

GIUSEPPE VERDI

LA VITA

Compositore italiano (Roncole di Busseto, od. Roncole Verdi, Parma, 10 X 1813 - Milano, 27 I 1901).

Il villaggio delle Roncole, a 7 km dal comune di Busseto, oggi in provincia di Parma, apparteneva al dipartimento del Taro, soggetto al governo francese, quando Giuseppe Verdi vi nacque, primogenito di Carlo, e di Luigia Uttini. Dopo il crollo dell'impero napoleonico quei paesi si trovarono inseriti nel ducato di Parma, assegnato alla vedova di Napoleone, Maria Luisa d'Austria: in realtà, un protettorato, sottoposto all'influenza dominante del governo austriaco nel Lombardo-Veneto, sia in campo politico sia in campo economico e culturale.

I genitori di Verdi erano povera gente: gestivano una piccola osteria alla quale era annesso un negozietto d'alimentari e generi vari, per i quali si rifornivano presso un grossista di Busseto, A. Barezzi, ricco commerciante e distillatore di liquori, presidente della Società filarmonica della cittadina, fanatico di musica, come spesso avviene in quella fertile pianura della bassa Lombardia ai confini con l'Emilia, e buon dilettante di strumenti a fiato.

Alcune leggende sull'infanzia di Verdi tendono provarne l'alta predestinazione. La sua vita sarebbe stata salvata dalla madre, che col bimbo in braccio si rifugiò accortamente nel campanile quando le truppe del generale Suvaroff passarono attraverso il paese, inseguendo i francesi in ritirata e seminando strage e massacri.

Un prete che aveva redarguito il piccolo Giuseppe, distrattosi nel servir messa, e con un urtone sgarbato l'aveva fatto ruzzolare sui gradini dall'altare, ne avrebbe ricevuto una colorita maledizione dialettale ("Dio t'manda na sajetta").

Pochi anni dopo un fulmine caduto sulla chiesa uccise questo prete e altre cinque persone. Di qui - sostengono alcuni - il tremendo peso che ha sempre la maledizione nella drammaturgia verdiana (si pensi, per esempio, a *Rigoletto* e *Simon Boccanegra*). Quasi a consolazione del torto subito in quell'occasione fu esaudito il vivissimo desiderio del

bambino di potersi applicare alla musica, e gli venne comperata una vecchia e malandata spinetta.

Leggenda non è che l'accordatore chiamato a ripararla, certo S. Cavalletti, ammirato per "la buona disposizione che ha il giovanetto Giuseppe Verdi d'imparare a suonare questo istrumento", non volle compenso alcuno per il suo lavoro e ne lasciò testimonianza in un cartello appiccicato all'interno della spinetta: quale oggi si conserva nella Casa di riposo per musicisti fondata da Verdi a Milano nel 1899.

Nella chiesa delle Roncole Verdi faceva pratica col vecchio organista Baistrocchi, che ben presto sostituì nelle funzioni domenicali, anche quando A. Barezzi, vivamente interessato alla disposizione musicale del bambino, ebbe persuaso i genitori a metterlo in pensione a Busseto, perché studiasse la musica col maestro F. Provesi, maestro di cappella del Duomo e capo della banda municipale, e le altre discipline col canonico Seletti.

LA CASA NATALE



Ben presto il Provesi dichiarò, come già il Baistrocchi, che Verdi non aveva più nulla da imparare, ed allora il Barezzi ottenne per lui una borsa di studio dal Monte di Pietà perché andasse a perfezionare gli studi a Milano.

Nel conservatorio di questa città Verdi non fu accolto perché, a 19 anni, superava largamente l'età massima d'ammissione, e pare che nella prova di pianoforte non avesse dimostrato qualità eccezionali, tali da giustificare un'eccezione al regolamento.

Si mise perciò a studio privato presso un buon maestro, V. Lavigna, che l'istruì nell'armonia, contrappunto e fuga. A 20 anni ebbe occasione di distinguersi dirigendo un'esecuzione della *Creazione* di Haydn presso un circolo di dilettanti milanesi: sostituì all'improvviso un direttore assente, e si disimpegnò brillantemente, stringendo utili relazioni nell'ambiente dell'alta borghesia.

Disgraziatamente la morte di Provesi (1833) lo costrinse a rientrare a Busseto per succedergli nella direzione della banda municipale e nell'insegnamento della musica presso la Società filarmonica. Invece non ottenne il posto d'organista, perché la protezione del liberale Barezzi lo poneva in luce di sovversivo agli occhi della parrocchia.

