



Santa Margherita Ligure

Opera lirica e ascolto musicale

Come imparare ad ascoltare la musica
attraverso l'opera
a cura di Cinzia Faldi

23 ottobre 2021

Giuseppe Verdi, genio italiano del Risorgimento

Prima parte



associazione
il MELOGRANO
onlus

con la compartecipazione
del Comune
di S. Margherita L.



Giuseppe Verdi, genio italiano del Risorgimento

Prima parte

1. Il tempo di Verdi - idee e cultura

Verdi nasce il 10 ottobre del 1813 a Roncole, agglomerato di case coloniche addossate alla chiesa di San Michele Arcangelo, vicino a Busseto, sotto il Granducato di Parma, retto dagli Austriaci, in ambito rurale, ma non strettamente contadino. I genitori sono umili e piccoli commercianti, il padre gestisce una modesta locanda.

Verdi finse poi di ignorare la vera data di nascita, dichiarando di essere nato il 9 ottobre del 1814.

In quell'anno del 1813, Napoleone subisce la sconfitta di Lipsia, Simon Bolivar prende il potere in Venezuela, Ugo Foscolo inizia la redazione del poemetto "Le grazie", viene pubblicato il "Trattato di armonia adottato dal Regio Conservatorio di Musica di Milano" di Bonifazio Asioli.

Negli ultimi anni Ottanta della generazione illuminista, molti intellettuali si erano già trovati stanchi e disillusi. Negli anni "rivoluzionari", dal 1796 al 1799, in linea di massima, inizia a farsi larga la partecipazione degli intellettuali alla vita politica, nello sforzo di sfruttare la presenza francese in senso "nazionale" o "antinapoleonico".

Prende vita un ceto costituito da proprietari terrieri, imprenditori, giornalisti, scrittori, una classe medio-borghese che, alla caduta di Napoleone, diventa protagonista della vita politica e intellettuale italiana.

Nascono giornalisti, storici, poeti, tesi ad esaltare stati d'animo già "patriottici" e "popolari".

Nei primi decenni dell'Ottocento, l'Italia si mostra incline ad accogliere quella "sensiblerie" che promuoveva l'attenzione alla vita del sentimento, al tenero umanitarismo, all'affettuosità e alla commozione. Inizialmente francese, con le opere di Rousseau, poi inglese, in seguito con lo scozzese James Macpherson¹, sedicente traduttore di canti gaelici di antichi bardi; falsi o no che fossero, una vera rivoluzione del sentimento e del gusto. Ne dà idea Werther, uno degli eroi più rappresentativi delle tendenze europee di gusto e sensibilità di fine Settecento, quando, recatosi in campagna con le letture di Omero, conosce Ossian, se ne innamora e lo sostituisce allo scrittore greco².

Pure in Italia, Cesarotti³ traduce Ossian e lo antepone ad Omero, compiacendosi per la "letteratura del Nord", fatta di paesaggi cupi, nebbie, malinconia, morti, spettri. Ancora di gusto prevalentemente neoclassico Vincenzo Monti e Ugo Foscolo⁴.

L'Italia del primo Ottocento, pur sotto la "restaurazione" di un'Austria non certo "illuminata", è inserita, tuttavia, nel flusso della cultura europea. Psicologicamente, le generazioni uscite dalle tempeste dell'ultimo Settecento, si trovano stanche e sfiduciate, "armate", con le parole di Manzoni, "contro il secolo precedente", in preda ad una forte "delusione storica".

¹ James Macpherson, 1736 – 1796, poeta scozzese conosciuto come il traduttore del "ciclo di Ossian". L'autore si ritiene il traduttore di manoscritti di poesie in gaelico, pubblicate ad Edimburgo nel 1760, per le quali esistono forti dubbi riguardo alla loro autenticità.

² Protagonista del romanzo epistolare "I dolori del giovane Werther", di Goethe, pubblicato nel 1774. Werther è il prototipo dell'eroe romantico.

³ Melchiorre Cesarotti, 1730 – 1808, scrittore, traduttore, linguista e poeta italiano.

⁴ Il valore artistico di Monti e Foscolo, il loro spessore etico e l'alto impegno civile di tutta la loro produzione, esigono altra trattazione, non possibile in questa sede.

Ecco il ritorno alla fede, al culto delle illusioni, alle ribellioni contro la società e la natura o, per contro, all'impegno civile e morale. Stati d'animo, modi di cultura e di arte designati complessivamente con il termine di "Romanticismo": nei paesi latini introdotto da Anne Louise de Stael, donna di spiriti liberali, mediatrice intelligente fra la cultura germanica e quella latina⁵; nei paesi tedeschi, nato nel 1799, grazie alla rivista "Athenaeum" dei fratelli Schlegel⁶.

In Italia, il Romanticismo si colora di "restaurazione" e "risorgimento". La libertà politica diviene condizione ineliminabile per un dispiegarsi intero dell'uomo. Da questo modo di vivere il sentimento nazionale, nascono pagine come "Marzo 1821" di Manzoni, "I profughi di Praga" di Berchet⁷.

Modello umano ideale, il foscoliano Ortis⁸, a ispirazione di Mazzini e Mameli, è presente nelle opere di Donizetti, Bellini, Verdi. Aumentano gli scrittori che, per vivere, esercitano una professione non letteraria.

La produzione artistica entra nel "mercato economico".

Nei primi anni Quaranta, il romanzo di Honoré de Balzac "Les illusions perdues", descrive il "mercato" giornalistico francese. Si fa strada l'idea di una letteratura borghese e "utile"; non da tutti, però, condivisa. Spesso gli intellettuali romantici, incapaci di adattarsi al mondo borghese, estranei alla società, esasperano il senso e il culto dell' "io", della solitudine. Diverso e "superiore", questo artista romantico, inetto a vivere la meschinità quotidiana, parla con il linguaggio del "genio". Mito degenerato poi nell'estetismo del "superuomo", fondendo l'orgoglio della propria superiorità con l'aspirazione ad un apostolato civile.

Non manca l'attenzione alla "poesia" popolare, alle "fiabe", in vista di un'attenta ricerca di quegli elementi nazionali come "comune matrice italiana".

Letteratura "del" popolo" e "per" il popolo, di argomenti amorosi e familiari, idillici e semplici, segnati spesso da miseria e povertà. Nascono almanacchi, strenne, giornali "educativi".

Di riflesso, si pone il problema della lingua, scritta e parlata. Chi propone il "purismo" della lingua trecentesca, chi il "classicismo", chi una lingua "romantica", nazionale e popolare. Dibattito suggerito da un pubblico non omogeneo, ma misto e composito.

Il pubblico doveva essere educato, ma anche conosciuto e assecondato, provocato e conquistato.

Questi nuovi lettori, non "letterati", ma non "illetterati", chiedono storie e personaggi con i quali entrare in "empatia" e l'interesse per l'intreccio. Si appassionano all' "orroroso", alle tenebre, ai cadaveri, alle ferite, ai teschi; oppure al "patetico", alla religione, all'amore, alla donna, ad un "pathos" forte e plateale, o contenuto come quello di Leopardi, come l'addio di Renzo e Lucia ai loro monti.

Grazie alla mediazione di M.me de Stael, il romanticismo presentato agli italiani è "moderato" e "ragionevole", in grado di esprimere la "religione" e la "storia" d'Italia.

Fra l'inizio dei moti risorgimentali e la costituzione dell'unità, è la corrente "manzoniana" o "liberale" quella che più contribuisce a formare lo spirito pubblico. Essa auspica un'Italia stretta intorno alla Chiesa quale focolare di civiltà e un risorgimento più ad opera dei sovrani che per iniziativa popolare. In netto contrasto la corrente "democratica" che accusa la Chiesa di aver impedito l'unità del Paese e spera in un risorgimento per iniziativa popolare.

Fatto letterario veramente nuovo, la promozione del "romanzo" e, in genere, della "narrativa", moderna epopea borghese, che racconta storie individuali, pur addensando e rappresentando in esse una visione totale e organica del mondo e dei suoi problemi⁹.

⁵ Scrittrice francese di origini svizzere, 1766 – 1817, autrice del testo "De l'Allemagne", fondamentale per la diffusione del romanticismo in Italia.

⁶ Rivista fondata a Berlino nel 1798 da August e Friedrich Schlegel, vero e proprio manifesto del Romanticismo tedesco.

⁷ Giovanni Berchet, 1783 – 1851, poeta, scrittore e traduttore. Di lui si ricordano: "Lettera semiseria di Grisostomo" e "I profughi di Praga" del 1821:

⁸ Protagonista del romanzo epistolare di Ugo Foscolo, "Le ultime lettere di Jacopo Ortis" del 1802.

⁹ Georg Friedrich Hegel, 1770 – 1831, "Lezioni di estetica", pubblicate tra il 1820 e il 1829.

Definizione che spiega e illumina le grandi opere narrative, dai “Promessi Sposi” alla “Comédie humaine” di Balzac, dai cicli narrativi di Zola e Verga, alle opere di Tolstoj. Genere camaleontico, capace di arrivare al nuovo pubblico, incline a cercare nel libro più stimoli alla fantasia e al sentimento che una soddisfazione stilistica. Modulo privilegiato secondo il quale si diffonde il romanzo, è quello del “romanzo storico”, con la formula manzoniana di “misto di storia e invenzione”. Maestro in tutta Europa è lo scozzese Walter Scott, che nei suoi romanzi aveva rappresentato le vicende storiche e sociali dell'Inghilterra nel momento della sovrapposizione e del contrasto fra anglosassoni e normanni ¹⁰.

L'interesse per la storia, sia pur “romanticamente” sentita, si fa strada anche nelle opere degli italiani Cesare Cantù, Tommaso Grossi, Massimo D'Azeglio, Domenico Guerrazzi ¹¹. Privilegiato il Medioevo, percepito come periodo magico, misterioso, nebuloso, mitico, senza date e senza tempo, ideale e pieno di fascino.

Già nella prima metà dell'Ottocento, in Francia e in Inghilterra, il romanzo storico assume caratteri nuovi; misto di storia e invenzione, ma sullo sfondo della società contemporanea, con particolare attenzione al “vero” e al “realistico”, spesso al “sociale”. L'aderenza maggiore alla vita del tempo è particolarmente sentita in Honoré de Balzac, Charles Dickens, George Sand. Negli anni Quaranta, molti di questi romanzi e/o racconti, vengono definiti “rusticali”, per gli ambienti campagnoli e agresti, dipinti ai limiti del “bozzettismo”. Di grande influenza in Italia, Alexandre Dumas, Victor Hugo, Eugene Sue.

Una forma particolare di narrativa è la letteratura “memorialistica”, legata alla eccezionalità degli avvenimenti vissuti da tanti patrioti ed improntata perciò di spiriti risorgimentali. Le memorie della propria vita, scritte e qualche volta “romanzate”, esaltano ed educano il lettore. Di grande fama Silvio Pellico, Massimo D'Azeglio, Giovanni Ruffini ¹².

Letteratura di memorie che si colora anche dell'epopea garibaldina, da parti di chi, quell'epopea, l'aveva vissuta. E' il caso del ligure Giuseppe Cesare Abba ¹³.

Ma manca una ricca e varia produzione di “lirica patriottica”, una lirica “sentimentale”, secondo le parole di Schiller, che possa permettere all'individuo di dar voce ai propri affetti e di esprimere se stesso e le sue reazioni di fronte ad un mondo nuovo. Così i primi decenni dell'Ottocento europeo, vedono espandersi una lirica di altissimo livello affettivo ed estetico, di pregiatissimo spessore etico e civile.

Goethe, Schiller, Hugo, Byron, Schelley, Heine, Keats danno voce a delusioni storiche, inquietudini sociali, disagi esistenziali, ardori sentimentali. Una voce lirica di grande intensità di sentimenti, pari solo alla musica romantica, da Bellini a Verdi, da Beethoven a Schumann.

Anche la poesia non rimane esente dagli spiriti patriottici, sia in autori minori ¹⁴, sia nei cantori di più degno rilievo e spessore, Mameli, Poerio ¹⁵. Passione e impegno politico favoriscono pure la satira di Giuseppe Giusti ¹⁶ e la fecondità instancabile di Niccolò Tommaseo, che elabora il mito romantico di “popolo”, inteso come unione mistica di tutti gli appartenenti alla stessa nazione.

¹⁰ Walter Scott, 1771 -1832, poeta e romanziere scozzese, padre del romanzo storico. Di lui si ricordano “Ivanhoe”, “Rob Roy”, “La donna del lago”.

¹¹ Esponenti del “romanzo storico” in Italia, restano famosi “Marco Visconti” di Tommaso Grossi, “Beatrice Cenci” di Domenico Guerrazzi, “Ettore Fieramosca o la disfida di Barletta” di Massimo d'Azeglio, “Margherita Pusterla” di Cesare Cantù.

¹² Si ricordano di Silvio Pellico “Le mie prigioni” e di Giovanni Ruffini “Lorenzo Benoni”.

¹³ Giuseppe Cesare Abba, 1838 – 1910, patriota, autore di una “Storia dei Mille” e “Da Quarto al Volturmo”.

¹⁴ Si fa riferimento ad Arnaldo Fusinato, 1817 – 1889, “giornalista in versi”, autore di una celebre lirica sulla caduta di Venezia nel 1849, e a Luigi Mercantini, 1821 – 1872, noto per “La spigolatrice di Sapri” del 1857.

¹⁵ Alessandro Poerio, 1802 – 1848, patriota e poeta.

¹⁶ Giuseppe Giusti, 1809 – 1850, autore di poesie e satire, piacevoli, fluide e pungenti, venate spesso di malinconia, inserite nella cornice della piccola provincialità toscana.

Negli anni romantici, rilievo particolare hanno gli scritti in dialetto che permettevano di presentare in primo piano, nella sua autonomia, il mondo popolare, che veniva fatto sentire e parlare con un registro linguistico diverso, senza che ciò comportasse una sua falsificazione¹⁷.

Di grande fascino la tragedia, legata a spiriti risorgimentali dei quali, gli autori furono pienamente consapevoli. Manzoni elabora il suo "sistema" tragico. Mirando ad un'opera che rinvigorisse il sentimento nazionale, come il "Conte di Carmagnola", dandogli modo di deprecare i contrasti fra gli Stati Italiani, come l'"Adelchi", che gli permetteva di cantare le sofferenze e le speranze degli italiani e di incitarli a confidare solo in se stessi. Si costruisce, in pratica, un nuovo modello di "tragedia storica" che avrebbe dovuto trattare, secondo il precetto di August Schlegel, una "storia nazionale", fondendo il "vero" e "ciò che è accaduto", con quello che la storia non dice, moti interiori, affetti, immaginazione, il cui modello venne ritenuto Shakespeare. Di rilievo minore il teatro comico.

E' il melodramma ad interpretare, più di qualsiasi altra arte, la sensibilità romantica, capace di parlare ad un pubblico più largo e composito con estrema immediatezza.

Fatto nuovo della civiltà letteraria negli anni del Romanticismo, è lo sviluppo della critica. Vero e proprio genere letterario, assolve a funzioni molteplici. Principi comuni, la considerazione della letteratura come espressione della società, convinzione che nell'opera d'arte non conti tanto la correttezza formale, quanto la presenza del genio, la "grandezza" riposta nella "novità", nella "natura" dell'autore e nella società che l'ha prodotta.

La prima generazione romantica vede, in Italia, due giganti della letteratura, Manzoni e Leopardi¹⁸.

Sostanzialmente, gli scrittori delle generazioni nate col secolo, si trovano a scrivere nel pieno del moto risorgimentale e romantico, a contatto con idee e libri nuovi provenienti dalla Francia già, talvolta, "realista" o dalla Germania, forte dell'idealismo di Hegel.

