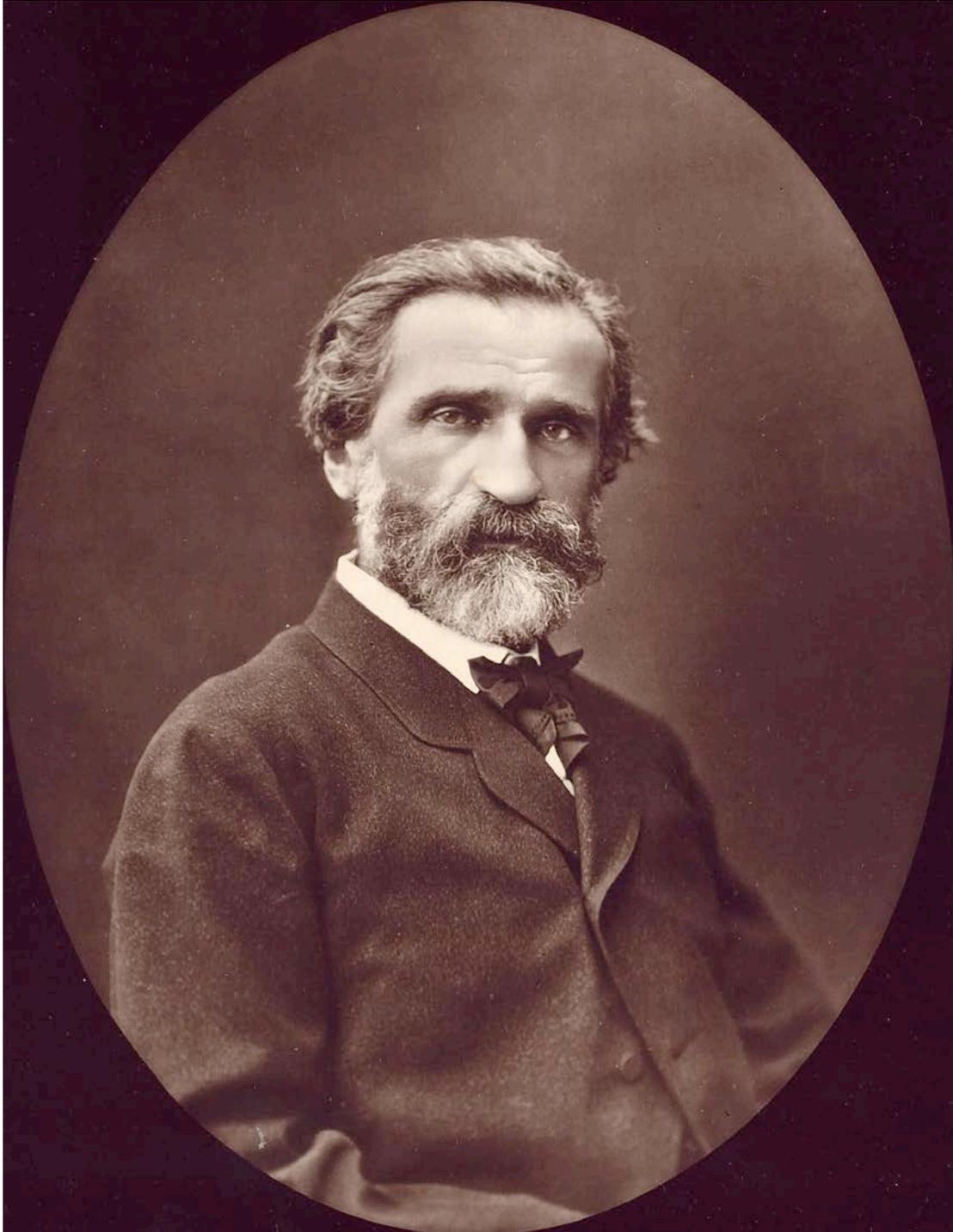


VERDI GIUSEPPE

Compositore italiano

(Le Roncole 10 X 1813 - Milano 27 I 1901)



Nella tradizione e oltre

La morte di Rossini, avvenuta a Passy nel novembre 1868, superò ben presto la dimensione dell'evento di cronaca e venne ad assumere un carattere emblematico per la musica italiana - e per il paese intero, che proprio in quel momento storico andava faticosamente costruendo una sua identità fisica e spirituale.

La nascita del nuovo Stato coincideva con un profondo mutamento nel ruolo e nell'esperienza del melodramma italiano nel complesso della vita musicale europea.

Era stato Rossini, erano stati i suoi trionfi a dare al genere una supremazia incontrastata, nei teatri dell'Europa intera. Tutto era avvenuto in poco più di un decennio, e nel momento in cui il compositore di Pesaro concludeva la sua *intensissima*, eppur breve carriera operistica con il suo *Guillaume Tell* (1829), il grand-opéra era per il melodramma - l'unico temibile concorrente, e nella sola Parigi.

