

**Anna Maria Novelli**, nata a San Benedetto del Tronto, risiede ad Ascoli Piceno dove insegna. È nipote di Giovanni Tebaldini per il quale sta organizzando un Centro di documentazione e completando la catalogazione delle composizioni e la bibliografia generale. Da ricercatrice di storia locale, in collaborazione con Luciano Marucci e Renato Novelli, ha pubblicato il libro-inchiesta *A memoria d'uomo - Cultura Popolare nel Piceno tra Sociologia e Arte* (1993). Sempre con Marucci, ha curato il volume *Rodare la fantasia con Rodari ad Ascoli* (2000) e gli atti relativi alla Giornata di studi sullo scrittore. Ha redatto la parte storica dell'edizione *Per un Epicedio* (2001). Collabora alle riviste "Hortus", "Juliet" e "Hat" scrivendo di letteratura, musica, tradizioni e arte.

**Luciano Marucci**, nato ad Arezzo, vive ad Ascoli Piceno. Si è dedicato all'ecologia applicata ed ha costituito un "Centro di Documentazione/Informazione sull'ambiente" per l'Amministrazione Provinciale di Ascoli. Ha compiuto viaggi di interesse socio-antropologico nei diversi continenti, raccogliendo molte testimonianze visive. Come giornalista e critico d'arte ha collaborato per un decennio a "Il Resto del Carlino". Attualmente lavora per il "Corriere Adriatico", per le riviste "Hortus", "Juliet" e altri periodici di arte contemporanea. Ha condotto ampi servizi su argomenti di attualità (arte-utopia, globale-locale, arte-psicoanalisi, artisti emergenti a Roma) e intervistato i maggiori operatori visuali e culturali, italiani e stranieri, da cui è derivato un ricco "archivio di voci". Ha pubblicato monografie su Bruno Munari (1985), Luigi Veronesi (1986), Luca Maria Patella (1988), Bruno Ceccobelli (1994) e testi sul rapporto tra arte, letteratura e cultura popolare; curato l'edizione, in tiratura limitata, di libri-opera e di calendari artistici; organizzato propositive esposizioni d'arte d'avanguardia approntandone i cataloghi; attuato iniziative interdisciplinari ed eventi telematici. Negli ultimi tempi si sta occupando anche di ricerche musicali e, con il prof. Luigi Inzaghi di Milano, ha dato alle stampe *Per un Epicedio*, libro incentrato su una composizione di Giovanni Tebaldini.

## IDEALITÀ CONVERGENTI

**Giovanni Tebaldini e Giuseppe Verdi**

ricordi saggi testimonianze commenti

a cura di Anna Maria Novelli & Luciano Marucci



•• D'Auria Editrice

IDEALITÀ CONVERGENTI - Giuseppe Verdi e Giovanni Tebaldini

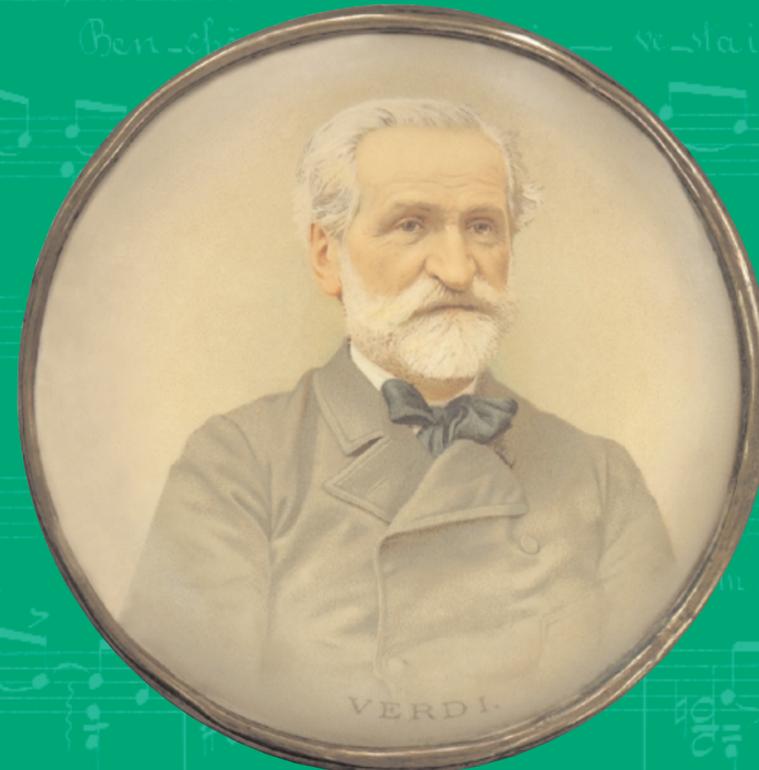
•• D'Auria Editrice

## IDEALITÀ CONVERGENTI

**Giuseppe Verdi e Giovanni Tebaldini**

ricordi saggi testimonianze commenti

a cura di Anna Maria Novelli & Luciano Marucci



•• D'Auria Editrice

Il rapporto tra Giuseppe Verdi e il musicista-musicologo Giovanni Tebaldini, sviluppato dal 1894 al 1901, è il filo conduttore di questo libro. Il più grande compositore del melodramma italiano era giunto all'ultima fase creativa con mirabili *Pezzi sacri*, tra cui il *Te Deum*. Tebaldini andava distinguendosi come Maestro della storica Cappella della Basilica di Sant'Antonio a Padova, poi quale Direttore del glorioso Conservatorio di Musica di Parma. Più tardi ebbe un ruolo di primo piano nel rinnovamento del gusto musicale in Italia, particolarmente nella riforma della musica sacra.

In più di mezzo secolo di attività si era dedicato, con passione e competenza, anche allo studio della complessa produzione verdiana e aveva dettato saggi, tenuto conferenze, ricordato incontri e conversazioni.

Dopo accurate ricerche e approfondimenti, sono stati qui riuniti organicamente i suoi scritti - editi e inediti - sostanzianti da dotte e acute analisi, nonché da originali intuizioni ancora oggi sorprendenti.

I diversi materiali - supportati da molte appendici (corrispondenza, annotazioni, riflessioni, ecc.), raccordati e integrati con commenti e note esplicative - tra l'altro rivelano aspetti finora inesplorati e contribuiscono a chiarire problematiche rimaste aperte.

Ne è risultato un "testo unico", divulgativo e a un tempo specialistico - basato sull'assoluta attendibilità delle fonti - capace di rievocare con puntualità, e perfino emotivamente, la relazione fra i due protagonisti, accomunati soprattutto dagli alti ideali artistici e dalla volontà di ridestare l'interesse per la nostra identità musicale.

L'iniziativa editoriale, a chiusura dell'anno verdiano, si inserisce a pieno titolo tra le tante che hanno celebrato la ricorrenza. Per Tebaldini, alla vigilia del cinquantenario della scomparsa, rappresenta il momento iniziale di una doverosa rivisitazione.



Con il Patrocinio di

- Regione Marche
- Amministrazione Provinciale di Ascoli Piceno
- Amministrazione Comunale di Brescia
- Amministrazione Comunale di San Benedetto del Tronto
- Biblioteca Apostolica Vaticana
- Biblioteca Palatina di Parma
- Conservatorio di Musica “A. Boito” di Parma
- Ateneo di Brescia - Accademia di Scienze Lettere e Arti

*in prima di copertina*  
Giuseppe Verdi

*in quarta di copertina*  
Giovanni Tebaldini

# **IDEALITÀ CONVERGENTI**

**Giuseppe Verdi e Giovanni Tebaldini**

ricordi saggi testimonianze commenti

a cura di Anna Maria Novelli & Luciano Marucci

alla memoria  
degli artisti che hanno contribuito a costruire il nostro presente

## ***PREFAZIONE***

Nel turbinoso succedersi di iniziative per celebrare il primo centenario della morte di Verdi questo volume si colloca in una prospettiva particolare, quella del rapporto del Maestro di Busseto con Giovanni Tebaldini. È un rapporto che si ricollega ad un atteggiamento verdiano caratterizzante l'ultima fase creativa del compositore: la volontà di risalire a quei musicisti, a quelle opere, a quello stile che Verdi riteneva rappresentativi della tradizione musicale italiana. Ed è così che egli si rivolge all'allora Maestro di Cappella della Basilica di Sant'Antonio a Padova, perché gli faccia avere il manoscritto del *Te Deum* di Vallotti, nella (vana) speranza di trovare in quella composizione un modello su cui atteggare il proprio *Te Deum*.

La tradizione italiana per Verdi è anche quella della polifonia vocale cinquecentesca, ed è in questo spirito che egli elogia e stimola Tebaldini - e Gallignani, allora Direttore del Conservatorio di Parma - a far eseguire agli allievi Palestrina, Marenzio, Monteverdi.

È in questa prospettiva storica e culturale che si pone e si giustifica questo volume, amorevolmente curato dalla nipote di Tebaldini. A lei e a tutti quelli che l'hanno realizzato va il grazie degli studiosi verdiani.

*Pierluigi Petrobelli*

Direttore dell'Istituto Nazionale di Studi Verdiani

## ***PREMESSA***

Nel centenario della morte di Giuseppe Verdi, accanto alle lodevoli iniziative che ne hanno riproposto il genio in ambito internazionale, è doveroso restituire la voce a Giovanni Tebaldini (del quale nel maggio prossimo ricorrerà il cinquantenario della scomparsa), uno dei pochi artisti che ebbero il privilegio di frequentarlo nella piena maturità e che dedicò un consistente capitolo della sua attività al Grande di Busseto.

Va ricordato che Tebaldini, tra fine Ottocento e primi decenni del Novecento, seppe dare, con abnegazione, un efficace contributo al rinnovamento della cultura musicale italiana, non soltanto come illuminato riformatore della musica sacra, settore che praticò con particolare competenza ed entusiasmo. Fu un vero Maestro, animato da alte idealità e profonda spiritualità, ancora tutto da riscoprire nella poliedrica circolarità della sua produzione.

