

6 Verdi “politico”



▲ Giuseppe Verdi in una foto di Disderi del 1859.

La giovinezza e gli “anni di galera”

Giuseppe Verdi nasce nel 1813 a Busseto (Parma), figlio di un oste. Riesce a compiere i primi studi grazie alla solidarietà di alcuni compaesani; a 19 anni emigra a Milano (che all’epoca faceva parte dell’Impero austro-ungarico) per studiare al Conservatorio con una borsa di studio offerta dal Monte di Pietà di Busseto. Per anni pendola tra Busseto e Milano; poi, a 23 anni, si sposa e si trasferisce definitivamente a Milano, dove a 26 anni mette in scena la sua prima opera. In quello stesso anno si consumano tre tragedie familiari, che segneranno per sempre la vita del compositore: rimane vedovo e poco tempo dopo muoiono i suoi due figli. Verdi è costretto a lavorare moltissimo, compone un’opera dietro l’altra (sono “gli anni di galera”), fino a quando nel 1842, a 29 anni, trova il successo con *Nabucco*, subito rappresentato in tutta Europa. Nel 1850 arriva anche a New York e Buenos Aires e ne consacra la fama. *Nabucco* è un’opera politica, così come molte di quelle che seguiranno: *I Lombardi alla prima crociata*, *La battaglia di Legnano* e *Giovanna d’Arco*. Ma questi sono anche gli anni di *I due Foscari*, *Attila*, *Ernani* e *Macbeth*, meno politiche e più romantiche. Dopo anni di fatiche arriva finalmente il benessere e, nel 1848, Verdi acquista una grande tenuta e una villa sul Po, a Sant’Agata, dove darà libero sfogo al suo spirito contadino: potrà allevare cavalli, curare il frutteto e i fiori.

Viva Vittorio Emanuele

Re d’Italia: V.E.R.D.I

Nelle trame di *Nabucco*, *I Lombardi alla prima crociata* e *La battaglia di Legnano*, gli italiani sono privati della loro terra e, nella terza opera, subiscono addirittura l’invasione dei tedeschi. Ma anche *Giovanna d’Arco* (1845) narra di un popolo, quello francese, che combatte per liberarsi, così come *Azira* (1845) che racconta dei peruviani, di cui Azira è principessa, che lottano contro gli invasori spagnoli, o ancora come *Attila* (1846), in cui gli abitanti di Aquileia combattono contro l’invasore unno.

Bisogna tuttavia inquadrare il contesto storico, se si vuole comprendere l’impegno politico di Verdi e dei suoi librettisti: nel 1815, dopo il Congresso di Vienna, viene creato il Regno Lombardo-Veneto, che negli anni Quaranta è guidato con il pugno di ferro da Joseph Radetzky. Nel 1848 l’intera Europa insorge, con la richiesta di costituzioni più democratiche e di politiche più liberali. In Italia, in particolare, il 1848 è l’anno della Prima guerra di indipendenza: gli austriaci vengono cacciati da Milano e Venezia, ma durante l’estate sconfiggono Carlo Alberto di Savoia a Custoza e poi ancora, nel 1849, a Novara e riprendono possesso del Lombardo-Veneto.

Melodrammi “storici”

In questo particolare contesto storico-politico Verdi scrive opere con una spiccata vocazione indipendentista: si pensi al desiderio dei personaggi di rendere libera e autonoma la propria terra, all’avversione nei confronti del tedesco Federico Barbarossa o dell’unno Attila, nei confronti degli spagnoli dell’Impero di Carlo V, imperatore d’Austria e di Spagna.

Ma la censura austriaca non poteva contestare storie ambientate in altre epoche e in luoghi lontani (Europa, America, Asia). In quegli anni infatti impazzavano i romanzi storici, il cui apice è rappresentato dai *Promessi sposi* di Manzoni (la seconda edizione, quella definitiva, è del 1840-42), la cui storia è ambientata nella Lombardia del XVII secolo invasa dagli spagnoli arroganti e violenti. Gli austriaci non potevano obiettare neppure alle scritte che comparivano sui muri: Viva V.E.R.D.I (acronimo per Vittorio Emanuele Re d’Italia); né potevano censurare l’idolo degli amanti della musica, ormai famoso in tutto il mondo.

Nabucco

(1842)

Scritta su libretto di Temistocle Solera (→ p. 12) *Nabuccodonosor* (questo è il titolo completo dell'opera) racconta l'assedio di Gerusalemme da parte del re babilonese. Gli ebrei prendono come ostaggio Ferena, figlia di Nabucco, e l'affidano a Ismaele, figlio del re di Gerusalemme; ma Ismaele, quando era ostaggio a Babilonia, era stato liberato da Ferena. I due si amano, e lui vuole liberarla. Tuttavia il piano salta per l'arrivo dell'altra figlia di Nabucco, Abigaille, anche lei innamorata di Ismaele.

Tempo dopo, la scena si sposta a Babilonia, dove sono stati portati i prigionieri ebrei dopo la conquista di Gerusalemme. Abigaille scopre di essere figlia di una schiava, per cui è Ferena l'erede di Nabucco. La gelosia esplode verso la sorellastra che le ruba sia il ruolo di reggente (Nabucco è al fronte) sia l'amato Ismaele.

Abigaille si impossessa del trono e Nabucco perde la ragione. Nel suo odio per Ismaele e per la sua amata Ferena, Abigaille ordina lo sterminio degli ebrei, che vicino al fiume piangono il ricordo della "patria sì bella e perduta".

Nabucco guarisce, riprende in mano la situazione, distrugge le statue degli idoli e grazia gli ebrei, convertendosi all'unico Dio.

I Lombardi alla prima crociata

(1843)

Anche quest'opera è scritta su un libretto di Solera e narra una storia ambientata a Milano tra il 1097 e il 1099. Due fratelli, Arvino e Pagano, amano Viclinda, che sposa Arvino. Pagano l'assale, viene esiliato, ma si pente (o almeno finge di pentirsi), viene perdonato e riceve il comando del battaglione di crociati che parte per Gerusalemme.

Prima di partire attenta alla vita di Arvino, ma per errore uccide il padre e viene bandito.

Siamo sul fronte orientale, dove la figlia di Arvino, Giselda, è ora prigioniera – amata e riamata dal figlio del tiranno musulmano. Segue una serie di colpi di scena, che portano alla conquista di Antiochia da parte dei crociati guidati da Arvino. Dopo altri colpi di scena giocati sull'opposizione tra ruoli sociali (cristiani o musulmani) e amore, Giselda e il figlio del tiranno si incontrano, ma lui è ferito a morte, si converte e muore. Segue una "scena della pazzia" come in molte delle opere che hai visto finora. L'opera si conclude con la conquista di Gerusalemme, che tuttavia non impedisce ai crociati di commuoversi al ricordo della loro Lombardia.

La battaglia di Legnano

(1849)

Il libretto è scritto da Salvatore Cammarano (→ p. 13) e racconta la storia della guerra tra Milano, assetata di libertà, e i tedeschi di Federico Barbarossa che la dominano – il riferimento alla dominazione austro-ungarica, a un anno dalla Prima guerra di indipendenza, non è certo casuale...

Anche qui ritroviamo il conflitto tra ruolo pubblico e sentimento privato: Arrigo è fidanzato con Lida, ma per ordine del padre, che mira ad alleanze politiche, la ragazza deve sposare Rolando. Poiché Rolando salva Arrigo in battaglia, quest'ultimo lo vede come rivale ma deve anche essergli grato...

Arrigo sceglie quindi di entrare nella Compagnia della Morte, il gruppo di cavalieri posto a diretta difesa del carroccio della Lega Lombarda.

Rolando intercetta una lettera di Lida ad Arrigo e si mette in moto il meccanismo della gelosia e della vendetta. Alla fine i lombardi sconfiggono i tedeschi e tra i vincitori c'è anche Arrigo, ferito a morte, che spiega che Lida è innocente e muore stringendo al cuore la bandiera del carroccio.

Nabucco

« Va, pensiero »

ATTO III

Va, pensiero, sull'ali dorate;
Va, ti posa sui clivi, sui colli,
Ove olezzano¹ tepide e molli
L'aure dolci del suolo natal.

- 5 Del Giordano le rive saluta,
Di Sionne² le torri atterrate...
Oh mia patria sì bella e perduta!
Oh membranza³ sì cara e fatal!

- Arpa d'or dei fatidici vati,
10 Perché muta dal salice pendi? ⁴
Le memorie nel petto raccendi,
Ci favella⁵ del tempo che fu!

- O simile di Solima ai fati⁶
Traggi⁷ un suono di crudo lamento,
15 O t'ispiri il Signore un concento⁸
Che ne infonda al patire virtù!⁹

1. **olezzano**: profumano.
2. **Sionne**: Gerusalemme.
3. **membranza**: ricordo.
4. **Perché muta ... pendi?**: i profeti che predicavano il futuro si accompagnavano con l'arpa, che ora è appesa, inutile, agli alberi.
5. **Ci favella**: Raccontaci.
6. **O simile ... ai fati**: Tu, pensiero, simile al destino di Gerusalemme.
7. **Traggi**: Porta.
8. **un concento**: un coro, un'armonia.
9. **Che ne infonda ... virtù!**: Che ci dia la forza di sopportare (la lontananza dalla patria, nel testo; l'invasione austriaca, nel significato traslato).

ANALISI ATTIVA DEL TESTO

1. "Oh mia patria sì bella e perduta!"

È indubbiamente il verso cardine sia drammaturgico sia politico del *Nabucco*: in italiano corrente, facile da memorizzare, quindi cantabile per strada, senza che la polizia di Radetzky possa obiettare alcunché. Oltre all'uso strumentale che ne viene fatto in epoca risorgimentale, questo coro ha una lunga tradizione di epigoni.

