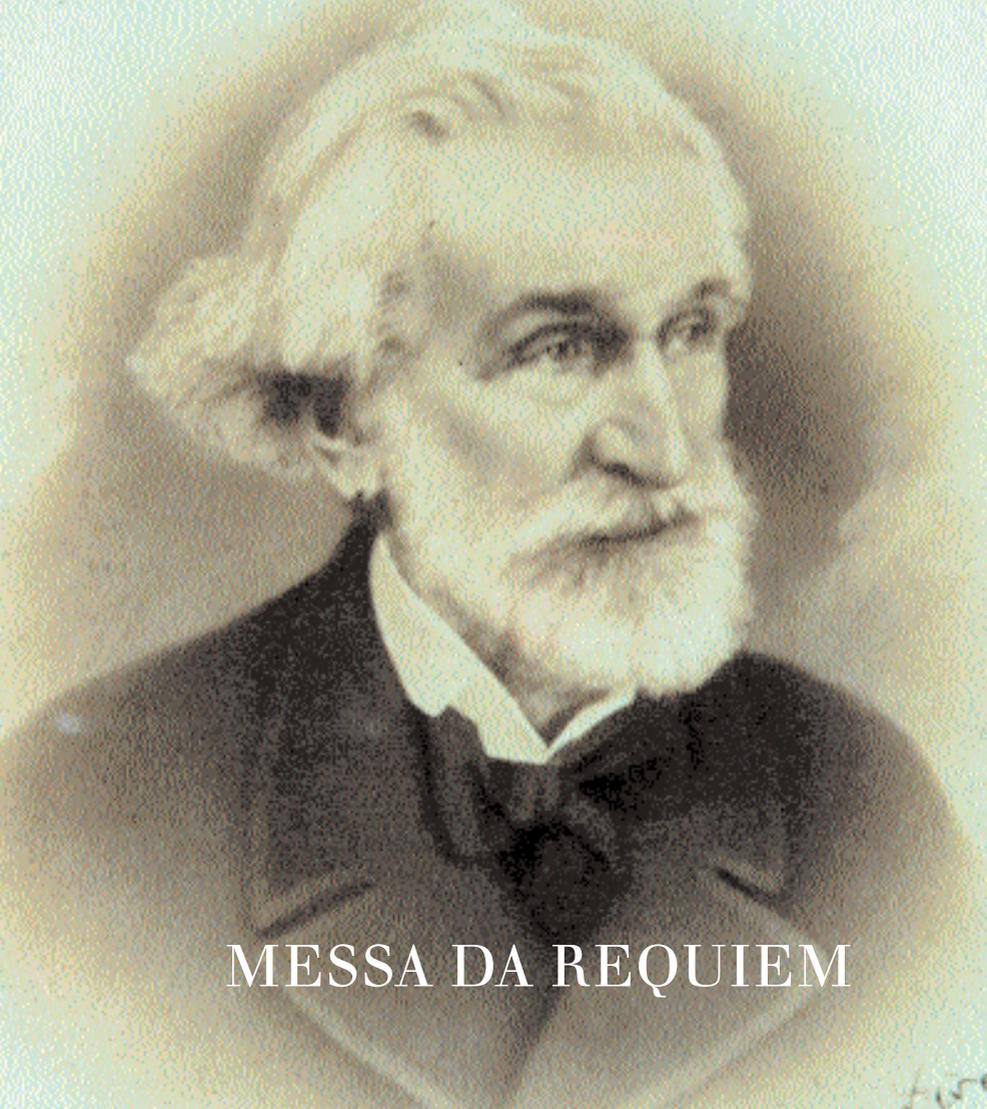




FONDAZIONE  
TEATRO LA FENICE  
DI VENEZIA



## MESSA DA REQUIEM

Vistano  
7 Feb.  
1900

All' onorevole direzione  
del  
Teatro La Fenice  
& Venezia

*[Handwritten signature]*

---

FONDAZIONE TEATRO LA FENICE DI VENEZIA

# MESSA DA REQUIEM

---



Ritratto di Giuseppe Verdi (1876).

---

FONDAZIONE TEATRO LA FENICE DI VENEZIA

# MESSA DA REQUIEM

*musica di*  
GIUSEPPE VERDI

*inaugurazione delle manifestazioni per il centenario verdiano*

**PALAFENICE AL TRONCHETTO**

Martedì 5 dicembre 2000, ore 20.00, turno A  
Giovedì 7 dicembre 2000, ore 18.30, turno C  
Sabato 9 dicembre 2000, ore 15.30, turno B  
Martedì 12 dicembre 2000, ore 20.00, turno D  
Giovedì 14 dicembre 2000, ore 20.00, turno E

---

-----  
Edizioni dell'Ufficio Stampa  
del TEATRO LA FENICE  
Responsabile Cristiano Chiarot

Hanno collaborato  
Carlida Steffan,  
Pierangelo Conte, Giorgio Tommasi

Ricerca iconografica  
Maria Teresa Muraro

Copertina  
Tapiro

Pubblicità AP srl Torino

---

---

## SOMMARIO

7  
LA LOCANDINA

9  
LUCA ZOPPELLI  
LE MACERIE DELLA PROVVIDENZA

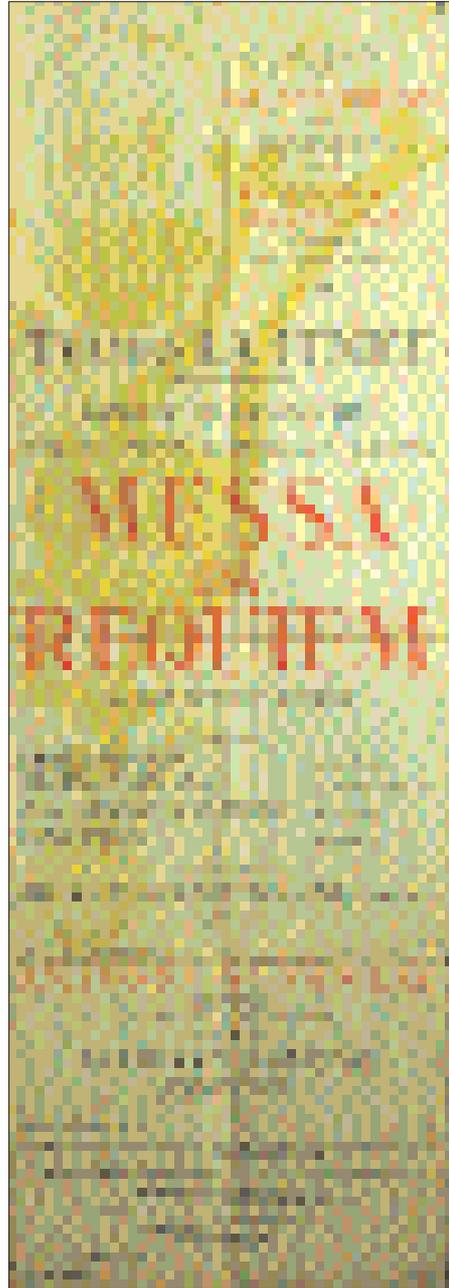
22  
TESTI VOCALI

27  
*MESSA DA REQUIEM* SULLE SCENE VENEZIANE

86  
*MESSA DA REQUIEM* ALLA FENICE: LE LOCANDINE

95  
GIUSEPPE PUGLIESE  
VERDI E LA FENICE

104  
BIOGRAFIE



Locandina della *Messa da Requiem*. Venezia, Teatro La Fenice, 28 giugno 1923. (Archivio Storico del Teatro La Fenice).

---

LA LOCANDINA

# MESSA DA REQUIEM

*musica di*

## GIUSEPPE VERDI

CASA MUSICALE RICORDI, Milano

*Requiem - Kyrie*

*Dies irae*

*Domine Jesu*

*Sanctus*

*Agnus Dei*

*Lux aeterna*

*Libera me*

*soprano*

ANGELA M. BROWN

*contralto*

TATIANA GORBUNOVA

*tenore*

FABIO SARTORI

*basso*

JULIAN KONSTANTINOV

*maestro concertatore e direttore*

## ISAAC KARABTCHEVSKY

### ORCHESTRA E CORO DEL TEATRO LA FENICE

*direttore del Coro* GIOVANNI ANDREOLI

*maestro del Coro* ALBERTO MALAZZI



Milano, Basilica di San Marco dove ebbe luogo la prima esecuzione della *Messa da Requiem* il 24 maggio 1874. (Milano, Civica Raccolta Bertarelli).

---

LUCA ZOPPELLI

## LE MACERIE DELLA PROVVIDENZA

Narrazione, liturgia e fantasticheria nella *Messa da Requiem*

Lo statuto dei grandi *monumenta* ottocenteschi della musica sacra, come la *Missa Solemnis* di Beethoven o il *Deutsches Requiem* di Brahms, è generalmente precario e difficile da definire: vuoi per le difficoltà pratiche poste da dimensioni e organico poco conciliabili con le esigenze liturgiche, vuoi soprattutto perché in esse si manifesta un atteggiamento estetico moderno, basato sul principio dell'espressione soggettiva e della libertà intellettuale dell'autore, che suona come fondamentalmente laico. E tuttavia, per nessuno di questi capolavori la questione appare così scottante come per il *Requiem* verdiano, che sin dal suo apparire ha suscitato discussioni centrate sul suo carattere più o meno "teatrale" o sul tasso di "religiosità" reperibile fra le sue pagine. Questioni affrontate spesso in modo aprioristico, magari sulla base di meri dati biografici: Verdi fu compositore di teatro per eccellenza; la sua personale visione del mondo quella di un agnostico con fortissime venature anticlericali. Banalizzazioni irritanti: nondimeno l'ascoltatore ha tutto il diritto di chiedersi quale sia il "senso" di un simile capolavoro, quali motivazioni e quali tecniche ne costituiscano il particolarissimo atteggiamento nei confronti del sacro. Sulla genesi della *Messa da Requiem* sappiamo ora un po' di più, grazie al lavoro filologico svolto da David Rosen per l'edizione critica e dal gruppo di studiosi che ha messo a punto il recupero della *Messa per Rossini*, quel progetto collettivo che – su proposta dello stesso Verdi – aveva coinvolto, nel 1868/9, numerosi compositori italiani contemporanei uniti nella celebrazione riverente del compositore pesarese appena scomparso. Lanciando l'idea della *Messa*

*per Rossini* – omaggio collettivo senza fini di lucro, da eseguirsi *una tantum* e poi suggellare in qualche cassetto – Verdi ne aveva sottolineato il carattere volontaristico, quasi neorisorgimentale, di celebrazione nazionale; e aveva ammesso che, sebbene un lavoro collettivo possa mancare di "unità musicale" (un valore estetico per il quale, nel campo operistico, Verdi aveva lungamente lottato), ciò sarebbe stato compensato dal valore simbolico dell'impresa. Si sa come andò a finire: una commissione mise a punto l'articolazione del testo e la distribuzione dei pezzi, i compositori (una dozzina in tutto) fecero la loro parte e consegnarono le rispettive sezioni della partitura, ma la *Messa* non fu mai eseguita, visto che nel sistema ancora totalmente impresariale del mondo musicale italiano ottocentesco una simile testimonianza di "valore collettivo" della cultura non solo non trovava appoggi, ma era apertamente boicottata. La *Messa per Rossini*, a dispetto della qualità notevole di alcuni brani, rimase quindi sepolta sino alla felice riesumazione di qualche anno fa.

Verdi, che ne aveva scritto il movimento finale («Libera me Domine»), parve poi disinteressarsi alla questione: è totalmente priva di fondamento l'idea (avanzata in passato da alcuni biografi verdiani) che continuasse a lavorarci negli anni successivi. Una lettera del 1871 al critico Alberto Mazzucato – che aveva visto presso l'editore Ricordi la partitura del «Libera me» già composto e ne decantava le lodi con l'autore – fa tuttavia trapelare il fatto che il compositore non era alieno dall'idea di completare una messa da requiem, eventualmente sviluppando i materiali tematici che, nel



Alessandro Manzoni e Giuseppe Verdi accostati in un'incisione apparsa in occasione della prima esecuzione della *Messa da Requiem*. I due si erano incontrati nel salotto della contessa Maffei nel giugno 1868.

---

«Libera me» già pronto, intonano quelle sezioni di testo ove si citano parti precedenti della messa (Introito e «Dies irae»). Apparentemente, l'evento che spinse Verdi a riprendere in mano l'opera fu la morte di Manzoni, avvenuta nel maggio 1873; la *Messa* fu infatti composta per essere presentata al pubblico, a Milano, in occasione del primo anniversario della scomparsa dello scrittore, 22 maggio 1874. È tuttavia curioso notare che la decisione di mettersi al lavoro dovette in effetti precedere di circa un mese la morte di Manzoni; già nell'aprile 1873, infatti, Verdi aveva chiesto a Ricordi la restituzione del manoscritto del «Libera me», evidentemente con l'intenzione di utilizzarne gli spunti appropriati per comporre il proprio *Requiem*. Può darsi che Verdi fosse comunque convinto che lo scrittore, molto anziano e in pessima salute, sarebbe presto scomparso; o semplicemente, come è stato anche proposto, che intendesse comunque portare avanti l'affermazione del messaggio "civico" e nazionale già implicito nel progetto della *Messa per Rossini*, indipendentemente dalle occasioni che si sarebbero presentate per renderlo pubblico. In ogni caso, più ancora di Rossini, Manzoni era la figura ideale per onorare, in uno col grande artista, il simbolo nazionale e il modello morale: una figura che Verdi ammirava e venerava a dispetto della grande diversità che intercorreva fra la sua visione del mondo, di rigoroso e severo ateismo, e quella dell'autore degli *Inni sacri* e dei *Promessi sposi*. (Venerazione e distanza critica che s'intrecciano mirabilmente nel commento desolato di Verdi alla notizia del declino mentale di Manzoni: «La mente di Manzoni spenta! E la Provvidenza? Oh se vi fosse una Provvidenza credete voi che si scatenerebbero tante sventure sulla testa di quel Santo?»).

Scritto dunque in tempi relativamente veloci, come di consueto per Verdi, il *Requiem* si basa sul testo liturgico nell'articolazione stabilita dalla commissione preposta al coordinamento della *Messa per Rossini*. Nel caso della *missa pro defunctis* cattolica, infatti, nessuna tradizione vincolante stabi-

liva con esattezza quali parti della celebrazione dovessero essere musicate in "stile figurato" (il resto veniva cantato in canto piano); e se da un lato l'Introito, la Sequenza «Dies irae, dies illa», l'Offertorio e il Communio sono generalmente presenti, possono mancare il Graduale e il Tractus (in effetti assenti dalla partitura verdiana, come da altre di pari prestigio), il responso finale «Libera me Domine» (che non appartiene alla messa propriamente detta, bensì al successivo rito dell'*Absolutio super tumulum*, e manca ad esempio nei *Requiem* di Mozart/Süssmayr, Cimarosa, Cherubini, Berlioz); talvolta mancano persino «Sanctus» e «Agnus Dei» (assenti nel *Requiem* di Donizetti: ma, in quanto parti dell'*ordinarium missae*, si saranno potuti recuperare da altra intonazione, adattando all'«Agnus Dei» i caratteristici explicit «dona eis requiem [...] sempiternam», che qui vi sostituiscono i consueti «miserere nobis [...] dona nobis pacem»). Verdi si basa dunque su un testo "dato", e ne rispetta fondamentalmente la lettera e le scansioni (a differenza di Berlioz, che riorganizza pesantemente il testo, invertendo l'ordine dei segmenti o addirittura spostandoli da un brano all'altro per costruirsi una traiettoria emotiva su misura); il che può sembrare strano, conoscendo la pervicacia con cui usava partecipare alla stesura dei propri libretti d'opera, ma è comprensibile se si tien conto che del testo liturgico in sé, e dei suoi valori religiosi, poco gli importava: la *missa pro defunctis* è piuttosto, ai suoi occhi, lo strumento di una commemorazione pubblica, nonché uno straordinario repertorio di atteggiamenti e sentimenti umani di fronte agli interrogativi sulla morte, il male, la sofferenza.

Nel comporre, come detto, Verdi si giova di un brano preesistente, il «Libera me», che rimangono in modo abbastanza esteso, e da cui attinge spunti da riutilizzare altrove. I modi del rimaneggiamento sono caratteristici: si tratta, da un lato, di spezzare certe simmetrie prevedibili nella conduzione del discorso; dall'altro, di conferire un'apparenza più evidente, icastica e pregnante, a materiale di grande qualità, ma – per così

---

dire – poco “valorizzato”. La sezione «dies illa, dies irae», la cui musica sarebbe poi stata estesa all’inizio della Sequenza grazie alla somiglianza dell’incipit poetico, era fondamentalmente simile a quella che conosciamo, se non che Verdi riscrisse le prime battute eliminando l’inizio corale e modulante – estremamente interessante sulla carta, ma d’effetto poco icastico – per sostituirlo con le indimenticabili deflagrazioni delle strappate d’orchestra in Sol minore alternate all’urlo tenuto dei cori (parte dell’effetto risiede nel contrasto tra la fissità della sonorità complessiva, che sembra non dover finire mai, e i movimenti cromatici corrosivi delle parti interne, che minacciano l’incombere del nulla). La nuova versione è sia più pregnante in sé, sia più adeguata alla nuova funzione che quel passaggio deve assumere all’inizio della Sequenza: nessun ascoltatore che sia stato aggredito da quell’attacco, una volta in vita sua, se ne dimentica più. L’«unità musicale» che, secondo lo stesso Verdi, sarebbe forzosamente mancata nella colletanea *Messa per Rossini*, e che invece costituisce un elemento di coesione nel *Requiem*, è dunque affidata in primo luogo ai ritorni di materiali musicali su parti simili del testo liturgico (un aspetto che comunque era stato sistematicamente sfruttato lungo l’intera tradizione musicale della messa da requiem, Mozart/Süssmayr inclusi: auspice il fatto che nel testo della *missa pro defunctis* i rinvii sono numerosi); in secondo luogo, a livello più capillare, nella rete fittissima di parentele motiviche che percorre la partitura (sono state individuate due famiglie cui appartiene la maggioranza del materiale tematico dell’opera: motivi costruiti come un ampio arpeggio discendente che abbraccia una nona o più, altri di carattere processionale basati sulla breve discesa per gradi da un suono di partenza, e ritorno). Assicurata quest’unità di “tinta”, tuttavia, l’aspetto che colpisce di più nel *Requiem* verdiano è piuttosto la sua polivalenza di linguaggio, una polivalenza che corrisponde esattamente a quella molteplicità di piani e atteggiamenti narrativi che Verdi rinviene nel testo liturgico.

Fin dalla sua prima apparizione il *Requiem* venne rimproverato di “teatralità” (si pensi alla definizione di Bülow, “un’opera in abiti ecclesiastici”) e si discusse molto sul maggiore o minore “spirito religioso” che lo ispirava; concetti difficili da definire con precisione, ma certamente correlati al fatto che la partitura evita il ricorso sistematico a quegli atteggiamenti stilistici di marca cecilianica, contraddistinti dall’uso o dalla rielaborazione di venerati procedimenti contrappuntistici, che sempre più, nel corso dell’Ottocento, si consideravano appropriati ad una musica sacra degna di tal nome. Al rimprovero di “teatralità”, d’altronde, è connesso un giudizio che concerne il rapporto fra l’autore e il messaggio dell’opera. Un postulato dell’estetica ottocentesca, almeno nelle sue versioni più banalizzanti, vuole che l’espressione artistica sia intuitiva e soggettiva, quindi realmente “sentita” dall’autore; il che contribuisce a spiegare un certo crescente imbarazzo del mondo critico borghese nei confronti di un fenomeno come il teatro musicale, ove ad essere rappresentati sono sentimenti e atteggiamenti dei personaggi, non dell’autore in prima persona. Se riferita ad una composizione sacra, l’accusa di teatralità porta con sé anche un corollario ideologico: il nascondersi dietro la rappresentazione di sentimenti esogeni tradirebbe la mancanza di religiosità vera, sentita, dell’autore. Nell’ambiente della borghesia europea del secondo Ottocento si poteva ben essere anticlericali, ma restava difficilmente accettabile l’idea che un artista, in particolare, fosse estraneo ad una qualche forma di intima religiosità o spiritualismo (la sorpresa è ben espressa nell’amorevole ma addolorata descrizione che Giuseppina Strepponi dà del suo Verdi: «tutti s’accordano nel dire che ebbe in sorte il divino dono del genio; è una perla di onest’uomo, capisce e sente ogni delicato ed elevato sentimento, eppure questo brigante si permette d’essere, non dirò ateo, ma certo poco credente, e ciò con una ostinazione e una calma da bastonarlo. Io mi smanio a parlargli delle meraviglie del cielo, della terra, del mare ecc. ecc. Fia-



Giuseppe Verdi e gli interpreti della prima esecuzione milanese della *Messa da Requiem* in una caricatura del 1879. (Milano, Civica Raccolta Bertarelli).

---

to perduto! Mi ride in faccia e mi gela in mezzo ai miei squarci oratorii, al mio entusiasmo tutto divino col dirmi: siete matti, e disgraziatamente lo dice di buona fede»).

Posto di fronte a questa taccia di “teatralità” lo studioso odierno avrebbe compito facile a dimostrare l’inadeguatezza concettuale della categoria: la *Messa da Requiem*, ovviamente, manca di una “trama”, così come di un libretto organizzato sulla base del decorso differenziato di strutture temporali (azione e riflessione, versi sciolti e arie), nonché di “personaggi” che corrispondano sistematicamente ad un ruolo vocale, solistico o corale; inoltre le strutture formali e sintattiche, così come molte particolarità di stile del *Requiem*, sono nettamente divergenti dalla prassi seguita da Verdi in ambito teatrale (nei pezzi solistici, ad esempio, la “forma lirica” in quattro frasi AABA cui generalmente si attiene l’aria italiana dell’Ottocento è pressoché assente); e si è anche notato che proprio nella *Messa* s’incontra pochissimo quello stile “chiesastico” che nelle sue opere teatrali Verdi usa invece spesso per denotare la *couleur locale* ecclesiastica.

Tuttavia, in senso più lato, queste impressioni d’epoca sono perfettamente comprensibili (d’altronde avviene spesso che i contemporanei criticino o persino rifiutino un’opera non perché non la capiscono, ma perché la capiscono fin troppo bene). L’appropriatezza delle critiche è tale proprio a partire dal nocciolo più ideologico che le muove, ovvero dalla constatazione che nella molteplicità di piani del *Requiem* l’espressione della religiosità viene frantumata e presentata come un elemento estraneo alla “voce dell’autore”. Per orientarci meglio, bisognerà immaginare una composizione di questa fatta come una macchina comunicativa che agisce a più livelli e con più obiettivi, inseriti l’uno dentro l’altro come scatole cinesi, che proveremo a descrivere sommariamente:

1) Al livello più esterno, la progettazione e l’allestimento di una messa da requiem è un evento pubblico, commemorativo, di carattere essenzialmente civile, che ingloba e utilizza un testo liturgico di particolare

pregnanza emotiva, ma lo usa con funzione quasi metaforica, senza “prenderne sul serio” le istanze liturgiche. Questa funzione “pretestuale” del testo liturgico, che nei secoli precedenti aveva largamente connotato altri testi come il *Te Deum laudamus*, si era particolarmente rinforzata nel corso dell’Ottocento, specie in area francese (si pensi a Cherubini e Berlioz), e ad essa certo il *Requiem* fa riferimento, anche alla luce del precedente progetto abortito della *Messa a Rossini*.

2) All’interno di questa prima cornice, troviamo il testo della *missa pro defunctis* cattolica romana come una specifica unità liturgica, ovvero come insieme di testi coordinati in modo da trascenderne i valori semantici individuali per costituire, nell’insieme, un atto performativo di suffragio alle anime dei defunti. (“performativo”, per i linguisti, è quell’enunciato che allo stesso tempo costituisce un’azione, tipo “la dichiaro dottore in medicina” oppure “le ordino di affondare la nave”). In quanto atto performativo, la *missa pro defunctis* è – al pari d’ogni evento liturgico – un gesto essenzialmente rassicurante, che ricompone l’elemento traumatico del lutto (e, per il credente, il dubbio sul destino dell’anima dopo il trapasso) nella ritualità collettiva e nei suoi ritmi, per quanto possibile, appaganti.

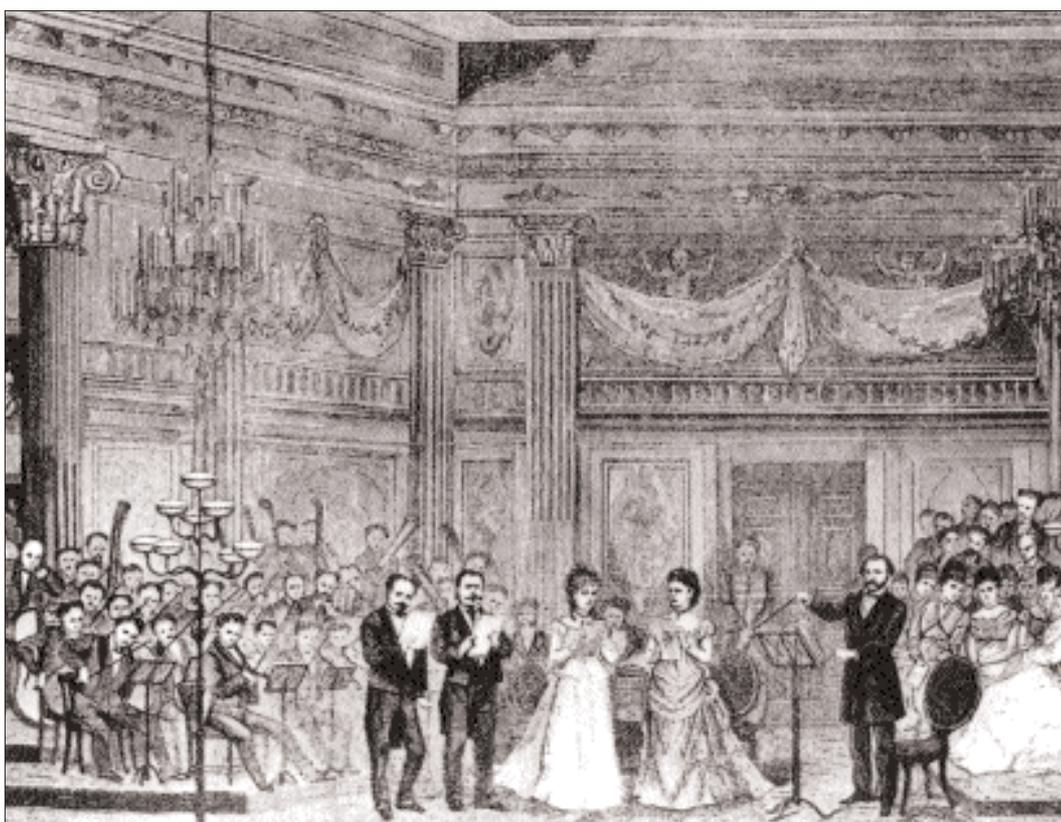
3) Ancora all’interno, tuttavia, è possibile leggere i testi della messa per quello che dicono in sé; come espressione d’ansia, paura, fede, angoscia, visionario terrore. Le parti di una celebrazione, per quanto sapientemente disposte, non costituiscono in sé né una “forma”, né un processo retorico che, per sola virtù del proprio concatenarsi, conducano il lettore dall’angoscia alla consolazione; l’effetto consolatorio e rassicurante si ha solo fintantoché esse vengano trascese come “ingredienti” della liturgia (livello 2), ma queste parti riacquistano tutta la loro umanissima e poliedrica significazione se considerate autonomamente (livello 3).

