

GIUSEPPE VERDI

LE OPERE

INTRODUZIONE GENERALE

Per comodità convenzionale d'ordinamento si possono individuare nella produzione teatrale verdiana due fasi, ciascuna delle quali a sua volta bipartita in un periodo di laboriosa conquista e in un periodo di raggiunta perfezione. Immutata rimane la qualità dell'uomo (ossia, i contenuti) lungo questo doppio arco creativo: essa si fonda sopra un'eccezionale energia morale, continuamente tesa a fronteggiare con disincantato realismo una concezione pessimistica della vita.

Dal punto di vista delle forme è talmente ingente la trasformazione operata nel corso d'una cinquantennale carriera artistica, che non sarebbe poi troppo paradossale favoleggiare di due grandi operisti dello stesso nome, vissuti rispettivamente nella prima e nella seconda metà dell'ottocento, uno dei quali prese le mosse con *Nabucco* ed *Ernani* dalla situazione post-rossiniana del melodramma italiano, sviluppando queste premesse fino alla perfezione di *Rigoletto*, *Il Trovatore* e *La Traviata*; l'altro ebbe i suoi inizi con opere come *I Vespri siciliani* e *Simon Boccanegra*, e a poco a poco assorbendo nella propria originale personalità le esperienze dell'arte europea consegnò al nuovo secolo i capolavori supremi di *Otello* e *Falstaff*.

Da questa immaginaria bipartizione restano fuori, come una preistoria dell'arte verdiana, le due prime opere, *Oberto, conte di San Bonifacio* e *Un giorno di regno*, non perché nel gusto donizettiano di *Oberto, conte di San Bonifacio* le tinte cupe, il taglio delle scene, l'energia quasi feroce dei ritmi e dell'orchestrazione non rivelino già certe qualità di concisione e d'essenzialità drammatica che saranno solamente di Verdi, ma perché si trattò d'una falsa partenza, contraddetta poi dal fallimento di *Un giorno di regno*.

Fallimento dovuto meno alle dolorose circostanze biografiche della sua composizione quanto al decrepito gusto rossiniano del libretto di F. Romani. Il vero decollo dell'arte di Verdi si ha con *Nabucco*, e parte dalle posizioni del Rossini serio (principalmente dal *Mosè*), posteriori al

suo graduale distacco da quello stile d'opera buffa a cui ancora s'ispirava, in ritardo, il libretto del *Finto Stanislao*.

Si tratta d'un tipo d'opera largamente corale, quasi oratorio, in cui le vicende private dei personaggi (praticamente, l'intreccio amoroso) venivano assorbite sopra uno sfondo preponderante di lotte politiche, nazionali, sociali, secondando il gusto, fortissimo in Verdi, delle occupazioni e degli interessi virili: quelle prosaiche faccende che i Romani chiamavano i *negotia* sollecitavano il suo estro assai più che l'ozio della passione amorosa, principale, per non dire unica dimensione dell'arte di Bellini e di Donizetti.

CASA BAREZZI



Fin dal principio della drammaturgia verdiana l'amore, quasi sempre sotto forma di gelosia, oppure contrastato da divisioni politiche o da urto di classi, è soltanto uno degli ingredienti dell'azione, meno importante delle ragioni che lo ostacolano. Nabucco è il primo, e ancora sbiadito, esemplare d'un personaggio e d'una situazione che Verdi verrà sviluppando attraverso *I due Foscari*, *Attila*, *I Vespri siciliani*, *Simon Boccanegra*, fino alla somma grandezza del personaggio di Filippo II nel *Don Carlos*: potremmo definire questa situazione come la solitudine del soglio, l'opposizione della ragion di Stato agli affetti privati.

Tutta una galleria di bassi e baritoni condannati a reggere sulle spalle il peso del potere, resi amari dall'esperienza dei vizi umani e del valore, inariditi nelle fonti del sentimento per il diffidente autocontrollo continuamente richiesto dall'arte di governo.