- Nel 1892, quando il generale Bava Beccaris dava l'ordine di sparare sugli operai in sciopero, l'anarchico Pietro Gori compone l'*Inno del primo maggio* sulla musica di *Va, pensiero*: le arie delle opere venivano immediatamente trasposte per l'esecuzione automatizzata nelle *pianole* o negli *organetti*, strumenti portatili usati dagli ambulanti nelle strade di paesi e città.
- Salvatore Quasimodo, nella Milano occupata dai nazisti nel 1945, scrive una poesia famosissima sul ruolo degli intellettuali durante l'occupazione, *E come potevamo noi cantare*: il riferimento a questo coro è evidente nei versi *Alle fronde dei salici per voto / anche le nostre cetre erano appese*.
- Nell'immediato dopoguerra gli istriani e i dalmati lasciano la Jugoslavia e giungono, esuli, in Italia: *Va, pensiero* diventa il loro inno.
- Vari partiti politici nel secondo dopoguerra hanno proposto *Va, pensiero*, con lievi modifiche testuali, come inno nazionale al posto di *Fratelli d'Italia*.
- Spesso, nelle rappresentazioni di *Nabucco*, viene fatto un riferimento agli ebrei sterminati non a Babilonia ma ad Auschwitz.

2. Un uso magistrale del coro

Al di là dell'uso politico e del suo valore storico, questo coro – indubbiamente il più famoso della storia dell'opera, insieme a quello del brindisi della *Traviata* – è un colpo di genio teatrale: al centro di una fase concitata della trama, con eserciti che si scontrano, con la minaccia di un genocidio, *Va, pensiero* porta un momento di poesia musicale altissimo, giocato sull'alternanza sapientissima tra sussurri ed esplosioni di potenza massima della voce.

Ascoltalo: lo conosci certamente, ma leggendo il testo comprenderai anche il significato delle parole. Se vuoi cerca in Internet l'edizione italo-inglese che ne ha fatto il rocker Zuccherò Fornaciari.

◀ Locandina d'epoca del *Nabucco* di Giuseppe Verdi, 1843.



La battaglia di Legnano

« Viva Italia! »

ATTO I, NUMERO 2

Viva Italia! sacro un patto
Tutti stringe i figli suoi:
Esso alfin di tanti ha fatto
Un sol popolo d'eroi!

- 5 Le bandiere in campo spiega¹,
O Lombarda invitta Lega,
E discorra un gel per l'ossa
Al feroce Barbarossa.

- Viva Italia forte ed una²
10 Colla spada e col pensier!
Questo suol che a noi fu cuna³,
Tomba fia dello stranier!

1. spiega: alza, mostra.

2. una: unita.

3. Questo suol ... cuna: Questa terra che ci è stata culla.

I Lombardi alla prima crociata

« O Signore, dal tetto natio »

ATTO IV, NUMERO 17

O Signore, dal tetto natio
ci chiamasti con santa promessa.
Noi siam corsi all'invito di un pio¹,
giubilando per l'aspro sentier.

- 5 Ma la fronte avvilita e dimessa
hanno i servi già baldi e valenti²!
Deh, non far che ludibrio alle genti
Sieno, Cristo, i tuoi figli guerrier!

- O fresch'aure volanti sui vaghi
10 ruscelletti dei prati lombardi!
Fonti eterne! Purissimi laghi!
O vigneti indorati dal sol!

Dono infausto, crudele è la mente
che vi ping³ sì veri agli sguardi,
15 ed al labbro più dura e cocente
fa la sabbia d'un arido suol!

1. un pio: papa Urbano II, il promotore della crociata.

2. già baldi e valenti: che prima erano baldanzosi e coraggiosi.

3. vi ping³: vi dipinge, vi ricrea.

ANALISI ATTIVA DEL TESTO

1. "Viva Italia forte ed una / Colla spada e col pensier!"

Siamo alla fine di gennaio del 1849. Un anno prima è scoppiata una rivolta in Sicilia che ha dato il "la" alla borghesia europea e alla giovane aristocrazia romantica (rivolta che verrà ripresa metaforicamente da Verdi a Parigi con *I vespri siciliani*): è in corso quella che viene chiamata "la primavera dei popoli". *La battaglia di Legnano* va inserita in questo contesto storico, per comprenderne meglio il suo vero valore. Verdi non osa proporla alla censura austriaca, quindi la mette in scena al Teatro Argentina di Roma, ottenendo un successo travolgente. Pochi giorni dopo Mazzini proclama la Repubblica Romana, che durerà fino all'estate di quell'anno. Lo slogan della Repubblica e dei moti a favore dell'unità d'Italia è proprio *Viva Italia forte ed una / Colla spada e col pensier!*, l'ultima strofa del coro con cui si apre *La battaglia di Legnano*.

Il verso ha una doppia valenza:

- da un lato esprime l'idea dell'Italia *una*, unita, che non tutti i grandi del Risorgimento accettavano, soprattutto nel 1848, quando più che l'unità del Paese si chiedevano democrazia, suffragio universale, libertà di culto, economia liberale; quella di Verdi, dunque, era una presa di posizione radicale;
- dall'altro propugnava l'unione degli intellettuali, *il pensier*, con i giovani ufficiali aristocratici che costituivano il nerbo degli eserciti, *l'arme*, e con i giovani professionisti borghesi che avevano messo in atto gli attentati dei moti carbonari e che militavano nelle fila delle "forze armate" dei vari staterelli italiani.

2. "Questo suol che a noi fu cuna, / Tomba fia dello stranier!"

Va, pensiero è un inno nostalgico, un rassegnato ricordo della patria perduta. Il coro dei *Lombardi* esprime la stessa nostalgia per la bella Lombardia; *La battaglia di Legnano* invece passa dalla rassegnazione del *Nabucco* e dei *Lombardi* alla realizzazione concreta del progetto politico per via militare: come a dire, la Lombardia è nostra, per gli austriaci può essere solo la tomba. Non ti devi stupire quindi se dopo la prima romana, nel gennaio del 1849, Verdi emigra a Parigi anziché tornare a vivere nell'austriaca Milano...

7 Verdi e la “trilogia popolare”



▲ Giuseppe Verdi in una foto di Disderi del 1853.

Se gli anni Quaranta erano stati gli “anni di galera”, all’inizio degli anni Cinquanta la fortuna sembra arridere a Verdi ormai quarantenne.

Nel 1851 alla Fenice viene messo in scena *Rigoletto* (il cui libretto è tratto dal romanzo *Le roi s’amuse* di Victor Hugo) ed è un enorme successo: Verdi diviene una vera e propria star dello spettacolo teatrale in generale, non solo di quello musicale.

Nel 1852 compone *Il trovatore* (dal dramma omonimo di Antonio García Gutiérrez) e subito dopo *La traviata* (da *La dama delle camelie* di Alexandre Dumas figlio); entrambi vanno in scena nel 1853, il primo a Roma e la seconda alla Fenice, dove crea scandalo ed è subito sospesa dalla censura austriaca. Ma lo scandalo alimenta ancora di più il successo di Verdi e della “trilogia popolare”, che si allarga subito all’Europa. Nel 1855 da Parigi gli viene commissionato *Les vêpres siciliennes*, un *grand opéra* con cori, balletti e imponenti scenografie; dal punto di vista drammaturgico l’opera non è ben riuscita, ma il successo è immenso.

In questo decennio Verdi convive con Giuseppina Strepponi, la grande soprano, che sposerà nel 1859. La sua vita si assesta.

Rigoletto

(1851)

Il duca di Mantova è un libertino che corteggia donne e ragazze, come la figlia di Monterone. Rigoletto, il buffone di corte, lo prende in giro e Monterone maledice lui e il duca. L’opera racconta gli effetti di questa maledizione.

Secondo i cortigiani, Rigoletto, brutto e gobbo, ha una giovane amante: in realtà è sua figlia Gilda, su cui il duca ha messo gli occhi e che si è innamorata di lui.

Un gruppo di cortigiani sta organizzando il rapimento della “amante” del buffone – e lo stesso Rigoletto, senza saperlo, li aiuta, salvo poi disperarsi quando viene a conoscenza del piano. Anche il duca è disperato per la scomparsa di Gilda, ma poi scopre chi l’ha rapita e se la fa portare in camera. Rigoletto cerca di raggiungerli, ma i cortigiani lo bloccano (→ *Cortigiani, vil razza dannata*, p. 30).

Il buffone allora decide di vendicarsi: paga un sicario per uccidere il duca, poi porta Gilda in un’osteria dove il duca si dà alle gozzoviglie, in modo che veda con i suoi occhi di che razza di uomo si tratta. Gilda, vestita da uomo, dovrebbe fuggire, ma inaspettatamente torna alla locanda; il sicario, credendola il duca, la pugnala a morte.

Il trovatore

(1853)

Siamo a Saragozza; molti anni prima, il conte Luna (padre dell’attuale conte) ha fatto bruciare una zingara, la cui figlia Azucena, per vendetta, gli ha rapito il figlio bambino per bruciarlo; ma nell’esaltazione ha bruciato il proprio figlio e quindi ha allevato Manrico, l’erede del conte, come figlio suo.

Il giovane conte Luna è innamorato di Leonora, che però ama Manrico, il trovatore; una sera lui sta facendole una serenata, Leonora gli va incontro, ma il conte la scopre e sfida il trovatore a duello.

Nel campo degli zingari Azucena racconta la storia di sua madre bruciata dal vecchio Conte e dell’errore che ha fatto nel bruciarne il figlio. Manrico sente tutto e scopre la sua vera storia.

