

IL SACRO IN VERDI

Il primo centenario della morte di Giuseppe Verdi (Milano, 27 gennaio 1901), se da una parte ha significato l'ovvia ripresentazione nei teatri, italiani e non, di tutti i suoi lavori – anche di quelli poco eseguiti¹ –, dall'altra, anche grazie ad un'esauriente mostra a Milano², ha indagato sulla personalità e la vita di un autore celeberrimo, ma attentissimo a presentare di sé un'immagine pubblica particolare, serbando una specie di ritrosia gelosa a farsi indagare in ciò che vi è di strettamente personale nella sua vita. Di qui la difficoltà degli studi riguardo all'uomo Verdi, ondeggianti per lungo tempo fra un'esaltazione “patriottica” del genio italico, l'indubbia popolarità di molti suoi lavori (mai scemata anche nel primo Novecento quando le cosiddette “avanguardie” rifiutarono il “mito” Verdi), e la seria ricostruzione, non più apologetica, della sua vita e della sua personalità³.

Anche se Verdi continua per certi versi a restarci sfuggente (è noto che alla sua morte gli eredi bruciarono numerosi documenti, forse compromettenti), pure ormai alcuni tratti essenziali dell'uomo e dell'artista sono chiariti: e non è detto che il tempo, facendo giustizia del mito, riconduca ad avvicinarsi alla realtà del perso-

¹ Occorre rilevare come Verdi, almeno nella Trilogia e in *Otello*, non sia mai in effetti uscito di repertorio. Anzi, dopo una fase di oscuramento della critica – ma non del pubblico – iniziò dagli anni Trenta del Novecento il fenomeno di rivisitazioni chiamato «Verdi Renaissance» che ha portato alla riscoperta di lavori egregi trascurati come il *Macbeth*.

² G. Verdi, *l'uomo l'opera il mito*. Mostra a Palazzo Reale, Milano dal 17 novembre 2000 - 25 febbraio 2001. Catalogo Skira.

³ Cf. il Catalogo Skira dove si evidenzia il punto sugli studi verdiani attuali.

naggio, che fu più complesso e contraddittorio di quel che si creda, nonostante l'apparenza tetragona del carattere e delle dichiarazioni pubbliche⁴.

Nel contesto dell'anno verdiano, è tornato di attualità il problema della religiosità o meno di Verdi: problema risalente al tempo stesso del compositore e, dopo la sua morte, sospeso fra l'idea di una forte personalità di alta virtù laica – da parte della critica ufficiale – e quella di un esponente del cattolicesimo naturale italiano. Tesi che si sono a suo tempo scontrate, favorite dal comportamento dell'uomo: che se da una parte non faceva mistero del proprio anticlericalismo e agnosticismo, dall'altra, oltre a riempire i suoi lavori di situazioni e personaggi, se non religiosi, almeno sacri, concludeva la carriera con i cosiddetti *Pezzi Sacri*: i quali, ad esser onesti, evidenziano, per dirla con Massimo Mila (autore non favorevole certo alla tesi di un Verdi credente), che «forse Verdi acconsentì a cercare Dio nell'estrema vecchiaia»⁵. Mentre altri autori, e in genere parecchia pubblicistica recente, insistono, talora fin troppo, come Casini⁶, sull'ateismo del maestro, indicando nei suoi atti di generosità l'intento filantropico di affiliato alla massoneria, quale Verdi sembra esser stato, al pari di molti intellettuali italiani e non solo dell'epoca⁷. Forse è un problema così intimo, che mai si risolverà completamente: e forse Verdi voleva rimanesse tale, come lascerebbe supporre la disposizione che la partitura del *Te Deum*

⁴ Che Verdi, dopo il 1870, a successo internazionale raggiunto e a fama italiana consolidata, fosse un ottimo pubblicitario della propria immagine di «cantore nazionale», di uomo «di virtù contadina», lo attesta una ricca documentazione e la successiva esaltazione nazionalista del Ventennio. Verdi, in realtà, divenne presto un «mito risorgimentale», alimentandolo lui stesso, nonostante le affermazioni in contrario; cf., per es., la ricostruzione degli inizi della propria carriera, dettata a Ricordi per lettera. Riguardo poi al carattere tetragonon del compositore, gli studi di Walker ne hanno svelato diversi aspetti poco edificanti. Cf. C. Casini, *Verdi*, Rusconi, 1981, p. 361.