Gli altri personaggi dell'opera - Ismaele, Abigaille, Fenena - sono labili ombre; Nabucco già resta nella memoria come un primo abbozzo di personaggio.

L'impressione di novità che concordemente i milanesi ritrassero da *Nabucco* non riguardava minimamente la forma artistica (ed infatti non frappose nessuna difficoltà alla comprensione dell'opera). Si trattava d'una novità tutta interiore: un timbro diverso d'energia virile che spazzava via le elegiache malinconie amorose donizettiane, proprio nel momento in cui la società italiana, e particolarmente lombarda, si veniva trasformando sotto i prodromi del Risorgimento e la repressione delle prime cospirazioni.

L'"ignoto nume", a cui Mazzini aveva dedicato la sua *Filosofia della musica*, era arrivato. Ma come si manifestava, in musica, questo accento nuovo, se le forme melodrammatiche rimanevano sostanzialmente immutate? Se i vocaboli musicali erano pur sempre gli stessi, in che consisteva il timbro originale della voce che ora li pronunciava?

Principalmente nel vigore del ritmo, e nella violenza quasi sgarbata della strumentazione, spesso reminiscenze delle esercitazioni bandistiche bussetane.

Fin dalle prime opere verdiane fu rilevata l'originalità di certi ritmi corali o strumentali a sillabazione staccata, leggeri, sussurrati, ma pieni di una forza soffocata e compressa, come una collera sorda che stia per esplodere. La melodia, che pur fluisce larga nelle arie e negli stessi cori, armonicamente appoggiata a schemi convenzionali di accompagnamento, viene in questi casi spezzata e subordinata all'imperio

del ritmo: ma il ritmo-gioco che eppure signoreggiava nella musica di Rossini, ritmo come manifestazione diretta della gioia di vivere, diventa invece un ritmo-forza, manifestazione d'una volontà di combattimento indomabile contro le difficoltà della vita, sentita non come gioia, ma come dura milizia.

La parola fa corpo con questo tipo di melodia e ne viene illuminata nei punti salienti, per la rivelazione di quella "parola scenica" la cui ricerca Verdi perseguì con sempre maggiore consapevolezza: era la fine dell'aerea libertà del bel canto, sostituito da un canto drammatico saldamente ancorato alla sostanza fonica e semantica della parola.

Soltanto nei *Lombardi alla prima crociata* Verdi continuò in quel tipo d'opera collettiva a larga partecipazione corale, che in fondo costituiva la tardiva assimilazione italiana della lezione di Gluck, forse attraverso la meditazione di S. Mayr.

La ripetizione del modello non produce una coppia sbiadita, anzi i contorni melodici delle arie si fanno più incisivi, i contrasti espressivi si accentuano in una ricerca brutale dell'effetto, compare qualche singolare ricercatezza strumentale, come l'assolo di violino prima del terzetto finale. Nel rilievo lievemente maggiore accordato alle parti solistiche si annuncia la svolta decisiva che avverrà nella prossima opera: l'esplosione del personaggio.

Con *Ernani*, servito per la prima volta da un testo di elevata origine teatrale, Verdi abbandona il tipo di opera corale a cui aveva dovuto i primi successi, forse per considerazioni di opportunità pratica, onde realizzare opere maneggevoli, di più facile diffusione anche nei teatri minori, ma soprattutto perché ormai urge in lui l'alta vocazione del creatore di grandi figure tragiche.

Sono figure sommarie, elementari e tutte d'un pezzo, che non conoscono sfumature e traggono la loro grandezza dall'isolamento in cui campeggiano: non hanno alle spalle un mondo di cui facciano parte, sono individui incomunicanti interamente occupati da passioni smisurate che li spingono l'uno contro l'altro.

