

## PREMESSA

Le opere di Giuseppe Verdi sono tra le più rappresentate sui palcoscenici di tutto il mondo ed in questo 2013, secondo centenario della sua nascita, esse (26 più le due che sono una trasformazione di due opere riprese per diversi motivi con ampie modifiche e titoli nuovi: cioè *Jérusalem*, travestimento francese dei *Lombardi alla Prima Crociata* e *Aroldo*, già intitolato *Stiffelio*, massacrato dalla censura; ad esse aggiungo il *Requiem* scritto nel primo anniversario della morte di Alessandro Manzoni, un oratorio laico più che religioso) avranno una visibilità ancor maggiore. Controllando i programmi dei teatri italiani e di quelli delle più importanti capitali europee ed extraeuropee (con l'aggiunta di Barcellona e di Monaco di Baviera, che possiedono teatri molto attivi), si constata che 33 teatri italiani (maggiori e minori) nella stagione 2012-13, la quale copre quasi tutto il bicentenario, mettono in scena 199 opere, di cui 69 (cioè quasi un terzo) appartenenti a Verdi, 16 a Wagner (altro musicista di cui nel 2013 ricorre il secondo centenario della nascita) e le rimanenti 114 ad altri autori. I 18 maggiori teatri stranieri di cui ho controllato la programmazione 2012-13 mettono in scena 534 opere, di cui 82 di Verdi (quasi un settimo), 52 di Wagner (naturalmente i paesi tedeschi sono i più affezionati al loro musicista, che tra l'altro richiede un dispendio di energie musicali e sceniche molto oneroso) e le rimanenti 400 di altri numerosi autori che formano un vasto repertorio.

Questi dati mostrano come Verdi faccia la parte del leone nel repertorio dei teatri di tutto il mondo: ciò dovrebbe riempire d'orgoglio l'Italia, ove nacque quattro secoli orsono il melodramma (che poi gli altri paesi ci hanno copiato), forma d'arte scenica che sa riunire canto, musica e recitazione in un *unicum* suggestivo ed emozionante, ma che purtroppo, per insipienza e disinteresse di chi dovrebbe favorire nel nostro paese ogni forma di espressione artistica, viene trascurata a detrimento della nostra crescita civile e culturale.

### **Giuseppe Verdi: l'uomo, l'operista, il patriota, deputato e senatore nell'Italia risorgimentale e postrisorgimentale**

Nel registro del comune di Busseto venne scritto quanto segue (in francese, poiché Busseto apparteneva al regno d'Italia, costituito da Napoleone nel 1805 e assegnato al viceré Eugène de Beauharnais): “est comparu Verdi Charles, âgé de vingt huit ans, aubergiste domicilié à Roncole, le quel nous a présenté Enfant de sexe masculin de lui déclarant et de la Louise Uttini, fileuse...”. Il giorno dopo la nascita il neonato fu battezzato con i nomi (scritti in latino) di Joseph, Fortuninus, Franciscus. Ambedue gli atti attestano la nascita al 10 ottobre 1813. Quel bambino, figlio di Carlo Verdi che gestiva un'osteria nella frazione di Roncole e di Luisa Uttini filatrice (e non di contadini come spesso fu scritto e come Verdi stesso amava dire, riferendosi però alle terre che acquistò divenuto ricco e la cui coltivazione seguiva con passione), mostrò interesse alla musica fin da bambino, ma se non fosse stato per l'interessamento di Antonio Barezzi, agiato commerciante di spezie e liquori e proprietario terriero, grande appassionato di musica e fondatore nel 1816 di una Società filarmonica bussetana, il suo destino sarebbe stato certamente molto diverso.

Il talento e la passione lo condussero, malgrado studi non regolari, verso il mondo del melodramma (“Nessuno mi ha insegnato l'istromentazione ed il modo di trattare la musica drammatica”, scrisse nel 1871 a Francesco Florimo, storiografo musicale e intimo amico di Vincenzo Bellini), conquistando un discreto successo al teatro alla Scala di Milano nel 1839 con la sua prima opera (*Oberto Conte di San Bonifacio*) e concludendo la sua carriera teatrale nel 1893, sempre al teatro alla Scala, con *Falstaff*, il cui libretto fu tratto da Shakespeare, il drammaturgo che egli lesse con passione, conobbe a fondo e predilesse, identificandosi col suo mondo poetico, con la sua teatralità, con le forti passioni che seppe descrivere.

Così Verdi scrisse nel 1860 a Francesco Maria Piave, il librettista di molte sue opere, che egli torturava coi suggerimenti, con le imposizioni, affinché l'azione acquistasse un implacabile ritmo

teatrale e le parole giungessero al pubblico scolpendo i sentimenti (la “parola scenica” come egli la definiva, che potesse arrivare al pubblico chiara e netta): “Io l’ho adorata quest’arte, e quando sono fra me e me alle prese con le mie note allora il cuore palpita, le lacrime piovono dagli occhi e la commozione ed i piaceri sono indicibili.” Ho citato un passo dall’amplissimo epistolario di Verdi, che è una preziosa testimonianza del suo carattere, dei suoi interessi, dei rapporti che intercorsero fra il compositore e le figure chiave del mondo teatrale (librettisti, cantanti, impresari, censori), ma anche dei cambiamenti sociali che caratterizzarono l’Italia dell’Ottocento, dai moti rivoluzionari alle guerre per l’indipendenza, dalla formazione del regno d’Italia alla politica contraddittoria dei governi che si succedettero alla guida del paese. Seguirò quindi l’epistolario verdiano (15000 lettere catalogate presso l’archivio dell’Istituto nazionale di studi verdiani di Parma e quasi tutte accessibili in varie pubblicazioni) per tracciare alcuni elementi fondamentali del suo carattere, della sua personalità, delle sue idee e le linee essenziali della sua carriera.