Naturale che la generazione che inizia a scrivere negli anni Quaranta, avverta un distacco dalla precedente. Il pubblico cresce e si trasforma, chiede di leggere libri che possano alimentare il sentimento patriottico, dare il via all'immaginazione, al sentimentalismo facile, ad un idealismo un pò vago¹⁹.

Pur nel pieno fervore del moto risorgimentale, molta letteratura a sfondo patriottico e religioso, inizierà a banalizzare i virili ardori, a svuotare di spessore la storia, a idoleggiare il mito del poeta.

Dopo gli anni '60, in un'Italia già unita, interessata ai problemi del postrisorgimento, a contatto con la cultura positivista, si delinea una corrente detta "Scapigliatura", cui da vita, essenzialmente a Milano, un ristretto gruppo di autori. Praga, Boito, Tarchetti, Camerana, Faldella, Calandrea ne sono i principali esponenti. Il termine viene adoperato per la prima volta da Cletto Arrighi, cioè Carlo Righetti, in un suo romanzo "La Scapigliatura e il 6 febbraio. Un dramma in famiglia", del 1862, ad indicare una "certa quantità di individui di ambo i sessi, fra i 20 e i 35 anni, pieni d'ingegno, indipendenti, pronti sia al bene che al male, irrequieti, travagliati...eccentrici e disordinati"²⁰.

Traducendo grosso modo il termine francese "bohème", la Scapigliatura italiana prende la fisionomia di anarchismo e disorientamento morale, provocato da una sorta di incompatibilità con le leggi del mondo borghese. Gli scapigliati si presentano come dei "vinti": rifiutano il progresso e la scienza, contestano e si ribellano in modo anarcoide. Convinti di dover far coincidere "arte" e "vita", essi vivono, appunto, da "scapigliati", ponendosi ai margini della società, in lotta con la miseria, la depravazione, l'alcool, gli eccessi amorosi, il suicidio. Così le loro opere e i loro scritti, autobiografici e convulsi, oscillano tra un realismo tematico e lessicale assai crudo e impennate idealistiche.

¹⁷ Niccolò Tommaseo, 1802 – 1874, celebre autore del romanzo "Fede e Bellezza", ma anche traduttore di canti popolari, preservati nella loro genuina autenticità.

¹⁸ Anche per questi autori, spetta di diritto una trattazione a parte, non possibile in questa sede.

¹⁹ Cfr; Giuseppe Petronio, "L'attività letteraria in Italia", Ed. Palumbo, pag. 591.

²⁰ Cletto Arrighi, nome d'arte di Carlo Righetti, 1828 – 1906, esponente della Scapigliatura italiana, giornalista, commediografo, politico.

Nel 1861, dopo la seconda guerra d'Indipendenza e la spedizione dei Mille, viene proclamato il Regno d'Italia, consacrando una raggiunta unità nazionale, ancora piena di problemi e di compiti difficili e gravosi. Frustrazioni e disillusioni non sono solo degli scapigliati. Pare, a tanti, fallita la tensione eroica che aveva spinto molti giovani all'azione e alla morte, e indegna di loro la nuova Italia.

Si percepisce in modo sempre più evidente la condizione di un'Italia, di fatto, spaccata in due: un Nord più colto ed intellettuale, borghese ed egemone, ed un Sud per lo più passivo, contadino e analfabeta, travagliato da lotte economiche, povertà e fenomeni di brigantaggio.

La narrativa, specialmente quella siciliana, registra questa situazione in modo esemplare, nei personaggi di Verga, Pirandello, Tomasi di Lampedusa. Incapaci di capire la storia ed il progresso, di parlare italiano, questi "eroi" sono estranei al corso del mondo moderno, inetti a stringere rapporti umani al di fuori della loro ristretta cerchia o paese, capaci di credere, come i pescatori di Acì Trezza nei "Malavoglia", che il filo del telegrafo inaridisca le campagne, ignari di un'Italia in guerra con l'Austria.

Gli avvenimenti francesi del '70 e del '71, la sconfitta di Napoleone III, la caduta del Secondo Impero, la Comune, con la sua violenza e repressione, spaventano la borghesia italiana ed europea, non di meno il ceto "medio" si rafforza e prolifica in numerose attività e figure professionali.

Alla nascita del primo movimento contadino e operaio che, nel 1892, diviene Partito Socialista Italiano, corrisponde, per contro, un rigoglio di vita "mondana" e "aristocratica", rafforzato e convalidato dal "Positivismo", moto e tendenza di pensiero volti a rifiutare il romanticismo e le varie forme dello spiritualismo, in nome di una cultura laica e mondana, mirante a scoprire i meccanismi con cui funzionano le cose e le conseguenze che provocano: una cultura baconianamente²¹ e illuministicamente di carattere scientifico, attenta a conoscere il mondo per poterlo dominare.

Maestro, il francese Auguste Comte, fondatore della sociologia. Con lui, Charles Darwin e Herbert Spencer²². Vissuto come un vero e proprio habitus mentale, il positivismo diventa filosofia e metodo, un modo nuovo di studiare e capire il reale applicando anche alle scienze umane e agli affetti, quei procedimenti di osservazione propri delle scienze della natura. Con Darwin, la storia naturale è lotta per la vita e la deduzione di Verga "che i pesci grossi mangeranno sempre i più piccoli". Il mondo sociale progredisce per leggi sue intrinseche. "al di là della volontà e dell'agitarsi vano degli uomini".

La sconsolata conclusione è la verghiana morale dell' "ostrica": stare attaccati allo scoglio e non muoversi, perché ad uscire nel vasto mondo si incontrano i pesci più grossi.

Intanto la produzione letteraria ed artistica si apre ad un mercato sempre più fiorente e nazionale.

Prolificano riviste, giornali, supplementi che spesso pubblicano lavori di firme prestigiose.

Carducci, D'Annunzio, Verga, Boito, Capuana, De Amicis, Serao, si fanno conoscere anche nelle riviste²³.

Lo scrivere diventa professione. L'attenzione per il mondo delle classi subalterne attira gli intellettuali e ripropone nuovamente la questione della lingua, soprattutto parlata, ma che vuole essere, pur sempre, lingua letteraria. Sarà questo il pungente assillo di tutti i "veristi", da Verga alla Serao. La tendenza al "reale", diventa formula per fare dell'arte uno strumento in grado di rappresentare il mondo "qual'è".

Se a questa tendenza si possono ricondurre gli scapigliati e un gruppo di scrittori "vagamente" realisti, piccolo-borghesi e in "veste da camera", diverso il discorso per il più "autentico" verismo, che vede in Verga il suo più prestigioso rappresentante in Italia. Dominanti i temi della famiglia, fondata sull'autorità giuridica e morale del padre, della donna, angelo del focolare o adultera tentatrice.

Nuovi modelli di vita sono scienziati, medici, maestri, umili eroi della vita quotidiana, orgogliosi del lavoro e di "essersi fatti da sè", sempre in lotta per la vita, sconfitti dal progresso e sconvolti per il mondo di Acì

²¹ Francis Bacon, 1561 – 1626, filosofo inglese, sostenitore di un nuovo e innovativo metodo d'indagine della realtà.

²² Auguste Comte, 1798 – 1857, filosofo francese, considerato il fondatore del Positivismo e, secondo alcuni, padre della sociologia / Charles Darwin, 1809 – 1882, biologo, naturalista, antropologo, celebre per aver formulato la teoria dell'evoluzione della specie / Herbert Spencer, 1820 – 1903, filosofo inglese, teorico del darwinismo sociale.

²³ Si fa riferimento alla "Nuova antologia" fondata a Firenze nel 1866 e alla "Cronaca bizantina" fondata a Roma nel 1881 da Angelo Sommaruga. Le due riviste pubblicano lavori di Carducci, Verga, D'Annunzio, Capuana, De Amicis.

Trezza che muore, per lo status aristocratico di Don Gesualdo, ormai obsoleto, per la vendita e distruzione del "giardino dei ciliegi"²⁴.

La polemica dominante tra "naturalismo", "realismo" e "verismo", termini spesso confusi e dai contorni poco chiari, nasce in Francia con Emile Zola che del "Naturalismo" è maestro e teorico²⁵. Il romanzo non deve solo rappresentare genericamente il reale, bensì una "tranche de vie", analizzata con metodi propri delle scienze naturali e sociali. L'argomento deve essere contemporaneo, inserito nel tempo "presente".

I personaggi sono calati in un determinato ambiente, spesso in precarie condizioni economiche. Anche gli affetti sono trattati "scientificamente"; frutto di povertà e miseria culturale, le passioni non possono essere che istintive, violente o ridotte ai minimi termini. Fondamentale l'obbligo per lo scrittore di non far trapelare giudizi, opinioni, ma solo di lasciar parlare le cose in modo neutro e obiettivo, con il linguaggio parlato che è loro proprio.

Verga, rigorosamente, insiste sulla necessità, per lo scrittore, di rendere invisibile la sua mano di artista, in maniera che "l'opera d'arte sembri essersi fatta da sé... senza serbare alcun punto di contatto con il suo autore"²⁶. Il verismo di Verga contamina anche il teatro quando l'autore, nell'84, riduce per le scene "Cavalleria Rusticana" e poi "La Lupa"²⁷.

Subito dopo gli anni Ottanta, inizia a farsi conoscere D'Annunzio, mentre colpisce l'immaginazione dei contemporanei, Carducci, poeta ufficiale dell'Italia umbertina, definito e creduto "Vate d'Italia"²⁸.

Le ultime decadi dell'Ottocento sono segnate, in Italia e non solo, da mutamenti quanto mai veloci e radicali sia nella vita economica e politica, che sociale ed intellettuale. Incisiva una seconda "rivoluzione industriale", questa volta basata sull'elettricità e determinante il costituirsi di "masse" lontane dal mondo borghese e organizzate in partiti e sindacati, con le loro battaglie e rivoluzioni. Si sfalda così il sistema di certezze basato sulla cultura positivista, soppiantato da un insieme di tesi, dottrine, sistemi che, nel loro complesso, rifiutano l'oggettività, dissolvendo sempre più progressivamente, nelle coscienze e nelle menti, il mondo e l'uomo. "Sulle rovine del positivismo e dell'idealismo, andranno via via ammucciandosi quelle dei nuovi spiritualismi e idealismi, dichiarati o sottintesi"²⁹.

Fatto essenziale alla vita culturale del secondo Ottocento, la crescente diffusione del marxismo, che si pone come la visione del mondo delle classi subalterne.

Intanto si intensifica il processo di sviluppo e ammodernamento del paese; cambia il volto delle grandi città con il gas, l'elettricità, i telefoni, la rete ferroviaria. Ma alla fine del secolo, le nuove generazioni di intellettuali si distaccano dalle masse, svalutano la scienza ed il sociale, considerando la cultura un privilegio per pochi. Lo scrittore si sente "alienato"; nascono correnti, scuole, ognuna con una propria estetica e poetica, ma con l'unanime certezza di vivere una "crisi".

Molti scrittori restano ancora legati al mondo borghese, all'editoria, al rapporto con il pubblico, alle leggi di mercato, ma altri sognano un mondo aristocratico dominato da bellezza e lusso; altri ancora si rinchiudono in sé, in una gracile malinconia, rassegnati all'inevitabile.

²⁴ Si fa qui riferimento ai personaggi dei "Malavoglia" di Verga; al protagonista dell'omonimo romanzo verghiano "Mastro Don Gesualdo"; al romanzo di Tolstoj, "Il giardino dei ciliegi".

²⁵ Emile Zola, 1840 – 1902, scrittore, saggista, critico francese, riconosciuto come iniziatore del "Naturalismo". Famosi i suoi romanzi "Nanà", "Teresa Raquin", "La bestia umana". Impegnato politicamente e civilmente contro le ingiustizie, il suo nome resta legato al cosiddetto "affare Dreyfus"; quando Zola, sorto in difesa del capitano Dreyfus, accusato ingiustamente di spionaggio, intervenne con un articolo di giornale denominato "J'accuse", lo scrittore fu perseguitato e costretto a rifugiarsi all'estero.

²⁶ Elemento "cardine" del programma "verista" di Verga.

²⁷ Già nel 1883 Verga, in collaborazione con Giuseppe Giacosa, aveva deciso di trarre dalla novella una versione teatrale onde dar vita ad un teatro nazionale fedele alla realtà. Stessa sorte toccò alla novella "La lupa", ridotta nel 1896 a dramma teatrale, rappresentato al Teatro Gerbino di Torino.

²⁸ "Vate quale rappresentante della cultura italiana "nazionale".

²⁹ Cfr; Eugenio Garin, *Filosofia e scienze nel Novecento*, Laterza, 1978, pag. 98.

Importanza mai conosciuta assumono le riviste che consentono agevolmente dibattiti e scontri di idee, ospitati nella "terza pagina"³⁰.

Gli anni Novanta si svolgono sotto il segno del "Decadentismo". Il termine, già usato in Francia in senso polemico e dispregiativo contro la scuola poetica di Baudelaire e Mallarmé, viene assunto, poco più tardi, da questi stessi poeti con orgoglio; si definiscono "decadenti", riconoscono in Verlaine il loro maestro.

Il decadentismo ha una lunga storia e viene spesso confuso con il "simbolismo", cui talora si ritiene apparentato. In Italia si diffonde con fortuna, perché il termine si allarga ad indicare non solo il gruppo dei decadenti e dei simbolisti, ma tutta la poesia moderna post-verista. Il Decadentismo può essere ricondotto a principi fortemente sentiti: la convinzione di essere in un'età di "decadenza", la coscienza del fallimento della cultura positivista, la ricerca di valori spirituali e la sopravvalutazione dell'arte, l'uso di analogie e strumenti espressivi che permettano di rendere una sensibilità raffinata e nevrotica, la volontà di vivere in modi difformi da quelli borghesi, perseguendo un ideale di raffinatezza estrema, qualche volta di bizzarria e stravaganza, la ricerca della malinconia ed il compiacimento nel dolore.

Prototipo del Decadentismo italiano, sia nella vita che nell'arte, il poeta Gabriele D'Annunzio.

Cantore della divinità della Parola e della sovrumanoità del Verso, il poeta vede nella parola, nella poesia, nel verso, nella bellezza, gli strumenti di un'azione capace di incidere sulla realtà del mondo e di modificarlo.

Ma non tutta la poesia italiana accetta integralmente i dettami del decadentismo. Spaurita e sgomenta, una cerchia di poeti e scrittori si ripiega su se stessa, sente di essere "sopravvissuta", nega all'arte ogni valore, cerca individuali consolazioni nelle "buone cose di pessimo gusto", nella poesia, appunto "crepuscolare". Il termine è coniato da Giuseppe Antonio Borgese, ad indicare il "crepuscolo" della grande stagione poetica apertasi ai primi dell'Ottocento e l'avvento, invece, di una poesia malinconica e grigia come il crepuscolo della sera³¹. Gozzano, Corazzini, Govoni, Palazzeschi scrivono in modi simbolistici piegati ad effondere una visione della vita penosamente dolorosa, a suggerire sensazioni ed impressioni, talvolta in modi quotidiani e prosastici.

Ma già D'Annunzio e poi Fogazzaro e Pascoli, traghettano la poesia e la letteratura verso forme nuove di narrativa, già novecentesca. Si affacceranno poi, nel panorama culturale italiano del XX secolo, Pirandello, Svevo, il "Futurismo", dilatandosi ad accogliere suggestioni e istanze di un nuovo mondo.

Verdi muore a Milano il 27 gennaio del 1901, in una camera dell'Hotel "Milan", dopo aver attraversato le vicende storiche e culturali di tutto un secolo.

Nell'anno della sua morte, l'anarchico italiano Gaetano Bresci uccide a Monza il re Umberto I di Savoia.