La violenza dell'urto di *Ernani* del vecchio Silva e di Carlo V intorno ad Elvira produce scintille di musica come un cozzo di spade. Queste scintille sono un numero incredibile di arie, di frasi melodiche così incisive che le loro bislacche parole, uscite dalla penna di F. M. Piave, vivono ancora adesso, divenute proverbiali, nel parlare corrente degli italiani: "Ernani, Ernani involami, all'abborrito amplesso"; "Infelice, e tu

credevi"; "Vieni meco, sol di rose".

La fecondità melodica di *Ernani* Verdi non la ritroverà più fino a *Rigoletto*. Con la nobile ma un po' grigia tragedia familiare dei *Due Foscari* ha inizio quella depressione che si farà sempre più preoccupante nel corso dei cosiddetti "anni di galera", dovuta a tante cause cui non è estranea anche la stanchezza fisica per motivi di salute e per l'eccesso forsennato di lavoro, ma soprattutto un certo cedimento della coscienza artistica nella caccia al primato operistico nazionale, da raggiungere attraverso la quantità, più ancora che nella qualità.

Oggi c'è l'uso di rivalutare la produzione che va dalla sciagurata *Giovanna d'Arco* fino alla *Battaglia di Legnano*, toccando il punto più basso - per ammissione dello stesso Verdi - in *Alzira*. Si vuol così correggere il giudizio negativo che ne diedero concordemente i contemporanei.

VERDI ED ARRIGO BOITO



Uno degli argomenti più sottili che vengono avanzati per giustificare la scamiciata volgarità di queste opere, il peso dell'orchestrazione bandistica e la scoraggiante banalità degli accompagnamenti, è il carattere popolare dell'arte di Verdi, con la quale - si dice - il quarto Stato farebbe la sua irruzione sul palcoscenico del teatro d'opera, infeudato un tempo dall'aristocrazia e poi divenuto alimento artistico e passatempo preferito dell'alta borghesia.

Ora, se in certo senso è vero che per la sua origine contadina, per la qualità popolana del suo tirocinio musicale, Verdi rappresenta proprio l'irruzione del quarto Stato in mezzo agli orpelli borghesi del melodramma italiano, non si deve dimenticare che questo va inteso come un *terminus a quo*, un innegabile ed importantissimo punto di partenza, mai come un punto d'arrivo.

Nell'arte come nella vita, nonostante la semplicità delle abitudini e la scontrosa rusticità dei modi, la meta di Verdi è in alto, non in basso: il suo ideale artistico e civile è di somma aristocrazia. Il famoso ritratto di Boldini che lo rappresenta elegantissimo in cilindro, sciarpa e pastrano da sera non è una mascherata mondana: forse risponde alla verità dell'uomo più delle numerose fotografie che lo mostrano bonariamente trasandato nei lunghi giacconi indossati nell'intimità di Sant'Agata, con la cravatta allentata e un cappellaccio calcato sulla fronte, incapace però di celare il lampo fierissimo d'uno sguardo arguto, ma ferreo.

La costante disponibilità dell'arte di Verdi per le più nobili cause politiche e sociali, la sua prontezza a schierarsi dalla parte degli oppressi contro gli oppressori, il suo continuo parteggiare per le vittime d'ogni ingiustizia e discriminazione, non ha nulla da vedere con la qualità dei mezzi di cui si serve. Quale sia l'ideale artistico di Verdi lo ha indicato egli stesso con l'evoluzione costante a cui la sua arte fu sottoposta.

Basta confrontare le sue partiture mature con quelle degli "anni di galera" per rendersi conto dell'assidua opera di ripulitura, di raffinamento e di elevazione da lui perseguita.

Basta rilevare quello che faceva una volta e che non farà più in seguito. Perché avrebbe tanto attenuato la violenza plateale dei contrasti dinamici ed espressivi, perché avrebbe levigato l'irosa furia ritmica delle cabalette, perché avrebbe a poco a poco eliminato la patria banalità degli accompagnamenti, perché avrebbe approfondito il linguaggio armonico e castigato la volgarità dell'orchestrazione, pur intensificandone l'impiego in una sempre più elaborata polifonia, se il suo ideale artistico fosse stato

improntato ad un demagogico populismo?