Le opere di Bellini, di Donizetti e del giovane Verdi non avevano fatto che rafforzare questo predominio, e sia pure operando in diverse direzioni stilistiche, il predominio era rimasto inalterato anche con la scomparsa in età veramente giovane di due dei protagonisti, e col rapido decrescere del ritmo produttivo di Verdi dopo primi anni '50.

La fortuna dell'opera italiana si era manifestata anche attraverso il graduale affermarsi di un altro fenomeno: accanto alle "opere nuove" di vita effimera, venivano con sempre maggior frequenza eseguite - tra il 1830 ed il 1860 - opere già da tempo affermate, per lo più create proprio da quei quattro compositori: il successo era determinato soprattutto da valori intrinseci alle partiture, più che dipendere dal virtuosismo vocale degli interpreti che le avevano eseguite la prima volta, e portate in giro; si era insomma venuto formando un "repertorio", fenomeno fino ad allora praticamente sconosciuto nella storia del teatro in musica italiano.

L'apprezzamento di valori più specificamente musicali e drammatici veniva a coincidere con un crescendo di interesse da parte del pubblico italiano verso la musica strumentale, anche e soprattutto quella dei romantici tedeschi.

A ciò si aggiunge l'inclusione nel "repertorio" non solo dei grand-opéras di Meyerbeer - che dopo tutto era stato educato nella tradizione italiana - ma anche di opere di compositori a questa completamente estranei, come Gounod con il suo *Faust*; e di Wagner che si parlava già da molto tempo.

Insomma, con la morte di Rossini un capitolo della musica europea si chiudeva definitivamente, e la musica italiana veniva a perdere un preciso punto di riferimento, la figura nella quale identificare in modo indiscusso i valori più genuini dello stile nazionale.

GIOACCHINO ROSSINI



Si avvertiva sempre più che quella supremazia incontrastata aveva ormai subito un'incrinatura, e per di più all'interno della tradizione che essa esprimeva.

Verdi, che di questo stato di cose era lucidamente cosciente (e l'attività parigina degli anni '60 non aveva fatto che acuire questa presa di coscienza), volle promuovere, alla morte di Rossini e servendosi di Ricordi come portavoce, una solenne celebrazione del maestro scomparso; doveva essere in sostanza un tributo dell'Italia musicale intera al rappresentante più illustre della tradizione nazionale, un estremo saluto dei viventi all'artista che con tanta coerenza e tanta autorità l'aveva imposta nel mondo intero.

Il significato autentico di questo tributo, ed il modo in cui si sarebbe dovuto attuare è detto con estrema chiarezza nella lettera con la quale Verdi comunica il progetto al suo editore; e val la pena di riportarla per intero:

Sant'Agata, 17 XI 1868

*Carissimo Ricordi, ad onorare la memoria di Rossini vorrei che i più distinti maestri italiani (Mercadante a capo, e forse anche per poche battute) componessero una **Messa da Requiem** da eseguirsi all'anniversario della sua morte.*

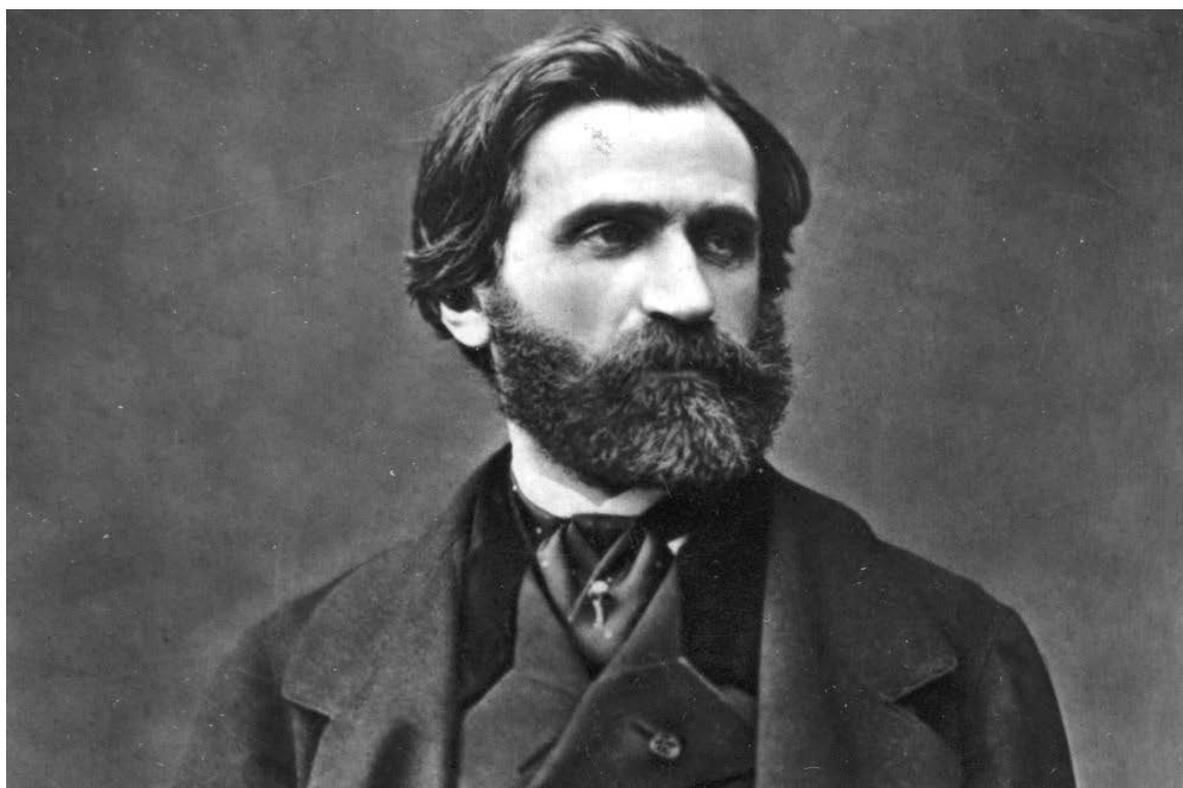
Vorrei che non solo i compositori, ma tutti gli artisti esecutori, oltre al prestare l'opera loro, offerissero altresì l'obolo per pagare le spese correnti. Vorrei che nessuna mano straniera, né estranea all'arte, e fosse pur potente quanto si voglia, ci porgesse aiuto. In questo caso io mi ritirerei subito dall'associazione.

