetti e loro seguaci (al tempo della sua gioventù solo d'italiani vi erano circa quaranta ben quotati compositori d'opera), e superare le ostilità degl'impresari e degli esecutori; i quali se non avevano, allora, i pezzi di ruolo che ne mettersero in risalto la voce, non accettavano di cantare. Occorsero a Verdi dodici anni di tentativi con esiti più o meno contrastati, e

con la solita critica: non è Rossini! non è Bellini! non è Donizzetti! Ma finalmente s'impose col Rigoletto.

La critica, anche oggi, ripete che nel Rigoletto vi sono motivi volgari e senza raffinemento: Verdi la finiva con i drammi di corte e delle aristocrazie del *San Carlo*, della *Scala* o della *Fenice*; e senza essere realista, sapeva fondere nei suoi tocchi il nobile e il volgare, il psicologico e il teatrale, l'intimo e il popolare, adattandosi all'ambiente romantico quale allora prevaleva. In Rigoletto, *Trovatore*, e *Traviata* vi è ancora il "pezzo" come nelle opere del bel canto; ma esso non è più incastonato con un fil d'oro orchestrale o inserito in un qualsiasi tessuto drammatico come cosa a sè stante; esso è già dramma. La continuità musicale dell'opera italiana è già acquistata. Verdi ha trovato la sua strada. La sua musica pur essendo drammatica non cessa di essere melodica e di utilizzare tutte le risorse della sua vena lirica; ma egli traduce la melodia in dramma e sostiene il dramma con l'orchestra, che arriva già ad avere una propria personalità.

Questo ideale poteva dirsi raggiunto. Ma abbiamo ancora i due Verdi che si contendono il dominio: quello melodico, romantico, popolare (vedi il *Rataplan* della *Forza del Destino*), insofferente persino delle sua stessa ricerca del meglio che gli fa perdere — sull'inizio — il suo stampo personale; e il Verdi che tenta, inventa, rinnova, in cui l'intimo suo genio arriva ad articolarsi con opere di eccezionali bellezze, per quanto ineguali: un *Ballo in Maschera*, la *Forza del Destino*, *Macbeth* (rifatto) e *Don Carlos*.

E' nell'*Aida* dove i due Verdi sono fusi in uno, dove melodia e dramma non si distinguono più, dove canto e orchestra si fondono, e pur restando un capolavoro di puro canto è allo stesso tempo una musica intima e spettacolare.

Non a caso abbiamo messo qui, parlando dell'*Aida*, la qualifica di "intima". Il fatto che Verdi può essere ese-

guito nei grandi e nei piccoli teatri (*Aida* no, per difficoltà sceniche) e, da grandi artisti e da mediocri cantori, e che i vari "pezzi" delle opere si ripetono nei concerti da qualsiasi dilettante, e fanno parte dei repertori di tutte le bande musicali del mondo (a non tener conto delle riduzioni o falsificazioni in jazz e in sincopati), rende difficile apprendere Verdi intimo, e dall'effetto scenico penetrare l'emozione spirituale che l'ha prodotto.

Per arrivarvi sicuramente, occorre andare a sentire le esecuzioni verdiane dirette da Arturo Toscanini. Ma anche con direttori e artisti coscienziosi si può bene affermare il valore interiore di quella musica. E se l'*Aida* abbonda di parti sceniche d'insieme, la musica è così impregnata dei sentimenti collettivi, che se l'occhio si chiude e l'orecchio ne resta l'unico veicolo, se ne intende l'emozione che la pervade e il dinamismo che vi si sviluppa.