Con tutto questo non si vuol certo dire che le opere degli "anni di galera" siano da buttar via. Sono pur sempre le opere d'un genio del teatro, servito da un musicista che solo in *Rigoletto*, *Il Trovatore* e *La Traviata* giungerà finalmente a pareggiarne la statura.

Ma si capisce che lampi di genio melodico e ritmico non mancano nemmeno in *Alzira* e nel *Corsaro*. Una tenace elaborazione della forma drammatica e vocale si viene perseguendo, nel corso di questi anni, attraverso il fenomeno della "dialogizzazione" dell'aria: adottata ormai per lo più la forma bipartita, di cavatina e cabalette invece dell'ingombrante aria col da capo, le due sezioni vengono congiunte da un'inserzione, talvolta corale, talvolta recitativa di altro personaggio, sì che sempre più l'aria si avvia a diventare, da puro involucro di forma musicale, scena drammatica.

IL COMPOSITORE E VITTORIO EMANUELE



Nei finali del I, ma soprattutto dell'atto II di *Attila* viene sviluppata la tecnica del concertato d'azione: non più un sapiente ma statico intreccio di voci alla maniera del finale d'atto rossiniano, dove il pezzo musicale d'insieme parte quando i fatti sono già consumati, bensì una straordinaria macchina drammatica nella quale l'azione procede attraverso l'intreccio delle voci, alla stregua dei grandi modelli mozartiani (Verdi conosceva certamente molto bene *Don Giovanni*, di cui il Lavigna era strenuo ammiratore), ed anche dello stesso Rossini nei concertati "interni" come quello del quadro secondo nel *Barbiere di Siviglia*.

In un'opera studiosa, eppure di poco felice esito come *I Masnadieri*, sono portate a singolare accuratezza le introduzioni strumentali delle arie.

In *Macbeth* culmina quello che si potrebbe chiamare lo sperimentalismo verdiano, con una ricerca straordinaria di precisione e d'efficacia nell'intonazione musicale dalla parola, ricerca spinta anche sul piano esecutivo, durante le prove dell'opera, ed estenuanti esigenze di precisione.

In quest'opera Verdi era già arrivato alla paradossale teoria che il soprano non dovesse "cantare" nel senso tradizionale e melodrammatico del termine, ed aveva riscoperto per conto suo le virtù della parola musicalmente intonata.

E tuttavia l'abbassamento di livello che si riscontra in quasi tutte le opere di questo periodo non è dovuto ad una pretesa ricerca di nuove vie - ragione che varrebbe solo per *Macbeth* - ma piuttosto ad un certo affievolimento dell'ispirazione melodica, che non ritrova più la felicità torrenziale di *Ernani* e dei *Lombardi alla prima crociata*.

Che questa condizione negativa abbia termine per un felice concorso di circostanze pubbliche e private (definitivo assestamento delle fortune economiche di Verdi, suo insediamento nella domestica tranquillità di Sant'Agata in compagnia della Strepponi, forse anche migliori condizioni di salute, e anche un fatto in sé negativo come il venir meno della tensione politica per le fortune della nazione), ed ecco che la vena di Verdi rizampilla, con *Rigoletto*, *Il Trovatore* e *La Traviata*, con la stessa forza dei tempi di *Ernani*, ma maturata ormai da un decennio di esperienze teatrali.

Già *Luisa Miller* e *Stiffelio* avevano manifestato l'accostamento di Verdi a temi quasi intimistici di psicologia privata, ma ancora perdurava in queste opere quella carestia dell'ispirazione melodica che aveva impedito alle precedenti di conquistare il favore popolare accordato a *Ernani*.