A parte le qualità delle sue composizioni, da studioso e didatta è stato tra i primi a far apprezzare - attraverso ricerche, trascrizioni, esecuzioni, divulgazioni - la bellezza delle opere dei più importanti autori dell'antichità (fino ad allora sottovalutate o ignorate) e della contemporaneità, "influenando notevolmente sulla formazione del nuovo gusto" (Rinaldi). Da musicologo e giornalista pubblicò molti studi storico-critici e articoli su varie testate, "densi di vita oltre che di dottrina" (Abbiati); da interprete (organista, direttore di cori e d'orchestra) ed erudito oratore compì una perseverante azione di apostolato.

In tanta solerzia sostenne con vigore l'operato di Verdi e continuò a difenderne l'immagine dagli attacchi dei detrattori.

Ora i diversi materiali - peraltro difficilmente reperibili - sono stati selezionati e aggregati organicamente. La scelta è caduta sui più significativi, quelli che propongono letture più penetranti dell'opera, e sui *ricordi* più vivi e circostanziati. Ad essi sono state affiancate molte appendici, tratte da autografi ritrovati in raccolte private e presso istituzioni pubbliche (relazioni, confidenze epistolari, annotazioni...), che complementano e svelano fino in fondo il pensiero dell'autore e la sua ricchezza interiore.

Si noterà che Tebaldini, dalle emotive impressioni giovanili giunge a sagge analisi tecnico-linguistiche e psicologiche, a intuizioni geniali ancor oggi fondamentali. Ma il suo fervore, privo di retorica per la sincerità del sentire, resta immutato. In verità aveva per "Lui" un'autentica venerazione: non tralasciava occasione per lodarne il talento naturale, approfondire aspetti della sua poetica e intervenire autorevolmente nelle controversie.

Il percorso, dunque, si snoda e s'intreccia lungo una linea che dalle rimembranze più accessibili sale verso l'indagine specialistica; mentre i commenti, i raccordi e le note esplicative concorrono a comporre il quadro d'insieme e a ricreare lo

spirito dell'epoca. L'assoluta attendibilità delle fonti, immuni da manipolazioni o censure, fa del libro un mezzo necessario per meglio comprendere Tebaldini: uomo di cultura europea e di straordinaria fede; artista sensibile che non volle mai uniformarsi alle banalità, anzi si batté per contrastarle.

Parallelamente esso ha l'ambizione di alimentare il dibattito tuttora aperto su certe problematiche legate all'universo creativo di Verdi in relazione al suo tempo.

La concentrazione dei testi in un volume ha consentito di poterli confrontare, integrare e contestualizzare; di chiarire passaggi e collegamenti. Quindi, non si tratta di un semplice assemblaggio di scritti storici, più o meno noti, in forma di arida antologia.

La sintonia tra Verdi e Tebaldini era basata principalmente sulla necessità di recuperare il passato al presente, nella convinzione che i maggiori musicisti dei secoli andati avessero raggiunto una elevata capacità espressiva, tanto da saper parlare ancora alle generazioni future.

Entrambi avevano un carattere incorruttibile e combattivo, dovuto essenzialmente all'amore per la verità, alla piena conoscenza della disciplina, all'alto concetto dell'arte e alla serietà professionale, specie come educatori, nel momento in cui l'*italianità musicale* era contaminata da leggerezze-mondanità-accademismi e andava sottratta alla decadenza.

Da qui la rivisitazione della nostra identità musicale, che esalta i valori atemporalmente e il senso della memoria, il primato dell'arte come luogo dell'immaginario e dell'immaterialità in un mondo spesso dominato dall'aver e dall'effimero.

Insomma, da queste pagine emerge l'incontestabile unicità di Verdi, ma pure l'esemplarità di un Tebaldini dotato di intelligenza creativa e di grande carica umana, colto e rigoroso, appassionato, onesto e umile; costantemente sospinto da una insolita tensione etica.

Il linguaggio, ovviamente, è quello del tempo che andava fondando la moderna musicologia, non privo, però, di sentimenti, impreziosito da sapienti rimandi e da peculiarità letterarie.

Recentemente "Aurea Parma", con un ampio saggio della Dott.ssa Raffaella Nardella, ha voluto ricordare il costruttivo rapporto Verdi-Tebaldini che ebbe come scenario soprattutto l'ambiente del Conservatorio. E da lì, in quegli anni che furono per Tebaldini di sofferta ma feconda esperienza, uscirono proposte strutturali innovative e compositori che seppero finalizzare i nobili insegnamenti del loro direttore e maestro, dando continuità alla tradizione classica sull'esempio di Verdi.

*Anna Maria Novelli*

*Luciano Marucci*

## **“IL FANCIULLO IN UN’ANIMA GRANDE”**

### **VERDI E I SUOI AMMIRATORI**

Ero un bambino molto piccolo e mio nonno Giovanni un vecchio molto avanti negli anni: pochi capelli bianchi, vestiti sempre scuri rigorosamente con gilè, lo sguardo malinconico. Abitava con noi nell’unica stanza con balcone, di fronte al quale lui sedeva dietro una grande scrivania nera a fianco di una libreria elegante, sempre nera. Alla parete opposta un letto alto e massiccio, altre librerie più piccole, una bella poltrona, delicatamente rossa, e naturalmente un pianoforte, il suo pianoforte, dove passava tanto tempo; quanto ne passiamo noi al computer.

Nonno Giovanni era fatto così: aveva accettato l’ospitalità di sua figlia in età tarda, ma si era portato i suoi mobili, perché teneva alla sua autonomia, e anche i suoi ricordi.

A tavola non si cominciava a mangiare senza di lui. Ma che fosse importante al di là delle mura domestiche io non l’avevo capito bene. Ogni tanto arrivava la RAI ad intervistarlo: una tortura per me. Con i mezzi tecnici di allora, mentre Nonno parlava, non si poteva correre né camminare, né giocare. Qualche volta sedevo accanto a lui in silenzio perfetto e sofferto, sotto lo sguardo severo di quei signori che tenevano il microfono.

Ma io, di nuovo, non capivo perché la radio volesse la voce di mio nonno e cosa potesse significare. Non sapevo neppure cosa fosse la comunicazione di massa e la TV era di là da venire.

In quegli anni andavo a tagliare i miei capelli da “Franco e Stefano”, i barbieri più informati dell’intera San Benedetto, ed anche i più allegri e aperti. Franco mi raccontava storie in dialetto, piene di parole ridicole, incomprensibili a chiunque non fosse del luogo. La nostra risaputa ignoranza era una nostra specialità. Eppure fu lui a farmi capire che Giovanni Tebaldini non era solo mio nonno. Un giorno, mentre tagliava e tagliava, mi disse che lo aveva visto comperare il gorgonzola e scherzava su quel nome strano, poi aggiunse: - Ma tu lo sai che lui il gorgonzola magari l’ha mangiato con Giuseppe Verdi che ha conosciuto?

Franco parlava di Verdi con tono estasiato, lo stesso che avvertivo quando raccontava di San Benedetto martire, nostro patrono.

Così imparai quanto Verdi fosse rispettato.

La fama di Verdi è un fenomeno noto, ma dai contorni poco studiati e poco definiti. Forse un fenomeno unico nella storia del teatro musicale e della comunicazione culturale. Una popolarità emersa, come un miracolo, con il *Nabucco* e mai sopita fino ai nostri giorni. Una popolarità diffusa tra gli specialisti, gli intellettuali e tra il popolo dell’opera, il pubblico dei loggioni.

Ci sono molteplici spiegazioni, diverse per riferimenti.

Una di esse si attesta sul versante politico. Verdi interprete artistico del Risorgimento, del patriottismo ottocentesco, uno dei padri della patria, forse il più nobile e universale o, quanto meno, l'unico distaccato dalla polemica dei differenti gruppi politici risorgimentali.

Mazzini era amato ed invisso, cospiratore irriducibile e antimonarchico. Nell'interpretazione armonica del Risorgimento la definizione di apostolo dell'unità d'Italia, che tutti abbiamo imparato alle elementari, nasconde con un malcelato giudizio liquidatorio la sua incapacità a muoversi nel mondo concreto della politica. L'apostolo è al massimo il produttore di un'idea che per essere realizzata richiede adattamenti e ben altri politici accorti che non il rivoluzionario astratto, abituato alla clandestinità e all'esilio.

Troppo scaltro Cavour, fino al cinismo. La sua abilità viene esaltata, ma nella definizione di "tessitore" c'è un giudizio severo che ne limita la grandezza: tessitore di tele altrui e di un telaio che appartiene al suo re. Un riformatore la cui azione è legata alla importante innovazione produttiva nell'amministrazione delle proprietà agricole di famiglia. Perché, a livello statale, piemontese o italiano non c'è traccia di una sua riforma agraria.

Garibaldi: troppo focoso, troppo uomo d'azione, capace di regalare un regno ad un altro re, di farsi ferire dai soldati di quello stesso re solo due anni dopo e di chiudere la propria carriera militare combattendo per la Repubblica Francese contro i prussiani.

"Galantuomo" il primo re dell'Italia unificata che continuò a numerarsi come secondo. In questa definizione è nascosta una valutazione: non si leggono altri pregi nella sua vita da donnaiolo cacciatore, se non quello di avere assecondato Cavour e di avere scelto come propria missione il tentativo caparbio di vendicare il padre Carlo Alberto. La regina Vittoria aveva colto il contenuto dinastico della sua azione e non gli perdonò mai di avere tolto il trono al Duca di Lorena che per via materna era suo zio. Fu per questo che la casa reale britannica si imparentò con tutte le case regnanti d'Europa ad eccezione dei Savoia.

Verdi, invece, fu l'interprete artistico puro che diede voce alla cultura liberale, nazionale anti-austriaca e anti-dispotica. Questa lettura della popolarità di Verdi nel suo tempo e oltre, legandolo all'Italia stessa e agli italiani, nascerebbe con il *Nabucco*, con il coro "Va pensiero sull'ali dorate".