Dopo il primo successo e dopo il successivo fiasco al teatro alla Scala nel 1840 della sua seconda opera (un’opera comica intitolata *Un Giorno di Regno*, musicata su un vecchio libretto di Felice Romani, il librettista favorito di Vincenzo Bellini, soggetto lontano dalla sensibilità di Verdi, anche se, riascoltandola oggi, vi troviamo qualche bella pagina) Verdi colse nel 1842 un trionfo con *Nabucodonosor* (titolo poi abbreviato in *Nabucco*), che colpì il pubblico milanese per i ritmi incalzanti e travolgenti, per l’ampio spazio riservato al coro (un popolo schiavo opposto ad un tiranno, scontro in cui si vollero poi vedere i fermenti risorgimentali di chi anelava ad un’Italia libera dall’oppressione austriaca), per personaggi scolpiti forse in modo un po’ sommario ma pieni di energia e di passioni spinte all’eccesso. Dopo il *Nabucco* la carriera di Verdi prese un rapido avvio, anche se fra alti e bassi, anche se con opere talvolta tirate via alla buona (che però manifestano numerosi momenti teatrali originali e suggestivi), in un susseguirsi di impegni pressanti, di viaggi da un teatro all’altro per presentare le nuove creazioni e per rimettere in scena le opere precedenti. “Dal *Nabucco* in poi non ho avuto, si può dire, un’ora di quiete. Sedici anni di galera!” Così egli scrisse alla contessa Clara Maffei in una lettera del 1858. Dal 1842 al 1858 aveva composto 19 opere, cui occorre aggiungere le prime due e due rifacimenti! Dopo il 1858 ne compose solo cinque (oltre al rifacimento del *Simon Boccanegra*), potendo ormai scegliere con cura, forte del suo prestigio e della notorietà internazionale, i soggetti, i teatri ove debuttare, le compagnie di canto, benché già in passato avesse fortemente lottato per imporre le sue idee e le sue volontà. In quei sedici anni “di galera” non sempre aveva composto capolavori, ma era andato alla ricerca di soggetti che superassero le trame alla “Giulietta e Romeo” (il melodramma italiano di Bellini, Donizetti e degli autori coevi, pur coi tanti pregi, fu un continuo riandare a storie di amori contrastati, ha scritto Massimo Mila nella sua *Breve Storia della Musica*). Verdi, cercando tematiche più variate, più complesse, più drammatiche affrontò l’acceso romanticismo di Victor Hugo con *Ernani* (1844) e poi con *Rigoletto* (1851); accolse la poetica dello *Sturm und Drang* cara a Friederich Schiller (*I Masnadieri*, 1847, e *Luisa Miller* 1849); si appassionò a fosche vicende del teatro spagnolo (*Il Trovatore*, 1853, e *La Forza del Destino*, 1862); impose nel 1847 la tragedia shakespeariana della smodata ambizione di potere che non arretra di fronte al regicidio, *Macbeth*, quando in Italia le opere del drammaturgo inglese non erano messe in scena, perché troppo lontane dal classicismo teatrale ancora imperante sui nostri palcoscenici (è rimasto famoso lo scandalo suscitato dall’*Otello*, poiché il pubblico non accettava la commistione di tragedia e commedia). Verdi, consapevole del valore e dell’importanza del *Macbeth*, lo dedicò al suocero Antonio Barezzi, cui fu affezionato come a un padre: “Ora eccole questo Macbeth che io amo a preferenza delle altre mie opere, e che quindi stimo più degno d’essere presentato a Lei. Il cuore l’offre: l’accetti il cuore, e le sia testimonianza della memoria eterna, della gratitudine, e dell’affetto che le porta il suo aff. G. Verdi”.

Tra il 1851 e il 1853 nacquero i tre capolavori che andranno sotto il nome di “trilogia popolare”, per il favore di cui sempre godettero e di cui godono tuttora: *Rigoletto* (il ritorno a un dramma di Hugo, fortemente osteggiato dalla censura), *Il Trovatore* (un cupo, allucinato dramma dello spagnolo

Antonio García Gutiérrez, che non era stato tradotto in italiano, il che dimostra la curiosità intellettuale di Verdi nel cercare soggetti sempre più nuovi nelle letterature di altri paesi) e *La Traviata* (desunta da un dramma che Alexandre Dumas junior trasse da un suo romanzo di grande successo, *La Dame aux Camélias*). Il musicista (che soggiornò a lungo a Parigi, frequentando i teatri anche non operistici) fu attratto da una storia borghese realista e “scandalosa”, la storia di una prostituta, un personaggio veramente vissuto, Alphonsine Plessis (richiamata Marguerite Gautier nel dramma e nel romanzo e Violetta Valery nell’opera), che fu anche amante dello scrittore, una donna che ritrova la sua dignità nell’amore per un giovane, amore osteggiato dalla società ipocrita dell’epoca. Anche su quest’opera la censura infierì, benché il musicista l’avesse ambientata nella Parigi di Luigi XIII, un modo per allontanare nel tempo una vicenda scabrosa che invece nell’originale era ambientata nella Francia del re Luigi Filippo. “La censura ha guastato il senso del dramma. Ha fatto La Traviata pura e innocente. Tante grazie! Così ha guastato tutte le posizioni, tutti i caratteri. Una puttana deve essere sempre puttana. Se nella notte splendesse il sole, non vi sarebbe più notte. Insomma non capiscono nulla!” (lettera a Vincenzo Luccardi del 1854).

La lotta di Verdi con la censura politica ed ecclesiastica fu strenua e accanita, dal 1843 (quando l’arcivescovo di Milano proibì, nei *Lombardi alla Prima Crociata*, di intonare una parafrasi dell’*Ave Maria*, pretendendo che le due parole iniziali fossero trasformate in “Salve Maria!”) fino al *Ballo in Maschera*, che doveva andare in scena a Napoli. La censura borbonica non ne volle sapere di un regicidio in scena (Gustavo III di Svezia, il protagonista, era stato ucciso da un ufficiale nel 1793, durante un ballo mascherato, e a Parigi vi era appena stato l’attentato all’imperatore Napoleone III commesso dall’italiano Felice Orsini) e propose a Verdi la trasformazione del libretto originale in un libretto che ambientava la vicenda in un ferrigno Medioevo, togliendole tutta l’eleganza mista alla drammatica passionalità dell’originale. Verdi tenne duro, affrontò un processo per inadempimento contrattuale, lo vinse e l’opera fu rappresentata a Roma nel 1858, con grande successo anche se con il passaggio della vicenda dall’elegante Stoccolma del secolo XVIII, che aveva già assistito alla Rivoluzione francese, a Boston nelle colonie inglesi del secolo XVII.