* * *

SULLA medesima linea dell'*Aida* è la Messa di Requiem per l'anniversario della morte di Alessandro Manzoni. Tutti i critici d'arte, anche i più caldi ammiratori di Verdi, scrivono che quella non è musica da chiesa; qualcuno arriva a dire che non è neppure musica religiosa, ma semplicemente teatrale a soggetto religioso. A questo punto c'è chi discute se Verdi fu o no un credente. Senza entrare ad inquisire sulla fede di Verdi, basta per un critico affermare la perfetta sincerità della sua musica religiosa. Chi ha scritto "La Vergine degli Angeli" (Forza del Destino) e "La Preghiera alla Vergine" (dal Paradiso di Dante) — musiche divine — a parte la Messa, il *Te Deum* e lo *Stabat* — non può non essere animato da veri sentimenti religiosi per non dire da fede di credente.

Ma la sua Messa di Requiem non è musica da chiesa, quale la pensiamo oggi, come non lo è nè la Messa di Mozart, nè quella di Beethoven, nè lo *Stabat* di Pergolesi

o di Rossini e nemmeno la Gran Messa di Bach.

Fortuna, che in quei tempi le autorità ecclesiastiche erano tolleranti (noi oggi diciamo troppo tolleranti) e lasciavano organizzare nelle chiese (anche durante la sacra Liturgia) esecuzioni di simili musiche; altrimenti non avremmo tali e tante opere di genio nel campo religioso quali quelle su citate e molte altre ancora.

Con dir ciò non rinnego la riforma della musica da chiesa (della quale io fui propugnatore nella mia giovinezza fin dai tempi di Leone XIII); riforma che neppure oggi può dirsi compiuta, non ostante i passi fatti e i risultati ottenuti, perchè il gusto decadente introduce surrettiziamente molta musica che in chiesa non sta più al suo posto, specialmente quella scadente dal lato artistico.

Ciò non ostante, le distinzioni fra musica religiosa e musica profana, come le altre fra musica intellettuale e musica popolare, musica pura e musica teatrale, sono estranee all'intrinseco significato della musica e spesso riescono arbitrarie. Ogni musica contiene un valore religioso, in quanto il ritmo ch'essa sprigiona è intrinseco alla sua natura, ed è trascendentale quando (se è vera musica) supera il dato naturalistico e arriva ad esprimere un pensiero di elevazione.

Se tale pensiero è diretto a sentimenti naturali (amore e gioia terreni) la musica ci porta fin là. Se sono diretti ad un termine soprannaturale, la musica agevola l'elevazione spirituale. Ad un patto: che l'artista non esibisca i suoi mezzi (voce umana e strumenti) come fin a sè stessi: quali le preziosità del vocalizzo e dei trilli settecenteschi, l'esagerazione barocca del sinfonismo post-wagneriano (e un po' anche wagneriano), ovvero certa disintegrazione analitica di ritmi (reazione anti-wagneriana) del modernismo atonico.

La musica, come ogni altra arte, è trascendentale: crea un dinamismo spirituale, che non è altro che la rive-

lazione del bello, non solo nella sua manifestazione sensibile, ma nel suo significato ultra sensibile e nella sua implicazione misteriosa. Perciò ogni arte è religiosa o non è vera arte: quando i mezzi artistici si usano per lenocinio sensuale, se ne altera non solo la funzione, ma la stessa natura.

Detto ciò, e facendo la giusta parte alla musica da chiesa, dove, per quanto è possibile, debbono essere temperati tutti gli eccessi e mantenuti i mezzi melodici e armonici sulla linea del raccoglimento spirituale e non della dissipazione "sensitiva"; noi possiamo bene accettare l'uso moderno che assegna la sala di concerto alla musica a *soggetto religioso*, ma con *fine a sè stessa*, cioè "autonoma", e la chiesa alla musica non fine a sè stessa, ma "mezzo sussidiario e subalterno" per il raccoglimento dei fedeli, nella celebrazione dei sacri riti.

Io dubito che anche le musiche di Perosi, di Bossi, di Casimiri siano puro "mezzo sussidiario e subalterno", perchè a me sembra che anch'esse arrivino ad una loro autonomia artistica ben personificata. Ma questa è un'altra questione. Ogni epoca ha i suoi gusti nell'applicazione dell'arte al culto divino.