La città fu divisa da una vera e propria guerra civile tra i verdiani e i sostenitori di G. Ferrari, l'organista prescelto dal Duomo. Coinvolto in una rete di meschine piccolezze provinciali, Verdi ingannava il tedio musicando un libretto d'opera che aveva portato con sé da Milano: secondo ogni probabilità *Rochester*, di certo A. Piazza, che più tardi, trasformato su suggerimento dell'impresario Merelli e con intervento del poeta T. Solera, divenne la sua prima opera, *Oberto, conte di San Bonifacio*. Nel 1836 sposò Margherita Barezzi, figlia del suo protettore, dopo aver vinto a Parma il concorso per il posto di maestro di musica nel comune di Busseto.

Scaduto il triennio, ed avendo tentato invano di piazzare l'opera ormai terminata al Teatro Ducale di Parma, si trasferì a Milano (1839) con la moglie ed il figlio Icilio; la primogenita, Virginia, era morta in tenerissima età a Busseto. Grazie alle relazioni che Verdi aveva stretto con gli ambienti musicali dell'alta borghesia milanese, *Oberto, conte di San Bonifacio* venne accolto alla Scala per alcune recite di beneficenza, ma la malattia del tenore Moriani durante le prove ne impedì la rappresentazione.

L'impresario B. Merelli, colpito dalla buona impressione che l'opera

aveva prodotto sui cantanti, assunse *Oberto, conte di San Bonifacio* e lo fece rappresentare alla Scala (17 XI 1839), dove ebbe un buon successo. Di conseguenza l'impresario offrì a Verdi un contratto per due opere comiche ed una seria. Accintosi a musicare il vecchio libretto buffo di F. Romani *Il finto Stanislao*, ribattezzato *Un giorno di regno*, Verdi, cui era morto il secondogenito poco prima della rappresentazione di *Oberto, conte di San Bonifacio*, fu colpito da un nuovo lutto: il 18 VI 1840 Margherita Barezzi fu stroncata da una violenta encefalite. Non è da stupire che un'opera buffa composta in tali circostanze non riuscisse felicemente. *Un giorno di regno* crollò malamente alla Scala (5 IX 1840) e Verdi attraversò una crisi di scoraggiamento.

Tuttavia non gli venne meno la fiducia di Merelli che lo persuase ad esaminare un libretto di T. Solera, *Nabucco*. Verdi ne fu conquistato e dopo qualche riluttanza accettò di musicarlo. L'opera trionfò alla Scala (9 III 1842), e il coro famoso degli Ebrei in esilio, "Va', pensiero, sull'ali dorate.....", segnò il primo di quegli incontri incendiari tra il genio melodico di Verdi e le speranze nazionali d'Italia, che dovevano fare di lui il maestro del Risorgimento italiano.

LA CAMERA DA LETTO



Negli anni che seguirono Verdi cercò accanitamente il successo, con tenace e realistica praticità. Una meta ben precisa si presentava in quel tempo al suo felice esordio: contendere, e possibilmente strappare a Donizetti il primato operistico nazionale.

Per raggiungere questo scopo era necessario farsi conoscere ovunque, esser presente su tutte le piazze teatrali, e pertanto occorreva produrre moltissimo. Verdi si buttò a testa bassa nella conquista del successo: dirà più tardi che questi furono i suoi "anni di galera", e non è da stupire che spesso, in queste circostanze, le preoccupazioni artistiche fossero soverchiate da quelle commerciali.

Il successo di *Nabucco* venne subito ribadito con un'opera che ne ripeteva lo schema grandiosamente corale e collettivo, in parte ispirato alle grandi opere serie rossiniane: furono *I Lombardi alla prima crociata* (1843), su libretto che Solera trasse abilmente dal fortunato poema del Grossi.

I sentimenti nazionali, e perfino municipali, che in *Nabucco* erano esplosi per una fiammata spontanea, venivano esplicitamente lusingati nella scelta di questo soggetto.