Ora, vi sono certamente dei segmenti del testo che, per loro natura, possono meglio

---

prestarsi a venire sottolineate nel senso di un livello piuttosto che di un altro: nella *missa pro defunctis* il caso macroscopico è costituito dalla sequenza «Dies irae, dies illa», che evoca irresistibilmente il livello 3 con scarse possibilità di essere ricondotta al 2 (la cosa dovette sembrare chiara già al compilatore medievale, che aggiunse maldestramente un distico finale – evidentemente estraneo allo schema metrico – per rendere più sciolto il trapasso, e integrare alla celebrazione di suffragio dei defunti un testo che probabilmente era nato altrove). Tuttavia, dato che nell'insieme i livelli sono compresenti ma non conciliabili, il fatto che un compositore, nel musicare la *missa*, scelga di dare la preferenza all'uno o all'altro non deriva dalla sua interpretazione del testo in sé, ma proprio ed assolutamente dalla sua scelta, direi a priori, di privilegiare una delle funzioni. Dunque non c'è scampo: la scelta è solo e inevitabilmente ideologica. Se si postula il primato della funzione liturgica, è necessario che i bagliori soggettivi del livello 3 vengano magari evocati, ma subito ricomposti nello stile standard che rappresenta il livello 2 e la sua funzione. Dal punto di vista del livello 2, ogni testo liturgico è solo la tessera di mosaico di un'opera di salvezza comunitaria chiamata "liturgia", e dunque ogni musica liturgica dev'essere in primo luogo autoreferenziale: essa avrà l'unico compito di ricordarci che ciò che si sta svolgendo è un atto rituale comunitario. Di qui lo sforzo ceciliano di individuare in uno stile più o meno antico, neopalestriniano o neobarocco, l'unico stile appropriato alla musica sacra: nell'attutimento espressivo dato dalla distanza linguistica e temporale, nel continuo appagamento degli orizzonti d'attesa, si sconfessa ogni possibile referenzialità del testo. Al contrario, Verdi questi testi li prende sul serio: da agnostico impenitente, e ancor più da anticlericale feroce, si getta a corpo morto sul livello 3 dando voce a ciascun testo nella sua prospettiva autonoma, con l'evidente intento di far esplodere la pretesa che ogni testo vada riassorbito e vissuto nella prospettiva d'autore del "liturgista onnisciente" (che, a sua volta, è il ri-

flesso della prospettiva escatologica che giustifica tutto in vista del fine ultraterreno). Rompendo l'involucro provvidenziale del secondo livello, egli si pone nella posizione di chi registri emozioni e atteggiamenti dell'umanità di fronte allo sgomento provocato dalla morte, dando voce di volta in volta al senso di questi testi. Ma il rovesciamento è ancora più radicale: in termini narratologici egli non si limita a "dar voce" ai sentimenti dei singoli, ovvero a riformularli nella propria lingua musicale: attua pure, di tanto in tanto, il passaggio alla citazione diretta, ovvero ad uno stile che appare "topico", "caratteristico", dedotto da modi preesistenti e riconoscibili della musica religiosa o devozionale. Così facendo, il rovesciamento del rapporto fra i livelli è completo: mentre la visione liturgica della musica sacra postula il predominio di una concezione collettiva e comunitaria, che ogni tanto lascia emergere qualche tratto soggettivo per poi riassorbirlo, Verdi presenta il testo sacro come una folla di atteggiamenti, visioni e meditazioni umane, che ogni tanto si aggregano nella citazione di un atto liturgico visto "da fuori", con lo sguardo spassionato e lucido dell'antropologo. La liturgia smette d'essere cornice per divenire un oggetto rappresentato fra gli altri: in questo senso è ben comprensibile che la critica ceciliana abbia bollato il *Requiem* di "teatrale", anche se questo termine è tecnicamente impugnabile. Il *Requiem* non è teatrale, ovviamente, perché in esso non "parlano" dei personaggi univocamente fissati, bensì un autore che modula e articola i gradi e i mezzi con cui dà voce alle diverse posizioni espresse dal testo, un narratore che a volte traduce tutto nel proprio stile, altre volte apre le virgolette e inserisce una frase "esterna", citata. Si è pensato che le sezioni affidate ai cantanti solisti vogliano in qualche modo stare per un enunciato soggettivo, per un "io" drammatico che intona una certa porzione di testo: ma anche questa prospettiva funziona in maniera molto limitata, e cozza contro la struttura grammaticale dell'enunciato, visto che non sempre i passaggi solistici coincidono con un testo "in prima persona";



Da sinistra: Ormondo Maini, Giuseppe Capponi, Maria Waldmann, Teresa Stolz interpreti della *Messa da Requiem* sotto la direzione di Giuseppe Verdi. Milano, Teatro alla Scala, 24 maggio 1874.

---

l'articolazione grammaticale delle voci sfrutta piuttosto il gioco degli scarti di registro stilistico, ovvero delle oscillazioni fra livello linguistico dell'autore e del personaggio.

In questo senso, la lettura che Verdi dà del testo liturgico è tutt'altro che ingenua, e prende il via dall'individuazione di due statuti comunicativi del testo, uno più tormentato e soggettivo esprime i diversi atteggiamenti psicologici di fronte al mistero della morte, uno più "ufficiale" e liturgico corrispondente ai momenti ritualizzati in cui angosce e speranza s'incanalano negli argini della preghiera "data", "citata", "topica". Come ci si può immaginare, nel primo caso l'atteggiamento soggettivo è scandagliato in tutta la sua profondità dallo "stile dell'autore", ovvero dalle complesse risorse linguistiche della scrittura verdiana dei primi anni Settanta (asimmetrie sintattiche, ellissi armoniche, ricerche timbriche inusitate); nel caso della preghiera "liturgizzata", invece, Verdi fa ricorso in diverse forme e gradi ad atteggiamenti stilistici preesistenti, a registri "non d'autore": ecco dunque i passaggi fugati o a cappella, i rinvii a musiche processionali o semplici innodie devozionali, insomma ai diversi topoi che rendono immediatamente riconoscibile la musica come linguaggio liturgico. Ora, la scelta dei segmenti di testo da sottoporre all'uno o all'altro trattamento non è per nulla arbitraria: prende le mosse dall'analisi del contenuto affettivo, ma anche da una specifica distinzione in qualche modo già insita nel testo liturgico stesso: lo statuto stilistico di "citazione", infatti, è solitamente dato ai versetti di salmo – nei brani del *proprium missae* di struttura antifonale o responsoriale – oppure ai testi dell'*ordinarium missae*. In altre parole, è come se le cornici liturgiche "specifiche" della messa per i defunti (ovvero le antifone d'introito, d'offertorio e di comunione) venissero intonate in prospettiva monologizzante e soggettiva, come espressione lirica dell'atteggiamento del fedele dinanzi alla morte, e viceversa il passaggio alla citazione dei versetti o ai brani dell'ordinario venisse visto come uno scatto al "discorso diretto", in

cui si riecheggiano e si "inscenano", più oggettivamente, i modi della preghiera collettiva, nei termini del topos che ne denuncia il carattere liturgico. In questi passaggi, insomma, la scrittura di Verdi si avvicina ai modi della «funzione 2» sopra descritta, solo che qui essa non è più l'istanza regolatrice del sistema, ma solo l'oggetto di una contemplazione esterna, una sorta di "musica di scena" senza scena. Così, il discorso musicale volutamente sfilacciato ed esitante dell'Antifona d'Introito «Requiem aeternam dona eis, Domine» lascia spazio, in due successivi trapassi, allo stile arcaicizzante a cappella del versetto «Te decet hymnus», poi all'ordinata successione di entrate del «Kyrie», sezione dell'ordinario; l'irrequietezza dell'antifona d'offertorio, siglata dalla straordinaria armonizzazione del distico «Quam olim Abrahae», si scioglie nell'immediatezza devozionale, nella cantabilità innodica del versetto «Hostias et preces»; «Sanctus» e «Agnus Dei», due sezioni dell'*ordinarium missae*, sfoggiano rispettivamente una bella fuga patentata e un tono arcaico-salmidico che a molti ha fatto venire in mente le parti "liturgiche" di *Aida*, il tutto rinforzato dalla stabilità strutturale della forma di variazione. Infine all'inquietante antifona di *communio* «Lux aeterna», con le sue concatenazioni di inclassificabili armonie vaganti, fa da contrasto il carattere processionale, un tantino *grand opéra*, del versetto «Requiem aeternam» (un contrasto che sarebbe andato perduto se Verdi, come logica voleva, avesse qui riutilizzato il materiale musicale che intona il testo simile dell'Introito e del «Libera me»: in questo caso la coerenza "drammatica", se mi si passa il termine, ha fatto premio sull'idea astratta dell'«unità musicale»). Solo nel «Libera me» finale questa netta differenziazione fra testualità soggettiva e oggettiva, fra immedesimazione lirica linguisticamente rivissuta e discorso diretto cessa di funzionare; forse per la sua genesi antecedente al resto della *Messa*, forse per la posizione anomala di questo responsorio appartenente al rito dell'*Absolutio super tumultum*, non alla messa in senso stretto, forse per la sua particolarissima

---

struttura ad incastri testuali, forse perché impedita dal fatto che quivi compaiono, in funzione di versetti, dei segmenti testuali che altrove hanno funzione diversa. (In ogni caso, anche qui il carattere “costruito” e “ufficiale” della fuga dapprima culmina in una grande perorazione omoritmica, poi si sfalda nella frammentazione sintattica, nell’indeterminazione declamatoria.)

Un altro aspetto che differenzia nettamente le sezioni soggettive da quelle “topiche” è il diverso atteggiamento nei confronti delle sfumature del testo: nelle sezioni topiche, ove conta soprattutto la loro riconoscibilità “esterna” in quanto musica liturgica, Verdi evita di soffermarsi sulle possibili differenziazioni testuali interne. Così, il testo di «Kyrie» e «Christe» viene intonato contemporaneamente e in modo indifferenziato, laddove altre celebri messe diversificano nettamente il tono della preghiera rivolta al Padre onnipotente e al Figlio misericordioso; lo stesso vale per l’articolazione «Sanctus» vs. «Benedictus» (la *Missa solemnis* di Beethoven può essere un buon esempio per entrambi i luoghi; si veda anche, più indietro nel tempo, la cosiddetta *Messa in si minore* di Bach). È insomma evidente che nel *Requiem* funziona una netta differenziazione dei punti di vista, e quando questo è “esterno” (quando cioè il brano è visto, dal di fuori, essenzialmente come manifestazione della sua appartenenza al “livello” 2) ogni personalizzazione interpretativa del testo appare fuori luogo.

Fino ad ora ho volutamente evitato di toccare la questione della Sequenza, visto che da tutti i punti di vista il suo statuto all’interno della *Messa* è estremamente anomalo. È soprattutto qui che, grazie alla ricchezza drammatica delle immagini mista all’insistenza delle invocazioni di grazia condotte in prima persona, si sarebbe tentati di leggere l’intonazione verdiana come una “scena” apocalittica, in cui il coro fa la funzione del “narratore” e i solisti quella delle “anime terrorizzate”. In realtà, come è stato sottolineato, una simile ripartizione dei materiali non esiste, visto che frammenti di testo in terza e prima persona, co-

ro e solisti s’intersecano in più luoghi. Eppure, l’impressione di “presenza” drammatica che ogni ascoltatore prova all’ascolto di questo monumento del sublime musicale non è priva di giustificazione, ma agisce nel contesto di una prospettiva lirico/narrativa tutta particolare, che vorrei qui provare a chiarire.

Innanzitutto diamo un’occhiata al testo: diciannove strofe di tre versi, di cui le prime sei stese come “narrazione”, o meglio “visione”, in terza persona; le successive undici consistenti in un’articolata invocazione di pietà in prima persona; le ultime due di nuovo neutre, con chiusa di carattere collettivo/liturgico («dona *eis* requiem»). Verdi ne riconosce chiaramente la struttura: infatti, come nota David Rosen, separa fra loro i tre spezzoni mediante due ritorni – non necessitati dal testo – del cataclisma musicale con cui s’era aperta la sequenza. Meno facile è definire esattamente lo statuto del testo stesso: pare logico leggerlo come l’allucinazione visionaria del fedele che immagina il giorno del giudizio universale e vede se stesso, prima ammutolito di terrore, poi implorante, come parte della scena. Verdi, almeno, sembra aver accettato questa visione allucinatoria, caratterizzata da una graduale “messa in situazione” del soggetto fantasticante, poi dal ritorno improvviso ad una visione più distaccata. Anche in questo caso, lo stacco fra narrazione e discorso diretto è sottolineato non solo dal gioco delle “voci” corali o solistiche, ma anche e soprattutto da quello dei registri, sebbene le “voci” contribuiscano a modulare il senso prospettico con cui le immagini sono presentate. Il soggetto lirico inizia ad evocare, sulla scorta di immagini tratte dalle Scritture, la scena del giudizio finale (nella cataclismatica messa in musica di Verdi, fra l’altro, è evidente che le pur forti immagini della Sequenza vengono rivisitate alla luce della nota familiarità del compositore con l’immaginario biblico, in questo caso magari con l’*Apocalisse*). Per Verdi, l’iniziale segmento narrativo non poteva che rispecchiarsi in una resa corale che assicurasse una visione d’insieme della scena. Ma a partire dalla quarta strofa («Mors stu-

---

pebit») risuona nel testo piuttosto lo sgo-mento del soggetto lirico di fronte al quadro delineato: Verdi passa dunque il testimone alle voci soliste, pur mantenendole nel contesto di un linguaggio fortemente atipico, spezzato, aperiodico, dalle incerte direzionalità armoniche; ovvero, narratologicamente, di un linguaggio “d’autore”. Le strofe da 4 a 6, dunque, con gli assoli di basso e mezzosoprano, mantengono nel testo e nella scelta del registro la struttura narrativa “autoriale” (il soggetto dell’enunciato è ancora l’io lirico terrorizzato, che nel presente s’immagina la scena del giorno terribile), ma la contaminano con una dimensione di forte immedesimazione personale, che prepara il passaggio ad un vero “gioco di ruolo” in cui l’io lirico si vedrà proiettato all’interno della scena stessa. Si noti che quest’anticipazione dell’organico solistico in relazione alla struttura grammaticale del testo configura un netto allontanamento rispetto alla ben più prevedibile articolazione della *Messa per Rossini*, la quale aveva semplicemente previsto che le sezioni di testo a struttura grammaticale narrativa fossero affidate al coro, quelle in prima persona ai solisti; e si noti anche che, come spesso avviene nei modi del suo processo compositivo, Verdi giunse a questa soluzione più sofisticata, meno prevedibile, solo gradualmente, visto che l’assolo di mezzosoprano al «Liber Scriptus» / «Judex ergo» costituisce un ripensamento (operato a partire dalle esecuzioni londinesi del 1875) dell’originale fuga corale, quale s’intese a Milano nel 1874.

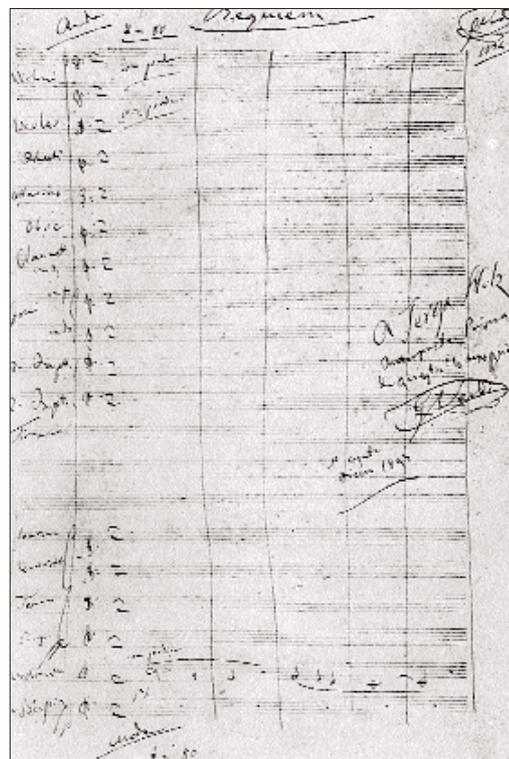
L’assolo di mezzosoprano, dunque, culmina nel ritorno della musica del «Dies Irae», che in questo caso, anziché persistere nella sua caratteristica instabilità tonale, si assesta in un’enfatica cadenza sulla settima di dominante di Sol minore. Nella sua evidenza preparatoria, essa costituisce una chiara “apertura di sipario”, al di là del quale ci troviamo in una cornice narrativa interna: il testo dei versetti successivi, scritto in prima persona e riferito evidentemente ad un atteggiamento di terrore personale (con scivoloni imbarazzanti del tipo: “manda pure gli altri all’inferno, basta che salv

me”) costituisce un’estesa sezione di “discorso diretto” (ecco dunque la “teatralità”) nella quale il soggetto lirico, immaginandosi ormai al centro della scena apocalittica, si vede nell’atto d’implorare la pietà divina nel momento fatale (in senso lato, queste undici terzine rispondono tutte alla domanda iniziale: «povero me, cosa dirò allora? Dirò ...»). A dare questa sensazione di “discorso diretto”, dunque, non è solo l’utilizzo dei timbri solistici, che già prima dello stacco aveva contribuito ad accrescere l’orientamento soggettivo del punto di vista, ma soprattutto la scelta del registro: di qui in poi Verdi gioca su caratteri musicali più semplici e di più consueta formalizzazione, su simmetrie fraseologiche che giungono a echeggiare la consueta forma operistica («Qui Mariam absolvisti» del tenore), su riferimenti topici (la preghiera/berceuse del «Recordare Jesu pie») e così via. È dunque innegabile che questa sezione giochi volutamente con un effetto di “teatro mentale”, con lo sforzo di rappresentare la messa in situazione del fedele che si proietta nella scena del giudizio. Il carattere conchiuso di questa poco amena fantasticheria è evidente anche nei modi del suo sparire: il ritorno dell’*incipit* del «Dies Irae», al termine dell’«Oro supplex», avviene come irrompere inaspettato delle strappate di Sol minore su una cadenza a Mi, dunque come vera e propria interruzione della rappresentazione mentale, come brusco risveglio dall’incubo. L’inframmettersi del «Dies Irae» ricostruisce dunque il modo di visione iniziale, “oggettivo”, e permette di passare alle considerazioni finali – temperate da un senso più liturgico di preghiera collettiva – del «Lacrymosa» e dei versi di commiato. È però evidente che per Verdi, anche recuperato il lucido distacco per contemplare la scena, tutto avviene in un contesto totalmente privo di senso e di giustificazione provvidenziale. Non occorre ricordare che il materiale del «Lacrymosa» era nato nel contesto del *Don Carlos*, come lamento di Filippo II sul corpo di Posada da lui appena fatto uccidere. Il re ha dovuto assassinare l’unico amico che avesse in terra, e ha per giunta scoperto che questi

---

s'era autoaccusato di crimini mai commessi: la sua trenodia «Qui me renderà ce mort» denuncia sconsolatamente non solo la potenza del male e del dolore, ma anche, soprattutto, la sua stupida e beffarda inutilità, l'assenza di senso nella presenza del male.

Tutto sommato, cattolici e spiritualisti avevano ragione. Il *Requiem* non sarà propriamente “teatrale”, ma nella scomposizione dei suoi piani narrativi si verifica esattamente ciò che essi temevano: la secolarizzazione dell'immagine della morte e della sofferenza, la relativizzazione della liturgia da cornice motivante a semplice evento, a manifestazione della paura umana; l'assunzione insomma di una lucida e rigorosissima morale laica che evita di aggrapparsi all'idea consolatoria di una qualche provvidenzialità del male e del dolore, oppure al valore ansiolitico e lenitivo del rito. Non è giusto dire che Verdi sia indifferente al sacro: semplicemente, lo manda in frantumi. Con buona pace di Giuseppina.



Prima pagina della partitura autografa della *Messa da Requiem* donata da Verdi al soprano Teresa Stolz.



Giuseppe Verdi e gli interpreti della prima esecuzione della *Messa da Requiem* in una caricatura pubblicata sul periodico musicale «Il Trovatore» nel 1874.

---

REQUIEM - KYRIE

Requiem aeternam dona eis, Domine: et lux perpetua luceat eis.

Te decet hymnus, Deus, in Sion, et tibi reddetur votum in Jerusalem: exaudi orationem meam, ad te omnis caro veniet.

Requiem aeternam dona eis, Domine: et lux perpetua luceat eis.

Kyrie eleison, Christe eleison, Kyrie eleison.

DIES IRAE

Dies irae, dies illa,  
Solvat saeculum in favilla,  
Teste David cum Sibilla.

Quantus tremor est futurus,  
Quando iude est venturus,  
Cuncta stricte discussurus.

Tuba mirum spargens sonum  
Per sepulcra regionum,  
Coget omnes ante thronum.

Mors stupebit et natura,  
Cum resurget creatura,  
Judicanti responsura.

Liber scriptus proferetur,  
In quo totum continetur,  
Unde mundus judicetur.

Judex ergo cum sedebit,  
Quidquid latet, apparebit:  
Nil inultum remanebit.

REQUIEM - KYRIE

L'eterno riposo dona a loro, o Signore, e splenda ad essi la luce perpetua.

Dal monte Sion si elevi a te, o Dio, la nostra lode; ti sia offerto in Gerusalemme un sacrificio. Esaudisci la mia preghiera: ogni essere di carne giungerà a te.

L'eterno riposo dona a loro, o Signore, e splenda ad essi la luce perpetua.

Signore, pietà! Cristo, pietà! Signore, pietà!

DIES IRAE

Giorno terribile quel gran giorno  
quando il mondo finirà incenerito,  
secondo la profezia di Davide e della Sibilla.

Quale tremito pauroso il peccatore  
quando il Giudice sovrano  
scruterà severamente ogni cosa!

Il rimbombar della tromba  
pei campi seminati di sepolcri,  
tutti trarrà al trono di Dio.

Natura e morte rimarranno allibite  
nel vederli risorgere  
per rispondere al Giudice.

Verrà presentato il gran Libro  
in cui è scritto tutto ciò  
di cui l'umanità deve rispondere.

Il Giudice è assiso sul suo seggio,  
ogni colpa nascosta sarà svelata,  
e niente rimarrà impunito.

---

Quid sum miser tunc dicturus?  
Quem patronum rogaturus,  
Cum vix justus sit securus?

Rex tremendae majestatis,  
Qui salvando salvas gratis,  
Salva me, fons pietatis.

Recordare, Jesu pie,  
Quod sum causa tuae viae:  
Ne me perdas illa die.

Quaerens me, sedisti lassus,  
Redemisti Crucem passus:  
Tantus labor non sit cassus.

Juste judex ultionis,  
Donum fac remissionis  
Ante diem rationis.

Ingemisco, tamquam reus:  
Culpa rubet vultus meus:  
Supplicanti parce, Deus.

Qui Mariam absolvisti,  
Et latronem exaudisti,  
Mihi quoque spem dedisti.

Preces meae non sunt dignae:  
Sed tu bonus fac benigne,  
Ne perenni cremer igne.

Inter oves locum praesta,  
Et ab haedis me sequestra,  
Statuens in parte dextra.

Confutatis maledictis,  
Flammis acribus addictis:  
Voca me cum benedictis.

Misero me! che dirò a mia discolpa?  
chi invocherò a patrono  
quando appena il giusto è senza timore?

O Re, o Maestà tremenda,  
che per gratuita misericordia salvi i buoni,  
o fonte di pietà, salvami!

O buon Gesù, ricordati  
che per me scendesti dal cielo in terra:  
in quel giorno non lasciarmi perire!

Per cercarmi ti affaticasti,  
per riscattarmi moristi in Croce:  
non torni inutile tanto travaglio!

Giusto giudice della vendetta,  
concedimi il perdono  
prima del supremo rendiconto!

Sono reo e me ne pento,  
il mio volto si copre di rossore:  
o Signore, perdonami, te ne scongiuro!

Hai perdonato la Maddalena,  
hai accolto la preghiera del buon ladrone:  
anch'io posso sperare nel tuo perdono!

Le mie preghiere sono indegne,  
ma la tua bontà farà la grazia  
ch'io non arda nel fuoco eterno.

Fammi un posto fra gli agnelli,  
separami dai capri,  
chiamami alla tua destra!

Quando avrai giudicati i reprob  
e li avrai destinati alle fiamme brucianti,  
chiamami insieme ai tuoi eletti!

---

Oro supplex, et acclinis,  
Cor contritum quasi cinis:  
Gere curam mei finis.

Lacrymosa dies illa,  
Qua resurget ex favilla,  
Judicandus homo reus.

Huic ergo parce, Deus:  
Pie Jesu Domine,  
Dona eis requiem.

Amen!

DOMINE JESU

Domine Jesu Christe, Rex gloriae, libera animas omnium fidelium defunctorum de poenis inferni, et de profundo lacu: libera eas de ore leonis, ne absorbeat eas tartarus, ne cadant in obscurum: sed signifer sanctus Michaël repraesentet eas in lucem sanctam, quam olim Abrahae promisisti et semini eius.

Hostias et preces tibi, Domine, laudis offerimus: tu suscipe pro animabus illis, quarum hodie memoriam facimus: fac eas, Domine, de morte transire ad vitam, quam olim Abrahae promisisti et semini eius.

SANCTUS

Sanctus, Sanctus, Sanctus, Dominus Deus Sabaoth! Pleni sunt caeli et terra gloria tua. Hosanna in excelsis!

Benedictus, qui venit in nomine Domini.  
Hosanna in excelsis!

AGNUS DEI

Agnus, qui tollis peccata mundi, dona eis requiem.  
Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, dona eis requiem sempiternam.

Prostrato a terra, invoco pietà;  
il mio cuore è spezzato e incenerito:  
non mi abbandonare nel mio ultimo istante!

Tremendo giorno di pianto  
quando il reo risorgerà dalle ceneri  
per essere giudicato.

Perdona, perdona, o Dio;  
Gesù, Signore pietoso,  
concedi a tutti il riposo eterno!

Amen!

DOMINE JESU

Signore Gesù Cristo, Re di gloria, libera le anime di tutti i fedeli defunti dalle pene dell'inferno e dal profondo abisso. Liberale dalla bocca del leone; non siano inghiottite dal baratro, non cadano nel buio della notte eterna. Ma che l'Arcangelo Michele, col suo vessillo, le introduca nella luce divina che un tempo promettesti ad Abramo e alla sua discendenza.

Signore, ti offriamo questo sacrificio e queste preghiere: accettate per le anime di cui oggi facciamo memoria: falle passare, Signore, dalla morte alla vita che un tempo promettesti ad Abramo e alla sua discendenza.

SANCTUS

Santo, Santo, Santo, il Signore Dio delle Forze celesti! Il cielo e la terra sono pieni della tua gloria. Osanna nel più alto dei cieli!

Benedetto colui che viene nel nome del Signore!  
Osanna nel più alto dei cieli!

AGNUS DEI

Agnello di Dio, che togli i peccati del mondo, dona a loro il riposo.  
Agnello di Dio, che togli i peccati del mondo, dona a loro il riposo eterno.

---

LUX AETERNA

Lux aeterna luceat eis, Domine: cum sanctis tuis  
in aeternum: quia pius es.

Requiem aeternam dona eis, Domine: et lux per-  
petua luceat eis, cum sanctis tuis in aeternum:  
quia pius es.

LIBERA ME

Libera me, Domine, de morte aeterna,  
in die illa tremenda;  
quando caeli movendi sunt et terra,  
dum veneris judicare saeculum per ignem.

Tremens factus sum ego et timeo,  
dum discussio venerit,  
atque ventura ira,  
quando caeli movendi sunt et terra.

Dies irae, dies illa,  
calamitatis et miseriae,  
dies magna et amara valde,  
dum veneris judicare saeculum per ignem.

Requiem aeternam dona eis, Domine,  
et lux perpetua luceat eis.

Libera me, Domine, de morte aeterna,  
in die illa tremenda,  
quando caeli movendi sunt et terra,  
dum veneris judicare saeculum per ignem.

LUX AETERNA

La luce eterna, Signore, li illumini, insieme ai  
tuoi santi per sempre, perché sei buono.