⁵ M. Mila, *L'arte di Verdi*, Einaudi, 1980, p. 275.

⁶ C. Casini, *op. cit.*, pp. 312ss.

⁷ Come Mozart e Goethe, è quasi certo che Verdi fu massone. Forse lo divenne a Londra nel 1847, grazie anche ai contatti con Mazzini. Massone, nell'Ottocento, significa pure essere fortemente anticlericali e disponibili alla filantropia: caratteri che si riscontrano in effetti in Verdi. Fra i «cantori nazionali» italiani, furono massoni anche Carducci e Pascoli. Cf. C. Casini, *op. cit.*, p. 314 e G. Tintori, *Invito all'ascolto di Verdi*, Mursia, 1983, p. 232.

avrebbe dovuto esser posta con lui nel sepolcro: un testo “confessionale” che, comunque l’interpretasse il maestro, pare esser l’attestazione, se non altro, di una ricerca sincera della fede, che certo ha avuto nell’infanzia e nella prima giovinezza.

IL SACRO NEI MELODRAMMI VERDIANI. *NABUCCO*, LA PRIMA PIETRA

È un fatto che non si possono scindere del tutto arte e vita in un autore, perché il suo mondo poetico e fantastico richiama, anche se trasfigurata, l’esperienza reale. Così non è solo un dato di convenzioni melodrammatiche effettive, il fatto che il primo successo di Verdi, *Nabucco* (1842), sia dovuto all’ispirazione sincera che riveste un dramma lirico di evidente traccia biblica, sulla scia del *Mosè* rossiniano. Il celebre coro *Va’ pensiero*, cui solo più tardi fu data una valenza patriottica risorgimentale – all’epoca non certo nelle intenzioni di Verdi⁸ –, è una palese volgarizzazione di un salmo biblico (il 136, *Sopra i fiumi di Babilonia...*). Ma tutta l’opera è ricca di citazioni scritturistiche: del resto Verdi stesso ammise, più tardi, di essere un lettore appassionato della Bibbia (è noto che la sua educazione, anche musicale, era avvenuta – secondo una lunga tradizione europea – nell’ambito della Chiesa). Di per sé, questo non proverebbe che un’attenzione al fatto del “sacro”, come ad una delle esigenze dell’animo umano: di quell’animo di cui Verdi divenne col tempo conoscitore e cantore drammatico di straordinaria energia e intensità. Occorre tuttavia notare che fu “questo” coro a riscuotere un successo mai più scemato: indubbiamente perché l’ispirazione che lo ricreava e lo esprimeva era sincera. Per Verdi, che veniva da una fase di quasi disperazione per le tragedie familiari recenti⁹, fase forse mai più superata,

⁸ Cf. Catalogo, G. Verdi, *l'uomo l'opera il mito*, cit., p. 81.

⁹ La morte della prima moglie Margherita Baretti e dei due figli Icilio e Virginia nello spazio di pochi mesi causò al giovane Verdi uno strazio e una depressione difficilmente accettabili e, probabilmente, mai più superati, anche perché il matrimonio con la Strepponi si rivelò infelice e Verdi si costrinse ad

se non nell'estrema vecchiaia, a livello psicologico¹⁰, una preghiera dolorosa era evidentemente quanto mai sentita. Ma esistono diversi altri elementi a conferma dell'importanza che al brano annetteva il compositore. Già avanti negli anni e all'apice della fama, Verdi stesso dettò all'editore Ricordi – ovviamente perché diventasse di pubblico dominio – una ricostruzione dei suoi esordi. E inserì il noto episodio del libretto ficcatogli in tasca dall'imprenditore Merelli, da lui poi gettato distrattamente sul tavolo e apertosi spontaneamente sulla pagina del celebre coro, che avrebbe dato il via all'ispirazione. Anche considerando che il fatto – *topos* dell'aneddotica verdiana – o è stato travisato dal compositore anziano o (come noi crediamo) “abbellito” per dare un tocco portentoso all'opera che segnò il suo primo trionfo, resta che Verdi ripropose la famosa melodia anche nella sinfonia del *Nabucco*, pur se con modifiche strumentali. *Va' pensiero*, sembra perciò più una preghiera sgorgata dal cuore del musicista, che un luogo melodrammatico di indubbia efficacia teatrale e popolare.