Tralasciando altri casi di censure che qui non possiamo ricordare, vorrei però citare quello che riguardò *Stiffelio* (Trieste, 1850), opera in cui Verdi osò mettere in scena un pastore protestante tradito dalla moglie, alla quale egli perdona, dopo averle proposto il divorzio, durante una funzione religiosa quando legge l’episodio evangelico di Gesù che perdona all’adultera. Un prete protestante sposato! La moglie che lo tradisce! Una proposta di divorzio! Una chiesa (anche se protestante: anzi non una chiesa, ma un “tempio”, vocabolo pagano e meno compromettente dal punto di vista religioso) e una predica pastorale! Il tutto fu massacrato dalla censura con la riscrittura del libretto, ove tutta la vicenda fu travisata e edulcorata. Verdi, che sapeva di aver scelto un soggetto moderno e interessante, consapevole di aver musicato momenti scenici di grande impatto, riprese l’opera, vi aggiunse un atto per il perdono finale (non in chiesa, ma in un luogo solitario ove il protagonista si è ritirato), ma retrocesse la vicenda ad un meno pericoloso Medioevo, intitolò l’opera *Aroldo* e la presentò a Rimini nel 1857 per l’inaugurazione del nuovo teatro.

Nell’ultima fase, anche se lunga, della sua carriera Verdi affrontò soggetti sempre più complessi, nei quali i personaggi acquistano maggiore profondità, soprattutto nel rapporto col potere che schiaccia i singoli e non permette loro il libero espandersi dei sentimenti. Questo ampliamento avvenne già nel *Simon Boccanegra* (Venezia, 1857), ma soprattutto nel *Don Carlos* musicato in francese nel 1867 per l’Opéra di Parigi, in cui il re di Spagna Filippo II deve cedere al Grande Inquisitore, inesorabile nell’estirpare ogni tentativo di ricerca della libertà sia religiosa sia politica, in un terribile duetto fra le due voci gravi di basso, e sacrificare sia il figlio Don Carlos, che egli sospetta di essere innamorato della matrigna, sia Don Rodrigo, l’unico uomo che egli stimi perché ha saputo parlargli con franchezza. La ricca Parigi era la grande capitale della musica operistica, era ricca di teatri e in quello dell’Opéra si allestivano opere complesse, scenicamente e musicalmente, definite “grand-opéra” appunto. Verdi si arrese a questa complessa macchina scenica e prima del *Don Carlos* vi aveva rappresentato nel 1847, naturalmente nell’obbligatoria lingua francese *I Lombardi*

*alla Prima Crociata*, ampliati nella vicenda, con l'aggiunta del lungo balletto obbligatorio e reintitolati *Jérusalem*; nel 1855 vi era ritornato per *Les Vêpres Siciliennes*, episodio di una ribellione italiana contro uno straniero invasore, opera che per varcare la frontiera ed essere rappresentata sui nostri palcoscenici dovette (sempre a causa della censura) trasferire la vicenda nel Portogallo del secolo XVII ribelle sì, ma alla dominazione spagnola. Altri popoli potevano anelare alla libertà, ma non gli Italiani!

Verdi, memore dei grandi spettacoli francesi, musicò un'opera che soprattutto nei primi due atti è molto spettacolare, ma che poi si rivolge ai sentimenti e agli scontri dei personaggi, travolti dal potere politico alleato del potere sacerdotale: è *l'Aida*, messa in scena nel 1871 al Cairo in Egitto per festeggiare l'apertura del canale di Suez. Egli fu scelto fra i vari operisti che potevano ambire a questo incarico, a riprova della grande popolarità e della stima di cui era circondata la sua arte. Rivisto il *Simon Boccanegra* (che riapparve al teatro alla Scala nel 1881) con l'inserimento della scena del consiglio, di altissimo valore musicale e teatrale, in cui il doge genovese invita i suoi concittadini alla concordia, così come (utilizzando una lettera del Petrarca) invita alla pace le due città rivali, Genova e Venezia, che hanno "patria comune", Verdi concluse la carriera operistica con il ritorno all'amato Shakespeare, complice Arrigo Boito che gli approntò i libretti. Fece quindi rappresentare alla Scala *Otello* nel 1887 (dramma non solo della gelosia, ma espressione del male che si annida nella mente dell'uomo senza motivazioni, perché il male è insito in lui "dal germe della culla al verme dell'avel", come intona Jago), seguito da *Falstaff* (1893), finalmente un'opera comica, o piuttosto una commedia, colma di giovanile verve musicale, ma anche di ironica saggezza, conquistata nei suoi ottant'anni di vita.

