

Giuliano Procacci

Verdi nella storia d'Italia*

Massimo d'Azeglio non scrisse mai la frase che gli viene usualmente attribuita circa l'Italia fatta e gli italiani da fare. Fu infatti Ferdinando Martini a compendiare (e travisare) nel 1896 in questa forma un passo dei *Miei ricordi*, nel quale si auspicava che gli italiani riformassero se stessi, si rigenerassero e acquisissero quel «carattere» che loro mancava.¹ Gli italiani dunque esistevano anche se, come affermava il d'Azeglio, erano «vecchi» e anche se non costituivano una nazione, ma soltanto una convivenza o, per usare la felice espressione di Ruggero Romano, un «paese» del quale lo stesso Romano ci ha dato una concisa, ma efficace connotazione. Come tali, come titolari di una propria identità, essi erano percepiti del resto dai viaggiatori e dagli osservatori stranieri. Certo le percezioni erano diverse a seconda che il viaggiatore si chiamasse Goethe, Stendhal, Gogol o Lamartine. Per quest'ultimo gli italiani, come è noto, erano un popolo di morti, ma anche questa dopo tutto era una forma di identità. Se qualcosa dunque andava fatto, questa era l'Italia.

Per trasformare una convivenza e un paese in una nazione non era infatti sufficiente l'unità politica e amministrativa conseguita nel 1861. Occorreva unificare in un mercato economie non complementari e gravitanti verso aree geografiche diverse quali erano quelle dell'Italia settentrionale e dell'Italia meridionale, ed a questo si provvede con la costruzione di una rete ferroviaria. Occorreva promuovere una lotta contro l'analfabetismo come premessa necessaria per l'unificazione linguistica, e qualcosa fu fatto introducendo con le leggi Casati e Coppino il principio dell'obbligatorietà e gratuità dell'istruzione elementare, peraltro limitato a due o tre anni.

Ma neppure questo era sufficiente. Il processo di «nazionalizzazione delle masse» presentava in Italia difficoltà maggiori che in altri paesi europei. Lo stato unitario mancava infatti di quella legittimazione da parte della religione e della Chiesa di cui avevano beneficiato gli stati dell'*ancien régime*, era, come è stato detto,² uno stato scomuni-

* Il saggio è stato pubblicato per la prima volta in *Verdi 2001. Atti del Convegno internazionale*, Parma-New York-New Haven, a cura di Fabrizio Della Seta, Roberta Montemorra Marvin, Marco Marica, 2 voll., Firenze, Olschki, 2003, I, pp. 191-203; questa ristampa è anche un modo per rendere omaggio a Procacci, scomparso il 4 ottobre 2008.

¹ ALBERTO M. BANTI, *La nazione del Risorgimento: parentela, santità e onore alle origini dell'Italia unita*, Torino, Einaudi, 2000, p. 203.

² LUCIANO CAFAGNA, *Cavour*, Bologna, Il Mulino, 1999, p. 222.

cato. A infondere e radicare valori nuovi e laici in una popolazione la cui religiosità era per giunta intrisa di superstizione non bastavano l'erezione di monumenti e di altari della patria, i pellegrinaggi patriottici o altre cerimonie non confortate dalla presenza consueta e rassicurante del prete. Ci voleva una grande mobilitazione delle intelligenze, per la quale si rendeva necessario il concorso della *koinè* intellettuale che si era venuta formando nel corso dei secoli. Se ne rendeva conto Cavour quando sollecitava Verdi ad accettare il mandato parlamentare per dar credito «al gran partito nazionale che vuole costituire la nazione sulle solide basi della libertà e dell'ordine», nonché per imporre «ai nostri immaginosi colleghi della parte meridionale d'Italia, suscettibili di subire l'influenza del genio artistico più assai di noi abitatori della fredda valle del Po». ³

Furono gli intellettuali italiani all'altezza di questo arduo compito? È noto il giudizio di Gramsci circa l'assenza di un carattere «nazionalpopolare» della letteratura italiana dell'Ottocento. Tale giudizio egli estende anche al melodramma, che egli definisce anzi il genere «più pestifero», ⁴ più ancora dei romanzi di appendice. La sola eccezione che egli contempla è quella di Verdi:

Verdi – così leggiamo nei *Quaderni dal carcere* – non può essere paragonato, per dir così a Eugenio Sue, come artista, se pure occorre dire che la fortuna popolare di Verdi può solo essere paragonata a quella del Sue, sebbene per gli estetizzanti (wagneriani) aristocratici della musica, Verdi occupi lo stesso posto nella storia della musica che Sue nella letteratura. La letteratura popolare in senso deteriore (tipo Sue e tutta la sequela) è una degenerazione politico-commerciale della letteratura nazionalpopolare, il cui modello sono appunto i tragici greci e Shakespeare. ⁵

Non solo dunque Verdi non è nazionalpopolare «nel senso deteriore» e relativo, ma lo è nel senso più alto e assoluto:

Una statua di Michelangelo – leggiamo ancora nei *Quaderni* –, un brano musicale di Verdi, un balletto russo, un quadro di Raffaello ecc. può essere capito quasi immediatamente da qualsiasi cittadino del mondo, anche non cosmopolita, anche se non ha superato l'angusta cerchia del suo paese. ⁶

A questo punto si potrebbe osservare che, se è vero che l'arte di Verdi è «cosmopolita», il concetto stesso di nazionalpopolare viene a dissolversi. Gramsci stesso se ne avvede e sente il bisogno di aggiungere che l'emozione artistica che un italiano prova ad ascoltare un brano di Verdi è diversa da quella di un lappone o di un giapponese. Sarebbe interessante a questo punto discutere la validità del concetto di nazionalpopolare e la sua applicabilità alla personalità artistica di Verdi, ma non è questo il luogo. Mi

³ Lettera di Camillo Benso, conte di Cavour a Verdi, Torino, 10 gennaio 1861 (*I copialettere di Giuseppe Verdi*, pubblicati e illustrati da Gaetano Cesari e Alessandro Luzio e con prefazione di Michele Scherillo, Milano, Commissione per le onoranze a Giuseppe Verdi nel primo centenario della nascita, 1913 (ristampa fotomeccanica: Bologna, Forni, 1968, p. 588 segg.).

⁴ ANTONIO GRAMSCI, *Quaderni dal carcere*, II, Torino, Einaudi, 1973, p. 969.

⁵ Ivi, p. 1137.

⁶ Ivi, p. 1193.

limito perciò ad assumere il giudizio gramsciano come la registrazione di un dato di fatto e di un'eccezione: nessuno scrittore o musicista dell'età del Risorgimento ha resistito quanto Verdi all'usura del tempo sino a divenire parte integrante della nostra identità nazionale, e nessuno ha raggiunto un pubblico così largo, da quello elitario dei teatri ottocenteschi a quello delle rappresentazioni di stalla sulle aie emiliane, a quello – se vogliamo – degli stadi dove i tifosi intonano la marcia dell'*Aida* per incitare la loro squadra.

Stabilito questo punto di partenza, rimangono da appurare le ragioni per cui questa conquista e questa durata siano state possibili. È evidente che la risposta a questo interrogativo può esser data soltanto dai musicologi e dagli storici della musica. È peraltro anche evidente che della personalità umana e artistica del maestro era parte integrante il suo coinvolgimento nell'atmosfera e nel clima di una stagione – quale fu il Risorgimento italiano – di grande tensione politica e morale e di grandi speranze.

Ho ritenuto perciò opportuno in coerenza con il tema specifico che mi è stato assegnato limitarmi a tentare di delineare, anche se a larghi tratti, il percorso e le tappe di questo coinvolgimento.

Con questo termine non intendo ovviamente riferirmi alle cariche istituzionali che Verdi pur ricoprì. Come deputato del primo parlamento nazionale e successivamente come senatore egli si distinse infatti solo per il suo assenteismo. Era lui stesso del resto a riconoscerlo: «La mia vita pubblica non esiste». ⁷ Egli declinò anche gran parte delle offerte che gli vennero fatte perché assumesse incarichi e responsabilità nel campo specifico delle sue competenze, quello delle istituzioni musicali e teatrali e della loro organizzazione. E neppure intendo riferirmi a un impegno politico costante e tanto meno a una milizia. Certo vi sono nella sua personalità delle certezze che costituiscono altrettanti punti fermi: egli era indubbiamente un patriota italiano e, come gran parte degli esponenti della classe politica risorgimentale, egli era un laico, anzi, con disappunto di Giuseppina Strepponi, «non dirò ateo, ma poco credente». ⁸ Laico, ma non anticlericale e neppure neoghibellino come lo erano un Guerrazzi, un Niccolini e il Carducci dell'*Inno a Satana*. Come Manzoni, verso il quale nutriva un'ammirazione costante e sincera, se non un culto, ma anche come Cavour, Verdi era consapevole e rispettoso della funzione di connettivo del tessuto sociale che la religione esercitava nella convivenza italiana e umana. Alcune delle più alte arie verdiane sono delle preghiere.

Egli condivideva infine con i patrioti del Risorgimento la convinzione che lo smembramento e la soggezione cui l'Italia era ridotta fosse la diretta conseguenza della sua decadenza intellettuale e morale, e che quindi per recuperare le virtù e le energie perdute fosse necessario «ritornare all'antico». ⁹ In campo musicale a Palestrina e alla sua «arte cristiana», a Benedetto Marcello per ritrovarvi quella che egli, nell'empito della

⁷ Lettera di Verdi a Francesco Maria Piave, Busseto, 8 febbraio 1865 (*I copialettere* cit., p. 601).

⁸ Lettera di Giuseppina Strepponi a Cesare Vigna, Busseto, 9 maggio 1872 (ivi, p. 501).