Dona loro, Signore, l'eterno riposo, e splenda ad  
essi la luce perpetua, insieme ai tuoi santi in  
eterno, perché sei buono.

LIBERAMI

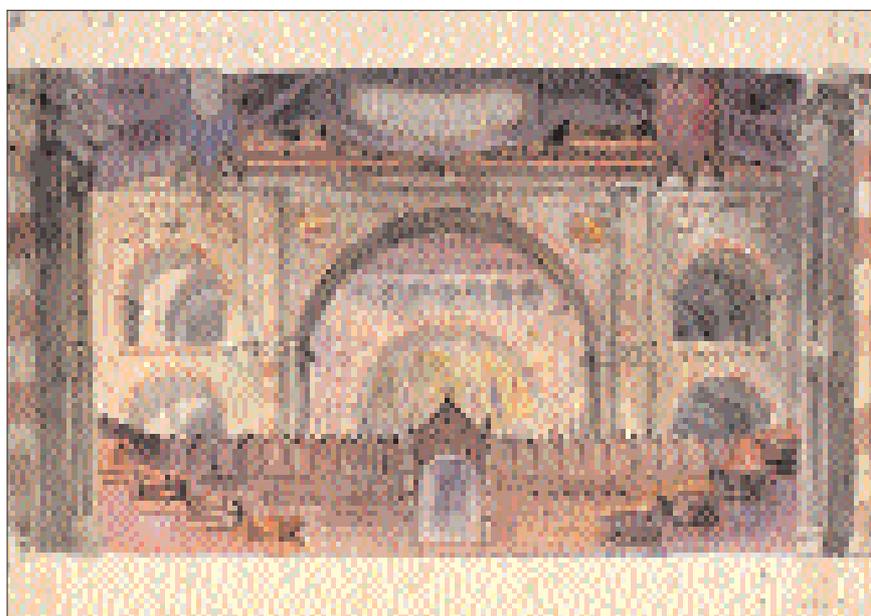
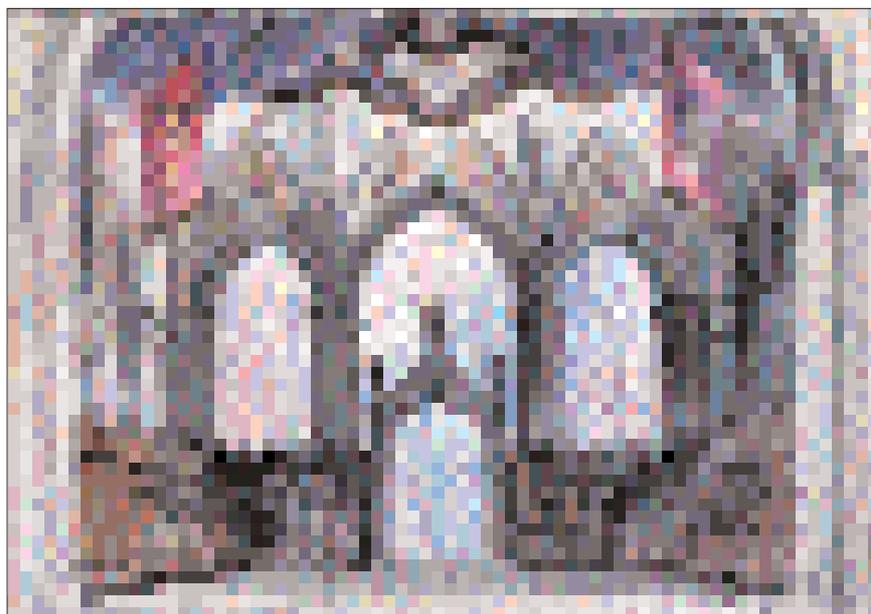
Liberami, Signore, dalla eterna morte,  
in quel giorno tremendo  
quando il cielo e la terra saranno sconvolti,  
quando verrai a giudicare il mondo col fuoco.

Io tremo di spavento e ho paura  
davanti al severo giudizio  
e all'ira di Dio che si avvicina,  
quando il cielo e la terra saranno sconvolti.

Giorno terribile quel gran giorno  
di calamità, di miseria,  
giorno grande e ben amaro,  
quando verrai a giudicare il mondo col fuoco.

Dona loro, Signore, l'eterno riposo,  
e splenda ad essi la luce perpetua.

Liberami, Signore, dalla eterna morte,  
in quel giorno tremendo  
quando il cielo e la terra saranno sconvolti,  
quando verrai a giudicare il mondo col fuoco.



Pietro Bertoja, bozzetti dello scenario predisposto per la prima esecuzione della *Messa da Requiem* a Venezia, Teatro Malibran, luglio 1875. (Venezia, Museo Correr).

---

---

*MESSA DA REQUIEM*  
SULLE SCENE VENEZIANE

Nelle pagine seguenti si riproduce in anastatica il volumetto *Il Requiem del Maestro Giuseppe Verdi* [...] apparso a Venezia nel luglio 1875, nel quale sono raccolti gli «scritti» del critico musicale P. Faustini, già apparsi nella «Gazzetta di Venezia» e nella «Gazzetta Musicale» di Milano in occasione delle esecuzioni del capolavoro sacro verdiano.

# IL REQUIEM

DEL MAESTRO

**GIUSEPPE VERDI**

A VENEZIA

AL TEATRO MALIBRAN

NEL LUGLIO 1875.



VENEZIA

TIPOGRAFIA DELLA GAZZETTA

1875

*Egregio Signore!*

*A lei, che ebbe la nobilissima idea di far udire a Venezia una delle più grandi concezioni musicali dei tempi nostri, e che volle e seppe, con talento ed ardimento degnissimi d' esempio, portarla ad effetto, ho voluto offrire raccolti e coordinati gli scritti miei sul Requiem di Verdi, pubblicati di questi giorni nella Gazzetta di Venezia e nella Gazzetta Musicale di Milano.*

*Lo feci non già per dare importanza a quelle mie povere*

*cose scritte alla meglio, e con quella angoscia della quale solo chi vuol scrivere per i giornali può avere un'idea, ma solamente per rendere tributo di omaggio al più grande dei maestri di musica. viventi e per offrire a Lei un mio ricordo.*

*Mi creda*

*Venezia, luglio 1875.*

*Suo affez.<sup>to</sup>*  
P. FAUSTINI.

All'onor. sig. Maestro

ANTONIO GALLO

VENEZIA.

I. ESECUZIONE. (\*)

Dopo la prima esecuzione del *Requiem* a Vienna, il *Wiener Fremdenblatt* scriveva le seguenti parole:

« . . . Tutta Vienna era raccolta per vedere faccia a faccia l'illustre compositore, per sentire la sua musica sacra; e tutte e due le cose, la musica ed il suo autore, furono accolte con entusiasmo dal pubblico viennese. » (1)

Tali parole ci correvano alla memoria assai sovente ieri sera durante l'esecuzione del *Requiem*, cagionandoci un senso di tristezza profonda, perchè saremmo stati ben lieti noi pure di poter incominciare la nostra relazione sul *Requiem* press'a poco a quel modo, ma tutta la Venezia raccolta ieri sera al teatro Malibran non aveva la fortuna, che ebbe Vienna, di vedersi dinanzi il più illustre dei maestri di musica viventi . . . . .

. . . . .

Il teatro presentava un aspetto imponente. Già fin dalle 6 e mezzo del pomeriggio, il loggione era pieno zeppo di gente, ed i palchetti, che d'ordinario si popolano tardi, un'ora prima della alzata del telone erano già per buona parte

(\*) *Gazzetta di Venezia*, N. 184.

(1) Supplemento N. 25 del 20 giugno decorso della *Gazzetta Musicale* di Milano.

occupati. Le poltrone, le sedie, gli scanni pure mezz'ora prima che incominciasse l'esecuzione erano tutti ripieni, e nella platea il pubblico era egualmente accorso di buon'ora.

Nei pressi del teatro, buon tratto di tempo prima che incominciasse l'esecuzione, eravi molta gente ferma che, ingrossando mano mano, giunse ad ostruire in qualche parte il passaggio con danno anche dell'Impresa, perchè molli, non potendo rompere le file della gente, si trovarono nella impossibilità di raggiungere il cancello dove si vendevano biglietti, e quindi di entrare in teatro. Nei canali che circondano il teatro si vedevano molte barche con entro gente ivi recatasi per godere, anche in quel modo, in qualche parte dello spettacolo; in tutte le finestre fronteggianti il teatro si vedeva una quantità straordinaria di persone: insomma una vitalità fuori dell'usato che faceva provare un senso di sorpresa.

Alle 9 precise si alzava il sipario e si poté ammirare la bella disposizione della scena.

Lo scenario, che è del bravo Bertoja, rappresenta l'interno di un tempio di stile ogivale con coro nel mezzo. Bellissima ne è l'idea e se le proporzioni della scena, che è relativamente assai ristretta, fossero state più grandi in tutti i sensi, quel lavoro avrebbe fatto molto maggiore effetto. Appunto per dover piegare a difficoltà insuperabili di spazio, il pittore dovette sacrificare e la forma del coro da lui ideata e anche la illuminazione della scena, che egli avrebbe intesa in tutt'altro modo, e diciamo questo per prevenire qualche appunto che gli venisse fatto.

Al lato destro dello spettatore erano collocati i cori; al sinistro l'orchestra; nel mezzo, in sul davanti, vi era il maestro concertatore e direttore d'orchestra, e vicino ad esso, sul da-

vanti, un po' a sinistra, vi erano i solisti. L'orchestra ed i coristi uomini vestivano in nero; le coriste, in bianco, e pure in bianco vestivano le signore *Stolz* e *Waldmann*. Nel mezzo della scena eravi un grande lampadario illuminato a gaz, e lungo la batteria dei lumi, che naturalmente era spenta, erano collocati a foggia di tappeto molti fiori.

Sul boccascena, in alto, leggevasi nel mezzo il nome di Verdi frammesso ad una ghirlanda, e intorno, pure frammesso ad altrettante ghirlande, si leggevano i nomi di taluni tra i principali lavori di Verdi.

È stato omai detto tanto sul merito straordinario di questa *Messa*, che, qualunque cosa fossimo per dire, essa non potrebbe vestire il carattere della novità, ed è per questo che preferiamo formulare un giudizio più d'ordine sintetico che analitico. Nella *Messa* di Verdi non trovi soltanto quell'onda pura, fluente e tranquilla di misticismo che ti trasporta in un mondo ideale facendoti rimanere quasi estatico ed estraneo al mondo reale, come trovi nei lavori sacri di Marcello, di Furlanello, di Zarlino e di infiniti altri; ma nella *Messa* di Verdi sei pure talvolta trasportato in oasi beata da canti di bellezza celestiale; in essa pure sei condotto per i campi indefiniti dell'ideale, ma vi trovi a piene mani quel drammatico potente che, non cessando di esser sacro, ti scuote, ti trasporta, ti spaventa. In una parola è una *Messa* drammatizzata nel più alto e nobile significato della parola.

Nella *Messa di Verdi* la scienza musicale è profusa a piene mani: dalla prima all'ultima nota traluce l'ingegno creatore e potente del maestro, e con tuttociò questo lavoro s'impone in modo affatto straordinario, anche ai cost

detti profani, in una prima esecuzione; il che prova ancora una volta che il bello ed il buono non hanno bisogno di essere spiegati al pubblico, perchè, anche senza intendersi di contrappunto, li gusti: il bello ed il buono, quando sono tali veramente, si manifestano e tosto. Nelle sere successive può darsi che si gustino maggiormente; ma il bello ed il buono penetrano subito nel cuore colla rapidità di una corrente elettrica, ed è il cuore che prima della mente deve giudicare un'opera d'arte. Venezia, anche rispetto a musica sacra, ha tradizioni che qualunque città, anche capitale, potrebbe invidiare. Fu Venezia che nella sua Ducale Cappella ebbe i Willaert, i Zarlino, i Monteverde, i Cavalli, i Galuppi, i Purlanetto, i Marcello, i Lotti e tanti altri; è Venezia che nell'archivio della sua Basilica conserva tuttavia lavori splendidi di cento sommi ingegni, ed era giusto che Venezia, con tradizioni tanto splendide, fosse una delle prime città italiane ad udire il *Requiem* di Verdi, che segnerà indubbiamente un'era nuova anche per le composizioni di carattere sacro.

Ecco quello che crediamo di dire sul valore artistico di questo colossale lavoro.

Crederemmo di sciupare tempo ed inchiostro in lodi che, per quanto grandi, per quanto smisurate, sarebbero sempre al disotto del merito reale del grande maestro. Dinanzi ad uomini del valore artistico di Verdi, il critico non ha che a registrare i fatti che con tanta potenza d'ingegno sovrano gli vengono posti dinanzi, e, più che scrivere lodi volgari, deve alzarsi in piedi a capo scoperto — ed è questo che noi facciamo.

Ora parliamo dell'esecuzione.

Poco dopoalzata la tela, si presentarono i

solisti con il maestro *Faccio*, e vennero accolti da una salva d'applausi. Al segnale del maestro, un silenzio profondo s'impadronì della sala; sembrava che tutti rattenessero persino il respiro; e fra questo silenzio incominciò il *Requiem Kyrie*, che è a quattro parti, soprano, mezzo soprano, tenore e basso, con coro. Durante il *Kyrie*, la cui esecuzione fu meravigliosa, il pubblico non potè reprimere qualche segno di approvazione; ma quando fu finito (il *Kyrie* dura 10 minuti), scoppiava vivissimo l'applauso. Subito dopo incominciavasi il *Dies irae*, le cui tre prime strofe (*Dies irae*, *Quantus tremor* e *Tuba mirum*) sono per coro. Del *Tuba mirum*, che è un punto culminantissimo per effetti straordinari di sonorità particolarmente appoggiati sugli ottoni, si volle la ripetizione, e anche dopo ottenuta scapparono più vivi che mai gli applausi. Il *Mors stupabit*, per basso, venne pure assai bene eseguito dal *Medini* e così il *Liber scriptus* per mezzo soprano, dalla *Waldmann*.

Il *Quid sum miser*, per soprano, mezzo soprano e tenore, stupendamente proposto dalla *Waldmann*, e il successivo *Rex tremendae*, per il quartetto con coro, dove campeggiano frasi di bellezza straordinaria, come, per esempio, il *Qui salvandos salvas gratis*, lasciarono altamente ammirato il pubblico, il quale, sopraffatto dal valore della musica e dalla mirabile esecuzione, rimase come paralizzato, e non rammentavasi neanche di applaudire, forse per non sturbare con quel rumore incompsto le soavi sensazioni provate, dalle quali evidentemente era rimasto preso. Il *Recordare*, a soprano e mezzo soprano, diede largo campo alle signore *Stolz* e *Waldmann* di mostrare il loro grande talento e le loro voci straordinarie. L'*Ingemisco*, per tenore, fu dal

*Masini* cantato con accento d'ineffabile soavità, ed il *Medini* nel *Confutatis* spiegò un'onda sonora di voce e modi elettissimi. Nel *Lacrymosa*, per quartetto e coro, proposto dal mezzo soprano, l'esecuzione fu sublime; quella frase tenerissima ed eminentemente melodica che vi è intercalata; quelle note singhiozzanti della *Stolz*; quel mirabile assieme di voci che risaltano particolarmente nel brano scoperto; quelle graduazioni di coloriti; quelle smorzature dolcissime, fecero sì viva impressione nell'uditorio, che, appena finito questo pezzo, col quale si chiude il *Dies irae*, volle rivedere parecchie volte gli artisti ed il bravissimo maestro *Faccio*.

Dopo venti minuti di riposo, gli artisti ed il maestro *Faccio* si ripresentarono, ed eseguirono l'*Offertorio*, che è per quattro voci, dove tutti i solisti gareggiarono in bravura. L'*Hostias et preces tibi* principalmente, nel quale il *Masini* trovò inflessioni di voce di bellezza peregrina, sollevò nel teatro i più sinceri segni di ammirazione, talchè si dovette replicarlo.

Il *Sanctus* è appoggiato ai cori principalmente, perchè consiste in una fuga doppia. La precisione, lo slancio e il graduale colorito raggiunsero un punto di perfezione quasi incredibile. Con quel tempo così affrettato, con quella concatenazione di suoni, con quei rapidissimi passaggi che rendono costantemente tanto difficile l'esecuzione di pezzi di quel genere, nei quali spesso si va a rompicollo, e di rado si raggiunge un'esecuzione relativamente soddisfacente, crederemo impossibile si potesse raggiungere una esecuzione tanto perfetta; giacchè se il comporre una fuga è cosa ardua per un maestro, non è meno ardua l'eseguirla anche mediocrementemente. Confessiamo che provammo un senso

grato e doloroso ad un tempo, allorchè si chiese la ripetizione, perchè quanto era il piacere di riudire quella bellissima pagina di musica, altrettanta era la tema che la ripetizione non riescisse del pari così meravigliosa; ma il nostro timore si dissipava allorchè la udimmo ripetuta con quello stesso slancio e con l'eguale precisione.

L' *Agnus Dei*, che ha veramente un' impronta mistica, pare scritto appositamente per mettere nella loro più bella luce le due voci della Stolz e della Waldmann.

Il canto, d' indole eminentemente melodica, si attaglia stupendamente alle voci di quelle due grandi esecutrici: l' *Agnus Dei* è cantato nell' ottava; il coro riprende la melodia all' unisono, e poscia gli assoli la cantano in minore: insomma è un pezzo straordinario, d' una bellezza nuova e di grande effetto, e, così eseguito, ci spieghiamo facilmente come dovunque abbia avuto virtù d' incontrare straordinario favore, a segno da venire calcolato il migliore, forse, di tutti i pezzi dei quali è composta la *Messa*.

Anche qui questo *Agnus Dei*, ebbe eguale incontro, e, anziano ripetersi, venne eseguito con tale fusione di voci, con sì delicata dolcezza, da non potersi abbastanza encomiare.

Il *Lux aeterna*, per mezzo soprano, tenore e basso, che precede il *Libera me*, venne pure cantato deliziosamente; ed al *Libera me*, per soprano e coro, la Stolz, per la singolare e straordinaria forza della sua voce, e per l' anima sua tutta fuoco, dà un' impronta così potente da sbalordire. Il *Libera* incomincia con una frase declamata del soprano, frase che fa correre un brivido per le ossa. Il coro in questo pezzo ha molto a fare, e, incominciando con un pianissi-

mo, giunge ad una fuga intralciata e vertiginosa da spaventare per le difficoltà che vi sono e che ne rendono assai ardua l'esecuzione.

Durante questo pezzo, la *Stoltz* ed il coro strapparono applausi a viva forza al pubblico, e, finita l'esecuzione, dovettero ripresentarsi, e lo avrebbero dovuto fare chissà per quante volte, se il pubblico, vedendoli grondanti di sudore, non si fosse posto in convenienza.

Per essere sinceri, dobbiamo confessare che mai e poi mai ci fu dato di udire una prima esecuzione così perfetta di un lavoro, anche di molto meno importante responsabilità. L'esecuzione che il *Requiem* ebbe ieri sera fu cosa meravigliosa, e vanno tributate le più sincere lodi al celebre quartetto vocale, al chiaro maestro F. Faccio, al maestro dei cori Zarini, all'orchestra tutta, che fu sorprendente per precisione, per anima, per vita, ed ai cori che cantarono come ben di rado si sente a cantare in quella parte tanto importante per qualsiasi esecuzione. I cento professori d'orchestra ed i cento coristi nulla hanno certo ad invidiare alle masse tanto più numerose di Vienna e di Londra, e possono andare alteri del successo quivi ottenuto. Anche qui nei cori cantarono delle parti primarie, e ciò pure avrà cooperato allo straordinario successo. Infatti, avevamo ragione di dire e di ripetere nei giorni scorsi, e anche ieri, che l'esecuzione del *Requiem* al Malibran segnerà una bella pagina nella storia artistica di Venezia, e potremmo oggi aggiungere che questa pagina sarà pure la più bella.

Se in una prima esecuzione le cose procedettero così bene, gli è certo che nelle successive miglioreranno ancora, se ciò sarà possibile. Il fatto si è che udimmo quelli che vi

assistettero ieri a desiderare che si dia presto la seconda esecuzione per ritornarvi. Il clamoroso successo farà certamente raddoppiare il concorso dei forastieri e procurerà così quel legittimo compenso, del quale si è reso meritevolissimo chi, avventurandosi in un'impresa arrischiatissima, ebbe coraggio, forza e volontà di approntare uno spettacolo, che, per la sua intrinseca importanza artistica, per gli elementi ottimi, e perciò dispendiosissimi, coi quali lo si è dato, e per il decoro e l'onore che portò a Venezia, fa parlare non solo in Italia, ma al di fuori; e se per molti lavori musicali questa Venezia, le cui tradizioni erano che dovesse avere sulle sue scene un'opera nuova tutti gli anni, è indietro di qualche città di ben minor conto, il *Requiem* di Verdi, tra le cento città sorelle, ella lo ha udito per la seconda, cioè subito dopo Milano per la quale è stato scritto.

E di ciò merita un bravo di cuore il maestro Antonio Gallo, che fu quello che concepiva la grandiosa idea e che sapeva con tanto successo mandarla ad effetto.

#### ANCORA DELLA PRIMA ESECUZIONE. (\*)

E retaggio dell'umanità che una grande commozione, sia pur prodotta da avvenimento grato, paralizza le facoltà intellettuali. Questa verità l'abbiamo provata anche ieri l'altro sera, quando, appena finita la esecuzione del *Requiem* di Verdi, ci ponemmo a scrivere la relazione.

La sensazione profonda che abbiamo provata mal permetteva alla mente di coordinare le

(\*) *Gazzetta di Venezia*, N. 185.

idee che in essa si accavallavano: il cuore batteva violento, la mente era sbalordita da quel turbinio di suoni, e la penna, in quella condizione d'animo, non era in grado di riprodurre esattamente, nè quello che avevamo veduto ed udito, nè le sensazioni provate.

Rileggendo oggi a mente tranquilla la nostra Appendice di ieri, vi troviamo bensì un'intonazione assai favorevole e sul lavoro e sulla esecuzione; ma, di fronte alla sensazione che abbiamo provata, la troviamo assai al di sotto del vero.

Sulle bellezze della musica dicemmo che non avremmo potuto nulla aggiungere di nuovo dopo tutto il bene che era stato detto: giudicammo perciò più sinteticamente che analiticamente; dicemmo che nel lavoro del Verdi è accoppiato il mistico col drammatico, in maniera mirabile; dicemmo infine tante altre cose, ma tutto è poco, o male risponde al merito straordinario di questo lavoro peregrino, immenso.

Sulla esecuzione abbiamo pur detto tanto bene; ma ci pare oggi che avremmo dovuto dirne assai di più: le emissioni di voce, or dolcissime, or potenti, ma soavi sempre, della Stolz, quel suo fraseggiare largo, drammatico, meraviglioso, tutto calore e sentimento; il canto correttissimo e animato della Waldmann, quella sua voce vellutata, dolcissima, insinuante; la toccante voce del Masini, che nell'*Ingemisco* particolarmente, ha virtù di strappare lagrime dal ciglio, e che in tutto il resto sorprende ed incanta; la voce sonora e maestosa del Medini, potente nel *Confutatis* e patetica nell'*Offertorio*; i miracoli del maestro F. Faccio, che guida questo lavoro con talento stragrande e con coscienza di vero artista; la mirabile fusione e la singolare precisione

dell'orchestra, che così nei pianissimi, come nei fortissimi pare sia composta di uno strumento solo; i prodigi del corpo corale, il quale ci fece udire dei pianissimi, che ben di rado ci fu dato di udire, sono tutte cose che avrebbero dovuto essere poste in più viva luce. Al principio del *Libera* il coro ha uno di questi pianissimi che non sembra già canto di voci umane, ma fremito di arpa lontana.

Non finiremmo più se volessimo riandare tutto il bello che abbiamo notato nella prima esecuzione: il fatto si è che noi, e con noi tutti, non facciamo che affrettare col desiderio la seconda esecuzione, che avrà luogo domani. Sovente, fra altre cure, ci corre inavvertitamente alla memoria che domani vi sarà la seconda esecuzione, e ci sentiamo presi da gioia secreta, come se si trattasse d'una grande fortuna che ci fosse per toccare.

Questa è la più vera prova della bontà del lavoro e della impressione che abbiamo riportato, tanto di esso, che della esecuzione che ha avuta.

Raccomandiamo quindi ai nostri concittadini di accorrere domani affollati al Malibran, e siamo certi che quelli che non assisterono alla prima esecuzione ci sapranno grado assai del consiglio, e molto più grati ci saranno quelli che hanno già assistito alla prima; ma questi non hanno bisogno certamente di essere consigliati ad andare domani al teatro, dovendone provare quello stesso desiderio intenso che proviamo noi pure.

II. ESECUZIONE. (\*)

(Prima.)

Questa sera vi sarà la seconda esecuzione del *Requiem* di Verdi. Il successo clamorosissimo ottenuto dal *Requiem* alla prima esecuzione, non può certamente non arrecare i suoi frutti; e se il teatro alla prima esecuzione era imponente per concorso eletto, anche in questa sera e nelle successive non lo sarà meno. Molte e molte città ben più grandi ed importanti della nostra, guardano con senso di gelosia la fortuna ch'è toccata a Venezia, e sarebbero ben liete se anche per esse si presentasse un'occasione cotanto bella. L'esecuzione che il *Requiem* ebbe a Venezia, a detta di quelli stessi che lo udirono altrove, supera di gran lunga tutte le altre, perchè il secreto d'una perfetta esecuzione non istà certo nelle masse in numero colossale: un numero straordinario di professori d'orchestra e di coristi è anzi un grande inciampo per ottenere la perfezione. Per quanto, ad esempio, sia ben disposta la massa corale, è impossibile che mille coristi vedano tutti costantemente il direttore, e quindi ne consegua incertezza negli attacchi, e quella confusione, che, se sfugge alle orecchie della maggior parte del pubblico, non può non pesare a scapito del lavoro.

Anche in musica, e forse quanto abbisogna nelle scienze esatte, occorre studiare le proporzioni, e guardare più alla qualità che alla quantità. Le proporzioni colle quali si eseguisce il *Requiem* al Malibran sono studiate con fino accorgimento, e quei cento professori d'orchestra,

(\*) *Gazzetta di Venezia*, N. 186.

scelti fra i migliori in tutta Italia, con quei cento coristi, tenuto conto delle condizioni acustiche del teatro, che sono favorevolissime, offrono ben maggior garanzia di buona esecuzione di quello che non potevano offrire le masse tanto più numerose di Parigi, di Londra e di Vienna.

Non possiamo menomamente in dubbio la valentia, del resto notissima, di quelle masse; ma ci piace porre in risalto una cosa vera e tanto nota a tutti quelli che hanno un po' di pratica in queste cose, e questa si è che per ottenere buone esecuzioni, bisogna studiare le giuste proporzioni degli esecutori e preferire, in certi casi, cento coristi buoni a duecento e più, se anche fossero egualmente buoni.

Questo studio venne fatto, per il *Requiem* al Malibran, molto profondamente, e questo studio ha grande parte nel successo trionfale ottenuto.

Il fatto si è che vivrà molto a lungo la memoria di questo spettacolo; e se il *Requiem* di Verdi rimarrà lavoro immortale e glorioso per l'arte italiana, la memoria dell'esecuzione che esso ebbe a Venezia resterà incancellabile nel cuore di tutti e verrà tramandata ai posteri come degna di esempio.

(Dopo (\*).)

Se la prima esecuzione del *Requiem* ebbe un successo clamorosissimo, la seconda ottenne addirittura un trionfo affatto straordinario.

Anche ieri sera il teatro era affollato; anche ieri sera tutte le strade che circondano il teatro erano piene di gente in modo da incep-

(\*) *Gazzetta di Venezia*, N. 187.

pare la circolazione, malgrado le disposizioni prese dall'Autorità di pubblica sicurezza, che, alcune ore prima che incominciasse lo spettacolo, aveva già collocate delle guardie, allo scopo d'impedire si formassero cappannelli di persone nelle vicinanze; anche ieri sera tutte le finestre che fronteggiano il teatro erano gremite di persone.