Ora non si pensa più ad un'ascensione creatrice di Verdi dalle prime opere ai due capolavori finali (ricchi di sapienza strumentale che si intreccia al sottile declamato melodico, già apparsi tuttavia anche nelle opere precedenti), perché in ogni fase della sua carriera egli seppe raggiungere vette artistiche altissime, in una continua ricerca di rappresentare l'uomo, i suoi sentimenti, le sue contraddizioni attraverso un rinnovamento della drammaturgia e dell'espressione musicale; una ricerca sempre più coerente di "unità drammatica", che legasse i singoli numeri, le scene, gli atti del melodramma dal principio alla fine, onde superare la struttura in pezzi staccati, come egli l'aveva ereditata dalla tradizione quando iniziò a comporre. Così scrisse al librettista Salvatore Cammarano: "Se nell'opera non vi fossero né Cavatine, né Duetti, né Terzetti, né Cori, né Finali etc. etc. e che l'opera intera non fosse (sarei per dire) che un solo pezzo, troverei più ragionevole e giusto." Verdi dichiarò alla Maffei in una lettera del 1876 che "copiare il Vero può essere una buona cosa, ma Inventare il vero è meglio, molto meglio". Le tre parole *inventare il vero* non sono, secondo lui, in contraddizione. Ne fanno fede i drammi di Shakespeare, i cui personaggi sono "tanto veri", benché forse noi non li abbiamo mai incontrati. Per Verdi quindi la verità dell'invenzione drammatica non sta nell'imitazione "veristica" della realtà. Il vero sta nel "groviglio delle dinamiche psicologiche umane, puramente terrene", che il musicista porta "su un piano di costante trasfigurazione poetica", come ha scritto Michele Porzio nell'introduzione ad una scelta dell'epistolario verdiano, edita da Mondadori nel 2000. Tale ideologia terrena appare anche nel *Requiem*, che egli compose nel 1874 per il primo anniversario della morte di Alessandro Manzoni, non una meditazione religiosa, ma un'accorata e drammatica visione laica sul destino dell'uomo, sul mistero della morte, su quel nulla che è la vita, come ebbe a scrivere alla Maffei nel 1883: "penso che la vita è la cosa più stupida, e quello che è ancor peggio inutile. Cosa si fa? Cosa abbiamo fatto? Cosa faremo? Stringendo ben tutto, la risposta è umiliante e tristissima: NULLA!" Ancora alla Maffei nel 1853: "Ma nella vita non è tutto morte? Cosa esiste?" e nel 1879: "Ma la vita non è altro che una sequela di dispiaceri da cui non si sottrae che l'egoista." È il pessimismo shakespeariano, apparso nel *Macbeth* quando il re assassino di fronte alla morte della moglie canta: "La vita!... che importa!... È il racconto di un povero idiota; vento e suono che nulla dinota!"

Avendo accennato al Manzoni non si dimentichi che Verdi aveva una profonda ammirazione per l'autore dei *Promessi Sposi*, romanzo che egli giudicava "un libro vero; vero quanto la Verità. Oh se

gli artisti potessero capire una volta questo Vero, non vi sarebbero più musicisti dell'avvenire e del passato; né pittori puristi, realisti, idealisti; né poeti classici e romantici; ma poeti veri, pittori veri, musicisti veri" (alla Maffei, 1867). Sempre in questa lettera esprime la sua "venerazione per quest'uomo che, secondo me, ha scritto non solo il più gran libro dell'epoca nostra, ma uno dei più gran libri che sieno usciti da cervello umano." Egli avrebbe voluto incontrare Manzoni (e ciò avvenne il 30 giugno 1868 in casa dello scrittore, grazie alla Maffei) e chiese all'amica di dire allo scrittore "quanto sia grande il mio amore e il mio rispetto per Lui; che io lo stimo e venero, quanto si può stimare e venerare su questa terra e come uomo, e come altissimo e vero onore di questa nostra sempre travagliata patria." Dopo l'incontro scrisse commosso alla contessa: "Cosa potrei dirvi di Manzoni? Come spiegarvi la sensazione dolcissima, indefinibile, nuova, prodotta in me, alla presenza di quel Santo come voi lo chiamate? Io me gli sarei posto in ginocchio dinnanzi, se si potessero adorare gli uomini. Dicono che non lo si deve e ciò sebbene adoriamo sugli altari tanti che non hanno avuto il talento né le virtù di Manzoni e che anzi sono stati fior di bricconi!" Il Verdi maturo avrebbe forse potuto accostarsi ai *Promessi Sposi* trasformandoli in opera, ma non osò. Questo affresco sui rapporti tra classi sociali, leggi, pregiudizi, innocenza e colpa, delitto ed espiazione; questi personaggi umili come Renzo e Lucia, protervi e potenti come don Rodrigo, il travaglio dell'Innominato, il "guazzabuglio" del cuore della Monaca di Monza, la paterna umanità di fra Lorenzo (che ricorda il padre Guardiano della *Forza del Destino*) avrebbero certamente trovato profonda realizzazione nelle sue note. Vi si accostarono invece due musicisti ben più modesti di lui, Enrico Petrella e Amilcare Ponchielli, con accondiscendente indifferenza del Manzoni, che non apprezzava molto la musica.

Ho riportato alcuni brani di lettere di Verdi a Clara Maffei, che fu sua amica, dagli anni dei primi successi del musicista, nella Milano degli anni Quaranta e fino alla morte avvenuta nel 1886. Figlia di genitori appartenenti a due famiglie aristocratiche, sposò giovanissima il conte e poeta Andrea Maffei, di sedici anni più vecchio, che però la trascurava. Clara (detta affettuosamente Clarina) fece del suo salotto a Milano un punto di ritrovo non solo per letterati e artisti, ma anche per i patrioti. In questo salotto fu accolto, dopo il trionfo del *Nabucco*, anche Giuseppe Verdi, che diventò un frequentatore assiduo della casa ed entrò in intima amicizia sia con Clara sia col marito, il quale però professava simpatie filoautriche. Clara (che nel frattempo era diventata la compagna del patriota Carlo Tenca) si distinse per patriottismo durante le Cinque Giornate di Milano nel 1848, ma dovette fuggire in Svizzera con altri patrioti al ritorno degli Austriaci. Nel suo salotto Verdi si avvicinò agli ideali risorgimentali di un'Italia unita e libera dallo straniero. Egli scrisse da Milano al librettista Piave che all'annuncio dei moti rivoluzionari del 1848 desiderò subito lasciare la capitale francese e che di fronte alle barricate definite stupende sentì una profonda ammirazione per i prodi: "onore a tutta l'Italia che in questo momento è veramente grande! L'ora è suonata, siine persuaso, della sua liberazione. È il popolo che la vuole: e quando il popolo vuole non avvi potere assoluto che gli possa resistere." La speranza di Verdi era che l'Italia potesse in breve essere libera, una, repubblicana. Non era tempo di musica; l'unica musica grata alle orecchie degli Italiani del 1848 doveva essere "la musica del cannone!..." Gli Italiani dovevano superare ogni idea municipale, agire fraternamente e "l'Italia diventerà ancora la prima nazione del mondo!", scrisse con entusiasmo, ma con troppo ottimismo. Egli inviò anche a Mazzini un inno patriottico, accompagnandolo con queste parole: "possa quest'inno, fra la musica del cannone, essere presto cantato nelle pianure lombarde". Il suo entusiasmo lo portò a musicare *La battaglia di Legnano* (rappresentata a Roma durante l'effimera repubblica romana del 1849), nella quale il parallelismo espresso dalla lotta dei comuni italiani contro Federico Barbarossa con la lotta degli Italiani contro l'imperatore austriaco Francesco Giuseppe era più che evidente. Quando con la seconda guerra d'indipendenza i Francesi di Napoleone III scesero in campo contro l'Austria a fianco di Vittorio Emanuele II (è di questo periodo la sigla VIVA VERDI: cioè Viva Vittorio Emanuele re d'Italia), Verdi plaudì alla Francia, quella Francia che "ha dato la libertà e la civiltà al mondo moderno", malgrado riconoscesse "la *blague*, l'impertinenza, la presunzione" insopportabile dei Francesi,