*La **Messa** dovrebbe essere eseguita nel S. Petronio della città di Bologna che fu la vera patria musicale di Rossini. Questa **Messa** non dovrebbe essere oggetto né di curiosità, né di speculazione; ma appena eseguita dovrebbe essere suggellata, e posta negli archivi del Liceo Musicale di quella città, da cui non dovrebbe essere levata giammai.*

Forse potrebbe essere fatta eccezione per gli anniversari di Lui, quando i posteri credessero di celebrarli. Se io fossi nelle buone grazie del Santo Padre, lo pregherei di voler permettere, almeno per questa volta, che le donne prendessero parte all'esecuzione di questa musica, ma non essendolo, converrà trovare persona di me più idonea ad ottenere l'intento.

Sarà bene istituire una Commissione di uomini intelligenti onde regolare l'andamento di quest'esecuzione, e soprattutto per scegliere i compositori, fare la distribuzione dei pezzi, e vegliare sulla forma generale del lavoro. Questa composizione (per quanto possano essere buoni i singoli pezzi) mancherà necessariamente d'unità musicale; ma se difetterà da questo lato, varrà nonostante a dimostrare come in noi tutti sia grande la venerazione per quell'Uomo, in cui tutto il mondo piange la perdita.

Addio e credimi.



L'apposita commissione venne costituita, si decise la distribuzione dei pezzi, si scelsero i compositori ed i pezzi vennero scritti; ma ben presto sorsero risentimenti, rivalità, meschinerie di impresari e di esecutori; e l'iniziativa divenne irrealizzabile.

Una volta venuta meno la possibilità di realizzare il progetto alla scadenza stabilita, e cioè l'anniversario della morte di Rossini, Verdi stesso insistette perché non se ne facesse nulla; così, dopo tanto progettare, parlare, scrivere e litigare, la musica della *Messa a Rossini* (come Verdi la chiamò nella sua corrispondenza) rimase - ed è ancora - sepolta negli archivi di Casa Ricordi.

Nel piano originale di distribuzione dei movimenti che avrebbero dovuto formare la *Messa*, a Verdi era toccato l'ultimo *Libera me*, un brano il cui testo contiene frasi ed espressioni già incluse in sezioni precedenti: nell'Introito, " *Requiem aeternam dona eis, Domine*"; nella Sequenza, "*Dies irae, dies illa*"; e, all'interno del Responsorio stesso, il versetto iniziale, "*Libera me, Domine, de morte aeterna, in die illa tremenda*" deve essere ripetuto alla fine; nello stesso tempo liturgico, insomma, si trova latente la possibilità di uno sviluppo ciclico del materiale musicale lungo l'arco della *Messa* intera, uno sviluppo che sarebbe stato impossibile nel progetto originario, cioè l'esecuzione in San Petronio nell'anniversario della morte.