Il conte rapisce Leonora, ma Manrico la salva, scatenando il desiderio di vendetta del conte: i soldati catturano Azucena e Manrico viene preso mentre cerca di liberarla; per salvarlo, Leonora promette al conte che giacerà con lui, ma poi beve un veleno. Quando il conte se ne accorge compie una vera strage, ma Azucena, morente, rivela a Luna che Manrico è in realtà suo fratello maggiore, e quindi il titolo di conte spetta a lui.

La traviata

(1853)

Violetta, una “donna di mondo” di Parigi, ha organizzato una festa. Dopo il brindisi, Alfredo – un giovane innamorato di lei – le ribadisce il suo amore sincero. Lei è tentata di cedere alla sua corte, ma decide che vuole vivere libera e a modo suo, inseguendo il piacere.

Passa del tempo e troviamo Violetta nella sua casa di campagna, dove vive felice con Alfredo. Ma arriva il padre del ragazzo, Germont: la sua famiglia è travolta dallo scandalo, il fidanzato della sorella di Alfredo minaccia di rompere il fidanzamento; inoltre il vecchio è preoccupato perché crede che Alfredo mantenga Violetta – che in realtà sta bruciando i suoi risparmi per non chiedere un franco all’amante.

Alla fine Violetta accetta di aiutare Germont e la figlia, quindi confessa ad Alfredo di non amarlo più e torna alla sua vita di prostituta. Ma la tisi non perdona, e lentamente Violetta si consuma. Quando Alfredo e suo padre scoprono che lei si è sacrificata per loro, capiscono quanto grande sia la sua nobiltà d’animo. Ma ormai non c’è più tempo.

Un buffone gobbo, una zingara assassina, una prostituta d’alto bordo

Se leggi le tre trame delle opere “popolari” di Verdi ti rendi subito conto della rivoluzione politica e sociale di questo compositore: non principi e principesse, dèi e dee, ma persone comuni, di basso rango, considerate la feccia della società, che tuttavia nell’animo nutrono sentimenti di pari dignità e forza di quelli degli eroi tradizionali.

Anche la musica è “popolare”: ritmi e temi semplici, studiati a tavolino per essere immediatamente fatti propri dai suonatori d’organetto che per le strade contribuiscono a renderli popolari.

Il contributo di Verdi all’evoluzione del melodramma è fondamentale, poichè segna il passaggio dalla “vecchia” opera romantica di Bellini e Donizetti alla nuova opera del secondo Ottocento.

Il “miracolo” della *Traviata*

È l’opera più eseguita al mondo ed è talmente nota che in *Pretty Woman*, un film popolare degli anni Ottanta, la protagonista, una prostituta, viene portata a teatro dall’innamorato miliardario a vedere... *La traviata*.

Cos’ha di così attraente? Da un lato, è una macchina teatrale che funziona, come tutte quelle che Francesco Maria Piave, il librettista stabile di questi anni, costruisce per Verdi. Dall’altro, la musica ha dei momenti sublimi. Oggi l’argomento non fa più scandalo. Nel 1853 invece, nella Venezia bigotta dominata dai cattolicissimi austriaci, l’opera fu bloccata dalla censura la sera stessa della sua prima messinscena. Una prostituta come protagonista, la storia ambientata nel presente anziché nel profondo passato, i protagonisti appartenenti alla stessa classe sociale degli spettatori, erano elementi intollerabili per la mentalità dell’epoca. L’opera riapparve sulla scena a Napoli, ma ambientata nel Settecento!

► Fondazione Teatro la Fenice, *La Traviata*, direttore Diego Marheuz, regia Robert Carsen, 2012.



La Traviata

« È strano! » « Follie! » « Sempre libera degg'io »

ATTO I, SCENA IV

È strano! è strano! in core
Scolpiti ho quegli accenti!¹
Sarà per me sventura un serio amore?
Che risolvi², o turbata anima mia?
5 Null'uomo ancora t'accendeva...
Oh gioia ch'io non conobbi,
Essere amata amando!

E sdegnarla poss'io
Per l'aride follie del viver mio?
10 Ah, fors'è lui che l'anima
Solinga ne' tumulti³
Godea sovente pingere
De' suoi colori occulti⁴!
Lui che modesto e vigile⁵
15 All'egre soglie ascese⁶,
E nuova febbre accese,
Destandomi all'amor.

Ah quell'amor ch'è palpito
Dell'universo intero,
20 Misterioso, altero,
Croce e delizia al cor.

A me fanciulla, un candido
E trepido desire
Questi effigiò dolcissimo
25 Signor dell'avvenire⁷,

Quando ne' cieli il raggio
Di sua beltà vedea,
E tutta me pascea
Di quel divino error⁸.

30 Sentìa che amore è palpito
Dell'universo intero,
Misterioso, altero,
Croce e delizia al cor!

(Resta concentrata un istante, poi dice)
Follie! Follie! Delirio vano è questo!
35 Povera donna, sola
Abbandonata in questo
Popoloso deserto
Che appellano Parigi,
Che spero or più?
40 Che far degg'io! Gioire,
Di voluttà nei vortici perire.

Sempre libera degg'io
Folleggiar di gioia in gioia,
Vo' che scorra il viver mio
45 Pei sentieri del piacer,
Nasca il giorno, o il giorno muoia,
Sempre lieta ne' ritrovi
A dilette sempre nuovi
Dee volare il mio pensier.

1. **accenti**: parole.

2. **risolvi**: decidi.

3. **l'anima / Solinga ne' tumulti**: la mia anima, solitaria nei suoi problemi sconvolgenti.

4. **pingere / De' suoi colori occulti**: dipingere con i suoi colori nascosti a tutti.

5. **modesto e vigile**: pieno di attenzioni per me.

6. **All'egre soglie ascese**: Venne a trovarmi a casa quando ero malata.

7. **A me fanciulla ... dell'avvenire**: A me, tornata ragazzina, Alfredo ha mostrato un desiderio puro e timoroso, un dolcissimo padrone del mio futuro.

8. **me pascea / Di quel divino error**: mi dilettao nella follia d'amore.

ANALISI ATTIVA DEL TESTO

1. Il contesto

Siamo alla conclusione del primo atto. Gli ospiti della grande festa offerta da Violetta sono arrivati, hanno brindato (certo hai sentito mille volte *Libiamo, libiamo nei lieti calici*), lei li introduce nella sala da pranzo; Alfredo le dichiara ancora il suo amore romantico con la strofa che qui torna due volte (*Ah, quell'amor*) e lei resta sola per un momento.

2. La “solita forma”

A p. 6 hai letto che c’era una forma standard per le opere, con sequenze prestabilite. Quella che trovi in queste pagine è la seguente:

- Scena: «È strano!»
- Cantabile: «Ah, fors’è lui»
- Tempo di mezzo: «Follie!... Follie!...»
- Cabaletta: «Sempre libera degg’io»

3. Una prima lettura globale

È un testo lungo, che ci conviene dividere in tre parti:

- il fascino di *Essere amata amando*, per una professionista dell’amore a pagamento: dalla prima strofa alla *
- la reazione: l’amore è una follia, un’illusione: è la strofa *
- la ribellione diventa un progetto di vita libera da costrizioni: è la strofa *

4. Una donna libera

Questo monologo è un capolavoro di analisi psicologica. Vediamo anzitutto la prima parte.

a. Di fronte all’idea di poter “Essere amata amando” Violetta si pone due domande, una all’inizio della strofa 1 e una all’inizio della strofa 2: ogni strofa ha il suo nucleo, il suo centro psicologico. Trova le domande nel testo.

b. In fondo Violetta ha poco più di vent’anni e quindi le si apre il cuore quando lui si presenta come “signor dell’.....”: lei ha bisogno di un futuro. Poi c’è la reazione, Violetta torna con i piedi a terra: l’amore, l’avvenire ecc. sono follie perché

- lei non è una fanciulla, ma una donna ,
..... e *
- Parigi, il centro del mondo è in realtà solo *
- ha diritto di sperare? *
- alla fine la decisione è presa: l’unica ragione di vita è essere libera.

5. Che cosa pensi di Violetta?

- È una donna forte, sicura di sé, oppure è una donna sconfitta?
- E se lo è, è sconfitta dal suo carattere o dall’ambiente in cui vive?
- Lei sceglie un tipo di futuro: sei d’accordo con la sua scelta?
- Sottolinea tutte le volte che compaiono nel testo i termini gioia, gioire, piacere: c’è davvero gioia oppure è un atteggiamento della protagonista per convincere se stessa?

6. Gli echi del testo e della musica

Questo testo, ma anche la musica che lo accompagna,

è denso di echi, sia musicali (il ritorno continuo del *Leit motiv* di Alfredo) sia linguistici:

- la stessa parola, , viene usata per indicare “il viver mio”, nel verso 9, e le illusioni d’amore, nel verso 34;
- nel verso 4 si rivolge alla sua “..... turbata”, mentre nel verso 10 ricorda le illusioni della sua “..... solinga ne’ tumulti”;
- ci sono due strofe che si ripetono quasi integralmente, diventando quasi un ritornello: sono le strofe numero e In realtà tornerà l’eco di quest’aria anche in *Sempre libera*, come avrai modo di sentire;
- Violetta ha paura di stare *dipingendo* un quadro falso: nel verso 12 dipingere (che lei chiama) significa “immaginare”, esattamente come *effigiare* nel verso 24;
- la parola *follia* torna come verbo nell’ultima strofa: ;
- in poesia l’eco più semplice è data dalla rima. Qui non c’è uno schema fisso, ma le rime che ci sono bastano, secondo te, a farti sentire che si tratta di versi e non di prosa?

La sezione “Follie! Follie!”, che nel testo non presenta ripetizioni ed echi, nella versione musicale diviene puro gorgheggio, pura follia musicale... cui solo le grandi cantanti sopravvivono!