Vittorio Emanuele III diventa re d'Italia. Picasso inizia il suo periodo "blu"; Matisse espone per la prima volta al "Salon des Indépendents" a Parigi; Giuseppe Pellizza da Volpedo dipinge il "Quarto Stato", capolavoro del "Divisionismo"; Roosevelt viene eletto presidente degli Stati Uniti; si svolge ad Oslo la prima cerimonia dei premi Nobel; Thomas Mann pubblica "I Buddenbrook"; Rudyard Kipling il romanzo "Kim".

2. Le Opere

Oberto, Conte di San Bonifacio

Dramma in 2 atti, composto su libretto di Antonio Piazza, rielaborato da Temistocle Solera.

Prima rappresentazione: Teatro alla Scala di Milano, 17 novembre 1839.

In origine si trattava probabilmente di un libretto intitolato "Rochester" o "Lord Hamilton", per il quale Verdi aveva composto la musica nel 1836, utilizzata poi per l'"Oberto".

L'azione si svolge a Bassano del Grappa, nel castello di Ezzelino e sue vicinanze, nel 1228.

³⁰ La "Terza pagina" è stata, storicamente, lo spazio che i quotidiani italiani hanno dedicato alla cultura.

³¹ Giuseppe Antonio Borgese, 1882 – 1952, scrittore, giornalista, poeta italiano, poi naturalizzato statunitense tradizionalmente considerato il "padre" della Scapigliatura.

Opera a tinte cupe, priva di arcadici sentimentalismi, rivela già quella concisione e quella essenzialità drammatiche, tipiche di Verdi. Sconosciuta la fonte letteraria.

Un giorno di regno (Il finto Stanislao)

Melodramma giocoso in 2 atti, su libretto di Felice Romani.

Prima rappresentazione: Teatro alla Scala di Milano, 5 settembre 1840.

Dopo un primo insuccesso, l'opera viene ripresentata, con discreta fortuna, l'11 ottobre del 1845, al Teatro San Benedetto di Venezia, con il titolo "Il finto Stanislao".

E' l'unica opera comica di Verdi, insieme a "Falstaff".

La vicenda è ambientata in Bretagna, presso Brest, nel 1733.

Unica opera in cui Verdi fa uso dei "recitativi secchi".

Fonte letteraria: "Le faux Stanislas" di Alexandre-Vincent Pineux-Duval.

Nabucodonosor (Nabucco)

Dramma lirico in 4 parti, su libretto di Temistocle Solera.

Prima rappresentazione al Teatro alla Scala di Milano, 9 marzo 1842, presente Gaetano Donizetti.

La storia racconta le condizioni degli ebrei, soggetti al dominio babilonese.

Fonte letteraria: "Nabucodonosor", dramma di Auguste Anicet-Bourgeois e Francis Cornue.

I Lombardi alla prima crociata

Dramma lirico in 4 atti, su libretto di Temistocle Solera.

Prima rappresentazione; Teatro alla Scala di Milano, 11 febbraio 1843.

La vicenda si svolge a Milano, ad Antiochia e dintorni, e a Gerusalemme tra il 1095 e 1097.

Fonte: Poema omonimo di Tommaso Grossi.

Ernani

Dramma lirico in 4 parti, su libretto di Francesco Maria Piave.

Prima rappresentazione: Teatro la Fenice di Venezia, 9 marzo 1844. L'azione si svolge in Spagna e ad Aquisgrana nel 1519. Fonte letteraria: il dramma "Hernani" di Victor Hugo.

I due Foscari

Tragedia lirica in 3 atti, su libretto di Francesco Maria Piave.

Prima rappresentazione: Teatro Argentina di Roma, 3 novembre 1844.

L'azione si svolge a Venezia, durante il Carnevale del 1457.

Fonte letteraria: "The Two Foscari", poema in versi di Lord Byron, del 1821.

Giovanna d'Arco

Dramma lirico in un prologo e 3 atti, su libretto di Temistocle Solera.

Prima rappresentazione: Teatro alla Scala di Milano, 15 febbraio 1845.

L'azione si svolge in Francia, a Domrémy, Reims e presso Rouen, nel 1429.

L'opera venne anche rappresentata con il titolo "Orietta di Lesbo".

Fonte letteraria: dramma "Die Jungfrau von Orleans" di Friedrich Schiller (parzialmente tratto).

Alzira

Tragedia lirica in un prologo e 2 atti, su libretto di Salvatore Cammarano.

Prima rappresentazione: Teatro San Carlo di Napoli, 12 agosto 1845.

La vicenda si svolge in "Lima e in altre contrade del Perù", verso la metà del XVI secolo.

Fonte letteraria: la tragedia "Alzire, ou les Américains" di Voltaire.

Attila

Dramma lirico in un prologo e 3 atti, su libretto di Temistocle Solera.
Prima rappresentazione: Teatro La Fenice di Venezia, 17 marzo 1846.
La vicenda si svolge ad Aquileia, verso la metà del V secolo.
Fonte letteraria: tragedia "Attila, König der Hunnen", di Zacharias Werner.

Macbeth

Melodramma in 4 atti, su libretto di Francesco Maria Piave.
Prima rappresentazione: Teatro La Pergola di Firenze, 14 marzo 1847.
La vicenda si svolge in Scozia nell'XI secolo.
Fonte letteraria: "Macbeth", di William Shakespeare.

I Masnadieri

Melodramma tragico in 4 parti, su libretto di Andrea Maffei.
Prima rappresentazione: Teatro Her Majesty di Londra, 22 luglio 1847.
La vicenda si svolge in Germania tra il 1755 e il 1757.
Fonte letteraria: la tragedia "Die Rauber" di Friedrich Schiller.
Verdi diresse personalmente la prima rappresentazione.

Jérusalem

Dramma in 4 atti su traduzione e rifacimento di Alphonse Royer e Gustave Vaéz, revisione de "I Lombardi alla prima crociata".
Prima rappresentazione in francese: Teatro dell'Opera di Parigi, 26 novembre 1847.

Il Corsaro

Dramma lirico in 3 atti, su libretto di Francesco Maria Piave.
Prima rappresentazione: Teatro Grande di Trieste, 25 ottobre 1848.
La scena si svolge nel mar Egeo, agli inizi del XIX secolo.
Fonte letteraria: novella in versi di Lord Byron, pubblicata nel 1814.

La battaglia di Legnano

Tragedia lirica in 4 atti, su libretto di Salvatore Cammarano.
Prima rappresentazione: Teatro Argentina di Roma, 27 gennaio 1849.
La storia è ambientata a Milano e a Como nel 1176.
Fonte letteraria: "La Bataille de Toulouse" di Joseph Mééy.

Luisa Miller

Melodramma tragico in 3 atti, su libretto di Salvatore Cammarano.
Prima rappresentazione: Teatro San Carlo di Napoli, 8 dicembre 1849.
Le vicende hanno luogo in Austria, in Tirolo, nel XVII secolo.
Fonte letteraria: la tragedia "Kabale und Liebe" (Intrigo e amore) di Schiller.

Stiffelio

Melodramma in 3 atti, su libretto di Francesco Maria Piave.
Prima rappresentazione : Teatro Grande di Trieste, 16 novembre 1850.
La storia si svolge in Germania, nel castello del Conte di Stankar, sulle rive del Salzbach, inizi del XIX secolo.
Fonte letteraria: la commedia "Le Pasteur, ou L'Evangile et le Foyer", di Emile Souvestre e Eugene Bourgeois.

Gerusalemme

4 atti, versione italiana di Jérusalem, su libretto di Calisto Bassi.

Prima rappresentazione: Teatro alla Scala di Milano, 26 dicembre 1850.

Rigoletto

Melodramma in 3 atti, su libretto di Francesco Maria Piave.

Prima rappresentazione: Teatro La Fenice di Venezia, 11 marzo 1851.

La scena è ambientata a Mantova e dintorni, nel XVI secolo.

Fonte letteraria: la tragedia "Le roi s'amuse" di Victor Hugo.

Il Trovatore

Dramma in 4 parti, su libretto di Salvatore Cammarano, con aggiunte di Leone Emanuele Bardare.

Prima rappresentazione: Teatro Apollo di Roma, 19 gennaio 1853:

La storia si snoda tra la Biscaglia e l'Aragona, inizio XV secolo.

Fonte letteraria: "El Trovador", di Antonio García Gutiérrez.

Nel 1857, l'opera fu rappresentata all'Opéra di Parigi, con traduzione in francese di E. Pacini, e l'inserimento di un balletto.

La Traviata

Melodramma in 3 atti, su libretto di Francesco Maria Piave.

Prima rappresentazione: Teatro La Fenice di Venezia, 6 marzo 1853.

La storia si svolge a Parigi, verso la metà dell'Ottocento.

Fonte letteraria: "La Dame aux camélias", di Alexandre Dumas (figlio), del 1848.

Les Vepres siciliennes

Dramma in 5 atti, su libretto in francese di Eugene Scribe e Charles Duveyrier.

Prima rappresentazione: Teatro dell'Opéra di Parigi, 13 giugno 1855.

L'azione si svolge a Palermo nel 1282. Fonte letteraria: "Le duc d'Albe", dello stesso Scribe.

L'opera, censurata, fu poi rappresentata in italiano al Teatro Regio di Torino nel 1856 con il titolo di "Giovanna di Braganza" e poi "Giovanna de Guzman", con la sottoindicazione "Musica dé Vespri siciliani". Nuovamente censurata, fu ripresentata al San Carlo di Napoli nel 1858 con il titolo di "Matilde di Turenna". La traduzione italiana è di Arnaldo Fusinato.

Simon Boccanegra

Melodramma in un prologo e 3 atti, su libretto di Francesco Maria Piave.

Prima rappresentazione: Teatro La Fenice di Venezia, 12 marzo 1857.

La storia si svolge a Genova nel 1339. Fonte letteraria: "Simòn Bocanegra" di Antonio García Gutiérrez.

Aroldo

Melodramma in 4 atti, su libretto di Francesco Maria Piave.

Prima rappresentazione: Teatro Nuovo di Rimini, 16 agosto 1857. Rifacimento di "Stiffelio".

La storia si svolge nel castello di Egberto, nel Kent e sulle sponde del lago Lomond in Scozia, nel 1200 circa.

Fonti letterarie: "Harold, last of the Saxon Kings" di Edward Bulwer-Lytton; "The Betrothed" e "La donna del lago", di Walter Scott.

Un ballo in maschera

Melodramma in 3 atti, su libretto di Antonio Somma.

Prima rappresentazione: Teatro Apollo di Roma, 17 febbraio 1859.

L'azione si svolge a Boston, alla fine del XVII secolo.

Fonte letteraria: "Gustave III, ou Le bal masqué", libretto di Eugene Scribe, scritto per il musicista Daniel Auber, nel 1833.

La forza del destino

Melodramma in 4 atti, su libretto di Francesco Maria Piave.

Prima rappresentazione: Teatro Imperiale di Pietroburgo, 10 novembre 1862.

L'azione si svolge in Spagna e in Italia, nel Settecento, attraverso lo scorrere di vari anni.

Fonte letteraria: "Don Alvaro o la Fuerza del sino", di A. Saavedra, duca di Rivas.

Macbeth

Melodramma in 4 atti, tradotto in francese e rimaneggiato da Nuitter e Beaumont.

Prima rappresentazione: Théâtre Lyrique di Parigi, 21 aprile 1865.

Don Carlos

Oper in 5 atti, su libretto di Joseph Méry e Camille du Locle.

Prima rappresentazione: Teatro dell'Opéra di Parigi, 11 marzo 1867.

L'azione si svolge nel 1568, durante il trattato di pace fra Spagna e Francia.

Fonti letterarie: "Don Carlos" di Friedrich Schiller; alcune scene, ispirate al dramma "Philippe II, Roi D'Espagne", di Eugène Cormon.

Rappresentazione al Teatro Comunale di Bologna il 26 ottobre 1867, con traduzione italiana di Achille de Lauzières.

La forza del destino

Con modifiche di Antonio Ghislanzoni e rimaneggiata.

Prima rappresentazione: Teatro alla Scala di Milano, 27 febbraio 1869.

Aida

Opera in 4 atti, su libretto di Antonio Ghislanzoni.

Prima rappresentazione: Teatro Khediviale dell'Opera del Cairo, 24 dicembre 1871. Direttore il celebre contrabbassista e compositore italiano Giovanni Bottesini (1821-1889).

La trama si svolge a Menfi e a Tebe, all'epoca della potenza dei faraoni.

E' l'unica opera di Verdi basata sul soggetto originale di Auguste Mariette, egittologo e direttore del Museo del Cairo. Il lavoro fu commissionato a Verdi da Ismà il Pascià, chedivè d'Egitto, per celebrare l'apertura del Canale di Suez del 1869. Inizialmente si sarebbe dovuto trattare di un inno. Al rifiuto di Verdi, fece da intermediario Mariette, che propose un proprio lavoro.

Simon Boccanegra

Seconda versione, rivista e ampliata da Arrigo Boito.

Teatro alla Scala di Milano, 24 marzo 1881.

Don Carlos

Revisione della versione italiana a partire da quella francese con nuovi versi di Camille du Locle, subito tradotti da Zanardini con l'eliminazione del primo atto.

Vienna 1882 e Teatro alla Scala di Milano, 10 gennaio 1884.

Don Carlos

Versione italiana in 5 atti, con il ripristino del primo atto e con il mantenimento di tutte le modifiche apportate per l'edizione scaligera di due anni prima.

Teatro di Modena, 1886.

Otello

Dramma lirico in 4 atti, su libretto di Arrigo Boito.

Prima rappresentazione: Teatro alla Scala di Milano, 5 febbraio 1887.

L'azione si svolge in una città di mare nell'isola di Cipro, alla fine del XV secolo.

Fonte letteraria: "Otello" di W. Shakespeare.

Verdi operò alcune modifiche alla partitura per la versione francese che andò in scena al Teatro dell'Opéra di Parigi, il 12 ottobre 1894.

Il libretto fu tradotto da Boito e da Du Locle.

Secondo la convenzione francese, vennero aggiunte delle danze nel terzo atto e accorciato il grandioso concertato finale di questo stesso atto.

Falstaff

Commedia lirica in 3 atti, su libretto di Arrigo Boito.

Prima rappresentazione: Teatro alla Scala di Milano, 9 febbraio 1893.

La storia ha luogo in Inghilterra, all'inizio del XV secolo, sotto il Regno di Enrico IV.

Fonti letterarie: "Le allegre comari di Windsor" di W. Shakespeare e passi tratti dal dramma "Enrico IV", sempre di Shakespeare.

3. La visione drammaturgica

Lontana da speculazioni filosofiche e da complesse teorie concettuali, la drammaturgia di Verdi si focalizza, con senso profondo e ponderazione, su personaggi "veri", in carne ed ossa, uomini e donne analizzati non "veristicamente", ma "realisticamente". Le tendenze culturali francesi colorate di "realismo", dovevano certamente essere conosciute da Verdi già all'epoca dei suoi viaggi a Parigi, intorno al 1850³².

Verità tragica e umana si condensano e sintetizzano nella poetica dell' "imitazione del vero", che consente a Verdi di indagare l'uomo nella sua situazione reale, storica, sociale e, nello stesso tempo, perlustrarne la realtà interiore, i sentimenti, veri o falsi, studiati o istintuali, portati alla luce, ideati su parole-chiave durante lo svolgimento del dramma in cui risalta, emblematica, la "parola scenica".

Personaggi chiave e simboli di un mondo di complessità psicologiche ed estreme, sofferte e dolorose che il compositore scruta con drammatica intensità. Drammi di anime, ma anche di figure-chiave, lacerate dalle dinamiche sociali, politiche, affettive e familiari, con le quali si trovano via via in relazione e contatto.

I protagonisti verdiani non narrano la loro storia o le motivazioni della loro situazione, ma si inseriscono nella gestualità scenica e musicale.