Il coro che tanto entusiasmo aveva destato in *Nabucco* otteneva qui una replica puntuale con il coro dei crociati lombardi che, torturati dalla sete nel deserto palestinese, sognano i verdi prati e le dolci colline della terra natia. Tuttavia non era possibile continuare a ripetere indefinitamente la formula di quest'opera collettiva, che assorbe il dramma individuale dei personaggi in un grandioso urto di popoli: tra l'altro per ragioni pratiche, perché si trattava d'opere costose e di difficile realizzazione, e poco avrebbero potuto circolare fuori dei grandi teatri. (Si dice che per *Nabucco* si fosse reso necessario aumentare l'organico del coro, e rifiutandosi l'impresario, Verdi se ne fosse addossato la spesa.)

Da questo tipo d'opera, che risaliva a *Mosè* di Rossini, Verdi fece perciò ritorno verso un'opera a personaggi, con trame individualistiche.

Era in sostanza lo stampo del melodramma tragico di Donizetti, ma fin da *Oberto, conte di San Bonifacio* Verdi aveva mostrato di sapersi portare un colorito cupo d'intensa drammaticità, una rudezza scontrosa di modi espressivi che scartava la tenerezza dell'elegia: un'energia virile e feroce, proprio di quella nuova Italia carbonara, che s'era definitivamente lasciata alle spalle i ricordi dell'Arcadia.

Questo tipo d'opera individualistica, in cui l'astuzia dei librettisti o la passione degli ascoltatori riesce sempre ad infilare sottintesi politici ed

agitatori, viene realizzato con un'intensità quasi forsennata in *Ernani* (Venezia 1844), su libretto che il veneziano F. M. Piave trasse dal dramma di Victor Hugo.

In seguito *I due Foscari* (Roma 1844), *Giovanna d'Arco* (Milano 1845) ed *Alzira* (Napoli 1845) segnano un crescente rilassamento del senso di responsabilità artistica; né può dirsi realmente alto il valore di *Attila* (Venezia 1846), quantunque quest'opera conoscesse un successo eccezionale per le sue trasparenti allusioni patriottiche e per l'energia selvaggia del ritmo e dello strumentale.

Altra cosa è *Macbeth*, scritta nel 1847 per Firenze, città cui si attribuiva un gusto artistico più raffinato: in questo primo incontro con Shakespeare Verdi cercò di approfondire l'efficacia drammatica della declamazione melodica e lavorò con inusitata accuratezza.

MARGHERITA BAREZZI



Riveduto ed ampliato nel 1865, *Macbeth* rimase una delle migliori opere di Verdi. Fatto significativo: quest'opera la dedicò al proprio benefattore, A. Barezzi. Con non minore impegno lavorò ai *Masnadierei* (Londra 1847), sua prima opera scritta espressamente per l'estero su libretto schilleriano di A. Maffei: ma il risultato non corrispose pienamente alle intenzioni.

Il Corsaro (Trieste 1848) fu scritto di mala voglia per soddisfare un vecchio impegno. Nella *Battaglia di Legnano*, scritta per Roma repubblicana (1849), poterono venire esplicitamente in luce le istanze patriottiche fino allora insinuate, per così dire, di straforo e compatibilmente con le pretese della censura: singolare perciò il rilievo che acquista il dramma sentimentale dei personaggi (il solito triangolo di due uomini intorno ad una donna) in confronto al rimbombo guerriero degli eventi pubblici.

Con la sconfitta delle speranze nazionali nel 1849 si chiude il ciclo giovanile della produzione verdiana. Da un lato il clima e il costume della nazione, nella momentanea stanchezza seguita all'insuccesso della rivoluzione, non si addicevano più ad un'arte sommaria, violenta, entusiastica e bruciante di patriottici furori, ma al contrario favorivano un certo ripiegamento su interiori motivi psicologici; d'altra parte, Verdi aveva ormai vinto la propria battaglia personale: si era praticamente impadronito della situazione teatrale italiana, sulla quale regnava incontrastato, e la dolorosa morte di Donizetti (1848) non fece che sancire un successo ormai scontato. Verdi era sicuro del proprio avvenire, ed era anche ricco: ai terreni già acquistati alle Roncole con i propri guadagni d'operista aggiunse nel 1848 la villa di sant'Agata, di cui fece la propria residenza.

Vi si stabilì insieme con la cantante Giuseppina Strepponi, la prima interprete di *Nabucco*, che fin da *Oberto, conte di San Bonifacio* aveva divinato il genio del giovane compositore, e che nei lunghi anni d'esistenza comune esercitò su di lui una discreta e benefica influenza, donna colta e garbata com'era, al corrente di quelle mode artistiche internazionali, e in particolare parigine, che Verdi, nella sua rude essenza contadina, tendeva a sottovalutare.