C’è da stupirsi che *La traviata* creasse scandalo, che fosse fischiata da tutti?

7. Ascolta il brano

Cerca su YouTube l’esecuzione di Maria Callas, seguendo il testo con gli occhi.

La prima parte, *È strano*, è quasi un recitativo, con l’orchestra che fa solo un lieve accompagnamento. Poi arriva *Ah quell’amor*, un’aria che tutti imparavano a memoria subito.

Follie cambia totalmente il ruolo dell’orchestra, che ti dà il senso del tumulto nell’anima di Violetta, che recita più che cantare, fino alla decisione finale, con la voce che compie un vero virtuosismo sulla parola *vortice*.

L’orchestra ti introduce il punto culminante del primo atto, *Sempre libera*. Qui è Violetta che domina, l’orchestra (cioè la società) non può fare altro che seguirla nei suoi gorgheggi folli e liberi, che hanno la funzione di esprimere musicalmente il suo ritrovato potere – mentre il povero Alfredo con la sua dichiarazione d’amore viene respinto. Violetta farà quello che vuole, e lo dichiara con l’ultimo acuto – terrore di moltissime cantanti, ma non certo della Callas.

Adesso guarda qualche altra versione. Quale preferisci? Perché? Discutine con la classe.

Rigoletto

« Cortigiani, vil razza dannata »

ATTO II, NUMERO 9

Cortigiani, vil razza dannata,
Per qual prezzo vendeste il mio bene?
A voi nulla per l'oro sconviene¹,
Ma mia figlia è impagabil tesoro.

- 5 La rendete! ² o, se pur disarmata,
Questa man per voi fora cruenta³;
Nulla in terra più l'uomo paventa,
Se dei figli difende l'onore.

- Quella porta, assassini, m'aprite!
10 Ah! voi tutti a me contro venite ...
(*piange*)
Tutti contro me! ...
Ah! Ebben, piango ... Marullo⁴ ... Signore,
Tu ch'hai l'anima gentil come il core,
Dimmi tu ove l'hanno nascosta?
15 È là ... non è vero? ... Tu taci ... ahimè! ...

Miei signori... perdono, pietate...
Al vegliando la figlia ridate ...
Ridona a voi nulla ora costa,
Tutto al mondo tal figlia è per me.

- 20 Signori, perdono, pietà ...
Ridate a me la figlia,
Tutto al mondo tal figlia è per me.
Pietà, pietà, Signori, pietà.

1. **A voi ... sconviene:** Nulla vi sembra sconvieniente se vi porta denaro (Rigoletto pensa ancora che vogliano un riscatto).

2. **La rendete!:** Ridatemiela!

3. **fora cruenta:** sarà crudele.

4. **Marullo:** è uno dei cortigiani che hanno organizzato lo scherzo, ma Rigoletto non lo sa.

ANALISI ATTIVA DEL TESTO

1. Il contesto

A p. 26 puoi leggere la trama di *Rigoletto*, tratto da un dramma di Victor Hugo e rappresentato nel 1851. Nella scena precedente a questa, alcuni cortigiani, che odiano Rigoletto per la sua lingua tagliente, decidono di rapire una ragazza che il buffone visita ogni notte e che essi credono sia la sua amante; in realtà si tratta di sua figlia, tenuta nascosta per sottrarla alle mire del duca libertino. I cortigiani si divertono, la rapiscono, la portano nella camera del duca, mentre Rigoletto cerca disperato la ragazza. Quando scopre quel che è avvenuto, canta questa celeberrima aria.

2. Poveri e ricchi, umili e potenti

Il Romanticismo, soprattutto nella tradizione nordica nota in Italia grazie alle traduzioni di romanzi inglesi, francesi e tedeschi, ha due tipi di eroi: i titani, personaggi che inseguono un sogno grandioso – anche se spesso perverso – e gli umili, i “fiori di campo” di Wordsworth, il vecchio marinaio di Coleridge, l'operaio Renzo e la casalinga Lucia di Manzoni.

Verdi lavora su entrambe le tipologie:

- negli anni Quaranta prevalgono gli eroi titani, da Nabucco a Ernani, dal Doge Foscari ad Attila, mentre gli umili trovano spazio solo nel coro – che in Verdi è comunque un personaggio molto importante (→ Verdi politico);
- all'inizio degli anni Cinquanta, dopo i *Vespri siciliani* in cui il popolo in rivolta è il vero protagonista dell'opera, Verdi rivolge la sua attenzione agli eroi privi di rango, di mire di potere e di gloria: una prostituta nella *Traviata*, il menestrello figlio di una zingara assassina nel *Trovatore*, un buffone gobbo in *Rigoletto*.

3. Sentimento e sentimentalismo

Francesco Maria Piave, il librettista della “trilogia popolare”, è anche impresario: sa che gli spettatori sono attratti dal sentimentalismo lacrimoso di un Romanticismo ormai al tramonto.

Una scena come questa ne è il tipico esempio: ti consigliamo di ascoltarla su YouTube nella grandiosa interpretazione di Renato Bruson.

ANALISI ATTIVA DEL TESTO

1. Due scene dell'orrore

Uno dei tipici temi romantici, soprattutto nordici, è l'orrore: nel caso del *Trovatore* si tratta di persone gettate vive tra le fiamme che illuminano i visi degli astanti, i quali urlano in una voluttà sadica. Ma a teatro non si potevano rappresentare questi orrori, che vengono quindi raccontati dai personaggi. In questi due testi dal *Trovatore* trovi due roghi con due donne che vengono arse vive.

2. Azucena organizza un rogo

Come ricorderai, Azucena è una zingara, ritenuta da tutti madre di Manrico, che in realtà è figlio del vecchio duca. La madre di Azucena era stata condannata al rogo come strega proprio dal duca, e in questa scena, che si svolge alle prime luci dell'alba, lei racconta l'episodio agli zingari. Abbiamo già detto che non si potevano mostrare scene cruente a teatro, ma Salvatore Cammarano (o forse Leone Bardare: Cammarano morì d'improvviso e Bardare lo sostituì per terminare il libretto con tutte le variazioni richieste da Verdi) riuscì a rendere vivida la scena giocando su dettagli visivi e uditivi: non vedi la scena della strega che brucia, ma riesci a raffigurartela comunque attraverso il riflesso sui visi degli astanti, che urlano come animali feroci.

3. Azucena muore sul rogo

Azucena ha confidato a Manrico la verità: accecata dall'odio per il duca, dopo la morte della madre sul rogo, ne aveva rapito il figlio e l'aveva bruciato vivo, o meglio credeva di aver gettato il figlio del duca nel fuoco, ma si era accorta di aver bruciato in preda al furore il proprio bambino. Quindi aveva cresciuto il figlio del duca, Manrico, come se fosse suo. Adesso è lei che sta per essere arsa viva e Manrico da un lato rivive il racconto della prima pira, dall'altro afferma che il legame d'amore per la madre putativa è indipendente dal legame di sangue: lei gli è stata madre, e lui come tale l'ama. La convinzione che l'amore abbia delle sue ragioni indipendenti da quelle della natura è un ideale pienamente romantico.

Il trovatore

« Stride la vampa! »

PARTE II, NUMERO 4

Stride la vampa!¹ la folla indomita
corre a quel fuoco, lieta in sembianza!
Urli di gioia intorno echeggiano;
cinta di sgherri, donna s'avanza!

- 5 Sinistra splende sui volti orribili
la tetra fiamma che s'alza al ciel!
Stride la vampa! giunge la vittima
nerovestita, discinta e scalza!

- Grido feroce di morte levassi;
10 l'eco il ripete di balza in balza!...
Sinistra splende sui volti orribili
la tetra fiamma che s'alza al ciel!

1. **la vampa:** la fiamma del rogo.

« Di quella pira »

PARTE III, NUMERO 9

Di quella pira l'orrendo foco
tutte le fibre m'arse, avvampò!
Empi, spegnetela, o ch'io fra poco
col sangue vostro la spegnerò!

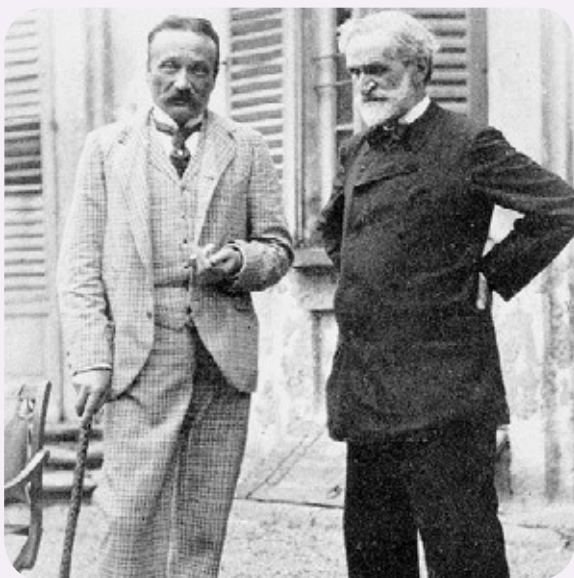
- 5 Ero già figlio prima d'amarti...¹
non può frenarmi il tuo martir!
Madre infelice, corro a salvarti,
o teco almeno corro a morir!

1. **Ero già figlio prima d'amarti...:** Manrico sa che era già nato da un'altra quando divenne "figlio" di Azucena.



◀ Victoria Livengood nel ruolo di Azucena nell'opera *Il trovatore* di Giuseppe Verdi al Riviera Theatre, North Tonowanda, 2011.

8 Verdi maturo



▲ Giuseppe Verdi con Arrigo Boito davanti a Villa Sant'Agata, nel piacentino, la preferita dal maestro, in una fotografia del 1892.