Il coro - scrive Baldini in un suo famoso saggio su Verdi - "si suppone che ritragga dal vivo i sentimenti del popolo ebraico in cattività, smanioso di attingere la libertà ancor rimandata. Di più, si suppone che il luogo sulle sponde dell'Eufrate, come dice una didascalia del libretto, anziché la cattività degli ebrei, adombri le sofferenze del popolo italiano gemente ancora sotto il giogo austriaco e ansioso di riscattarsene". Verdi interprete del patriottismo e dei sentimenti politici, ma solo dei sentimenti non delle politiche, continuerà ad alimentare il rapporto con la parte più pura dell'amore ottocentesco per la libertà: basta scorrere i titoli delle sue opere o conoscerne le trame: *I Lombardi alla*

*prima Crociata, Don Carlos, Macbeth* e, naturalmente, la più risorgimentale delle sue opere, *I Vespri Siciliani*. Ma anche il *Rigoletto* e *Il Trovatore*, indirettamente palpitano dell'anti-autoritarismo verdiano.

La fortuna di questa immagine patriottica e liberale di Verdi è espressa in modo diretto in una lapide significativa collocata nella canonica della chiesa dove la madre di Verdi, con il piccolo Giuseppe ancora in fasce, si sarebbe rifugiata nel 1814, per sfuggire agli eccessi delle truppe austriache che erano venute a restaurare i troni caduti nel periodo napoleonico e scorrazzavano nella Padania:

In questa torre vetusta e gloriosa / L'anno 1814 / Luigia Uttini Verdi / Scampava il suo piccolo Beppino / Dalle orde di Russia e d'Austria / Devastanti questa fertile plaga / e conservava / all'Arte un Arcangelo sublime / all'auspicata redenzione d'Italia / un bardo potente / alla terra di Roncole / una fulgida gloria imperitura.

L'immagine di interprete dei sentimenti di libertà dell'Ottocento, anche ammettendo che sia collegata al milieu italiano, non spiega la popolarità di Verdi in Europa e neppure il legame così forte nei suoi confronti da parte di un pubblico ampio per tutti gli anni della sua produzione e la sua assoluta popolarità mondiale nel secolo successivo.

Una seconda spiegazione è collegata alla capacità verdiana di interpretare in modo unico, mai retorico, i sentimenti più intimi della concezione della vita nel suo secolo. La parola chiave per capire il fenomeno Verdi, sarebbe "Romanticismo". L'autore di *Traviata* e di *Aida* avrebbe parlato a tutti il linguaggio dei sentimenti e dei valori che i romantici, da posizioni diverse, avevano reso comuni in tutta l'Europa. Avrebbe espresso in modo popolare, ma compiuto e non enfatico, i contenuti del Romanticismo maggioritario degli anni di mezzo del secolo XIX. Si pensi all'idea diffusa ancora oggi che la musica del duetto nel primo atto tra Alfredo e Violetta (*di quell'amor che è palpito dell'universo intero, croce e delizia al cor*), rappresenti la più bella melodia sull'amore mai scritta nella storia dell'opera. O ancora alle arie attraversate da una espressività difficilmente raggiunta e raggiungibile. I testi dei libretti delle opere verdiane sono spesso retorici, i personaggi poco sfaccettati, ma la musica di Verdi è un altro pianeta. Le note traboccano di sentimenti e di problematicità.

Franz Werfel, nel suo *Verdi. Il romanzo dell'opera*, ricco di suggestioni fantastiche e di precisi riferimenti alla sua vita, per riassumere questo atteggiamento di ammirazione nei confronti del musicista di Busseto, usa una citazione di Gabriele D'Annunzio:

Ci nutrimmo di lui come del pane / Ci nutrimmo di lui come dell'aria libera e infinita / Cui dà la terra tutti i suoi sapori. / La bellezza e la forza di sua vita, che parve solitaria / Furon come su noi cieli canori. / Egli trasse i suoi cori / Dall'imo gorgo dell'ansante folla. / Diede una voce alle speranze e ai lutti / Pianse ed amò per tutti.

Verdi, autore romantico che sa parlare fino alle corde più interne del pubblico,

che, componendo, visse per tutti. Anche questa immagine, sicuramente suggestiva, è incompleta, come quella precedente dell'autore liberale. Verdi fu sì un romantico, ma andò anche al di là del suo tempo.

In realtà, come ci dicono i suoi ammiratori di fine secolo ('800), e anche le lettere di mio nonno Giovanni, l'aspetto singolare della fama di Verdi è fondata su due fattori: una caratteristica unica della produzione teatrale verdiana e un carattere altrettanto unico di Verdi artista.

La caratteristica riassunta è la seguente: le sue opere e la sua musica non hanno interpretato i sentimenti di un pubblico, ma hanno prodotto esse stesse il loro pubblico. La differenza tra Verdi e altri autori come Rossini, per esempio, è quella che corre tra il riempire i teatri o inaugurare una moda e il produrre un pubblico dentro e fuori dal teatro.

Il patto con gli spettatori inizia con il *Nabucco*, un'opera in qualche modo inconsueta che, come dice Giuseppe Rausa, dovette avere lo stesso impatto dell'irrompere sulla scena dell'universo del rock, dei gruppi hard come Led Zeppelin o Deep Purple che eclissarono la melodicità dei Beatles e contribuirono alla affermazione di un pubblico planetario giovanile, portatore di uno stile ben determinato di pensiero e di concezione della vita.

Il coro, l'azione concisa, sono la novità dirompente che inaugura una rivoluzione nella direzione di un melodramma più vigoroso e coinvolgente.

L'avventura musicale di Verdi rimane sempre straordinariamente legata a questo patto con il pubblico, al comune sentire proposto dalle opere e alla capacità conseguente di trascinare alla musica persone del tutto negate alla specificità dell'espressione musicale. Da non dimenticare il caso di Cavour - antimusicale per eccellenza - che nel momento in cui ricevette la notizia del successo della guerra del 1859, e quindi del trionfo della sua strategia politica, spalancò la finestra che dava sulla piazza affollata di gente acclamante e, incapace per la grande commozione di proferire parola, cantò con voce falsa, tremante e rauca, la "stretta" de' *Il Trovatore*.

Werfel, nel romanzo citato, coglie l'importanza tutta peculiare del rapporto del compositore con gli spettatori. L'azione si concentra nel periodo che precede la creazione dell'*Otello*. Verdi si reca in incognito a Venezia, che rappresentava per lui non solo la straordinaria città sul mare, ma anche il luogo che Wagner aveva eletto a palcoscenico dei suoi trionfi. Dice a se stesso che vuole andare a vedere un suo vecchio amico, Vigna, che sta morendo, ma poi, quando entra nel teatro dove Wagner sta suonando, comprende che forse è a Venezia per vedere da vicino quest'uomo, "il cui nome, la cui opera, il cui essere, le cui mille ombre lo perseguitavano da venti anni". Da un decennio, infatti, Verdi non produceva più musica. È un periodo difficile, che Giulio Ricordi denota con queste parole: "Che tristezza vedere un uomo come lui, al quale non si darebbero sessant'anni, che non ha mai avuto un mal di capo, che mangia con l'appetito di un giovane, che lavora tre o quattro ore di seguito sotto il sole ardente, riparato solo

da un cappellone di paglia e quest'uomo rifiuta ostinatamente di scrivere una sola nota”.

Verdi rimane osannato e rispettato, ma le mille ombre di Wagner che lo perseguitano, altro non sono che le paure di avere perduto il suo straordinario rapporto con il pubblico, di non essere più l'uomo in grado di creare quella mobilitazione di nobili sentimenti o semplicemente di atteggiamenti che si erano tramutati per anni in un lungo processo di educazione e formazione musicale, ma anche civile. Verdi aveva sempre avvertito di svolgere questa funzione.

Il pessimismo del periodo narrato da Werfel non ha altra spiegazione. “Nella musica come in amore, si deve soprattutto essere sinceri”. Così aveva detto Verdi un giorno a Gino Monaldi. Sinceri con il pubblico, e dalla fine degli anni Sessanta Verdi avvertiva il peso della nuova musica (della quale ‘rimprovera’ anche nonno Giovanni molti anni dopo) in cui sentiva venire meno quella sincerità.

In Russia, il cosiddetto “Gruppo dei 5”, cioè gli autori che fondarono la musica russa contemporanea, partirono contestando Verdi. Da profano, mi ha sempre colpito che Mussorgskij avesse lanciato volantini contro la musica di Verdi in un teatro di San Pietroburgo. Ma Mussorgskij pensava ad una musica che parlasse del popolo russo e al popolo russo, ai mugiki per i quali la povertà estrema era lo strumento della propria redenzione, ai servi, alle donne ignare che cantavano inni semplici alle oche che stavano per spennare, come accade alla fine del primo atto del *Boris Godunov*, ai monaci dalla religiosità austera. Verdi in Russia non parlava a questo pubblico, ma la ricerca di Mussorgskij era paradossalmente la stessa che aveva guidato Verdi per tutta la vita.

Ma torniamo al Verdi raccontato da Werfel. Come sappiamo, la crisi fu superata e venne l'*Otello*, una delle opere più conosciute e popolari.

E riandiamo, infine, al carattere di Verdi artista, il secondo parametro della sua popolarità.

Qui ci troviamo di fronte ad uno strano paradosso: il musicista più popolare d'Italia non perseguì mai la popolarità come obbiettivo. Anzi, fu schivo e modesto. Rimase semplice, rappresentò, agli occhi degli amici e del pubblico, l'innocenza, l'intenzione di non fare mai il male, “il fanciullo in un'anima grande”, come si dice nel titolo di questo contributo. Verdi era riservato fino alla apparente villania; sembrava perfino disinteressato agli altri e al mondo; eppure sapeva amare ed era amato.