Picchi drammatici ed emozionali, contrasti psicologici, interiori o motivati da azioni esterne, tutto deve essere simultaneo, sviluppato con motivi essenziali, densità psicologica e d'azione, ferrea logica compositiva, lirismo drammatico e ricchezza melodica. "Non so s'io mi spiego dicendo *parola scenica*" - scrive Verdi - "ma io intendo dire la parola che scolpisce e rende netta ed evidente la situazione"³³.

Il compositore intuisce le passioni, i bisogni, i drammi, le sofferenze e le istanze del suo tempo e dei suoi spettatori, oggettivandoli nei personaggi, filtrandoli attraverso le sue personali convinzioni.

Tutto il compendio della poetica verdiana, come si può cogliere dal nutrito complesso delle lettere lasciate dal musicista, poggia, essenzialmente, su tre macro-tematiche, sempre presenti, sia pur con diverso peso: temi civili, politici e patriottici; temi legati all'indagine di singoli personaggi; temi tesi ad illustrarne la psiche turbata, complessa e conflittuale.

Imprescindibile la storia, ora manzonianamente, ora vichianamente sentita; essa è il teatro delle azioni degli uomini, dell'impeto irredentistico di giovani eroi, di profonde lacerazioni tra affetti e patria, tra etica e ragion di stato, tra diritti collettivi e diritti privati. È il luogo dove il potere pubblico si scontra con gli affetti familiari. Verdi accoglie il concetto di "nemesi storica": la storia si "vendica", chiede il "conto", chiude dei "cicli", a perenne monito di ciò che li ha generati; già presente negli "antefatti", richiama alla "memoria" ciò che è stato prima, spiegando il tragico finale.

³² Cfr; Carl Dahlhaus, "Il realismo nel melodramma", in "Il realismo musicale", Il Mulino, Bologna 1987, pag. 89.

³³ Lettera del 17 agosto 1870, in "I copialettere di Verdi", a cura di Gaetano Cesari e Alessandro Luzio, ed. Forni, Bologna 1968.

Di qui l'invito al senso di responsabilità, a non giudicare, in modo che i figli non paghino per le "colpe" dei padri. Ispiratrici, per Verdi, le grandi opere letterarie, sia del passato che contemporanee, quali prestigiose fonti adatte ad offrire non solo una panoramica delle idee romantiche più diffuse nel secolo, ma anche scenari aperti a lotte per la libertà, nazionalismi emergenti, conflitti religiosi, impegno politico ed etico.

Elementi costitutivi, sono contrassegnati dalle grandi scene di massa, dagli allestimenti e dalle coreografie. I "cori" sono elemento centrale del pensiero verdiano. Composti da figure appartenenti allo stesso ceto, alla stessa razza, alla stessa religione, unite e coese, esse incarnano un "corpus" di idee nelle quali la società medio-borghese del tempo si stava sempre più riconoscendo e grazie alle quali si andava sempre più formando e compattando.

Così la grande pittura storica costituisce il quadro sul quale si stagliano i personaggi nelle loro sottili psicologie ed estreme passioni. Quadro non solo curato grazie alla "parola scenica", ma anche con la scenografia, quale parte indispensabile alla creazione di una dimensione unitaria e coerente, Coerenza sempre cercata da Verdi negli affetti dei personaggi, nelle loro parole e azioni. Sensibile al tema uomo – natura tanto caro ai Romantici, anche in Verdi è presente, sempre in funzione del dramma umano che si sta consumando sulla scena.

La notte crea uno sfondo a molteplici situazioni psicologiche o d'azione; induce al racconto e alle rimembranze. La notte avvolge il racconto di Eleonora ne "Il Trovatore": "Tacea la notte placida ..." o presagisce il senso della catastrofe: l'incendio di Aquileia nell'Attila", i roghi del "Don Carlos", le fiamme di "Azucena", la tempesta che accompagna la morte di Gilda. Le foreste, i giardini esaltano gli incontri amorosi, le speranze, i timori, ma anche preannunciano inganni. I cieli azzurri, i verdi colli, le profumate rive, inducono Aida e Radames al sogno, al ricordo, alla nostalgia. La natura viene interiorizzata, si presta all'intimità, alle confessioni d'amore; momento magico "Caro nome ..." di Gilda. La natura si popola di creature magiche e fiabesche, vere o immaginarie: Falstaff "vede" le fate attorno alla celebre quercia.

La concisione narrativa consente la "nostalgia", i "sogni", le "visioni", quale sfondo imprescindibile a seconda della presa psicologica del personaggio e della situazione scenica. Evocare alla memoria un passato perduto, fa crescere la tensione dell'ineluttabile.

Gli "antefatti" appartengono ad una storia già finita, le cui conseguenze incombono sul presente.

Si innestano i temi della "maledizione", della "supplica" quali sintesi della dimensione nostalgica.

Di richiamo manzoniano il tema degli "addii", intesi come distacco dalla dimensione terrena, come dolore per l'esilio, come sacrificio per amore. Esempari, nella "Traviata": "Addio del passato ..." e "Amami, Alfredo". Entra qui il binomio romantico amore-morte.

Idea di "morte" lontana dalle connotazioni cupe e titaniche del romanticismo tedesco. Verdi connette strettamente il tema amore-morte alla dimensione del sacrificio, dell'addio, della preghiera e, da questa, al sublime, a quel senso del "sacro" che pone l'uomo di fronte al senso dell'esistenza e del destino.

Sia che la morte avvenga in modo violento, per mano altrui o per le circostanze del destino, sempre Verdi ne addita un senso: si muore per salvare una persona cara, per la libertà, per la patria, sperando in una redenzione dai propri peccati, nell'auspicio di una salvezza dell'anima, nella convinzione di ritrovare in cielo i propri amati. Si muore spesso "consolati" o "insieme".

Il dolore degli oppressi, individuale o corale, si eleva contro un fatale destino o come dimensione storico – poetica, sintesi e sublimazione del dramma. L'"Ave Maria" di Desdemona, anticipa nella purezza e nel raccoglimento la tensione tragica della sua morte. Correlato negativo, il personaggio di Iago che sintetizza la sua fede nel male e quella filosofia pessimista che porta Verdi a scrutare con lucidità e finezza d'indagine, i personaggi "negativi". Mai giustificati, ma "spiegati" nelle loro più recondite pieghe e abissi dell'animo, onde comprenderne l'iter di vita e perché sono diventati "quel che sono".

Una delle posizioni "chiave" di Verdi, i "rapporti familiari", legati all'arcaico conflitto generazionale.

In un'Italia ottocentesca, prevalentemente rurale e contadina, è il pater- familias che conta e che comanda; nessuno stupore se i conflitti familiari del compositore riguardano essenzialmente i rapporti padre-figlio, padre-figlia. Solo in Azucena si può intravedere una sorta di figura materna.

Più drammatici i rapporti quando si stagliano su uno sfondo di più complesse proporzioni. Così il terribile conflitto di Filippo II, lacerato tra i suoi doveri di monarca e i suoi affetti paterni.

Il dramma schilleriano di “Don Carlos”, diventa in Verdi ancora più articolato e di potente espressività quando entrano in gioco le valenze tra libertà e potere, diritto laico e religioso.

Filo conduttore continuamente presente nell'apparente differenza dei vari periodi creativi, è per Verdi quello di tendere ad un'arte “che crea la verità”³⁴. L'uso delle tradizionali strutture del dramma, viene sostanzialmente mantenuto, ma modificato e piegato all'uso, per comunicare con brevità e chiare, essenziali linee, la verità dei personaggi, per esplorare l'uomo e cogliere i moti più profondi ed essenziali nell'abisso dell'animo umano, le ambiguità, i confini delle passioni e del riscatto.

Se un mondo superiore può diventare speranza e rifugio sublime di sofferenti e oppressi, al dolore si può anche sopravvivere; Amneris è una “sopravvissuta” e il suo doloroso rimorso diventa castigo tanto terribile quanto la morte fisica.

Verdi invita lo spettatore ad una pietosa solidarietà per chi soffre sulla scena, senza giudizi.

Umana e finale partecipazione chiede anche Falstaff; nelle burle e negli scherzi della vita, si cela la malinconia per la perdita giovinezza e la rassegnata consapevolezza di avviarsi sul “Viale del tramonto”.

Verdi, quasi novantenne, dopo aver percorso le vicende storiche e politiche di circa un secolo, suggella la sua eredità spirituale e le sue concezioni di vita e di arte, con una riflessione “comica”: “Tutto nel mondo è burla”, conclude Falstaff alla fine della sua storia³⁵.

Occorre guardare la vita con giusta distanza e, per dirla con le acute e sagge parole di Italo Calvino, con “leggerezza”; il che non significa superficialità, ma planare sulle cose, osservandole dall'alto, per non esserne travolti, per non avere macigni sull'anima, pur nella consapevolezza di una loro tragicità, ma anche con la mesta certezza di un inevitabile distacco dalla loro bellezza e da tutto ciò che abbiamo amato.³⁶

4. Rigoletto

Melodramma in 3 atti. Prima rappresentazione: Venezia, Teatro La Fenice, 11 marzo 1851, Libretto di Francesco Maria Piave.

La scena è ambientata a Mantova nel XVI secolo.

Fonte letteraria: “Le roi s'amuse”, Victor Hugo, dramma in 5 atti.

Prima rappresentazione a Parigi, 22 novembre 1832.

Nell'aprile del 1850, Verdi firma un contratto con il Teatro La Fenice di Venezia per l'allestimento di una nuova opera. Accantonati i primi soggetti patriottici e civili, Verdi inizia un periodo creativo centrato su affetti e passioni familiari, singole anime violate nella loro dimensione privata ed intima, individui analizzati con una scrittura più sorvegliata ed insieme economica, personaggi esplorati in profondità, nelle loro complesse reazioni psicologiche di fronte a determinati avvenimenti con i quali vengono messi via via in relazione. Rigoletto è l'esempio più interessante e, forse, il primo, di quelle intuizioni e analisi introspettive che saranno, d'ora in poi, imprescindibili per il compositore; acquistano importanza le parole, non solo per come vengono dette, ma anche per come vengono cantate. Rigoletto non può parlare a caso, ma deve pesare le parole una ad una e ritrovare con la musica il loro peso. Le parole del libretto non vengono analizzate più di per se stesse, ma devono tener conto della musica nella quale sono indissolubilmente intessute. Nel contempo è proprio la musica a rivelarne il loro peso semantico e il loro senso.

Verdi si impegna per evitare che le parole si “impregnino” talmente di musica da perdere il loro senso semantico. Al contrario, è la musica che ne rileva proprio il senso.

³⁴ Cfr; Aldo Oberdorfer, “Inventare il vero”, in “Giuseppe Verdi Autobiografia dalle lettere”, pag. 444.

³⁵ G. Verdi, Falstaff, atto III, scena finale.

³⁶ Italo Calvino, Lezioni americane, Ed. Mondadori, collana Oscar moderni, Milano 2016.

Centrato sulla drammatica e originale figura di un buffone di corte, "Rigoletto" è inizialmente oggetto della censura austriaca³⁷, sorte toccata anche al dramma di Victor Hugo che, dopo la prima, venne riproposto ben 50 anni dopo³⁸. Nel dramma di Hugo non piacquero le dissolutezze della corte francese, descritte senza mezzi termini, con al centro il "libertinaggio" di Francesco I, re di Francia.

Il 3 giugno del 1850, Verdi scrive a Piave: "In quanto al titolo, quando non si possa tenere "Le roi s'amuse", che sarebbe bello il titolo deve essere necessariamente "La maledizione di Vallier", ossia, per essere più corto, "La maledizione". Tutto il soggetto è in quella maledizione che diventa anche morale.

Un infelice padre che piange l'onore tolto a sua figlia, deriso da un buffone di corte, che il padre maledice e questa maledizione coglie in maniera spaventosa il buffone, mi sembra morale e grande, al sommo grande "³⁹.

Nell'opera, la censura concede a Verdi di trasportare l'azione alla corte di Mantova non più esistente, trasformando il re francese, nel Duca di Mantova. La decisione finale riguardo al titolo, cade sul nome del protagonista, italianizzato in "Triboletto", dal francese "Triboulet" e poi in "Rigoletto", dal verbo "rigoler" che significa scherzare⁴⁰.

L'intera prima scena, dal preludio fino alla comparsa del conte di Monterone, è concepita nel linguaggio dell'opera comica; una comicità non allo stato puro, bensì come parte integrante di una osservazione della realtà totale e mista, in qualche modo, al registro più del patetico che del tragico. Il senso comico diventa figura di un più equilibrato e umano sentimento di spensieratezza, libero senso del divertimento.

Con la composizione di "Rigoletto", Verdi, dopo gli "anni di galera"⁴¹, dal 1843 al 1851 circa, entra in una nuova fase in cui gli è possibile godere di una certa indipendenza e libertà di ricerca; può far rispettare i suoi diritti, chiedere prezzi più alti con sano senso degli affari; diventa personaggio pubblico. Il compositore è convinto sempre più che il dramma consista, essenzialmente, nella distribuzione dei pezzi, nella chiarezza delle forme musicali che quei pezzi devono decantare; vede il dramma, il fatto teatrale, soprattutto come dialettica dei piani musicali.

Durante una festa alla corte del duca di Mantova, Rigoletto entra in scena come buffone di corte e, come tale, deve intervenire solo per assecondare i movimenti dell'azione, con fare laido, servile e accomodante.

L'allegria della festa è rotta dall'arrivo del nobile Monterone che accusa il Duca di avergli sedotto la figlia e inveisce contro il buffone che, per schernirlo, gli rifà il verso, con ironia e malvagità. Monterone viene fatto arrestare e condotto in carcere, mentre scaglia un duplice anatema, contro il Duca e il buffone: "Slanciare il cane a leon morente è vile, o Duca.....e tu, serpente, tu che d'un padre ridi al dolore, sii maledetto". Mentre i cortigiani sono costernati per l'intrusione, Rigoletto "gela" per l'orrore di questa invettiva; turbato, prima di rientrare a casa, è avvicinato da Sparafucile, sicario di professione, che offre al buffone i suoi servizi per togliere di mezzo chiunque insidii la giovane donna che Rigoletto tiene chiusa in casa, sua presunta amante, come insinuato dal conte Ceprano, che medita di rapire la donna per vendicarsi dei feroci strali del buffone. Il sicario riferisce di tenere, come "esca", sua sorella Maddalena, che gestisce una locanda solitaria fuori città.

³⁷ Cfr; Mario Lavagetto, Un caso di censura, Il "Rigoletto", Milano, Il Formichiere, 1979. Si svelano qui i meccanismi di una potenza clericale e cieca.

³⁸ Dopo una tempestosa accoglienza, il dramma di Victor Hugo fu sospeso per ordine del Governo, subito dopo la prima rappresentazione del 1832. A nulla valse il ricorso dello scrittore presso Le Tribunal de Commerce.

³⁹ Lettera del 3 giugno 1850, in: Franco Abbiati, Giuseppe Verdi, Milano, Ricordi, 1954, 4 voll, pp. 63 – 64.

⁴⁰ Il librettista Piave aveva proposto anche il titolo "Le Duc de Vendome".

⁴¹ Gli anni dal 1843 al 1851 circa, furono, per Verdi, assai laboriosi e faticosi, costretto ad un incessante susseguirsi di impegni e, per questo, definiti dallo stesso musicista "anni di galera".

In casa, Rigoletto viene accolto con gioia da Gilda, figlia sedicenne, tenuta gelosamente nascosta, ma ciò non basta ad evitare che il Duca, nascosto in giardino e sotto le mentite spoglie di un povero studente, Gualtiero Maldé, si incontri con la ragazza, dopo aver scoperto essere figlia di Rigoletto. Gilda, giovane e innocente, resta attratta dall'ardore del giovane che le proclama tutto il suo amore.

Rimasta sola, la ragazza intona, felice, l'unica sua aria "Caro nome", uno degli esempi di fioritura vocale usata, per così dire, introspektivamente. Come sempre, in Verdi, le raffinatezze dell'armonia e della strumentazione procedono di pari passo.