Il successo, la ricerca

La “trilogia popolare” consacra Verdi come il maggior compositore italiano, celebre in Europa e in America. Non più pressato dai problemi economici, trascorre sempre più tempo nella tenuta di Sant'Agata. Studia la scena europea, riflette su nuove modalità compositive, ma il pubblico stenta a seguirlo. Anche la situazione politica è cambiata: con la Seconda guerra di indipendenza, nel 1859 (anno del suo secondo matrimonio), la Lombardia si libera dal dominio austriaco e due anni dopo il sogno dell'*Italia forte ed una / colla spada e col pensier* si realizza. Sono gli anni del successo internazionale: nel 1862, in occasione della grande Esposizione Mondiale di Londra, gli viene commissionato l'*Inno delle nazioni* (l'autore del testo è il giovane Boito, che diverrà figura chiave negli ultimi decenni di vita di Verdi); nel 1871, per l'inaugurazione del Canale di Suez scrive *Aida*, commissionatagli per una cifra astronomica; nel 1874 compone la *Messa da Requiem* per Manzoni e si impone accanto ai *Requiem* di Mozart e di Brahms. Spinto da Boito, rivede il *Simon Boccanegra* nel 1881 e scrive *Otello* e *Falstaff* (→ pp. 36-39): Verdi ha quasi ottant'anni ma dimostra di essere ancora in grado di inventare musica nuova, di ricominciare da capo. Muore a Milano nel 1901, a 87 anni.

Verdi tra i suoi “eredi”

Pietro Mascagni e Giacomo Puccini sono presenti alla prima del *Falstaff* che si tiene alla Scala nel 1887; Boito – che non è solo autore di testi ma anche compositore – è ormai insieme allievo e guida, oltre che sostegno di Verdi. Ma tutti i giovani rappresentanti dell'opera realistica di fine Ottocento – Leoncavallo, Giordano, Cilea, Catalani, Ponchielli (→ Modulo 3) – conoscono il maestro.

Che cosa lascia Verdi ai suoi eredi?

Posta così, la domanda non trova una risposta convincente: Verdi ha scritto melodrammi d'amore e politici, ha usato la “solita forma”, con i numeri chiusi, per poi superarla dal *Simon Boccanegra* in avanti, aprendosi alle nuove tendenze musicali di inizio Novecento; ha scritto melodrammi tragici, tratti da fonti letterarie, ma l'ultima opera – la più nuova musicalmente – è un'opera buffa nella più pura tradizione del genere. Verdi è stato un precursore e le nuove leve non potevano non prenderlo a modello, eccezion fatta per due aspetti dell'opera verdiana:

- a. Verdi ha sempre trattato temi storici, con l'eccezione della *Traviata*, mentre i giovani autori narrano storie a loro contemporanee;
- b. il popolo per Verdi è un personaggio collettivo, che si esprime attraverso il coro; i giovani narrano storie in cui i protagonisti non sono eroi, ma pagliacci di circo, contadini siciliani ecc.

Ma, soprattutto, Verdi lascia alla scuola italiana il gusto (condiviso con Bellini e Donizetti, di cui lui era stato erede) per la melodia, il cantabile – aspetto che non è presente nella musica di Wagner e dei suoi eredi.

Le ultime opere e il rapporto con la letteratura

A p. 37 trovi un paragrafo sulle fonti letterarie di Verdi: già nei primi anni della sua produzione egli aveva trovato ispirazione anche nella letteratura, ma a partire dagli anni Cinquanta la letteratura diventa la fonte principale, in particolare quella spagnola: *Simon Boccanegra* (1857) è tratto dal dramma omonimo di Antonio García Gutiérrez, *La forza del destino* (la cui prima messinscena ha luogo a San Pietroburgo, nel 1863) è tratto da una pièce di Angel de Saavedra.

In questi anni torna anche al suo amato Schiller, adattando per la musica *Don Carlos* (1865), mentre il rapporto con la grande letteratura raggiunge il suo apice nei due ultimi drammi shakespeariani, che vedremo nelle pagine seguenti.

Il sodalizio con Arrigo Boito

A guidare Verdi in questi anni è un letterato-musicista, coltissimo, ben inserito nel movimento della Scapigliatura milanese, Arrigo Boito (→ p. 42), da non confondere con il fratello Camillo, anche lui esponente di punta della Scapigliatura.

I due avevano già collaborato nel 1862 alla stesura dell'*Inno delle nazioni*. Boito esercita una notevole influenza su Verdi: riesce a convincerlo a riscrivere la partitura di un fosco dramma politico del 1857, *Simon Boccanegra*, di cui lui riscrive il libretto; fa incontrare Verdi e Shakespeare. Verdi amava lo scrittore inglese, ma considerava le trame troppo complesse per poter funzionare in un melodramma – per questo *Re Lear* non aveva mai visto la luce, malgrado Verdi ne avesse commissionato una riduzione a vari suoi librettisti. Boito riesce a ridurre *Otello* e *Le allegre comari di Windsor*, cioè *Falstaff*, e nascono i capolavori della maturità (→ pp. 36-39).

Simon Boccanegra

(1857, 1881)

Il primo libretto è di Francesco Maria Piave, che non funziona da un punto di vista drammaturgico, tant'è che l'opera si rivela un fiasco. Venticinque anni dopo, nel 1881, viene riscritto da Boito, e ancora oggi è una delle opere più apprezzate, malgrado sia molto cupa e contenga quasi esclusivamente parti maschili; come *Macbeth* e *Don Carlos*, non è una storia d'amore ma di potere.

Siamo a Genova nel 1339 ed è in corso l'elezione del Doge, per la quale si confrontano il partito popolare ("plebeo") e quello aristocratico. Simone, che ama la figlia del capo degli aristocratici, è il candidato dei popolari e viene eletto il giorno in cui la ragazza muore.

Passano venticinque anni: Simone ha esiliato gli aristocratici, il loro capo si nasconde sotto il nome di Grimaldi e congiura contro Simone sostenendo un giovane patrizio, Gabriele. Questi ama Amelia, rapita quando era bambina e adottata dai Grimaldi.

Tra congiure e confronti drammatici, la verità emerge: Amelia è la figlia di Boccanegra e della figlia del Grimaldi, morta il giorno dell'elezione.

I due vecchi uomini, dopo una vita di odio, si rendono conto che il potere non vale le rinunce umane che richiede.

Don Carlo(s)

(1867)

L'originale ha la "s" finale perché era in francese; la prima versione in italiano andò in scena a...

Londra: Verdi era ormai un compositore europeo.

Siamo nel secondo Cinquecento. Elisabetta di Francia e Carlo, figlio di Filippo II di Spagna, sono promessi sposi, per portare la pace tra i due regni. I ragazzi si amano, ma a seguito di un cambiamento negli accordi politici, Elisabetta deve sposare Filippo II...

Carlo organizza un incontro con Elisabetta, in cui le ribadisce il suo amore. Ma Filippo sospetta una tresca e li mette sotto sorveglianza.

Tempo dopo, arriva una delegazione dalle Fiandre, regione che fa parte del regno di Filippo II, per chiedere l'autonomia al re; Carlo chiede di esservi mandato come reggente. Ma Filippo rifiuta di concedere l'autonomia e la nomina e Carlo lo minaccia con la spada. Filippo lo imprigiona e intende farlo giustiziare, ma il popolo si ribella e lo libera.

All'incontro di addio tra Elisabetta e Carlo arriva Filippo. Vuole farli condannare come adulteri, ma dalla tomba emerge l'imperatore Carlo V, padre di Filippo, che prende Carlo sotto il suo mantello e gli spiega che l'unico luogo dove c'è la pace è l'aldilà.

Aida

(1871)

Fu scritta su libretto di un altro scapigliato, Ghislanzoni, per l'inaugurazione del Canale di Suez. È un *grand opéra* ambientato nell'antico Egitto, dove Aida – figlia del re d'Etiopia – vive in schiavitù, innamorata e riamata da Radamès, un giovane ufficiale. Ma un'altra donna ama il ragazzo: Amneris, la figlia del faraone.

Il padre di Aida organizza un attacco contro l'Egitto per liberare la figlia: il faraone nomina Radamès capo dell'esercito che deve bloccare l'offensiva. Radamès vince e Aida (della quale Amneris ha scoperto l'amore per l'ufficiale) deve assistere al trionfo, durante il quale suo padre e gli etiopi sfilano in catene. Il faraone nomina Radamès suo successore e lui finge di accettare il matrimonio con Amneris, ma giura ad Aida il suo amore eterno e, involontariamente, le riferisce informazioni militari che Aida riporta a suo padre. Il suo cuore è lacerato tra l'amore per Radamès e la lealtà dovuta al suo Paese. Resosi conto dell'involontario tradimento, Radamès si consegna ai sacerdoti, viene condannato e rinchiuso in una cripta, dove trova Aida, che ha scelto di morire con lui.

Aida

« O terra, addio »

SCENA FINALE

La scena è divisa in due piani. Il piano superiore rappresenta l'interno del tempio splendente d'oro e di luce, il piano inferiore un sotterraneo. Lunghe file d'arcate si perdono nell'oscurità. Statue colossali d'Osiride colle mani incrociate sostengono i pilastri della volta.

Radamès è nel sotterraneo sui gradini della scala, per cui è disceso. Al di sopra, due Sacerdoti intenti a chiudere la pietra del sotterraneo.

RADAMES

La fatal pietra sovra me si chiuse...
Ecco la tomba mia. Del dì la luce
Più non vedrò... Non rivedrò più Aida.
Aida, ove sei tu? Possa tu almeno
5 Viver felice e la mia sorte orrenda
Sempre ignorar! Qual gemito!... Una larva¹...
Una vision... No! forma umana è questa.
Ciel! Aida!

AIDA

Son io.