L'idea non venne subito abbandonata, e fu durante questa fase intermedia - prima della rinuncia definitiva - che Alberto Mazzucato, direttore del Conservatorio di Milano e membro della commissione per la *Messa*, scrisse a Verdi, il 2 febbraio 1871, una lettera entusiastica, esaltando la bellezza e la forza del suo *Libera me* ("Voi, mio caro Maestro, avete scritto la pagina più bella, più grande e più colossalmente poetica che immaginar si possa"); a cui due giorni dopo Verdi rispose:

*"Se alla mia età si potesse ancora recentemente arrossire, arrossirei, arrossirei per gli elogi che mi fate di quel piccolo pezzo; elogi che, non lo nascondo, venuti da un Maestro e da un critico del valor vostro, hanno l'importanza grandissima ed accarezzano poco il mio amor proprio. Queste vostre parole avrebbero quasi fatto nascere in me il desiderio di scrivere, più tardi, la **Messa** per intero; tanto più che con qualche maggiore sviluppo mi troverei aver già fatti il *Requiem* ed il *Dies irae*, di cui è il riepilogo nel *Libera* già composto. Pensate dunque, ed abbiatene rimorso, quali deplorabili conseguenze potrebbero avere queste vostre lodi! - Ma state tranquillo: è una tentazione che passerà come tante altre. Io non amo le cose inutili - **Messe** da morto ve ne sono tante, tante e tante!!! È inutile aggiungerne una di più.*

Non ci si deve lasciare ingannare dalle frasi conclusive: sono tipiche dell'epistolario verdiano, e servono soltanto a buttar acqua sul fuoco delle aspettative del mondo musicale e del pubblico in genere. Questa lettera testimonia invece con quale chiarezza Verdi ormai vedeva la possibilità di uno sviluppo organico e coerente del materiale che aveva composto; e prova che - se la stesura della partitura del *Requiem* avvenne entro un

tempo relativamente breve, e che comunque non ebbe inizio prima nella tarda primavera 1873 - la gestazione, l'elaborazione concettuale dell'opera, soprattutto la sua concezione ciclica risalgono ad un tempo certamente precedente. Del resto, concepire organicamente ed organizzare coerentemente in termini drammatici un'intera partitura è caratteristica distintiva dall'operista Verdi sin dall'epoca del *Macbeth* e della *Luisa Miller*.

Dalla fine degli anni '40 in poi la preoccupazione costante del compositore è quella di creare uno spettacolo drammaticamente unitario attraverso l'impiego e l'articolazione - lungo l'intero suo arco - di alcuni elementi estremamente semplici del linguaggio musicale (singole altezze di suoni, ritmi, timbri isolati di strumenti) che individuano non solo i poli della vicenda drammatica ma servono pure a determinarne le tensioni che portano al *dénouement* finale.

Le preoccupazioni per il destino della musica italiana, soprattutto della tradizione nazionale, non si esauriscono certo con il progetto della *Messa a Rossini*; è dell'inizio del 1871 la celebre lettera a Florimo nella quale, rifiutando il posto di Direttore del Conservatorio di Napoli, Verdi tracciava una sua linea di *curriculum studiorum*, nel quale quelli che considerava i "classici" della musica italiana avrebbero dovuto servir da modello costante; lo studio doveva comunque concentrarsi nella pratica contrappuntistica: "*Esercitatevi nella Fuga costantemente, tenacemente, fino alla sazietà, e fino a che la mano sia diventata franca e forte a piegar la nota a voler vostro*"; "*Le licenze e gli errori di contrappunto si possono ammettere e son belli in Teatro; in Conservatorio, no. Torniamo all'antico: sarà un progresso*" (frase questa che, avulsa dal suo principio contestato, divenne subito il vessillo del provincialismo conservatore, travisando completamente in questo modo gli intendimenti di chi l'aveva espressa).

E con una Fuga a quattro voci, nella quale vari artifici contrappuntistici vengono impiegati (doppio canone, in versione del tema, ecc.) si conclude il *Quartetto in Mi minore per archi*, composto a Napoli nel marzo 1873; un pezzo scritto sì "proprio nei momenti d'ozio", per tener desta l'intelligenza, ma indubbiamente anche un polemico testo diretto alla "turba dei Maestri che fanno di musica soltanto quella che studiano sulla *falsariga* di Mendelson, Schumann, Wagner ecc.": (la frase è in una lettera a Clara Maffei, alcuni giorni dopo la prima esecuzione, in forma privata, del *Quartetto*), per dimostrare (anche a se stesso) di poter

competere con il "nemico" della tradizione italiana sul suo stesso terreno, e con le sue stesse armi.

Il ritorno a Sant'Agata, Verdi si fa restituire da Ricordi, il 21 aprile, l'autografo *Libera me*, e comincia a comporre il *Requiem*.

ALESSANDRO MANZONI



Un mese dopo il 22 maggio, muore a Milano Alessandro Manzoni: si presenta così l'occasione ideale per celebrare, e questa volta in completa autonomia, una figura centrale della cultura italiana: "*Ora tutto è finito! E con Lui finisce la più pura, la più santa, la più alta delle glorie nostre*" scrisse a Clarina Maffei il giorno del funerale dello scrittore tanto venerato; non vi prese parte ai funerali, e fece come aveva annunciato a Giulio Ricordi: "*Verrò fra breve per visitarne la tomba, solo e senza essere visto, e forse dopo ulteriori riflessioni, e dopo aver pesate le mie forze, per proporre cosa ad onorare la memoria*".