Intanto arrivano i cortigiani, mascherati, con l'intento di rapire la ragazza che credono ancora amante di Rigoletto; anzi per spregio, convincono il buffone, con sotterfugio, a partecipare al rapimento. Troppo tardi Rigoletto si accorge dell'inganno. Anche il Duca, inizialmente ignaro dell'accaduto, si accorge solo dopo che Gilda gli è stata tolta. "Parmi veder le lacrime" è pezzo di splendida poesia che consente di pensare il Duca come essere umano e non come volubile libertino; autoillusione: nel momento in cui il Duca viene a sapere che Gilda è nelle sue stanze, fa riemergere nuovamente il suo carattere: "Adunque amiamoci, donna celeste / D'invidia agli uomini, sarò per te". Pallido, controllato, "con represso dolore", entra a corte Rigoletto, accolto dai cortigiani con ironica giovialità.

Accompagnato da un violento strappo tonale da fa magg. A mi bem., Rigoletto esclama: "Io vò mia figlia".

L'aumento di tensione drammatica si riflette nella musica attraverso cambiamenti di struttura ritmica, movimento e tonalità. La furia del buffone precipita in un movimento largo: "Cortigiani, vil razza dannata". Parole sceniche perfette, che scolpiscono la situazione in una fulminea sintesi.

Si scopre l'infinito tormento interiore di Rigoletto e la sua paternità con un vero e proprio coup de Théâtre. "Ridate a me la figlia" è una declamazione superbamente aderente alla psicologia del personaggio, derivante dal raro intuito di Verdi, per le capacità espressive della voce baritonale.

Gilda esce finalmente dalle stanze del Duca e si getta tra le braccia del padre; sollevato Rigoletto raccoglie le confidenze e le lacrime della ragazza: "Tutte le feste al tempio"; il dolore e il pianto della fanciulla sono catartici e trasfigurati in una serena melodia. Ma, alla vista di Monterone, condotto definitivamente in carcere, l'impeto rabbioso di Rigoletto "Sì, vendetta, tremenda vendetta", travolge tutto e cala il sipario. Gilda però non è più ingenua fanciulla, ma donna matura e consapevole del proprio amore per il Duca.

Sparafucile, ingaggiato da Rigoletto per uccidere il Duca, è rifugiato nella locanda con la sorella Maddalena: Arriva il Duca in incognito ed ordina una stanza e del vino, poi intona una melodia dal sapore "popolare", "La donna è mobile", con frivola superficialità e virile spavalderia, con quel tocco di spietatezza e quella orecchiabilità tanto essenziale al dramma. Fuori della locanda, Gilda e Rigoletto spiano l'interno dalle crepe del muro.⁴² Il Duca amoreggia con Maddalena: "Bella figlia dell'amore", senza che ciò dissuada Gilda dal suo amore. Resi vani i tentativi di mostrare alla figlia le poco onorevoli intenzioni del Duca, Rigoletto impone alla ragazza di vestirsi da uomo e di recarsi a Verona; poi, tacendo il vero nome della vittima designata, il buffone paga Sparafucile affinché gli consegni il corpo del giovane alloggiato nella locanda.

Sullo sfondo di una tempesta, si consuma l'apice della tragedia. Maddalena, invaghita dell'ospite, convince il fratello a non ucciderlo. Per accontentarla, escluso lo stesso Rigoletto, il sicario si offre di uccidere la prima persona che avrebbe bussato alla porta mezz'ora prima di mezzanotte, tanto, messo il cadavere in un "sacco", Rigoletto non si sarebbe accorto della differenza. Ma un nuovo scoppio di tuoni, lampi e vento, attira l'attenzione su una persona che si sta avvicinando per strada. E' Gilda, vestita da uomo, pronta a salvare l'amato; avendo capito le intenzioni del padre è lei che bussa alla porta della locanda e, come convenuto, viene pugnalata da Sparafucile su una violentissima esplosione orchestrale.

Rigoletto torna e ritira il sacco, con la speranza di trovarvi il cadavere del suo nemico e di assaporare così la sua vendetta. Ma dal fondo della scena, ecco una voce familiare che canticchia il popolare motivo e, per prescrizione dello stesso Verdi, al personaggio del Duca è imposto di attraversare il fondo della scena. Si deve "sentire", ma anche "vedere" per togliere ogni dubbio all'atroce sensazione che paralizza Rigoletto; aperto il "sacco", scopre la figlia morente che lo supplica di perdonarla per l'inganno. Gilda muore fra le braccia del padre che ricorda, gridando, "Ah, la maledizione!".

⁴² Piave si era raccomandato che le fessure fossero "molto grandi".

La parte di Rigoletto è scritta per “baritono spinto”, tale da esigere ogni cambio di registro emotivo di cui la voce è capace.

L'opera ha una prevalenza di forme dialogiche: ogni personaggio viene definito all'interno di un sistema di relazioni col mondo intimo dei propri affetti, in aperta dialettica col mondo esterno in cui talora si specchia.

“Rigoletto” è opera di conflitti laceranti e la corte di Mantova diviene il presupposto per gli eventi tragici che seguiranno. L'orchestra ha il compito di accrescere il livello emotivo di certi passaggi, ad esempio, rafforzando l'impatto del momento in cui fa il suo ingresso Monterone.

Verdi è estremamente coerente nella realizzazione del suo progetto scenico: la distinzione delle fonti sonore nello spazio, creano diversi piani narrativi; narrazioni “interne” ed “esterne” sono speculari; Rigoletto è deforme “fuori”, ma di pregio morale “dentro”; la casa di Rigoletto si identifica col mondo intimo del suo affetto paterno, ma il rapimento dei cortigiani lo viola, innescando un processo irreversibile che porta all’“interno” della taverna dove Gilda sarà uccisa.

Verdi appose sui bozzetti dello scenografo Giuseppe Bertola, dei “visti” a testimonianza della sua volontà di controllare ogni dettaglio. Tutti i personaggi hanno le loro ragioni, spesso comunicabili fra loro.

Gilda agisce di sua iniziativa e al padre non resta altro che raccogliere l'ultima straziante confessione.

Il duetto padre-figlia è cardine di una prospettiva drammatica di cui Rigoletto è consapevole: “Solo, difforme, povero”.

Tutto, dalla scena della tempesta in poi, è cupezza, tutto enfatizza la gigantesca dimensione interiore, ma anche la solitudine del buffone che ama la figlia di un amore assoluto che non ammette repliche.

Lacrime e sangue, segnano tutto il suo travaglio interiore, innalzando il livello di dignità di Rigoletto, finché la “maledizione” si abbatte su di lui, stroncandolo con estrema ferocia. Da questo momento la fiducia in un ideale riscatto lascia Verdi per sempre, segno di un laicismo via via più radicale. La storia si vendica e la sorte acquisterà aspetti sempre più concreti. Ultimi tentativi di riconciliazione, il “Libera me” del famoso “Requiem”⁴³ e la speranza di trovare, nelle pieghe del destino avverso, una qualche forma di possibile catarsi.

5. Il Trovatore

Dramma in 4 parti (Il duello, La gitana, Il figlio della zingara, Il supplizio).

Prima rappresentazione: Roma, Teatro Apollo, 19 gennaio 1853. Libretto: Salvatore Cammarano, poi Leone Emanuele Bardare.

L'azione ha luogo parte in Biscaglia, parte in Aragona, inizi XV secolo.

Fonte letteraria: “El Trovador” di Antonio Garcia Gutiérrez, “drama caballeresco”, pubblicato nel 1836; probabilmente letto e tradotto al compositore dalla compagna Giuseppina Strepponi.

“Di fatto, “Il Trovatore” è un “unicum” tra le opere del compositore e perfino del suo stesso paese.

Possiede forza tragica, intensa malinconia, impetuoso vigore e un dolce triste pathos che non perde mai la sua nobiltà. Possiede rapidità d'azione. Atmosfera e sentimenti perfettamente omogenei.

Totalmente scevro di interessi intellettuali, fa esclusivo appello agli istinti come ai sensi...”⁴⁴.

Immediatamente successiva a “Rigoletto”, l'opera è tappa fondamentale per giungere allo stile maturo di Verdi che, pure, riprende qui la tradizionale forma dei numeri chiusi, ma arricchiti dei frutti dell'esperienza e dalle loro perfette proporzioni: su questo taglio tradizionale si snoda tutta l'organizzazione drammatico-musicale dell'opera.

Così pure le voci sono ancorate agli archetipi vocali ormai consolidati dalle convenzioni del teatro d'opera.

⁴³ Messa da Requiem, composizione sacra, scritta tra il 1869 e il 1874, per coro, voci soliste e orchestra. Prima esecuzione: 22 maggio 1874, Milano, Chiesa di San Marco, per commemorare il primo anniversario della morte di Alessandro Manzoni.

⁴⁴ Parole di Bernard Shaw in: Julian Budden, “Il Trovatore”: un'opera diversa dalle altre, Milano, Teatro alla Scala, 2000 – 2001, pp. 53 -69 e 55 -56.

Tranne Azucena, che si esprime in prevalenza attraverso estesi monologhi narrativi, con melodie basate per lo più su frasi brevi e nervose. Dopo aver accantonato l'ambizioso e tanto sperato progetto di musicare "Re Lear" di Shakespeare, con una lettera del 2 gennaio 1851, Verdi propone la trama di Gutiérrez a Salvatore Cammarano.

Ma la morte del librettista il 17 luglio del 1852, costringe il musicista a rivolgersi al giovane Bardare per alcune modifiche. Dopo ulteriori e pesanti interventi della censura romana, il dramma può essere rappresentato al Teatro Apollo nel 1853.

L'intricata e crudele vicenda, ambientata in una suggestiva Spagna, presenta alcune tra le più predilette tematiche della poetica verdiana: le passioni forti, le complesse relazioni tra genitori e figli, il rapporto tra passato e presente. Storia passata, più o meno remota immersa nell'attimo presente, è cifra distintiva del "Trovatore", capolavoro del tempo "rivissuto". Utilizzare il passato come una sorta di presente, mette in evidenza il disagio e la sofferenza della zingara, nella quale il ricordo si manifesta sotto forma di incubo e ossessione, a motivare il desiderio di vendetta.

La spinta propulsiva viene da quanto non si vede in scena e che viene narrato come antefatto ed evocato da Fernando, capitano delle guardie, ai presenti: una zingara, anni addietro, è messa al rogo dal Vecchio Conte di Luna, perché trovata vicino alla culla di Garcia, il figlio più piccolo del Conte, e per questo accusata di stregoneria; sua figlia Azucena, nell'intento di vendicarla, rapisce Garcia ma, involontariamente, nella confusione del supplizio, getta nel rogo, vicino alla madre, il suo proprio figlioletto; alleva poi, come proprio figlio Garcia, sotto nome di Manrico. Tempo dopo, in segno di vendetta, lo lascerà morire per mano dell'inconsapevole fratello, il figlio più grande del Conte, ormai cresciuto, divenuto l'attuale Conte di Luna. Nella trama si innesta la rivalità politica fra il Conte e Manrico, la rivalità amorosa per Leonora, dama di corte, dolce e altruista, tesa nell'universo dell'amore ideale, ma dotata di incredibile energia nell'accettare la sorte ingrata, fino al sacrificio.

Ridotti all'essenziale i recitativi, l'azione si condensa in alcuni momenti specifici. La costruzione di tutta la prima metà dell'opera è un complesso intrecciarsi di racconti che ricostruiscono sia la vicenda passata che dà origine al dramma presente, cioè il rogo della madre di Azucena e la tragica vendetta di quest'ultima, sia le azioni, come il duello tra Manrico e il Conte, il loro scontro sui campi di battaglia, il ferimento di Manrico, ma anche un precedente duello nel quale il Conte, a terra, ebbe salva la vita da Manrico, preso da una "strana pietà" per il fratello non ancora conosciuto.

L'opera si apre di notte, nella cupa atmosfera del palazzo di Aliaferia. Il passato incombe; il fuoco, il rogo, le fiamme, sono cifre distintive di tutta la vicenda. Il tema del rogo viene esposto ben quattro volte: all'inizio dell'opera, nella narrazione di Ferrando; per due volte da Azucena, prima con la sua "canzone"⁴⁵ ossessiva "Stride la vampa", poi rievocando il supplizio della madre a Manrico; infine, nell'imminenza del proprio martirio, quando Azucena è colta dall'allucinazione del rogo materno. Di grande potenza e suggestione il tema della vendetta che prevale sull'amore materno e su tutti gli altri affetti in gioco.

Ricordare continuamente il rogo materno condiziona senza sosta la vita di Azucena, corrosa anche "dentro" da quel fuoco che divampa "fuori"; soprattutto quel terribile finale appello della madre "Mi vendica!", che la zingara narra con tono epico, cupo, tormentoso. Verdi usa la melodia di Azucena, non solo come reminiscenza, ma come vera e propria citazione sonora di un evento non ancora chiaramente individuato in tutte le sue componenti.

Ampio spazio è riservato alla dimensione del "ricordo", quando i personaggi, raccontando fatti passati, si lasciano trasportare altrove, in uno spazio e in un tempo lontani, in una alternativa "metafisica" rafforzata dall'oscurità e dalla notte. L'intreccio si presenta su due piani distinti, il presente e il ricordo, la realtà e l'immaginazione, la scena e il fuori scena, saldati dalla straordinaria intensità della musica.

Ne è esempio il "Miserere", estremo compiersi della parabola umana, che Verdi, con precisa simmetria, sdoppia in un momento sulla scena, relativo alla preghiera di Leonora,

⁴⁵ Il brano è chiamato "Canzone caratteristica" da Verdi in una lettera del 29 settembre 1852 a Bardare, incaricato di operare alcuni cambiamenti al libretto di Cammarano, dopo la sua morte. Cfr; Abbiati, Giuseppe Verdi, Milano, Ricordi, 1959, 4 voll, pp. 122 – 123 e pag. 171.

e in un momento fuori scena, con Manrico che, invisibile, le risponde dal carcere. Tutto e tutti ruotano intorno ad Azucena, generando una sequenza di tragici eventi; Manrico scatena la rabbiosa gelosia del rivale che, per ritorsione, ne arresta la madre e rapisce Leonora, impedendo così il suo matrimonio con la ragazza. Preso da eroico slancio, libera l'amata e si appresta poi a liberare madre; "Di quella pira" è la cabaletta che porterà Manrico in prigione. Leonora, per salvare l'amato, lusinga il Conte, promettendosi a lui, ma poi prende il veleno per sottrarsi all'obbligo, con atto di generoso sacrificio. In prigione con il figlio, Azucena, abbattuta dalla fatica, dal dolore e dal terrore, ha i sensi oppressi, ma non insana, sempre, invece, per desiderio di Verdi, profondamente umana. Personaggio di rara e profondissima complessità psicologica, Azucena, vaneggiando una impossibile utopia di libertà, dà inizio ad un terzetto dove ognuno segue il filo dei propri ragionamenti. Il Conte, accortosi dell'inganno di Leonora, avvia la bruciante conclusione.

A lui spettano le ultime parole dell'opera che tramandano tutta l'essenza della condizione umana dei protagonisti. "E vivo ancor!" è la disperata voce di solitudine di chi ha perduto tutto, della vana ricerca di un amore impossibile e di un fratello trovato nel momento stesso in cui ne ha deciso la morte. Per suggerire i personaggi, Verdi usa precise tonalità: Leonora con il "la bemolle maggiore", Azucena con il "mi minore". Manrico, generoso eroe, diviso fra l'amore per le due donne, viene attratto ora da quella di Azucena, ora da quella di Leonora, ma gli è pertinente anche il "Do maggiore" che assume un'aurea quasi leggendaria nel celebrato e famoso "do di petto", con il quale il tenore Bourcadé, sua sponte, aveva intonato "Di quella pira"⁴⁶.