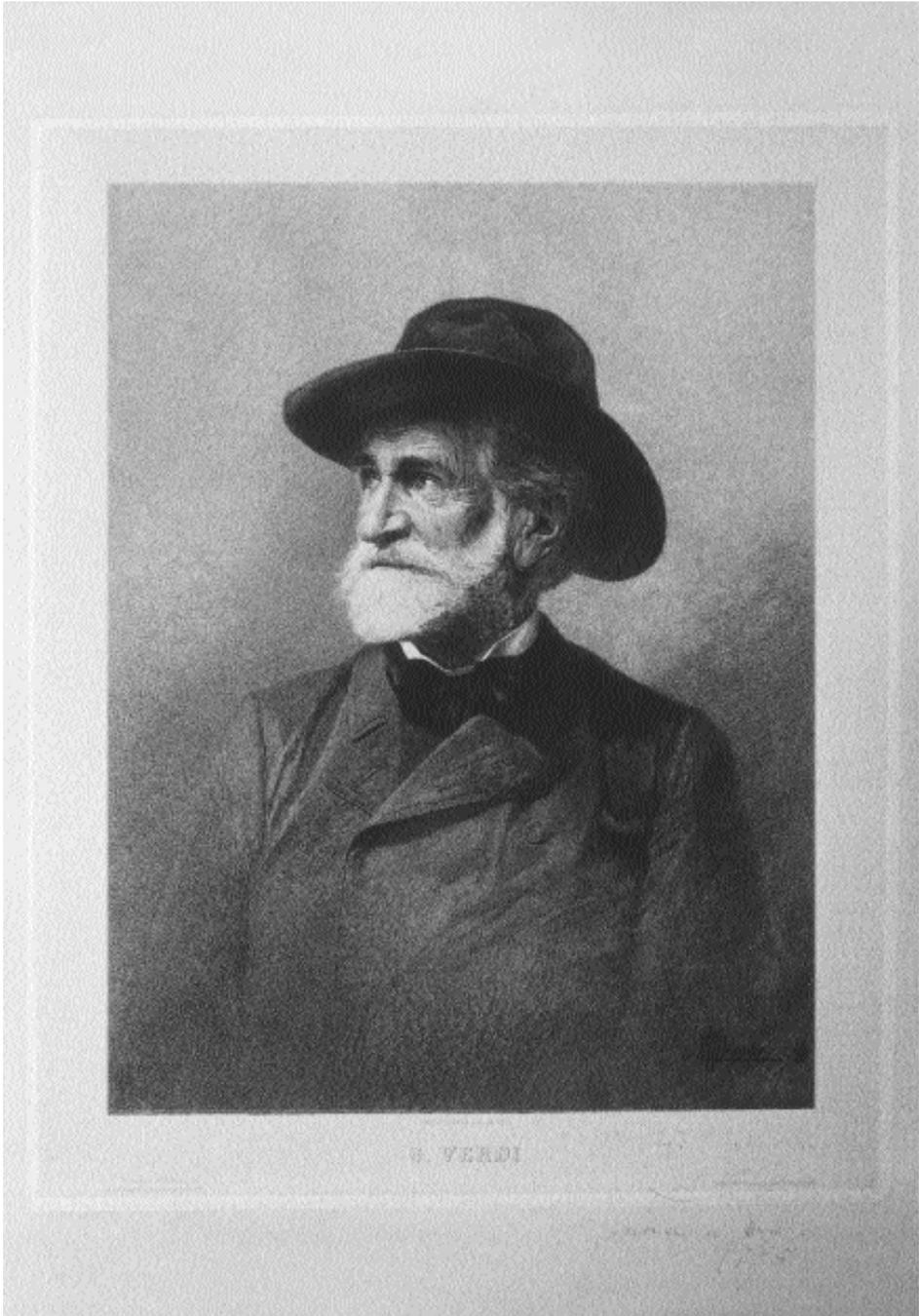
Werfel, nella prefazione al suo libro, quasi chiede scusa di dedicargli un romanzo e scrive notazioni molto lucide: “Egli che aveva orrore della pubblicità, che chiamava i giornali il flagello della nostra epoca, che biasimava la pubblicazione di epistolari postumi, che - a quanto racconta Rossini - si precluse a Parigi le probabilità di successo per la sua contrarietà a far visite; l'uomo che viveva inavvicinabile nella sua tenuta, non dovrebbe egli ribellarsi ad apparire come protagonista di un romanzo?”. Forse sì e forse no, posso dire io come modesto lettore.

Perché Verdi che non impostò mai la sua vita come fosse stata un romanzo, visse per la musica con la dedizione di un artigiano, di quelli descritti da Marx nelle pagine secondarie della sua produzione sociologica: costanti nel lavoro, contenti delle proprie creazioni, baciati dall'intuizione. Il rapporto con la creazione e la missione di educazione del pubblico fu l'avventura letteraria della sua vita. Egli stesso si definisce come un artigiano: "Io, che in fondo non amo lo sforzo, lavoro furiosamente: solitudine, studio; ecco la mia vita" (lettera a Luccardi, 1850). Ma nello stesso tempo esprime tutta la sua dedizione all'arte come etica romantica. Ecco cosa scrive nella sua lettera di congedo dall'Opéra di Parigi: "...io credo all'ispirazione. Voi, invece, credete soltanto alla fattura. Io voglio destare l'entusiasmo, che a voi manca, per veramente sentire. Io voglio l'arte, in qualunque forma, ma non mai come divertimento, come presuntuosa o ispirazione teorica, che per voi sono l'abbicì".

Ecco le ragioni vere della popolarità di Verdi e dell'ammirazione sconfinata che per lui ebbe la generazione di mio nonno Giovanni, che pure cercava altre strade musicali.

Lo dice di nuovo Werfel nella dedica del suo romanzo, del quale giustamente lo schivo Verdi fu il protagonista: "L'amore, l'entusiasmo, la pura passione per la propria musica, l'impossibilità di separarsi da essa, il suo abbandono alla propria opera, la sua vita, la sua umanità, tutto ciò ebbe alla fine ragione di lui". Questo è il tema del romanzo di Werfel e questo fu il romanzo della vita di Verdi, che mio nonno e tanti come lui, musicisti e semplici amanti della musica, riconobbero come la verità da inventare per superare - come scrisse poco prima di morire il Maestro di Busseto - melodia e armonia, scuola italiana e scuola tedesca, avvenire e passato, ed entrare nel regno della musica.

*Renato Novelli*



2 - Ritratto di Giuseppe Verdi in un'acquaforte dell'artista Carlo Chessa con dedica autografa:  
"All'Egr. Tebaldini G. Verdi Genova Le Aperte 1898"

*Biografie*

Redigere una biografia completa di Giuseppe Verdi sarebbe impresa ardua e ripetitiva, tanti sono gli scritti che hanno trattato della vita e dell'opera. Altre informazioni, anche inedite, si rilevano dalle pagine di questo libro. Quindi, di seguito si riportano, in forma schematica, soltanto le date più significative del suo percorso creativo ed esistenziale.

Per Giovanni Tebaldini è stato delineato un quadro descrittivo della sua multiforme attività, in quanto il personaggio, che in vita era ben conosciuto, oggi è pressoché dimenticato.

## *Giuseppe Verdi*

**1813** Giuseppe Verdi nasce il 10 ottobre alle Roncole, frazione di Busseto, da semplice famiglia. Il padre Carlo è un rivenditore di alcoolici e tabacchi, la madre, Luigia Uttini, una filatrice.

**1828** Il suo primo lavoro eseguito in pubblico è una sinfonia che viene premessa al *Barbiere di Siviglia* di Rossini, rappresentato al Teatro di Busseto.

**1828-31** Scrive pezzi sacri, marce per la banda del paese, composizioni vocali e orchestrali.

**1832** Fa domanda per frequentare il R. Conservatorio di Musica di Milano. Non è accettato, ma resta nel capoluogo lombardo per studiare privatamente con il maestro Vincenzo Lavigna, aiutato economicamente dal ricco commerciante di Busseto Antonio Barezzi che ha intuito le sue qualità.

**1833** Morto il suo primo insegnante (Ferdinando Provesi), direttore della Banda Municipale di Busseto, viene chiamato al suo posto e non può rifiutare per aver assunto in precedenza l'impegno di sostituirlo.

**1836** Sposa Margherita Barezzi, giovane e bella figlia del suo benefattore.

**1837** Nasce la figlia Virginia.

**1838** Scaduto il contratto con la Banda di Busseto, si trasferisce con la moglie a Milano, anche per allontanarsi dal luogo dove, un mese dopo la nascita del figlio Icilio Romano, era morta Virginia.

**1839** Conosce la cantante Giuseppina Strepponi. A novembre è rappresentata alla Scala, con successo, la sua prima opera: *Oberto Conte di San Bonifacio*, su libretto di Temistocle Solera.

A ottobre muore il figlio.

**1840** Colpita da violenta encefalite, muore anche la moglie. Nonostante il suo morale a terra, per rispettare un contratto, compone il melodramma giocoso *Un giorno di regno*. Messo in scena alla Scala, è un fiasco.

**1842** L'impresario Merelli insiste perché metta in musica *Nabucco*. Il trionfo dell'opera alla Scala risolve il suo animo. Per gli italiani oppressi dallo straniero, il coro *Va pensiero...* diviene un canto di libertà.

Nasce a Padova Arrigo Boito che diverrà suo fedele amico e collaboratore.

**1843** È rappresentata alla Scala, con successo “entusiastico”, un’altra opera: *I Lombardi alla prima Crociata*.

**1844** Compone e mette in scena a La Fenice di Venezia, tratta da un testo di Victor Hugo, *Ernani*, accolta con favore.

Acquista la tenuta di Sant’Agata.

In novembre al Teatro Argentina di Roma si danno *I due Foscari*, su libretto di Francesco Maria Piave da un dramma di Byron.

**1845** *Giovanna d’Arco*, desunta da Schiller, è messa in scena alla Scala con buona accoglienza. Segue *Alzira* a Napoli.

**1846** Ancora a La Fenice di Venezia è data *Attila*. Ottimo successo. È l’opera più violenta, ma ugualmente ben accetta per il particolare momento politico che sta vivendo l’Italia.

**1847** *Macbeth* alla Pergola di Firenze segna il suo primo incontro con Shakespeare. L’opera è accolta con favore, mentre *I Masnadieri* a Londra vengono contestati.

Va facendosi più stretto il suo legame con Giuseppina Strepponi.

**1848** *Il Corsaro* viene rappresentato a Trieste.

**1849** È la volta di *La battaglia di Legnano* a Roma e di *Luisa Miller* a Napoli. Grazie ai guadagni, può permettersi di costruire la Villa di Sant’Agata, dove trascorrerà parte dell’anno fino alla morte e dove nasceranno i suoi capolavori.