DAL *NABUCCO* ALLA *FORZA*

Comincia con *Nabuccodonosor* dunque la carriera fortunata del compositore. Da questo momento non si può dire che esista – quasi – un lavoro dove il “sacro”, cioè il senso di qualcosa di diverso e distinto dall’umano, e ancor più spesso il “religioso” – quindi l’invocazione ad un Dio – (che per l’estrazione cristiana popolare di Verdi e per il pubblico italiano dell’epoca non poteva che esser fondamentalmente “cattolica”) ¹¹, non sia presente. Natural-

adottare come erede la figlia di un cugino, Maria Carrara Verdi. È ignoto se Verdi abbia avuto dei figli illegittimi, come autorizzerebbero a pensare alcune tradizioni locali.

¹⁰ Cf. M. Mila, *op. cit.*, p. 260.

¹¹ È noto che il melodramma italiano – e non solo – ottocentesco (vedi il *grand-opéra* francese) rivisitava l’epoca medievale, quindi la rappresentazione di fatti o liturgie “cattoliche” era di consuetudine come dimostrano anche gli interventi della censura che ad esempio cambiò la preghiera dei *Lombardi*, *Ave, Maria in Sal-*

mente, non è una novità. Preghiere personali o corali esistono già in Rossini: la più celebrata è quella dal *Mosè*, *Dal tuo stellato soglio*; Bellini: il quartetto iniziale dei *Puritani*; Donizetti: la stupenda cabaletta *Tu che vedi il pianto mio*, nella *Lucia*, tanto per citare alcuni esempi. È la donna, per lo più, che si rifugia nella preghiera per accettare o sublimare un dolore. Quello che è proprio di Verdi è la “forza” con cui anche i personaggi più deboli – Gilda, nel *Rigoletto* – si affidano alla divinità, rivelando nel loro candore un’energia e una volontà di accettazione “virile”, che è propriamente del Bussetano e getta una luce nuova sulla conoscenza della psicologia femminile da parte del compositore (un’attenta analisi in questo senso del personaggio di Violetta, nella *Traviata*, scoprirebbe in lei un risvolto di fortezza interiore, ben diverso dalle sfumature brillanti, o esangui, o rassegnate con cui una certa tradizione esegetica l’ha contrassegnata).

La religiosità dei personaggi verdiani comunque non si esaurisce nel mondo femminile. Si esprime infatti anche in appassionati corali – da quello dei *Lombardi* (*O Signor che dal tetto natio*) a quello del *Macbeth* (*O gran Dio che ne’ cuori penetri*), alla celebre *Vergine degli angeli* dalla *Forza* –; e in personaggi generosi o drammatici (nel duetto *Dio che nell’alma infondere* dal *Don Carlos*; *Il lacerato spirito* dal *Boccanegra*) in cui Verdi delinea un carattere umano a tutto tondo: un eroe virile, dall’ampio spettro sentimentale, cui quindi anche la dimensione “religiosa” – se non altro come possibile aspetto dell’esistenza – non è estranea.

L’invocazione risponde dunque ad un bisogno istintivo, naturale, che Verdi è capace di cogliere con assoluta sincerità, e non solo per mera convenzione melodrammatica.

Ed è interessante notare che, in qualche modo, la musica contraddice le dichiarazioni dell’uomo, manifestando un approccio al sacro e al religioso cercato in Verdi pur in punte di aspra polemica con l’Istituzione. Esso – già presente in modo larvato in lavori precedenti, come *Stiffelio* – si vena di un pesante anticlericalismo in *Aida* (1871), dove i sacerdoti vengono definiti «empia

ve, Maria e che spesso mutava il termine «Dio» in quello, più astratto, di «Cielo». Del resto, il pubblico dell’opera era il ceto borghese favorevole alla tradizione.

razza», e dove la musica liturgica “egiziana”, insieme ai testi, ricalca evidenti modelli chiesastici¹²; e nel *Don Carlos* (1867) con la sua visione negativa del rapporto Chiesa-Stato, frutto di un pregiudizio storico corrente all’epoca (e non solo) – indicativa la frase finale del duetto Filippo II-Inquisitore: «Dunque il trono piegar / dovrà sempre all’altar!» – e certo della situazione politica del tempo: Verdi era stato deputato al primo Parlamento italiano, ostile al papato, ed era particolarmente sensibile, come molti intellettuali e artisti suoi contemporanei, alla «questione romana».