⁹ Cfr. la celebre lettera di Verdi a Francesco Florimo, Genova, 4 gennaio 1871: «Torniamo all'antico: sarà un progresso» (ivi., pp. 232-233: 233).

polemica sul wagnerismo, definiva «la nostra nazionalità musicale»¹⁰ e in campo letterario ai grandi classici, a Dante, a Petrarca, da una cui epistola egli trasse la scena madre del nuovo *Simon Boccanegra* (1881). Il «ritorno all'antico» quale egli lo intendeva non era peraltro né un'imitazione, né tanto meno una riesumazione, ma piuttosto il ritrovamento di quel gusto della sperimentazione e di quella capacità d'innovazione che era stata propria dei grandi del passato. Non vi è perciò contraddizione con quanto leggiamo in una lettera al Conti del 1886, e cioè che «l'arte nostra è un arte nata ieri, tutta moderna, ed ancora in ebullizione. Vi è l'*arte bella, cristiana*, del secolo di Palestrina, ma non ha nulla a che fare con l'arte nostra, e noi, veri paria, non possiamo entrare in quel tempio».¹¹

In questo senso generale egli fu certamente un uomo del Risorgimento, ma solo in questo senso. A partire da queste certezze di fondo egli infatti non maturò mai un orientamento politico motivato e determinato. È del resto egli stesso a riconoscerlo ripetutamente nel suo carteggio sino a compiacersi, come leggiamo in una lettera al Piroli del 1885, di essere «un minchione in politica».¹²

Usando il termine 'coinvolgimento' intendo porre l'accento sull'emotività e sulla conseguente intermittenza come caratteri distintivi della partecipazione di Verdi alle vicende del Risorgimento nazionale. Quest'ultima si manifesta e si dispiega infatti nei momenti di maggior tensione per poi rifluire quando la tensione si è già allentata. E ciò sin dagli inizi, a partire cioè dal *Nabucco* e dal suo celebre coro.

In un suo recente studio Roger Parker ha rilevato come la ricostruzione che Verdi nel suo resoconto autobiografico a Giulio Ricordi del 1879, e sulla sua scia i suoi biografi, danno della genesi, quasi per illuminazione, del «Va pensiero» del *Nabucco* non trovi riscontro nella sua corrispondenza,¹³ e come la notizia dell'accoglienza trionfale che il coro ebbe nella prima alla Scala del marzo 1842 riportata dall'Abbiati non trovi a sua volta riscontro nella stampa dell'epoca.¹⁴ Rimane tuttavia vero che i cori – quelli del *Nabucco*, dei *Lombardi*, dell'*Ernani* – costituiscono un tratto distintivo delle prime opere del maestro al punto che essi gli valsero l'epiteto di «papa dei cori». Se si trattasse di una scelta di un 'genere' musicale fortunato o dell'accoglimento di un suggerimento del Mazzini, che nel suo scritto del 1836 sulla filosofia della musica si era chiesto «perché il coro, individualità collettiva, non otterrebbe, come il popolo di ch'esso è interprete nato, vita propria, indipendente e spontanea»,¹⁵ è questione che andrebbe verificata e ap-

¹⁰ Cfr. la lettera a Opprandino Arrivabene, Genova, 30 marzo 1879: «Noi tutti, Maestri, Critici, Pubblico, abbiamo fatto il possibile per rinunciare alla nostra nazionalità musicale» (*Verdi intimo. Carteggio di Giuseppe Verdi con il conte Opprandino Arrivabene (1861-1886)*, a cura di Annibale Alberti, Milano, Mondadori, 1931, p. 227).

¹¹ Verdi ad Augusto Conti, Genova, 10 gennaio 1886 (ivi, pp. 335-336: 336).

¹² Verdi a Giuseppe Piroli, Genova, 23 dicembre 1885 (*Carteggi verdiani*, a cura di Alessandro Luzio, 4 voll., Roma, Reale Accademia d'Italia e Accademia dei Lincei, 1935-1947, vol. III, p. 173).

¹³ ROGER PARKER, «*Arpa d'or de' fatidici vati*»: *The Verdian Patriotic Chorus in the 1840s*, Parma, Istituto nazionale di Studi verdiani, 1997, pp. 32-34.

¹⁴ Ivi, p. 23 segg.

¹⁵ GIUSEPPE MAZZINI, *Scritti editi e inediti, ed. nazionale*, II, Imola, Galeati, 1910, p. 111.



Teresa De Giuli Borsi (Maria Teresa Pippeo, 1817-1877). Sostituì con grande successo la Streponi in occasione della ripresa del *Nabucco* nella stagione d'autunno; per Verdi fu inoltre la prima Lida (*Battaglia di Legnano*). Esordì al Teatro Re di Milano (1839) in *Elisa e Claudio* di Mercadante e *Beatrice di Tenda* di Bellini. Oltre che eminente interprete verdiana (*Macbeth*, *Luisa Miller*, *Rigoletto*, *Vespri*), fu una grande donizettiana (*Lucia*, *Maria di Rohan*, *Lucrezia Borgia*).



Joseph Kriehuber, *Giorgio Ronconi* (il primo Nabucco). Ronconi (1810-1890) esordì a Pavia (carnevale 1830-1831) nella *Straniera* di Bellini (Valdeburgo). Eccellente baritono verdiano, partecipò tra l'altro alla prime di *Ernani* a Parigi (1845), dei *Due Foscari* a Londra (1847), e di *Rigoletto* a Pietroburgo (1852-53). Per Donizetti fu il primo Cardenio (*Il Furioso all'isola di San Domingo*), il primo Torquato, il primo Corrado (*Maria de Rudenz*), e il primo Chevreuse (*Maria di Rohan*).

profondita. Comunque, anche se sino alla vigilia del Quarantotto non si riscontra negli epistolari verdiani un interesse consistente per gli sviluppi delle vicende politiche, è anche vero che difficilmente qualunque operatore teatrale poteva ignorare le aspettative e le speranze di tanta parte del suo pubblico. Sappiamo di opere di compositori oggi dimenticati che ebbero un effimero successo solo perché ispirate a temi patriottici.

Verdi si trovava a Parigi al momento della rivoluzione del febbraio 1848. Non sembra però che egli ne fosse particolarmente colpito se in una lettera da Parigi a Giuseppina Appiani del 9 marzo di quell'anno, dopo un succinto e distaccato resoconto delle «cose di Parigi», egli scriveva «che mi diverto molto e che nulla finora ha potuto interrompere i miei sonni. Non faccio nulla; vado a spasso; sento tante coglionerie che nulla più». ¹⁶ Non lo lasciarono invece indifferente, ma anzi suscitavano il suo entusiasmo, le notizie che provenivano dalla sua patria a cominciare dall'insurrezione milanese del 18 marzo. Appena avutane notizia – come apprendiamo da una lettera al Piave dell'aprile – egli lasciò «immediatamente» Parigi e si precipitò a Milano dove «non ho potuto vedere che queste stupende barricate». ¹⁷ Nella stessa lettera egli si diceva certo che l'ora della liberazione era suonata e che «ancora pochi anni forse pochi mesi e l'Italia sarà libera, una, repubblicana». ¹⁸ Accenti analoghi e anche più vibranti e bellicosi troviamo in altre lettere di questi stessi mesi. L'entusiasmo suscitato in lui dai moti del Quarantotto lo coinvolse non solo come uomo e come patriota, ma anche come artista. Rientrato da Milano a Parigi, egli scrisse nel luglio al Piave per proporgli un «soggetto italiano e libero», il «*Ferruccio* personaggio gigantesco, uno dei più grandi martiri della libertà italiana» tratto dal romanzo del Guerrazzi. ¹⁹ A scrivere il libretto non fu il Piave, ma il Cammarano, tuttavia l'opera non venne mai composta perché nell'aprile 1849, quando l'ondata rivoluzionaria stava ormai rifluendo, la censura napoletana ne vietò la rappresentazione «per la inopportunità del soggetto nelle attuali circostanze d'Italia». ²⁰ Nel frattempo però un'altra opera verdiana, anch'essa su libretto del Cammarano e anch'essa di soggetto esplicitamente patriottico – *La battaglia di Legnano* –, aveva trionfato nel gennaio 1849 a Roma.

A giudicare dalla professione di fede unitaria e repubblicana contenuta nella citata lettera al Piave si direbbe che Verdi condividesse a quella data orientamenti politici di tipo mazziniano. La stessa impressione si ricava da una lettera alla contessa Maffei dell'agosto 1848, in cui in termini molto espliciti afferma di non nutrire alcuna «confidenza nei nostri re e nelle nazioni straniere». ²¹ In effetti egli aveva incontrato Mazzini a Londra e su sua richiesta aveva consentito a musicare un inno su testo di Mameli.

¹⁶ *I copialettere* cit., p. 465.

¹⁷ Verdi a Piave, Milano, 21 aprile 1848 (in FRANCO ABBIATI, *Giuseppe Verdi*, 4 voll., Milano, Ricordi, 1959, I, p. 745).

¹⁸ *Ivi*.

¹⁹ Lettera a Piave, Parigi, 22 luglio 1848 (*Carteggi verdiani* cit., IV, p. 217).

²⁰ Lettera di Salvatore Cammarano a Verdi, Napoli, 14 aprile 1849 (*Carteggio Verdi-Cammarano 1843-1852*, a cura di Carlo Matteo Mossa, Parma, Istituto nazionale di studi verdiani, 2001, p. 102).

²¹ Verdi a Clarina Maffei, Parigi, 24 agosto 1848 (*I copialettere* cit., p. 468).