**1850** Ancora a Trieste va in scena *Stiffelio*.

**1851** Muore la madre.

A La Fenice di Venezia è rappresentato *Rigoletto* (libretto di Piave da *Le roi s’amuse* di V. Hugo).

**1853** Vedono la luce altri due capolavori: *Il Trovatore* rappresentato a Roma (tratto da *La Signora dalle camelie* di Dumas figlio) e *Traviata* a Venezia.

**1854** A Parigi si danno *I Vespri Siciliani*.

**1857** *Simon Boccanegra* è accolto con favore a Venezia.

**1859** Sposa la Strepponi.

A Roma è acclamato *Un ballo in maschera*.

**1860** Proclamato il Regno d’Italia, dietro le insistenze di Cavour, accetta di

candidarsi a deputato del primo Parlamento italiano ed è eletto tra i liberali.

**1862** I coniugi Verdi si recano a Pietroburgo per preparare *La Forza del Destino* e assistere alla sua rappresentazione.

Per l'Esposizione di Londra il musicista compone *Inno alle Nazioni*.

**1867** Nasce *Don Carlos* che viene dato a Parigi. A distanza di pochi mesi, muoiono il padre, il benefattore Barezzi e l'amico librettista F.M. Piave.

**1871** Al Cairo, in occasione dell'apertura del Canale di Suez, trionfa l'*Aida*.

**1874** Prima esecuzione a Milano della *Messa da Requiem* composta in memoria di Alessandro Manzoni.

**1875** È nominato senatore a vita.

**1880** Compone *Pater noster*.

**1881** Rielabora *Simon Boccanegra*. Il libretto di Piave è riveduto da Arrigo Boito.

**1883** Muore Wagner. Verdi resta l'incontrastato, più grande operista vivente.

**1887** Compone *Otello* su testo di Boito.

**1888** Muore l'editore Tito Ricordi a cui succede il figlio Giulio.

**1889** Scrive *Ave Maria*.

**1893** Ancora su libretto di Boito lavora a *Falstaff* che viene rappresentato alla Scala con enorme successo. Con questa opera Verdi sembra smentire di essere un autore esclusivamente drammatico.

**1895-97** Compone *Stabat Mater*, *Te Deum* e *Laudi alla Vergine Maria*.

**1897** Muore a Sant'Agata la seconda moglie Giuseppina.

**1898** Per Pasqua i *Pezzi sacri* sono eseguiti a Parigi.

**1901** Il 27 gennaio Verdi muore a Milano. È sepolto nel Cimitero Monumentale. Un mese dopo la salma viene traslata, insieme con quella della moglie Giuseppina, nella cappella della Casa di Riposo per Musicisti da lui fondata.



3 - Giovanni Tebaldini

## *Giovanni Tebaldini*

Giovanni Tebaldini nasce a Brescia, da umile famiglia, il 7 settembre 1864. Giovane prodigio, suona in chiesa ancor prima di diventare allievo di Paolo Chimeri e Giovanni Premoli per il pianoforte, di Roberto Remondi e Giacinto Conti per il violino, presso il locale Istituto Musicale “Venturi”.

Cugino di Padre Giovanni Piamarta (beatificato nel 1998), che lo aveva incoraggiato a seguire la sua vocazione, collabora con alcuni teatri come maestro di coro, dall’età di quindici anni al 1881, quando diviene organista a Vespolate. Passato nel 1883 a frequentare il Regio Conservatorio di Milano, diretto da Antonio Bazzini, studia armonia, contrappunto e fuga con Panzini e composizione con Amilcare Ponchielli. In una scuola serale, dove lavorava come pianista accompagnatore, conosce Guerrino Amelli - l’iniziatore della riforma della musica sacra in Italia - che lo introduce agli studi di paleografia musicale, canto gregoriano e polifonia vocale.

Contemporaneamente scrive sui periodici “Gazzetta Musicale di Milano” (edita da Giulio Ricordi), “Lega Lombarda”, “Musica Sacra”.

Espulso dal Conservatorio per un articolo critico su una Messa del suo professore Polibio Fumagalli, nel 1885 va a dirigere la Schola Cantorum di Vaprio d’Adda e, in seguito, è organista presso la Cattedrale di Piazza Armerina.

Tra il 1887 e il 1888 riprende a Milano l’attività giornalistica e a Vaprio il posto di organista. Quindi, si trasferisce in Germania, primo italiano a frequentare la famosa Kirchenmusikschule di Regensburg (Ratisbona), sotto la guida dei professori Haberl e Haller.

Nel 1889, su proposta dello stesso Haberl, di P. Angelo De Santi e di Giuseppe Gallignani, è nominato Direttore della Schola Cantorum e Secondo Maestro di Cappella in San Marco a Venezia; incarico che lascia nel 1894 per andare a dirigere la Cappella Musicale della Basilica di Sant’Antonio a Padova, dove organizza le Feste Centenarie del Santo (1895), importanti concerti e pubblica *L’Archivio Musicale della Cappella Antoniana in Padova - Illustrazione storico critica*, che gli vale le lodi di A. Boito e Verdi.

Seguendo i suoi interessi giornalistici, nel 1892 fonda e dirige, fino all’ultimo numero (giugno 1895), il periodico “La Scuola Veneta di Musica Sacra”. Successivamente è chiamato a collaborare alla “Rivista Musicale Italiana” dei F.lli Bocca di Torino.

In quel periodo intrattiene rapporti con musicisti come Boito, Sgambati, Martucci, Bossi, Perosi; uomini di cultura come Fogazzaro, Fortuny, Gianturco, Illica, Luigi e Urbano Nono.

Dal 1894 al 1901 è in corrispondenza e incontra più volte Giuseppe Verdi.

Tra il 1895 e il 1897 consegue cinque primi premi, all’unanimità, per composizioni

vocali ed organo in concorsi indetti dalla Schola Cantorum di Saint-Gervais di Parigi.

Dirige il Conservatorio di Parma dal 1897 al 1902, dove ha come allievi Ildebrando Pizzetti, Vito Frazzi, Bruno Barilli, Giulio Bas, Agide Tedoldi...

Nel 1903 il Cardinale Giuseppe Sarto (futuro Papa Pio X) lo incarica - con Bossi, Terrabugio, Galignani e pochi altri - di attuare la riforma della musica sacra in Italia.

In quell'anno diviene Direttore della Cappella Musicale di Loreto dove resta fino al 1924 attuando "un programma di radicali riforme sulla base della restaurazione della vera musica liturgica".

Nel 1919 è tra i fondatori dell'Associazione "Alessandro Scarlatti" di Napoli. Nel 1921, per le Celebrazioni del VI Centenario Dantesco a Ravenna, viene chiamato ad allestire e a dirigere la sua *Trilogia Sacra*, espressa con melodie gregoriane, mottetti ed inni palestriniani (Ed. Simboli, Recanati, 1921). Nel 1925 è incaricato di commemorare G.P. da Palestrina con un discorso e un concerto di musiche del grande Maestro. Nello stesso anno Francesco Cilèa gli affida la cattedra speciale di "Esegesi del canto gregoriano e della polifonia palestriniana" presso il Conservatorio "San Pietro a Maiella" della città partenopea; mentre nell'anno accademico 1930-'31 ha la direzione artistica dell'Ateneo Musicale "Claudio Monteverdi" di Genova.

Riceve varie onorificenze tra cui la *Commenda dell'Ordine di San Silvestro* dal Papa (1906), l'*Encomio Solenne* dall'Accademia d'Italia (1940) e la nomina ad *Accademico di Santa Cecilia* (1950).

È rimasto attivo fino alla morte, avvenuta a San Benedetto del Tronto l'11 maggio 1952.

Molta sua produzione compositiva è di genere sacro (146 titoli). Da ricordare la *Messa funebre* (in collaborazione con Marco Enrico Bossi, 1893), che vinse il concorso della Regia Accademia Filarmonica Romana per le annuali esequie di Re Vittorio Emanuele II al Pantheon di Roma; la *Missa Solemnis*, per 4 voci miste ed organo, in onore di Sant'Antonio da Padova (1895 - op. 12 - edita nel 1899 da Ricordi), premiata dalla Schola Cantorum di St. Gervais di Parigi; la *Missa Conventualis*, per 4 voci miste (1896 - op. 15); la *Missa pro defunctis*, per 4 e 5 voci miste (1908 - op. 35), eseguita nel 1908 e nel 1912 al Pantheon in Roma per le esequie di Re Umberto I; il *Quintetto pel Natale* (1933); il poema sinfonico gregoriano *Rapsodia di Pasqua* (1935-'37), eseguito al Teatro E.I.A.R. di Torino nel 1938 sotto la direzione di Ildebrando Pizzetti; *Pregghiera* (1947), ultima composizione, su versi di Ada Negri.

Le opere di musica profana sono 46. Tra i pezzi sinfonici e sinfonico-vocali: il bozzetto per orchestra *Fantasia araba* (1887 - op. 11) sul primo libretto di Luigi Illica; *Marcia festiva* (1897 - op. 20); *Epicedio* (1944-'45). Tra le liriche da camera e i brani corali: *Ella tremante venne al fine* (1904 - op. 32 n. 3), da un testo di Gabriele D'Annunzio; *L'Infinito* (1904), *A sé stesso* (1935) e *Amore e*

*Morte* (1935), per i *Canti* di Giacomo Leopardi; *Dolori ed ebbrezze* (1893 - op. 7), sei liriche per tenore e pianoforte su versi dal *Mistero del poeta* di Antonio Fogazzaro; *Lux in tenebris* (1912 - op. 37), sette liriche da *Enrico* e da *Miranda* dello stesso Fogazzaro.

Insigne studioso di paleografia musicale, si è dedicato all'attività di trascrizione e riduzione in partitura moderna di oltre 80 composizioni italiane e straniere, prevalentemente antiche, tra cui *L'incoronazione di Poppea* di Claudio Monteverdi; *Jephte* di Giacomo Carissimi, *Rappresentazione d'Anima e di Corpo* di Emilio de' Cavalieri (Ed. M. Capra, Torino, 1914), eseguita in prestigiose sedi in Italia e all'estero; *Euridice* di Jacopo Peri e Giulio Caccini; *Fuga in sol minore* di Girolamo Frescobaldi (Ed. Ricordi, 1931); *Totila* di Giovanni Legrenzi (Ed. Ricordi, Milano, 1937).