Pure, in *Aida* – per quanto carica di durezze anticlericali – il compositore manifesta un sentimento del mistero, tipico di ciò che è sacro e irraggiungibile, che stupisce: l’introduzione al terzo atto del “Nilo” crea un’atmosfera carica di una “presenza”, evocata dai guizzi del flauto. Il finale dell’opera vede un «addio alla vita» dei due innamorati che la bellezza melodica invita a considerare come qualcosa di diverso da una consueta morte melodrammatica: «O terra addio / valle di pianti: a noi si schiude il ciel» è davvero solo un’estasi consolatoria di due anime infelici e vaneggianti, come qualcuno pensa¹³, oppure lascia aperto uno spiraglio su un possibile al di là anche per l’“agnostico” Verdi?

IL CASO DELLA *FORZA*

Lavoro assai pregnante per indagare il senso del sacro e del religioso verdiano e la sua fase inquieta di ricerca è certo la *Forza*

¹² In *Aida* e ancor prima nel *Don Carlos* è evidente l’eco della «questione romana» che stava molto a cuore al deputato Verdi, il quale aderiva senza riserve al pensiero di Cavour circa i rapporti Chiesa-Stato. Inoltre, in *Aida* pare esplodere in modo tipicamente “verdiano”, cioè inesorabile, il ricordo negativo dei conflitti giovanili del maestro col clero bussetano. Per amore della verità, comunque, occorre notare che Verdi fu amichevole verso alcune figure di sacerdoti, fra cui l’abate (poi vescovo) Mermillod che celebrò il suo matrimonio religioso con la Strepponi segretamente nel 1859.

¹³ Cf. M. Mila e C. Casini, *opp. cit.*

del destino, di qualche anno precedente (1862). Il destino per Verdi è una forza cieca che costringe l'uomo a subirne la sorte, ineluttabilmente: l'uomo viene sconfitto, pur lottando virilmente. Concezione indubbiamente non religiosa, amara, che percorre i quattro atti di quest'affresco umano qual è la *Forza*: una sorta di *Promessi sposi* in musica, naturalmente secondo l'indole e la concezione verdiana. Il richiamo al Manzoni non è fuori luogo: venerato da Verdi, anzi «l'unico santo del suo calendario», è forse, involontariamente, l'ispiratore della soluzione finale del dramma. Che si sarebbe dovuto concludere – com'era nella prima versione pietroburghese – con il suicidio del protagonista disperato e maledicente: un nichilismo romantico in piena regola. Verdi non ne fu convinto e, dopo essersi tormentato, alla fine inventò un terzetto finale in cui il Padre Guardiano invoca: «Non imprecare, umiliati / a lui ch'è giusto santo / che adduce a eterni gaudii / per una via di pianto...», di manzoniana rassegnazione, come è manzoniano il personaggio, che pare riecheggiare fra' Cristoforo nella sua austera coerenza. Rassegnazione, ma anche speranza. Rispondeva a quanto andava sentendo nel suo animo, nel suo personale tumulto interno?

Certo è che l'opera presenta un'altra particolarità, forse ancora troppo poco indagata dagli studiosi: la figura della Vergine Maria. Ci sono due momenti, fra i più alti dell'ispirazione verdiana: l'invocazione di Leonora *Madre pietosa Vergine* nell'atto secondo e la conclusione dello stesso, la preghiera corale *La Vergine degli angeli*. Nella prima, sotto un disegno ostinato di marca beethoveniana, si esprime un'invocazione fiduciosa di una donna in preda all'agitazione; nel secondo brano è la religiosità popolare, le radici “contadine” di Verdi che indubbiamente ritornano, con la semplicità melodica naturale che rimanda al clima di *Va' pensiero*. Lì una preghiera di dolente nostalgia, qui un'aria trasfigurata dove la melodia crea e ricrea un sentimento dolcissimo di pace, anche grazie alla delicatezza della strumentazione.