Nell'ottobre 1848 l'inno era composto e Verdi lo inviò a Mazzini professandogli la sua «venerazione» e accompagnandolo con il seguente augurio: «Possa quest'inno, fra la musica del cannone, essere presto cantato nelle pianure lombarde». ²² Difficilmente però un vero mazziniano avrebbe acconsentito a prendere in considerazione la richiesta di scrivere un inno per quel Pio IX che il triumviro Mazzini costringerà all'esilio. Eppure è Verdi stesso a dirci che nello stesso torno di tempo egli si salvò «per miracolo» dall'accettare un siffatto incarico. ²³

In realtà Verdi non era né un mazziniano, né tanto meno un neoguelfo. Era del resto egli stesso nella citata lettera alla contessa Maffei ad ammettere «che io non mi intendo di politica». ²⁴ La sua adesione e la sua partecipazione ai moti del Quarantotto era stata, come era nel suo carattere, tutta emotiva. E tanto più intensa essa era stata, tanto più profondo fu il suo sconforto. Commentando in una lettera al Luccardi del luglio 1849 la caduta della Repubblica romana, dava sfogo a tutta la sua amarezza: «noi non possiamo che piangere le nostre disgrazie, e maledire gli autori di tante sventure». ²⁵

Nella produzione operistica di Verdi dopo il 1849 non figurano più soggetti storico-patriottici. La sola eccezione è rappresentata dai *Vespri siciliani*, che peraltro vennero composti per Parigi nel 1855. *La battaglia di Legnano* continuò ad essere rappresentata, ma il suo titolo venne mutato in quello di *L'assedio di Arlem* e il Barbarossa venne trasformato nel duca d'Alba. Certo occorre tener conto dei rigori della censura, che si accanì contro due delle maggiori opere del maestro, il *Rigoletto* e *Un ballo in maschera*, ma sarebbe semplicistico attribuire a questo fattore esterno un mutamento che, come è generalmente riconosciuto, ebbe motivazioni interne. Il decennio di preparazione coincise infatti con un nuovo e più maturo ciclo della carriera artistica di un Verdi finalmente liberato dagli affanni e dagli assilli di quelli che egli definiva «gli anni di galera» e totalmente assorbito dal suo lavoro di compositore, di organizzatore e di regista delle sue opere. Gli sviluppi della situazione politica passavano pertanto in secondo piano e non troviamo infatti nei suoi carteggi editi riferimenti a eventi importanti quali il tentativo insurrezionale milanese del 6 febbraio 1853, la guerra di Crimea, la spedizione del Pisacane e l'attentato dell'Orsini del gennaio 1858 contro Napoleone III. Fu solo nel 1859, con l'inizio della Seconda guerra d'indipendenza, che l'interesse per la politica e per le sorti della causa nazionale tornò prepotentemente e repentinamente ad occupare la sua mente e il suo cuore. Salutò in Napoleone III «l'Uomo che ha promesso di liberar l'Italia da ogni straniero», ²⁶ espresse in una lettera alla contessa Maffei del luglio la sua indignazione per la pace di Villafranca ²⁷ e, avuta notizia della spedizione

²² Lettera di Verdi a Giuseppe Mazzini, Parigi, 18 ottobre 1848 (ivi, p. 469 segg.).

²³ Lettera ad Arrivabene, Genova, 18 marzo 1884 (ivi, p. 600).

²⁴ Ivi, p. 468.

²⁵ Lettera di Verdi a Vincenzo Luccardi, Parigi, 14 luglio 1849 (ivi, p. 475).

²⁶ Lettera al podestà di Milano Belgioioso, Busseto, 9 luglio 1859 (ivi, p. 579).

²⁷ Verdi a Clarina Maffei, Busseto, 14 luglio 1859 (*Giuseppe Verdi: Autobiografia dalle lettere*, a cura di Aldo Oberdorfer, nuova ed. rivista da Marcello Conati, Milano, Rizzoli, 1981, p. 274 segg.).

dei Mille, gridò il suo evviva a Garibaldi «uomo veramente straordinario da inginocchiarsegli davanti».²⁸ Né questa volta si limitò alle parole. Accettò infatti l'elezione all'assemblea che votò l'annessione delle province parmensi al Regno d'Italia e di far parte della deputazione che portò a Vittorio Emanuele II i voti del plebiscito, partecipò alla sottoscrizione promossa dal comune di Busseto per l'acquisto di un cannone rigato per le truppe impegnate nel conflitto e, *last but not least*, si lasciò convincere da Cavour, che lo ricevette nel settembre 1859, a porre la sua candidatura per l'elezione al Parlamento nazionale.

È dunque un Verdi politicamente assai diverso dal repubblicano con inclinazioni mazziniane del Quarantotto quello monarchico e cavourriano che ritroviamo nel '59. Il suo itinerario politico fu analogo a quello dei molti patrioti italiani che confluirono nella Società nazionale, tra i cui membri vi era il suo conterraneo Luigi Carlo Farini, ma anche questa volta si tratta nel suo caso più di una reazione subitanea ed emotiva che di una riflessione maturata nel corso degli anni. In termini strettamente storici e politici la sua ammirazione per Cavour mal si concilia, se non in termini emotivi, con il suo entusiasmo per Garibaldi e con l'auspicio che questi proseguisse la sua marcia vittoriosa fino a Venezia e alle Alpi in attesa della cantata che il maestro solo allora gli avrebbe dedicato.²⁹ Per la verità gli entusiasmi di Verdi per Garibaldi non dureranno a lungo. Già nel maggio 1861 egli gli rimprovererà il suo silenzio dopo la morte di Cavour, la sua scarsa lealtà verso il re e il suo lasciarsi strumentalizzare da mestatori e «briganti» quali Nicotera e Cattaneo.³⁰ Non cessò invece mai di brillare l'astro di Cavour. Si ha però l'impressione che la reverenza e l'ammirazione di Verdi vadano più all'uomo, al suo carattere, alla sua statura che alla sua politica. Agli occhi di Verdi Cavour non è l'uomo del Connubio, il paziente e accorto tessitore della tela dell'unità italiana, ma una sorta di demiurgo, il «Prometeo della nostra nazionalità».³¹

Si comprende perciò lo smarrimento di Verdi («Quale sventura! Quale abisso di guai!»³²) alla notizia della morte di colui che rappresentava il suo punto di riferimento politico. Egli, che al momento di fare il suo ingresso in Parlamento aveva comunicato al Piroli il suo intendimento di non essere «né bianco né rosso, ma desidero restare indipendente nelle mie opinioni»,³³ confessava adesso di non saper più come votare ora che non c'era più Cavour a levare il braccio e a toglierlo d'imbarazzo.³⁴

A partire da questo momento l'atteggiamento di Verdi nei confronti delle vicende della vita politica italiana diviene sempre più disincantato, e solo gli eventi di maggior

²⁸ Lettera ad Angelo Mariani, [Sant'Agata], 27 maggio 1860 (*Carteggi verdiani* cit., II, p. 204).

²⁹ Lettera di Verdi ad Antonio Capeccelatro, Genova, inizio dicembre 1860 (*ivi*, I, p. 74).

³⁰ Verdi a Cesare De Sanctis, Busseto, 30 maggio 1861 (*ivi*, p. 81).

³¹ Lettera di Verdi a Cavour, Busseto, 21 settembre 1859 (*I copialettere* cit., p. 582).

³² Lettera ad Arrivabene, [Sant'Agata], 7 giugno 1861 (*Verdi intimo* cit., p. 8).

³³ Lettera a Piroli, Busseto, 11 febbraio 1861 (*Carteggi verdiani* cit., III, p. 16).

³⁴ Cfr. il frammento di lettera pubblicato senza indicazione di data (ma risalente alla fine della legislatura durante la quale Verdi fu deputato) e di destinatario in *Verdi intimo* cit., p. 9: «Io di politica non m'intendo. Finché era vivo Cavour, io guardavo lui alla Camera, e mi alzavo ad approvare o respingere quando lui si alzava, perché, facendo precisamente come lui, ero sicuro di non sbagliare».

rilevanza ed impatto sull'opinione pubblica riusciranno ad attrarre temporaneamente la sua attenzione. È il caso della guerra del 1866, il cui decorso sfavorevole all'esercito italiano e il cui esito lo amareggiarono,³⁵ e della guerra franco-prussiana del 1870 in occasione della quale egli si schierò decisamente a favore di quella Francia «che ha dato la libertà e la civiltà al mondo moderno»³⁶ al punto da rammaricarsi, dando prova di ben scarso realismo politico, per il fatto che l'Italia non fosse intervenuta a soccorrerla con «150 o 200 mila soldati».³⁷ Si comprende perciò come in questa congiuntura l'«affare di Roma», vale a dire l'ingresso dei bersaglieri a Porta Pia e la fine del potere temporale dei Papi, gli apparisse sì – come scriveva alla contessa Maffei – come «un gran fatto», ma che lo lasciava «freddo».³⁸

Con l'avvento della sinistra al potere il disincanto tende gradualmente a trasformarsi in disgusto. Se egli aveva accolto con perplessità la «rivoluzione parlamentare» del 1876, la politica delle «mani nette» del Cairoli al Congresso di Berlino e la conseguente rinuncia a Tunisi suscitavano la sua indignazione al punto da dichiararsi convinto, come egli scriveva all'Arrivabene nel maggio 1881, che «i Sinistri distruggeranno l'Italia!».³⁹ In realtà anche in questo caso le critiche del maestro erano rivolte più agli uomini che la praticavano che alla politica da essi praticata. «Ho creduto – egli scriveva all'Arrivabene – e crederò sempre che sono gli uomini d'ingegno e di buon senso che han fatto camminare il mondo».⁴⁰ Ma di siffatti uomini egli non ne vedeva alcuno in nessuno degli schieramenti e partiti politici: «Tutto va bene... Bianco, Rosso, Verde, Giallo, Nero... ma un Uomo, un Uomo!».⁴¹ E ancor più crudamente: «Non v'è nulla a sperare per noi, quando i nostri uomini di Stato sono pettegoli e vani come la più meschina femminetta».⁴² Erano parole ingenerose perché quelle «femminette» stavano, pur nei loro limiti e con i loro compromessi, costruendo l'Italia.

Nei giudizi di Verdi sui governi succedutisi dopo il 1876 sono rintracciabili spunti ed accenti di tipo populistico come quando asserisce di considerare «meglio un rosso che un nero»⁴³ o come quando rimprovera ai governanti italiani, presi come sono dalle loro beghe interne, di trascurare la questione fondamentale, quella della miseria dilagante e del «pane da mangiare».⁴⁴ Non mancano però anche spunti e accenni di segno opposto, di tipo conservatore, se non reazionario. Verdi, che aveva avuto espressioni di condanna, se non di orrore, per la Comune di Parigi,⁴⁵ non mancò di manifestare la sua inquietudine e la sua preoccupazione quando negli anni della grande crisi agraria il Mantovano, con-

³⁵ Lettera a Piroli, Genova, 22 luglio 1866 (*I copialettere* cit., p. 603).

³⁶ Verdi a Clarina Maffei, Sant'Agata, 30 settembre 1870 (ivi, p. 604).

³⁷ Lettera a Clarina Maffei, Genova, 28 dicembre 1870 (ivi, p. 605).

³⁸ Lettera a Clarina Maffei, Sant'Agata, 30 settembre 1870 (ivi).

³⁹ Lettera ad Arrivabene, [Sant'Agata], 27 maggio 1881 (ivi, p. 608).