Con *Rigoletto* è come se un argine venisse infranto e rifluissero le acque di primavera. Nello schema formale, ormai perfettamente messo a punto, della "scena", costituita d'una libera combinazione di aria e recitativo sempre più sostanziosamente nutrito di valori melodici e drammatici, le idee ricominciano a scorrere numerose, con stretta aderenza ai valori espressivi delle situazioni.

La tecnica drammaturgica è ancora sempre quella dell'opera a personaggi isolati, dettati da un rinascimentale culto dell'individuo: Rigoletto, Azucena, Violetta, lo stesso frivolo Duca di Mantova e il marginale Sparafucile sono figure scolpite a tutto tondo, che torreggiano gigantesche, come investite dal raggio d'una luce abbagliante.

GIUSEPPINA STREPPONI



Non c'è ancora posto per i chiaroscuri ed il contrasto di luce e d'ombra è assoluto. Ma in seno a questa drammaturgia primordiale si viene costituendo, per germinazione organica, senza nessun partito preso di consapevolezza intellettuale, una specie di vicenda-tipo verdiana, non meno coerente che quelle, deliberatamente apprestate da Wagner, della redenzione attraverso l'amore, o della rinuncia.

In circostanze diverse essa si attua nei protagonisti delle tre opere in questione (considerando Azucena come la vera protagonista del *Trovatore*): una persona estraniata da atroci sventure, o da ingiustizie della sorte, o da deformità naturali, o da insana condizione di vita, recupera attraverso l'esperienza del dolore il senso della comunione umana. Una passione, che occupi tutta intera l'anima d'una creatura, la rende disumana.

Il bagno del dolore l'ammollisce, la spetra, e la restituisce alla naturale patria dell'uomo. Questo schema sottinteso si colorisce variamente nelle tre opere, a seconda delle differenti situazioni storiche ed ambientali, e si vale della completa maturità di mezzi raggiunta dall'operista in questa prima fase culminante della sua carriera.

La strumentazione si fa più leggera e sottilmente espressiva, ancorché in *Rigoletto* si faccia uso per l'ultima volta della banda, già esplicitamente scartata da *Attila*.

Nel quartetto di *Rigoletto* giunge ad altezza ineguagliata l'arte di convogliare i diversi sentimenti di più persone in un coerente organismo di forma musicale. Nel *Trovatore* l'ispirazione sprigiona fiamme saettanti ed incendiarie. Nella *Traviata* la psicologia della protagonista si delinea ed approfondisce attraverso tre grandi duetti, nei quali si configura non già un dramma d'amore, bensì un atto d'accusa contro l'ipocrisia della società.

Dopo questa triade di capolavori l'arte di Verdi prende con ritmo più riposato. Maggior spazio di tempo intercorre tra un'opera e l'altra, la scelta dei soggetti si fa ancor più meditata ed esigente di quanto già fosse.

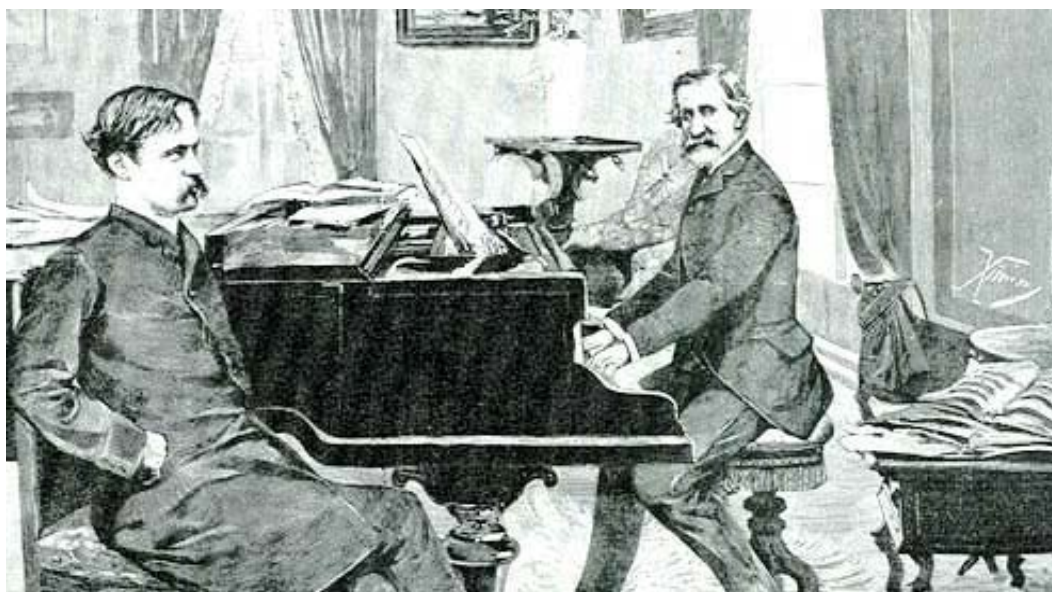
L'operista non accetta più che ordinazioni di grande rilievo, e mira alla conquista dello spazio europeo.