RADAMES

10 Tu... in questa tomba!

AIDA

Presago il core della tua condanna,
In questa tomba che per te s'apriva
Io penetrarai furtiva...
E qui lontana da ogni umano sguardo
15 Nelle tue braccia desiai morire.

RADAMES

Morir! sì pura e bella!
Morir per me d'amore...
Degli anni tuoi nel fiore fuggir la vita!
T'avea il cielo per l'amor creata,
20 Ed io t'uccido per averti amata!
No, non morrai! Troppo t'amai!
Troppo sei bella!

AIDA (vaneggiando)

Vedi?... di morte l'angelo
Radiante a noi s'appressa,
25 Ne adduce eterni gaudii²
Sovra i suoi vanni d'or³.
Già veggo il ciel dischiudersi,

Ivi ogni affanno cessa,
Ivi comincia l'estasi

30 D'un immortale amor.
(si sentono i sacerdoti che cantano nel tempio)
Triste canto...

RADAMES

... il tripudio dei Sacerdoti.

AIDA

Il nostro inno di morte.

RADAMES *(cercando di smuovere la pietra del sotterraneo)*

Né le mie forti braccia

35 Smuoverti potranno, o fatal pietra!
(si odono i sacerdoti)

AIDA

Invan!... tutto è finito sulla terra per noi.

RADAMES

È vero! È vero! *(Si avvicina ad Aida e la sorregge)*

AIDA, RADAMES

O terra, addio; addio,
valle di pianti...

Sogno di gaudio che in
dolor svanì.

40 A noi si schiude il ciel e
l'alme erranti
Volano al raggio
dell'interno di⁴.

Ah! si schiude il ciel.
terra, addio; addio, valli
di pianti...

Sogno di gaudio che in
dolor svanì.

45 A noi si schiude il ciel...
si schiude il ciel e l'alme
erranti
Volano al raggio
dell'eterno di.
... il ciel... si schiude il
ciel!

*(Aida cade e muore nelle
braccia di Radamès)*

*(si odono i sacerdoti che
invocano il dio Fthah)*

AMNERIS *(in abito di
lutto, appare nel tempio e
va a prostrarsi sulla pietra
che chiude il sotterraneo
e implora la pace)* Pace
t'imploro...

50 Salma adorata... Isi⁵
placata...
Isi placata ti schiuda il
ciel!

SACERDOTI

Noi t'invochiam...
immenso Fthà⁶!

AMNERIS

Pace t'imploro, pace,
pace, pace!

1. **larva**: fantasma.

2. **Ne adduce eterni gaudii**: Ci porta felicità eterna.

3. **Sovra i suoi vanni d'or**: Sulle sue ali dorate.

4. **l'alme erranti / Volano al raggio dell'interno di**: le anime dei morti volano nella luce eterna di dio.

5. **Isi**: Iside, la dea egizia.

6. **Fthà**: Fthà o Pthà è il dio creatore.

ANALISI ATTIVA DEL TESTO

1. Leggi le indicazioni scenografiche

La didascalia compare nel libretto. L'idea di uno schermo diviso in due in cui si vedono due scene contemporaneamente è propria del cinema sperimentale, ma qui siamo nel 1871 e la coppia Verdi /Ghislanzoni la utilizza in teatro.

Nella prima parte del testo – è l'ultimo duetto dell'opera prima del sipario finale – cantano solo i due protagonisti, imprigionati e condannati a morire di fame, mentre di sopra si sentono solo i sacerdoti che osannano il dio creatore, Fthà (in realtà era Pthà); nella seconda parte, come vedi anche graficamente nella trascrizione, il duetto diviene un terzetto con Radamès e Aida collocati nella parte bassa del palco, e Amneris nella parte superiore che intercala il suo canto sia con i due protagonisti sia con i sacerdoti.

2. Leggi il dialogo

Come vedi, l'italiano è molto semplice e facilmente comprensibile anche ai giorni nostri. Siamo negli anni Settanta, l'impatto della lingua realistica usata dagli scrittori fin dagli anni Sessanta si fa sentire anche in questo libretto.

Prova a immaginare come potrebbe essere realizzato il terzetto, con il sottofondo dei sacerdoti, poi cerca un'esecuzione tra le tante su YouTube e ascolta come viene costruita la scena finale – che tra l'altro abbandona la tradizione del "gran finale" in cui tutti i personaggi, il coro e i figuranti (quelli che oggi chiamiamo "comparse") sono insieme sul palcoscenico.

3. Un duetto fatto di contrasti

I versi 1-3 stabiliscono in modo chiaro la situazione: Radamès sa che morirà e non rivedrà più la donna che ama.

- Primo *coup de théâtre*: al verso 6 si scopre che nella cripta c'è anche "una larva" che poi si rivela essere Aida.
- Nei versi 13-15 anche Aida ha una certezza: desidera Quindi Radamès si ribella e si condanna. Riporta qui la sua conclusione al verso 20: ; la ribellione è nei versi 21-22.
- Altro *coup de théâtre*: in una "scena della follia", che inizia al verso 23, Aida trasforma l'angelo della morte in
- Al verso 33 ci sono due parole in contrasto: "inno" di solito è associato alla vittoria, alla felicità, qui invece è un inno di
- Radamès è giovane, forte, e vuole liberare se stesso e la donna che ama spostando la pietra, ma...
- A questo punto il contrasto si sposta tra i due piani del palcoscenico, fino alla conclusione tragica.

4. Il modello Romeo/Giulietta

Aida etiope, Radamès egiziano: i due Paesi si combattono, lui viene costretto a guidare l'esercito contro il padre di lei; lei viene costretta a fare la spia ai danni di lui – ma per fare questo devono tradire il loro amore.

È il modello Romeo/Giulietta, Capuleti/Montecchi, e il messaggio finale è sempre lo stesso, da Shakespeare a Verdi: qui ha la voce di Amneris, la nemica dei due amanti, che chiede "pace, pace, pace".

Quante situazioni come queste hai visto nelle trame riportate finora? Prova a riflettere su questo tema squisitamente romantico, il conflitto tra dovere pubblico e sentimenti privati.

- Bellini (→ p. 15): e Pollione
- Donizetti (→ p. 19): ed Edgardo
- Verdi (→ p. 23): Ferena e Ismaele in
- Verdi (→ p. 23): Giselda e il principe musulmano in
- Verdi (→ p. 33): Gabriele e Amelia in
- Verdi (→ p. 33): ed Elisabetta
- Verdi (→ p. 33): e Radamès

▼ Aida di Giuseppe Verdi, figurino di Attilio Comelli, 1904.



9 Verdi e Shakespeare



▲ Ritratto del drammaturgo inglese William Shakespeare, opera dell'artista Martin Droeshout (1601-52), 1623.

Il successo di Shakespeare tra la fine del Cinquecento e l'inizio del Seicento è enorme, ma è limitato all'Inghilterra, dove viene dimenticato pochi decenni dopo la

sua morte a causa dell'avvento dei Puritani e, più tardi, della *comedy of manners* settecentesca.

Sono i pre-romantici inglesi (ricorda che nella letteratura anglosassone i temi che saranno propri del Romanticismo compaiono quasi un secolo prima che in Italia: i *Night Thoughts* di Thomson sono del 1728, i *Canti di Ossian* di McPherson sono del 1760) che tornano a interessarsi a Shakespeare, che viene visto come:

- a. cantore delle emozioni, del sentimento profondo, del conflitto tra dovere pubblico e dimensione privata;
- b. autore insofferente alle regole classiche e per questo modello d'indipendenza rispetto ai canoni dei generi letterari. Inizialmente anche Manzoni lo critica, ad esempio, per non aver rispettato la regola classica che vuole il teatro o tragico o comico, ma già nel 1822 ritiene geniale la mescolanza di tragico e comico nella stessa scena.

La fama di Shakespeare esplode, letteralmente, a fine Settecento, ed egli è considerato – secondo una celebre definizione – “il maggior poeta del Romanticismo”. È il tedesco Schlegel che lo eleva a modello per il teatro romantico, ma già nel primo Ottocento Shakesperare è talmente noto che Manzoni, nel capitolo VII dei *Promessi sposi* (quello delle nozze a sorpresa), scrive: “Tra il primo pensiero d’una impresa terribile e l’esecuzione di essa (ha detto un barbaro non privo d’ingegno) l’intervallo è un sogno, pieno di fantasmi e di paure”. Non serve citarne il nome: i suoi “venticinque lettori” lo conoscono tutti!

Verdi e Shakespeare

“Può darsi che io non abbia reso bene il Macbeth, ma che io non conosco, che io non capisco e non sento Shakespeare, no per Dio, no. È un poeta di mia predilezione, che ho avuto fra le mani dalla mia prima gioventù e che leggo e rileggo continuamente.”

Queste parole, tratte dall’epistolario di Verdi, furono scritte come reazione alla critica di *Macbeth*, andato in scena a Parigi nel 1865. In realtà Giuseppe Verdi era amico di Andrea Maffei, il traduttore di Shakespeare, che in *Macbeth* addirittura riscrive parte del libretto di Piave, rendendo l’opera più aderente al testo inglese. Che cosa del “barbaro inglese” affascinava il compositore della sofisticata Milano?

- a. Anzitutto *il mondo medievale*, in cui spesso i drammi di Shakespeare sono ambientati, trascurando invece le commedie, i drammi romani ecc.
- b. In secondo luogo *i personaggi estremi*: Lady Macbeth è un personaggio iper-romantico, come lo è Otello, come lo sarebbe stato Re Lear nell’opera più volte progettata ma mai composta: personaggi che passano dall’amore all’odio, seguendo le proprie percezioni della verità, e tutto travolgono.