Nel rivo del Malibràn, in quelli di San Giovanni Grisostomo, dell'Olio, di Santa Marina era un via vai di barche, un brulichio di persone e di voci, un altercar di barcaiuoli, insomma quel certo movimento incompsto che suole accompagnar sempre uno straordinario avvenimento, che, appunto per esser tale, attira in un punto enorme quantità di gente.

Nel teatro spirava un'aura di letizia generale; dal volto di tutti traluceva quel lieto umore che si manifesta allora solo che si ha la certezza di star per godere di uno spettacolo singolare, sublime. E sublime fu invero quello che il pubblico ha goduto ieri sera. Anche ieri sera per tempissimo si erano popolati e platea e scanni e loggione, e pur anco, contro la inveterata abitudine, molti e molti palchetti.

Alle 9 precise si alzava la tela e schieravasi per la seconda volta dinanzi al nostro pubblico la nobile coorte degli esecutori (cori ed orchestra), e poco dopo si presentavano i solisti col chiarissimo Faccio ed il bravo Zarini. Appena il pubblico li vide, scoppiarono vivissimi gli applausi. Fatto silenzio incominciavasi il *Requiem-Kyrie*, e non ancora del tutto finito, il teatro erompeva in battimani prolungatissimi.

Dopo breve pausa incominciavasi il *Dies irae*, che, tanto nell'assieme, che negli a soli, venne gustato ancora più che nella prima ese-

cazione. Il *Tuba mirum* sollevò un vero fanatismo e dovette essere replicato fra le grida del pubblico, che, elettrizzato dalla potenza di questa composizione, perdette la bussola e non sapeva che gridare a squarcia gola, chiedendone la ripetizione. Per gentile condiscendenza, il *Tuba mirum*, ch'è pezzo d'immensa fatica per l'orchestra e per il coro, e, più che tutto, per il maestro Faccio, veniva ripetuto, e, anche dopo, il pubblico non rifiava di battere furiosamente le mani. Il concetto filosofico di quel brano del *Dies irae*, nella composizione di Verdi, è, più che riprodotto, indovinato in modo mirabile. Quei suoni di trombe così bene combinati ed intrecciati con un crescendo spaventevole, riproducono tanto al vero il pensiero filosofico che lo spettatore ne rimane atterrito: tanto è grande la potenza drammatica di questo squarcio di musica sublime.

La chiusa, che consiste in un'onda di sonorità inaudita, e della quale non si può formarsi un'idea neanche imperfetta se non udendolo, fa assolutamente urlare.

Com'è bello il vedere per un lavoro di dottrina così profonda; dove il maestro profuse a larghe mani lo sconfinato suo sapere e fece a fidanza colle più scabrose difficoltà di composizione, com'è bello, ripetiamo, vedere il pubblico agitarsi per la ammirazione, e, come sollevato da forza arcana, alzarsi commosso e prorompere in un urlo!

Oh sovrana potenza dell'arte!

Dottrinarii pigri, che vorreste educare il popolo, ed il popolo italiano che ha l'anima musicale per eccellenza, ad una scuola che condurrebbe l'arte alla perdizione, piegate trepidanti e riverenti le ginocchia a terra, e impa-

rate, se ne siete suscettibili, da questi urli che erompono spontanei da mille e mille petti dove stia il buono ed il bello, che sono i precipui scopi, ai quali l'arte deve mirare!

Si educi pure il popolo quanto volete a gustare anche le bellezze musicali che vi sono e a dovizia in tutte le scuole; ma non lo si faccia mai al prezzo di fargli rinnegare le più nobili facoltà della sua anima e le sue più splendide tradizioni!

Il bello, quando è veramente tale, si manifesta immediatamente di per sè; non vi è bisogno di preannunciarlo come fa il saltimbanco che annuncia prima di eseguirlo il suo più bello esercizio; non vi è bisogno di dire: state attenti che questo è propriamente il punto di applaudire, cosa che abbiamo pur troppo udita in qualche esecuzione anche di lavori musicali, no: è l'anima che lo sente, è l'anima che lo fa serpeggiare per tutti i meati, e che, come per lo scatto d'una molla, vi fa balzare ed urlare, cosa appunto che succede nel *Tuba mirum*.

Tutto il rimanente del *Dies irae* venne gustato ancor più della prima esecuzione, e tanto i solisti che il coro vennero interrotti dagli applausi, ed in fine vivamente acclamati. Dopo il *Dies irae*, tanto le prime parti, che il chiaro maestro Faccio, vennero domandati parecchie volte, e fatti segno delle più gentili attenzioni.

Nell'intervallo serbato ad un riposo tanto necessario, non si rifiuiva dal parlare in platea, negli scanni e nei palchetti della sublimità della musica e della meravigliosa esecuzione; non si faceva che portare alle stelle le voci della *Stolz* e della *Waldmnn*, del *Masini* e del *Medini*, il talento strapotente e l'anima di fuoco del *Faccio*, l'intelligenza distinta dello *Zarini*, e non si

lasciarono quei ragionamenti se non allora che ricomparvero i solisti ed il *Faccio* per eseguire la seconda parte del *Requiem*.

La sala si fece allora di nuovo non silenziosa ma muta, e si eseguì l'*Offertorio*. Ci sarebbe impossibile il riprodurre a parole le soavi sensazioni destate segnatamente dal *Masini* nell'*Hostias et preces tibi*. La voce di questo ormai esimio cantante non teme rivali al mondo, e in questo canto poi assume un carattere angelico. La soave melanconia di questo canto non potrà essere meglio riprodotta di quello che la riproduce il *Masini*, le cui ineffabili inflessioni di voce ti ricercano profondamente l'anima. Al *Masini* è serbato un grande avvenire e ci compiaciamo di averglicelo vaticinato fino da allora che, ignoto quasi in arte, venne a Venezia per cantare la *Saffo* alla Fenice.

L'*Offertorio* dovette, anche ieri sera, essere ripetuto, perchè il pubblico lo volle a viva forza.

Il *Sanctus*, di tanta responsabilità per le masse, perchè trattasi, nientemeno, che di una fuga a due cori, è un pezzo sul genere, circa ad effetto, del *Tuba mirum*. Quella valanga di note che scende precipitosa ma esattissima; quelle stupende combinazioni armoniche; quei piani e quei forti che si alternano con vece mirabile; quegli effetti nuovi e potenti di sonorità, sono cose che sorprendono e sbalordiscono ad un tempo. L'esecuzione di questo pezzo, irto di difficoltà d'ogni fatta, fu, anche ieri sera, splendida, come lo fu alla prima esecuzione. Il pubblico, che volle pure senza misericordia la ripetizione anche di questo pezzo, applaudi e prima e dopo fragorosamente, ed il *Faccio*, con quella gentilezza che lo distingue, si mosse dal suo seggio per accompagnare dinanzi al pubbli-

co anche il bravo Zarioli a raccogliere un turbine d'applausi quale giusta ricompensa alle sue tante fatiche.

L'*Agnus Dei*, per soprano e mezzo soprano, è, sotto il punto di vista melodico, il pezzo meglio riuscito della *Messa* tutta. L'effetto di questo *Agnus* è straordinario. Quel canto a due voci nell'ottava, ripetuto dal coro e poi ripreso in minore dal soprano e dal mezzo soprano è canto di paradiso. Esso riceve però particolare risalto dalla bellezza straordinaria delle voci della *Stolz* e della *Waldmann*, che, in questo pezzo segnatamente, assumono un carattere di dolcezza nuova, celestiale. Allorchè fu finito l'*Agnus Dei* il pubblico plaudì sì fragorosamente e chiese tanto ad alte grida la ripetizione che fu forza concedergliela e, anche dopo questa, l'applauso si fe' tanto vivo da far temere, o, per dir meglio, da far sperare, lo volesse udire per la terza volta.

Il *Lux aeterna* per mezzo soprano, tenore e basso, fu gustato ancora più che alla prima esecuzione. È difatti anche in questo pezzo la voce bellissima della *Waldmann* si mostra in tutto il suo splendore. In alcuni tratti la voce della *Waldmann* si fonde così bene con quella del tenore da far equivocare; in certi attacchi o in certe smorzature se non si sta bene attenti si corre rischio di prendere abbaglio credendo che in luogo della *Waldmann* sia *Masini* che canta, o viceversa. È ben raro il caso di trovare una voce come quella della *Waldmann* così eguale, così pastosa e così vellutata. Finito che fu il *Lux aeterna*, la *Waldmann*, il *Masini* ed il *Medini*, vennero risalutati da una salva interminabile d'applausi.

Si eseguì finalmente il *Libera me, Domine*,

dove la *Stolz* ha largo campo di sfoggiare la voce sua potente ed estesa, signoreggiando, eziandio nei fortissimi, l'orchestra ed il coro. La fattura anche di questo pezzo è meravigliosa, e l'esecuzione del coro, che ha una fuga vertiginosa frastagliata da altre difficoltà, riesce addirittura imponente. Non una incertezza, non un benchè minimo tentennamento; tutto scorre preciso con una sicurezza che mai ci fu dato di udire l'eguale.

Terminato il *Requiem* scoppiarono ancora frenetici gli applausi fino a che gli artisti, che si erano tosto ritirati, ricomparvero assieme al maestro Faccio a ricevere una novella testimonianza d'alta ammirazione.

Dopo finito, ci volle meglio di un quarto d'ora per poter uscire dal teatro senza correre pericolo di essere serrati dentro tra le file della gente che usciva e quelle della gente che da parecchie ore stava ferma nella strada che fiancheggia il teatro. Ci erano, a dir vero, molti RR. carabinieri e molte guardie di pubblica sicurezza; ma tra la gente, che era nell'interno del teatro, e quella che si trovava all'esterno, si formava una massa tanto grande e tanto compatta da rendere quasi impossibile il muoversi; e molti che erano per uscire, visto quel pandemonio, rifeccero la strada e si rimisero a sedere.

Insomma l'esecuzione d'ieri sera fu un nuovo e sempre più grande successo sotto qualunque punto di vista, perchè se la musica venne posta ancora in luce più bella, la esecuzione riusciva splendida e meravigliosa.

Il gigantesco successo di questo lavoro di inestimabile valore del più grande dei nostri maestri di musica d'oggi, non può a meno di far gettare uno sguardo retrospettivo sulla storia

della musica sacra e lo si fa con grande compiacenza, perchè il progresso fu imponente e per buona parte devoluto al genio italiano. Sono già tre secoli che la musica sacra è entrata nella retta via. Fino a circa trecento anni addietro le messe e tante altre composizioni sacre erano composte di mille pezzi di musica o profana o ancora peggio, ed erano questi indecenti centoni che nei sacri templi venivano cantati in onore e gloria di Dio. Tanto nel Concilio di Basilea (1432-38), come in quello di Trento (1545-63), si fecero censure acerbe a questo costume deplorevolissimo e si adottarono provvedimenti per sradicarlo. I maestri di quei tempi sapevano scrivere, e molto bene, ma non avevano vena inventiva; avevano scienza, ma difettavano di fantasia.

Quello che poneva la base della vera musica sacra fu Giovanni Pierluigi, detto da Palestrina, prima cantore della Cappella papale, poi maestro della Cappella in S. Giovanni Laterano, indi di quella in Santa Maria Maggiore, e finalmente (1571) maestro della Cappella di S. Pietro in Vaticano. Fu il Palestrina ch' ebbe il tanto onorifico incarico di scrivere tre messe per la Cappella di San Pietro in Vaticano. Queste tre messe dovevano servire di esperimento, perchè se egli non fosse stato capace di dare ad esse un carattere veramente sacro, era nella intenzione degli alti dignitarii della Chiesa di limitare la musica religiosa al semplice *falso bordone*. Ma il Palestrina esciva trionfalmente dalla prova, e delle tre messe, tutte bellissime, una, (*Missa Papae Marcelli*), fu trovata sublime. In quel torno di tempo, circa, Adriano Willaert, belga, fondava la scuola veneziana, dalla quale usciva ben presto il Zarlino (allievo di Willaert) ritenuto il migliore teorico de' suoi tempi.

Da allora a oggi con svariate vicissitudini, la musica sacra, salve eccezioni, serbò un carattere sacro. I maestri, parliamo dei maestri veri, si ispirarono all'altezza del grande subbietto e spesso vi riescirono. Il drammatico accoppiato al mistico, all'ideale, al contemplativo, si fece però strada, e anche in lavori dei tempi addietro se ne hanno prove luminosissime.

Il lavoro di Verdi, che Venezia ebbe la fortuna di aver udito ieri sera per la seconda volta, per l'accoppiamento dell'ideale, del mistico col drammatico raggiunge un punto culminante e deve certamente mettere in soggezione qualunque si ponga a trattare con qualche pretesione di gareggiare, l'altissimo tema. Fortunatamente però l'immensa bellezza dell'argomento offre larghissimo campo; e fino a tanto che durerà il mondo, si potranno scrivere bellissime messe senza offuscare menomamente la fama di quelle che furono scritte in precedenza dai maestri più eminenti.

Ritornando ancora per un momento al *Requiem* di Verdi, siamo lieti di annunciare che giovedì (domani) vi sarà la terza esecuzione.

L'incasso di ieri sera fu di oltre quindicimila lire.

Il successo di tanto spettacolo ha levato alto grido anche a Trieste, dove per domani è annunciato un viaggio straordinario per Venezia col piroscafo *Lisa*, che partirà di colà alle ore 7 antin.

III. ESECUZIONE. (\*)

(Prima.)

Questa sera vi sarà la terza esecuzione del *Requiem* di Verdi. Quelli che amano di vivo amore la musica, e sentono altamente per l'arte, non potranno assolutamente mancare a veruna di queste esecuzioni. Il trionfo dell'arte in generale e dell'arte italiana in particolare, non può non destare un vivissimo interesse, e non sollevare un legittimo sentimento d'orgoglio in noi Italiani. Il *Requiem* di Verdi, molto probabilmente, non verrà più dato a Venezia, perchè è immensamente difficile si rinnovi il fortunato concorso di tutte quelle circostanze, colte con slancio mirabile ed ardimentoso dal m. Antonio Gallo, al quale dobbiamo questo avvenimento artistico. E quand'anche lo si volesse ridare, sarebbe impossibile di presentarlo al pubblico con lo splendore di esecuzione col quale lo si è presentato questa volta.

All'esecuzione di questa sera assisteranno i signori comm. Belinzaghi senatore del Regno e Sindaco di Milano, ed il comm. Ubaldino Peruzzi deputato al Parlamento e Sindaco di Firenze, venuti a Venezia per tale circostanza.

(Dopo (\*\*).)

Che i nostri gentili lettori ci perdonino se, innamorati di questo immenso lavoro musicale, imprendiamo a scrivere su di esso una terza appendice.

Esigenze giornalistiche ci impongono assai

(\*) *Gazzetta di Venezia*, N. 188.

(\*\*) *Gazzetta di Venezia*, N. 189.

sovente di ammannire ad essi notizie su temi che devono interessarli assai meno di questo che riflette un sì eminente lavoro d'arte. È anche troppo frequente il caso di dover loro discorrere di cenari o di ossa disseppellite che vanno a zozzo, d'economia politica, ch'è la scienza di moda, e, per conseguenza, trattata anche da quelli che meno se ne intendono; è anche troppo frequente il caso di doverli intrattenere sopra spettacoli dolorosi di lotte politiche meschine ed infecunde o su deplorevoli intemperanze di questo o quel partito. Ci permettano quindi di sollevarli una volta ancora in più serene sfere dove potranno respirare un aere incontaminato dalle passioni umane. Pur troppo è tanto poco frequente il caso di udire nella vita un lavoro d'arte della importanza del *Requiem* di Verdi, che la parte maggiore e migliore dei nostri lettori ci seguirà volentieri, fatta certa che l'arte nobilita il cuore, migliora lo spirito ed ingentilisce i costumi.

Fatta questa breve prefazione, che credemmo necessaria, passiamo a riferire sulla terza esecuzione del *Requiem*, che ebbe luogo ieri sera.

L'interno del teatro, senza presentare la imponenza della prima sera, era assai bello. Tanto nei palchetti che negli scanni vi erano dei vuoti, ma la platea era affollata, popolatissime erano le loggie, ed altrettanto affollato era il loggione. All'esterno, il teatro era, come nelle sere precedenti, stretto da duro assedio, e in parecchie case vicine, nelle quali si ode più o meno bene la musica, si venne nella determinazione di vendere i posti ad una ed anche a due lire. Nelle prime sere tutti permettevano il libero accesso ai loro conoscenti; ma, vista l'affluenza, taluni vollero tirarne partito e misero alla porta un commesso, il quale squadra d'alto in basso gli avventori e chiede

ad essi il contributo. Da qualche casa vuota in due o tre sere si ricaverà il fitto di più e più mesi.

Poco dopo le 9 incominciava lo spettacolo. All'alzar della tela, e appena si scossero di lontano i solisti col chiaro maestro Faccio, vivissimi scoppiarono, come sempre, gli applausi. Il *Requiem-Kirie* (lo continuiamo a chiamare così perchè sì l'uno che l'altro costituiscono un pezzo solo, che nel libretto è contraddistinto col numero 1) venne, come al solito, applaudito.

Nel *Dies irae*, ogni sera si scoprono bellezze nuove. Lasciamo di discorrere della stupenda introduzione, che è ripresa nel finale, e, per ultimo, nel *Libera me*; lasciamo anco di parlare del *Tuba mirum*, ieri pure replicato, miracolo d'armonia e di effetti di sonorità, e soffermiamoci brevemente su qualche particolare di minore importanza. Abbiamo ieri sera fermata tutta la nostra attenzione sul terzetto, tra soprano, mezzo soprano e tenore: *Quid sum miser*, che ha bellezze straordinarie: in quelle frasi spezzate, mozzate, vi ha un'impronta di tenerezza tale che rapisce l'anima. Il Masini particolarmente accentuò il *Quid sum miser tunc dicturus* in un modo da far piangere di tenerezza per la maestria singolare nella smorzatura delle parole *tunc dicturus*, il cui suono gutturale e ad arte velato infonde ad esse mirabile dolcezza.

Ed eguale bellissima smorzatura nell'*Ingenisco* il Masini fa nel versetto *Supplicanti parce Deus*. Il versetto *Inter oves*, pure per tenore, è preludato dall'oboe obbligato con dolcissime frasi per quinta.

Il *Recordare*, duetto stupendo tra soprano e mezzo soprano, incomincia con una melodia affascinante; poscia passa dal maggiore in minore

e muta carattere, ma non riesce però meno interessante. Il *Medini* nel *Confutatis* spiega la bellissima sua voce che si espande potente e sonora per la vasta sala. È mirabile la forza costante di voce di questo cantante esimio. Sia che canti solo, sia che canti con altri; sia che l'orchestra lo asseconi con accompagnamenti leggeri, sia invece che lo faccia con forti o anche fortissimi, la voce del *Medini* sovraneggia bella e maestosa.

Il *Lacrymosa*, per quartetto e coro, consiste in una melodia piana sullo stile di Mozart, prima proposta dal mezzo soprano, poi ripresa dal basso, e finalmente dall'intero quartetto e coro. Il *Pie Jesu Domine* assume un grado ancora più alto di dolcezza, sicchè il pezzo si chiude lasciando nell'anima la più grata e profonda impressione. L'*Offertorio* ottenne, se non maggiore, eguale successo come nelle sere precedenti; è un canto semplicissimo che si svolge su pochissime note, ma lavorate con magistero singolare e riprodotte dal *Masini* con grazia inconfutabile. Il canto del tenore è ripreso dal basso e poi passa nelle altre parti scorrendo sereno e tranquillo, come onda di purissima linfa. Anche qui vi furono applausi entusiastici e l'*Offertorio* si dovette replicare. La fuga doppia, *Sanctus*, ottenne il solito successo, in onore particolare del distinto maestro *Zarini*, ma non se ne chiese la replica, forse per un po' di misericordia verso le masse, che in quel pezzo devono tanto faticare.

L'*Agnus Dei*, duetto tra soprano e mezzo soprano con coro, venne, al solito, cantato meravigliosamente. Anche questo canto veste una rara semplicità. In esso spira un candor pastorale che incanta e che innamora. Alla chiusa di que-

sto pezzo vi furono non applausi ma urli e si volle a tutta forza il bis. Il *Lux aeterna* terzetto per mezzo soprano, tenore e basso, è pure un pezzo di alto merito; ma il *Libera me Domine*, che si apre colla stupenda frase declamata e quasi salmodica, che abbiamo già accennata, e dove poi s' intreccia a qualche brano liturgico l'apertura del *Dies irae*, che mette capo ad una fuga vertiginosa e bellissima, la quale si chiude con dei piani graduali che somigliano ad una lampada che si spegne ai piedi di una bara, è un pezzo colossale, forse il più sapiente di tutto il resto.

Ci siamo messi a scrivere coll' idea di accennare solo a qualche particolare, ma ora ci accorgiamo di aver ripassata per ordine novellamente la intera *Messa*. Il nostro scopo però era quello di toccare qualche tratto per mettere in più risalto i pregi degli esecutori e particolarmente di quelli sui quali ci sembrava di non aver detto tutto il bene che meritano; ora vi rimedieremo.

Sui solisti ci sembra di aver detto tutto quello che era in noi di poter dire; sul maestro *Faccio* non si arriva mai a dire abbastanza e ci pare egli abbia pienamente giustificato il Ricordi, s'era vero ch'egli lo avesse imposto per l'*Aida*. La sarebbe stata la gran bella imposizione! Desidereremmo che il Ricordi, se l'avesse avuta, persistesse in quella idea nel caso che, presto o tardi, sia dato anche a Venezia di poter udire quel sublime capolavoro.

Ieri sera il *Faccio* venne regalato da un signore straniero, in cui il culto per l'arte va evidentemente di pari passo ad una regale munificenza, una ricca ghirlanda di argento assai finemente lavorata, con ricca custodia e analogo cuscino in raso celeste. Il *Faccio*, che è veneto (nac-

que a Verona) e che quindi deve amare Venezia quasi con affetto di figlio, manterrà, siamo certi, grato ricordo del munifico e gentile signore, che inviò quivi da altri lidi quel ricco dono, e di questa città che fu a nessuna seconda nel rendere giustizia all'ingegno suo potente e alla sua anima di artista grande nel più vero e nobile significato della parola. Il Fucio è in Italia il primo che possa, senza peccare di superbia, raccogliere lo scettro lasciato dal povero Mariani.

Merita pure l'elogio più vivo la brava orchestra, ch'è composta dei più valenti strumentisti d'Italia, per il modo insuperabile col quale essa ha eseguito anche ieri sera lo stupendo lavoro; e vivissime lodi merita il bravo Zarini, maestro istruttore dei cori, e la massa corale tutta per l'amore esemplarissimo col quale ha disimpegnata la sua difficilissima ed importantissima parte. E rivolgiamo, in particolare, vive lodi alla sezione *coriste*, soprani e contralti, perchè ci parve che questa sezione, ancor più del rimanente, si sia distinta. Potreb'essere che questa ci abbia fatto più impressione perchè a Venezia stiamo piuttosto male da questo lato; ma, comunque sia, non viene meno in noi l'obbligo di rendere omaggio a chi tanto si distinse.

Domani sera vi sarà la penultima esecuzione. Non ci saranno quindi che due esecuzioni ancora, e poi non rimarrà che la gloria per Venezia di aver udito questo immenso lavoro musicale al pari delle capitali di tre grandi nazioni, e la memoria viva ed incancellabile in tutti quelli che l'hanno udito; dalla quale memoria le bellezze sovrane del lavoro non potranno mai essere disgiunte dalla splendidissima esecuzione.

L'incasso complessivo delle tre esecuzioni

fu di L. 60,168 : 15, diciamo *Lire sessantamila-centosessantacinque e centesimi quindici!*

IV. ESECUZIONE. (\*)

(Prima.)

Quantunque non siavi certamente bisogno di rammentarlo, tuttavia registriamo che questa sera vi sarà la quarta esecuzione del *Requiem* di Verdi. Non possiamo che consigliare una volta ancora tutti quelli che non si sono recati ancora ad udire quello stupendo lavoro a non lasciarsi sfuggire tanto bella occasione. Verrà tempo in cui si rammenterà con un certo orgoglio di aver assistito a questa vera solennità artistica.

(Dopo (\*\*).)

Il successo immenso ottenuto a Venezia dal *Requiem* di Verdi ebbe alla quarta esecuzione una nuova e straordinaria affermazione.

Sabato di sera il teatro era assai bello, senza però essere molto affollato. Si notavano molti vuoti negli scanni; ma, per converso, i palchetti erano quasi tutti occupati, e tanto nella platea che nelle loggie eravi molta gente.

Al presentarsi dei solisti col bravissimo maestro *Faccio* vi furono i soliti vivissimi applausi e dopo il *Requiem-Kyrie*, eseguito benissimo, al solito, l'applauso scoppiava pieno e clamoroso.

L'apertura elettrizzante del *Dies irae* e il potente *Tuba mirum* sorpresero, e provocarono, come, e forse più, che nelle altre esecuzioni, un

(\*) *Gazzetta di Venezia*, N. 190.

(\*\*) *Gazzetta di Venezia*, N. 191.

subbisso d'applausi. Il *Tuba mirum* fu replicato ed i versetti tutti furono ammiratissimi per la stupenda fattura, e fruttarono a tutti gli artisti i più lusinghieri segni di approvazione. Fino dal *Kyrie* si è notato che tutti i solisti avevano una sera ancora più bella del solito, il che è tutto dire; e questo si notava particolarmente nella *Stolz* e nel *Medini* che spiegarono prodigiosa potenza di voce. Finito il *Dies iras*, il pubblico non smetteva di plaudire, epperò i solisti ed il chiaro maestro *Faccio* dovettero ripresentarsi parecchie volte.

Dopo il riposo d'uso, si eseguì l'*Offertorio*, che dovette pure essere replicato; indi si eseguiva il *Sanctus*, e le immense difficoltà inerenti ad una fuga doppia, e di quel genere, venivano tutte bene superate e vinte dal *Faccio*, dallo *Zarini*, dal coro e dall'orchestra. Anche il *Sanctus* ebbe l'onore della ripetizione e, pure dopo ottenuta, il pubblico non si stancava dall'applaudire.

L'*Agnus Dei* deliziava alla lettera il pubblico, che circumfuso, per così dire, da quell'onda di melodia celestiale, ne chiedeva ad alte grida la ripetizione, che gentilmente veniva pure concessa.

Il *Luz aeterna*, terzetto per mezzo soprano, tenore e basso ebbe sabato sera tanta finita esecuzione da porre in risalto tutte le più minute bellezze: questo breve pezzo parve l'altra sera ancora più bello di quello che era sembrato nelle precedenti. Tanto il canto che l'istrumentazione apparirono lavori finitissimi di trapunto vagamente intrecciati.

Nel *Libera me*, la *Stolz* spiegò forza inaudita di voce, sovraneggiando le masse in modo da sbalordire. Il coro e l'orchestra gareggiarono in certi punti per ottenere, come ottennero,

grandi effetti, ma la *Stolz* era sempre sopra tutti con que' slanci potenti, che sono prerogativa invidiabile della sua anima gagliarda e dello straordinario suo organo vocale.

Insomma, la fu un' esecuzione felicissima sotto ogni riguardo.

A spettacolo finito si volle rivedere quella eletta di artisti per festeggiarli ancora una volta.

Ora non abbiamo che l' *ultima* esecuzione, e questa avrà luogo domani martedì.

È stata sempre intenzione di chi architettava questa festa artistica, di dare da tre a quattro esecuzioni, tutt' al più; ma, vista l' accoglienza entusiastica ottenuta da questo lavoro meraviglioso, si veniva nella determinazione di dare una *quinta* esecuzione, e, per facilitare lo intervento al teatro anche alle persone meno favorite dalla fortuna, si stabilivano per questa *ultima* esecuzione prezzi notevolmente più miti, tanto per l' entrata alla platea ed al loggione, come per i palchetti, le poltrone, le sedie, gli scauni ed i posti nelle loggie.