⁴⁰ Lettera ad Arrivabene, Genova, 19 dicembre 1876, (*Verdi intimo* cit., p. 191).

⁴¹ Lettera ad Arrivabene, Genova, 27 dicembre 1877 (ivi, p. 205).

⁴² Lettera a Piroli, Genova, 10 agosto 1868 (*Carteggi verdiani* cit., III, p. 56).

⁴³ Verdi ad Arrivabene, Cremona, 8 ottobre 1865 (*Verdi intimo* cit., p. 60).

⁴⁴ Verdi ad Arrivabene, Sant'Agata, 26 maggio 1878 (ivi, p. 219).

⁴⁵ Cfr. la lettera di Verdi ad Arrivabene, Genova, 8 aprile 1871 (ivi, p. 129 segg.)



Adolphe, Prosper Dérivis (il primo Zaccaria); per Verdi fu anche il primo Pagano (*Lombardi*). Dérivis (1808-1880) esordì all'Opéra (1831) nel *Moïse* di Rossini. Partecipò, tra le altre, alle prime esecuzioni de *La Juive* e di *Guido et Ginevra* di Halévy, degli *Huguenots* di Meyerbeer e di *Benvenuto Cellini* di Berlioz. Per Donizetti fu il primo Félix (*Les martyrs*) e il primo Prefetto (*Linda di Chamounix*).

finante con il suo Parmense, fu scosso da quell'ondata di scioperi agrari che va nota come il movimento «la boje» e che segnò l'inizio di quell'originale fenomeno storico che fu il movimento contadino italiano. Per contro egli conobbe «qualche elemento di entusiasmo» per la spedizione italiana in Eritrea del 1885,⁴⁶ ma anche in questo caso si trattò di un'emozione passeggera. Infine egli non mancò di esprimere la sua contrarietà all'introduzione del suffragio universale.⁴⁷

A prescindere da questi scatti di umore, la nota dominante è quella dello sconforto nei confronti del panorama di desolazione dal quale si vede circondato. Con il passare degli anni il suo atteggiamento è sempre più quello di un crescente disinteresse ed estraniamento dalla vita pubblica. Ad interromperlo sono soltanto gli annunci di morti illustri.

La prima, nel 1868, fu la morte di Rossini seguita, nel 1873, da quella di Manzoni. Verdi, che aveva letto i *Promessi sposi* nella sua adolescenza e aveva musicato alcuni degli *Inni sacri*, nutriva per il loro autore rispetto e reverenza sino a far suo, lui un laico e un miscredente, l'appellativo di «santo» con il quale la devota Giuseppina Strepponi e la Contessa Maffei solevano riferirsi al Manzoni.⁴⁸ La sua morte, come quella di Rossini, lo turbarono profondamente e la memoria di entrambi, come è noto, egli volle onorare con la sua musica.

Nel 1878 moriva Pio IX e anche in questa occasione, riandando con la memoria al suo «gran Dio benedite l'Italia!», Verdi trovava espressioni di sincero cordoglio.⁴⁹ Quattro anni dopo, nel 1882, era la volta di Garibaldi e Verdi, che pure, come si è visto, aveva più volte espresso il suo dissenso nei confronti delle sue iniziative e delle sue idee, gli rendeva omaggio riconoscendo in lui la «figura più originale, l'espressione più potente d'amor patrio».⁵⁰ Infine nel luglio 1900 l'attentato contro re Umberto lasciò il maestro «Atterrito dall'infame tragedia».⁵¹ Di lì a pochi mesi sarebbe toccato a lui.

Giunto al termine di questa sommaria ricostruzione vorrei provarmi a spremere il succo. Mi pare superfluo, alla luce di quanto sono venuto esponendo, rilevare come il *cliché* di un Verdi 'vate' del Risorgimento o bardo italiano non trovi conferma nella sua biografia politica. Abbiamo infatti constatato come Verdi nutrì un interesse ridotto e intermittente, di natura essenzialmente emotiva per la politica e per le vicende della vita pubblica italiana prima e dopo l'Unità, e che il suo coinvolgimento (insisto su questo termine) in esse non andò oltre il livello di un naturale patriottismo o di un generico populismo. Ne conseguirebbe che l'analisi del pensiero (se esso esiste) e del

⁴⁶ Cfr. la lettera di Verdi a Piroli, Genova, 12 febbraio 1885 (*Carteggi verdiani* cit., III, p. 170 segg.)

⁴⁷ Cfr. la lettera di Verdi ad Arrivabene datata Genova, 2 gennaio 1877, nella quale si legge fra l'altro: «Hanno scatenato le fiere, sarà miracolo se non saremo divorati; i ministri per primi» (*Verdi intimo* cit., p. 193), e quella, sempre all'Arrivabene, datata Genova, 23 dicembre 1881: «Non ti parlo ossia non ti rispondo sulla riforma elettorale, sul Senato, sulla Camera etc... Sono cose che fanno venire i brividi!...» (ivi, p. 294).

⁴⁸ L'espressione ricorre nel frammento di una lettera di Verdi a Clarina Maffei, pubblicato senza indicazione di data (ma risalente ai giorni tra il 2 e il 6 giugno 1873) nei *Copialettere* cit., p. 283: «Sono a Milano, ma vi prego di non dirlo a nessuno, a nessuno. Dov'è sepolto il nostro Santo?...».

⁴⁹ Cfr. la lettera di Verdi a Clarina Maffei, Genova, 12 febbraio 1878 (ivi, p. 606).

⁵⁰ La frase si incontra nei copialettere di Giuseppina Strepponi (*Carteggi verdiani* cit., II, p. 50).

⁵¹ Verdi a Giuseppina Negroni Prati, Sant'Agata, 16 agosto 1900 (*I copialettere* cit., p. 723).

comportamento politico di Verdi è scarsamente o per nulla rilevante ai fini di una comprensione della sua personalità e della sua arte. Certo questa è una delle conclusioni possibili, ma sarebbe a mio avviso una conclusione parziale e inadeguata. Ritengo infatti che anche l'analisi del rapporto di Verdi con il suo tempo e il suo paese possa essere una spia per una miglior messa a fuoco della sua complessa personalità. Intendo dire che la concezione della politica di Verdi e la sua stessa partecipazione alla vita pubblica rispecchiano la sua concezione del mondo quale uomo e quale artista, ne sono, in un certo senso, l'altra faccia.

Se infatti è vero che esse furono contrassegnate dall'emozionalità e dall'intermittenza, non per questo, alla luce di quanto si è constatato in precedenza, Verdi può essere definito un apolitico. Il termine più appropriato mi sembra piuttosto quello di impolitico. Intendo dire con questo che egli concepiva la storia come una galleria di «grandi fatti, grandi delitti, grandi virtù nei governi dei Re, dei preti e delle Repubbliche»⁵² e che di conseguenza concepiva la politica come confronto e scontro di grandi principi e di grandi personalità, fossero esse Cavour e Garibaldi o il Filippo II e il Grande Inquisitore del grande duetto del *Don Carlos*. Quando egli giudicava che essa non fosse tale e si riducesse a piccolo cabotaggio trasformistico, se ne ritraeva deluso e amareggiato. Ciò cui egli aspira è una politica, per così dire, allo stato puro, ridotta alla sua essenza più vera e depurata dalle scorie del compromesso e del raggirio. Una politica che non esiste.

Ma ciò che vale per la politica vale anche per le altre forme dell'agire umano, e il conflitto tra il trono e l'altare non è l'unico dei conflitti che hanno luogo nel gran teatro del mondo. Esistono altri conflitti nei quali la natura umana si dispiega in tutte le sue potenzialità nel bene e nel male oltre le barriere della quotidianità e della mediocrità, quelli generati dall'amore, dalla gelosia, dalla vendetta, dalla ragion di stato, dalla follia. Sono questi quei «soggetti nuovi, grandi, belli, variati, arditi..., ed arditi all'estremo punto»⁵³ che Verdi reclamava in una lettera del gennaio 1853 e che egli ricercò e trovò nei classici del grande teatro di tutti i tempi. Egli fu infatti un lettore accanito di testi teatrali: Goethe, Schiller, dal quale sono tratti vari libretti delle sue opere giovanili, ma anche Molière (tra le sue carte sono state ritrovate delle annotazioni di grande acutezza sul *Tartufo* che egli pensò di musicare⁵⁴). Ma sopra tutti Shakespeare, verso il quale egli nutriva un'autentica venerazione. Da lui sono tratti i libretti di *Macbeth*, *Otello* e del *Falstaff*, ma Verdi avrebbe voluto anche musicare il *Re Lear* al quale lavorò a lungo tra il 1850 e il 1857, finché, per ragioni di ordine pratico, fu costretto a rinunciare al suo progetto. Nel 1850 per un breve momento pensò anche ad *Amleto*.⁵⁵ Le ragioni di questa ammirazione si comprendono: nessuno come Shakespeare – il «papà» – era riuscito a ridurre alla sua essenzialità il complesso viluppo del-

⁵² Lettera ad Arrivabene, Sant'Agata, 27 maggio 1881 (ivi, pp. 607-608: 608).

⁵³ Lettera a Cesare De Sanctis, 1° gennaio 1853 (*Carteggi verdiani* cit., I, p. 16).

⁵⁴ Cfr. Ivi, II, pp. 358-361.

⁵⁵ Lettera di Verdi a Giulio Carcano, Busseto, 17 giugno 1850 (*I copialettere* cit., p. 482 segg.).



Un esempio dell'uso patriottico del cognome di Verdi. Da CARLO GATTI, *Verdi nelle immagini*, Milano, Garzanti, 1941.

le passioni umane. Se Manzoni era «vero quanto la verità»,⁵⁶ Shakespeare andava oltre «inventando il vero»:

Pare vi sia contraddizione in queste tre parole: *inventare il vero*, ma domandatelo al Papà. Può darsi che egli, il Papà, si sia trovato con qualche Falstaff, ma difficilmente avrà trovato uno scellerato così scellerato come Jago, e mai e poi mai degli angioli come Cordelia, Imogene, Desdemona, ecc., ecc., eppure sono tanto veri!⁵⁷

È questo il modello che Verdi perseguì gradualmente e faticosamente, per usare la sua stessa definizione, con i suoi «drammi scenico musicali» nei quali, a differenza delle opere «cavatina» della tradizione, si realizza una piena fusione tra azione drammatica e partitura musicale. Certo Shakespeare rimaneva (e Verdi ne era consapevole) un modello inarrivabile, ma, se veri sono Jago e Desdemona, veri sono anche Azucena e Rigoletto.