La Messa di Verdi (dopo questa digressione ci riesce più chiaro) si classifica da sè: musica a soggetto religioso drammatizzato: è questa la sua caratteristica e anche il suo merito. La composizione verdiana è ancora nel quadro tradizionale delle Grandi Messe, con le divisioni di assoli, duetti, terzetti, concertati e fughe. Inutile domandare se piace più la Messa di Mozart, di Perosi o quella di Verdi; ognuno ha il suo gusto e ogni epoca ha il suo Cigno. L'importante è che Verdi ha tradotto in musica i sentimenti del *Dies irae* e degli altri passi liturgici, facendoli vivere in un'atmosfera realmente religiosa, pur con mezzi drammatici, sviluppando un eccezionale dinamismo sì da creare una vera e grande opera d'arte.

NON ostante i giganteschi passi fatti in trentacinque anni di creazioni artistiche da Oberto all'Aida e alla Messa, Verdi stesso non era ancora soddisfatto di sè, e cercava altre vie per giungere alla perfezione che egli sognava. Fortunatamente s'incontrò con Arrigo Boito; o più esattamente, Boito, che dopo i trionfi del suo Mefistofele (rifatto) subiva un periodo di stasi auto-critica, si avvicinò a Verdi. I due non erano stati amici. Boito aveva rimproverato a Verdi lo sciupio di genialità in tanti libretti vuoti, superficiali e anche assurdi. Non aveva tutti i torti, benchè esagerasse.

La nuova amicizia fruttò la creazione di due opere di genio, che lasciano in distanza tutta la produzione antecedente: Otello e Falstaff. Sulla trama Shakspeariana Boito costruì due libretti unici; Verdi ci diede con essi l'opera che chiamerei "definitiva" o "perfetta", (se c'è mai sulla terra una perfezione definitiva), in quanto arrivò a temperare in modo unico il canto italiano, il sinfonismo descrittivo e il dramma scenico. Quel che fino allora era stato il sogno dei più grandi compositori fu realizzato da Verdi. Wagner spesso usò la voce come strumento o la subordinò agli effetti sinfonici e d'insieme; Verdi no; egli mantenne la supremazia della voce umana, non potendo questa essere mai adeguata nè superata da nessuna sapiente combinazione strumentale e da nessun effetto sinfonico. Ma egli seppe dare all'orchestra delle ultime opere due effetti difficili a ottenere: la caratterizzazione personale senza cadere nel meccanismo del *leit-motif*, e la coloritura scenica senza opprimere il canto o il declamato. E il dramma che il libretto di Boito aveva disegnato nell'Otello corre insistente e senza pause nella sua struttura di "opera italiana" e nel suo carattere tragico. Se, si togliessero l'aria del giuramento cantata insieme da Otello e Jago alla fine del secondo atto, (che è un po' vecchio-stile-verdiano) e il "Credo" di Jago che è

una pagina interpolata come un "pezzo", l'opera avrebbe una compattezza e fusione unica.

Quando si dice che la musica ci dà solo l'espressione generica e impersonale di sentimenti universali, si dice una verità e una falsità allo stesso tempo. La musica si caratterizza nella combinazione dei ritmi in modo che è quella, così concretizzata, e non altra, ed esprime il momento emozionale, quello non altro, che il compositore sa comunicare all'uditorio. La musica dell'*Otello* segue e precisa, con una perfezione inarrivabile, tutti i momenti psicologici dei personaggi, le loro emozioni, i loro contrasti più intimi. E' la grande vittoria di Verdi, quella di aver superato il periodo dell'esteriorizzazione dei sentimenti dei suoi personaggi (qualche volta cadendo nel declamatorio) fino alla più profonda interiorizzazione, senza per questo fallire nella teatralità della composizione e nel suo necessario dinamismo fino alla tensione tragica.

Otello, dopo più di mezzo secolo di vita, è ancora moderno. La gioventù gli è assicurata dalla sua vitalità; ed è questo il suo trionfo.