A comodità dei nostri lettori del di fuori inseriamo qui il relativo Manifesto; eccolo:

« Colla quarta esecuzione della *Messa*, ieri compiutasi, la signora *Stolz* aveva esaurito ogni suo obbligo, ma l' impresa, credendo di giustamente interpretare il desiderio del pubblico veneziano e dei forestieri qui convenuti, tanto vivamente la sollecitò a voler aderire a che si potesse ripetere il capolavoro di *Verdi*, ch' ella acconsentì a prestarsi ancora per altra definitiva ultima esecuzione col delicatissimo e caritatevole pensiero, di elargire dal nuovo suo onorario lire 600 a prò dell' Istituto *Coletti*, ove si rac-

colgono e si educano i fanciulli oziosi e vagabondi.

« L'impresa, animata dalla più viva gratitudine verso l'illustre signora Stolz, e verso gli altri artisti tutti, che aderirono a prestarsi anche per questa ulteriore esecuzione, mentre si fa un obbligo di pubblicare l'accennato atto filantropico, annunzia che l'ultima esecuzione della stupenda Messa da *requiem* di Verdi seguirà nella sera di martedì 20 luglio 1875, ore 9 pom.

« Il sottoscritto per dimostrare come meglio è possibile la sua grandissima riconoscenza pel favore accordatogli dal pubblico, stabilì per la suddetta sera i seguenti prezzi :

« Biglietto d'ingresso alla platea L. 5; ingresso al loggione L. 2; sedia riservate, oltre l'ingresso L. 10; Poltrone oltre l'ingresso L. 15; scanni chiusi, oltre l'ingresso L. 5; posti alle loggie del pep. oltre l'ingresso L. 3.

« Non si ricevono prenotazioni, dovendo per regolarità d'amministrazione alla ricerca dei posti, susseguire l'immediata consegna del relativo prezzo.

« *Il Direttore dell'impresa,*

**Antonio Gallo.** »

È indubitato quindi che domani sera al Malibran vi sarà tanta affluenza, da dover forse rimandar gente, e da questo concorso grandissimo verrà pronunziato un giudizio ancora più imponente e solenne sul capolavoro sacro di Verdi e sulla esecuzione.

La intelligente Trieste e le nostre Provincie, conosciuta subito la straordinaria importanza di questo spettacolo eccezionale, mandarono

in questi giorni un bel contingente di pubblico, e anche sabato il teatro era per buona parte popolato da gente venuta espressamente dal di fuori; ma per domani sera la affluenza di forestieri sarà ben più grande, per cui consigliamo tutti di recarsi per tempissimo al teatro.

È giusto, giustissimo che Verdi abbia a Venezia una grande e splendida dimostrazione quantunque egli non abbia potuto soffermarsi qui a raccogliere quel largo tributo di stima che avrebbe degnamente reso al suo ingegno sovrano; è giusto, giustissimo che *Faccio*, la *Stolz*, la *Waldmann*, il *Masini* ed il *Medini*, abbiano una ancor più solenne testimonianza di ammirazione e di affetto; è giusto, giustissimo che lo *Zarini*, i cori e l'orchestra tutta abbiano degno guiderdone alle loro fatiche e portino a Milano e in tutte le altre città italiane ricordo indimenticabile di come e quanto Venezia abbia onorato questo meraviglioso lavoro d'arte e la splendidissima esecuzione da esso avuta; è giusto, giustissimo, infine, che Venezia plauda vivamente anche chi con sentimento d'arte squisito, con slancio, intelligenza ed ardimento, le ha procurato il vantaggio di poter godere d'uno spettacolo del quale rimarrà memoria imperitura.

Il maestro Antonio Gallo diede finora splendide prove ch'è possibile di dare, anche senza dotazioni di sorta, spettacoli grandiosi e con buona fortuna. È vero che la intelligenza, lo slancio, l'ardimento e la attività febbrile non costituiscono il patrimonio di tutti; ma tuttavia tutti potrebbero da ciò ricavare una utile e salutare lezione.

Non è l'apertura di questo piuttosto che di quel teatro che richiami i forastieri a Venezia e che spinga i Veneziani ad andarvi; ma sono

gli spettacoli veramente importanti e le buone, ma *veramente buone* esecuzioni.

E qui, senza proseguire nell'ingrato tema, chiuderemo con un cenno del più vivo encomio e di cittadina gratitudine verso la signora Teresina Stolz, la quale, come è detto più sopra, volle donare L. 600 all'Istituto Coletti.

La signora Stolz abbandonerà quindi Venezia non solo fra gli applausi di un pubblico entusiasta dal suo merito artistico straordinario, ma anche tra la commozione di quelli che, da lei beneficiati, beneficeranno al suo nome.

#### V. ESECUZIONE. (\*)

(Prima.)

Questa sera havvi adunque l'ultima esecuzione della *Messa di Verdi*, ed oramai si hanno tutti gl'indizi di una magnifica serata, quale da tanto tempo non se ne vide a Venezia.

Oltre al tratto eminentemente generoso della signora Stolz, che, come annunciammo ieri, destinò L. 600 del suo onorario a beneficio dell'Istituto Coletti, registriamo oggi, con piacere, anche quello della signora Waldmann, che erogava allo stesso scopo L. 500. Noi speriamo adunque che il pubblico veneziano, sempre sensibile per ogni tratto delicato e gentile, vorrà questa sera festeggiare ancora maggiormente le due esime artiste, che in mezzo ai loro trionfi, senz'essere da alcuno sollecitate, si ricordarono anche dei poveri fanciulli vagabondi.

Il maestro Antonio Gallo poi, a cui merito singolarissimo noi abbiamo la fortuna di godere di una esecuzione sì finita di questo stupendo

(\*) *Gazzetta di Venezia*, N. 192.

lavoro verdiano, ha indirizzato a tutti indistintamente gli artisti, che presero parte all'esecuzione del *Requiem*, la seguente nobilissima lettera a stampa, firmata di suo pugno:

• Crederci di mancare al mio dovere se non esternassi a tutti i 208 artisti, che ebbi l'onore di scritturare, la più sentita mia gratitudine per l'amorosa cura colla quale ognuno di essi adempì al compito assunto.

• L'eletto pubblico o veneziano, o qui convenuto per questa solennità musicale, dimostrò già coi fatti in quanto conto egli tenesse tante celebrità ch'ebbi la fortuna di riunire a maggior onore dell'arte, e volle tributare elegii anche a me per il felice pensiero avuto; ma tutti quegli elogi a voi solo sono dovuti, carissimi artisti, perchè a voi solo vado debitore s'èbbi il vanto di una sì splendida riuscita, che sarà difficile il raggiungere, impossibile il superare.

• Scusatemi, gentili signori, se per difetto di spazio non vi nomino tutti ad uno ad uno, come il mio cuore vorrebbe e come pur meritereste, giacchè ciascuno di voi, nel diverso suo campo, ha dato tutto quello di più eletto e di più sublime cui l'arte può arrivare, ed ognuno fu ben degno di quegli encomi che tutta la stampa locale con nobil gara ha creduto di tributarvi.

• Allorchè in una riunione d'artisti, quasi Areopago musicale, figurano in principalità una Stolz, una Waldmann, un Masini, un Medini, uno Zarini, un Giavacchini, un Briccialdi, un Torriani, un Serrato, un Gavazza, un Cristani, un Caletani, un Piacessi, un Truffi, un Aldovrandi, ecc. ecc., col corredo di tanti eletti compagni, i quali tutti possono a buon diritto considerarsi come altrettante prime parti, è ben giustificato che siasi giunti a tanta altezza di perfezione, coronata e resa insuperabile dalla direzione di quell'eletto concertator, il maestro Faccio, che sopra di ogni altro come aquila vola.

Abbiatevi dunque i miei più vivi ringraziamenti, e ricevetè l'affettuoso saluto, che col cuore commosso vi mando.

« Vostro affez. »  
• ANTONIO GALLO. »

Con buona pace del signor Gallo però una parte grandissima del successo è dovuta appunto a quel suo intelligentissimo colpo d'occhio, che gli fa scernere tutto ad un tratto e nel suo complesso quanto può esservi in qualsiasi luogo di più eletto per far riuscire perfetta l'esecuzione di uno spettacolo, ed a quel vivissimo suo amore per l'arte, che non gli fa badare ad alcun sacrificio ed alcun rischio, purchè si raggiunga l'apice della perfezione. Il che nel tempo stesso è anche la migliore delle garanzie d'una speculazione. A lui adunque il pubblico veneziano dev'essere pure gratissimo, se a preferenza di quello di tante altre città d'Italia, gli fu dato di assistere ad una solennità musicale di tanta levatura, ed in modo tale che assai probabilmente mai più potrà ripetersi altrove.

All'ora in cui scriviamo è già arrivata un'enorme quantità di forestieri, per assistere allo straordinario spettacolo. Chi ha adunque amore per l'arte musicale e pel decoro del proprio paese, non può questa sera mancare.

(Dopo (\*).)

Nel corso non breve d'anni, nel quale abbiamo l'onore di collaborare in uno dei pochi periodici artistici accreditati d'Italia, nel quale si ha la rara fortuna di poter scrivere quello che realmente si pensa, avemmo assai spesso occasione di alzar viva la voce contro spettacoli che, o per la loro sostanza, o per la loro forma, ci sembrarono degni di biasimo.

Quelle nostre parole, benchè fossero sempre temperate, perchè non entrò mai nelle nostre

(\*) *Gazzetta di Venezia*, N. 193.

abitudini il confondere la franchezza colla scortesia, e, meno ancora, colla insolenza, come, pur troppo, succede spesso a molti, provocarono talvolta recriminazioni; ma non ce ne siamo punto allarmati, perchè non trovavamo niente di più naturale.

Per chi è un po' addentro nelle faccende della stampa teatrale presa in generale; per chi sa che in molti dei cosiddetti giornali artistici, l'arte non entra neanche di straforo; per chi sa che la reputazione di molti autori e di moltissimi artisti viene fabbricata a furia di lodi comperate a un tanto il rigo; per chi sa che gli artisti sono una specie di California per certi critici indiscreti, come per certi maestri, i quali ne decantano i meriti a seconda dei proventi che ne ricavano; per chi sa, infine, che la non è altro che questione d'interesse, mercanteggiandosi bassamente su tutto e su tutti, non deve certo far meraviglia se ponendo talora il ferro sulla piaga si provocano alte grida: per conseguenza ci siamo spesso procurate le qualifiche di incontentabili, di brontoloni, di ingiusti, e ancora peggio.

Ci è toccato sovente di udire, e in teatri che una volta dettavano legge, vere profanazioni artistiche: ci rammentiamo di aver udito, per esempio, in uno di questi teatri, una *Luisa Müller* ed un *Macbet* che varcarono, per l'orrida esecuzione, i confini della indecenza, e dovemmo anche in quelle occasioni scrivere dure parole all'indirizzo di quelli sui quali, a nostro avviso, ricadeva la colpa. Udimmo una quantità di artisti soltanto di nome; e, senza riguardi di sorta, li abbiamo consigliati o a studiare o a mutar mestiere: insomma, dicemmo francamente quello che ci sembrò vero.

Per questa nostra franchezza ci siamo procurata una certa rinomanza di presuntuosi e di brontoloni della quale non ci duole gran che.

Ci piacque però promettere tutto questo alla relazione che saremo per dare sulla quinta esecuzione del *Requiem* di Verdi per due ragioni: la prima, e più importante, si è quella che, con una fama di brontoloni che farebbe invidia a *Sior Todero*, se l'esecuzione del *Requiem* giunse al punto di entusiasmarci ciò vuol dire indubbiamente che fu molto ma molto buona; la seconda, d'indole affatto particolare, si fu l'altra di provare che, ammesso pure per un istante, di essere brontoloni, non lo siamo già per il gram gusto di esserlo, perchè e in questa e in qualche altra circostanza non fummo certamente avari di lode.

Anco una terza ragione ci mosse a scrivere tanto a lungo sul merito stragrande della musica del *Requiem*, e sulla mirabile esecuzione da essa avuta, e questa fu l'interesse vivissimo che giustamente diede Venezia a questa solennità artistica alla quale accorsero tanti forestieri il cui numero sarebbe stato ben maggiore se il tempo fosse stato più favorevole.

Alla vigilia della quinta ed ultima esecuzione del *Requiem* consigliavamo i nostri lettori di recarsi per tempissimo al teatro perchè ritenevamo per certo si dovesse rimandar gente, ed il fatto ci diede piena ragione.

Ieri alle 5 pom., cioè di pienissimo giorno, si apriva l'ingresso al loggione, e prima delle 6, vale a dire 3 ore avanti che incominciasse lo spettacolo, si dovette rimandare gli accorrenti; e quasi un'ora prima dell'alzar della tela, la pla-

tea era talmente stipata che si fece gridare e alla porta e nelle vicinanze del teatro le parole, magiche per ogni impresario: *Chi non ha palco o scanno torni indietro*. All'alzar del sipario il teatro presentava un colpo d'occhio indescrivibile. Non un posto vuoto negli scanni; in ogni palchetto vi erano sei, otto e persino dieci persone; il loggione stipatissimo, e piena zeppa di gente la platea. Nell'atrio, nei corridoi, insomma in ogni angolo anche più remoto del teatro eravi folla straordinaria.

Alle ore 9 precise si alzava il sipario e poco dopo si presentavano i solisti col chiaro maestro Faccio. Il pubblico li accolse con vivi applausi, i quali erano per buona parte diretti alle signore Stolz e Waldmann nel significato di dimostrare ad esse gratitudine per la nobilissima e filantropica azione che vollero fare in questa circostanza elargendo a favore dell'Istituto Coletti l'una 600 e l'altra 500 lire. Il pubblico in quel momento non rammentavasi solamente di vedersi dinanzi due celebri artiste, ma si rammentava anche che quelle due artiste erano donne di cuore e di nobile e delicato sentire.

Crediamo perfettamente inutile dopo quanto abbiamo detto sul valore della musica e sul merito della esecuzione, di soffermarci novellamente e su quella e su questa, diremo soltanto che il lavoro piacque in modo da entusiasmare; che vi furono le solite ripetizioni, e che, anche dopo queste, il pubblico non rinfiava dal plaudire.

L'applauso vivo, incessante e talvolta indescrivibilmente entusiastico di ieri sera ha però un significato ben più alto di quello delle sere precedenti. Bisogna considerare che quel pubblico che freneticamente plaudiva e chiedeva ad alte grida la ripetizione di questo o di quel pez-

zo, era per buona parte composto di gente che non aveva udito il *Requiem* e che da parecchie ore si trovava stipata come le acciughe a gran disagio e in una temperatura così alta da soffrire e di molto!

Dopo l'*Offertorio* le signore *Stolz* e *Waldmann*, vennero regalate di due stupendi mazzi di fiori con nastri ricchi e di ottimo gusto, (\*) ed i signori *Faccio*, *Masini*, *Medini* e *Zarini* ebbero ognuno una ricca corona d'alloro. Fino d'allora s'incominciò ad udire tanto nella platea che in qualche pulchetto a nominare *Gallo*, ma queste voci non trovarono allora eco, e perchè il momento non era opportuno, e perchè evidentemente si voleva fargli una dimostrazione a spettacolo finito, ma una dimostrazione grande, imponente, immensa.

E tale fu invero la dimostrazione che, terminato lo spettacolo, s'ebbe il bravo maestro *Antonio Gallo*. Finito il *Libera me*, si plaudirono freneticamente gli artisti, che dovettero ricomparire parecchie volte sulla scena, ma poscia il nome di *Gallo* veniva proferito da mille e mille voci in modo molto significativo. Lo si volle a viva forza alla scena, sulla quale, dopo aversi fatto a lungo aspettare, perchè egli trovavasi nel camerino all'entrata del teatro, finalmente comparve.

Allora gli applausi scoppiarono frenetici ed interminabili; il nome di *Gallo* era su tutte le bocche; nei pulchetti la gente, in piedi, batteva furiosamente le mani e la platea era tutta ondeggiante e tumultuosa. Il maestro *Gallo* era evidentemente commosso, e nella alterata fisono-

(\*) Avvertiamo che questo regalo non fu fatto dalla Direzione dell'Istituto Coletti.

mia, nel gesto convulsivo come quello d' un uomo quasi fuori di sè, egli lo dimostrava. Questa dimostrazione imponente, e della quale il maestro Antonio Gallo non potrà certamente dimenticarsi per tutta la vita, fu ben meritata, perchè sarà ben difficile che Venezia, e non solo Venezia, ma qualsiasi altra sia pur importante città, possa godere di uno spettacolo di tanta importanza artistica e per il merito reale del lavoro, e per la esecuzione oltre ogni dire mirabile.

Rinnovando quindi i nostri più vivi e sinceri elogi alle signore Stolz e Waldmann ed ai signori Masini e Medini, all' egregio maestro Faccio, allo Zarini ed alle masse orchestrale e corale, vi aggiungiamo noi pure anche qui un bravo di cuore al maestro Antonio Gallo.

L' incasso d' ieri sera fu di L. 44,768 — per cui, sommando gl' incassi delle cinque esecuzioni del *Requiem*, si ha la cospicua somma di quasi L. 82,000, diciamo ottantaduemila!



Venezia, 8 luglio (\*).

Il grande avvenimento musicale del giorno si è la imminente riproduzione anche a Venezia del *Requiem* di Verdi collo stesso quartetto vocale che lo eseguiva testè a Londra ed a Vienna, col corpo corale *au grand complet* della Scala e con un'orchestra composta dei migliori elementi scelti in Italia, diretta dal chiarissimo maestro F. Faccio. Da circa un mese le domande di palchetti, di scanni o di un posto purchessia, piovono anche dalle più lontane regioni d'Italia, e vengo assicurato non esservi che pochi posti disponibili per la terza esecuzione; ma nutro la speranza che si farà di tutto per dare il maggior numero possibile di esecuzioni, e soddisfare i legittimi desiderii di quelli che sentono ardere nel cuore vivissima la scintilla d'amore per l'arte italiana, tanto bassamente combattuta da rinnegati figli di questa stessa Italia.

Venezia dunque è la seconda città italiana a cui è data la fortuna di udire questa stupenda creazione verdiana, che ebbe potenza di sollevare dovunque tanto entusiasmo, creazione che, rispondendo coi fatti alle ciarle dei malevoli e degli impotenti, porta da sola in eminentissimo seggio l'arte musicale italiana e incorona di invidiabile alloro Verdi, il principe dei maestri viventi.

(\*) *Gazzetta Musicale di Milano*, N. 28.

L'aspettazione anche qui, come dappertutto, è grande, e non v'ha dubbio che il successo vincerà di molto l'aspettativa. Il fatto è che si è lavorato molto e molto per disporre le cose per bene, e per curarne, anco dal lato decorativo, la miglior possibile messa in scena. La scena rappresenterà l'interno di un tempio di stile italo-bizantino, con in mezzo un coro che, secondo l'idea dello scenografo, il chiarissimo nostro Bertoja, figlio ed allievo del prof. Bertoja, ornamento della scuola di pittura veneziana, morto parecchi anni or sono, avrebbe dovuto imitare quello in *Santa Maria dei Frari*; ma esigenze di spazio impossibili a vincere imposero talune modificazioni, tanto nella forma di questo coro, che nella illuminazione, modificazioni alle quali il Bertoja, che è artista di molto ingegno e di coscienza, si è di mal grado piegato.

È generale il voto che all'ardimentosa impresa del maestro Antonio Gallo, arridano prospere le sorti e che unita al carro vittorioso dell'arte italiana corra del paro bella e sorridente sulla sua ruota la dea Fortuna.

Venezia, 15 luglio (\*)

Prima di scrivervi del successo ottenuto dal *Requiem* di Verdi, al Malibran, successo colossale di cui mente d'uomo non ricorda a Venezia l'eguale, ho voluto aspettare anche la seconda esecuzione. Se il successo della prima esecuzione fu immenso, quello della seconda fu trionfale, inaudito.

Per mettere in luce le bellezze peregrine di cui quel lavoro è tutto ingemmato, bisognerebbe

(\*) *Gazzetta Musicale di Milano*, N. 29.

non già scrivere una corrispondenza, ma più volumi; bisognerebbe soffermarsi, non già frase per frase, ma nota per nota. È stato scritto tanto ormai sul *Requiem* di Verdi, ma il più bello non fu nè può essere scritto. Bisognerebbe che chi scrive avesse potenza di riprodurre esattamente le sensazioni provate nel suo cuore durante e dopo la esecuzione; ma le parole, per belle ed appropriate che siano, non bastano a riprodurre sensazioni cotanto vive e profonde.

Il *Requiem* di Verdi porrà nella Storia della musica sacra le due famose colonne d'Ercole: è impossibile arrivare più in là. Per queste riflessioni, quindi, permettetemi di contenermi nei confini della esecuzione, che fu miracolosa.

Nella sera di sabato i pressi del teatro erano di buon'ora presi d'assalto, e le posizioni, sulle finestre delle case situate all'ingiro della curva del teatro, erano occupate tutte. Nei canali circostanti si vedeva uno straordinario numero di barche, e si udiva un vociar incomposto ed un cozzo di natanti, che a Venezia non si ode che nelle grandi occasioni. Fino sui tetti delle case vicine al teatro vi erano persone arrampicate per godere anche là dello spettacolo, mercè il favore della stagione che permette di tenere aperti i grandi finestroni nel sottotetto per meglio arieggiare la sala.

Il loggione, gli scanni, la platea e persino i palchetti, erano popolatissimi alcune ore prima dello spettacolo, e, al di fuori, la folla ingrossava in modo da ostruire la circolazione. Venne finalmente il momento tanto sospirato, e, alzato il sipario, si trovava bellissima la disposizione della scena. Lo scenario non è, come mi era stato detto da persona che avrebbe dovuto saperlo, di stile italo-bizantino, come nel precedente carteg-

gio vi aveva scritto, ma bensì di stile ogivale. Il Bertoja aveva fatto, è vero, uno schizzo pure in quello stile, ed io lo aveva veduto; ma, per ragioni architettoniche, si è trovato preferibile l'altro di stile ogivale o ad arco acuto.

A destra dello spettatore eravi il coro; a sinistra l'orchestra e l'uno e l'altra disposti a gradinata. Sul davanti vi erano i solisti ed il maestro Faccio. Nel mezzo della scena, non stiammo a guardare con quanta ragione, perchè, come dissi nel precedente carteggio, per esigenze di spazio si dovette piegare il capo, stava un grande lampadario illuminato a gaz: sarebbe stato ben meglio che la luce fosse piovuta dall'alto e dai fianchi. Lungo la fila dei lumi, naturalmente spenti, della batteria sul davanti, erano stesi, con gentile ed opportuna idea, molti fiori. Poco dopo comparvero i solisti ed il Faccio e furono salutati da applausi interminabili.

Il teatro per concorso affollato ed eletto presentava un aspetto grandioso. *La fine fleur* della società veneziana più eletta, e molti distinti forestieri si avevano data l'intesa per assistere a tanta solennità artistica.

Dato il segnale dell'attacco dal maestro Faccio, la sala, che poco prima presentava lo spettacolo di un mare in tempesta, si fe' ad un tratto muta. In essa spirava un silenzio sepolcrale e tra questo silenzio si eseguì il *Requiem-Kirie* che costituiscono, uniti, il primo pezzo. Alla chiusura scoppiarono vivissimi applausi.

L'introduzione del *Dies irae* sbalordì alla lettera, e il *Tuba mirum* sollevò tale un frenetico urlo che non ricordo di avere udito mai nulla di simile. Se il giorno del Giudizio finale le trombe suoneranno a quel modo, si può essere ben sicuri che verranno molto applaudite

perchè il pensiero del Giudizio non impedirà certamente di gustare quell'effetto di sonorità immenso, miracoloso.

L'urlo del pubblico fu tanto potente, che, per calmarlo, il maestro Faccio fece segno di replicare il *Tuba mirum*. Ricompostasi subito la sala, il *Tuba mirum* venne replicato sollevando egualmente una burrasca impetuosissima. E difatti, è indescrivibile la sensazione che si prova durante l'esecuzione di questo pezzo magistrale. Quell'intreccio di suoni negli ottoni, quella entrata del coro e quell'onda di sonorità che subbissa infine lo spettatore, sono cose che non si possono descrivere assolutamente.

Il *Mors stupebit* per basso; il *Liber scriptur* per mezzo-soprano e coro; il *Quid sum miser* per soprano, mezzo-soprano e tenore; il *Rex tremenda* per quartetto e coro; il *Recordare* per soprano e mezzo-soprano; l'*Ingemisco* per tenore; il *Confutatis* per basso ed il *Lacrymosa* per quartetto e coro, ottennero tutti i più vivi segni di ammirazione. Finito il *Dies irae*, il pubblico prorompeva in applausi vivissimi, e non si acquetò se non allora che il maestro Faccio coi solisti si ripresentarono sulla scena.

Dopo un riposo di circa venti minuti si riprese la esecuzione. L'*Offertorio*, che è tutto un pezzo mirabile per paradisiaca dolcezza, sollevò pure a rumore la sala e se ne chiese a viva forza la ripetizione, che si ottenne. Le peregrine bellezze di questa musica di paradiso vennero poste in singolare risalto da un' esecuzione finitissima. Le voci della Stolz e della Waldmann, quelle del Masini e del Medini, tutte di bellezza straordinaria, hanno in questo pezzo un grado di dolcezza indescrivibile. Il Masini nell'*Hostias et preces tibi* segnatamente, non è un uomo che canta ma un angelo.

Il *Sanctus*, che è il punto più scabroso per le masse, fu un vero trionfo per il maestro e per gli esecutori: quella fuga a due cori è elaborata da maestro grande, e, appunto per ciò, essa dimanda una esecuzione eccezionale. La composizione di una fuga è la pietra del paragone per vagliare la capacità di un maestro, e così la esecuzione di essa lo è per la valentia di una massa corale. Quel nuvolo di note, quei passaggi rapidi e concitati, quel tempo vertiginosamente affrettato non furono ostacoli alla eletta coorte di professori d'orchestra e di coristi. Anche nel *Sanctus* v'ha in fine uno di quei ponti straordinarii di sonorità di irresistibile effetto. Il pubblico dopo questo pezzo proruppe in entusiastici segni di ammirazione. In pezzi di tal fatta si rimane doppiamente sorpresi perchè da una parte si ammira la bellezza della concezione e le difficoltà superate dal maestro nello svolgimento delle sue idee, e dall'altra la stupenda esecuzione. È inutile il dire, dopo ciò, che il pubblico fece ripetere anche il *Sanctus*.

L'*Agnus Dei* non è canto di queste basse sfere, ma è di paradiso. Strana ne è la struttura, la forma, e strano ne è anco lo svolgimento, ma non si può udire melodicamente nulla di più toccante. Quel canto per ottava che, lasciato dal soprano e dal mezzo-soprano, viene ripreso dal coro e poscia ripetuto in minore dalle soliste terminando all'unisono, è ispirazione divina. Durante quel canto celestiale pare che un raggio di paradiso ti scenda nell'anima per inebbriarla in quella angelica armonia. Dopo l'*Agnus Dei* la folla si levò rumorosa chiedendone il *bis* che fu concesso; ma, anche dopo questo, l'applauso non finiva e le due grandi esecutrici dovettero alzarsi ripetute volte per ringraziare il pubblico di tanto bella dimostrazione.

Il *Lux aeterna* per mezzo-soprano, tenore e basso è pure degnissimo della fatata penna di Verdi, e venne accolto egualmente con vivi battimani.