Se si considera che questa frase venne scritta il giorno seguente quello della morte dello scrittore, non v'è dubbio che Verdi pensava alla partitura del *Requiem*, alla quale stava lavorando. Doveva comunque essere ancora agli inizi dell'impresa se, il 9 giugno, rispondendo al sindaco di Milano che aveva accettata la proposta di una solenne celebrazione del primo anniversario della morte di Manzoni con l'esecuzione appunto del *Requiem*, dichiarava: "*Quando il lavoro musicale sarà ben inoltrato, non mancherò di significarLe quali elementi saranno necessari onde l'esecuzione sia degna e del paese e dell'Uomo*"; e, ancora, a meno di due mesi di distanza dall'evento celebrativo, l'orchestrazione non era stata terminata, se a Tito Ricordi scriveva da Genova il 25 marzo 1874: "*Prima della fine del mese Le manderò il Dies irae. Il resto il 10 aprile*".

Fu dunque un'elaborazione lunga, meditata, complessa; ogni minimo particolare venne calibrato e deciso con la massima cura ed attenzione, ogni sillaba del terribile testo liturgico soppesata e valutata: esiste a Sant'Agata una traduzione libera del *Dies irae* di pugno di Verdi, che pur conosceva perfettamente il latino ecclesiastico.

L'equilibrio complessivo della partitura è tanto più singolare in quanto le rispondenze, i parallelismi suggeriti dal testo liturgico a volte sono rispettati, a volte invece del tutto trascurati. Così sono puntualmente sviluppate le corrispondenze elencate nella lettera a Mazzucato di tre anni prima; ed invece l'organizzazione ovviamente tripartita di sezioni come il *Kyrie eleison* e, in un certo senso, anche il *Sanctus*, viene completamente sommersa dal flusso del discorso musicale; o, per dir meglio, assimilata in principi costruttivi di altra origine.

In tre momenti della partitura Verdi offre il suo tributo alla tradizione nazionale "classica", impiegando uno stile ispirato alla polifonia vocale cinquecentesca, così come veniva intesa nell'Italia dell'Ottocento: nel

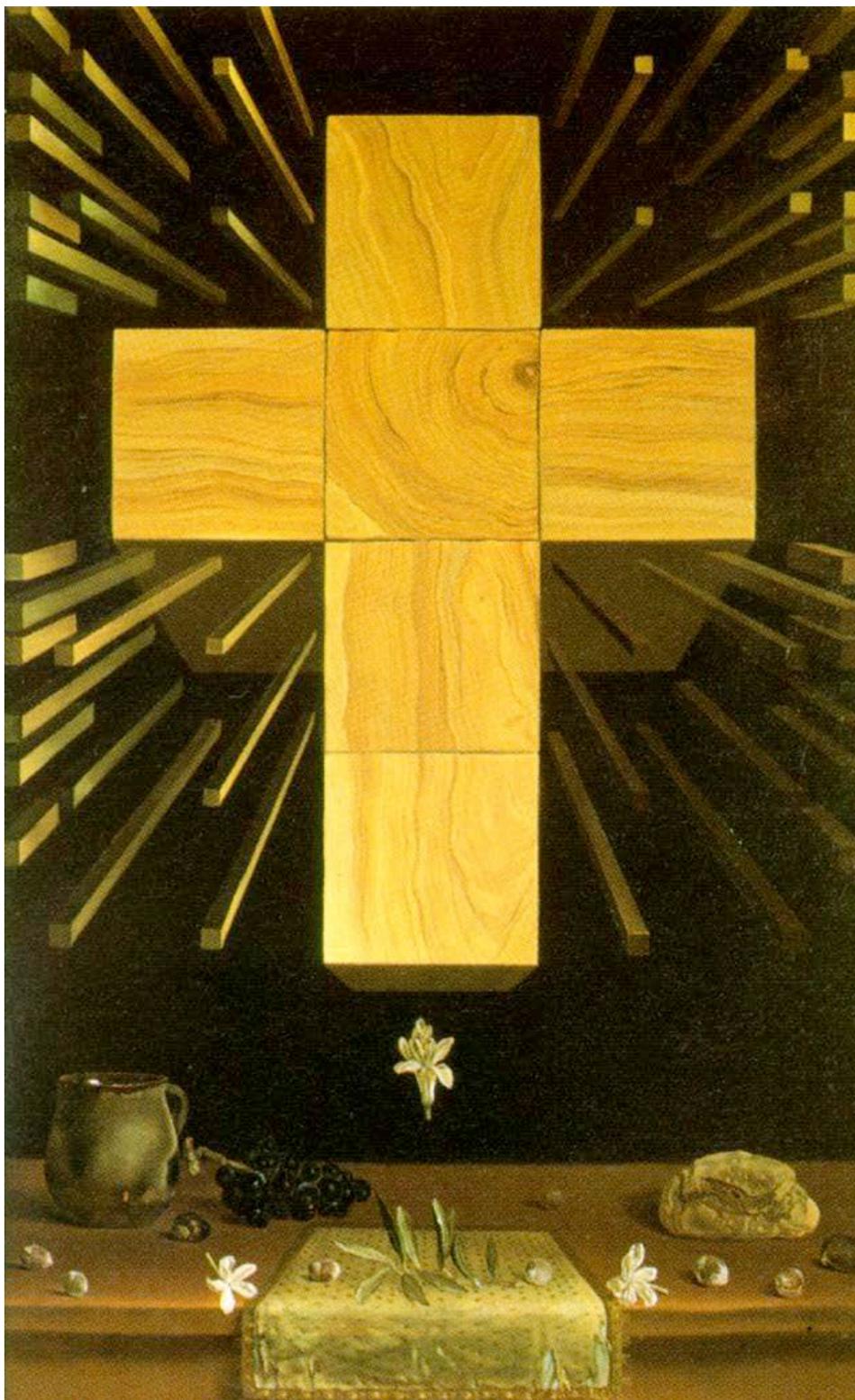
"*Te decet hymnus*" (il versetto dell'Introito), nel *Sanctus* ed alla conclusione del *Libera me*.