È questa 'verità', questa riduzione della condizione umana all'essenziale, che conferisce all'opera verdiana la sua forza di impatto e di attrazione. Essa non intrattiene e neppure commuove, essa coinvolge chi l'ascolta, lo costringe a riflettere e per ciò stesso lo nobilita. Ciò vale per i lapponi per i giapponesi e per ogni latitudine. Noi italiani non facciamo certo eccezione.

⁵⁶ Lettera a Clarina Maffei, 24 maggio 1867 (*Carteggi verdiani* cit., IV, pp. 176-177: 177)

⁵⁷ Lettera a Clarina Maffei, Sant'Agata, 20 ottobre 1876 (*I copialettere* cit., p. 624).

Lorenzo Bianconi

Risposta a Giuliano Procacci*

Giuliano Procacci, nella sua bella relazione, muove da una constatazione che, se per un verso si rifà ad un famoso passo di Gramsci, per l'altro è ampiamente avvalorata dalle ricerche e dalle analisi fornite negli anni scorsi dai pochi storici italiani che prima di lui si sian degnati di trattare come cosa seria il fenomeno del melodramma in età risorgimentale (penso *in primis* al compianto John Rosselli, ad Alberto Banti, a Carlotta Sorba). Dice Procacci:

nessuno scrittore o musicista dell'età del Risorgimento ha resistito quanto Verdi all'usura del tempo sino a divenire parte integrante della nostra identità nazionale, e nessuno ha raggiunto un pubblico così largo, da quello elitario dei teatri ottocenteschi a quello delle rappresentazioni di stalla sulle aie emiliane [...]. Stabilito questo punto di partenza, rimangono da appurare le ragioni per cui questa conquista e questa durata siano state possibili.¹

Procacci gira la domanda ai confratelli della disciplina musicale: «la risposta a questo interrogativo può esser data soltanto dai musicologi e dagli storici della musica».² Dopodiché lascia cadere il quesito e passa ad illustrare in quali forme, secondo quali orientamenti e con quale consapevolezza l'uomo Verdi – un intellettuale sostanzialmente impolitico, ma osservatore appassionato e a tratti partecipe – sia stato interessato dai processi e dalle dinamiche del Risorgimento. (L'operazione è meritoria, e coi tempi che corrono non scontata, se è vero che perfino in una regione come l'Emilia può succedere che un porporato predichi, nel 2000, essere stato il Risorgimento nul-

* Il saggio è comparso in *Verdi 2001*. Atti del Convegno internazionale, Parma-New York-New Haven, a cura di Fabrizio Della Seta, Roberta Montemorra Marvin, Marco Marica, 2 voll., Firenze, Olschki, 2003, vol. 1, pp. 205-216; ringraziamo l'autore e la casa editrice per averne concesso la riproduzione in questo volume.

¹ Vedi il saggio di GIULIANO PROCACCI, *Verdi nella storia d'Italia*, in *Verdi 2001* cit., pp. 191-204: 193; rist. in *Giuseppe Verdi*, «*Nabucco*», «La Fenice prima dell'Opera», 2004/1, pp. 133-146: 135.

² *Ibid.*

l'altro che un deleterio errore, uno sciagurato abbaglio della coscienza, scaturigine dei mali che tuttora affliggerebbero l'Italia. D'altra parte, lo vedon tutti che ci sono in circolazione sei o sette Verdi diversi, pronti all'uso: c'è chi lo vuole ruspante e chi urbanissimo, chi arcitaliano e chi cosmopolita, chi schillerianamente ingenuo e chi sentimentale, chi rivoluzionario e chi conservatore. Procacci non gioca il gioco del revisionismo, non cade nella trappola del relativismo postmoderno: gliene siamo grati in tanti.)

Da storico del teatro d'opera, qui posso soltanto tentare un abbozzo di risposta alla domanda che ci pone Procacci. Non senza preliminarmente enunciare l'unica, sommersa, obiezione che mi sento di muovere al suo *paper*, là dove, nell'*explicit*, la fortuna di Verdi, la sua singolare intensità e durata, vien fatta risalire ad una questione di qualità, più precisamente a quella «fusione tra azione drammatica e partitura musicale» che, «gradualmente e faticosamente» perseguita, *ipso facto* l'avrebbe distaccato dalle «opere 'cavatina' della tradizione» e gli avrebbe consentito di attingere quella «verità», quella «riduzione della condizione umana all'essenziale, che conferisce all'opera verdiana la sua forza d'impatto e di attrazione». ³ Lo stereotipo è corrente, e come tutti gli stereotipi contiene del vero, ma in questo caso il teleologismo dell'evoluzione formale viene incrociato con la dinamica dei processi storici: mentre è ovvio che si tratta di ordini di problemi disparati. Lo storico dell'opera non può accettare che si declassi il tipo melodrammatico di Rossini Bellini Donizetti – autori che appartengono anch'essi al quadro storico del Risorgimento latamente inteso – onde esaltare per contrasto quello verdiano. Ogni drammaturgia ha in sé le proprie ragioni, e la valutazione della qualità artistica, altissima in tutti e quattro i nostri maggiori operisti dell'Ottocento, andrà effettuata entro il rispettivo sistema di tecniche e forme, non già comparando e classificando i sistemi. La comparazione tra drammaturgie diverse può semmai dar ragione del diverso rapporto che ciascuna di esse instaura col proprio pubblico ideale, col proprio spettatore implicito. Sottoscrivo sempre ancora la tesi di Fedele d'Amico: Verdi include nella sua drammaturgia la prospettiva del Quarto Stato, postula nel suo pubblico – che pure è di fatto un pubblico d'*élite*, prima e dopo il '48, prima e dopo il '61 – un'identità di popolo, se addirittura non la crea, e ciò attraverso una dialettica dell'ascolto che è antitetica rispetto alla poetica totalizzante di un Richard Wagner. ⁴

³ PROCACCI, *Verdi nella storia d'Italia* (Verdi 2001 cit., p. 204; anche in *Giuseppe Verdi, «Nabucco»*, «La Fenice prima dell'Opera», 2004/1, p. 146).

⁴ FEDELE D'AMICO, *Note sulla drammaturgia verdiana*, in *Colloquium «Verdi-Wagner»*. Rom 1969, a cura di Friedrich Lippmann, Köln-Wien, Böhlau, 1972, pp. 272-287 («Analecta musicologica», 11); rist. in ID., *Un ragazzino all'Augusteo. Scritti musicali*, a cura di Franco Serpa, Torino, Einaudi, 1991, pp. 41-58.



1



2

1. Gaetano Borgo Caratti, bozzetto scenico (Accampamento di Attila). Penna e pennello; inchiostro bruno. New York, Metropolitan Museum of Arts.

2. Luigi Vacca, bozzetto scenico (Tenda di Attila) per *Attila* (Torino, Teatro Regio, 1848-1849). Milano, Raccolta Riccardo Lampugnani.

Nel rispondere a Procacci sul punto dell'efficacia del teatro verdiano, e della sua pertinenza sostanziale alla vicenda storica del nostro Risorgimento, cercherò d'individuare e di situare la singolarità di Verdi entro la prospettiva globale della storia dell'opera italiana. Prenderò dunque il giro largo; ma procederò per sommi capi. Do per assodato un presupposto: in prospettiva storico-culturale, dobbiamo considerare il melodramma alla stregua delle opere letterarie. Come la poesia, il romanzo, il teatro di parola, esso è una forma di narrazione, ancorché svolta cantando; e come tale concorre ad alimentare i quattro grandi ordini su cui si regge ogni cultura, ogni civiltà: *logos, ethos, epos e nomos*. E tra questi, eminentemente l'*ethos*. Come dice Northrop Frye, «voi non andreste a vedere *Macbeth* per imparare qualcosa sulla storia della Scozia: ci andate per apprendere come si sente un uomo dopo che ha guadagnato un regno ed ha perso l'anima». Il *Macbeth* serve prima di tutto a questo: vale per Shakespeare, vale per Verdi. Ho incontrato il passo di Frye (da *The Educated Imagination*, 1963) in un saggio dell'antropologo Clifford Geertz, un saggio che tratta dell'«uso dell'emozione per scopi conoscitivi». ⁵ Nel caso trattato da Geertz, l'emozione è quella scatenata dal combattimento dei galli negli scommettitori balinesi; nel nostro, sarà quella che suscita l'opera in musica.

Quello che dice il combattimento di galli lo dice in un vocabolario di sentimenti – il brivido del rischio, la disperazione della perdita, il piacere del trionfo. Tuttavia non dice solo che il rischio è eccitante, la perdita deprimente, o il trionfo gratificante, banali tautologie sentimentali, ma che è con queste emozioni, così esemplificate, che la società si è costruita e gli individui sono messi insieme. Assistere a combattimenti di galli e parteciparvi è, per il Balinese, una specie di educazione sentimentale. ⁶

Del pari, assistere al melodramma, e partecipare a quello spettacolo intorno allo spettacolo che è il rito dell'andare all'opera, è per l'Italiano dell'età moderna e contemporanea una specie di educazione sentimentale.

Geertz, generalizzando, dice anche:

visto che la soggettività non esiste realmente finché non è [...] organizzata, le forme artistiche generano e rigenerano quella soggettività stessa che fingono solo di evidenziare. Quartetti [d'archi], nature morte, combattimenti di galli [e melodrammi, aggiungo io] non sono semplicemente riflessi di una sensibilità preesistente, rappresentata per analogia: sono agenti positivi nella creazione e nel mantenimento di tale sensibilità. [...] È in questo preciso modo, colorando l'esperienza con la luce che

⁵ CLIFFORD GEERTZ, *Il gioco profondo: note sul combattimento di galli a Bali*, in ID., *Interpretazioni di culture*, Bologna, Il Mulino, 1987, pp. 383-436 (ed. originale: *The Interpretation of Cultures: Selected Essays*, New York, Basic Books, 1973).