Si parlava di “clima”: forse è l'espressione adatta quando ci si riferisce all'atmosfera di sacralità, in questo caso di religiosità – rapporto con un Dio – che il maestro riesce a creare, facendosi espressione di una comunità. Che è poi una delle sue peculiarità

artistiche e spiega il fascino popolare – nel senso più nobile del termine – di momenti musicali come questo.

IL *REQUIEM*, UN’OPERA “APERTA”

Sul *Requiem* (1874) il dibattito non è ancora chiuso. Lavoro di un artista che pensava, com’era consuetudine – lo aveva appena dimostrato Rossini – di chiudere la carriera dedicandosi al genere sacro¹⁴, era anche omaggio riverente all’anniversario della morte di Manzoni, di un «rappresentante della nazione» italiana appena nata. Verdi, come al solito, vi profuse tutto se stesso. Ne risultò un’opera che suscitò subito ammirazione in Europa – celebre l’elogio di Brahms – anche perché l’autore la portò in regolari *tournées*. Ma qual è il significato profondo di questo lavoro di indubbia teatralità? *Summa* certo di tutta l’esperienza precedente – come si nota, analizzando la partitura –, ma anche ricca di nuove indicazioni, non solo musicali. È, in sostanza, il discorso di Verdi sulla morte. Discorso vecchio, che risale al *Nabucco*, e che poi – contrariamente a quanto si pensava all’epoca – si sarebbe prolungato nei lavori estremi. Verdi aveva sempre affrontato la morte: e non era mai stata una cosa pacifica, anzi rimaneva un problema irrisolto. Lo è pure, forse, nel *Requiem*. Nel quale il terrore si alterna alla speranza, lo sgomento alla supplica fiduciosa. Occorre ricordare che l’educazione religiosa nell’infanzia del compositore risentiva, com’era uso al tempo e lo sarebbe stato ancora per decenni, di una visione “medievale ma anche barocca” della morte: un giudizio davanti ad un *Rex tremendae maiestatis*, dove più che l’amore si sarebbe trovata una sorta di “resa dei conti”. È indubbio che questo aspetto è presente in tanta parte del *Dies Irae*, il brano più complesso e più celebre. La sua forte plasticità lo ha fatto paragonare, da parte di tanta pubblicistica, al Michelan-

¹⁴ *Ibid.*

gelo del *Giudizio*: dimenticando, forse, che nel pittore è sottesa una fede robusta e inconcussa che invece non era di Verdi. Lo sgomento infatti del maestro non potrebbe essere più chiaro: la triplice drammatica ripetizione del termine «Mors», nonché della parola «nihil» (*nihil inultum remanebit*: nulla resterà invendicato), la strumentazione degli ottoni che richiamano la tremenda verità di un giudizio, le pause di silenzio colme di attesa e di timore, le invocazioni piangenti, la stessa «marcia funebre» (*lacrimosa dies illa*: denso di lacrime quel giorno) attestano un clima fondamentale di timorosa sospensione. Questo ha fatto concludere a diversi esegeti che il *Requiem* verdiano o è «ambigua fusione di speranza e dolore»¹⁵, o «lotta disperata con la volontà di Dio»¹⁶, o «disincanto circa le sorti umane e *pathos* esterrefatto di fronte all'ineluttabile»¹⁷, solo per citarne alcuni. C'è anche chi, come Giuseppe Rausa in un recentissimo saggio, definisce il *Requiem* lavoro «massonico come quello di Mozart»; anzi «una sorta di protesta contro un tremendo Dio vendicatore e una massonica professione di fede nell'umanità».

Ma a tutt'oggi le valutazioni restano contrastanti: per Riccardo Muti «chi ha musicato in maniera tanto struggente un testo liturgico, aveva un'visione trascendente dell'uomo...», l'uomo è tale perché spera in un futuro»¹⁸, che non è la visione di Claudio Abbado. Pure, non si può negare al *Requiem* un tormento di fondo che Mila tenta di spiegare anche ricordando le sventure familiari del giovane Verdi come un dolore irrisolto. Può essere vero. Certo, nel lavoro i momenti di tristezza e di accoratezza si alternano a tratti di dolcezza affettuosa («*inter oves locum praesta*»: offrimi un posto fra i tuoi agnelli, introdotto dall'oboe), di speranza («*hostias et preces*» dell'offertorio, sul pianissimo dei violini) e di pace. È infatti questo sentimento che la conclusione del *Requiem*, in qualsiasi esecuzione la si ascolti, lascia: come una porta aperta, e come se dopo tante battaglie, Verdi si decidesse ad arrendersi

¹⁵ Cf. C. Casini, *op. cit.*, p. 316.