I Vespri siciliani, rappresentati a Parigi durante l'esposizione mondiale del 1855, tradiscono largamente il disagio, se non della lingua francese, delle consuetudini e convenzioni di quel teatro. Eppure dalla tecnica teatrale del "grand-opera" meyerbeeriano Verdi trasse non poche

acquisizioni, come pure dalle raffinate esigenze dell'orchestrazione colà in uso. Anche *Simon Boccanegra* non ritrova ancora la lucida e scattante efficienza di *Rigoletto*, *Il Trovatore* e *La Traviata*, eppure nel suo impaccio tipicamente sperimentale denota un approfondimento psicologico di determinante importanza: la violenza esasperata dei contrasti di luce e d'ombra, che vuole tutto il bene da una parte e tutto il male dall'altra, cede il posto ad una crescente capacità di chiaroscuro.

Come già nei *Vespri siciliani*, dove il governatore francese Monforte trova il proprio figlio Arrigo dall'altra parte della barricata, ma non è un bieco tiranno, bensì un animo nobile, ed entrambi si trovano schierati l'un contro l'altro per fatalità storica, per la "forza del destino", così il vecchio Fiesco e l'antico corsaro Boccanegra, divenuto doge della Repubblica di Genova, si trovano addossati su posizioni nemiche dalla necessità delle cose e dal pazzo intrico delle circostanze, senza che ci sia nell'uno né nell'altro reale sostanza di colpa o di odio.

VERDI ED ARRIGO BOITO



Il capolavoro di questa storicistica imparzialità a cui approderà la saggezza verdiana, maturata dagli anni e dall'esperienza, sarà, più tardi, *Don Carlos*, dove la figura del tiranno Filippo, inchiodato dalla Storia alla sua scomoda missione, è il simbolo più alto dell'amaro realismo verdiano, ormai servito da una tecnica, strumentale e vocale, di straordinaria raffinatezza, e da una ricchezza d'invenzione che non ha nulla da invidiare alle giovanili fortune di *Ernani*.

Ma prima di pervenire a questo culmine la drammaturgia verdiana passa attraverso altri allargamenti, psicologici e musicali, in *Un ballo in maschera* e nella *Forza del destino*.

Nonostante la tragica conclusione della prima opera, e la delirante drammaticità della seconda, si può definire questo allargamento d'orizzonte come la conquista verdiana dell'umorismo. Nel perentorio universo in bianco e nero delle opere della prima maniera, non c'era posto per il sorriso: il Male si scontrava col Bene in una lotta implacabile, fino ad estinguerlo.

In un mondo dove il torto non sta più tutto da una parte sola, si schiude per il drammaturgo la possibilità di un'ironica contemplazione delle debolezze umane. Proprio adesso che il mondo del melodramma ha cessato di presentare una manicheistica divisione in due emisferi contrapposti, l'operista può sorridere delle proprie creature come un burattinaio che le contempla dall'alto e ne governa i destini, sorridendo intenerito sulla loro cieca pazzia.

