

mestizia e una solitudine caricata spesso da un astratto e sospeso (ancora: al punto di deflagrazione in un dramma) basso color ocra o zafferano.

E' una tematica semplice che rischia la monotonia, anche se variata dall'altro tema della natura morta. Ma è significativa la preclusione totale dalla sfera della storia, la vocazione al silenzio e alla solitudine, che, come, nelle opere dell'ultimo decennio, si consegna in una ancor diversa modulazione iconografica, di nudi femminili purissimi, ostentatamente e insistentemente addormentati: un rifiuto al vivere.

Liliana Balzavetti

---

## Verdi compositore di musica sacra

Nel centocinquantesimo annuale della nascita di Giuseppe Verdi non è forse del tutto ozioso dare uno sguardo — sia pure rapido — all'attività del Maestro quale compositore di musica religiosa.

L'opera del genere, rimasta più famosa, è certamente il *Requiem*, composto nel 1874 a commemorazione di Alessandro Manzoni. Scgue, nel 1880, un *Pater noster* per coro a cinque voci; un *Ave Maria* del 1889 sopra una « scala enigmatica » per coro e quattro voci; uno *Stabat Mater* per coro e orchestra del 1898; un *Te Deum* per doppio coro e orchestra, sempre del 1898, e, finalmente, le *Laudi alla Vergine Maria* per coro a quattro voci, ancora dello stesso anno.

A queste composizioni bisognerebbe forse aggiungere qualche pagina d'ispi-

razione religiosa, che si trova occasionalmente sparsa nel teatro lirico. E qui converrebbe almeno nominare quell'*Ave Maria*, cantata da Desdemona nell'ultimo atto dell'*Otello*, e che rimane forse la più intima e toccante pagina veramente religiosa, scritta dal Verdi.

Va poi notato che egli non professò mai, durante la vita, un culto religioso; e, pur riconoscendo l'esistenza di un Dio — per così dire — in astratto, fu sempre restio a varcare la soglia di un tempio. Quindi, come non si può parlare di una vita religiosa del Maestro, così non si può conseguentemente rintracciare un vero e profondo sentimento religioso nella musica di lui, anche quando è ispirata a testi liturgici o d'ispirazione sacra.

Il temperamento di Verdi è squisitamente e potentemente drammatico, e la sua musica è tutta corpo e figura, passione e gesto: tutta nervi, sangue e istinto, e quindi aliena dall'attardarsi nelle più riposte pieghe dell'anima e a sollevarsi nella contemplazione ascetica.

Basterà analizzare quella *Messa di Requiem*, che rimane l'opera di maggiore impegno del Verdi e certamente la meglio riuscita nel campo della musica religiosa, com'è da lui intesa e concepita, per convincersi — se mai ce ne fosse bisogno — che lo stimolo musicale del Verdi è genuinamente e del tutto melodrammatico e operistico.

Una recente incisione da parte della Philips del *Requiem* verdiano, presentato in una sensibilissima e ammirevole interpretazione del Markevitch, offre l'occasione di appurare e intendere pienamente lo spirito di quest'opera.

Subito dopo un raccolto e sussurrante inizio, già l'*Introito* sfoca nelle melo-

drammatiche invocazioni del *Kyrie*. E anche del tutto melodrammatico è l'annuncio del *Dies irae* e assolutamente profano e privo d'intimo orror il clangore della fanfara del *Tuba mirum*.

Il dramaticismo della situazione culmina nella tensione del *Rex tremendae*, che esplose con un fragore di tuono e poi si stempera e sfibra in un sommesso concertato.

Dopo il *Recordare*, mancando al Verdi il sostegno di un contenuto drammatico, egli si esercita e smarrisce in sparse notazioni, prive di lirica sostanza; fin che nel *Confutatis maledictis* ritrova di nuovo la materia, confacente a eccitare il suo estro rappresentativo.

L'esteriorità della musica verdiana appare scoperta nel *Lacrymosa*, specie se si confronti il passo con quello ben altrimenti celebre, con cui il Mozart esalò a Dio l'ultimo canto e l'ultimo respiro. Il *Lacrymosa* verdiano ci trasporta addirittura in un « finale » d'opera.

Per ciò tutto il *Dies irae* si risolve in una drammatica, e talvolta fisica, interpretazione del vocabolo, avulso dal suo interiore significato religioso. L'immaginazione del Verdi appare volta più all'esterno simbolo della parola, al suo valore fonetico, descrittivo e semantico, che non alla sua interiore e vivificante metafora. Hai quindi piuttosto l'impressione e, se vuoi, lo sgomento del giudizio finale e anche magari il fisico orrore che ne deriva, meglio che il sentimento di quella culminante situazione e il suo estremo significato nella escatologia cristiana.

Così pure l'*Offertorio*, a bene ascoltarlo, si risolve in un bel « concertato » di melodramma. Dirci anzi che nel-

l'*Hostias* risuona per fino non so che vaga atmosfera nilotica, arieggiante all'*Aida*.

Nel successivo *Hosanna* scoppia un tripudiante clamore del tutto terreno e festaiolo, privo di un'intima e spirituale letizia; come anche l'*Agnus* manca di una raccolta e devota contrizione.

Nel *Libera me* l'anima non si libera dal peso della sua terrena ambascia e dalla sua pena, e rimane attonita, dubbiosa e dolorante di fronte al solenne mistero della morte.

Giudicando il *Requiem* verdiano secondo una diversa dimensione e prospettiva, come una drammatica e talora anche terrificante visione dell'al di là, allora dobbiamo riconoscere che il Verdi ha qui scritto alcune delle sue pagine più vigorose.

Ma non bisogna neppure dimenticare che questa musica è stata scritta a compianto della scomparsa di una religiosissima anima — quella di Alessandro Manzoni — e per essere eseguita in un tempio, e che è legata e suggerita da un testo di commossa e alta devozione. E questo porta conseguentemente al giudizio da noi formulato.

Sostanzialmente anche nel *Requiem* il Verdi è rimasto un operista per eccellenza, uno che sa magistralmente cogliere i contrastanti moti e impulsi dell'animo, ma che non sa reggerli con quello spirituale dominio, che solleva l'anima del credente, oltre i turbini e le tempeste della vita, nella serenante e consolante visione dell'al di là. Per questo il *Requiem* è l'espressione di un uomo che s'agita e soffre, non di uno che crede e che spera.

Salvino Chierighin