Il loro matrimonio avvenne nel 1859 e non diede luogo a discendenza diretta. Questo mutamento di circostanze pubbliche e private è da tener presente per comprendere la nuova fase in cui entra l'arte verdiana, dapprima con qualche incertezza (*Luisa Miller*, Napoli 1849, *Stiffelio*,

Trieste 1850), e poi a vele spiegate con quella triade di capolavori che sono *Rigoletto* (Venezia 1851), *Il Trovatore* (Roma 1853) e *La Traviata* (Venezia 1853), quest'ultima caduta alla prima rappresentazione, ma passata l'anno dopo al più durevole successo.

In queste tre opere Verdi conduce a perfezione lo stile operistico che si era elaborato in Italia nella prima metà dell'ottocento e che egli stesso aveva vigorosamente sospinto oltre le posizioni del gusto belliniano e donizettiano.

RONCOLE DI BUSSETO



Paragonarle alle opere della vecchiaia di Verdi e chiedersi se queste o quelle siano superiori non ha alcun senso, tanto sono diverse le circostanze storiche e ambientali da cui i rispettivi gruppi di opere sono germogliati: il fatto prodigioso è la perenne freschezza di sensibilità con cui Verdi sentì la necessità di aggiornamento, e vi provvide in forma originale, facendo tesoro delle esperienze artistiche europee, senza infeudarsi ad alcuna di esse, e senza lasciarsi ostacolare, d'altra parte, dalle proprie convinzioni conservatrici.

Dal punto di vista del valore artistico assoluto, non si può negare che dopo *Rigoletto*, *Il Trovatore* e *La Traviata* si assiste ad un momentaneo declino: ma mentre il declino sopravvenuto dopo *Ernani* era dovuto a trascuratezza e a reale peggioramento d'ispirazione, qui si sente che questo apparente abbassamento ha in sé qualcosa di positivo, poiché è dovuto allo sforzo di allargare il proprio orizzonte e di impegnarsi in una ricerca consapevole dello stile.

Opere come *I Vespri siciliani* (Parigi 1855) e *Simon Boccanegra* (Venezia 1857) sono certamente inferiori a *Rigoletto* e al *Trovatore*, e nello stesso tempo si sente che rappresentano un'istanza più avanzata e complessa di civiltà artistica, un'aspirazione a cose più alte.

L'imbarazzo della ricerca scompare in quel capolavoro felice che è *Un ballo in maschera* (Roma 1859), venuto dopo un rimaneggiamento di *Stiffelio* in *Aroldo* (Rimini 1857), mentre nella *Forza del destino* (Pietroburgo 1862) i germi di novità stanno a fianco con ricadute plateali nell'antico stile di sommaria esasperazione drammatica dei contrasti.

Ormai completamente al riparo dall'assillo del bisogno, Verdi rallentò il ritmo della propria produzione ed ogni sua opera, generalmente su ordinazione di grandi teatri stranieri, risulta da questo momento assai più accuratamente elaborata.

S'inserisce in questa fase il rifacimento di *Macbeth*, per il Teatro Lirico di Parigi (1865). Nutrito d'idee musicali profondamente originali e sapientemente trattato nella ricchezza dello strumentale e nella sottigliezza delle sfumature vocali, *Don Carlos* (Parigi 1867) tardò tuttavia fin quasi ai giorni nostri ad ottenere il riconoscimento che spetta a questa fase interessantissima, di morbidezza psicologica quasi decadente, dell'eupeismo verdiano.

Nella nazione finalmente riunita e libera Verdi occupava naturalmente un posto glorioso: Cavour, che condivideva con lui la passione per l'agricoltura, l'aveva chiamato nella prima Camera dei deputati; in

seguito era stato nominato senatore. Liberale di destra in politica, fu pure in arte spinto, dall'importanza stessa della sua carica, verso una posizione conservatrice: non vide di buon occhio l'inquietudine di giovani artisti come A. Boito, F. Faccio e G. Martucci, i quali si sforzavano di aprire alla vita musicale italiana gli orizzonti rivelati dalla grande arte strumentale del Romanticismo tedesco.

Il canto era, secondo Verdi, la vocazione e il dominio della musica italiana, e volersela allontanare sarebbe stato sconosciuta leggerezza. Il successo dell'arte wagneriana e la sua prima penetrazione in Italia contribuivano ad avvelenare la polemica artistica.