In *Un ballo in maschera* la mondanità dell'ambiente di corte viene tratteggiata dal musicista con una leggerezza di mano che sarebbe stata impensabile ai tempi di *Rigoletto*, e si compendia nella figurina frivola del paggio Oscar, non indegno discendente del Cherubino mozartiano.

Nella *Forza del destino* il comico fa la sua apparizione nel personaggio di fra Melitone, un religioso pusillanime e permaloso di stampo manzoniano, e nei suoi monologhi si fabbrica il proprio strumento musicale: un declamato melodico fortemente appoggiato sugli accenti della parola, che costituisce l'antefatto del futuro linguaggio musicale di *Falstaff*.

Conquista dell'umorismo e conquista dell'ambiente: tali le acquisizioni di questa feconda fase verdiana: i personaggi non sono più isolati nell'esasperazione di un gigantesco individualismo, ma entrano a far parte d'un mondo, alle loro spalle sorge uno sfondo di paesaggio popolato da altre creature.

Un'opera disuguale come *La forza del destino* è tutta un pullulare di piccola umanità brulicante negli accampamenti militari, nelle osterie, sulle strade, di cui si ricorderanno molto bene gli operisti russi che a vent'anni avevano fatto del loro meglio per silurare patriotticamente l'opera, sentita come un prodotto dell'imperialismo melodrammatico italiano.

L'INTERNO DEL TEATRO ALLA SCALA IN UN DIPINTO DEL XIX SECOLO



Con *Don Carlos* e con *Aida* giunge alla perfezione questo nuovo tipo d'opera a personaggi, inseriti sullo sfondo di un paesaggio reale e in un tessuto inestricabile d'interdipendenze psicologiche: più sottilmente sfumato, fino alla macerazione d'una specie di decadentismo, nella prima opera, fiammeggiante d'un incredibile ritorno di giovinezza nell' *Aida*, che si colloca sulla linea delle riuscite opere verdiane più strepitose - *Ernani*, *Rigoletto*, *Il Trovatore* - e nello stesso tempo realizza la nuova capacità di ambientazione nel quadro di un incredibile esotismo totalmente inventato dalla forza della fantasia: "Tutto un Oriente", come ebbe a scrivere B. Barilli, riveduto "nell'interno di un frutto nostrano come il cocomero".

E pure queste opere si potevano ancor dire tradizionali per riguardo ai mezzi formali, anche nel conseguimento della più alta sapienza armonica e strumentale.

Quando Verdi farà i suoi incredibili ritorni al teatro, a 74 e ad 80 anni, dopo avere fatto con la *Messa di requiem* l'esperienza d'un altro linguaggio musicale, tutto sarà mutato, eccettuato il suo animo. I temi della drammaturgia sono ancora gli stessi: la passione che devasta e sfigura la creatura umana, l'amore sfigurato nella furia della gelosia (che appare ancora, come in un microcosmo neanche tanto comico, nel monologo "delle corna" di sir John Ford, in seno all'ultima opera).

Ma i mezzi musicali sono tutt'altri. Verdi ha spiccato un volo prodigioso dalle posizioni così gloriosamente difese in *Aida*. Sparita la forma chiusa nelle sue numerose varietà di aria, cabaletta, cavatina, romanza, duetto, e sostituita da un declamato melodico continuo, che sia nella drammaticità di accenti di *Otello*, sia nella comicità di *Falstaff*, non s'impoverisce mai di contenuto musicale né aggredisce le voci a contraggenio.

La collaborazione orchestrale acquista un'importanza per l'addietro mai conosciuta nell'opera italiana, ma non già perché la preminenza del discorso sinfonico comprometta il primato della voce: alla scienza ora raffinatissima dei timbri e del tessuto strumentale fa riscontro un nuovo rapporto di moderna polifonia tra la voce e l'orchestra, con la scomparsa totale delle vecchie formule d'accompagnamento a chitarra o arpeggiate. Ora gli strumenti, come le voci, hanno un loro discorso da perseguire, autonomo e nello stesso tempo coordinato nell'insieme.

