

Susanna Venturi

Umanità in cammino

«Non verrò domani a Milano, ché non avrei cuore di assistere ai suoi funerali. Verrò fra breve per visitarne la tomba, solo e senza essere visto, e forse, dopo ulteriori riflessioni, e dopo aver pesate le mie forze, per proporre cosa ad onorarne la memoria». La notizia della morte di Alessandro Manzoni, il 22 maggio 1873, addolora profondamente Verdi, che il giorno dopo scrive queste parole a Giulio Ricordi, rivelandogli di avere già in mente quello che diventerà uno dei suoi indiscussi capolavori, la *Messa da Requiem*. Per il grande poeta, che aveva incontrato personalmente solo una volta, nel 1868, nutriva una profonda ammirazione e un rispetto quasi sacrale – nell'intimità delle mura domestiche e con l'amica fidata, la contessa Maffei, parlava di lui come del "Santo". Del resto, sia per il musicista che per il poeta l'impegno di artisti e intellettuali nella vita pubblica rivestiva un ruolo determinante; e li univa una profonda affinità di idee per nulla affievolita dall'ateismo convinto di Verdi contrapposto alla fede del Manzoni. Nella sua prosa il compositore legge il superamento e il risolversi del pessimismo, del tragico sentire proprio della natura umana che pervade le sue opere: per questo non può apparirci strano che un musicista ateo, e un poco sprezzante nei confronti del clero, scriva una Messa, perché il concetto di religiosità e spiritualità che lo ispira nel metter mano alla pagina sacra si nutre di principi umanitari ed evangelici. Una Messa che, non va dimenticato, non fu concepita come parte integrante dell'atto liturgico, bensì destinata esclusivamente all'esecuzione in concerto.

Dalla composizione di *Aida* (1871) si era aperto per Verdi un periodo di silenzio – dopo un decennio in cui già la sua attività compositiva si era fatta più rara e meditata –, una pausa lunghissima che si sarebbe interrotta solo sedici anni dopo, con *Otello*. Una sospensione a cui molto probabilmente contribuirono anche le dure polemiche contro la sua musica e le accuse di passatismo lanciategli in particolare dai giovani intellettuali della Scapigliatura, sostenitori della tradizione strumentale tedesca e dell'incipiente diffusione dell'opera wagneriana in Italia. Proprio in quel periodo nasce infatti la polemica che divide

il mondo dell'opera contrapponendo verdiani e wagneriani (e che proseguirà per anni senza peraltro che molto si conosca effettivamente in Italia della musica di Wagner): se da un lato si critica Verdi perché l'evoluzione del suo linguaggio, in particolare l'arricchimento dell'orchestrazione, viene vista come un cedimento ai modi tedeschi, dall'altro lo si ritiene troppo legato ai modelli vocali italiani del passato. Ma se in qualche modo Verdi subì l'influenza wagneriana fu nell'approfondire quell'autoriflessione, già da tempo avviata, sul proprio comporre che lo portò a ritornare sulle scene con il linguaggio rinnovato delle ultime opere, *Otello*, appunto, e *Falstaff*.

Ma i sedici anni di "silenzio" non furono anni inoperosi, al contrario. Oltre alla presenza nei teatri per la ripresa di opere, cui assisteva personalmente per evitare scadimenti nella qualità esecutiva, e alla rielaborazione del *Simon Boccanegra* e del *Don Carlo*, Verdi si dedicò, per la prima e unica volta, al genere cameristico componendo un Quartetto per archi (scritto nel 1873 a Napoli in un periodo di sospensione delle prove di *Aida* ma fatto eseguire per la prima volta nel '76) e si avvicinò alla musica sacra con il *Pater noster* per coro (1879), l'*Ave Maria* per soprano e archi (1880). E con la *Messa da requiem*.

Dunque, come si è detto, per rendere omaggio al grande poeta scomparso Verdi pensa da subito alla Messa. Anche perché si tratta di un progetto che già da tempo ha in cantiere, un'idea a cui pensa fin dal 1868. In quell'anno moriva Rossini e Verdi, associandosi al compianto universale, propose alla Giunta comunale di Bologna di riunire i «più distinti maestri» per la composizione di una Messa da requiem: nella distribuzione dei pezzi a lui toccò quello di chiusura, il *Libera me*. L'impresa commemorativa non fu mai portata a termine, ma Verdi non accantonò l'idea di comporla per intero e al brano a lui assegnato ne fece ben presto seguire altri, tanto che alla morte di Manzoni una buona parte della *Messa* era già composta. Dal suo carteggio, infatti, si scopre come Ricordi e il musicista Mazzucato, nel '71, lo esortino a concludere la partitura, entusiasti delle parti che già hanno avuto modo di conoscere, e come lo stesso Verdi abbia in animo di far eseguire una Messa a Londra e a Parigi all'inizio del '73.