Lo stile di Palestrina si trova quindi all'inizio, al centro ed alla fine della partitura del *Requiem* onde, con la differenza che, mentre il "*Te decet hymnus*", è solo un breve episodio a cappella, incastonato fra le due esposizioni del "*Requiem aeternam*", tanto il *Sanctus* che il "*Libera me*" finale sono due ampie Fughe in piena regola, il cui materiale tematico è volutamente apparentato, nel senso che la testa del tema della seconda è l'esatta in versione di quello della prima. Anche il *Requiem*, quindi, come già il *Quartetto*, e come sarà nel *Falstaff*, si conclude con una Fuga. Eppure queste Fughe della *Messa* sono volutamente eterodosse, nel senso che la loro conclusione prosegue, senza soluzione di continuità, in episodi liberi, con materiale del tutto indipendente (come nell' "*Hosanna in excelsis*"), oppure con lo stesso materiale tematico della Fuga, trattato però con altro stile che non quello imitativo (alla fine del "*Libera me*" il tema della Fuga viene disteso sul ritmo del "*Requiem aeternam*" dell'Introito, per stabilire un equilibrio strutturale con l'inizio della composizione).

A ben guardare, Verdi si serve di questo stile "classico" negli episodi in cui vuole creare delle zone testualmente neutre, nelle quali cioè la parola singola non può né deve essere esaltata; se così fosse, l'attenzione ad essa rivolta contraddirebbe la precisa funzione di quegli episodi nell'economia della partitura.

Per capir questo basta osservare la declamazione del testo del "*Libera me*" all'inizio ed alla conclusione dell'episodio, e confrontarlo con il suo impiego nella Fuga centrale. Il fatto è che anche nel *Requiem* Verdi non può, né vuole rinnegare le innumerevoli esperienze di stile che sono divenute parte integrante della sua voce più autentica - siano o non siano esse della tradizione italiana. L'omaggio a Manzoni doveva attuarsi nella più completa ed assoluta libertà di espressione, per essere veramente tale: "*È un insulto, o dirò meglio, un bisogno del cuore che mi spinge ad onorare, per quanto posso, questo Grande che ho stimato come scrittore e venerato come uomo, modello di virtù e di patriottismo*" (ancora dalla lettera al Sindaco di Milano). E quindi il maestro della parola scenica, "che scolpisce e rende netta ed evidente la situazione", costruisce intere sezioni, brevi o lunghe, attorno a una parola-chiave, che egli trasfigura in declamazione, e quindi in musica ("*Nulla di più facile, di quelle quattro note del basso " Mors stupebit", eppure quanto difficili a dirsi bene!*");

dall'immagine verbale nasce l'immagine musicale, e l'immagine musicale diventa preghiera.



Altre volte un intero episodio è formato dalla semplice interazione della frase melodica iniziale, intensificata soltanto attraverso l'elaborazione delle parti d'accompagnamento - l'*Agnus Dei* è un episodio stupendo di questo mondo di procedere.