⁶ *Ivi*, p. 443.

esse vi gettano, e non attraverso effetti materiali che possono avere, che le arti, in quanto arti, svolgono il loro ruolo nella vita sociale. [...] La cultura di un popolo è un insieme di testi, anch'essi degli insiemi, che l'antropologo [e nel nostro caso lo storico dell'opera] si sforza di leggere sopra le spalle di quelli a cui appartengono di diritto. [...] Le società, come le vite umane, contengono la propria interpretazione.⁷

Insomma: i sentimenti, le emozioni, le passioni non sono dati di natura, bensì costrutti culturali, frutto di un'organizzazione individuale e collettiva. (Le lingue europee, pur tutto sommato così simili tra loro, ne danno quotidiana conferma, se stati d'animo come lo *spleen* o il *dolce far niente* o la *nonchalance* o la *chandra* o la *Schadenfreude* o la *Sehnsucht* hanno nomi notoriamente intraducibili, vengono cioè sentiti come caratteristici d'una data cultura.) A creare ed alimentare questo corredo di sentimenti ed emozioni e passioni socialmente condivise provvedono *in primis* le arti, in particolare quelle narrative. Esse non rappresentano per analogia un dato preesistente; fanno qualcosa di molto più importante: lo producono, lo formano, lo organizzano. Mediante narrazioni.

Nel suo ruolo di scuola del sentimento, il teatro d'opera è immensamente favorito dall'isomorfismo che corre tra musica e passione. Il linguaggio musicale si concepisce come movimento e come durata; alla stessa stregua parliamo dei moti dell'animo e della persistenza delle passioni. (In realtà la questione è più intricata di così: la discute Étienne Darbellay in un articolo fresco fresco.⁸) Quest'isomorfismo dota il melodramma di una risorsa che nessun'altra arte può esibire con tanta intensità, ossia la capacità di rappresentare il sentimento nella sua flagranza, di raffigurarcelo come se, in una perenne ipotiposi, lo provassimo *hic et nunc*. Al risentire la cavatina di Cherubino, anche l'ottuagenario rivive in sé la fregola dell'adolescenza; e anche un sedicenne può conoscere con esattezza l'angoscia della morte temperata dalla consolazione del compianto, se ascolta l'ultima scena del *Simon Boccanegra*.

Nell'Italia moderna e contemporanea, diciamo fino all'avvento del cinematografo, il teatro d'opera è stato appunto una scuola del sentimento, una palestra dell'educazione sentimentale. Lo è stato anche fuori d'Italia, là dove il modello italiano ha attecchito in proprio o ha fecondato tradizioni locali o nazionali specifiche. Ma si può dire che in Italia il teatro d'opera inteso come vivaio collettivamente adibito alla coltura dei sentimenti si è presto elevato al rango di quei fattori – l'arte l'artigianato la cucina la poesia la

⁷ *Ivi*, p. 445 sgg.

⁸ ÉTIENNE DARBELLAY, *Émotion, arbitre de l'ordre – musique, exorciste du chaos*, «Il Saggiatore musicale», IX, 2002, pp. 147-175.



Romolo Liverani (1809-1872), bozzetto scenico (Accampamento di Attila) per il ballo *L'Attila ossia La distruzione di Aquileja* di Giacomo Serafini (Senigallia, 1825). Forlì, Biblioteca Comunale, Fondo Piancastelli. Il soggetto era già entrato nel campo della danza con *L'Attila* di Gasparo Angiolini (Miano, Teatro alla Scala, Carnevale 1781) e l'omonimo di Domenico Ballon (Venezia, Teatro San Cassiano, 1793).

piazza cittadina i giochi di carte le feste il culto dei santi le imprecazioni... – che fin dalla prima età moderna, secondo la nota tesi di Ruggiero Romano, anche in assenza di un assetto politico nazionale hanno fatto del ‘Paese Italia’ un’entità nazionale riconoscibilissima.⁹

All’atto pratico, l’educazione sentimentale così assiduamente impartita dall’opera in musica agli Italiani si è fissata precipuamente sull’amore, e sui mille affetti ad esso collegati, lasciando però fuori una quantità di sentimenti e passioni in quanto non sian riconducibili alla sfera erotica. Questa fissazione è stata il bersaglio dei tanti moralisti che hanno criticato il melodramma, dal Muratori a De Sanctis. Ma l’amore nei melodrammi non è una bagatella. Un antropologo alla Clifford Geertz direbbe che il melodramma, da metà Seicento ai primi del Novecento, ha insegnato ai giovani maschi italiani come corteggiare le giovani femmine; o viceversa alle giovani femmine come selezionare il maschio giusto per l’accoppiamento e la procreazione. Il tema ha un’importanza decisiva per l’individuo e per la società, per la continuazione della specie come per la costituzione del consorzio civile. Alimenta dunque anche il senso dell’appartenenza a quella società, che si riconosce in quella determinata concezione degli affetti amorosi e famigliari. (E ciò indipendentemente dal fatto che, all’atto pratico, l’amore non è un ingrediente né scontato né indispensabile del matrimonio, nelle società moderne.) Attraverso gli intrecci amorosi, l’opera in musica ha dato una rappresentazione del mondo, e dell’uomo nel mondo, che, se anche non è completa, è però articolata e profonda.

Molto all’ingrosso, possiamo dire che negli intrecci dei drammi per musica di metà Seicento prevale il gioco dell’illusorietà: la vita dell’uomo è esposta alle mille insidie e traversie del caso, dell’inganno, della finzione, della dissimulazione; le intenzioni falliscono il segno, gli accidenti lo colpiscono. In questo gioco, il punto di maggior vulnerabilità è dato proprio dal sentimento amoroso: l’esperienza della realtà è intrisa di fallacia e di mendacio, ma le perturbazioni della passione amorosa hanno, o acquistano grazie alla musica (per esempio nei lamenti), il timbro dell’autenticità, rappresentano dunque, paradossalmente, un’ancora morale per l’animo sballottato dalla fortuna e dall’arbitrio in un mondo illusorio. Nel finale, l’ordine dell’armonia e della concordia – lo scioglimento del garbuglio sentimentale – scaturisce dal rapido disinganno dei sensi.

Gli intrecci dei drammi per musica del primo Settecento si concentrano viepiù sulla rappresentazione vivida degli affetti in tumulto, e sul loro diffi-

⁹ RUGGIERO ROMANO, *Paese Italia: venti secoli di identità*, Roma, Donzelli, 1994.

cile ma necessario governo. La stessa aria col daccapo è adibita a dominare secondo un certo ordine il dissesto delle passioni, nell'atto stesso di sonorizzarle. Predica il Metastasio:

Son pur le umane passioni i necessari venti co' quali si naviga per questo mar della vita; e perché sien prosperi i viaggi non convien già proporsi l'arte impossibile d'estinguerli; ma quella bensì di utilmente valersene, restringendo ed allargando le vele ora a questo ora a quello, a misura della loro giovevole o dannosa efficacia nel condurci al dritto cammino o nel deviarcene.¹⁰

Ora, gli intrecci drammatici – e qui m'interessano, lo sottolineo, non gli intrecci in sé bensì gli intrecci «musicalmente realizzati», per dirla con Dahlhaus, ossia le narrazioni svolte in musica – sempre presentano un certo numero di censure e di tabù. Nel Seicento, poniamo, la regola del punto d'onore esclude, in linea di principio, l'infedeltà femminile – se compare, si rivela illusoria –, addirittura inconcepibile giacché attenterebbe all'ideale della purezza del sangue. Del pari, la rappresentazione della vecchiaia è problematica: nel teatro d'opera del Seicento, i vecchi, se compaiono, sono oggetto di dileggio e ludibrio; in quello del Settecento, hanno nel dramma la funzione di depositari della legge o del sapere (sovrani, sacerdoti, vecchi pastori), sono cioè dispositivi drammatici utili a dirimere gl'inganni e ad arretrare l'agnizione. È altresì notevole che nella drammaturgia del Metastasio manchino del tutto le donne anziane, e manchi affatto la rappresentazione della maternità. Simili censure e simili tabù si osservano anche nel teatro d'opera dell'Ottocento: è essenziale che il tenore, seppur creda d'essere tradito, di fatto non lo sia; è essenziale, cioè, che la prima donna sia innocente, quand'anche possa o debba apparir colpevole. (Le rarissime eccezioni, come lo *Stiffelio*, confermano la regola.)

Ma la conseguenza che qui mi preme mettere in luce, in questa fissazione selettiva della drammaturgia operistica sulle passioni amorose, è un'altra. Il melodramma italiano è essenzialmente un teatro di giovani uomini e giovani donne che gioiscono e patiscono nella morsa dell'amore. Per dirla con d'Amico, la differenza capitale tra Sette e Ottocento starà nel fatto che dall'equazione illuministica amore=piacere si passa all'equazione romantica amore=dolore: ma la sfera sentimentale è sempre quella.¹¹ In ogni caso, la dimensione del tempo che passa, dell'età che avanza, è assente; se c'è, è un

¹⁰ PIETRO METASTASIO, *Estratto dell'Arte poetica d'Aristotile*, in Id., *Tutte le opere*, a cura di Bruno Brunelli, II, Milano, Mondadori, 1947, p. 1031.

¹¹ FEDELE D'AMICO, «voce» *Canto*, in *Enciclopedia dello spettacolo*, a cura di Silvio d'Amico, 11 voll., Roma, Le Maschere, 1954-1968, II, coll. 1667-1699.

accessorio della narrazione, non viene tematizzata. Anche in questo senso, si conferma l'assunto di Dahlhaus: l'opera in musica all'italiana è un dramma del 'presente assoluto'. E questo presente senza età si suppone giovane.