Le opere shakespeariane di Verdi

Le opere ispirate a Shakespeare sono tre (*Macbeth*, *Otello*, *Falstaff*), mentre una quarta (*Re Lear*) è stata per lunghi anni richiesta da Verdi ai suoi librettisti, senza mai ottenere dei prodotti che lo soddisfacessero; inoltre, *La forza del destino* prende a prestito molti temi ed episodi da *Troilus and Cressida* e li colloca nella vicenda narrata dalla fonte originale, un dramma di Ángel de Saavedra.

Macbeth**(1847)**

La prima di queste opere è *Macbeth* (la locandina originale non indica la *h* finale, che oggi viene però comunemente usata), composta negli “anni di galera” su libretto di Francesco Maria Piave.

È una rivoluzione nella drammaturgia melodrammatica: è la prima opera senza una *love story*, perché Macbeth e la moglie lottano per il potere, non per l’amore. L’opera fu un grande successo nell’immediato, ma poi venne dimenticata fino alla ripresa negli anni Cinquanta del Novecento.

Otello**(1887)**

È la penultima opera composta da Verdi su libretto di Arrigo Boito, lo scrittore-musicista “scapigliato” che scrive gli ultimi libretti del maestro di Busseto e gli si affianca anche nell’orchestrazione. Secondo molta parte della critica, si tratta del capolavoro assoluto di Verdi – altri invece attribuiscono questo riconoscimento a *Falstaff*.

Nella visione di Verdi, Otello è il personaggio romantico per eccellenza: diviso tra i suoi doveri come governatore di Cipro, l’amore per Desdemona e l’odio per Cassio, un suo sottoposto che lui ritiene abbia portato la moglie all’adulterio. Ma è anche l’eroe puro e ingenuo circuito dal perfido Jago.

Falstaff**(1893)**

L’ultima opera verdiana sconvolse tutti gli spettatori alla prima messinscena al Teatro alla Scala (tra i quali i colleghi compositori Pietro Mascagni, Giacomo Puccini, Giuseppe Giacosa): anziché una tragedia, come quelle che aveva musicato negli ultimi cinquant’anni, *Falstaff* è un’opera comica, una vera e propria farsa, ripresa da *The Merry Wives of Windsor* e in parte da *Henry IV*.

Malgrado l’eccentricità della versione verdiana, *Falstaff* è stata per molti decenni una delle opere più rappresentate, mentre oggi è molto meno presente nei teatri, sorte toccata in parte anche a *Otello*: probabilmente ciò è dovuto alla complessità musicale, che disorienta chi ricorda solo il Verdi melodico delle opere precedenti.

Le altre fonti letterarie di Verdi

L’ideale di Verdi sarebbe stato quello di poter mettere in musica la grande letteratura romantica e molte delle sue opere sono riduzioni di drammi o romanzi di gran successo.

Tra gli scrittori francesi, che Verdi conosce bene perché dirige spesso a Parigi e alcune sue opere hanno avuto la prima in versione francese, il suo preferito è Victor Hugo, fonte d’ispirazione di una delle prime opere, *Ernani* (1844), e di *Rigoletto* (1851) dal romanzo *Le Roi s’amuse*. Ma la vera rivoluzione per l’epoca è la trasposizione in musica nel 1853 di un romanzo del 1848 di Alexandre Dumas figlio, *La dame aux camélias*, che lo stesso Dumas aveva già trasposto per il teatro nel 1852.

L’inglese George Byron offre invece a Verdi lo spunto per due soggetti, *I due Foscari* (1844) e *Il corsaro* (1848). Più curiosa è la fonte di *Aroldo* (1857): la trama di base è tratta dal romanzo omonimo di Edward Bulwer-Lytton, ma con integrazioni da *The Betrothed* e da *The Lady of the Lake* di Walter Scott.

Il Romanticismo tedesco è rappresentato da Friedrich Schiller da cui derivano *Giovanna d’Arco* (1845), *Luisa Miller* (1849) e *Don Carlos* (1865), nonché da un autore oggi ritenuto minore ma all’epoca molto famoso, Zacharias Werner, che aveva scritto un dramma su Attila, ripreso nell’opera omonima del 1846.

Anche il mondo spagnolo trova una rappresentazione in Verdi: *Simon Boccanegra* (1857) è tratto dal dramma omonimo di Antonio García Gutiérrez, mentre *Alvaro o la forza del destino* di Ángel de Saavedra ispira l’opera del 1857, anche se il testo spagnolo viene integrato con molti riferimenti shakespeariani.

Macbeth

« La luce langue, il faro spegnesi »

ATTO II, NUMERO 7

La luce langue, il faro spegnesi
Ch'eterno¹ corre per gli ampi cieli!
Notte desiata, provvida², veli
La man colpevole che ferirà.

- 5 Nuovo delitto! È necessario!
Compiersi debbe l'opra fatale.
Ai trapassati regnar non cale³;
A loro un requiem, l'eternità.

(con trasporto)

O voluttà del soglio⁴!

- 10 O scettro, alfin sei mio!
Ogni mortal desio
Tace e s'acqueta in te.
Cadrà fra poco esanime
Chi fu predetto re⁵.

1. **il faro spegnesi / Ch'eterno**: tramonta il sole, che eterno...
2. **provvida**: provvidenziale.
3. **Ai trapassati regnar non cale**: Ai morti non interessa più essere re.
4. **soglio**: trono.
5. **Chi fu predetto re**: Chi in precedenza veniva detto re.



ANALISI ATTIVA DEL TESTO

1. Il contesto di Macbeth

La trama del libretto semplifica quella originale di Shakespeare: Macbeth e Banquo tornano da una battaglia e incontrano delle streghe che profetizzano che Macbeth sarà re di Scozia, mentre il figlio di Banquo gli succederà. I due amici sono confusi, ma appena rimasta sola con il marito Lady Macbeth lo incita a dare una mano al destino uccidendo il re: l'aria qui riportata è quella cantata dalla donna – simbolo dell'ambizione – prima della notte del regicidio.

Divenuto re di Scozia, il debole e incerto Macbeth è spinto dalla moglie a uccidere Banquo, per evitare che la seconda parte della profezia si compia. Il re obbedisce, ma diventa sempre più paranoico ed è roso dal rimorso. La donna invece impazzisce (sulle scene della pazzia → p. 18) e muore delirando. Alla fine Macbeth viene ucciso.

2. Due tipici personaggi romantici

La prima opera shakespeariana di Verdi ritrae due personaggi tipici del Romanticismo:

- a. il primo è il personaggio titanico, l'eroe che ha una meta totalizzante e che esprime tutta la propria forza nel raggiungerla, anche se questo gli costerà la vita: si tratta di Lady Macbeth, eroina del male, divorata dall'ambizione e dalla smania di regnare, a costo di manipolare continuamente il marito;
- b. il personaggio contrapposto al titano è l'antieroe Macbeth, pienamente romantico nella sua debolezza ed esitazione, nel rimorso, nella paranoia. È il personaggio che, sempre riferendoci a Shakespeare, possiamo definire "amletico".

Ricorda che questa è ancora la fase giovanile di Verdi, prima della maturazione che avverrà con la "trilogia popolare", ed egli ancora si adatta al gusto del pubblico e cerca testi che possano assecondare tale gusto.

3. Leggi e ascolta

La lettura è semplice, il personaggio è chiaramente delineato e la musica gli conferisce la giusta profondità psicologica. Ascolta due o tre esecuzioni su YouTube e poi decidi quale ti piace di più e perché.

◀ Locandina della prima di *Macbeth* di Verdi a Firenze nel 1847.

ANALISI ATTIVA DEL TESTO

1. La novità di *Otello* e di *Falstaff*

Otello e *Falstaff* sono le ultime due opere di Verdi e sono entrambe scritte insieme ad Arrigo Boito (→ p. 42).

Otello è del 1887, Verdi ha 74 anni e da 16 anni non compone più opere. Il maestro ha osservato la scena teatrale e musicale europea con i suoi cambiamenti in atto, per questo propone due opere musicalmente del tutto diverse dalle precedenti: la "solita forma" (→ p. 6) viene abbandonata, spesso le arie e i vari "numeri" non hanno una fine che richiama l'applauso a scena aperta, ma fluiscono l'uno nell'altro in una struttura unitaria che non ha più nulla a che fare, sul piano drammaturgico, con l'opera classicista e romantica della prima metà del secolo.

2. Il contesto di *Otello*

L'opera è semplificata, nell'intreccio, rispetto a quella di Shakespeare, ma gli elementi fondamentali rimangono gli stessi: Otello, un generale veneziano che non viene dall'aristocrazia ma ha raggiunto il successo con le sue forze e con la sua determinazione, ottiene il governatorato di Cipro, colonia della Serenissima.

Otello è sposato con Desdemona, giovane aristocratica veneziana. Cassio, un ufficiale, la ama in silenzio, ma Jago, il braccio destro di Otello, lo intuisce e ordisce una trama per far cadere Otello e prenderne il posto: sarà Otello stesso, portato alla gelosia folle, a distruggersi, uccidendo la giovane moglie e poi suicidandosi.

3. "E tu m'amavi per le mie sventure / ed io t'amavo per la tua pietà"

Questo duetto è il cuore psicologico dell'opera - non solo di quella di Verdi, ma anche dell'originale di Shakespeare. Il rapporto tra i due sposi è basato sulla "pietà": Desdemona comprende i tormenti del marito, gli ostacoli che ha dovuto superare e le violenze razziali subite (è "moro", quindi di pelle scura). Otello è un eroe titanico, che raggiunge con le sue sole forze il prestigio necessario per arrivare a sposare la donna amata, che appartiene a un mondo che lo rifiuta.

Leggi e ascolta alcune versioni su YouTube: è un testo musicale di una dolcezza sublime.