Il *Libera me* per soprano e coro è un pezzo altamente drammatico, dove è profusa la scienza e dove il maestro fece, come nel *Sanctus* e nel *Dies irae*, a fidanza con ogni difficoltà di composizione superandole tutte in modo mirabile. In questo pezzo la Stolz ha campo larghissimo per sfoggiare la straordinaria sua potenza di voce particolarmente negli acuti. La frase declamata colla quale incomincia il *Libera* incute spavento, ed il pianissimo del coro che vi fa seguito, desta un senso di meraviglia. Questo pianissimo viene eseguito in modo tanto perfetto che non sembra canto di voci umane, ma lontani suoni d'arpa portati sull'ale dei venti. A spettacolo finito non si faceva che applaudire, talchè gli artisti dovettero ripresentarsi.

Alla seconda esecuzione il successo, come dissi in principio, fu ancora più grande. Circa la esecuzione non è possibile dire tutto il bene che essa merita: la Stolz e la Waldmann fecero miracoli; il Masini ed il Medini entusiasmarono; il Faccio si mostrò il solo degno di raccogliere lo scettro lasciato dal povero Mariani: il Faccio ha ingegno grandissimo e anima da artista nel più nobile e alto significato della parola; lo Zarini si palesò anche qui distintissimo istruttore dei cori, che cantarono con precisione e con coloriti veramente straordinari.

Il maestro Verdi dev'essere ben contento di questo complesso di esecutori, i quali vanno a gara per mettere sotto la più bella luce un lavoro che durerà eterno e glorioso monumento dell'arte italiana.

Non è possibile scrivere una messa nella quale l'ideale ed il mistico siano sposati al drammatico con tanta sovrana potenza.

Il *Requiem* di Verdi solleva la mente ad altre sfere, tocca il cuore in guisa da far piangere, e, ad un tempo, incute terrore profondo.

In queste ultime parole vi è la sintesi più vera del grande lavoro verdiano.

Venezia, 16 luglio (\*).

Ieri, terza esecuzione del *Requiem*, teatro ancora bellissimo. Il successo fu egualmente straordinario, entusiastico; l'esecuzione, come sempre, miracolosa. - Al Faccio da un signore straniero venne mandata una ghirlanda in argento massiccio di finissimo lavoro e di valore rilevante. Incasso cumulativo delle tre esecuzioni, L. 60,165:15!!!

Domani penultima esecuzione, e martedì, probabilmente, l'ultima.

Oh se anche quest'anno ci fosse stata la quantità di forestieri degli anni scorsi!!

Venezia 22 luglio 1875. (\*\*).

Nel mio carteggio del giorno 8 corrente, inserito nel N. 28 di questa *Gazzetta*, scriveva le seguenti parole: « È generale il voto che all'ardimentosa impresa del maestro Antonio Gallo arridano prospere le sorti, e che unita al carro vittorioso dell'arte italiana, corra del paro bella e sorridente sulla sua ruota la dea Fortuna. »

(\*) *Gazzetta Musicale di Milano*, N. 29.

(\*\*) *Gazzetta Musicale* N. 30.

Questo voto si è compiuto in modo solenne perchè, sommati gli incassi delle cinque esecuzioni del *Requiem*, ne risultò la cospicua cifra di lire ottantaduemila!!

Fatto riflesso che Venezia conta solo 130 mila abitanti, e che in quest'anno, per la incostanza pertinace del tempo, non vi sono che circa 5000 forastieri in confronto dei 40 o 50 mila degli anni scorsi, vi è proprio da rimanere arcicontenti del risultato ottenuto, e credo che il bravo Gallo lo sia. Vi fu, è vero, in tutte le esecuzioni, e segnatamente nelle due ultime, un buon contingente venuto dalle vicine città, tra cui va messa in prima linea Trieste; ma con tutto ciò, ripeto, non si può non essere soddisfatti.

Il concorso all'ultima esecuzione (coi prezzi notevolmente ridotti) fu qualche cosa di straordinario: dal loggione si rimandava la gente 3 ore (dico tre ore) prima dell'alzar del sipario, e dalla platea si respinsero gli accorrenti quasi un'ora prima che incominciasse lo spettacolo. Perchè ne abbiate un'idea, vi dirò che quella folla straordinaria mi rammentava quella che aveva veduta a Milano nelle prime rappresentazioni dell'*Aida*, dove non sarebbe stata male alla porta una ambulanza per raccogliere gli svenuti ed i feriti.

Il successo ottenuto in quella sera dal capolavoro sacro di Verdi e dalla esecuzione stupenda ha ancora maggior valore di quelli che il *Requiem* ottenne nelle sere precedenti, perchè bisogna riflettere che la parte maggiore del pubblico era composta di persone che udivano il *Requiem* per la prima volta; e se in tanto disagio (la platea vista dall'alto incuteva spavento e faceva ad un tempo provare anche un senso di

compassione verso quelli che si trovavano pigiati a quel modo), in quella altissima temperatura si attingeva tanta forza di plaudire freneticamente e di chiedere la ripetizione di questo o di quel pezzo, bisogna pur dire che le sensazioni che il pubblico provava erano ben grandi per farlo dimenticare delle sofferenze che in quelle condizioni doveva pur avere.

In quella sera vennero regalati alle signore Stolz e Waldmann due colossali mazzi di fiori con ricchi nastri, ed al Masini, al Medini, al Paccio ed allo Zardini vennero regalate ghirlande d'alloro.

È inutile il dire che anche in quella sera vi furono le solite ripetizioni e che gli esecutori furono, come sempre e più ancora, trattandosi dell'ultima esecuzione, festeggiati. A spettacolo finito si acclamò al bravissimo Gallo che, dopo di averci fatto attendere quanto e più di una prima donna, finalmente comparve sulla scena a ricevere una solenne testimonianza di stima. Il Gallo era commosso da quella dimostrazione imponente, e nella alterata fisionomia e nel gesto convulsivo ed automatico evidentemente dimostrava lo stato anormale del suo animo. Dai palchetti, dove la gente, in piedi, batteva furiosamente le mani; dalla platea tutta ondeggiante e imbizzarrita; dal loggione e dalle loggie, mille e mille voci acclamavano al nome di Gallo, e queste dimostrazioni si ripetevano per ben tre volte.

Non posso non registrare anche qui, la bella e filantropica azione delle signore Stolz e Waldmann, le quali, elargendo L. 600 la prima, e L. 500 la seconda a favore dell'Istituto Coletti, dove si raccolgono i fanciulli oziosi e vagabondi, dimostrarono di possedere non solo il talento e la voce che le rendono tanto celebrate,

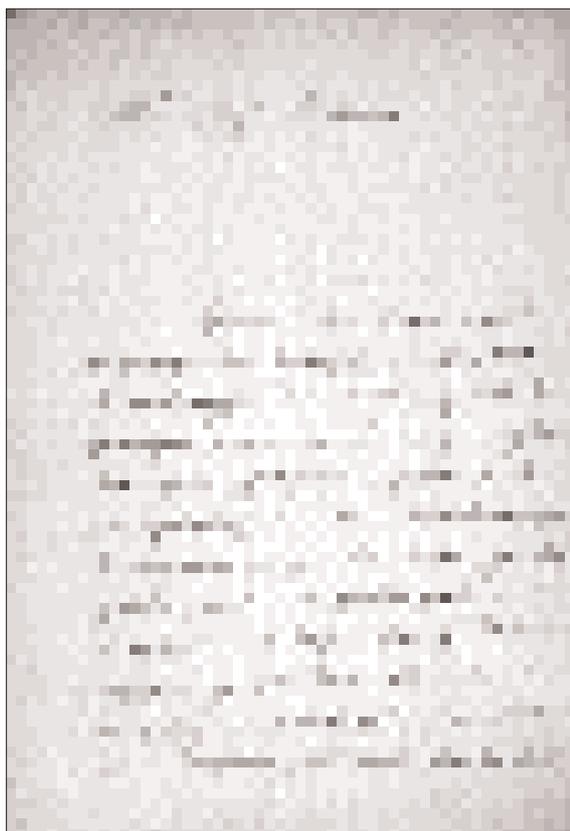
ma anche cuore tenerissimo e sentire nobile e delicato.

Il Gallo fece una bella lettera di ringraziamento che diede firmata di suo pugno indistintamente a tutti gli esecutori; insomma la fu una gara di gentilezze tra artisti, pubblico ed impresa, e di questa festa musicale rimarrà indubbiamente memoria cara ed imperitura nella storia artistica veneziana.

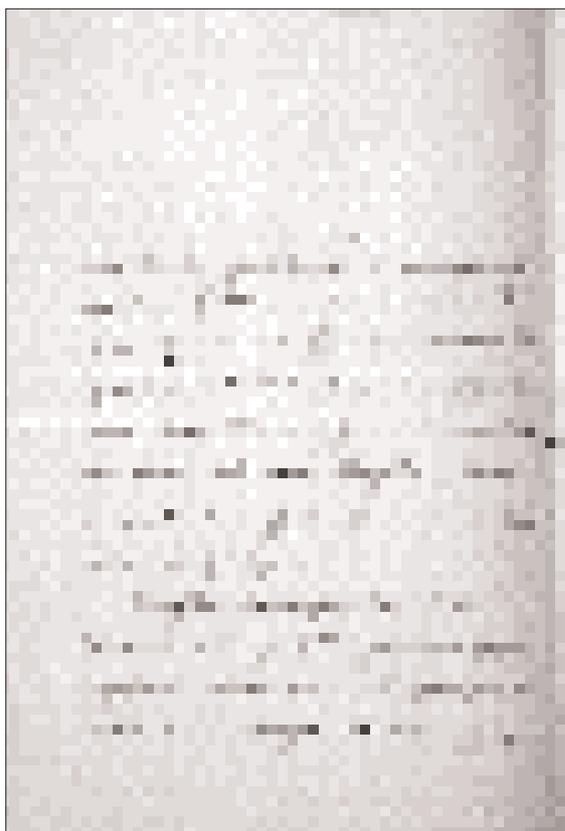


Giuseppe Verdi.

*Nelle pagine seguenti: riproduzione della lettera autografa di Giuseppe Verdi indirizzata al Sindaco di Venezia il 3 luglio 1875. (Venezia, Museo Correr).*



*Nel marzo del 1859 la Fenice chiudeva i battenti per non riaprirli che dopo l'unificazione del Veneto all'Italia, il 31 ottobre 1866, con Un ballo in maschera concertato e diretto da Franco Faccio con l'assistenza di Emanuele Muzio. Tuttavia le condizioni economiche del teatro erano ormai tali da non consentire più contratti per opere nuove, tanto meno con un compositore quale Verdi, le cui paghe erano diventate accessibili solo ai grandi teatri stranieri (Pietroburgo, Parigi, Il Cairo...). Restava però la speranza che egli potesse recarsi a Venezia per assistere all'esecuzione di alcune sue opere. Nel 1875 la Messa da Requiem fu portata in tournée a Parigi, a Londra e a Vienna, sotto la personale direzione dell'autore, interpreti principali Teresa Stolz, Maria Waldmann, Angelo Masini e Paolo Medini. Tale tournée doveva concludersi al Teatro Malibran di Venezia. E così avvenne*



*infatti, ma con la sostituzione, peraltro prevista, di Franco Faccio sul podio del direttore d'orchestra: cinque esecuzioni trionfali della Messa a partire dal 10 luglio. Le autorità veneziane avevano rivolto a Verdi un invito ufficiale, nella lusinga che egli potesse assistere almeno alle prove e alla prima esecuzione. Ma Verdi, rientrato in tutta fretta da Vienna a S. Agata per rivedere i conti con Ricordi rispondeva il 5 luglio al sindaco di Venezia, Antonio Fornoni:*

Ill.<sup>mo</sup> Sig.<sup>r</sup> Sindaco

Spiacemi che il mio rapido passaggio da Venezia mi abbia tolto il vantaggio di riverirla, quando le piacque onorarmi d'una sua visita. Mi sono gratissimi i saluti, e le congratulazioni della Cittadinanza Veneziana, e sono ben lieto, se ho potuto, anche in



piccola parte, contribuire al lustro che gl'Italiani seppero sempre dare all'arte che io professo. Vorrei poter rispondere, come desidera, all'invito che la S.V. con tanta gentilezza d'espressioni mi ha fatto anche a nome di Venezia: ma (prima di partire dall'Italia) avevo fissato che dopo Vienna sarei irrevocabilmente rientrato nel mio Paesello, dove importanti affari domandano la mia presenza.

Voglia dunque la S.V. tenermi per iscusato se non posso assistere alle prove ed esecuzione della mia Messa in Venezia.

Rinnovando i miei ringraziamenti, le mie scuse, ed i miei ossequi.

Ho l'onore di dirmi

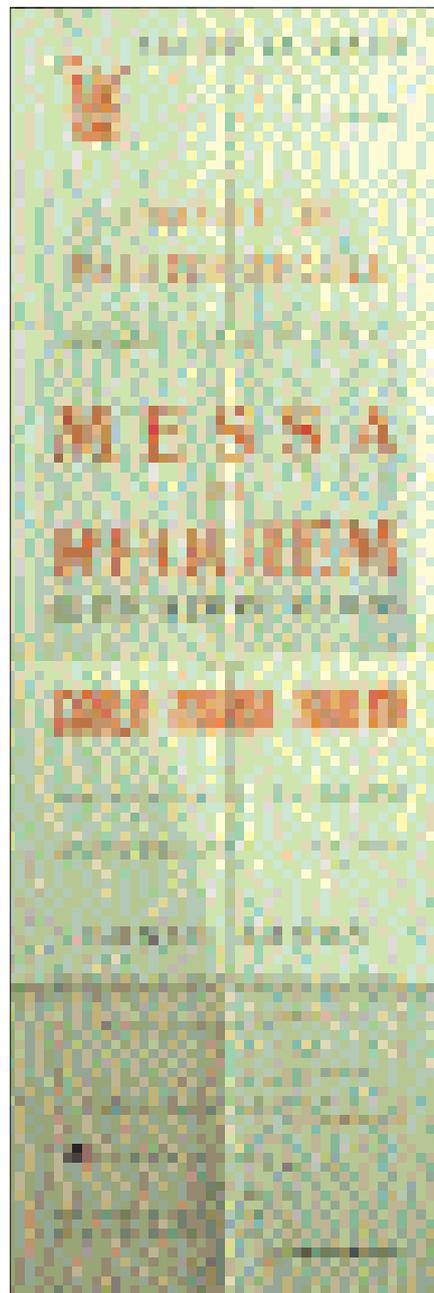
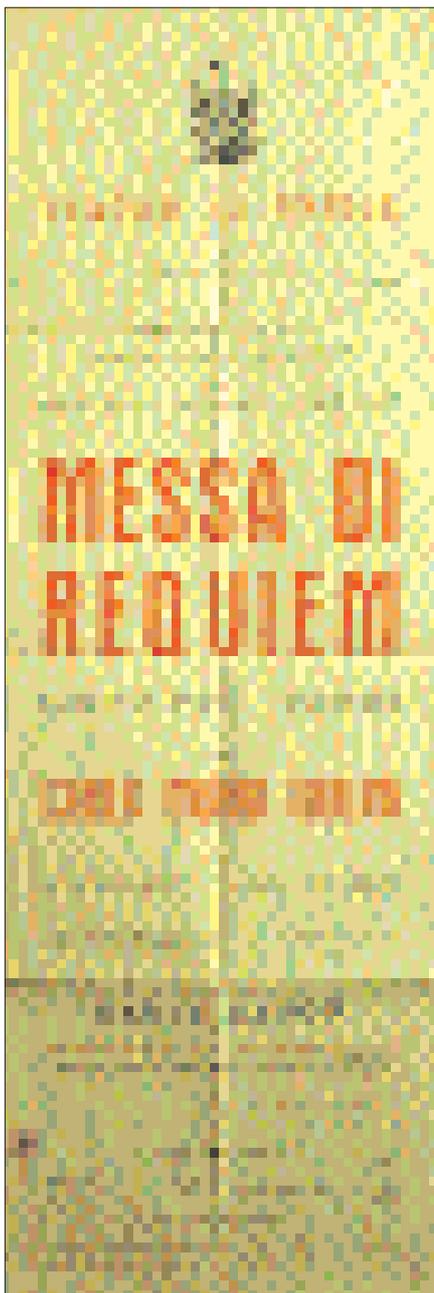
Della S.V. Ill.<sup>ma</sup>

Dev.<sup>mo</sup>  
G. Verdi

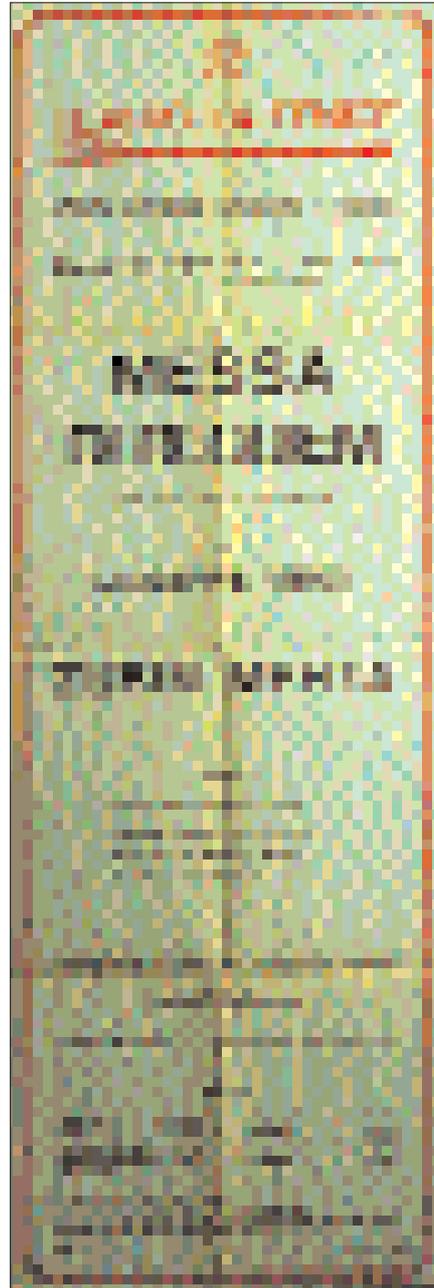
---

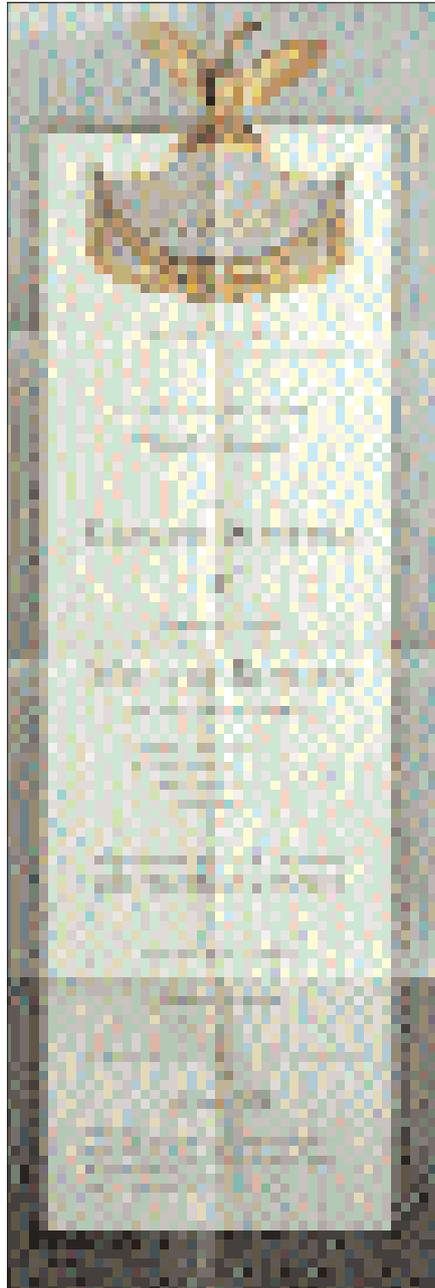
*MESSA DA REQUIEM ALLA FENICE: LE LOCANDINE*

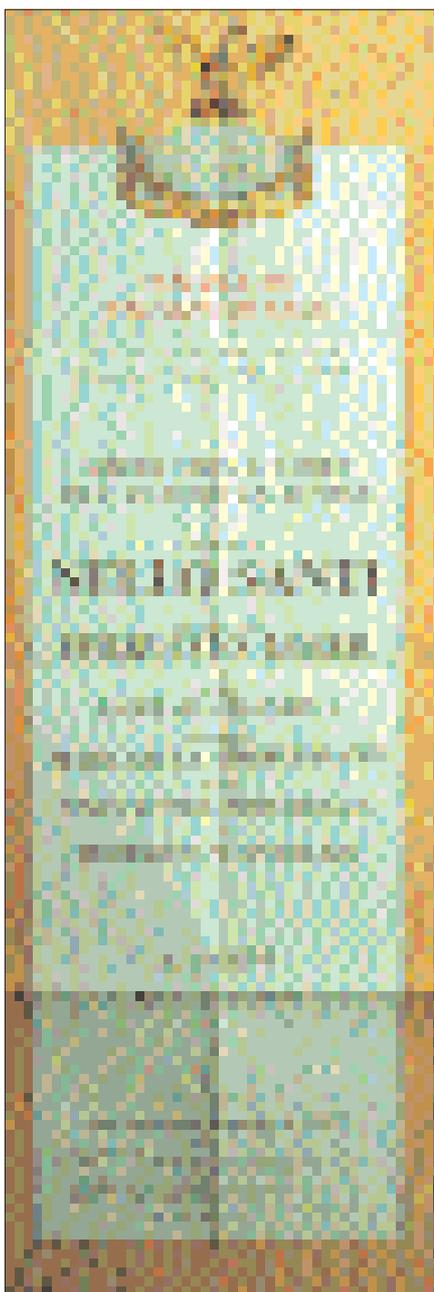












CORTILE DEL  
PALAZZO DUCALE

Venerdì 26 luglio 1991 - ore 21.30  
Sabato 27 luglio 1991 - ore 21.30

ORCHESTRA E CORO  
DEL TEATRO LA FENICE

*direttore*

VJEKOSLAV  
SUTEJ

*soprano*

CAROL VANESS / DEBORAH VOIGHT

*mezzosoprano*

LUCIANA D'INTINO

*tenore*

PETER DVORSKY

*basso*

SAMUEL RAMEY / FRANCO DE GRANDIS

GIUSEPPE VERDI  
*Messa da Requiem*

Posto unico non numerato L. 55.000



Giuseppe Verdi.

---

## GIUSEPPE PUGLIESE VERDI E LA FENICE

La storia dei rapporti artistici di un compositore con un Teatro – nel nostro caso di Verdi con La Fenice – è tutta scritta nelle date, nei titoli, nelle cifre, scrupolosamente registrati negli Annali del Teatro. Affascinante, difficile lettura che richiede molta pazienza, attenzione e compiuta conoscenza del tema in oggetto. Assieme alla corrispondenza, alle cronache dell'epoca, e ad altre diverse fonti, tutte insieme formano la preziosa, indispensabile premessa per scrivere, o meglio per ricostruire, quella storia. Il primo capitolo, o se si preferisce, il prologo, reca la data del 26 dicembre del 1842. Verdi aveva composte e rappresentate tre opere: *Oberto, conte di San Bonifacio* (Milano, Teatro alla Scala, 17.XI.1839) il felice esordio; *Un giorno di regno, ossia il finto Stanislao* (Milano, Teatro alla Scala, 5.IX.1840), il solenne fiasco che Verdi, uomo dai tenaci rancori, non volle mai dimenticare; *Nabucodonosor* (Milano, Teatro alla Scala, 9.III.1842), la trionfale rinascita, la prima, virile affermazione di una prorompente giovinezza, in un'opera che, per molti aspetti, "parlava" un linguaggio nuovo, sconosciuto ai melomani dell'epoca.

Nella Introduzione ad una purtroppo incompiuta monografia, della quale non mi stancherò mai di segnalare i grandi, originali pregi, biografici e critici (Aldo Oberdoffer, Giuseppe Verdi, Matteo Editore, Treviso, 1994), l'autore seppe cogliere, nei seguenti, affascinanti termini, il profondo significato di tanta novità:

«Le ultime note del grandioso finale si perdettero nell'urlo d'entusiasmo del pubblico. Platea e palchi, in piedi, acclamavano. La tensione, crescente di scena in scena, durante tutto quel primo atto, si scioglieva

nell'applauso frenetico. Commozione, meraviglia, quasi un espansivo senso di riconoscenza. Da molto tempo nessuno aveva parlato un linguaggio così robusto, e personale, rispettoso della tradizione – Rossini, il solenne Rossini del *Mosè*, era sempre presente – ma spesso d'una originalità ancora acerba, sanguigna nel modo d'interpretare le vecchie formule. Senza vederne ancora nettamente i contorni, senza poterne misurare la statura, il pubblico della Scala, tediato dalla mediocrità di una grigia folla di operisti senza genio, condannati alla sterilità artistica d'una produzione abbondantissima, salutava con gioia la forte individualità che si annunciava da quel prim'atto veemente, a forti chiaroscuri, che correva via rapidissimo, tutto interessante, dal principio alla fine. Situazioni violentemente drammatiche, personaggi nettamente caratterizzati, un'atmosfera di solenne grandezza che avvolgeva uomini e cose, una spiritualità tutta penetrata del misticismo biblico, meno perfetta formalmente, ma più intima, più essenziale che nel *Mosè*».

C'è in questa suggestiva descrizione, tutto il profondo significato della nuova poetica melodrammatica di colui che sarebbe diventato il più grande operista tragico dell'intera storia del nostro teatro musicale, quale si presentava in questa ribelle, orgogliosa affermazione, come, a nessun altro studioso verdiano sarebbe riuscito dopo.

Pure al Teatro La Fenice, nonostante le 24 repliche (un numero oggi impensabile, ma a quell'epoca non leggendario) l'opera, stando alle cronache del tempo, non ebbe il successo che aveva ottenuto alla Scala. Il lungo articolo che la Gazzetta di Venezia gli dedicò, dopo un breve, scherzoso preambo-

---

lo, iniziava con questa constatazione: «... la sua musica non ha fatto qui quella grande impressione che a Milano. Non già ch'ella sia un lavoro acciabbattato o volgare; ci si notano anzi molte dotte bellezze; certe melodie facili, piane, spontanee, un'armonia spesso imitativa, che accompagna e veste acconciamente le immagini della parola, una intelligente distribuzione di parti; tutti pregi d'arte e di stile, che ad essere valutati richiedono paziente e sottile esame, e possono piacere a periti, ma non per iscaldare gli animi. Ciò che veramente commuove e rapisce, sono la forza, la novità del concetto, il brio, la passione, l'entusiasmo, e questo per verità o ci manca od è in troppo scarsa misura».

Sono proprio, questi ultimi, invece, i grandi pregi, la novità, dell'opera, che il pubblico della Scala aveva dimostrato di capire e di apprezzare, e che l'Oberdorfer, come abbiamo potuto constatare, aveva messo in così vivido rilievo. È una delle tante incomprendimenti, cecità che appartengono alla storia, diciamo pure della "critica" di tutti i tempi, e che gli studiosi conoscono molto bene. Oggi sappiamo con certezza che, nel *Nabucodonosor*, Verdi parlava un linguaggio nuovo, opposto, ribelle, alle convenzioni, ai modi civili, al culto formale, ai virtuosismi belcantistici di Rossini, così come allo splendido, canoviano neoclassicismo di Spontini. L'intera partitura sembra scolpita musicalmente con una essenzialità michelangiolesca, racchiusa, con gli spessori di un bassorilievo, in una fantasia elementare, ribollente come un magma vulcanico, sospinta, anzi flagellata, da un eloquio, un vigore sconosciuti. Mai prima, pur senza dimenticare il formidabile esempio della cherubiniana *Medea*, era risuonata in un teatro italiano, tanta incandescente vocalità. Abigail è la sintesi esasperata di questa nuova morfologia vocale, eguagliata, ma solo in parte, da quella di Lady Macbeth, nell'opera pure di Verdi. Tutto – tessitura, intervalli, fraseggio – nel canto di Abigail, scorre, come lava incandescente a formare il primo, compiuto esempio di un verdiano soprano drammatico di agilità. Di fronte a lei si erge *Nabucco*, personaggio di

statuaria grandezza, con regale, tragica imponenza. Figura scolpita nel marmo, attraverso un percorso vocale non meno difficile, ma più civile, direi classico. Prima di proseguire in questa ricostruzione, si deve ricordare che, dal 'debutto' di Verdi nel Teatro veneziano, al novembre del 2000, data nella quale scrivo queste note, delle 26 opere che formano l'omnia teatrale (a parte i rifacimenti) del nostro compositore, ne sono state rappresentate 25. Le tre escluse sono: *Oberto, conte di San Bonifacio*, *Un giorno di regno, ovvero il finto Stanislao*, *Alzira*. Ma due di esse vennero rappresentate in altri due Teatri veneziani. La seconda al Teatro di San Benedetto, oggi Rossini (1845), la terza al Teatro Apollo, oggi Goldoni (1847).