Azucena sacrifica tutto alla propria coerenza, perfino la vita del figlio adottivo; si compie il dramma di solitudini incrociate in una trama di morte che condanna tutti alla catastrofe. Aleggja il senso di un misterioso e immoto destino; il mondo notturno del "Trovatore" è scenicamente e musicalmente illuminato da bagliori di un rogo acceso nella notte remota della coscienza.

6. La Traviata

Opera in 3 atti. Prima rappresentazione: Venezia, Teatro La Fenice, 6 marzo 1853.

Librettista: Francesco Maria Piave.

La vicenda è ambientata a Parigi, verso la metà del XIX secolo.

Fonte letteraria: "La dame aux camélias", di Alexandre Dumas figlio, romanzo edito nel 1848, poi lavoro teatrale omonimo. Lo scrittore traspone nel testo la storia d'amore con Marie Duplessis, giovane cortigiana di 23 anni, la vita e i segreti di quello che l'autore definisce "demi-monde".

Anche questa vicenda è ambientata in Francia, prima metà del XIX secolo.

L'opera nasce tutta dall'esigenza di interpretare la "parola scenica", per raggiungere quell'espressione spoglia, semplice, misurata sulla vibrazione della voce umana, che doveva essere ascoltata con appassionata partecipazione. Per Verdi si rende necessario mettere mano a vicende quotidiane delle quali potevano essere spettatori i suoi contemporanei. Ma una prima censura impone che la vicenda sia anticipata di un secolo, trasformando il melodramma in una tragedia storica e stemperando la provocazione. insita nell'additare la falsa e cinica morale dei contemporanei.

Nel febbraio del 1852, Verdi assiste a Parigi, insieme alla consorte, ad una rappresentazione della "Dame aux camélias" di Dumas figlio, trovandola efficace espressione di un dramma privato e familiare, interessante per quella particolare dinamica scenico-musicale, per quella tecnica di "dramma parlato" con accompagnamento musicale. Scrivendo una lettera a Verdi, Boito osserva: "Applaudo alla parola "sottile", applicata al preludio dell'ultimo atto della "Traviata". Sottile nel senso latino di gracilis, exilis,

⁴⁶ La variante del "Do di petto", non venne scritta da Verdi, fu introdotta dal primo interprete di Manrico, il tenore Bourcadé, in occasione delle recite fiorentine del 1855.

è veramente l'epiteto necessario per caratterizzare quella commoventissima pagina. Tu, forse, senza saperlo, hai intuito un modo di dire della lingua italiana. Per significare uno che muore tistico noi diciamo: muore di mal sottile. Quel preludio par che lo dica coi suoni, con quei suoni così acuti e tristi ed esili, quasi senza corpo, eterei, malati di morte imminente. Chi avrebbe potuto pensare ch'era in potere della musica di realizzare l'ambiente d'una camera tutta chiusa verso l'alba, d'inverno, dove si veglia un malato, prima che fosse scritto quel preludio? Quel silenzio! Quel silenzio quieto e penoso fatto di suoni!

L'anima della morente legata alla salma da un sottilissimo filo di respiro! E che ripete prima di staccarsi l'ultima rimembranza d'amore!"⁴⁷.

Proposta l'opera al Teatro La Fenice di Venezia, Verdi incontra una censura più liberale che impone il titolo di "Traviata" in cambio di quello che avrebbe dovuto essere "Amore e morte". Così Verdi si fa inviare una copia del testo da un amico francese, sottoponendola poi a Piave.

La storia di Violetta è tutta in una dimensione privata e femminile. L'inizio dell'opera, preceduto da un preludio che espone già il tema della morte, è in media res, con l'irruzione della musica di festa.

Il primo atto è brillante, frivolo; Verdi sfrutta i ritmi e le melodie da ballo, in particolar modo quelli del valzer, sinonimo di amore sensuale, di vita mondana, ma anche di vita che passa, di un'esistenza che, in leggerezza, si disperde e dissolve. Violetta conosce Alfredo, che si professa già innamorato della donna, avendola vista "Un dì, felice, etera"; ma ella diffida di un sincero amore e scaccia tale pensiero, rimarcando "tutto è follia nel mondo, ciò che non è piacer". Durante la festa, un mancamento di Violetta è il primo presagio di sventura che viene a minare la dominante allegria della festa, espressa al massimo grado nel celebre brindisi in cui si inneggia al vino, all'amore e alle gioie fuggevoli. Ciò stante, fra incredulità e timore, Violetta consegna ad Alfredo una camelia, chiedendogli di riportarla appena appassita ⁴⁸.

Il clima festoso scivola in una strofa in fa minore, tonalità che ricorda la morte: "Saria per me sventura un serio amore?...Oh gioia ch'io non conobbi, essere amata amando". Nell'anima di Violetta, mentre gli invitati se ne vanno, riecheggia il canto del giovane ma, ancora una volta, non usa a tali sinceri sentimenti, la donna si autoconvince di "dover" essere sempre libera. L'inebriante slancio d'amore di Alfredo, tuttavia vince, rivelandosi per Violetta "il vero".

La scena si svolge mentre sullo sfondo continua a scorrere il tempo reale della festa, come se si trattasse di una "inquadratura a stacco" che, con abilità, colloca le problematiche individuali su uno sfondo più complesso. Una casa di campagna dove i due protagonisti si sono ritirati a vivere, grazie ai beni di Violetta che la donna è costretta a vendere, troppo orgoglioso Alfredo per chiedere un sostegno alla famiglia. Qui giunge Germont, padre di Alfredo, che chiede a Violetta, il sacrificio di lasciare definitivamente il figlio, poiché, avendo anche una figlia "pura siccome un angelo", ella non si sarebbe potuta sposare se il fratello avesse continuato a frequentarla. Non sfugge la forza innovativa di Verdi che affida alla musica la denuncia per l'emarginazione di Violetta, prodotta dall'ipocrito "perbenismo" e dai pregiudizi del suo tempo.

Violetta, dopo un primo deciso rifiuto, cede e acconsente, chiedendo solo in cambio che Alfredo "conosca il sacrificio, che consumai d'amor".

Vero centro dell'opera, il sacrificio di Violetta la rende personaggio "credibile" e rende tanto naturale identificarsi con essa, perché "credibile" significa "plausibile",

Lasciato Alfredo, salutato con uno dei temi d'amore più famosi e appassionati dell'opera. "Amami, Alfredo", straziante e doloroso fraseggio, Violetta torna a Parigi, ospite di una festa in maschera a casa dell'amica Flora e dove accetta la corte di un vecchio spasimante, il barone Douphol.

Una compagnia di ballo di "zingarelle" e "toreadori" allietano la serata. Quasi unica vera azione dell'opera si compie l'ignobile gesto di Alfredo che, giunto a sorpresa, geloso e adirato, getta ai piedi di Violetta, una borsa di denaro: ".....qui testimoni vi chiamo, ch'ora pagata io l'ho".

⁴⁷ Lettera di Boito a Verdi, in: A. Luzio, *La Traviata e il dramma intimo personale di Verdi*, in "Nuova Antologia", Aprile 1937.

⁴⁸ Nel romanzo di Dumas, la protagonista, Margherita, portava sempre con sé, a teatro o agli avvenimenti mondani, un fascio di camelie rosse e bianche; si appuntava sull'abito quelle rosse se indisposta, quelle bianche se libera per incontri amorosi.

Un meraviglioso concertato chiude l'atto al quale partecipa Germont, allibito per il comportamento del figlio: "Di sprezzo degno, se stesso rende, chi pur nell'ira la donna offende".

Nel terzo atto, Violetta è morente; apprende, da una lettera di Germont, che Alfredo è rimasto illeso dopo un duello con il rivale Douphol, di aver rivelato al figlio il suo sacrificio e che Alfredo, ora in viaggio, sarebbe presto tornato da lei. L'amore impossibile di Violetta, il lento e inesorabile svanire della sua vita, si consumano in una stanza chiusa, mentre fuori per le strade, furoreggia il Carnevale e il coro fuori scena propone una Parigi chiassosa e volgare: "Largo al quadrupede, sir della festa date passo al trionfo del Bue Grasso". Ancora una volta un "interno" e un "esterno", con due diverse fonti sonore a creare un impianto drammaturgico di grande impatto. L'"Addio del passato" è un'aria in due strofe, annunciata splendidamente dall'oboe che, illusoriamente, apre alla speranza, come in un benessere che precede l'ultimo respiro.

Torna infine Alfredo, consapevole dell'imminente fine di Violetta, pronto ad un abbraccio consolatorio: "Parigi o cara, noi lasceremo...", ma la donna è ben conscia del proprio destino: "ma se tornando non m'hai salvato, a niuno in terra, salvarmi è dato". Destino del quale si rende perfettamente conto anche Germont, arrivato al suo capezzale: "così alla misera che un dì caduta, di più risorgere speranza è muta". La malattia fisica è il "vero" che appare, sentito con tragico dolore, pena e rammarico: "Gran Dio! ... morir si giovane ... io che penato ho tanto!" Disperazione che non va ad inficiare il valore e la bellezza della vita, ma ne rende ancora più dolorosa la fine.

Germont, padre e uomo canuto, si rende conto alla fine del male commesso e si dice pronto a "piangere" per lei. Atto di estrema generosità, l'invito di Violetta ad Alfredo affinché si sposi con una "pudica vergine". Tocco teatrale di grande forza, l'apparente miracolo della ripresa di Violetta. Un progressivo crescendo al fortissimo dell'orchestra, porta l'ultimo grido "Oh, gioia!" in un si bemolle acuto. La tela cala su accordi in fortissimo dell'orchestra, mentre Violetta esala l'ultimo straziante respiro.

Scomparsi i recitativi propriamente detti, essi divengono parte di blocchi drammatici d'insieme. Il tessuto musicale è continuo grazie all'affinamento della scrittura orchestrale. La ricerca vocale giunge al suo culmine con la dominante espressiva dello "psicologismo". La dimensione realistica dell'opera è prevalentemente nel suo stile di conversazione; i recitativi, gli ariosi, le strofe liriche sono utilizzate in libertà e la contabilità della voce si frantuma nella dimensione della pura recitazione. Così il canto si trova in perfetta coincidenza con l'emozione.

Trascorrendo dal lirismo ai limiti del parlato, Violetta conclude la sua vicenda terrena.

7. Un Ballo in maschera

Melodramma in 3 atti. Prima rappresentazione: Roma, Teatro Apollo, 17 febbraio 1859.

Librettista: Antonio Somma. L'azione si svolge a Boston, alla fine del XVII secolo.

Fonte letteraria: "Gustave III ou Le Bal masqué" di Eugène Scribe.

L'opera sancisce la compiutezza di un percorso artistico con insistenza cercato e finalmente raggiunto.

L'analisi di soggetti di forte spessore e impegno, la complessità delle forme musicali e della scrittura vocale, trovano qui la perfezione di una maggiore profondità e introspezione rispetto al passato.

Un appassionato, disperato, contrastato e impossibile amore è al centro di una storia dalla lunga e travagliata genesi.

Nel 1857, il Teatro San Carlo di Napoli chiede a Verdi un'opera da rappresentare nel Carnevale dell'anno successivo. Verdi pensa a "Re Lear" di Shakespeare, progetto a lungo desiderato, coltivato e sottoposto al librettista Antonio Somma⁴⁹. Ma una serie infinita di ritardi, disguidi e delusioni, impediscono

⁴⁹ Drammaturgo e librettista, Udine 1809 – Venezia 1864.

che l'opera venga musicata. Desolato e tentennante, Verdi propone allora, sempre a Somma, un secondo soggetto: "Gustave III ou Le Bal masqué", lavoro firmato da Eugène Scribe. Lo scrittore francese si era ispirato ad un fatto realmente accaduto ne 1792: l'omicidio dell'illuminato monarca svedese Gustavo III, invisibile alla nobiltà per la sua politica riformista, per mano di un cortigiano durante un ballo.

Scritto per il musicista Auber, sotto forma di grand-opéra, il lavoro viene rappresentato in 5 atti all'Opéra di Parigi nel 1833. Unico caso in cui Verdi accetta e rielabora un libretto d'opera ancora corrente⁵⁰.

Verdi si rivolge, dunque, a Somma che accetta di versificare la storia, pur chiedendo di restare anonimo.

Ma la censura napoletana, non accettando di vedere sulle scene l'omicidio di un re, propone a Verdi molti cambiamenti, fra cui il titolo, prima "La Vendetta in domino", poi "Adelia degli Adimari". Verdi adirato, abbandona l'impresa, esponendosi ad una denuncia per inadempienza contrattuale⁵¹. Propone, allora, il lavoro a Roma. Anche la censura romana impone, tuttavia, modifiche e variazioni; fra queste, l'ambientazione dell'opera dall'originaria Stoccolma a Boston, il ruolo di re Gustavo cambiato in Riccardo, conte di Warwick, governatore del Massachusetts.

Accettate queste nuove condizioni prima a malincuore, poi con miglior grado, l'opera va finalmente in scena al Teatro Apollo di Roma il 17 febbraio 1859. In questo stesso anno, Verdi sposa Giuseppina Strepponi, dopo 14 anni di convivenza e conosce Cavour che lo persuade a diventare membro del nuovo parlamento italiano appena formato.

L'opera si svolge in un unico, rapido, arco di tempo, l'azione è una lineare sequenza di eventi, concentrati in due giorni, con stringatezza di ritmo scenico e narrativo. Attento a quel principio di "varietà" che, in quegli anni, stava molto a cuore al musicista, Verdi assume, nell'opera, modelli formali derivanti sia dalla tradizione del melodramma italiano sia dell'opera francese caratterizzata spesso da brillantezza "comique". Il conte Riccardo entra in scena appena uscito da un sonno ristoratore. Leggendo il nome dell'amata Amelia fra gli invitati alla prossima festa, la cavatina "La rivedrà nell'estasi" fa gioire il conte, animo sensibile e generoso. Nel frattempo Riccardo viene chiamato ad emettere una sentenza di morte nei confronti di Ulrica, maga creola, accusata di stregoneria. Il conte decide così, per meglio giudicare la donna, di trasferire tutta la corte nell'abituro della maga, allo scopo di compiere un sopralluogo istruttorio, travestito da pescatore. L'antro della maga è testimone di varietà di corde e d'intonazioni. Donne e fanciulli, privi di paura, inneggiano, invece, alla donna con allegria, fra caldaie fumanti, upupe e salamandre. Irrompe Amelia, sposa di Renato, amico e consigliere del conte, innamorata di quest'ultimo. La donna chiede alla strega un rimedio per togliere dal cuore la passione amorosa per Riccardo. La maga le consiglia un'erba magica da cogliere a mezzanotte, nel campo degli impiccati. Riccardo, nascosto, tutto sente, ancora una volta felice. Il coraggio del conte è all'altezza della situazione quando Ulrica, dopo alquanto tergiversare, predice al conte la morte per mano di un amico. Ma Riccardo rivolge allo stupore e alla credulità dei villici, parole scettiche "E' scherzo od è follia", quasi a fuggire, anche da se stesso, la nube della funesta previsione, già, del resto, preannunciata dalle malevole intenzioni di due congiurati, Samuel e Tom, che odiano il conte, per ataviche e pregresse vicende.

Il secondo atto è la grande pagina della storia d'amore di Amelia e Riccardo; l'arrivo di Renato a sorprenderli, sposta l'attenzione sulle ragioni di un onesto marito tradito, scoperta d'identità della moglie, una volta caduto il velo che la celava. Ancora una volta Verdi non giudica, ma lascia che i protagonisti esponano il loro punto di vista.