mentre giudicava i Tedeschi “d’uno smisurato orgoglio, duri, intolleranti, sprezzatori di tutto ciò che non è germanico, e d’una rapacità che non ha limiti. Uomini di testa, ma senza cuore: razza forte, ma non civile”. Questi giudizi furono espressi in una lettera del 1870 alla Maffei, quando con suo grande dispiacere vide la Francia sconfitta dalla Prussia in procinto di trasformarsi, unendo gli stati in cui la Germania era divisa, in Reich sotto la corona di Guglielmo di Hohenzollern. In questa lettera Verdi criticò anche la politica del governo italiano, che non aveva pagato “un debito di riconoscenza” verso la Francia (solo Garibaldi si era mosso con le sue Camicie Rosse). Questa lettera è datata 30 settembre 1870; Roma era appena entrata, dopo la breccia di Porta Pia, a far parte del regno italiano, ma egli ritenne che fosse un “affare” che lo lasciava freddo, forse perché “potrebbe essere cagione di guai tanto all’estero come all’interno.” Nel suo laicismo Verdi non vedeva come Parlamento e Chiesa potessero conciliarsi, come non lo potevano la libertà di stampa e l’Inquisizione, il Codice civile e il Sillabo. Riteneva che il governo “va all’azzardo e spera... nel tempo. Che domani venga un Papa destro, astuto, un vero furbo, come Roma ne ha avuti tanti, e ci rovinerà. Papa e Re d’Italia non posso vederli insieme nemmeno in questa lettera.” Leggendo queste sue parole non posso fare a meno di pensare che avrebbe apprezzato la regia che Luca Ronconi ideò, con le stupende scene di Pier Luigi Pizzi, per un *Nabucco* andato in scena negli anni Settanta al Maggio Musicale Fiorentino: trasportando la vicenda del popolo ebreo e del re Nabucodonosor all’epoca del Risorgimento, il regista chiuse l’opera con la visione del sovrano babilonese trasformato in re Vittorio Emanuele II e il Gran Sacerdote ebreo Zaccaria trasformato in papa, che lo ammonisce con queste parole: “Servendo a Jehova sarai dei regi il re!”

Tuttavia nel 1874 Verdi accettò la nomina a senatore, pur chiedendosi cosa “ho mai fatto per meritarmela.” Era già stato deputato nel neonato regno d’Italia, su esortazione di Cavour. Nei primi tempi frequentò la camera a Torino, ma poi ne rimase lontano per i suoi impegni musicali. “io sono ancora deputato contro ogni mio desiderio ed ogni mio gusto [...] I 450 non sono che veramente 449, perché Verdi come deputato non esiste”, ebbe a scrivere nel 1865 a Francesco Maria Piave. Eppure aveva rappresentato con entusiasmo Busseto all’assemblea delle province del ducato di Parma, che avevano deciso di unirsi al Piemonte dei Savoia; fu ricevuto il 15 settembre 1859 a Torino da Vittorio Emanuele II, quando venne dichiarata decaduta la dinastia borbonica e Parma entrò a far parte delle province dell’Emilia rette da Carlo Farini, passando poi a far parte con tutto il ducato, tramite plebiscito, del regno di Sardegna, che diventerà nel 1861 regno d’Italia. Come scrive Aldo Nicastro in *Il Melodramma e gli Italiani* (edito da Rusconi nel 1982) sarebbe necessario approfondire il discorso su Verdi patriota, poiché, “vissuto tra il 1813 e il 1901, in una lunga parabola trasmutatasi dalla temperie romantica alle crisi del tempo nuovo, il Bussetano ebbe in effetti una sorta di funzione sismografica della realtà italiana, esibendo, a grado a grado, per la platea violenti appelli antiaustriaci, meditate rinunce, accomodamenti entro le gabbie della tranquillità borghese, tetraggini senili.”

Vorrei concludere queste righe sul personaggio Verdi con un’ultima annotazione, che conferma ancora una volta il carattere orgoglioso e indipendente di Verdi.

Fin dagli anni Quaranta, rimasto vedovo di Margherita, figlia del suo benefattore Antonio Barezzi, egli si era unito al soprano Giuseppina Strepponi, che ne aveva propiziato la carriera all’epoca del *Nabucco* e che si era ritirata dalle scene per il logoramento della voce dovuto a una carriera logorante. I due si sposarono solo nel 1858, ma quando si erano installati a Busseto come “coppia non regolare”, gli abitanti della pettegola cittadina ne furono scandalizzati e Verdi ricevette dal suocero una lettera, da lui definita fredda, che non aveva gradito. Gli rispose da Parigi agli inizi del 1852, scrivendogli che era geloso della propria vita privata, mentre il suocero viveva in un “paese che ha il malvezzo di intricarsi spesso degli affari altrui e disapprova tutto quello che non è conforme alle sue idee. Da ciò provengono i pettegolezzi, le mormorazioni, le disapprovazioni.” Egli esigeva libertà d’azione e rispetto e se in casa sua “vive una Signora libera, indipendente, amante come me della vita solitaria, con una fortuna che la mette al coperto da ogni bisogno”, egli non doveva rendere conto delle sue azioni (non si può non pensare al triangolo Barezzi-Verdi-

Giuseppina e al triangolo Giorgio Germont- Alfredo-Violetta: un anno dopo questa lettera *La Traviata* sarà rappresentata per la prima volta a Venezia). Verdi non voleva recare dispiacere al suocero, che (come scrisse in una lettera alla Maffei del 1867) considerò sempre il suo benefattore facendosene un onore di cui si vantava, perché a “lui devo tutto, tutto, tutto [...] Io ne ho ben conosciuto degli uomini ma giammai uno migliore! Egli mi ha amato quanto i suoi figli, ed io l’ho amato quanto mio padre” (in verità il rapporto di Verdi col padre fu molto conflittuale). Ma Barezzi non era Giorgio Germont, che allontanò il figlio Alfredo da Violetta, per i pregiudizi della società; fece pace con Verdi, conobbe Giuseppina e la stimò sinceramente.