Tra il 1890 e il 1936 ha diretto circa 70 concerti nelle principali città italiane e straniere.

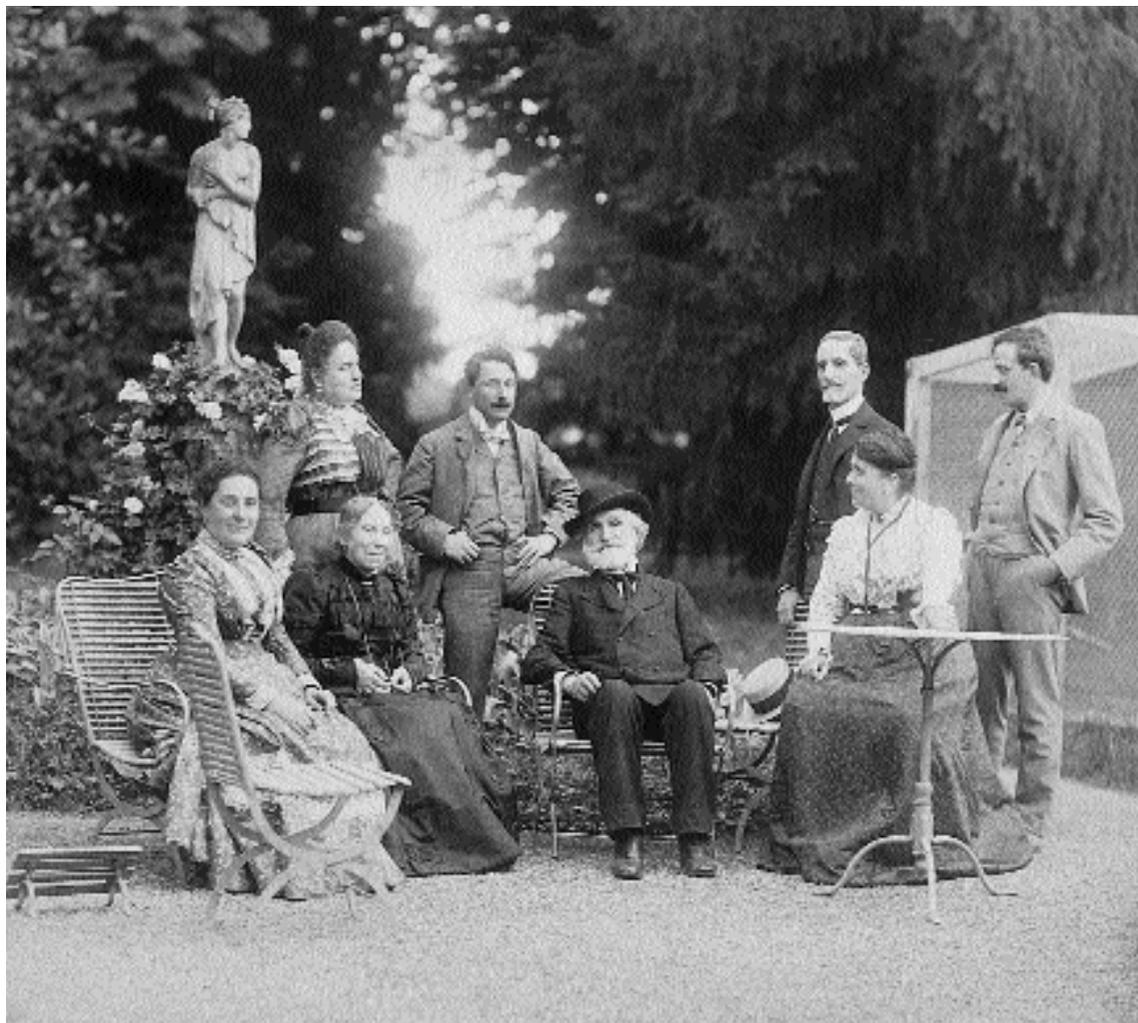
Come didatta ha lasciato un importante *Metodo di studio per l'organo moderno*, redatto in collaborazione con Marco Enrico Bossi (Ed. Carisch e Janichen, Milano, 1894), ancora oggi nel catalogo della "Nuova Carisch".

Come critico e ricercatore di musiche antiche ha pubblicato anche *La musica sacra nella storia e nella liturgia* (Macerata, Tip. Unione Cattolica, 1904); *L'Archivio Musicale della Cappella Lauretana - Catalogo storico-critico* (edito a cura dell'Amministrazione della S. Casa di Loreto nel 1921). È del 1931 il volume *Ildebrando Pizzetti nelle "memorie" di Giovanni Tebaldini*.

Profondo ed erudito storiografo, ha scritto molti saggi e articoli, tra cui quelli su Beethoven, Bellini, A. Boito, Donizetti, Legrenzi, Mozart, P. da Palestrina, Pedrell, Pergolesi, Perosi, Pizzetti, Ponchielli, Spontini, Rossini, Toscanini, Verdi, Wagner.

Alcuni suoi approfonditi studi su P. da Palestrina, Ponchielli e sull'estetica musicale (*Aurea Domus*) sono rimasti inediti.

Ben 172 le conferenze e le commemorazioni da lui tenute in Italia e in altre nazioni.



4 - Nel giardino di Villa Verdi, Sant'Agata, 1900. Da sinistra seduti: Maria Carrara (la cugina adottata dal Maestro), la cognata Barberina Streponi, Verdi, Giuditta Ricordi (moglie di Giulio). Da sinistra in piedi: il soprano Teresa Stolz, l'avv. Umberto Campanari, l'editore Giulio Ricordi e il pittore Leopoldo Metlicovitch che documentò quella visita con una serie di acquarelli.

## *Cronologia*

### Nota a *Cronologia*

Il capitolo evidenzia i vari momenti del rapporto di Giovanni Tebaldini con l'opera e la persona di Giuseppe Verdi, nonché le inferenze con il contesto culturale del periodo in esame.

## 1875-1952

**1875** Al Teatro Comunale di Brescia si prepara l'andata in scena dell'*Aida*. Un corista, coinquilino di Giovanni Tebaldini (allora ragazzo di undici anni), lo conduce ad ascoltare le prove.

**1881** Primavera. Alla Scala di Milano T. assiste alla rappresentazione del *Simon Boccanegra*. Rimane deluso per non aver potuto incontrare Verdi, presente solo alla prima.

**1884** Gennaio. Con alcuni compagni del Conservatorio di Milano, si reca alle prove pomeridiane del *Don Carlos*. Un giorno vede il tenore Francesco Tamagno, poi Giuseppe Verdi.

10 gennaio. Si tiene la prima di *Don Carlos*. T. e gli amici sono in loggione. Verdi si presenta alla ribalta.

(s.d.) Davanti al Teatro Milanese si ferma una carrozza. Scendono Arrigo Boito e Verdi. Insieme entrano in Teatro per assistere al *Minestron*, parodia del *Trovatore* di Edoardo Ferravilla.

Anche T. entra e vede Verdi e Boito.

**1893** Ogni domenica pomeriggio a Venezia. In casa di Mariano Fortuny si fa salotto tra artisti. Partecipa anche Tebaldini. Durante un incontro, giunge notizia del successo di *Falstaff*. Tra i presenti c'è Frau Tode Von Bülow (Daniela), figlia di Cosima von Bülow Wagner e nipote di Franz Liszt, che riporta un giudizio positivo del nonno su Verdi.

**1894** Marzo. La Presidenza della Veneranda Arca del Santo di Padova scrive a Verdi per invitarlo a produrre una Messa da eseguirsi il 15 agosto 1895, in occasione del VII Centenario della nascita di Sant'Antonio, ricorrenza a cui si vuole dare grande solennità.

14 giugno. Vista la difficoltà di Verdi ad accettare la proposta, la Presidenza scrive a T., già chiamato a ricoprire il posto di direttore della Cappella Musicale Antoniana, proponendogli di comporre la Messa in onore di Sant'Antonio che sarebbe stata eseguita qualora Verdi non avesse risposto positivamente.

21 giugno. L'editore Giulio Ricordi scrive a T. perché cerchi nell'Archivio della Cappella Marciana di Venezia una canzone o danza popolare utile a Verdi per l'edizione parigina di *Otello* (v. p. 47).

Tebaldini manda una *pavaniglia* di Fabrizio Caroso da Sermoneta,

composta nel 1597 e pubblicata nel 1630 in una “Raccolta di varii balli” da eseguirsi in occasione di nozze.

9 luglio. Verdi scrive a Giulio Ricordi:

Ho ricevuto le melodie greche. Non vi è nulla che faccia al caso mio, nonostante interessanti, anche non credendo che sieno della Grecia e dell’Oriente [...]. Ora mi abbisogna qualche cosa di Veneziano, oltre la *Furlana*. Vi è qualche cosa di Bizet, ma non basta. Cercate al più presto perché non c’è tempo da perdere [...].

[Aut.: Archivio Storico Casa Ricordi, Milano. Lettera pubblicata in *Carteggio Verdi-Boito*, a cura di Medici e Conati, p. 454, e in Abbiati, *Verdi*, vol. IV, p. 549]

10 luglio. V. scrive ancora a Ricordi:

[...] Che miseria quella musica mandatami da Tebaldini. Anche in quel tempo v’era ben altro, ben altro! Ci vorrebbe qualche cosa anche di un’epoca posteriore. Cercate, Cercate! Ma tutti questi savants non ne sanno più di me! Ma allora che necessità di essere savants? Non ne vale la pena. Intanto mandatemi un[a] bella *Furlana* [...]. [Aut.: ACRM. Lettera pubblicata in CVB, p. 455 e in Ab., cit., IV, p. 549]

12 luglio. V. sempre a Ricordi:

[...] Ahimé! Ahimé! Sono mezzo disperato!... Ho ricevuto la *Farandol* e la *Furlana*!... non vi è nulla per me, e non ci capisco nulla! Ma possibile che non vi sieno canzoni popolari Veneziane anche di un[’]epoca più moderna?