¹⁶ Cf. M. Mila, *op. cit.*, p. 260.

¹⁷ Cf. O. Mula, *Verdi*, il Mulino, 1999, p. 97.

¹⁸ R. Muti, in «Avvenire», 27 gennaio 2001.

ad un qualcosa o ad un qualcuno. Perché il *Requiem*, forse, come afferma Charles Osborne «non è una messa per la morte, ma per la vita»¹⁹.

LE ULTIME RICERCHE

Che il percorso nel sacro del maestro non fosse terminato nel *Requiem*, lo attesta l'ultima fase della sua attività.

Nell'*Otello* (1887) ritorna prepotente il problema, attraverso lo studio sui caratteri umani, mediati da Shakespeare. Così se Iago, il malefico, apostrofa un «Dio crudel, che mi ha creato simile a sé», chiudendo il suo “credo” con la celebre negazione: «La morte è il nulla / È vecchia fola il ciel», l'innocente Desdemona, presaga della morte, eleva un'Ave Maria sussurrata, monodica, di intimità superiore. Ritorna l'oscillazione verdiana sui temi della fede e dell'aldilà: pure, contrariamente ad altre volte, il *Finale* di un'opera per certi versi così dura, lascia ancora una volta un sentimento di pace: una dimensione, se non altro, di una “sacralità” laica, come se la morte liberasse tutti, vittime e persecutori, dalla possibilità del male: una specie di laica “redenzione”.

Un approdo, questo, già insistente nei lavori antecedenti *Otello*, anche se con quell'alternarsi che sembra contraddirsi distinguere l'universo spirituale del compositore nel suo cercare risposte alle grandi domande. Per cui, se *Rigoletto* e *Trovatore* si concludono pessimisticamente con il trionfo del sopruso o della vendetta, la *Traviata* si “redime” con la morte, Renato nel *Ballo* muore perdonando l'uccisore, seguito dal commento “misericordioso” del coro; se il giovanile *Ernani* termina con un suicidio romantico, in *Aida* la vittoria morale è dei due amanti ingiustamente puniti che tuttavia, con la loro morte, riscattano la folle gelosia di Amneris. In fondo, è il problema del dolore che tormenta Ver-

¹⁹ C. Osborne, *Tutte le opere di Verdi*, Mursia, 1975, p. 396.

di: ad esso le risposte che fornisce nella sua drammaturgia musicale non sono univoche, ma rispondenti ciascuna ad una fase del suo pensiero e della propria ricerca inesausta. Evidente, comunque, è il bisogno di una qualche risposta: gli interrogativi, infatti, che mette in bocca ai personaggi (è noto che i libretti, nella sostanza, sono opera di Verdi stesso) sono spesso esistenziali («morir, terribil cosa!», in *Otello*), la loro urgenza è talmente forte da provocare il pianto: che è la parola forse più usata dal vocabolario verdiano; ed è la morte, spesso, ad avere una funzione, oltre che catartica, redentrice.

Con gli anni, tuttavia, si può costatare una propensione ad una visione più rasserenata. Lo dimostra *Falstaff* (1893) in cui il gusto per lo scherzo e il disincanto, in un'atmosfera tra favola e commedia, si affronta con l'ideale della giovinezza e dell'amore. Giudicata variamente come lavoro sereno, amaro, disincantato, la commedia in realtà nasconde brillantemente l'angustia verdiana per gli anni che avanzano, ma eleva una poesia all'eternità dell'amore, che è un messaggio positivo, di speranza.

Forse è sotto questa luce che occorre leggere il *Te Deum*, *l'Ave Maria* e lo *Stabat Mater* (1889-1897) che Verdi voleva «dormissero insieme, senza mai veder la luce del sole», come invece non accadde. «Solitario colloquio con l'invisibile», li definisce Mila, «smarrimento dell'invocazione umana alla divinità muta», per Casini²⁰: ci sembrano tutte definizioni forse troppo ideologizzate e chiuse a valutazioni differenti, per essere accolte in pieno.