Giuseppe Verdi morì a Milano il 27 gennaio 1901. Per sua espressa volontà i funerali furono senza sfarzo né musica, ma non meno di centomila persone seguirono in silenzio il feretro. Nei giorni che precedettero la sua morte, via Manzoni (ove si trovava il Grand Hotel et de Milan ove era alloggiato) e le strade circostanti vennero cosparse di paglia affinché lo scalpitio dei cavalli e il rumore delle carrozze non ne disturbassero l’agonia. Fu sepolto presso la Casa di Riposo da lui stesso voluta, accanto alla moglie, Giuseppina Strepponi. Nel commemorarlo Gabriele D’Annunzio così scrisse:

“Diede una voce alle speranze e ai lutti. – Pianse ed amò per tutti. – Fu come l’aura, fu come la polla.”

### Giuseppe Verdi “inventore” della voce di baritono

“Voce di baritono”: e l’appassionato d’opera pensa immediatamente ai più grandi personaggi creati da Verdi, espressione vocale e drammatica di sentimenti complessi e talvolta contrastanti.

La voce di baritono è la voce maschile intermedia fra quella del tenore e quella del basso, voce che ebbe esigua parte nelle opere dal Seicento fino al primo Ottocento. Il termine “baritono” cominciò ad essere usato ai primi del secolo XIX in Francia e in Germania e verso il 1840 in Italia, quando i personaggi interpretati dai baritoni divennero antagonisti e rivali del tenore amoroso dalla voce molto estesa nella gamma acuta e divennero altresì tiranni, padri e talvolta anche amici confidenti. La voce del baritono non piacque fino ai primi dell’Ottocento, perché era un timbro troppo diffuso e comune e quindi troppo realistico. Il melodramma aveva fino ad allora prediletto voci più stilizzate, come quelle dei castrati. La pratica di castrare i bambini per ottenere dalle loro voci, che non compivano così la muta nel periodo dell’adolescenza, suoni seducenti e strabilianti pirotecniche agilità, era stata condannata da parte di molte menti illuminate del Settecento (ricordiamo Giuseppe Parini, che esecrò tale pratica nell’ode *La Musica*, e Ugo Foscolo, che nei *Sepolcri* definì la Milano settecentesca, la quale non onorò il poeta di una degna tomba, “città lasciva d’evirati cantori allettatrice”). Gli ultimi castrati terminarono la loro carriera ai primi dell’Ottocento, con gran dispiacere di Gioacchino Rossini, che affidò quindi i ruoli degli eroi amorosi alle voci voluttuose dei mezzosoprani e dei contralti *en travesti*. Con Vincenzo Bellini (che scrisse comunque il ruolo di Romeo per un mezzoso-prano nell’opera *I Capuleti e i Montecchi* del 1830) il ruolo dell’amoroso fu affidato al tenore (come Gualtiero nel *Pirata* del 1827), voce chiara e acuta, mentre il personaggio del rivale passò a quello che veniva ancora definito basso cantabile, per differenziarlo dal basso profondo. Il Romanticismo, alla ricerca di un certo realismo, instaurò con Bellini e soprattutto con Gaetano Donizetti, un preciso rapporto fra timbro e ruolo, quel rapporto che continuiamo a percepire data la grande diffusione del repertorio ottocentesco e del successivo repertorio verista: il tenore esprimerà la giovinezza amorosa e ardente, il basso con la sua voce profonda la vecchiaia, il baritono l’età matura, esperta e consapevole. Al baritono furono quindi affidati personaggi biechi e protervi (definiti *vilain* in francese), ruoli di mariti traditi che perpetrano il delitto d’onore (come lord Enrico nella *Lucia di Lammermoor* di Donizetti, che però non dimenticò di affidargli anche parti brillanti, come Belcore in *Elisir d’Amore*). Il musicista bergamasco giunse anche a fare del baritono un protagonista con parti vocali complesse (anticipando Verdi ed elevando la tessitura vocale), come Torquato Tasso, il quale (in un’opera a lui

intitolata) vive una profonda illusione d'amore impossibile, che lo porta alla follia.

Colui che fece del baritono il protagonista di un vasto repertorio, con personaggi che esprimono una vasta gamma di sentimenti, talvolta intrecciati nello stesso ruolo, fu Giuseppe Verdi. Potremmo così suddividere il carattere dei suoi personaggi che cantano nella corda baritonale (seguo una suddivisione di Rodolfo Celletti, che fu un grande conoscitore della storia della vocalità):

la rude veemenza del tiranno;

l'ardore del conquistatore;

la solennità del personaggio di altissimo rango;

la pateticità dell'affetto paterno.