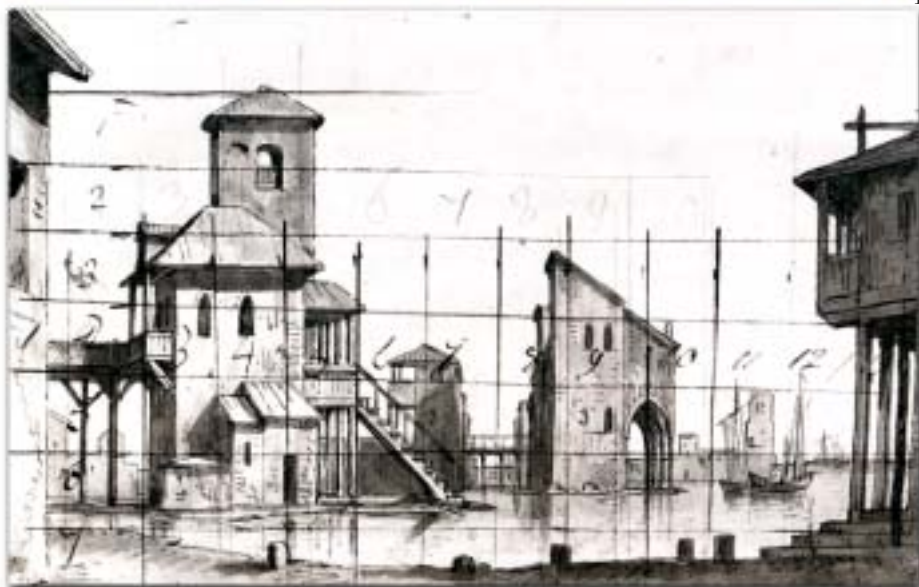
Certo, nell'Ottocento il quadro si complica. Nella drammaturgia di Rossini, prevalendo pur sempre la sfera delle passioni amorose, l'interesse drammatico si sposta volentieri su un contrasto dialettico tra natura e cultura, o diciamo più banalmente tra natura e artificio: nei soggetti drammatici, nelle forme musicali, nello stile di canto. Dal candore ignaro della cavatina di Tancredi o della serenata di Lindoro germogliano inopinati contrasti e conflitti, che culminano nel parossismo meccanizzato del finale I (quadro di stupore e stretta forsennata), e si sedano infine nella riconquistata concinnità del finale II: che decanta una serenità appagata, un'aurora di certezze sentimentali. Ci sono eccezioni: il profeta Mosè, la madre incestuosa e assassina Semiramide; il dramma celebra allora, in forme mitiche ma sostanzialmente ricalcando sempre quel decorso ideale, la fondazione della nazione o la rigenerazione dello stato. (Sarà, a Parigi, ancora e soprattutto il tema del *Guillaume Tell*, di un'opera che culmina sonorizzando l'apoteosi della libertà conquistata, la giovinezza d'un popolo.) In Donizetti prevale piuttosto la dialettica tra l'efferatezza della politica e la smania della passione, tra le costrizioni dell'etichetta e l'irruenza devastante del sentimento individuale: «Voglio amore, ché senza questo i soggetti sono freddi, e amor violento».¹² La ribellione dell'individuo ne decreta la rovina, che suscita una commozione tanto straziante quanto inane. Dice bene Luigi Baldacci: la drammaturgia di Donizetti ci dipinge al vivo la ferocia insensata della storia.¹³ Nel suo teatro, struggente di tenerezza eppur così crudele, sentiamo che, morta Bolena, Enrico VIII sciuperà ancora una lunga serie di regine; morta Stuarda, morto Devereux, Elisabetta I persisterà nel suo delirio di potenza politica e d'impotenza sentimentale. Alla base, il melodramma del primo Ottocento continua ad essere un teatro del 'presente assoluto', un teatro senza il fattore 'tempo'. Il tempo celebra sì la riconquistata letizia, oppure miete vittime e semina lutti, ma non passa, non scorre: accade, c'è. Il melodramma di Rossini Bellini Donizetti è più che mai un teatro di giovani eroi infelici, prede di strazianti patemi, un teatro che non conosce e non celebra la saggezza né i tormenti della vecchiaia.

¹² Lettera di Donizetti all'impresario Giuseppe Consul, Napoli, 21 luglio 1835 (GUIDO ZAVADINI, *Donizetti. Vita, musiche, epistolario*, Bergamo, Istituto italiano d'Arti grafiche, 1948, p. 379).

¹³ LUIGI BALDACCI, *Donizetti e la storia*, in *Atti del 1° Convegno internazionale di studi donizettiani. Bergamo, 22-28 settembre 1975*, a cura di Pieralberto Cattaneo, Bergamo, Azienda autonoma di Turismo, 1983, pp. 5-17.



1



2

1. Romolo Liverani (1809-1872), bozzetto scenico (Le rovine di Aquileia) per un'impresicata (ma circa 1850-1851) rappresentazione di *Attila*. Penna e acquarello verde e grigio. Milano, Museo Teatrale alla Scala. Da *Romolo Liverani scenografo*, a cura di Marcella Vitali, Faenza, F.lli Lega Editori, 1990.

2. Romolo Liverani (1809-1872), bozzetto scenico (Rio Alto) per *Attila*. Fano, 1850. Penna e acquarello nero. Forlì, Biblioteca Comunale, Fondo Piancastelli (*Ibid.*).

Con Verdi, non è più così. (Lo ripeto: non mi sto occupando delle trame nude e crude, non sto confondendo il lavoro degli operisti con quello dei librettisti. Penso all'azione drammatica musicalmente rappresentata: che è altra cosa dal semplice *plot*, dalla storia narrabile come risulta dal mero dialogo verbale; è il dramma come lo svolge la musica.)

Verdi per primo offre agli Italiani un teatro a dulto, un teatro di virtù morali e civili, un teatro – più semplicemente – dove il tempo passa, e non passa invano, lascia il segno, incide sui personaggi. Un teatro dove sull'amore, ed anche nell'amore, predomina la volontà: nella ricerca del bene contro il male, volentieri la volontà s'inganna e perlopiù si spezza e soccombe, ma infine arreca un sacrificio che, se si configura come una sconfitta esistenziale, al tempo stesso celebra una vittoria morale. Martiri, circondati dal compianto dei sopravvissuti: i quali attraverso quel martirio, e in quel compianto, nell'attimo bruciante del finale, conquistano la consapevolezza d'una verità alla quale eran ciechi. (Questa descrizione del tipico *tableau* finale d'un melodramma verdiano ha precisi correlati tecnico-musicali, che David Rosen ha egregiamente analizzato.¹⁴)

Cadono acconce due precisazioni. La prima. Non credo che cogliamo il nocciolo del teatro di Verdi se enfatizziamo il peso, l'incidenza del fattore politico. Le opere, o le singole scene, che tematizzano le problematiche del potere sono, tutto sommato, una manciata. L'incastro tra i tumulti dei destini individuali e i congegni impietosi del potere è beninteso un motivo frequente, proprio come in Donizetti, e in generale nel teatro d'opera di metà Ottocento: non è però una specialità di Verdi, e non lì si consumano le tragedie dei suoi eroi. La seconda osservazione. Non credo che vada sopravvalutata l'incombente immagine del Padre, che pure nella drammaturgia verdiana ha una presenza singolarmente forte, come hanno variamente argomentato Baldacci, Lavagetto, Baroni. Una spiegazione – quella 'politica' – che lasci fuori *La traviata* non è una spiegazione sufficiente; un'interpretazione – quella 'paterna' – che lasci fuori *Il trovatore* o *Un ballo in maschera* non è un'interpretazione convincente. Insisto nel sostenere che la vera novità del teatro di Verdi, straordinaria rispetto all'intero arco storico dell'opera italiana precedente, sta nell'aver introdotto la percezione, musicalmente realizzata, del tempo che passa, dell'età che avanza, di quella maturità e di quella vecchiaia insomma che il melodramma delle generazioni

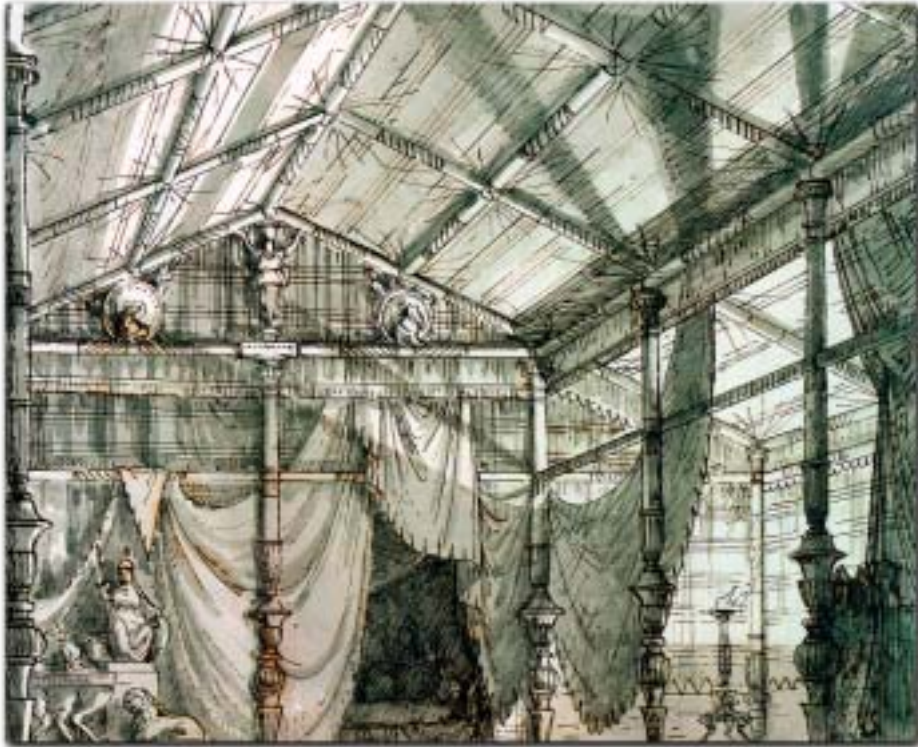
¹⁴ DAVID ROSEN, *How Verdi's Serious Operas End*, in *Atti del XIV congresso della Società internazionale di Musicologia*. Bologna, 27 agosto - 1° settembre 1987. Ferrara-Parma, 30 agosto 1987, a cura di Angelo Pompilio, Lorenzo Bianconi, Donatella Restani e F. Alberto Gallo, III, *Free Papers*, Torino, EDT, 1990, pp. 443-450.

precedenti aveva censurato, o semplicemente ignorato, e che Verdi affronta a viso aperto.