Ché i *Pezzi Sacri*, a parte la loro validità artistica, rappresentano l'estrema ricerca di un uomo perennemente incerto, come si è visto, fra accettazione o meno di una Realtà assoluta, ma sensibilissimo al dato “spirituale” dell'uomo, al suo innato senso del “sacro”, come rivela la sua opera. Negargli un'apertura – nella fase di ripensamento tipica della vecchiaia – alla trascendenza, catalogare sbrigativamente le ultime opere come «esercizi di stile», forse sembrerebbe un forzare la visione di Verdi, come pure l'insistere su una sua presa “cattolicità”.

²⁰ Cf. C. Casini, *op. cit.*, pp. 261ss.

VERDI E MARIA

Si diceva sopra come sia stato ancora poco studiato l'approccio verdiano alla figura della Vergine. Se è nota, da episodi che paiono certi, la sua personale devozione²¹, è sicuro che Maria appare personaggio assai frequente in molti suoi lavori: oggetto di preghiera, comunque, sia personale che corale.

La incontriamo nei *Lombardi*, la quarta opera (1843) nella *Salve Maria* del primo atto; in *Giovanna d'Arco*, 1845 («Io più non sono / l'inviata di Maria»), per poi passare alla *Forza*, al *Simone*, all'*Otello* e infine ai sopradetti *Pezzi Sacri*. Sembra difficile che Maria sia solo un *topos* melodrammatico, visto che si conserva praticamente lungo tutto l'arco della carriera del Maestro. Forse c'è anche una componente psicologica: la privazione della giovane moglie, l'assenza di figli con Giuseppina Strepponi e soprattutto il rapporto con la madre, la cui morte causò un autentico strazio al compositore – madre di cui si parla pochissimo nelle biografie verdiane –, denotano una presenza-assenza di questa figura, che verrà poi sublimata (e in qualche modo ritrovata) nell'arte. Non solo con i personaggi “materni” – Azucena nel *Trovatore*, la stessa Violetta ha sentimenti materni nella *Traviata*, Rigoletto ha sfumature quasi materne, come Monforte nei *Vespri* –, ma con il personaggio “ideale” in cui la tradizione cristiana si riconosceva, cioè Maria.

Non a caso è a lei che Verdi dedica le pagine estreme: al valore “sacro” della Madre come generatrice di vita. Della quale egli è stato cantore impareggiabile.

MARIO DAL BELLO

²¹ M. Montani, in «Avvenire», 22 dicembre 2000.

BIBLIOGRAFIA

- M. Mila, *Breve storia della musica*, Bianchi, 1952.
C. Gatti, *Verdi*, Mondadori, 1953.
M. Rinaldi, *Gli anni di galera di Verdi*, Volpe, 1969.
M. Mila, *La giovinezza di Verdi*, Eri, 1974.
F. Walker, *L'uomo Verdi*, Mursia, 1978.
M. Conati, *Interviste e incontri con Verdi*, Il formichiere, 1980.
G. Tarozzi, *Il gran vecchio*, Club italiano dei lettori, 1980.
E. Rescigno, *La forza del destino*, Emme edizioni, 1981.
G. Lanza Tomasi, *Guida all'opera*, Mondadori, 1983.
G. Tintori, *Invito all'ascolto di Verdi*, Mursia, 1983.
G. Barigazzi, *La Scala racconta*, Bur, 1984.
J. Budden, *Le opere di Verdi*, Edt. musica, 1973-1985, 3 voll.
G. Marchesi, *L'opera lirica*, Ricordi, 1986.
P. Mioli, *Don Carlo*, Mursia, 1990.
M. Conati, *Rigoletto*, Marsilio, 1992.
F. Dalla Seta, *Storia della musica*, 9, Edt, 1993.
L. Bentivoglio, *Il mio Verdi...*, Socrates, 2000.
P. Mioli, *Tutti i libretti di Verdi*, Newton&Compton, 2001.
G. Rausa, *Introduzione a Verdi*, Mondadori, 2001.