GIUSEPPINA STREPPONI



Il "torniamo all'antico, e sarà un progresso", scritto da Verdi a F. Florimo in una lettera del 1871, pesò a lungo, in maniera non benefica, sulle vicende della vita musicale italiana. Si può senz'altro riconoscere che l'istinto artistico di Verdi, quale lo sorresse nell'infaticabile evoluzione dei suoi ultimi anni, era fortunatamente assai più lungimirante delle opinioni che egli pubblicamente professava: opinioni, del resto, alle quali egli fu addossato dalla forza delle circostanze e dagli obblighi della sua posizione d'alfiere del melodramma italiano nei riguardi della crescente fortuna wagneriana. Si può scorgere in Verdi il rarissimo esempio d'un artista che predica male, e razzola benissimo.

La composizione d'un *Quartetto* per archi, avvenuta a Napoli nel 1873, proprio mentre Verdi manifestava la propria ostilità verso le tante "Società del Quartetto" che cominciavano a sorgere nella penisola, s'inserisce come un episodio pungente e significativo della lotta verdiana contro la penetrazione dell'arte tedesca, lotta che è pure un'inconfessata ed originalissima assimilazione.

Per il teatro, Verdi non scriveva ormai più che in occasioni eccezionali. Dal Cairo gli venne l'ordinazione di un'opera, la cui esecuzione s'inserì nel quadro delle celebrazioni nazionali egiziane per l'apertura del canale di Suez.

Così come aveva lottato selvaggiamente in giovinezza per affermare il proprio primato nel campo operistico nazionale, ora Verdi si batteva con lo stesso scopo sul piano mondiale.

Parve a tutti che *Aida* (1871) avesse ad essere l'ultima e la più perfetta delle sue opere: vicino alla sessantina, ricco e glorioso, Verdi si congedava ormai da quell'affascinante mestiere teatrale che era stato la passione e il tormento della sua vita.

La sua natura schiva e selvatica, l'amore schietto per il lavoro dei campi, il desiderio di quiete e di solitudine lo risarcivano ampiamente dell'inevitabile nostalgia per il distacco dalla tumultuosa esistenza teatrale. La morte di Alessandro Manzoni, da lui venerato come un santo, gli offrì l'occasione per cimentarsi in tutt'altro genere musicale, con la composizione della *Messa di requiem* (1874).

Il destino artistico di Verdi sembrava avviarsi a conclusione sulla falsariga rossiniana, secondo una consuetudine che voleva gli operisti italiani, dopo le fortune mondane della carriera teatrale, approdare ai lidi severi della musica sacra, quasi a consacrazione di acquisita maturità nello stile più dotto.

Fu a questo punto, dopo alcuni anni di intelligente ozio creativo nel patriarcale ritiro di sant'Agata, agitati peraltro da una passione tutt'altro che senile per il soprano Teresina Stolz, grande interprete della *Messa di requiem* e delle sue ultime opere, che si profilò l'inatteso miracolo d'un trionfale ritorno di Verdi al teatro, su posizioni di gusto così straordinariamente aggiornato, da lasciarsi alle spalle quegli stessi novatori stranieri contro i quali egli si era battuto, e tali da costituire un retaggio di fecondi sviluppi all'avvenire della musica italiana. Il miracolo che Rossini non aveva avuto voglia di compiere dopo *Guglielmo Tell*, cioè di rinnovarsi a 37 anni, Verdi lo compì dopo aver varcato la soglia della settantina.

VILLA SANT'AGATA



Un rifacimento di *Simon Boccanegra*, opera sfortunata a cui Verdi era sempre rimasto affezionato, gli aveva avvicinato, in qualità di librettista, Arrigo Boito. Tra i due artisti c'erano stati in passato grossi malintesi e nubi polemiche gravissime; ma ora Boito era largamente guarito dalle sue intemperanze giovanili, e nutriva verso il grande vegliardo un'ammirazione così sinceramente devota, che dopo infinite titubanze e scrupoli e timori, Verdi finì per lasciarsi sedurre dall'idea di musicare, senza impegno, e quasi per esperimento, un libretto che Boito trasse dall'*Otello* di Shakespeare. Per la prima volta Verdi scriveva un'opera che nessuno gli aveva ordinato, rinnovando in sé, e nel costume dell'opera italiana, quello stacco che Beethoven aveva operato rispetto a Mozart, dando inizio al Romanticismo, con la sua esigenza di assoluta libertà creativa.