Infine io avrei bisogno: Qualche cosa di Turco!... Qualche cosa di Cipro-Greco! Qualche cosa di Veneziano!

[Aut.: ACRM. Lettera pubblicata in CVB, p. 455 e in Ab., cit., IV, pp.549-50]

**1895** Tebaldini pubblica l’*Archivio Musicale della Cappella Antoniana in Padova* che, su consiglio di Camillo Boito, architetto della Basilica di Sant’Antonio, manda ad Arrigo Boito e a Verdi.

**1896** 8 febbraio. Arrigo Boito da Milano scrive a T. (v. nota n. 12 a p. 71).

18 febbraio. Da Genova V. scrive a T. per ringraziarlo della predetta pubblicazione nella quale egli trova l’elenco di 119 composizioni di Padre Vallotti, tra cui un *Te Deum* (v. pp. 48-9).

Nello stesso giorno Verdi spedisce una lettera a Boito (v. p. 132)

Il 21 aprile 1895 aveva scritto a Edoardo Mascheroni:

[...] Voi dite d’aver sorpreso sul mio scrittoio qualche foglio di partitura!... Forse è vero! Volevo fare un *Te Deum*!! Un rendimento di grazia non per me, ma per il Pubblico per essere liberato dopo tant’anni di sentire altre opere mie!”.

[Aut.: The Houghton Library, Harvard University, Cambridge, Massachusetts. Lettera pubblicata in CVB, p. 469 e in Ab., cit., IV, pp. 572-73]

22 febbraio. T. risponde a V. suggerendo altri *Te Deum* di contemporanei o seguaci di Palestrina, ma con scarso entusiasmo riguardo al *Te Deum* di Vallotti (v. p. 133).

1 marzo. V. scrive ancora a T. (v. pp. 49-50).

18 marzo. T. invia a Verdi gli auguri per il suo onomastico e affronta l'argomento del divieto di copiatura della musica e dei documenti dagli Archivi (v. p. 136).

20 marzo. V. scrive a T. (v. p. 50).

1 maggio. V. scrive a T. (v. p. 50).

**1897** Febbraio. A Genova Tebaldini scorge Verdi mentre va alla posta, lo segue, lo vede entrare in farmacia e poi rientrare in casa. Il portiere di Palazzo Doria fa salire T., ma il servo, Giuseppe Gaiani, si rifiuta di annunciarlo. T. lascia il suo biglietto da visita in portineria.

17 febbraio. V., preso il biglietto, gli scrive "rimproverandolo" di non essere salito (v. p. 52).

(s.d.) T. risponde da Roma spiegando l'accaduto (v. p. 52).

(s.d.) Tornato a Padova, T. invia a V. alcune sue composizioni premiate dalla Schola Cantorum di Parigi e liriche inedite (v. note n. 15 e n. 16 a p. 72).

3 maggio. V. risponde da Busseto (v. p. 53).

21 giugno. Da Sant'Agata V. invia a T. questo messaggio:

Vivo ancora!... né fui ammalato! La ringrazio Eg. Maestro delle cortesie affettuose parola, e de suoi auguri. [Aut.: Raccolta Privata Marchesi, Parma]

Estate. T. si reca in Germania e da lì scrive a V.

12 ottobre. V. risponde (v. p. 72).

(s.d.) T. telegrafa a V. Dovendo transitare da Bologna per recarsi a Milano, gli comunica che si sarebbe fermato a Sant'Agata a fargli visita (v. p. 53-4).

(s.d.) V. risponde con lo stesso mezzo avvertendo T. di scendere a Fiorenzuola, di chiedere d'un certo vetturale il quale avrebbe avuto istruzioni per portarlo alla sua villa.

Non è documentato, ma forse V. incoraggia verbalmente T. a partecipare al Concorso per direttore del Regio Conservatorio di Parma (v. p. 264). In questa prima visita parlano di Benedetto Marcello, come predecessore di Vallotti, di Bach e naturalmente di Palestrina. Verdi si lascia andare a confidenze familiari e racconta della moglie che giace inferma (morirà il 14 novembre).

9 dicembre. Tebaldini è nominato direttore del Conservatorio di Parma con Regio Decreto.

16 dicembre. T. prende servizio a Parma con lo "stipendio annuo di

£ 6.000 oltre l'alloggio". Va ad abitare in Conservatorio con la moglie ventiseienne Angioletta Corda e le figlie Marie di cinque anni, Carolina di tre ed Emilia di 22 mesi.

23 dicembre. V. scrive a T. congratulandosi per la nomina (v. p. 56).

Fine dicembre. T. invia a V. gli auguri per Natale.

31 dicembre. Da Genova V. ricambia gli auguri (v. p. 56 e nota n. 21 a p. 73). T., iniziando un'azione interdisciplinare di valorizzazione dell'italianità culturale, sostenuta anche da V., scrive all'amico Fogazzaro:

Forse Ella avrà saputo del mio prossimo definitivo trasloco a Parma, dove andrò a dirigere quel Conservatorio. [...]

So che Lei sta per andare a Parigi allo scopo di tenervi una conferenza. Ella continua così a rendere rispettato ed amato il nome italiano. Forse io sono inopportuno, ma a nome anche dei molti che amandoLa da lungo tempo si sentirebbero assai lusingati d'averLa vicino, mi permetto pregarLa, quando non Le riesca di troppo disturbo di volerci onorare in qualche occasione a Parma, allo scopo di ripetere la stessa conferenza di Parigi. Lei non può credere quanto piacere recherebbe agli intellettuali, laggiù, la di Lei presenza.

[Aut.: Biblioteca Civica Bertoliana (Stipo Fogazzaro), Vicenza]

**1898** Settimana di Pasqua. T. va a Parigi, inviato dalla "Rivista Musicale Italiana" dell'Editore Bocca di Torino per recensire i *Pezzi sacri* di Verdi che vengono eseguiti per la prima volta all'Opéra, nella splendida Sala del Garnier, sotto la direzione di C.P. Taffanel. T. assiste alle prove e conosce l'eminente critico del "Temps" e della "Revue des deux mondes", Camille Bellaigue, assertore leale ed indefesso dell'arte verdiana in Francia.

In quella occasione T. incontra Giuseppe Galignani, Tito Ricordi e Arrigo Boito. Va a trovare quest'ultimo nella sua stanza al Grand Hotel, all'angolo del Boulevard des Capucines, a fianco del Teatro de l'Opéra. Tra l'altro, Boito gli dice:

Abbiamo trovato ed assicurato il nuovo direttore, l'artista e l'uomo che, dopo la morte di Franco Faccio, saprà far risorgere il nostro massimo Teatro: Arturo Toscanini.

[App. di G.T.: Archivio Privato Tebaldini]

Al ritorno T. scrive il pezzo per la "Rivista Musicale Italiana" (v. pp. 111-26) e pubblica anche un articolo sulla "Gazzetta di Parma" (v. pp. 128-29). Va a trovare V. che gli narra delle opposizioni al suo *Don Carlos* all'Opéra di Parigi nel 1867.

(s.d.) Al Conservatorio di Parma si presenta una persona con un *Te Deum*, datato 1835, per chiedere a T. se è autografo di Verdi (v. pp. 58-9).

2 giugno. Prima esercitazione pubblica degli allievi del Conservatorio di Parma con antiche musiche italiane del sec. XVIII: G.B. Bassani,

D. Scarlatti, D. Zipoli, B. Marcello, B. Vinaccesi. A. Lotti, G. Tartini, U. Galuppi.

(s.d.) Il Conte Stefano Sanvitale fa una donazione alla Biblioteca e al Museo del Conservatorio. Tra le medaglie, due riguardano Verdi.: una di piombo del 1850 e una d'argento del 1872 (v. p. 40).

[Museo storico "Riccardo Barilla" Conservatorio di Musica, Parma]

(s.d.) T. fa acquistare, per la Biblioteca del Conservatorio, partiture di Giuseppe Verdi delle Edizioni Ricordi: due esemplari di *Quattro Pezzi sacri*, lo *Stabat Mater* e il *Te Deum*.

Estate. Incontri di T. con V. a Sant'Agata.

8 dicembre. Seconda esercitazione pubblica degli alunni del Conservatorio con musiche italiane del XVIII secolo (v. progr. p. 58).

18 dicembre. V. da Milano scrive a T. per congratularsi (v. aut. p. 336).

Natale. T. invia a V. gli auguri.

31 dicembre. V. risponde con un telegramma (v. p. 60).

**1899** Gennaio. Il Ministero della P. I. Guido Baccelli - per pratiche precedentemente iniziate dal Maestro Gallignani - decreta alcune riforme da attuare nel Conservatorio di Parma.

25 gennaio. T. fa pervenire al Ministro altre proposte di miglioramento.

Febbraio. T. si reca a Genova (Palazzo Doria) per far conoscere a V. le innovazioni richieste e lo prega di appoggiarlo presso il Ministro. V. lo invita a pranzo e in tavola compare il servizio di posate d'oro a lui regalato nel 1862 dallo Zar di Russia in occasione della rappresentazione de' *La Forza del Destino*. Parlano del musicista Alberto Franchetti (v. p. 61).

18 febbraio. V. scrive al Ministro Baccelli chiedendo di "esaudire i desideri dell'egregio M<sup>o</sup> Tebaldini" (v. p. 62).

4 marzo. V. scrive a T. informandolo di aver interessato il Ministro (v. p. 62).

19 marzo. T., anche a nome del Conservatorio, invia a Verdi gli auguri per San Giuseppe:

Interprete pensiero professori, allievi rinnovo animo rispettoso ossequi profondi auguri vivissimi pregandoLa accogliere sentimenti gratitudine tutti noi con voti sua preziosa esistenza sia conservata salda testimonianza forza morale arte italiana.

[Min.: I-PAcon]

20 marzo. V. risponde con un telegramma (v. p. 56 e nota n. 21 a p. 73).

(s.d.) T. riceve una donazione di libri per la Biblioteca del Conservatorio,

tra cui la monografia *Giuseppe Verdi* (vita aneddotica con note e aggiunte di Folchetto) di Pougin, edita da Ricordi.