Nel terzo atto, Renato, deciso ad uccidere la moglie, le concede tuttavia un'ultima visita al figlio. Adirato, furioso, Renato decide di unirsi poi ai cospiratori per uccidere il conte. Fatalità, viene chiamata proprio Amelia ad estrarre da un'urna, per sorteggio, il nome dell'assassino che si rivela, macabro destino, proprio Renato. L'arrivo del paggio Osear, stempera la chiusa e ammorbata atmosfera, con l'invito ad un ballo in

⁵⁰ Lo scrittore francese Scribe aveva già preparato un libretto per il musicista Auber con il medesimo soggetto, con ben cento esecuzioni a Parigi nel 1837. L'opera aveva raggiunto Londra, New York e la Germania. A Venezia, nel 1841, Vincenzo Gabussi aveva rielaborato la materia francese col titolo "Clemenza di Valois" e nel 1843 Mercadante le aveva dato uno sfondo scozzese, ribattezzandola "Il Reggente".

⁵¹ Verdi fu costretto a ricorrere ad un legale che gli fece vincere la causa contro le Sovrintendenze napoletane, stilando una "Difesa in 12 paragrafi e 90 pagine".

maschera per i due sposi. Ignaro della presaga angosciosa di Amelia, Riccardo scrive una lettera con l'ordine, per i due, di ritornare in Inghilterra, stretto tra il dolore della separazione e la nostalgia che avrebbe provato per la lontananza dell'amata, ma con l'ombra di un presagio di morte. Fosco presentimento, che nasce dal profondo dell'animo, dentro un temperamento tutto fiducia.

La festa da ballo finale si annuncia fuori scena e quando Riccardo sigilla la lettera, aleggia già l'immaginario romantico di una festa mascherata dove vita e morte si intrecciano in una danza casuale e bizzarra.

Il paggio Oscar consegna al conte una lettera anonima, portata da una donna sconosciuta, con la quale lo si avverte di un attentato alla sua vita. Ma Riccardo si reca ugualmente al ballo per rivedere un'ultima volta Amelia e non passare da codardo. L'azione che segue, scorre parallela alla danza. I congiurati si aggirano tra i vortici del ballo; fatalmente, senza volere, Oscar rivela a Renato il particolare costume di Riccardo che lo distingue da tutti gli altri: "cappa nera con roseo nastro al petto". Sotto un fascio di luce, Riccardo e Amelia si incontrano, lei scongiurandolo di salvarsi.

La coltellata di Renato arriva improvvisa, sull'"Addio degli amanti". Ignara ancora dell'accaduto, l'orchestrina in scena continua a suonare in un montaggio "dal vero" di straordinaria suggestione. Riccardo, morendo, rassicura Renato della purezza di Amelia e perdona tutti con magnanimo gesto dall'andamento quasi corale. Le ultime sillabe "Addio, diletta Ame ..." furono concluse con "America", ma avrebbero potuto completarsi con "Amelia".

Il "Ballo" è un'opera di contrasti leggibili su più livelli: stili diversi per i personaggi e per le loro azioni; "climax" di plumbea gravità stemperato dallo scettico vitalismo del Conte; le parole funeste della maga accolte da toni beffardi ed ironici, quale arma di difesa contro l'inaccettabilità del vaticinio; Riccardo ed Amelia amanti appassionati, ma distruttivi nei confronti di Renato, amico e marito; la scena del velo, potenzialmente tragica, suscita invece il sorprendente sarcasmo dei congiurati e le loro beffe; il cupo dolore che si respira nello studio di Renato e l'arrivo dei due congiurati, diventa spiazzante quando fa ingresso Oscar con la sua leggerezza e frivolezza.

Tutto ritorna a quella atmosfera di corte e a quello "splendidissimo" "Ballo in maschera" in cui si consuma il destino e la tragedia; la saggezza del Conte è vana, i convitati, ancora ignari, si intrattengono con un galante minuetto che continua poi, quasi grottesca danza macabra, implacabile come il destino preconizzato da Ulrica, contro cui nulla, nemmeno gli interventi umani sul fato e sui sentimenti in nome della ragion di Stato, può avere vittoria. Con il "Ballo in maschera" si forma l'umorismo verdiano come arricchimento e ampliamento dell'esperienza umana. Non comicità, ma segno di una superiore e più larga visione del mondo, capacità di osservare le vicende umane con l'occhio del sorriso.

Verdi si evolve verso un "vero" scenico che non comprenda solo tutti i personaggi, ma l'intero universo che li circonda: spazio universale a tre dimensioni. I tragici eventi del "Ballo" si preparano tra le volute della danza. Il compositore osserva le storie dei protagonisti con garbato sorriso, curati i particolari con raffinata eleganza e leggerezza. L'opera segna la conquista di un nuovo mondo spirituale, la cui cifra linguistica è il sorriso, segno di una nuova maturità artistica e umana del compositore.

L'umorismo consente a Verdi di trasformare la vita artificiale del melodramma, nella pienezza della vita vera da inventare e rappresentare, dove tragico e comico si mescolano in una inestricabile "shakespiriana" realtà. Nell'atmosfera briosa della leggerezza, confluisce la pesantezza di un dramma annunciato e ineluttabile, che spinge Riccardo a morire con un sorriso. Sotto la "maschera" che tutto copre, si svolgono drammi di sentimenti e un omicidio con l'andamento leggero di un ballo galante di corte.

Tra filtri e veleni, predizioni funeste e paesaggi segnati dalla terribile impalcatura dei patiboli, l'elemento dell'ironia è fattore di equilibrio. Riccardo non cede alle seduzioni di un destino ottenebrante. Felice di vivere e disperato di morire, il Conte accetta l'una e l'altra cosa come una naturale condizione umana, cercando di sperimentare tutto fino in fondo. Dopo la sua morte, resta il suo fantasma gioioso, il suo riso, il suo abbraccio, il suo perdono. Resta Oscar. Amelia è, invece, figura essenzialmente tragica, legata a simboli di distruzione e morte, dai sensi sempre vivi e pulsanti, desiderosi di essere appagati, senza mai giungere alla loro soddisfazione. Renato vive in modo chiaro e preciso il suo affrancarsi dalle ambigue e complesse seduzioni dei due amanti. Destinati tutti all'insuccesso, nessun personaggio è abbandonato alla solitudine, abitando un paesaggio di cori e danze, nel quale si muovono con scioltezza e disinvoltura. L'intelaiatura del "Ballo", ora tragica, ora ironica, trova nell'orchestra la sua struttura e il linguaggio si fa puro perché risolto essenzialmente come musica.

Accettare la visione “ironica” della vita, si accompagna sempre alla contemplazione del dolore. Tolte le maschere, non resta altro che celebrare il destino illusorio del “riso” e giudicare con indulgenza le umane debolezze, per alleviare, indispensabilmente, il grave senso d'angoscia che pesa su tutti i personaggi, finché i rumori del mondo non restino altro che come brusio.

8. La Forza del Destino

Melodramma in 4 atti. Prima Rappresentazione: Teatro Imperiale di San Pietroburgo, 10 novembre 1862. Libretto: Francesco Maria Piave, poi Ghislanzoni.

L'azione si svolge parte in Spagna e parte in Italia, a Velletri, nel Settecento.

Tra il I e il II atto passano circa 18 mesi; tra il II ed il III alcuni anni; tra il III e il IV oltre un lustro.

Fonte letteraria: “Don Alvaro e la Fuerza del Sino” di Angel de Saavedra, duca di Rivas, dramma in 4 atti, prima rappresentazione, Teatro del Principe di Madrid, 22 marzo 1835.

Tra il 1859 e il 1861, mentre l'Italia inizia a combattere nella seconda guerra d'Indipendenza, dopo il matrimonio con Giuseppina Strepponi e una breve permanenza a Sant'Agata, Verdi riceve da Cavour l'invito a candidarsi per le elezioni della neonata camera dei deputati; dopo alcune perplessità il compositore accetta con la condizione, qualora eletto, di potersi dimettere dopo alcuni mesi.

Intanto perviene a Verdi, dalla Russia, una lettera del tenore Enrico Tamberlick, il quale, facendosi interprete della direzione del Teatro Imperiale di Pietroburgo, invita il maestro a comporre, per esso, una nuova opera.

Verdi accetta la prestigiosa offerta, proponendo l'argomento del “Ruy Blas” di Victor Hugo, ma decisa è l'opposizione delle autorità russe. Rotte le trattative, solo dopo vari mesi, il Teatro di Pietroburgo consente a Verdi libertà di scelta; il musicista ripiega su un soggetto di origine spagnola, “Don Alvaro o la Fuerza del Sino”, di Angel de Saavedra, duca di Rivas, dramma già rappresentato a Madrid nel 1835, considerato iniziatore del teatro romantico spagnolo.

Nel dicembre del 1861, Verdi e consorte partono per la Russia, ma l'opera non può andare in scena per l'indisposizione della cantante Emilia La Grua. Nuovamente annullato il contratto, l'opera viene rimandata alla stagione successiva. Nel frattempo Verdi viene incaricato di comporre a Londra, l’*“Inno delle Nazioni”*, in occasione dell'Esposizione Internazionale, su testo del giovane Arrigo Boito. Tornato a San Pietroburgo, nel 1862, l'opera può finalmente andare in scena il 10 novembre, al Teatro Imperiale della città. L'argomento del lavoro era già noto a Verdi fin dal 1850 grazie ad una traduzione in italiano, apparsa a Milano, di Faustino Sanseverino. Il musicista affida la versificazione a Piave, appena assunto alla Scala come direttore di scena, chiedendo al poeta di inserire nel III atto alcune parti del “Wallensteins Lager” di Schiller, misto di “comico e di terribile”⁵².

Nei sette anni seguenti, varie sono le peregrinazioni dell'opera nei maggiori teatri d'Europa e varie le modifiche e perplessità nella mente del compositore. Malato e povero, Piave, che verrà a mancare nel 1876, non può più essere d'aiuto a Verdi, che si rivolge, allora, a Ghislanzoni, futuro librettista di “Aida”, quando, pressato dall'editore Ricordi, intenzionato a riportare il compositore a Milano, decide di modificare il finale dell'opera, in vista di un suo inserimento nel cartellone della Scala per la stagione 1868/69.

E' questa rappresentazione del 27 febbraio 1869 alla Scala, quella, oggi, più nota e meglio conosciuta.

La trama dell'opera è estremamente complessa e si svolge, parte in Spagna, parte in Italia, a Velletri, verso la metà del XVIII secolo⁵³, nell'arco narrativo di circa 10 anni. Leonora Vargas e Don Alvaro, figlio meticcio d'un soldato spagnolo e di una principessa indiana, vivono un amore impossibile, osteggiato dal padre di lei, il Marchese di Calatrava che, scoprendo le loro intenzioni di fuggire, sventa il piano; Alvaro, professando buone intenzioni, si disarmava gettando la pistola a terra, ma dall'arma parte un colpo

⁵² Nella didascalia originale del libretto, Piave annota che i versi del Wallensteins di Schiller erano già stati splendidamente tradotti in italiano dal Cavaliere Andrea Maffei.

⁵³ Epoca desunta, perché non citata nel libretto.

fatale che uccide il Marchese. L'uomo, prima di spirare, ottiene dal figlio Carlo la promessa di vendicarlo con la morte dei due amanti. Intanto Leonora e Alvaro sono costretti a separarsi: Leonora entra nel Monastero della Vergine degli Angeli, vivendo come eremita in una vicina grotta, e Alvaro si arruola nell'esercito spagnolo, durante la guerra di Successione Austriaca⁵⁴.

Spostata l'azione a Velletri, dove si trova Alvaro a combattere, giunge qui anche Carlo; ignorando la vera identità di Alvaro, che si presenta sotto falso nome, Carlo, pure in incognito, stringe con lui amicizia da buon commilitone; ma, grazie ad un ritratto di Leonora, custodito da Alvaro, riconosce l'amico come l'assassino del padre. Alvaro riesce a fuggire e si rifugia nello stesso convento di Leonora. Dopo anni di ricerche, Carlo ritrova Alvaro e lo sfida a duello, proprio vicino alla grotta dove vive isolata Leonora.

Carlo viene ferito, ma il rumore del duello, fa intervenire la donna. I due fratelli si riconoscono, ma Carlo, prima di morire, riesce a ferire mortalmente Leonora, che spira tra le braccia di Alvaro, sempre amato e appena ritrovato.

La vicenda principale è framezzata da tutta una serie di episodi collaterali, situazioni incidentali, personaggi di vario tipo, apparentemente inessenziali, che sembrano impedire una visione unitaria e sintetica del dramma. Le scene si popolano di pellegrini, viaggiatori, carrettieri, frati, soldati, vivandiere, reclute, questuanti. Spiccano fra questi Preziosilla, Trabuco, fra Melitone, il Padre Guardiano. Galleria di varia umanità che si muove fra osterie, convento, accampamento, cibo, tarantelle, rataplan.

E' il percorso di un'azione diluita nei tempi e nei luoghi, ma ricca di una pienezza di vita che non esclude il comico, l'intreccio di grottesco e profano, di umoristico e religioso. L'intensità di vita collettiva esprime l'esigenza verdiana di una drammaturgia più articolata e complessa e il bisogno di conferire al proprio teatro una valenza sempre più europea ed universale. Attraverso scene che non sembrano correlate fra loro e che pure si saldano in una visione d'insieme come in un grande affresco dove il particolare, in sé insignificante, diventa essenziale al quadro generale, si ripropongono qui molti temi del teatro verdiano: i rapporti familiari, l'amicizia, la vendetta, i pregiudizi di casta, gli orrori della guerra.

I ricchi episodi di quest'opera rispondono al proposito di immergere i personaggi in un ambiente reale e di sottolineare la forza imperscrutabile del destino che, in un mondo tanto grande, pullulante di immense folle popolari, si "diverte" a ricongiungere tre creature, Leonora, Carlo, Alvaro, per travolgerle verso la tragica fine.

Come sempre in Verdi, non mancano il proposito e la capacità di conferire unità e il bisogno di tradurre il dramma in termini essenzialmente e autonomamente musicali. Grazie a questi, il dramma privato si riverbera nella cornice collettiva, interrompendosi, ma senza annullarsi,

Uno dei momenti che più avevano preoccupato Verdi durante la composizione dell'opera, era stato il finale: far morire Alvaro per suicidio o destinargli un più elevato cammino. Se nella prima versione di Pietroburgo, Alvaro si getta in un burrone "Apriti, o terra, m'ingoi l'inferno!... precipiti il cielo ... per la razza umana ...", ben diverso il finale della seconda versione Scaligera. Qui tutto avviene nel segno della trasfigurazione, l'atmosfera si rasserena. All'accorato appello di Alvaro: "Deh, non lasciarmi, Leonora, ah, no, non lasciarmi!", la donna, morente, promette di attenderlo in cielo. Constatando con strazio la morte dell'amata, Alvaro riceve la consolazione del Padre Guardiano che, con fede, lo rassicura: "Salita a Dio". Così Alvaro accetta la volontà divina. L'addio di Leonora infonde una nuova speranza di catarsi, quasi un superamento della sventura.

Il potere del destino si arresta quando viene riconosciuta la "forza" della Provvidenza, sotto qualsiasi forma si presenti. L'opera si spegne in un pianissimo diafano, irreali, sui suoni eterei dell'arpa e degli archi in tremolo, rimanendo, di fatto, un finale "aperto".

Verdi era perfettamente conscio che il vero effetto tragico dipendeva non soltanto dal morire bene in scena, ma anche dall'accettare il tormento del sopravvivere con tragica accettazione. E' il dramma dei personaggi "superstiti". Il finale aperto di questa seconda versione è sospeso; protagonista è il destino, quale forza astratta e invincibile, priva di tratti necessariamente cristiani.

⁵⁴ La guerra di Successione Austriaca, scoppiò in Europa tra il 1740 e il 1780, in occasione dell'ascesa al trono austriaco di Maria Teresa d'Austria, contrastata dalle mire espansionistiche di Federico II di Prussia. Il conflitto terminò con la pace di Aquisgrana.