In Verdi, dalla sua terza opera, *Nabucco*, c'è un personaggio affidato alla voce baritonale (non nella prima, *Oberto*, ove il padre vendicatore dell'onore della figlia è affidato ad un basso, così come al rivale in amore nei *Lombardi alla Prima Crociata*; trascurò il ruolo del baritono nel *Giorno di Regno*, ruolo di non grande originalità debitore della comicità di Rossini e non appartenente alle categorie di cui sopra), fino all'ultima, *Falstaff*. In questa voce Verdi scorse quella più indicata ad esprimere passioni contrastanti e stati d'animo complessi, che richiedono varietà d'accenti e di colori; la ritenne la voce più umana e veristica; la portò a tessiture molto acute perché rivaleggiasse col tenore, suo antagonista per gelosia in amore, per contese politiche, religiose o di casta. Spesso il baritono verdiano opera a tutela della donna, sia figlia sia moglie, o è un giustiziere che vendica l'amicizia tradita o l'onore offeso, ma avendo in sé una giustificazione morale unita anche al rammarico per il truce gesto da compiere. Egli diventa quindi la voce psicologica di Verdi stesso, la proiezione sonora dei suoi principi affidati a personaggi grandiosi e patetici, dal canto oratorio e rotondo, dall'ampiezza solenne, dall'aulica severità.

Qui di seguito elenco i personaggi verdiani in chiave di baritono, dei quali sintetizzerò le caratteristiche per mostrare la vera inaudita varietà che il musicista seppe affidare a questa voce da lui tanto amata:

**Nabucodonosor** (Milano, 1842; è *in nuce* un padre, ma Verdi lo delinea come conquistatore e come re tiranno colpito dalla follia per una bestemmia contro la divinità, da cui si riprende quando, pentito, deve salvare la figlia condannata a morte: "Dio di Giuda, l'ara, il tempio – a te sacri sorgeranno. - Deh! mi togli a tanto affanno – e i miei riti struggerò").

**Don Carlo** (*Ernani*, Venezia, 1844; re di Spagna, rivale in amore di Ernani, esprime la sua passione per Elvira con baldanza libertina, ma anche elegante, passando poi a perdonare i nemici, quando viene eletto imperatore col nome di Carlo V, e in un solenne concertato innalza la sua voce con grandiosa maestà e si rivolge all'imperatore Carlo Magno cui promette: "O sommo Carlo, più del tuo nome – le tue virtù aver vogli'io. – Sarò, lo giuro, a te e a Dio – delle tue gesta imitator").

**Francesco Foscari** (*I Due Foscari*, Roma, 1844; doge di Venezia, fiero ma poi umiliato e costretto a rinunciare al dogato, esprime sdegno impotente accanto a liriche effusioni paterne, rivolte al figlio che egli è costretto a condannare all'esilio).

**Giacomo** (*Giovanna d'Arco*, Milano, 1845; consegna la figlia, la Pulzella d'Orléans, agli Inglesi, credendola una strega, ma poi la libera per permetterle di partecipare alla battaglia ove la fanciulla sconfiggerà il nemico, ma rimanendo ferita mortalmente; è un padre dai sentimenti contrastanti, che passa dall'amore per la figlia all'orrore credendola preda del demonio).

**Guzman** (*Alzira*, Napoli, 1845; rivale in amore del tenore, suo nemico politico in quanto capo dei conquistati Inca, nel finale, con una melodia di nobile pateticità, perdona il rivale che l'ha mortalmente ferito).

**Ezio** (*Attila*, Venezia, 1846; generale romano, esprime vibranti accenti quando propone al re unno di impadronirsi pure di tutto l'universo, lasciando però a lui l'Italia: "Avrai tu l'universo – resti l'Italia a me" canta suscitando l'entusiasmo degli spettatori patrioti alle prime rappresentazioni)

**Macbeth** (Firenze, 1847; il primo personaggio verdiano di profonda complessità: regicida e assassino, è preda di tragici sconvolgimenti interiori espressi sia in declamati incisivi sia in ampie melodie, come quando, ormai consapevole della sua fine, comprende che sarà maledetto in eterno



dagli uomini: “Pietà, rispetto, amore, - conforto ai dì cadenti, - non spargeran d’un fiore – la tua canuta età. – Né sul tuo regio sasso – sperar soavi accenti. – Sol la bestemmia, ah! lasso, - la nenia tua sarà”).

**Francesco Moor** (*I Masnadieri*, Londra, 1847; un vero *vilain*, rivale del fratello in amore; nella smodata brama di ereditare il titolo non esita a rinchiodare il padre in un’oscura prigione, ma sarà terrorizzato, in una scena di shakespeariana grandiosità, dai rimorsi).

**Seid** (*Il Corsaro*, Trieste, 1848; orgoglioso soldato, nemico del tenore creduto rivale in amore e suo antagonista per differenza religiosa).

**Rolando** (*La Battaglia di Legnano*, Roma, 1849; tenero padre, prode soldato dai vibranti accenti risorgimentali, amico del tenore, ma poi di lui geloso perché lo crede amante della moglie, vuol vendicarsi, per infamarlo, impedendogli di partecipare alla battaglia contro il Barbarossa).

**Miller** (*Luisa Miller*, Napoli, 1849; un altro padre, di estrazione popolare, dagli accenti molto patetici; soprattutto non può sopportare l’onta di vedere la figlia offesa dall’arrogante padre del giovane di ceto aristocratico di cui è innamorata ricambiata).

**Stankar** (*Stiffelio*, Trieste, 1850, poi trasformato in *Aroldo*, 1856; padre difensore dell’onore della famiglia, uccide il seduttore della figlia, sposata ad un pastore protestante).

**Rigoletto** (Venezia, 1851; personaggio grandioso, diviso tra la corte corrotta del duca di Mantova e l’intenso ed esclusivo sentimento che prova per la figlia, tenuta segregata per evitare che il mondo possa contaminarla, offende un padre cui il duca ha sedotto la figlia; questo padre lo maledice e la maledizione si ritorce contro di lui; invano tenta di far assassinare il duca, che seduce anche sua figlia Gilda, la quale si offrirà volontariamente al pugnale del sicario. Quest’opera fu giudicata immorale dalla censura e subì numerose modificazioni. Verdi fu affascinato da questo soggetto, che giudicò, in una lettera a Piave del 1850, “grande, immenso, ed avvi un carattere che è una delle più grandi creazioni che vanti il teatro di tutti i paesi e di tutte le epoche”; avrebbe voluto intitolare l’opera *La Maledizione*, perché il soggetto “è in quella maledizione che diventa anche morale”, sempre al Piave che gli stava scrivendo il libretto).