Falstaff, dato la prima volta sei anni dopo l'*Otello*, è tratto da *The Merry Wives of Windsor*, con carattere proprio tra la commedia e la farsa satirica; il libretto è ben distante dalla concezione Shakspeariana. Ma per un'opera d'arte la derivazione anche da un'altra opera d'arte, conta poco. Il Falstaff che Boito e Verdi insieme idearono sta al suo posto, anche con certe sue manchevolezze, perchè vi soffia dentro una musica immortale.

Sembra che il destino della grande musica italiana del secolo XIX fosse fissato tra due capi d'opera della commedia musicale: *Barbiere* e *Falstaff*, (1816-1893); scritte il primo da un giovane di 24 anni e il secondo da un vecchio di 80, tutti e due pieni di brio, d'inventiva, di musicalità, di canto, di finzze orchestrali, di discorsi musicali, uno più bello dell'altro dalla prima all'ultima nota.

Ma sono due opere diversissime: la prima fa appello alla vita come la primavera, come la giovinezza; la seconda è di chi ha vissuto la sua vita e la vuol chiudere con un'ora di godimento e di obliovione. Il Barbiere aprì la riforma dell'opera italiana; il Falstaff ne fu il compimento, portando il dramma musicale alla più equilibrata fusione ed espressività di tutti gli elementi artistici che concorrono a formarlo.*

* * *

CINQUE anni dopo, con meraviglia di tutti, Verdi finì lo *Stabat Mater*, il *Te Deum* e le *Laudi alla Vergine*, che nel 1899 furono dati per la prima volta a Torino sotto la direzione del trentenne Arturo Toscanini; è suo merito se fino a questi giorni si sono eseguiti nelle sale di New York, Londra e Parigi, mentre la maggior parte dei direttori esteri mostrano di ignorarli.

Fra la Messa da Requiem e queste ultime musiche c'è la stessa distanza strutturale plastica e realistica che c'è fra *Aida* e *Otello*. La interiorità mistica del *Te Deum* è rilevante così come ne è salda la struttura e completa la

* Quest'anno (1944) al Metropolitan di New York è stato dato il *Falstaff* tradotto in inglese. Non ostante la cura del direttore d'orchestra, Sir Thomas Beecham e la valentia degli artisti si sentiva la mancanza della lingua originale. Il noto critico artistico del *New York Times*, Olin Downes, così concludeva il suo articolo:

"All very fine, and alla very well, and honor to this very artistic production—this noble and, on the whole, distinctly successful experiment with a great opera sung in English. There was a big audience and enthusiastic applause. For one observer it nevertheless sums up to the fact that he cannot wholly reconcile himself to *Falstaff* in translation, admirably though it be done. Those notes were made to fit Italian words, Italian sounds, rhythms, tempor of language and something mercurial and uncapturable is lost with hte heavier English."

fusione fra voci e orchestra. Il senso dell'inno ecclesiastico è reso evidente: la prima metà la lode, l'adorazione, l'inno alla Trinità; la seconda il mistero dell'Incarnazione e la preghiera che vi s'innesta. Verdi ne ha fatto una vera creazione.

Lo Stabat è un piccolo capolavoro in cui il rispetto del testo, la esclusione delle ripetizioni e l'abolizione dei pezzi e di ogni lenocinio di canto sfogato lo fa distantissimo dei grandi Stabat di Pergolesi e Rossini. Dista anche dallo Stabat — immensa opera d'arte — di Palestrina. E' Verdi, è lui nella sua perfetta maturità: ed è preghiera.

Egli volle finir la vita cantando alla Vergine, con i meravigliosi versi di Dante del XXXIII del Paradiso. Al vecchio "organista" di Busseto, che fu esternamente lontano dalla Chiesa, la Vergine avrà ottenuto (speriamo) il perdono e la visione della Divinità che S. Bernardo implorava per Dante arrivato alla fine del suo mistico viaggio.

IL MONDO
80 Fourth Avenue, New York City
1944