In questo discorso fanno capolino, sapientemente mascherate, le acquisizioni d'una cultura musicale che Verdi è venuto accumulando negli operosi ozi di Sant'Agata, pur continuando scontrosamente a

spergiurare che in casa sua non entravano spartiti musicali e che lui non sapeva niente di niente di quel che nel mondo della musica succedesse. In realtà si colgono nella partitura di *Falstaff* balenamenti del tutto originali che denotano tuttavia la familiarità con certe grandi espressioni del romanticismo musicale tedesco, in particolare di Weber e di Schumann. E non solo la fuga finale, ma anche certe comiche giaculatorie, parlano il linguaggio d'uno per cui la dotta e antiquata musica di chiesa non ha segreti e può essere piegata superbamente ad un parodistico impiego contro senso.

IL COMPOSITORE



Con le caratteristiche di *Falstaff* l'ottuagenario operista additava alla musica italiana le vie dell'avvenire, ma l'insegnamento non fu tanto presto raccolto. Il primo a trarne abilmente partito fu uno straniero: R. Strauss non sarebbe pervenuto alla concezione comica del *Cavaliere della rosa* senza la conoscenza di *Falstaff*.

Puccini staccherà da quest'albero il primo frutto italiano con *Gianni Schicchi*. Nel gusto della nuova Italia musicale, tesa alla riconquista del suo passato strumentale, la fortuna di *Otello* e di *Falstaff* offuscò per qualche tempo, presso gli intellettuali e i wagneriani, le fortune di *Rigoletto* e del *Trovatore*, e fu certo un errore, come è un errore la moda più recente di esaltare le minori opere del primo periodo di transizione, mettendo in dubbio la freschezza e la vitalità della gloriosa maturità verdiana.

IL TEATRO VERDI A BUSSETO



COMPOSIZIONE DELLE OPERE TEATRALI **IN ORDINE CRONOLOGICO**

**OBERTO, CONTE DI SAN BONIFACIO - dramma lirico in due
atti**

UN GIORNO DI REGNO - melodramma giocoso in due atti

NABUCCO - dramma lirico in quattro parti

**I LOMBARDI ALLA PRIMA CROCIATA - dramma lirico in
quattro atti**

**JERUSALEM – rifacimento della precedente opera in lingua
francese – dramma lirico in quattro atti**

ERNANI - dramma lirico in quattro atti

I DUE FOSCARI - tragedia lirica in tre atti

GIOVANNA D'ARCO - dramma lirico in un prologo e tre atti

ALZIRA - tragedia lirica in un prologo e due atti

ATTILA - dramma lirico in un prologo e tre atti

MACBETH - melodramma in quattro atti

I MASNADIERI - melodramma in quattro parti

IL CORSARO - melodramma tragico in tre atti

LA BATTAGLIA DI LEGNANO - tragedia lirica in quattro atti

LUISA MILLER - melodramma tragico in tre atti

STIFFELIO - opera in tre atti

AROLDO - (rif.) Stiffelio - opera in tre atti

RIGOLETTO - melodramma in tre atti

IL TROVATORE - dramma lirico in quattro atti

LA TRAVIATA – melodramma in tre atti

I VESPRI SICILIANI - dramma lirico in cinque atti

SIMON BOCCANEGRA - melodramma in tre atti

UN BALLO IN MASCHERA - melodramma in tre atti

LA FORZA DEL DESTINO - melodramma in quattro atti

DON CARLOS - opera in cinque atti (versione francese)

DON CARLO - opera in cinque atti (versione italiana)

AIDA - opera in quattro atti

OTELLO - dramma lirico in quattro atti

FALSTAFF - commedia lirica in tre atti