Il compositore offre la sua partitura come gesto commemorativo nel primo anniversario della morte di Manzoni: un'offerta che la Giunta milanese non accoglie con unanime favore, ma che comunque viene accettata anche grazie alle sollecitazioni di Arrigo Boito, consigliere comunale. Verdi rifiuterà ogni ringraziamento:

«È un impulso, o dirò meglio, un bisogno del cuore che mi spinge ad

onorare, per quanto posso, questo Grande che ho tanto stimato come scrittore e venerato come uomo, modello di virtù e di patriottismo». La prima esecuzione pubblica ha luogo il 22 maggio 1874 nella chiesa di San Marco, scelta da Verdi più per le sue qualità acustiche che per il prestigio e la maestosità dell'edificio; contravvenendo all'abitudine di dirigere solo la prima esecuzione dei suoi lavori, tre giorni più tardi il compositore tornò a dirigere la Messa alla Scala e contribuì in prima persona alla trionfale diffusione europea di questo grande affresco musicale dirigendolo poi più volte a Parigi, Vienna, Londra.

I solisti scelti da Verdi furono le cantanti tedesche Teresa Stolz e Maria Waldmann (soprano e mezzosoprano), Giuseppe Capponi e Ormondo Maini (tenore e basso). Il successo fu senza riserve, ma tra il generale e entusiastico consenso non mancarono le critiche: in particolare si ricordano quelle aspre e malevole di Hans von Bülow che (anche a causa di vicende personali estranee ad ogni valutazione artistica) nutriva una certa antipatia per il Maestro italiano. Bülow, che non presenziò alla prima e si peritò di render nota sui giornali la propria assenza, definì Verdi «onnipotente corruttore del gusto artistico italiano» e la Messa «un'opera in veste chiesastica», salvo poi, molti anni dopo, ravvedersi e rivalutarla. Al contrario, lusinghiero fu il giudizio di Brahms: «un'opera simile non la può scrivere che il genio».

Se nelle opere l'intento di Verdi, grande drammaturgo, era sempre stato quello di esprimere il significato e le situazioni del libretto (alla cui stesura, come si sa, contribuiva con un attento controllo), nella Messa l'asse interpretativo fondamentale non subisce alterazioni e mira ad esprimere il significato emotivo e le implicazioni umane del testo della sequenza funebre. Egli volge lo sguardo al contrappunto e all'antica polifonia italiana, ma non rinnega la vocazione drammatica e piega a un'alta concezione del testo liturgico il suo linguaggio costruito sulle esperienze operistiche. Anzi, è proprio di fronte a tale testo che si compie definitivamente la metamorfosi propria dell'ultimo Verdi, capace di innervare la complessa melodia di un tessuto polifonico e, quindi, di liberarsi dalle forme chiuse per dare respiro a un'architettura più ampia e articolata: con l'intonazione naturalistica del canto, la melodia strofica e le consuete simmetrie musicali vengono cancellate. I quattro solisti, infatti, impersonano e rendono plasticamente evidenti stati d'animo, accenti, percorsi espressivi fortemente differenziati. Così l'assegnazione di sezioni del testo all'uno o all'altro solista, o alle combinazioni di più voci, conferisce una profonda verità umana a una meditazione (sulla morte) che la musica trasforma in dramma travolgente. Il tema della morte aveva attraversato tutta l'opera verdiana ma qui si

manifesta con uno sgomento drammatico che trascende le vicende di singoli personaggi per divenire evento oggettivo, ineluttabile destino dell'uomo. E non è in un'improbabile vita ultraterrena che Verdi cerca segni consolatori, ma nella consapevolezza di un'umanità in cammino, comunque. Così, l'intimidazione terrificata della morte è stemperata dai moti della consolazione in un contrasto drammaturgico straordinariamente efficace fino all'esausto, ma non rassegnato, spegnersi delle voci del *Libera me* finale: quasi uno stupito, irrisolto e umanissimo interrogativo.