Il tragico inglese era stato per tutta la vita il modello della drammaturgia verdiana: ma dopo il casuale incontro del *Macbeth*, Verdi non aveva più osato affrontarlo, scoraggiato dall'impossibilità di trovare librettisti degni di quegli argomenti.

Appunto per questa ragione aveva dovuto esser dimesso il progetto lungamente accarezzato d'un *Re Lear*. Ma ora per la prima volta Verdi si trovava a disporre d'un librettista d'eccezione: se non un grande poeta, Boito era un grande letterato, abilissimo verseggiatore, uomo di larga cultura e di gusto moderno, e per di più musicista, esperto delle esigenze teatrali; la devozione con cui si mise al servizio del genio verdiano costituisce forse un titolo di gloria maggiore che le sue stesse opere, musicali e letterarie. L'opera venne composta lentamente e in gran segreto: ma dopo le perplessità iniziali, Verdi sentì rinascere in sé l'impeto d'una nuova estate creativa. La morte di Wagner, sopravvenuta nel 1883, riprodusse in certo modo la situazione del 1850, dopo la morte di Donizetti, quando Verdi aveva raggiunto la sua prima perfezione con *Rigoletto*, *Il Trovatore* e *La Traviata*: ancora una volta era il primo, il più grande.

Dopo il trionfo di *Otello* (Milano 1887) più che mai parve che l'artista avesse detto la sua ultima parola; ma ancora una volta riuscì allo zelo geniale di Boito e alle comprensibili insistenze dell'editore Ricordi di smuovere il vegliardo dalla sua volontà di riposo.

Forse giocò, nella decisione che vinse le sue estreme riluttanze di fronte al progetto di *Falstaff*, la molla di un risentimento segreto che Verdi aveva covato per tutta la vita dopo il fiasco crudele di *Un giorno di*

regno: il desiderio di smentire la comune convinzione che lo voleva negato al genere comico, feudo incontrastato della musa rossiniana.

Resta da vedere fino a che punto *Falstaff*, che la sera del 9 II 1893 lasciò alquanto disorientato il pubblico della Scala, sia veramente comico, o più esattamente sia un'opera buffa, nel senso tecnico e tradizionale del termine, e quanto invece ribadisca in forma scherzosa l'amaro e realistico pessimismo di cui è alimentata l'etica verdiana.

Certo è che l'opera apre, insieme con *Otello* nuove vie al dramma musicale e compie il prodigio d'una carriera musicale semisecolare, che iniziata su posizioni rossiniane, termina perfettamente a suo agio nel clima europeo determinato dalle presenze di Wagner e Brahms.

I GIARDINI DI VILLA SANT'AGATA



Nessun artista seppe mai fronteggiare, restando sempre a galla, così radicali cambiamenti come quelli avvenuti nel mondo durante la lunga esistenza di Verdi. Quand'egli nacque, in un dipartimento dell'impero napoleonico, l'illuminazione si faceva ad olio, e l'unico mezzo per spostarsi sulla faccia della terra era il cavallo, con relative carrozze. Quando morì, nel regno dell'Italia unita, la lampadina elettrica inventata da Edison stava soppiantando l'illuminazione a gas, e da un paio d'anni Agnelli aveva fondato la Fiat.

Gli ultimi anni della robusta vecchiaia di Verdi furono amareggiati dalla tristezza della solitudine: uno per uno erano scomparsi gli amici delle antiche battaglie artistiche, nel 1897 morì anche Giuseppina Strepponi. Il vegliardo s'aggirava solo coi suoi ricordi nelle stanze della villa di sant'Agata. Per passatempo si applicò all'industriosa composizione dei *Quattro pezzi sacri*, per voci sole e per voci ed orchestra, che furono eseguiti all'opera di Parigi nel 1898.

Certamente non sapeva – e si comincia ad intendere soltanto ora - che stava facendo, sul versante italiano della musica, l'equivalente di quanto aveva fatto Brahms col *Canto del destino*, *la Rapsodia per contralto*, il *Canto delle Parche e la Nenia*.

La morte lo colse a Milano, dove soleva trascorrere l'inverno: i suoi funerali diedero luogo ad un'immensa manifestazione di cordoglio nazionale.

PIAZZA VERDI A BUSSETO