Proseguiamo. Fra il *Nabucco* e la prima delle opere dedicate alla Fenice, Verdi scrive *I Lombardi alla prima crociata* andati in scena al Teatro alla Scala l'11.XI.1843 e ripresi, con straordinaria sollecitudine, dalla Fenice il 25 dicembre dello stesso anno.

Proprio nel corso di queste rappresentazioni vennero avviate le trattative per un'opera nuova da comporre per il Teatro veneziano: *Ernani*. Prima di addentrarci nel capitolo principale della storia dei rapporti di Verdi con La Fenice, è necessaria un'altra premessa non dettata da uno sterile, campanilistico orgoglio, che sarebbe di pessimo gusto e del tutto fuori luogo, ma soltanto dalla semplice constatazione di una delle componenti essenziali di questa storia. La seguente. Se, accanto al numero delle opere da Verdi composte per La Fenice, mettiamo il reale valore artistico di ciascuna di esse, e, di più, l'importanza che hanno avuto nello svolgimento dell'itinerario compositivo dell'autore, risulta chiaro che La Fenice, in questo senso, divide il privilegio di primo Teatro italiano soltanto con il Teatro alla Scala.

Tutto ciò premesso, possiamo affermare che il grande Teatro veneziano non avrebbe potuto desiderare esordio artisticamente più felice. *Ernani* è, sotto ogni aspetto, opera giovanile, e non minore, come a volte si è creduto. È un dramma di personaggi singoli, dopo quelli "corali" del *Nabucco* e dei

---

*Lombardi*. Si tratta, in sostanza della prima opera interamente verdiana di Verdi. Con essa il compositore prende coscienza, in termini chiari e compiuti, di quelli che saranno, d'ora in poi, alcuni dei temi, dei sentimenti, dei miti più tenaci della sua fantasia, della sua poetica melodrammatica. Composta su libretto di Francesco Maria Piave (il primo dei nove che il fedelissimo, geniale autore veneziano avrebbe scritto per il tirannico compositore) su un soggetto tratto dall'omonimo dramma di Victor Hugo, l'opera presenta due figure fondamentali della drammaturgia verdiana. Il protagonista, il proscritto Ernani, non per puro caso, romanticissimo bandito per amore, e Silva, il cocciuto, vendicativo vegliardo, l'archetipo di una nobile, antipatica stirpe. Non bisogna dimenticare, il magnanimo, sebbene un poco ridicolo, sovrano Carlo. L'intera partitura, come sappiamo, è una rigogliosa successione di Arie divenute presto famose, anzi popolari: *Come rugiada al cespite*, *Ernani*, *Ernani involami*, *Da quel dì che t'ho veduta*, *Infelice... e tu credevi*, *La vedremo*, *veglio audace*, *Vieni meco*, *sol di rose*, *Ah de' verd'anni miei*. Per non parlare di due Cori famosissimi e popolarissimi, che infiammarono gli animi di tutti i Teatri di allora, quali *Si ridesti il Leon di Castiglia*, e *Oh sommo Carlo*.

Due furono le lunghe, analitiche cronache dedicate all'*Ernani* da Tommaso Locatelli sulla Gazzetta di Venezia, a quello che venne ritenuto subito un avvenimento, andato in scena il 9.III.1844.

«Pochi spartiti produssero più forte, più viva impressione di questo soavissimo *Ernani*. L'entusiasmo, come fiamma per nuova esca, andava ogni sera crescendo; ogni sera era folla, era calca in teatro; s'abbandonavano le più gravi faccende, s'interrompevano le più dilette partite, per udirne almeno, chi più non poteva, il terzetto. Quella musica era divenuta un caro bisogno, e se non era il privilegio del signor Ricordi, ella sarebbe su' leggi di tutti i pianoforti, come i più bei motivi sono già sui labbri di tutti. Il signor Ricordi ha un bel difendere il suo privilegio: cento voci glielo usurpano ogni sera per le vie e ti ricantano l'*Ernani* di

contrabbando».

«Nè nessun'opera d'ingegno ebbe più meritata fortuna. Questa musica ha non so quale impronta originale, un carattere sì proprio e conveniente al soggetto, che la tremenda creazione di Victor Hugo non poteva trovar veste più acconcia a produrre quegli effetti di pietà e di terrore ch'egli vide e studiò nella sua mente».

Soltanto due anni dividono l'andata in scena dell'*Ernani* da quella dell'*Attila*. Pure, in questo breve intervallo, Verdi scrive altre tre opere, diversissime per caratteristiche drammaturgiche e valori musicali: *I due Foscari* (Roma, Teatro Argentina, 3.XI.1844), *Giovanna d'Arco* (Milano, Teatro alla Scala, 15.II.1845), *Alzira* (Napoli, Teatro San Carlo, 12. VIII.1845).

Il libretto dell'*Attila*, derivato da una tragedia di Zacharias Werner, dovuto a Temistocle Solera che, tuttavia, non lo condusse a termine e anzi, doveva segnare la burrascosa fine della sua collaborazione con l'irascibile compositore, ha, al centro della vicenda, la figura del leggendario re degli Unni. Divisa in un Prologo e tre Atti, oltre un Preludio, la partitura di quest'opera è davvero degna del carattere del suo protagonista da cui prende il nome. Opera aspra, ferrigna, corrusca, tutta percorsa da ritmi martellanti, spesso rapidi, intessuta di Cori con prevalente funzione timbrica, immersa in un'orgia di Cabalette e Cavatine selvagge, nella loro più spietata simmetria, incorniciata da tre grandiosi, retorici Finali, *Attila* sprigiona, nella sua primitiva rozzezza, un fascino impetuoso, irresistibile. E se è vero che il più ingaglioffito romanticismo letterario dell'illetteratissimo Verdi, aveva fatto il suo trionfale ingresso con i *Lombardi*, è vero anche che qui esplose con una travolgente, scultorea, brutale, vitalità, e una stupefacente, delirante frenesia. Ma il solo itinerario vocale dell'*Attila*, soprattutto quello sopranile (penso alla parte di Odebella), esigerebbe una ampia, approfondita analisi per lo sviluppo di uno stile che, partendo dal *Nabucco* sarebbe giunto fino al *Macbeth*.

Una breve, prima riflessione conclusiva, che non bisogna mai dimenticare, potrebbe

---

essere la seguente. Anche l'itinerario artistico di Verdi, è stato sempre ascensionale, mai rettilineo. Questo spiega i numerosi cedimenti, le incertezze, le cadute, i crolli, fra un'opera e l'altra, quando non dentro una stessa opera, anche di un capolavoro. Ma spiega pure come egualmente, all'interno di questi aspetti e nonostante essi, Verdi abbia sempre proceduto, senza mai interrompersi, alla costante ricerca di un sempre maggior approfondimento drammatico e musicale, di cui la stessa *Attila* rappresenta un momento originale. E non importa, naturalmente, che il sentimento della patria, gli ardori risorgimentali, facciano ricorso, qui come altrove, alla più popolare retorica. Nell'*Attila*, come sappiamo, il culmine è rappresentato dalla infiammata frase che Ezio, nel duetto con Attila, lancia come una saetta: *Avrai tu l'universo resti l'Italia a me*. È un aspetto che appartiene allo svolgimento della drammaturgia verdiana. Ma uno studio analitico del lunghissimo cammino che ha dovuto percorrere il sentimento dell'amore per la patria, la sua espressione musicale, dai Cori del *Nabucco* e dei *Lombardi*, attraverso *Macbeth*, *La battaglia di Legnano*, *I vespri siciliani*, per ricordare solo gli esempi più significativi, prima di approdare alle aristocratiche ampiezze mozartiane, e alle stilizzate raffinatezze, raveliane, con le poeticissime implorazioni di Aida, al III Atto di questo capolavoro, attende ancora di essere scritto.

Con l'*Attila* si concludono i primi due capitoli di questa storia. Il debutto di Verdi alla Fenice e l'altro delle prime due opere composte per il Teatro veneziano. Il terzo, ultimo e più importante capitolo, avrà inizio esattamente cinque anni dopo, con *Rigoletto* (11.III.1851). Seguiranno *La Traviata* (6.III.1853), e *Simon Boccanegra* (12.III.1857). Due capolavori molto diversi e la prima versione di una grande opera, tormentatissima, mai portata ad una sintesi unitaria, ma carica di futuro.

Sono numerose le riflessioni, i chiarimenti, che esigerebbe questo travagliato e molto importante periodo del cammino artistico di Verdi. Esso comprende, anche, la parte forse più drammatica di quelli che Verdi, in

una lettera indirizzata all'amica Clarina Maffei il 12.V.1858, riassunse nella seguente, lapidaria frase, divenuta subito famosa: «Dal *Nabucco* in poi non ho avuto, si può dire, un'ora di quiete. *Sedici anni di galera*». Non era una esagerazione, e le cifre, nella loro uguale, anzi maggiore, crudele eloquenza, lo confermano. Dal *Nabucco* (1842) al '58, data della lettera, quindi nei sedici anni da lui indicati, Verdi compose diciotto opere, oltre ad occuparsi di tre rifacimenti. Un numero, per il suo ritmo creativo, opposto a quello di Rossini e di Donizetti, addirittura folle. Ma il cuore di quei sedici anni di galera, è formato dai sette che vanno dal 1844 al 1851. Un tunnel lungo dieci opere, e dal quale Verdi doveva uscire proprio con il *Rigoletto*.

Esso giunge alla Fenice, preceduto dalle seguenti opere, composte per altri teatri: *Macbeth*, prima versione (Firenze, Teatro La Pergola, 14.III.1847), *I Masnadieri* (Londra, Her Majesty's Theatre, 22.VIII.1847), *Il Corsaro* (Trieste, Teatro Grande, oggi Teatro Verdi, 25.X.1848), *La battaglia di Legnano* (Roma, Teatro Argentina, 27.I.1849), *Luisa Miller* (Napoli, Teatro San Carlo, 8.XII.1849), *Stiffelio* (Trieste, Teatro Grande, 16.XI.1850) che, nel più strampalato rifacimento librettistico verdiano, diventerà nel '57, *Aroldo*. In mezzo il debutto francese con *Jerusalem* (Parigi, Opéra, 26.XI.1847), faticoso ma affascinante rifacimento, ricco di novità, dei *Lombardi*.

Verdi è diventato già uno degli autori prediletti del Teatro La Fenice, e del pubblico veneziano. Lo conferma anche la sollecitudine con la quale vengono riprese alcune delle sue opere nuove: *I due Foscari* (1847), *Macbeth* (1847), *I Masnadieri* (1849), *Luisa Miller* (1850).

Sappiamo che, con *Rigoletto* e *La Traviata*, Verdi aveva scelto, e ne era consapevole, due soggetti, per quei tempi, ritenuti, e sia pure per ragioni molte diverse, entrambi oltremodo scandalosi. Tormentatissima fu la stesura del libretto di *Rigoletto* con un soggetto derivato da *Le roi s'amuse* di Victor Hugo che provocò la più dura ostilità della censura. Ma Verdi non si arrese e riuscì a superare tutti gli ostacoli.

---

---

Ebbe a ricordarlo lui stesso in una lettera scritta all'amico Cesarino De Sanctis il 1 gennaio del '53, quando già stava pensando alla *Traviata*: «A Venezia farò la *Dame aux Camélias* che avrà per titolo, forse, *Traviata*. Un soggetto dell'epoca. Un altro forse non lo avrebbe fatto, per i costumi, per i tempi e per altri mille goffi scrupoli. Io lo faccio con tutto il piacere. Tutti gridavano quando io proposi un gobbo da mettere in scena. Ebbene: io ero felice di scrivere il *Rigoletto*». E tutti sappiamo bene oggi quanta ragione avesse.

Non è questa la sede (né lo scopo delle presenti note) per una interpretazione critica aggiornata di *Rigoletto*. Pure si deve precisare, almeno, che, fra le molte sciocchezze scritte sull'omnia operistico verdiano, primeggia quella che volle unire tre capolavori diversissimi in tutto – *Rigoletto*, *Il Trovatore*, *La Traviata* – sotto la generica definizione di “Trilogia romantica”. Tre opere separate dalle profonde differenze, drammaturgiche e musicali, sulle quali sovrasta la inaccessibile, solitaria grandezza del *Trovatore*.

Tutto ciò premesso si deve ricordare che *Rigoletto* rimane una delle opere più unitarie, coerenti di Verdi. Un'opera che, nella sua grandezza semplice, o addirittura nella semplificazione drammatica della vicenda, e dei personaggi, non conosce le incoerenze, i cedimenti, le prolissità che troveremo, ad esempio, proprio nella *Traviata*. E quanto alle obiezioni mosse anche da alcuni illustri studiosi verdiani circa le caratteristiche del dongiovannismo del Duca di Mantova, ritenuto superficiale e poco convincente, ho cercato di dimostrare l'infondatezze di quelle critiche, in un mio breve articolo, «Il libertino di Verdi», pubblicato nel '94, in un programma della Scala.

*Rigoletto* conquistò sin dalla prima rappresentazione il favore del pubblico veneziano. «Un'opera come questa – scriveva la *Gazzetta di Venezia* – non si giudica in una sera. Ieri fummo come sopraffatti dalla novità. Novità o piuttosto stranezze nel soggetto: novità nella musica, nello stile, nella stessa forma dei pezzi, e non ce ne facemmo un intero concetto. Ciononostante l'o-

pera ebbe il più compiuto successo e il Maestro fu quasi ad ogni pezzo festeggiato, richiesto, acclamato, e due se ne dovettero anche ripetere. E nel vero, stupendo, mirabile, è il lavoro dell'istrumentazione: quell'orchestra ti parla, ti piange, ti trasfonde la passione. Mai non fu più possente l'eloquenza dei suoni».

«Meno splendida, – prosegue il cronista – o che ci parve così al primo udirla, è la parte del canto. Ella si discosta dallo stile usato finora, poiché manca di grandiosi pezzi d'assieme e appena si notano un quartetto e un terzetto nell'ultima parte, di cui nemmeno si afferrò tutto il pensiero musicale». Prosa saporita, a suo modo ermetica che richiederebbe uno studio a parte per chiarirne molteplici significati.

Comunque, il successo del *Rigoletto*, andò aumentando di recita in recita, ed ebbe la sua definitiva conferma nelle riprese avvenute l'anno dopo.

Fra la composizione del *Rigoletto* e quella della *Traviata* c'è soltanto *Il Trovatore* (!), vale a dire uno dei capolavori assoluti della melodrammaturgia verdiana e di tutto l'Ottocento. È l'opera che suggerì a Gianandrea Gavazzeni, il seguente, *sacrilego* accostamento: «Violetta, dopo *Il Trovatore*, sarà creatura inimitabile per la novità psicologica, per la pienezza sentimentale, ma Leonora vive nel canto verdiano con lo stesso valore estetico col quale in Bach hanno voce le figure della Passione. *Il Trovatore* è la italiana *Passione secondo San Matteo*. I nostri Corali sono *D'amor sull'ali rosee* e il *Miserere*».

E fu sempre *Il Trovatore* a suggerire ad Alberto Savinio, le più belle, poeticissime metafore che io conosca: «È il capolavoro di Verdi. In nessun'altra delle tante sue opere, l'ispirazione è così alta. Non si tratta d'invenzione melodica, non di facilità melodica, e neppure di felicità melodica: ma di canti d'una specie singolare, che aprono una finestra improvvisa, per la quale l'anima salpa violentemente, e dolcissimamente insieme, nella sconfinata libertà dei cieli... In nessun'altra opera come nel *Trovatore*, i canti sono aquiloni solitari, che in una strana calma, in un cielo senza vento, salgono dritti

---

nella notte infinita».

*La Traviata* non ebbe, alla prima rappresentazione, il successo riservato al *Rigoletto*; «le sue Arie, queste magre farfalle di una serata senza domani» (Alberto Savinio) non suscitarono l'entusiasmo di quelle del *Rigoletto*. Tuttavia, la causa, o le cause, di quello che venne definito, pare con evidente esagerazione, un fiasco, non sono da attribuire alla qualità musicale dell'opera, e neppure alla «scandalosa» attualità sociale e contemporaneità scenografica del soggetto, bensì alla infelice esecuzione e interpretazione da parte dei cantanti.

Lo stesso Verdi al fedele Emanuele Muzio, in una lettera scritta il giorno dopo la prima rappresentazione, affermava: «*La Traviata*, ieri sera, fiasco. La colpa è mia o dei cantanti? Il tempo giudicherà».

Con il direttore d'orchestra Angelo Marianni, prima suo grande interprete, poi di Wagner, Verdi fu più esplicito: «*La Traviata* ha fatto un fiascone e peggio, hanno riso. Eppure che vuoi? Non ne sono turbato. Ho torto io o hanno torto loro. Per me credo che l'ultima parola sulla *Traviata* non sia quella d'ieri sera». Ancora una volta aveva visto giusto. L'anno dopo, il 6.5.1854, l'opera venne ripresa, con grande successo, al Teatro di San Benedetto. Il 26 dello stesso mese Verdi scriveva all'amico Cesarino De Sanctis: «Sappiate adunque che *La Traviata* che si eseguisce ora al S. Benedetto è la stessa, stessima che si eseguì l'anno passato alla Fenice, ad eccezione di alcuni trasporti di tono, e di qualche puntatura che io stesso ho fatto per adattarla meglio a questi cantanti: i quali trasporti e puntature resteranno nello spartito perché io considero l'opera come fatta per l'attuale compagnia. Del resto non un pezzo è stato cambiato, non un pezzo è stato aggiunto o levato, non un'idea musicale è stata mutata. Tutto quello che esisteva per la *Fenice* esiste ora pel S. *Benedetto*. Allora fece fiasco: ora fa *furore*. Concludete voi!!».

Ma le cose non stavano proprio in questi termini, e Verdi non poteva non saperlo. I cambiamenti apportati furono più numerosi e consistenti, anche se non tali da giustificare il mutato giudizio del pubblico, che

non fu un vero e proprio capovolgimento: fiasco e trionfo. È un problema, questo delle due versioni in parte diverse, di *Traviata* che gli studiosi verdiani conoscono bene, e che Julian Budden riassunse nei seguenti termini: «In realtà, Verdi per la ripresa dell'opera, apportò cambiamenti leggermente più ampi di quanto vorrebbe farci credere. L'autografo dice poco, perché come al solito il compositore ha nascosto i propri interventi strappando le pagine e sostituendole. Ma una partitura manoscritta della versione del 1853 conservata negli archivi della Fenice (e salvata, come tutti gli altri preziosi documenti, dal rogo che distrusse il Teatro, perché conservati presso la Fondazione Levi ndr.) ci consente di esaminare in dettaglio i mutamenti che sono di grande interesse».

Due furono i lunghi articoli che il Locatelli volle dedicare alla *Traviata*. Dopo aver ricordato le parti più belle del I Atto, dal Brindisi alla grande Aria finale di Violetta, egli osservava: «La Salvini-Donatelli cantò quei passi d'agilità, che molti per lei scrisse il maestro, con una perizia e perfezione da non dirsi: ella rapì il teatro che, alla lettera, la subissò d'applausi. Quest'atto ottenne il maggior trionfo al maestro; si cominciò a chiamarlo, prima ancora che si alzasse la tela, per la soavissima armonia di violini, che preludia allo spartito; poi al brindisi, poi al duetto, poi non so quante altre volte, e solo e con la donna, alla fine dell'atto».

«Nel secondo atto mutò fronte la fortuna. Imperciocché nella guisa medesima che dell'arte oratoria fu detto ch'ella tre cose richiede: azione, azione, azione; tre cose egualmente in quella della musica si domandano: voce, voce, voce. E nel vero, un maestro ha un bello inventare, se non ha chi sappia o possa eseguire ciò ch'egli crea. Al Verdi toccò la sventura di non trovar ieri sera le sopraddette tre cose, se non da un lato solo; onde tutti i pezzi che non furono cantati dalla Salvini-Donatelli, andarono, per dirla fuor di figura, a precipizio».

Anche nel secondo articolo, l'autore si sofferma a descrivere le parti più belle dell'opera. «Nel terz'atto non c'è da scegliere: egli

---

è tutto un gioiello, incominciando da quel soave preludio di violini... Il fatto è che dopo le prime rappresentazioni, il favore dell'opera è cresciuto; tanto che mercoledì il maestro fu domandato, non solo al prim'atto, ma e al termine del secondo e del terzo». Rimane pur sempre il fatto che l'articolo dedicato, dal Locatelli, alla trionfale ripresa dell'anno seguente, aveva questo significativo titolo *Una riparazione*.

Comunque, prima o seconda versione, di questo che rimane pur sempre un capolavoro, fra i più amati ed eseguiti di Verdi, nessuno dei cronisti di allora, e per la verità, anche nessuno fra i più preparati, moderni critici, dei decenni successivi, parve accorgersi di alcuni limiti, musicali e drammaturgici, dell'opera i quali, se non ne intaccavano la superba bellezza complessiva, mettevano a nudo la mancata unità di svolgimento, le zone grigie, cioè le pagine musicalmente brutte (al primo posto le due Cabalette di Alfredo e del padre) e la prolissità della partitura, se l'opera viene eseguita integralmente (ciò che in Teatro non avviene quasi mai). Ho lasciato per ultimo le fragilità, le debolezze drammaturgiche, alcune delle quali, è vero, esistevano già negli originali, cioè nel lungo racconto (1847) e nella pièce teatrale (1852), *La dame aux camélias* di Alessandro Dumas figlio, ma furono aggravate nella stessa librettistica del Piave. Sono debolezze e incongruenze che vennero messe in evidenza, cruda luce prima da Benedetto Croce, poi da Massimo Bontempelli, nella esemplare Prefazione da lui scritta alla sua splendida versione italiana, entrambe relative al testo di Dumas.

Diretto riferimento all'opera di Verdi, fanno, invece, i severi, intelligenti rilievi di Aldo Oberdorfer: «Alfredo è, lo sappiamo, un uomo comune. Canta con misura un recitativo, un'aria e – dopo aver appreso senza soverchia commozione che la donna innamorata deve vendere “quanto ancor possiede” per pagarsi il lusso di quella solitudine a due, in campagna – una cabaletta: “O mio rimorso”. Un uomo qualunque: un qualunque tenore, privo come forse nessun tenore verdiano... di ogni e qualsiasi attributo

eroico». E più avanti prosegue con questa conclusione che va al cuore della sostanza drammatica della *Traviata*: «Dove non c'è lei Alfredo è un qualunque tenore un po' scolorito, il vecchio Germont un padre noioso che predica delle banalità piccolo-borghesi. Violetta appare, e Alfredo vibra d'amore, di disprezzo, di disperazione, e il vecchio genitore diventa un commosso baritono ed un cuore di galantuomo...».

La inevitabile conclusione a me pare, ancora oggi, quella che proposi molti anni addietro in una mia breve presentazione dal significativo titolo: «Come ascoltare oggi la *Traviata*?» La *Traviata* è il dramma esclusivo di Violetta, vissuto, sofferto, consumato interamente dalla protagonista. Cioè *un monodramma*. In esso i pochi cedimenti si alternano agli slanci superbi, le tiepidezze alle corrusche incandescenze espressive. Quanto all'opera, nella sua totalità, la geniale invenzione del I Atto (quasi per intero) tutta la febbrile, incalzante drammaticità della seconda parte del II Atto (Atto III nella suddivisione in quattro Atti) e l'intero, grandissimo III Atto (o quarto), possono continuare a garantire alla *Traviata* la posizione di opera amatissima, eseguitissima, popolarissima che mantiene da circa un secolo e mezzo.

Siamo giunti all'ultima puntata di un capitolo che possiamo definire ultimo di questa storia, soltanto se riferito alle opere da Verdi scritte per La Fenice. Con *Simon Boccanegra*, Verdi prendeva congedo, sotto questo aspetto, dal Teatro veneziano. E, purtroppo, non fu un congedo felice. L'opera, densa, come poche altre di futuro, traguardo fondamentale della drammaturgia verdiana, nella fase dell'ultima, grande maturità che aveva inizio proprio con essa, non sarebbe mai riuscita a conseguire, quella compatta, totale, unità stilistica e poetica, del capolavoro. Neppure quando il compositore la sottopose ad una profonda revisione che presentò al Teatro alla Scala il 24.III.1881. Anzi. Fu una revisione in virtù della quale essa entrò a far parte dei tre più ampi, importanti rifacimenti verdiani, con *Macbeth* (1847-1865) e *Don Carlo* (1867-1884). Librettista, ancora una volta, il Piave

---

che trasse il soggetto dall'omonimo dramma, *Simón Bocanegra* di Antonio García Gutierrez, l'autore di *El Trovador*.

Il problema di questo formidabile e sempre "incompiuto" *torso* musicale, si può riassumere, schematicamente, come feci in un'ampia analisi dedicata alle due versioni anni addietro, nell'insanabile dissidio che venne a determinarsi, soprattutto sul piano stilistico, fra le due versioni, e che provocarono una sorta di "strabismo" espressivo. La versione del '57 che, in alcune Scene, arretrava fino all'*Ernani*, e la seconda dell'81, tutta proiettata in avanti, con intuizioni che fecero di *Simon Bocanegra*, come scrisse Guido Pannain, «La prova generale di *Otello*».

Il primo ad accorgersi, come era accaduto sempre, dei difetti dell'opera, di quello che in essa non funzionava, fu proprio Verdi. Ma cominciamo dal resoconto della serata. Uno di Verdi, e l'altro, molto diverso, del cronista. All'amica Clarina Maffei, due settimane dopo che l'opera era andata in scena, il 29.III.57, Verdi scriveva: «È stata tratta in inganno sui miei ultimi successi. Il *Bocanegra* ha fatto a Venezia un fiasco quasi altrettanto grande che quello della *Traviata*. Credevo di aver fatto qualche cosa di possibile, ma pare che mi sia ingannato».

Il Locatelli, sempre sulla Gazzetta di Venezia, invece scriveva: «La musica del *Bocanegra* non è di quelle che ti facciano subito colpo. Ella è assai elaborata condotta col più squisito artificio, e si vuole studiarla ne' suoi particolari. Da ciò nacque che la prima sera ella non fu in tutto compresa, e se ne precipitò da alcuni il giudizio; giudizio aspro, nemico, che nella forma, con cui s'è manifestato, e rispetto ad un uomo che chiamasi *Verdi*, uno de' pochi, che rappresenti di fuori le glorie dell'arte italiana, che compose il *Nabucco*, i *Lombardi* e tanti altri capolavori, i quali fecero e fanno il giro del mondo, ben poteva parere, per non dir altro, strano e singolare».

«Se non che le cose mutarono faccia alla seconda rappresentazione: le opinioni si modificarono; alcuni pezzi che erano prima inavvertiti e negletti, si notarono, s'applaudirono,

e il maestro, ben contate, fu domandato per insino 19 volte sul palco: trionfo tanto più grande, quant'egli sorgeva dalla caduta, ma che non sorprese nessuno».