L'incarnazione tragica del destino non è l'eroe perseguitato, ma l'innocenza del sacrificio di Leonora che ripristina l'equilibrio dei momenti cruciali dell'opera che a lei si riferiscono.

Nell'opera i tratti distintivi dello stile di Verdi, "stringatezza", "fare svelto", "parola scenica", "tinta unitaria", vengono diluiti in una miscela di elementi eterogenei che dilatano ed espandono l'azione secondo la tecnica di scene non contrapposte, ma giustapposte. La folla di varia umanità sembra ansiosa di sopravvivere ad ogni costo e con ogni espediente.

Il pessimismo di fondo di un destino ineluttabile e imperscrutabile, forza cieca e insensata, si riversa in questa visione di un mondo che sembra privo di ragione e speranza.

La "Forza del destino" è attraversata da un misto di sacro e profano. Tragico e comico, serio e buffo, sublime e triviale, come parti di un "tutto" che Verdi si astiene dal giudicare, limitandosi ad osservare.

Ma il compositore, pur uomo di dubbi sentimenti religiosi, giunge, nella seconda versione, ad identificare il destino con una sorta di disegno provvidenziale che ne sia la giustificazione.

Opera piena di incongruenze logiche e di assurde concordanze, frantumata in episodi, in tempi e luoghi diversi, è sorvegliata con "tragica ironia". L' "ironia del destino tragico " ha bisogno di tempi e di spazi per compiere il suo corso, con il suo fatale incedere. Il grande contemplativo affresco, con "pieni" e "vuoti" alternati, rende inevitabile l'eterogeneità linguistica, la varietà dei toni e i livelli di scrittura.

Lo spiritoso ed intrigante Mastro Trabuco, la brillante e civettuola Preziosilla, la densità e la robustezza di Padre Guardiano, nobile e ieratico, l'umorismo di Fra Melitone, tutto qui è plausibile, dunque credibile.

Anche la rinuncia e il sacrificio di Leonora, già in odore di trascendenza nell'aria "Madre, pietosa Vergine", poi ancora nella sublime "Vergine degli Angeli" e, infine, nell'accorato desiderio di "Pace, pace mio Dio".

Al di là del destino, un intervento esterno, interrompe la catena dell'ironia tragica e si risolve in quella catarsi che già Alvaro aveva sperato per l'amata "Oh tu che in seno agli angeli". Bilanciato tra momenti nei quali il destino agisce e momenti nei quali apparentemente tace, mentre in realtà continua a tessere la tela, sotterraneamente, a distanza, il finale si ricollega all'inizio, verso l'ouverture.

Nella versione del 1862, essa è più che altro un preludio; qui il materiale tematico enunciato, l'incombente presenza del destino, l'ansia di riconciliazione di Don Alvaro rifiutata da Carlo, l'invocazione a Dio di Leonora, riguarda solo i personaggi principali e prefigura un esito inappellabile. Nella seconda versione, l'opera è aperta dalla ben nota "Sinfonia", ampliata nelle dimensioni e con nuovi elementi tematici. La vicenda principale si connette ad un contesto più complesso, svolto con un grandioso sviluppo strumentale, che porterà al diverso e più sublime finale.

9. Arie e brani notevoli

Rigoletto

"Questa o quella per me pari sono"	Atto I, Scena I
"Gualtier Maldè ... caro nome"	Atto I, Scena XII
"Parmi veder le lagrime"	Atto II, Scena I
"Tutte le feste del tempio"	Atto II, Scena VI
"Cortigiani, vil razza dannata"	Atto II, Scena IV
"Sì, vendetta, tremenda vendetta"	Atto II, Scena VIII
"La donna è mobile"	Atto III, Scena II
"Bella figlia dell'amore"	Atto III, Scena III

Il Trovatore

"Tacea la notte placida"	Atto I, Scena II
"Stride la vampa"	Atto II, Scena I
"Il balen del tuo sorriso"	Atto II, Scena III
"E deggio e posso crederlo?"	Atto II, Scena III
"O sì, ben mio, coll'essere"	Atto III, Scena VI
"Di quella pira"	Atto III, Scena VI
"D'amor sull'ali rosee"	Atto IV, Scena I

La Traviata

“Libiamo né lieti calici”	Atto I, Scena II
“Un dì felice, eterea”	Atto I, Scena III
“Sempre libera degg’io”	Atto I, Scena V
“De’ miei bollenti spiriti”	Atto II, Scena I
“Pura, siccome un angelo”	Atto II, Scena V
“Amami, Alfredo”	Atto II, Scena VII
“Di Provenza il mar, il suol”	Atto II, Scena VIII
“Addio del passato”	Atto III, Scena IV
“Parigi, o cara”	Atto III, Scena VI

Un ballo in maschera

“La rivedrà nell’estasi”	Atto I, Scena II
“Alla vita che t’arride”	Atto I, Scena III
“Volta la terrea”	Atto I, Scena IV
“Re dell’abisso, affrettati”	Atto I, Scena VI
“Ma dall’arido stelo divulsa”	Atto II, Scena I
“Morrò, ma prima in grazia”	Atto III, Scena I
“Eri tu che macchiavi quell’anima”	Atto III, Scena I
“Ma se m’è forza perderti”	Atto III, Scena V
“Saper vorreste”	Atto III, Scena VIII

La forza del destino

Sinfonia	
“La Vergine degli angeli”	Atto II, Scena X
“Oh, tu che in seno agli angeli”	Atto III, Scena I
“Morir, tremenda cosa”	Atto III, Scena V
“Rataplan”	Atto III, Scena XIV
“Pace, pace mio Dio”	Atto IV, Scena VI

10. Riferimenti

Elementi bibliografici

Introduzione all’opera lirica e all’ascolto musicale

Vittorio Coletti	<i>Da Monteverdi a Puccini. Introduzione all’opera italiana</i>	Einaudi - 2018
Aaron Copland	<i>Come ascoltare la musica</i>	Garzanti - 2006
Carl Dahlhaus	<i>Drammaturgia dell’opera italiana</i>	EDT - 2005
P. Gelli, F. Poletti (a cura di)	<i>Dizionario dell’opera 2019</i>	Baldini e Castoldi - 2018
Roberta Pedrotti	<i>Storia dell’opera lirica. Dalle origini ai nostri giorni.</i>	Odoya - 2019
Fabrizio Della Seta	<i>Italia e Francia nell’Ottocento - Storia della musica Vol. 9</i>	EDT - 1991

Giuseppe Verdi

AA. VV. (a cura di S. Balthazar)	<i>The Cambridge companion to Verdi</i>	Cambridge Un. Press - 2004
AA. VV. (a cura di G. Cesari e A. Luzi)	<i>I copialettere di Giuseppe Verdi</i>	Milano - 1913
AA. VV. (a cura di M. Conati e M. Medici)	<i>Carteggio Verdi-Boito</i>	Ist. Naz. di Studi Verdiani - 1978

Franco Abbiati	<i>Giuseppe Verdi</i> (4 voll.)	Ricordi - 1954
Gabriele Baldini	<i>Abitare la battaglia</i>	Garzanti - 1981
Guglielmo Barblan	<i>Il momento verdiano del "Ballo in maschera"</i>	Teatro alla Scala - 1973
Francesca Barile	<i>G. Verdi, la "Traviata"</i>	Ricordi - 2013
Bruno Barilli	<i>Il paese del melodramma</i>	Einaudi - 1985
Julian Budden	<i>Le opere di Verdi</i> (3 voll.)	EDT - 2013
Claudio Casini	<i>Verdi</i>	Rusconi - 1981
Marcello Conati	<i>Il teatro e la musica di Verdi, guida alla vita e alle opere</i>	ETS - 2003
Filippo Filippi	<i>"Un ballo in maschera"</i>	Gazzetta Musicale, Milano - 1862
Paolo Gallarati	<i>Il melodramma ri-creato. Verdi e la trilogia popolare</i>	Milano - 2009
Carmen Laterza	<i>I duetti d'amore nelle opere di G. Verdi</i>	ebook - 2013
Alessandro Luzio	<i>Carteggi verdiani</i>	Accad. Naz. Lincei, 1935 1947, IV vol.
Carlo Massa	<i>La genesi del libretto del "Trovatore"</i>	Studi verdiani - 1992
Alberto Mattioli	<i>Meno grigi più Verdi</i>	Garzanti - 1981
Massimo Mila	<i>L'arte di Verdi</i>	Einaudi - 1980
Massimo Mila	<i>Verdi</i>	Rizzoli - 2000
Piero Mioli	<i>Il teatro di Verdi</i>	Rizzoli - 1997
Piero Mioli	<i>Verdi. Tutti i libretti d'opera</i>	Newton - 2006
Gino Monaldi	<i>Verdi, 1839-1898</i>	Bocca - 1926
Riccardo Muti	<i>Verdi, l'italiano</i>	Rizzoli - 2012
Alessandro Pascolato	<i>"Re Lear" e "Un ballo in maschera". Lettere di G. Verdi</i>	Lapi - 1902
Marzio Pieri	<i>Verdi. L'immaginario dell'Ottocento</i>	Electa - 1981
Giuseppe Rausa	<i>Introduzione a Verdi</i>	Bruno Mondadori Ed. - 2001
Eduardo Rescigno	<i>"La forza del destino", di G. Verdi</i>	Emme - 1981
Eduardo Rescigno	<i>Viva Verdi</i>	Rizzoli - 2012
Mario Ruffini	<i>"Un ballo in maschera". Il sorriso entra in scena</i>	Teatro Bellini - 2005
Enrico Stinchelli	<i>Verdi. La vita e l'opera</i>	Newton - 1986
Giampiero Tintori	<i>Invito all'ascolto di Verdi</i>	Mursia - 1983
Antonino Titone	<i>G. Verdi: "Rigoletto", "Trovatore", "Traviata"</i>	Epos - 2010
Frank Walker	<i>L'uomo Verdi</i>	Mursia - 2006

Alcuni siti di interesse

www.cantarelopera.com
www.casanataleverdi.it
www.conoscereverdi.it
www.giuseppeverdi.it
www.internationale-giuseppe-verdi-stiftung.org
www.librettidopera.it
www.liricamente.it
www.magiadellopera.com

www.museogiuseppeverdi.it
www.operaliricaitalia.com
www.ricordicompany.com
www.studiverdiani.it
www.teatroallascala.org
www.teatrolafenice.it
www.verdi.san.beniculturali.it

Opere su YouTube

<i>Rigoletto</i>	<i>Questa o quella per me pari son</i> (Atto I, Scena I) John Osborne - Tenore Orchestra del Teatro La Fenice (1'50")
	<i>La donna è mobile</i> (Atto III, Scena II) Stefano Secco - Tenore Orchestra del Teatro La Fenice (2'10")
	<i>Bella figlia dell'amore</i> (Atto III, Scena III) Anna Netrebko, Elina Garanca, Ramon Vargas, Ludovic Tézier SWR Sinfonieorchester Baden-Baden und Freiburg (5'50")
<i>Il Trovatore</i>	<i>Tacea la notte placida</i> (Atto I, Scena II) Barbara Frittoli - Soprano Orchestra del Teatro alla Scala (4'50")
	<i>Di quella pira</i> (Atto III, Scena VI) Jonas Kaufmann - Tenore Bayerisches Staatsorchester (3'20")
	<i>D'amor sull'ali rosee</i> (Atto IV, Scena I) Anna Netrebko - Soprano Orchestra dell'Arena di Verona (3'30")
<i>La traviata</i>	<i>Libiamo ne' lieti calici</i> (Atto I, Scena II) Maria Callas - Soprano Gabriele Santi - Tenore Orchestra Sinfonica di Torino della RAI (3'10")
	<i>Amami Alfredo</i> (Atto I, Scena VII) Carmen Giannattasio - Soprano Lawrence Brownlee - Tenore Orchestra del Teatro La Fenice (4'00")
	<i>Parigi, o cara</i> (Atto III, Scena VI) Fabienne Conrad - Soprano Jean-Francois Borras - Tenore Côte d'Azour Regional Orchestra (4'50")

<i>Un ballo in maschera</i>	<i>Alla vita che t'arride</i> (Atto I, Scena III) Ettore Bastianini - Baritono Orchestra del Teatro alla Scala (2'40")
	<i>Morrò, ma prima in grazia</i> (Atto III, Scena I) Angela Gheorghiu - Soprano Orchestra Sinfonica Portuguesa (5'20")
	<i>Saper vorreste</i> (Atto III, Scena VIII) Edita Gruberova Orchestra del Teatro alla Scala (2'00")
<i>La forza del destino</i>	<i>Sinfonia - Ouverture</i> Orchestra del Teatro La Fenice Dir. Kurt Masur (7'50")
	<i>Rataplan</i> (Atto III, Scena XIV) Elina Garanca - Soprano Orchestra de la Comunitat Valenciana (3'00")
	<i>Pace, pace mio Dio</i> (Atto IV, Scena VI) Anna Netrebko - Soprano Royal Opera Orchestra (6'20")



Opera lirica e ascolto musicale, iniziativa organizzata nell'ambito del **Progetto Centro di Cultura Musicale**, si articola in una serie di incontri, il primo dei quali si è svolto il 18 gennaio 2020 presso Spazio Aperto, sul tema *Il teatro nel periodo barocco da Monteverdi a Händel* (C. Monteverdi, A. Scarlatti, G. F. Händel).

L'emergenza Covid19 ha poi comportato la sospensione del programma, fino al 7 novembre 2020, quando ha avuto luogo la conferenza in streaming su *Fidelio: amore e libertà. Introduzione all'opera di Ludwig van Beethoven*.

Il programma 2021 si articola nei seguenti incontri (in streaming, sul canale YouTube di Spazio Aperto):

6 febbraio	ore 16.30	<i>Il teatro musicale di Mozart</i> (W. A. Mozart)
20 marzo	ore 16.30	<i>Il pre-Romanticismo da Goethe a Beethoven</i> (G. Rossini, L. v. Beethoven, F. Schubert, H. Marschner)
8 maggio	ore 17	<i>Il XIX secolo: sentimento, natura e libertà</i> (G. Donizetti, V. Bellini, C. Gounod, J. Offenbach, J. Massenet)
23 ottobre	ore 17	<i>Verdi, genio italiano del Risorgimento - 1</i> (G. Verdi)
13 novembre	ore 16.30	<i>Verdi, genio italiano del Risorgimento - 2</i> (G. Verdi)

L'intero programma, a partire dalle due conferenze 2020, è a cura di **Cinzia Faldi**, docente di *Letteratura e testi per la musica* e di *Drammaturgia musicale* presso il Conservatorio Niccolò Paganini di Genova. Si tratta di un interessante percorso di storia della musica, dalle origini dell'opera lirica al primo Novecento, che offre significativi spunti per saper apprezzare la ricchezza del fenomeno musicale. Il percorso proseguirà con l'esame del tardo Ottocento (Wagner, il verismo) e del primo Novecento, con la presentazione delle Scuole operistiche nazionali (russa, germanica, francese, italiana, ecc.) e l'analisi di alcune fra le più importanti opere liriche.

Il **Progetto Centro di Cultura Musicale**, promosso dal Comune di S. Margherita L. e dall'Associazione Il Melograno, ha la finalità di contribuire alla diffusione della cultura musicale. Il Progetto organizza ogni anno incontri e concerti in occasione della Festa Europea della Musica (21 giugno) e nel periodo novembre-dicembre, approfondendo nella fase preparatoria alcuni temi musicali di pertinenza. Vengono inoltre proposte iniziative volte a migliorare la comprensione della bellezza musicale.

Il programma di

Opera lirica e ascolto musicale

può essere scaricato, insieme con gli articoli sulle conferenze, dal sito

www.musicaemusica-sml.it

alla Sezione **Centro di Cultura Musicale**.