Farò tre rapidi esempi.¹⁵ *Ernani* è stato spesso inteso come un'opera politica. Anche i censori la videro così. Nel 1850 a Roma, per dire, il ministro dell'Interno intima che, «qualora dagli impresari teatrali nella Capitale si presentasse per l'approvazione lo spartito musicale *l'Ernani*, deve questa venire assolutamente negata».¹⁶ Strana cosa invero. La scandalosità che rendeva improponibile al pubblico teatrale di Roma *l'Ernani* stava da un lato, genericamente, nell'indecenza del soggetto di Victor Hugo (un'indecenza comunque tanto edulcorata nel melodramma da aver superato il controllo della censura austriaca); dall'altro, e più sonoramente, nel coro dei congiurati, «Si ridèsti il leon di Castiglia». Ma non v'è chi non veda che la congiura dell'*Ernani* è cosa risibile: fallisce sul nascere, troncata peraltro non già da un eroe invitto bensì da un reuccio scodellato di fresco, un bellimbusto che fino a un momento prima sfarfalleggiava in incognito a caccia d'avventure galanti. Non c'è dubbio che il coro dei congiurati, nella musica di Verdi, sprigioni un elevato potenziale incendiario: ma nella drammaturgia complessiva della scena serve più che altro per contrapposto, per fornire un ironico pretesto al vero soggetto dell'atto III, che è la maturità del giovane imperatore: la cui investitura morale si compie nell'esercizio della clemenza, sentimentalmente magnificato dalla musica (Finale III). Quest'investitura è attuata secondo una dialettica (musicale) complessa, che riassume il senso profondo dell'opera. Il paradosso dell'*Ernani* sta infatti in una vendetta proclamata ma fallita. La vendetta di Ernani e Silva contro Carlo, solennemente giurata nel Finale II, non può consumarsi, proprio perché Carlo nell'assurgere al soglio acquista non solo un diritto supremo sui due antagonisti, ma può esercitare la virtù regia della clemenza. Questo gesto – la periipezia fondamentale del dramma – viene innescato da tre fattori, due esterni a Carlo ed uno interiore. Ernani si palesa, si consegna dunque alla condanna capitale che Carlo ha comminato agli insorti: lo fa per orgoglio e per senso dell'onore, ma anche perché, vanificato il proposito di vendetta suo e di Silva, sa bene che Silva sarebbe inesorabile con lui; e preferisce morire per mano dell'imperatore anziché soccombere al rivale in amore. Elvira, dal canto suo, con lo slancio irruente della sua supplica (la melodia lunga lunga lunga, e rapinosa, «Ah signor, se t'è concesso / il maggiore d'ogni trono») impetra da Car-

¹⁵ Ho tratto più d'uno spunto dei capoversi seguenti da lunghe conversazioni con mia moglie Giuseppina La Face, che amorosamente ringrazio.

¹⁶ Cit. da ANDREAS GIGER, *Social Control and the Censorship of Giuseppe Verdi's Operas in Rome (1844-1859)*, «Cambridge Opera Journal», XI/3, 1999, pp. 233-265: 244.



Romolo Liverani (1809-1872), bozzetto scenico (Tenda d'Attila) per un'impresata ripresa di *Attila* (circa 1850). Penna ed inchiostro nero, acquarellato. Da *Sorgete! Ombre serene! L'aspetto visivo dello spettacolo verdiano* cit.

lo la clemenza per Ernani e la ottiene: crede di salvarlo, di fatto lo consegna, ignara, alla vendetta di Silva. Carlo, infine, è ormai fuori dal groppo micidiale d'amore e onore che nei primi due atti lo attanagliava insieme col tenore, il soprano, il basso: adulto per rango se non per età, ha compiuto quel passo fuori dall'ardore della giovinezza che ad Ernani è tragicamente precluso; la clemenza è la manifestazione della sua interiore maggioranza. Nel salvar la vita ad Ernani crede di essere clemente (e soggettivamente lo è), è invece lo strumento inconsapevole della sua morte. Il fallimento del patto stipulato con Silva consegna Ernani tanto più inesorabilmente all'artiglio del vecchio: un vecchio che in forza della vampa d'amore prova in sé tutto il vigore cocente d'un indomito giovane, e tanto più soffre lo smacco della vetustà. Non la vicenda politica, non la paternità vicaria di Silva nei confronti d'Elvira, bensì il cimento della maturità nel contrasto delle generazioni fornisce la stoffa dell'*Ernani*.

Simon Boccanegra è un'altra opera che si suole esaminare in prospettiva eminentemente politica, in particolare per via della splendida superfetazione del Finale I nella versione di Boito (1881). Non sono convinto che *Simon Boccanegra* rappresenti il dramma del potere che avvelena la vita degli uomini. Certo, il quadro dato all'intreccio è la lotta per il dominio di Genova. Ma il vero tema del dramma musicalmente realizzato sta nel feroce contrasto tra il corsaro Simone e il patrizio Fiesco, tra il baritono che incarna la forza irresistibile dell'amore e il basso che gli oppone la marmorea inflessibilità dell'odio. Diciamo di più. Nel *Simon Boccanegra* la sfida che contrappone Fiesco e Simone per un interminabile quarto di secolo tematizza un quesito assai serio, che prima o poi ci riguarda tutti: come invecchiare bene, come invecchiare male. Simone muore male, sì, ma muore contento; è invecchiato bene, perché ha ben operato per tutti e perché ha inseguito per sé un sogno d'amore, infine appagato. *In extremis*, riconosciuto Fiesco, può spirare mantenendo il patto; salda i conti col passato, e sulle labbra gli fiorisce un fioco sorriso di serena letizia (l'opera finisce in una quinta vuota, un accordo di La bemolle che, spentosi il Do centrale del baritono, non sappiamo se sentire maggiore o minore). Fiesco invece è invecchiato male, nella sua alterezza ha covato l'odio, il livore, la brama di rivalsa, il rancore (nel dramma di García Gutiérrez la parola più frequente è *encono*, che vale il francese *rancune*): il riconoscimento di Maria nell'attimo stesso della morte di Simone è per lui insieme una grazia insperata e il fomite d'un rimorso che lo perseguiterà in sempiterno. Il tema dell'invecchiare bene o invecchiare male non dev'essere stato l'ultima delle attrattive che l'enigmatico dramma spagnolo esercitò su Verdi. Nel 1857, Verdi è nei suoi quarantacinque anni: stando all'inventario del guardaroba del 1857, ha la stessa età di Fiesco nel



Francesc Coberta Rovirosa Soler (1836-1900) e Joan Ballester Ayguals (1835-1868), bozzetto scenico (Accampamento di Attila) per *Attila*. Barcellona, Teatro Principal, 1855. Da ISIDRE BRAVO, *L'Escenografia Catalana*, Diputació de Barcelona, 1986.

prologo, la stessa età di Simone morente; nelle condizioni biologiche di metà Ottocento, è un uomo sulla soglia della vecchiaia. Nel 1881, ventiquattr'anni dopo, Verdi è sessantanovenne: ha l'età del decrepito Fiesco. I due duetti tra Simone e Fiesco, nel Prologo e nell'ultimo atto, non subirono alcun ritocco tra il 1857 e il 1881: lì, credo, si annida il senso profondo dell'opera.

Poche parole infine sul terzo caso. Nel *Trovatore* non c'è politica – l'intruccio guerresco del dramma di García Gutiérrez è sbiadito affatto nella conversione melodrammatica – e non c'è decrepitudine. Non c'è neanche un padre, bensì una madre, non vecchia: in una prima fase del progetto avrebbe dovuto dare il titolo all'opera. Ci sono piuttosto tre giovani disperati, irretiti in un triangolo amoroso di rara violenza. Ma l'interesse precipuo del dramma starà invero nel fatto che i due contendenti maschi, Manrico e Luna, sono nel contempo irretiti, e non lo sanno, in un secondo triangolo, parentale stavolta, che ha per vertice l'altra prima donna, Azucena. (All'atto pratico, l'inenarrabile libretto del *Trovatore* non presenta alcuna difficoltà di

comprensione neanche per lo spettatore più sprovveduto, sol ch'egli colga – e lo coglie anche il melomane ingenuo – che l'opera, disponendo di due prime donne dal peso perfettamente eguale, si regge appunto sulla contrapposizione di due triangoli in sé affatto canonici, prima donna/tenore/baritono, e che però soltanto uno dei quattro personaggi, la prima donna nel triangolo parentale, ha l'esatta cognizione della natura di questo secondo triangolo: donde il meccanismo a orologeria della fine cruenta coi tre cadaveri in scena.) Il vero tema del *Trovatore* – un dramma in cui gran parte dell'azione sta nel narrare e rinarrare ciò che fu – sarà dunque quello dei disastri arrecati da un passato che non passa mai e semina errori, da un retaggio di orrori che il tempo non ha potuto né saprebbe digerire. Quando il breve tempo del dramma avrà consumato le sue vittime, nulla sarà mai più come prima: vale nei feudi del conte di Luna come nel Palazzo degli Abati, in casa Germont come nella dimora del buffone che infine può piangere, nel governatorato di Boston come nelle lande della Scozia o nelle stanze di Amneris.

Ho detto che Verdi per primo offre agli Italiani un teatro adulto, tessuto sulla trama dolorosa del tempo che passa. Avrei dovuto dire per primo e per ultimo. Col suo teatro di uomini adulti, o che lottano per esserlo, proposto agli spettatori d'Italia come scuola di un sentimento civile e virile, Verdi è e resta un'eccezione, nell'arco storico dell'opera italiana. Nel febbraio del 1893, il vecchio Falstaff con pacato disincanto si asciuga addosso i panni al solicello tiepido che batte sull'Osteria della Giarrettiera; otto giorni prima, Puccini ha celebrato nella *Manon Lescaut* lo scatenamento della lussuria giovanile come istinto primordiale e distruttore; e tre anni dopo decanterà lo strazio d'un impossibile addio alla spensieratezza della gioventù. In questo senso, per la robusta struttura di una stoffa morale e civile e laica, nella prospettiva di uno scorrere del tempo che interviene come fattore decisivo nel pilotare il destino degli uomini e delle donne, Verdi rappresenta un'eccezione nella storia dell'opera italiana: un'eccezione che, nell'atto stesso di confermare il ruolo che il teatro d'opera ha sempre svolto da noi come scuola del sentimento, fornisce un modello d'uomo inconsueto per l'Italia, e congeniale agli ideali del Risorgimento.