Tuttavia, qualcosa doveva pur esserci in questo "tavolo zoppo" che non funzionava. Torniamo all'intelligente cronista: «Ciò che può in qualche modo spiegare quella prima e sinistra impressione, è il genere della musica forse troppo grave e severa, quella tinta lugubre che domina lo spartito, e il prologo in specie». Il diligente cronista così prosegue: «A questo punto, fin dalla prima sera fu domandato il maestro, e più volte comparve alla seconda». E in precedenza aveva commentato: «Sarebbe difficile notare tutt'i pregi, che si riscontrano in questa veramente grandiosa composizione in cui tutti si manifestano il profondo sapere e il grande ingegno dell'insigne maestro». La riflessione fondamentale che Verdi fece, in una lettera scritta a Giulio Ricordi quando decise di mettersi al lavoro per la nuova versione, coincide con alcune delle osservazioni del Locatelli:

«Lo spartito come si trova non è possibile. È troppo triste, troppo desolante. Non bisogna toccare nulla del primo atto, né dell'ultima scena e nemmeno, salvo qualche battuta qua e là, del terzo. Ma bisogna rifare tutto il second'atto, e dargli rilievo e varietà e maggior vita. Musicalmente si potrebbe conservare la cavatina della donna, il duetto col tenore e l'altro duetto tra padre e figlia, quantunque vi siano le cabalette! (Apriti o terra!). Io però non ho tanto orrore delle *cabalette*, e se domani nascesse un giovane che ne sapesse fare qualcuna del valore per es. del "*Meco tu vieni o misera*" (*La Straniera* di Bellini ndr.) oppure "*Ah perché non posso odiarti*" (*La Sonnambula*, sempre di Bellini ndr.) andrei a sentirla con tanto di cuore, e rinuncerei a tutti gli arzigogoli armonici, a tutte le leziosaggini delle nostre sapienti orchestrazioni. Ah, il progresso, la scienza, il verismo... Ahi, ah! Verista finché volete, ma... Shakespeare era un verista, ma non lo sapeva. Era un verista d'ispirazione; noi siamo veristi per progetto, per calcolo. Allora tanto fa: sistema per sistema, meglio ancora le *cabalette*».

---

Il bello si è che a furia di progresso, l'arte torna indietro. L'arte che manca di spontaneità, di naturalezza, e di semplicità non è più arte».

Dopo questo sfogo in cui si può leggere, fra mille contraddizione anche con se stesso, una parte della sua poetica, Verdi riprende l'argomento che gli sta a cuore: «Torniamo al second'atto. Chi potrebbe rifarlo? Cosa si potrebbe trovare? Ho detto in principio che bisogna trovare in quest'atto qualche cosa che doni varietà e un po' di brio al troppo nero del dramma. Come?... Per es.: mettere in scena una caccia? non sarebbe teatrale. – Una festa? troppo comune –. Una lotta coi Corsari d'Africa? sarebbe poco divertente. – Preparativi di guerra o con Pisa o con Venezia?».

«A questo proposito mi sovviene di due stupende lettere di Petrarca, una scritta al Doge Boccanegra, l'altra al Doge di Venezia dicendo loro che stavano per intraprendere una lotta fratricida, chè entrambi erano figli d'una stessa madre: l'Italia, ecc., ecc. Sublime questo sentimento d'una patria italiana in quell'epoca! Tutto ciò è politico, non drammatico; ma un uomo d'ingegno potrebbe ben drammatizzare questo fatto. Per es.: Boccanegra, colpito da questo pensiero, vorrebbe seguire il consiglio del Poeta: convoca il Senato od un Consiglio privato ed espone loro la lettera ed il suo sentimento. Orrore in tutti, declamazioni, ire, fino ad accusare il Doge di tradimento, ecc., ecc. La lite viene interrotta dal rapimento d'Amelia... Dico per dire. Del resto se trovate il modo di aggiustare e di appianare tutte le difficoltà che vi ho esposto, io sono pronto a rifare quest'atto. Pensateci e rispondetemi».

Quell'uomo d'ingegno di cui scriveva a Ricordi, Verdi lo avrebbe trovato in Arrigo Boito, ma con i successivi interventi, oramai è accertato, di Giuseppe Montanelli, poeta e patriota. E quella Scena sarebbe riuscita una delle più grandi di tutto il suo teatro. Rimarrebbe da scoprire, o da sapere, in qual modo l'illetteratissimo compositore, sia venuto a conoscenza, (o chi, eventualmente, possa averglielo indicate) di quelle due lettere, scritte dal Petrarca in latino, e

che appartengono al gruppo delle Lettere familiari (*Rerum familiarum*). Ma le vicende molto complesse di questa revisione non appartengono, come sappiamo, alla storia dei rapporti di Verdi con La Fenice. Ci sono invece, e importanti, quelle relative alla prima versione, mi riferisco ai personaggi principali, già nella edizione veneziana, ben definiti e caratterizzati. La figura del protagonista riassume due sentimenti, o stati d'animo, molto importanti, nella poetica verdiana, quali l'amor di patria e l'affetto paterno. Fiesco rappresenta quella tetraggine, quella tristezza alla quale si riferiva anche Verdi, nella citata lettera a Ricordi. La sua fierezza, la sua nobiltà d'animo, sono frustrate dalla ossessiva costanza con la quale persegue i suoi propositi di vendetta. Appartiene, cioè, a quel modello di personaggio verdiano che, proprio per queste ragioni, finisce col diventare antipatico, e che trova il suo archetipo nel personaggio di Silva dell'*Ernani*. Infine, Paolo, figura di grande rilievo psicologico, aurorale anticipazione di quello che sarebbe stato Jago nell'*Otello*.

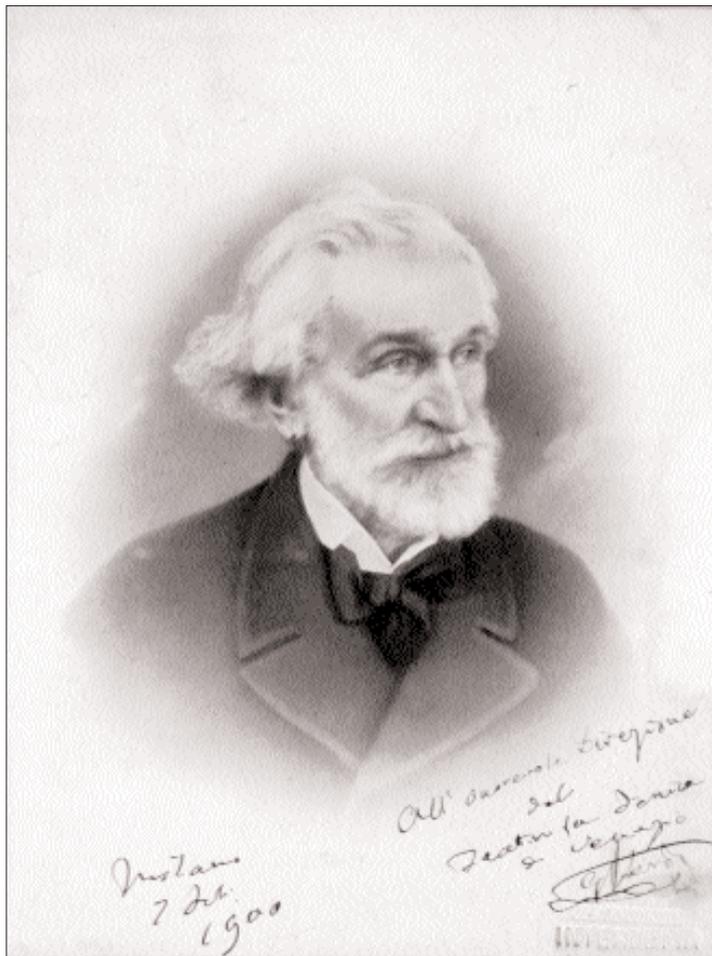
Musicalmente poi, anche nella prima versione, *Simon Boccanegra* contiene numerose pagine di sicura bellezza musicale. Infine, si può concludere che, nonostante la mancata unità poetica, l'opera appartiene al Verdi della grande maturità. Congedo più felice non poteva darsi dal grande Teatro veneziano.

Ma di quello che l'autore aveva definito un fiasco, in Verdi rimase un tenace, rancoroso ricordo. E quando la Presidenza del Teatro La Fenice lo invitò a comporre una sesta opera, Verdi rispose con questa breve lettera, nella quale, al di là di una formale cortesia, tradisce il risentimento di un torto patito, esposto con ironico distacco: «Ill. Signor Presidente. Busseto 17 maggio 1858. Soltanto da pochi giorni ho ricevuto la preg.ma sua lettera in cui mi invita a scrivere ancora un'opera per quel massimo teatro. Sarebbe la sesta volta. Credo sia meglio per me di lasciare quest'onore ad altro più fortunato, e che sia più di me capace a meritare l'approvazione del pubblico della Fenice. Ciò però non mi toglierà il piacere

---

di stringerle la mano quando io venga a Venezia per nuovamente ammirare le meravigliose bellezze di quella magnifica città». «Ho l'onore di dirmi con la più profonda stima dev.serv. Verdi».

Con questa lettera si chiudeva definitivamente il capitolo del rapporto di Verdi con La Fenice, nel significato che ho voluto dare a questa ricostruzione. Aveva inizio, o meglio, proseguiva, l'altro, quello che poteva conoscere una sola conclusione: la continuità. Una continuità della quale, proprio in occasione del centenario della morte del Maestro, La Fenice offre una delle prove più felici, rappresentando entrambe le versioni dell'opera con la quale Verdi aveva preso congedo dal Teatro veneziano.



Giuseppe Verdi.

---

## BIOGRAFIE

a cura di PIERANGELO CONTE

### ISAAC KARABTCHEVSKY

Brasiliano di genitori russi, Isaac Karabtchevsky ha compiuto gli studi di direzione d'orchestra e composizione in Germania perfezionandosi con Wolfgang Fortner, Pierre Boulez e Carl Ueter. Attualmente è Direttore Musicale del Teatro La Fenice dove dal 1995 è anche Direttore Principale. Dal 1981 al giugno 2000 è stato Direttore Artistico del Teatro Municipal di San Paolo. In entrambi i teatri è costantemente impegnato sia nella direzione di opere liriche che nelle stagioni sinfoniche. Inoltre, dal 1988 al 1994, Karabtchevsky è stato Direttore Artistico della Niederösterreichischer Tonkünstlerorchester di Vienna, con la quale ha compiuto numerose tournée internazionali. Per questa sua importante attività è stato insignito dell'Alta Onorificenza del governo Austriaco per meriti culturali, riconoscimento assegnato per la prima volta ad un artista brasiliano. Gli impegni di direttore lo hanno portato alla Staatsoper e alla Volksoper di Vienna dove ha ottenuto un particolare successo con *Una tragedia fiorentina*, *Il compleanno dell'infanta* di Zemlinsky, *L'affare Makropulos* di Janáček, *Carmen* e *Il barbiere di Siviglia*. Ha inoltre diretto al Musikverein di Vienna, al Concertgebouw di Amsterdam, al Royal Festival di Londra, alla Salle Pleyel di Parigi, al Kennedy Center di Washington, alla Carnegie Hall di New York, alla Staatsoper di Vienna, alla Staatsorchester di Hannover, al Teatro Comunale di Bologna, all'Accademia Nazionale di Santa Cecilia, al Teatro Massimo di Palermo, al Teatro Real di Madrid, alla RAI di Torino, al Teatro Colon di Buenos Aires, alla Deutsche Oper am Rhein Düsseldorf. Alla Fenice è stato prota-

gonista di importanti allestimenti quali *Erwartung*, *Il castello del principe Barabblù*, *L'olandese volante*, *Don Giovanni*, *Falstaff*, *Carmen*, *Fidelio*, *Aida*, *Re Teodoro in Venezia* di Giovanni Paisiello, *Sansone e Dalila*, *Un ballo in maschera*, *Sadkò* di Rimskij-Korsakov, *Billy Budd* nonché in molti concerti sinfonici. Nel febbraio 1999 ha diretto all'Opera House di Washington il *Boris Godunov* con Samuel Ramey; il critico Tim Page del Washington Post ha giudicato questa esecuzione come uno dei due migliori spettacoli della stagione. L'attività concertistica lo ha portato a dirigere le più prestigiose orchestre internazionali collaborando con solisti quali Isaac Stern, Mstislav Rostropovic, Martha Argerich, Claudio Arrau, Gidon Kremer, Eva Marton, Maria Guleghina. Le principali interpretazioni di Karabtchevsky alla Fenice sono state edite in CD da «Mondo Musica» di Monaco di Baviera, la casa discografica del teatro veneziano. Sergio Segalini, direttore di «Opera international», ha indicato il suo *Fidelio* come un punto di riferimento tra le ultime produzioni dell'opera beethoveniana.

### ANGELA M. BROWN

È un'artista eclettica, dedita all'opera, alle song, al gospel ed al teatro. Ha debuttato nel 1992 in *1600 Pennsylvania Avenue* di Leonard Bernstein. Ama interpretare i ruoli di Aida, Serena (*Porgy and Bess*), Arianna, Tosca, Amelia (*Ballo in maschera*) – impersonata anche al PalaFenice nel 1999 per la direzione di Karabtchevsky – e parimenti impegnarsi nel repertorio sinfonico-vocale (Beethoven, Mendelssohn, Verdi e Brahms). Quest'anno si è esibita per l'Indianapolis Opera, la San Antonio

---

Symphony, l'Opera Company di Philadelphia. Si è perfezionata all'Oakwood College e successivamente all'Indiana University School of Music, dove ha studiato con Virginia Zeani.

TATIANA GORBUNOVA

Solista nella compagnia del Teatro dell'Opera e di Balletto di Novosibirsk fin dal 1992, Tatiana Gorbunova ha interpretato le principali opere russe (*Chovanščina*, *Boris Godunov*, *La dama di picche*) senza tralasciare di confrontarsi con lavori di repertorio (*Il trovatore*, *Aida*, *Sansone e Dalila*). Nel 1992 ha preso parte alla tournée del suo teatro, esibendosi nel *Principe Igor* ed in *Boris Godunov*, nel 1999 ha cantato alla Scala il ruolo di Ljubov in *Mazeppa* di Čajkovskij sotto la direzione di Mstislav Rostropovič e per la regia Lev Dodin; quest'anno ha preso parte alla produzione di *Sadko* di Rimskij-Korsakov al PalaFenice.

FABIO SARTORI

Tra i più promettenti giovani tenori lirici italiani, Fabio Sartori ha mosso i primi passi in Fenice debuttando nel 1993 in *Mosè*, nel 1994 in *Tristano e Isotta*, nel 1995 in *Bohème*. Successivamente ha cantato a Bologna la *Petite Messe Solennelle* per la direzione di Leone Magiera e la parte di Percy nell'*Anna Bolena*, ha debuttato al Rossini Opera Festival nell'*Occasione fa il ladro*, ha impersonato Pinkerton al Comunale di Firenze ed al Verdi di Trieste, Carlo nella *Linda di Chamounix* al Comunale di Bologna ed Edgardo nella *Lucia di Lammermoor* alla Fenice di Venezia. Nella stagione 1997-1998 ha lavorato con Riccardo Muti alla Scala per il *Macbeth* inaugurale

(Macduff) e per la *Messa da Requiem* di Verdi, con Daniele Gatti al Comunale di Bologna nel *Simon Boccanegra* e con Eliahu Inbal nel *Don Carlo*; al PalaFenice ha cantato il ruolo del titolo nel *Werther* di Massenet. Recentemente ha collaborato con Oren per *Lucia di Lammermoor*, con Callegari per *Oberto, conte di San Bonifacio*, con Abbado per *Simon Boccanegra*.

JULIAN KOSTANTINOV

Le sue prime esperienze teatrali lo vedono esibirsi nel *Barbiere di Siviglia* a Sofia e nella *Bohème* a Buenos Aires e a Rio de Janeiro. Ha intrapreso quindi una carriera internazionale che lo ha visto cantare a Valencia e a Madrid nella *Messa da Requiem* di Verdi, a Bregenz (diretto da Fedoseyev) e a Vienna, al Covent Garden e alla Carnegie Hall nei *Masnadieri*, nella *Forza del destino* al Festival di Savolinn e nel *Principe Igor* al Festival di Santander. Recentemente ha collaborato con Abbado e i Berliner Philharmoniker per *Simon Boccanegra* (in seguito presentato anche a Salisburgo), con la New Israeli Opera, con la Houston Symphony per la *Messa da Requiem* di Verdi.

---

---

FONDAZIONE TEATRO LA FENICE DI VENEZIA

Mario Messinis, *sovrintendente*

Paolo Pinamonti, *direttore artistico*

Isaac Karabtchevsky, *direttore musicale*

Jeffrey Tate, *primo direttore ospite*

---

CONSIGLIO DI AMMINISTRAZIONE

*presidente* Paolo Costa

*consiglieri:* Giorgio Brunetti, *vicepresidente*

Giorgio Pressburger

Pietro Marzotto

Angelo Montanaro

Mario Messinis, *sovrintendente*

*segretario* Tito Menegazzo

---

COLLEGIO REVISORI DEI CONTI

*presidente* Angelo Di Mico

Adriano Olivetti

Maurizia Zuanich Fischer

---

SOCIETÀ DI REVISIONE

PricewaterhouseCoopers S.p.A.

---

*segretario generale*  
Tito Menegazzo

*direttore del personale*  
Paolo Libettoni

*direttore dell'organizzazione scenica e tecnica*  
Giuseppe Morassi

*segretario artistico*  
Sandra Pirruccio

*capo ufficio stampa e relazioni esterne*  
Cristiano Chiarot

---

*fotocomposizione e scansioni immagini* Texto - Venezia

*stampa* Grafiche Zoppelli - Dosson di Casier (TV)

*Supplemento a: LA FENICE*  
Notiziario di informazione musicale e avvenimenti culturali della Fondazione Teatro La Fenice di Venezia  
*dir. resp. C. CHIAROT, aut. Trib. di Ve 10.4.1997, iscr. n. 1257, R. G. stampa*

*finito di stampare nel mese di dicembre 2000*

---

---

AREA ARTISTICA

ORCHESTRA DEL TEATRO LA FENICE

ISAAC KARABTCHEVSKY

*direttore principale*

JEFFREY TATE

*primo direttore ospite*

MAESTRI COLLABORATORI

*direttore musicale di palcoscenico*

Giuseppe Marotta\*

*maestri di sala*

Stefano Gibellato \*

Roberta Ferrari ♦

*maestri di palcoscenico*

Silvano Zabeo\*

Ilaria Maccacaro ♦

Maria Cristina Vavolo

*maestro suggeritore*

Pierpaolo Gastaldello ♦

*maestro alle luci*

Gabriella Zen\*

*Violini primi*

Roberto Baraldi •  
Mariana Stefan •  
Giselle Curtolo  
Nicholas Myall  
Mauro Chirico  
Andrea Crosara  
Pierluigi Crisafulli  
Loris Cristofoli  
Giselle Curtolo  
Roberto Dall'Igna  
Marcello Fiori  
Elisabetta Merlo  
Sara Michieletto  
Annamaria Pellegrino  
Pierluigi Pulese  
Daniela Santi  
Anna Tositti  
Anna Trentin  
Maria Grazia Zohar

*Violini secondi*

Alessandro Molin •  
Gianaldo Tatone •  
Luciano Crispilli  
Alessio Dei Rossi  
Enrico Enrichi  
Maurizio Fagotto  
Emanuele Fraschini  
Maddalena Main  
Luca Minardi  
Mania Ninova  
Marco Paladin  
Rossella Savelli  
Aldo Telesca  
Johanna Verheijen  
Roberto Zampieron

*Viole*

Alfredo Zamarra •  
Elena Battistella  
Antonio Bernardi  
Ottone Cadamuro  
Rony Creter  
Anna Mencarelli  
Paolo Pasoli  
Stefano Pio  
Katalin Szabo  
Maurizio Trevisin  
Roberto Volpato  
Elia Vigolo • ♦

*Violoncelli*

Luca Pincini •  
Alessandro Zanardi •  
Marco Dalsass • ♦  
Nicola Boscaro  
Bruno Frizzarin  
Paolo Mencarelli  
Mauro Roveri  
Renato Scapin  
Marco Trentin  
Maria Elisabetta Volpi  
F. Dimitrova Ivanova ♦  
Carlo Teodoro ♦

*Contrabbassi*

Matteo Liuzzi •  
Stefano Pratissoli •  
Ennio Dalla Ricca  
Giulio Parenzan  
Marco Petruzzi  
Alessandro Pin  
Denis Pozzan ♦

*Flauti*

Angelo Moretti •  
Andrea Romani •  
Luca Clementi

*Ottavino*

Franco Massaglia

*Oboi*

Rossana Calvi •  
Marco Gironi •  
Walter De Franceschi  
Katia Curcio ♦

*Corno inglese*

Renato Nason

*Clarinetti*

Alessandro Fantini •  
Vincenzo Paci •  
Federico Ranzato

*Clarinetto basso*

Renzo Bello

*Fagotti*

Roberto Giaccaglia •  
Dario Marchi •  
Roberto Fardin  
Massimo Nalesso

*Controfagotto*

Fabio Grandesso

*Corni*

Konstantin Becker •  
Andrea Corsini •  
Adelia Colombo  
Stefano Fabris  
Guido Fuga  
Loris Antiga ♦

*Trombe*

Fabiano Cudiz •  
Fabiano Maniero •  
Paolo Fazio • ♦  
Mirko Bellucco  
Gianfranco Busetto  
Massimiliano Oldrati ♦  
Enrico Roccatto ♦  
Eleonora Zanella ♦

*Tromboni*

Giovanni Caratti •  
Massimo La Rosa •  
Federico Garato  
Claudio Magnanini

*Tuba*

Alessandro Ballarin

*Timpani*

Roberto Pasqualato •

*Percussioni*

Attilio De Fanti  
Gottardo Paganin

*Arpe*

Brunilde Bonelli • ♦

*Pianoforti e tastiere*

Carlo Rebeschini •

• prime parti  
♦ a termine  
\* collaborazione

---

## CORO DEL TEATRO LA FENICE

GIOVANNI ANDREOLI  
*direttore del Coro*

Alberto Malazzi  
*altro maestro del Coro*

### *Soprani*

Nicoletta Andeliero  
Cristina Baston  
Lorena Belli  
Piera Ida Boano  
Egidia Boniolo  
Lucia Braga  
Mercedes Cerrato  
Emanuela Conti  
Anna Dal Fabbro  
Milena Ermacora  
Susanna Grossi  
Michiko Hayashi  
Maria Antonietta Lago  
Enrica Locascio  
Loriana Marin  
Antonella Meridda  
Alessia Pavan  
Andrea Lia Rigotti  
Ester Salaro  
Rossana Sonzogno  
Elisa Savino ◆

### *Alti*

Valeria Arrivo  
Mafalda Castaldo  
Marta Codognola  
Chiara Dal Bo  
Elisabetta Gianese  
Vittoria Gottardi  
Kirsten Löell Lone  
Manuela Marchetto  
Misuzu Ozawa  
Gabriella Pellos  
Paola Rossi  
Orietta Posocco ◆  
Cecilia Tempesta ◆  
Laura Zecchetti ◆  
Francesca Poropat ◆

### *Tenori*

Ferruccio Basei  
Sergio Boschini  
Salvatore Bufaletti  
Cosimo D'Adamo  
Luca Favaron  
Gionata Marton  
Enrico Masiero  
Stefano Meggiolaro  
Roberto Menegazzo  
Ciro Passilongo  
Marco Rumori  
Salvatore Scribano  
Paolo Ventura  
Bernardino Zanetti  
Domenico Altobelli ◆  
Roberto De Biasio ◆  
Giovanni Gregnanin ◆  
Dario Meneghetti ◆  
Luigi Podda ◆  
Marco Spanu ◆

### *Bassi*

Giuseppe Accolla  
Carlo Agostini  
Giampaolo Baldin  
Julio Cesar Bertollo  
Roberto Bruna  
Antonio Casagrande  
A. Simone Dovigo  
Salvatore Giacalone  
Alessandro Giaccon  
Massimiliano Liva  
Nicola Nalesso  
Emanuele Pedrini  
Mauro Rui  
Roberto Spanò  
Claudio Zancopè  
Franco Zanette  
Paolo Bergo ◆

◆ a termine

---

## AREA TECNICO-AMMINISTRATIVA

*direttore di palcoscenico*  
Paolo Cucchi

*responsabile allestimenti scenici*  
Massimo Checchetto ♦

*capo reparto elettricisti*  
Vilmo Furian

*capo reparto macchinisti*  
Valter Marcanzin

*capo reparto attrezzisti*  
Roberto Fiori

*capo reparto sartoria*  
Maria Tramarollo

*responsabile falegnameria*  
Adamo Padovan

*responsabile tecnico*  
Vincenzo Stupazzoni ♦

*responsabile archivio musicale*  
Gianluca Borgonovi

*responsabile ufficio economato*  
Adriano Franceschini

*responsabile ufficio segreteria artistica*  
Vera Paulini

*responsabile ufficio promozione e decentramento*  
Domenico Cardone

*responsabile ufficio produzione*  
Lucia Cecchelin

*responsabile ufficio ragioneria  
e contabilità*  
Andrea Carollo

*responsabile ufficio personale*  
Lucio Gaiani

### *Macchinisti*

Bruno Bellini  
Vitaliano Bonicelli  
Roberto Cordella  
Antonio Covatta  
Dario De Bernardin  
Paolo De Marchi  
Luciano Del Zotto  
Bruno D'Este  
Roberto Gallo  
Sergio Gaspari  
Michele Gasparini  
Giorgio Heinz  
Roberto Mazzon  
Andrea Muzzati  
Pasquale Paulon  
Roberto Rizzo  
Stefano Rosan  
Paolo Rosso  
Francesco Scarpa  
Massimo Senis  
Federico Tenderini  
Enzo Vianello  
Mario Visentin  
Fabio Volpe

### *Manutenzione*

Umberto Barbaro  
Giancarlo Marton

### *Elettricisti*

Fabio Baretin  
Alessandro Ballarin  
Alberto Bellemo  
Andrea Benetello  
Michele Benetello  
Marco Covelli  
Cristiano Faè  
Stefano Faggian  
Euro Michelazzi  
Roberto Nardo  
Maurizio Nava  
Paolo Padoan  
Costantino Pederoda  
Marino Perini  
Teodoro Valle  
Giancarlo Vianello  
Massimo Vianello  
Roberto Vianello  
Marco Zen  
Giuseppe Bottega ♦

### *Sarte*

Bernadette Baudhuin  
Emma Bevilacqua  
Annamaria Canuto  
Rosalba Filieri  
Elsa Frati  
Luigina Monaldini  
Sandra Tagliapietra  
Tebe Amici ♦

### *Attrezzisti*

Sara Bresciani  
Marino Cavaldoro  
Diego Del Puppo  
Salvatore De Vero  
Nicola Zennaro  
Oscar Gabbanoto  
Vittorio Garbin

### *Scenografia*

Giorgio Nordio  
Marcello Valonta

### *Addetti orchestra e coro*

Salvatore Guarino  
Andrea Rampin  
Cristiano Beda

### *Servizi Ausiliari*

Stefano Callegaro  
Gianni Mejato  
Gilberto Paggiaro  
Thomas Silvestri  
Roberto Urdich

### *Biglietteria*

Rossana Berti  
Nadia Buoso  
Lorenza Pianon

### *Impiegati*

Gianni Bacci  
Simonetta Bonato  
Elisabetta Bottoni  
Giovanna Casarin  
Giuseppina Cenedese  
Antonella D'Este  
Alfredo Iazzoni  
Stefano Lanzi  
Renata Magliocco  
Santino Malandra  
Luisa Meneghetti  
Anna Migliavacca ♦  
Fernanda Milan  
Barbara Montagner ♦  
Elisabetta Navarbi  
Giovanni Pilon  
Francesca Piviotti  
Cristina Rubini  
Susanna Sacchetto  
Daniela Serao  
Gianfranco Sozza  
Alessandra Toffolutti ♦  
Francesca Tondelli  
Anna Trabuio ♦  
Barbara Terruzzin ♦

♦ a termine