È, anche questa, un'esperienza operistica, che tuttavia nel *Requiem* si integra perfettamente nello stile dell'opera grazie al rigore assoluto, all'essenzialità dei mezzi con cui viene realizzata, basta una semplice alterazione cromatica, un passaggio dal minore al maggiore per stabilire la variante. Né Verdi pensa di rifiutare nemmeno le sue esperienze d'oltralpe per onorare Manzoni. L'assolo (e lo studio) della *Grande Messe des Morts* di Berlioz deve aver esercitato su di Lui la più profonda delle impressioni, ad un punto tale per cui la fanfara le trombe dell'Ultimo Giudizio nel "*Tuba mirum*", che si chiamano e si rispondono da lontano, e le loro intonazioni alle frasi del coro sono quasi una citazione letterale del passo omologo nella partitura del compositore francese, con il dialogo delle quattro orchestre di ottoni disposte ai quattro punti cardinali. A Verdi non occorre un tale spiegamento di forze per ottenere effetti di altrettanta potenza; ma la vera differenza consiste nella totale diversità di concessione che sta all'origine delle sue opere.

In Berlioz l'affresco descrittivo, la potenza delle immagini suscitate dal testo liturgico annulla ogni possibile riflessione sul significato della morte, e tutto si risolve in uno splendido dispiegarsi del linguaggio musicale, nel supremo gioco e dell'intelligenza e della fantasia; la *Grande Messe des Morts* è un omaggio di terribile forza vitale a tutti coloro che pur sono stati uomini; ad essi si rivolge, e non alla morte, tanto meno a ciò che sta dopo e al di sopra di essa.

L'omaggio dell'agnostico Verdi al cattolicissimo Manzoni si risolve invece in una profonda interiorizzazione delle immagini sonore, in una pessimistica meditazione sul fine ultimo della vita, in un continuo alternarsi di slanci verso una trascendenza avvertita sempre più come improbabile, e un desolato ripiegamento sull' "annientante nulla del pensiero" cui questi slanci conducono. Si pensi soltanto alla carica di significati che la parola "nil" assume col procedere nel canto nel "*Liber nihil scriptus*"; e, in maniera ancor più pregnante, all'unisono degli arrivi che congiunge la conclusione dell'ultima impresa del "*Dies irae*" al "*Lacrymosa*", una breve ascesa che straziantemente viene piegata verso il registro grave, e che si spegne tra pause sempre più lunghe.

È la medesima Weltanschauung che sta dietro tutto il teatro verdiano; né

altrimenti avrebbe potuto essere, ed anche qui - come nelle partiture per la scena - l'assoluta padronanza dei termini del discorso, il supremo equilibrio formale delle singole parti, e fra le parti ed il tutto, il completo dominio della forma attraverso il pensiero sono l'unico possibile confronto che l'uomo Verdi può offrire all'uomo, l'unica per lui vera preghiera.



TRE PEZZI SACRI

L'ultima fatica compositiva di Verdi viene di solito contrassegnata dall'etichetta *Quattro Pezzi sacri*. In realtà, l'*Ave Maria su scala enigmatica*, che viene al primo posto nell'esecuzione, era stata inizialmente concepita nel 1889 come una divertente scommessa del compositore con se stesso.

Servendosi di una scala "alterata" nelle sue componenti melodiche (una scala "sgangherata", dice Verdi in una sua lettera a Boito), presentata fra i rebus della Gazzetta Musicale di Ricordi, in cui si serve come un *cantus firmus*, cioè come struttura portante.

Verdi costruisce un pezzo di musica dei più puro stile contrappuntistico. Un semplice esercizio dell'intelligenza insomma, un "gioco molto serio", per dirla con Goethe.

L'esercizio aveva uno scopo dichiarato; si trattava di arrivare a "piegare la nota al valore" del musicista, come Verdi aveva spiegato a Florimo nel 1871, illustrando i criteri secondo i quali, un modo di vedere, si doveva sviluppare la didattica della composizione nei Conservatori dell'Italia appena formata.

È significativo tuttavia che, per la prima esecuzione pubblica degli altri tre pezzi (Parigi 1898), il Maestro volle esplicitamente che il brano costruito su "quella tal scala" fosse omissis.

Per una semplice ragione.

Per comprenderla bisogna risalire al momento in cui, rompendo il lungo, impressionante silenzio che aveva seguito la creazione del *Requiem* (1874), Verdi, che tra il 1879 ed il 1880, riprese a comporre. Furono due brani a tutt'oggi quasi sconosciuti: un *Padre nostro* per coro a cappella a cinque voci ed un'*Ave Maria* (quante "Ave Marie" ricorrono nella musica di Verdi?) Per voce femminile e gruppo d'archi.

Ciò che accomuna le due composizioni è la scelta del testo poetico; che non è quello delle due preghiere della liturgia cattolica, bensì una loro libera parafrasi in italiano in terzine d'endecasillabi, che gli studi più recenti hanno dimostrato risalire alla fine del XIX sec..

Ma Verdi era convinto che fossero di Dante, dato che aveva trovato queste traduzioni nelle *Opere minori* del poeta fiorentino; e volle che in entrambe le pubblicazioni in nome del poeta figurassero nel titolo: *Padre nostro / volgarizzato da Dante / Ave Maria / volgarizzata da Dante*. La scelta del testo poetico ha la stessa figurazione di quella dello stile

musicale, hanno entrambe cioè un preciso significato politico.
Nel momento in cui Verdi rientra nell'agone, si rivolge simbolicamente agli italiani perché, nelle massime figure della loro storia culturale - Dante per la poesia, Palestrina per la musica - ritrovino un'identità che a stento avvertivano sul piano della quotidianità politica.