**Conte di Luna** (*Il Trovatore*, Roma, 1853; è rivale politico e in amore del tenore, ma Verdi gli affida una delle sue più belle arie per baritono, “Il balen del suo sorriso”, ove la passione amorosa si effonde in una melodia quasi tenorile).

**Giorgio Germont** (*La Traviata*, Venezia, 1853; è il padre che difende, ligio alla morale della società ottocentesca, l’onore della famiglia volendo impedire l’unione del figlio con una prostituta).

**Guido di Monforte** (*I Vespri Siciliani*, Parigi, 1855; tirannico dominatore della Sicilia sotto il giogo francese, ritrova il figlio ma lo ritrova fra i patrioti siciliani, quindi fra i nemici; effonde il suo desiderio di essere accettato dal figlio in un grandioso duetto, dal quale sgorga una indimenticabile melodia che Verdi utilizzò anche nella sinfonia, una delle sue più belle).

**Simon Boccanegra** (Venezia, 1857; è il doge di Genova che ritrova la figlia creduta morta, ma non potrà godere delle serenità e degli affetti familiari, poiché morirà avvelenato da un rivale politico. L’opera, che esprime idealità civili e morali complesse, non fu bene accolta alla prima rappresentazione a Venezia, ma Verdi, che credeva al suo valore, la riprese nel 1881, con varie modifiche musicali e soprattutto con l’aggiunta della scena del consiglio, nella quale il doge assurge a grandiosi vertici espressivi, quando invita alla concordia le fazioni avverse e alla pace le città italiane sui versi di Arrigo Boito: “Plebe, patrizi, popolo – dalla feroce istoria, - erede sol dell’odio – dei Spinola, dei Doria, - mentre v’invita estatico – il regno ampio dei mari – voi nei paterni lari – vi lacerate il cor! – Piango su voi, sul placido – raggio del vostro clivo, - là dove invan germoglia – il ramo dell’ulivo! – Piango sulla mendace – festa dei vostri fior – e vo gridando pace – e vo gridando amor!”).

**Renato** (*Un Ballo in Maschera*, Roma, 1859; è il più fedele amico del tenore, ma quando scopre che questi e la propria moglie hanno un appuntamento di notte fuori città, il desiderio di vendicare l’onta non lo fa arretrare di fronte all’assassinio; Verdi gli affida una grande aria, “Eri tu che macchiavi quell’anima, la delizia dell’anima mia”, ove alterna il desiderio di vendetta all’intenso

ricordo amoroso).

**Carlo** (*La Forza del Destino*, San Pietroburgo, 1862; in quest'opera complessa, rappresentata per la prima volta a San Pietroburgo, ecco un altro implacabile *villain*: Carlo insegue per tre lunghi atti il tenore che gli ha sedotto la sorella e ucciso il padre, nel desiderio di vendetta per lavare l'onta che grava sulla sua famiglia; il truce finale, in cui il tenore disperato si suicida gettandosi da una rupe, fu mutato nell'edizione scaligera del 1869 con una scena in cui la morte della protagonista è rasserenata dalla presenza del padre Guardiano, un religioso che può ricordare il fra Cristoforo dei *Promessi Sposi*).

**Rodrigo** (*Don Carlos*, Parigi, 1867; nobile amico di Carlo, figlio del re di Spagna Filippo, si sacrifica per salvarlo; è un personaggio idealizzato nella sua visione di un mondo in pace e non sottoposto a un tirannico potere politico e religioso; di ampia pateticità è il suo addio al principe Carlo, prima di morire ucciso dai sicari dell'Inquisizione: "Per me giunto è il dì supremo, – no, mai più ci rivedremo; - ne congiunga Iddio nel cielo, - ei che premia i suoi fedel").

**Amonasro** (*Aida*, Cairo, 1871; re e guerriero orgoglioso, non esita a spingere la figlia Aida a strappare al tenore Radames, di lei innamorato, i segreti dei movimenti dell'esercito egiziano in guerra con gli Etiopi; il duetto fra il padre e Aida è molto variato e passa dagli impetuosi rimproveri di Amonasro alla figlia riluttante all'ampia melodia con la quale la conforta dicendole che il loro popolo le dovrà la libertà: "Pensa che un popolo vinto, straziato – per te soltanto risorger può").

**Jago** (*Otello*, Milano, 1887; genio del male, roso da un'invidia che alligna senza ragione nel suo animo, è un personaggio molto complesso che deve esprimersi con insinuante sottigliezza e mellifluità; scrisse Verdi all'amico Domenico Morelli nel 1881 "se io fossi attore, ed avessi a rappresentare Jago, io vorrei avere una figura piuttosto magra e lunga, labbra sottili, occhi piccoli vicini al naso come le scimmie, la fronte alta che scappa indietro, e la testa sviluppata di dietro: il fare distratto, *nonchalant*, indifferente a tutto, frizzante, dicendo il bene e il male quasi con leggerezza ed avendo l'aria di non pensare nemmeno a quel che dice": un suggerimento agli interpreti, che spesso rendono truculento e non sottile e insinuante il personaggio, togliendogli credibilità).

**Falstaff** (Milano, 1893; l'ultima opera di Verdi, l'ultimo baritono protagonista: Falstaff è il protagonista di una commedia lirica che chiude la carriera di Verdi con un sorriso venato di ironia, ma anche di amarezza: "Tutto nel mondo è burla, - l'uomo è nato burlone" cantano nel finale tutti i personaggi con una fuga, una delle forme musicali più complesse, sulla quale egli, giovane studente di musica, sudò a lungo e con fatica. Il cerchio si è chiuso!).

Manca all'appello l'opera che Verdi vagheggiò a lungo, di cui gli composero il libretto, ma che non riuscì a comporre: *Re Lear*, dal dramma dell'amato Shakespeare, storia di un vecchio re che non sa distinguere tra il falso e l'autentico amore delle tre figlie, al cui protagonista avrebbe senza dubbio assegnato la voce di baritono. Difficile capire le motivazioni di questa rinuncia, ma forse Verdi, che aveva già messo in musica la grande, drammatica, complessa figura di un altro padre, Rigoletto, non volle ripetersi.