1. **s'ammansa in quest'amplesso e si rinsensa:** si tranquillizza in questo abbraccio e ritrova il suo senso.
2. **dopo l'ira immensa:** ci sono appena state una tempesta e una rivolta.
3. **Pingea ... stral:** Ti dipingevo il rumore delle armi, la battaglia, la corsa verso la breccia nelle mura, l'assalto in cui eravamo aggrappati alle mura con le unghie, come edera, mentre le frecce sibilavano.

Otello

« Già nella notte densa »

ATTO I, NUMERO 5

OTELLO

Già nella notte densa
s'estingue ogni clamor.
Già il mio cor fremebondo
s'ammansa in quest'amplesso e si rinsensa¹.

- 5 Tuoni la guerra e s'inabissi il mondo
[dolce] se dopo l'ira immensa²
vien quest'immenso amor!

DESDEMONA

Mio superbo guerrier! Quanti tormenti,
[dolce] quanti mesti sospiri e [sempre dolce]
quanta speme

- 10 ci condusse ai soavi abbracciamenti!
Oh! com'è dolce il mormorare insieme:
[come una voce lontano] te ne rammenti!
Quando narravi l'esule tua vita
e i fieri eventi e i lunghi tuoi dolor,
15 ed io t'udia coll'anima rapita
in quei spaventi e coll'estasi in cor...

OTELLO

Pingea dell'armi il fremito, la pugna
e il vol gagliardo alla breccia mortal,
l'assalto, orribil edera, coll'ugna
20 al baluardo e il sibilante stral³.

DESDEMONA

Poi mi guidavi ai fulgidi deserti,
all'arse arene, al tuo materno suol;
narravi allor gli spasimi sofferti
[dolce] e le catene e dello schiavo il duol.

OTELLO

- 25 Ingentilia di lagrime la storia
il tuo bel viso e il labbro di sospir;
scendean sulle mie tenebre la gloria,
il paradiso e gli astri a benedir.

DESDEMONA

- Ed io vedea fra le tue tempie oscure
30 splendor del genio l'eterea beltà.

OTELLO

E tu m'amavi per le mie sventure
ed io t'amavo per la tua pietà.

DESDEMONA

[dolce] Ed io t'amavo per le tue sventure
e tu m'amavi per la mia pietà.

10 Verdi/Wagner: l'Europa si schiera

Richard Wagner nasce come Verdi nel 1813, ma muore (a Venezia) vent'anni prima, nel 1883. A differenza di molti dei compositori che abbiamo visto, non è un bambino prodigio: solo da adolescente inizia a studiare musica, ma a 23 anni dirige già il Teatro del Magdeburgo.

Nella vita privata è molto infedele, dissoluto, e il matrimonio va in crisi quasi subito.

Si sposta in varie città, lasciando debiti e fuggendo dai numerosi creditori che lo inseguono. A 30 anni è a Parigi, poverissimo, e inizia a lavorare a opere che verranno alla luce più tardi, come *L'olandese volante* (1843) e *Lohengrin* (1850), la prima opera di successo (sarà anche la prima opera di Wagner a essere rappresentata in Italia, nel 1871, dopo l'*Aida*, una delle ultime opere di Verdi). Dopo i moti del 1848 Wagner è condannato a morte e deve cercare rifugio a Weimar, protetto da Liszt, che poi gli finanzia la fuga a Zurigo; per sei anni non compone musica ma studia filosofia della musica e del teatro, scrivendo ampi saggi come *Opera e dramma*, *Opera d'arte dell'avvenire*, *L'arte e la rivoluzione*.

In Svizzera e in Italia incomincia a scrivere la tetralogia dei Nibelunghi, ispirata ad antiche saghe germaniche. Nel 1859 a Venezia inizia a comporre la sua opera "italiana", *Tristano e Isotta*, poi tenta il successo a Parigi ma è un disastro. Pieno di debiti, in cattivi rapporti con i teatri, l'esilio dalla Germania gli viene revocato e può tornare nel suo Paese, dove tuttavia vive un periodo di declino come musicista: gran parte delle sue opere sono ancora incompiute. E deve nuovamente fuggire per debiti.

Nel 1864 il miracolo: il giovanissimo Ludwig di Baviera si

innamora del *Tristano* (e, forse, di Wagner) e lo chiama a Monaco, dove gli garantisce protezione e accetta di finanziare il teatro – progettato da Wagner stesso – di Bayreuth. Sono anni di pace creativa durante i quali conclude *I maestri cantori di Norimberga* (1868) e può rappresentare in quattro giornate *L'anello del Nibelungo* (1876), composto di quattro parti cui aveva lavorato fin dagli anni Cinquanta: *L'oro del Reno* (1851-54), *La Valchiria* (1870), *Sigfrido* (1876) e *Il crepuscolo degli dèi* (1876); l'ultimo capolavoro è *Parsifal* (1882).



▲ Franz von Lenbach, *Ritratto di Richard Wagner*, 1871. Olio su tela. Monaco, Lenbachhaus.

Wagner visto da Verdi

Verdi scrive a Clarina Maffei, sua amica e protettrice di Arrigo Boito che apprezzava molto Wagner:

Nulla di male, purché l'ammirazione non degeneri in imitazione. Wagner [sic] è fatto ed è inutile rifarlo. Wagner non è una bestia feroce come vogliono i puristi, né un Profeta come vogliono i suoi apostoli. È un uomo di molto ingegno che si piace delle vie scabrose, perché non sa trovare le facili e le più diritte.

In questa opposizione tra complessità ("scabrosa", secondo Verdi) e semplicità sta la prima grande differenza tra i due musicisti che dominano la scena europea dell'Ottocento. Alla morte di Wagner, suo coetaneo, Verdi commenta:

Non discutiamo. È una grande individualità che sparisce! Un nome che lascia un'impronta potentissima nella Storia dell'Arte!!!

Queste due citazioni sono fondamentali per capire l'opposizione che nell'Ottocento e nel primo Novecento di-

visive in maniera totalizzante “verdiani” e “wagneriani”. Erano due mondi. Intellettuali e musicali. Ma anche caratteriali.

Due mondi a confronto

In che cosa differiscono?

- a. *Caratteristiche personali*: morigerato, “contadino”, professionista l’uno; spendaccione, salottiero, improvvisatore l’altro. Sono aspetti di poco conto per un raffronto tra giganti della musica, ma servono per dare un’idea delle due differenti personalità.
- b. *Impegno politico*: Verdi è liberale, vuole l’Italia unita e indipendente, ma non è un socialista; Wagner va sulle barricate con Bakunin ed è socialista. Tuttavia, la politica di Verdi entra nelle opere, mentre le opere di Wagner sono a-politiche anche se sono state considerate (ingiustamente) proto-naziste.
- c. *Pratica teatrale*: Verdi è un espertissimo professionista del melodramma, ne conosce i trucchi, gli espedienti, sa come suscitare applausi, come gestire i tempi scenici; Wagner è “sadico” nei confronti dello spettatore: le sue opere sono molto lunghe, *Parsifal* supera le sei ore; non ci sono facili cantabili; le trame sono molto, molto complesse.
- d. *Pratica melodrammatica*: Verdi eredita la prassi della “solita forma” e del “numero chiuso”, diffusa fin dal Settecento in tutta Europa, e la fa propria, modificandola e superandola lentamente; Wagner, fin dall’*Olandese volante*, esclude questa tradizione, crea opere apparentemente destrutturate, obbedienti solo alla loro struttura interna.
- e. *Teoria del teatro*: Verdi non ha una sua teoria personale; Wagner è il teorizzatore della *Gesamtkunstwerk*, l’“opera totale”, in cui egli è contemporaneamente autore del soggetto, librettista, compositore, scenografo, regista – e perfino progettista di un modello di teatro adatto alle sue opere; è anche autore di saggi su teatro, politica, rivoluzione.
- f. *Competenza letteraria*: Verdi conosce i drammaturghi e romanzieri dell’Ottocento; Wagner è un drammaturgo, scrive libretti che fanno parte della storia della letteratura tedesca.
- g. *Interesse per il passato*: Verdi crea melodrammi storici, Wagner mitologici.
- h. *Competenza musicale*: Verdi ha studiato al conservatorio e sarà sempre un musicista professionalmente pignolo; Wagner è un autodidatta, che inventa soluzioni musicali anche perché conosce poco la tradizione classica.
- i. *Tipo di musica*: questa è, per gli appassionati, l’unica differenza rilevante. Verdi è cantabile, Wagner no; all’ascolto, Verdi è semplice da cogliere, Wagner è compless(issim)o; l’orchestrazione di Verdi, tranne che nella fase della maturità, è imbarazzantemente povera se confrontata a quella di Wagner. Detto in maniera semplicistica, secondo una tradizione ormai consolidata: Verdi parla al cuore, Wagner al cervello. Anche se in realtà la musica di *Simone*, di *Otello*, di *Falstaff* è assolutamente “cervello” e il primo atto del *Tristano* di Wagner è assolutamente “cuore”.

Il contrasto, oltre le ragioni del contrasto

Come si può constatare, le differenze sono enormi – anche se non impediscono agli appassionati di apprezzare entrambi i compositori – ma non fu su queste che si divisero la critica e il pubblico ottocentesco e anche quello della prima metà del Novecento.

La spaccatura fu la conseguenza di uno stereotipo culturale e politico: mondo latino contro mondo germanico; italiani e francesi sentimentali, contro tedeschi freddi e razionali; Verdi aperto alle letterature di tutt’Europa, Wagner chiuso nella mitologia germanica.

La musica e i testi erano poco rilevanti: la contrapposizione Verdi/Wagner non riguardava Verdi e Wagner, ma le idee di nazione, di società, di storia, di Europa. Ci sono volute due guerre mondiali per superare questa falsa dicotomia e vedere un’ipotesi di Europa unita.