Vi è in Verdi una precisa volontà di accomunare le due composizioni, per farne avvertire la complementarità; ad un punto tale per cui richiede espressamente che si eseguano una dopo l'altra: "*Vorrei che il Padre e Ave fossero cantati di seguito come se fossero un solo pezzo* (a Giulio Ricordi, 30 I 1880).

L'esigenza di far pervenire il messaggio politico-culturale supera disinvoltamente persino l'evidente, quasi stridente contrasto tra i due organismi ed i due stili.

Infatti, per il *Padre nostro* è previsto un coro di più di duecento esecutori: "40 Soprani, 40 Soprani secondi, 40 Contralti, 40 Tenori, 50 Bassi - dico 50!"; mentre per l'*Ave Maria* la partitura autografa richiede, oltre la voce solista, "6 violini secondi, 4 viole, 4 violoncelli, 2 violoncelli, abbassando di mezzo tono la quarta coda".

È lo stesso principio del contrasto stilistico e di organico che si trova nei *Tre Pezzi sacri*.

Verdi li descrive così in una lettera a Boito del gennaio 1898: "*Uno Stabat mater per coro a quattro voci e grande orchestra - Soprani, Contralti, Tenori, Bassi. Una preghiera in italiano sulle prime strofe dell'ultimo canto del Paradiso di Dante a quattro voci bianche, un Soprano, un Soprano secondo, un Contralto, un altro Contralto.*

Un Te Deum a due Cori e grande orchestra".

L'ordine nella successione dei pezzi è determinato quindi dalla necessità dei contrasti: linguistico anzitutto (notare come Verdi, nella lettera a Boito sottolinei la parola "in italiano"), di spessore sonoro - enormi masse corali ed orchestrali incastrano il pezzo "a quattro voci bianche"; e stilistico-musicale - il brano su testo dantesco quale evidentemente risalire alla tradizione della polifonia cinquecentesca, e soprattutto allo stile del Mottetto e del madrigale, ancora una volta così come Verdi lo conosceva che lo concepiva.

Queste composizioni sono estreme riflessioni dell'uomo che, con tanta spietata lucidità, aveva indagato sui conflitti tra le passioni degli uomini.

I due testi della liturgia cattolica, la meditazione di Jacopone da Todi sulla Madre che mira il figlio divino trafitto in croce, e la preghiera di lode alla Divinità che si conclude con una supplica alla Sua misericordia, vengono accuratamente "letti", sviscerati cioè nella loro funzionalità espressiva, prescindendo totalmente da possibili analogie con una loro funzionalità al rito - e non tragga in inganno, a questo proposito, l'inizio del *Te Deum*, con l'accettazione del canto piano che lo apre.

Esse sono preghiere rigorosamente private, dialogo o supplica senza intermediari, costruite su pre-testi dei quali vale soltanto la possibilità di fornire immagini verbali da trasfigurare in immagini musicali: la terribilità e l'infinita maestà divina all'inizio del *Te Deum*, la dolente "Pietà" con cui si apre lo *Stabat Mater*.



L'attenzione al testo è tale per cui raramente, in tutti e tre brani, ritroviamo interazioni di frasi o di parole; al contrario, l'articolazione del discorso musicale è fortemente influenzata, direi quasi determinata dalla struttura metrica del testo poetico - questo vale soprattutto per la *Preghiera* centrale sulla poesia dantesca, dove la fine di ogni verso corrisponde ad una evidente cesura di tutte e quattro le voci.

Privo di una dimensione drammatica di ampio respiro, Verdi sembra quasi aggrapparsi alla parola che gli consente di attivare l'immagine, ed il ritorno a stilemi del linguaggio di un passato anche non troppo recente è insieme significativo ed illuminante.

Valga per tutti come esempio la strofa conclusiva dello *Stabat Mater*, dove l'immagine sfolgorante della gioia senza fine cui l'umanità in questa preghiera aspira ("Paradisi gloria") riecheggia direttamente il commosso inno di lode alla suprema magnanimità di Riccardo nelle ultime battute de *Un ballo in maschera* ("Cor si grande e generoso").

Proprio perché legato a questa prepotenza dell'immagine, il discorso musicale che ne risulta è volutamente frammentario, ricco di pause, di silenzi, e di estremi contrasti dinamici che li precedono e che li seguono.

Le ripetizioni e le analogie fra le differenze sessioni sono facilmente sommerse in questo strano fluire del discorso sonoro; la sensazione complessiva è quella di un disperato e disperante tentativo di comunicazione con una trascendenza alla quale profondamente si aspira, ma della quale non è possibile alcuna certezza.