Estate. T. frequenta la villa di V. a Sant'Agata dove incontra Giulio Ricordi, Arrigo Boito e la cantante Teresina Stolz, amica del Maestro.

(ottobre?) T. telegrafa a V. forse per il compleanno:

Rinnovo animo rispettoso ossequi profondi, auguri vivissimi pregandola accogliere sentimenti venerazione gratitudine tutti noi. [Min.: I-PAcon]

18 ottobre. Giulio Ricordi riceve una lettera con cui T. gli chiede di rinunciare ai diritti per l'esecuzione delle musiche di V. nel Concerto a lui dedicato che sta preparando. [Min.: I-PAcon]

19 ottobre. Giulio Ricordi risponde positivamente (v. p. 149).

23 ottobre. T. scrive al Sindaco di Parma, Dottor Giovanni Mariotti, per invitarlo al Concerto del 17 novembre, nella ricorrenza del "60mo anno da che Giuseppe Verdi si presentava al pubblico della Scala per la prima volta, con l'*Oberto Conte di San Bonifacio*".

Qualche giorno dopo gli fa pervenire "copia dei programmi che si eseguiranno nella Sala Verdi". [Min.: I-PAcon]

24 ottobre. T. ringrazia Ricordi.

(s.d.) T. telegrafa al Ministro della P. I. Baccelli per chiedere di aderire alla manifestazione in onore di V. (v. p. 150).

17 novembre. Serata musicale dedicata a Giuseppe Verdi, tenuta dagli allievi del Conservatorio presso la Sala dei Concerti del Regio Conservatorio di Musica in Parma (v. progr., pp. 151-52).

Il Professor Giuseppe Albini dell'Università di Bologna, su invito di T., tiene un applaudito discorso (v. p. 155). Tra il primo e il secondo tempo interviene anche T.

Il Ministro Baccelli invia a T. un telegramma per associarsi alle feste in onore di V.

Verdi ringrazia con un telegramma (v. p. 153).

21 novembre. T. è grato al Sindaco Mariotti per la presenza al Concerto "consacrato al nome del sommo Cigno di Busseto, che anche su Parma riverbera i raggi luminosi della sua imperitura gloria". [Min.: I-PAcon]

Contemporaneamente ringrazia il Signor Barilli, al Professor Albini (v. pp. 153-54) e Giulio Ricordi "per il generoso e disinteressato concorso ch'Ella si piacque dare alla maggior riuscita del *Concerto*". [Min.: I-PAcon]

(s.d.) T. si reca a Milano a trovare V., il quale è alloggiato, come d'abitudine, all'Hotel Milan in Via Manzoni.

**1900** 19 giugno. Nel “Saggio Finale” del Conservatorio l’alunna Dafne Zanardi esegue l’*Aria*, per soprano e pianoforte, “Morrò, ma prima in grazia”, dall’opera *Un ballo in maschera* e “Ritorna vincitor” dall’*Aida*.

(s.d.) Per la Biblioteca T. fa acquistare *Quartetto in mi minore* per archi di Verdi (Ed. Ricordi) e l’edizione francese della monografia di Pougin.

27 ottobre. Guglielmo Veroni, alunno del Conservatorio, porta al Maestro una lettera in cui il suo direttore Tebaldini domanda di visitare, il giorno dopo, il parco della villa con gli allievi. V. risponde positivamente. Il Ministro dell’Istruzione Nicolò Gallo invia a T. un telegramma:

Di gran cuore associomi onoranze a Giuseppe Verdi nel suo 87 genetliaco approvando con plauso proposte vossignoria. Alla festa musicale del 28 in Busseto assisterò coll’animo pieno di riverente affetto pel grande maestro. [Testo: I-PAcon]

28 ottobre. Nella mattinata “gita” degli studenti dell’ultimo anno del Conservatorio alla casa natale di V. alle Roncole, prima tappa della comitiva che proviene da Parma (v. p. 65 e foto a p. 169). Il Veroni, alla stazione del tram, consegna la risposta di Verdi (v. p. 65 e nota n. 37 a p. 76). Con Tebaldini e gli altri sono anche il Sindaco Giovanni Mariotti e il Prefetto Pietro Veyrat. Nella chiesa di Roncole Tebaldini suona l’organo sul quale V. si esercitava da ragazzo e che, per interessamento del Maestro, era stato restaurato da poco. Quindi, il gruppo si reca alla villa di Sant’Agata. In serata si tiene un applaudito Concerto presso il Teatro di Busseto. L’orchestra è composta da cinquanta elementi, quaranta dei quali allievi.

(s.d.) T. telegrafa al Ministro dell’Istruzione Pubblica:

Partecipai personalmente Maestro Verdi sentimenti espressi telegramma Vostra Eccellenza. Presenti Prefetto, Sindaco Parma, Maestro incaricomi commosso esprimereLe sensi gratitudine riconoscenza. Autorità cittadinaza Busseto fecero di Lei telegramma cordiale entusiastica accoglienza. Maestro degnossi salutare alunni. Concerto esito felicissimo. RinnovandoLe ossequi ringraziamenti.

[Testo: I-PAcon]

29 ottobre. L’Ispettore disciplinare dell’Istituto, Domenico Piacentini, annota sul suo registro:

“Oggi gita a Busseto per dare in quel teatro un concerto e per solennizzare così la ricorrenza dell’87mo genetliaco del sommo Maestro Verdi. Tutto andò a meraviglia. Ordine perfetto. Successo pieno”. [Registro: I-PAcon]

Ildebrando Pizzetti scrive a Maria Stradivari (che diverrà sua moglie) una lettera in cui racconta l’incontro con Verdi (v. p. 168).

12 novembre. Tebaldini visita per l’ultima volta Verdi a Sant’Agata. Resta a pranzo e c’è anche Teresina Stolz. Durante la conversazione il Maestro torna sull’argomento della prima esecuzione di *Don Carlos* all’Opéra di

Parigi nel 1867 e della sua insoddisfazione per i cantanti (v. p. 58).

T. gli parla di Toscanini:

[...] In un certo momento io mi ero abbandonato ad esaltare con fervore la prodigiosa arte direttoriale di Arturo Toscanini, specie nelle interpretazioni di Beethoven e di Wagner, ma egli ad un tratto mi osservò:

- Tutto per gli altri e nulla per noi?

Se avessi potuto dirgli, prevedendo il prossimo futuro: - Maestro, Lui solo sarà quegli che saprà portare alla di Lei opera il fulcro di nuova vita!

E così avvenne!

[App. di G.T.: APTE]

21 novembre. Concerto degli alunni e dei professori, diretto da Tebaldini, nella Sala Verdi del Conservatorio. Tra le esecuzioni *Ballabile "L'Estate"* dall'opera *I Vespri Siciliani*.

4 dicembre. V. lascia Sant'Agata e parte per Milano con la cugina Maria e la cantante Stolz.

Per Natale T. gli invia gli auguri.

27 dicembre. V. telegrafa da Milano per contraccambiarli (v. p. 68).

**1901** 22 gennaio. V. si ammala.

27 gennaio. Verdi muore. Tebaldini invia un telegramma alla Signora Maria (v. p. 176).

Lo stesso giorno il Regio Conservatorio di Milano viene intitolato a "Giuseppe Verdi" (v. p. 247).

28 gennaio. Il Dottor Mussi, Sindaco di Milano, telegrafa a T.:

In omaggio disposizioni testamentarie grande estinto funerali modesti fatti dalla famiglia senza intervento rappresentanze.

[Testo: I-PAcon]

30 gennaio. Si celebrano i funerali. Tra i pochi intimi è presente Tebaldini.

(s.g.) gennaio. T. scrive al Ministro della P. I. per chiedere i finanziamenti necessari all'ampliamento della Sala Verdi del Conservatorio.

31 gennaio. Il Senatore Roux propone una legge che attribuisce la custodia della casa natale di V. al Conservatorio.

È approvata nello stesso giorno (v. p. 187).

1 febbraio. La legge viene discussa alla Camera dei Deputati.

2 febbraio. La Camera approva la legge in via definitiva.

3 febbraio. La "Gazzetta Ufficiale" pubblica la legge col n. 26.

(s.g.) febbraio. T. telegrafa al Senatore Roux e all'On.le Di Scalea (v. p. 188).

5 febbraio. Il Ministro della P. I. Gallo telegrafa a T. (v. p. 188).

T. risponde al Ministro (v. p. 188).

6 febbraio. T. scrive a Maria Carrara Verdi (v. p. 189).

8 febbraio. La “Gazzetta di Parma” pubblica un articolo dal titolo *Il Monumento nazionale delle Roncole ed il Conservatorio di Parma* che informa sulla decisione dei due rami del Parlamento.

Gli alunni del Conservatorio suonano nell’orchestra del Teatro Regio di Parma in occasione della Commemorazione Verdiana.

9 febbraio. Il Sindaco di Busseto, F. Corbellini, a nome del “Comitato per l’erigendo Monumento Mondiale a Giuseppe Verdi in Busseto”, nomina T. membro del Comitato stesso:

[...] Sarò grato alla S.V. Ill.ma se vorrà mandarmi l’autorizzazione di porre, fra gli altri, il riverito di Lei nome sui manifesti a stampa.

[Testo: Archivio di Stato, Brescia (deposito dell’Ateneo di Scienze, Lettere e Arti)]

11 febbraio. Gli alunni del Conservatorio suonano nell’orchestra del Teatro Regio per il Secondo Concerto in onore di Verdi.

12 febbraio. T. ringrazia il Sindaco di Busseto per la nomina a membro del suddetto Comitato:

[...] Nell’acceptare la lusinghiera nomina e nell’autorizzarLa a valersi del mio nome, sarò lieto se l’opera mia varrà in qualche modo a contribuire onde la nobile iniziativa riesca degna del Grande Cittadino di cui Busseto si onora e si gloria.

[Min.: I-PAcon]

13 febbraio. L’ingegnere Achille Minozzi di Napoli, incaricato dalla famiglia dello scultore Vincenzo Gemito, offre a T. “una copia perfetta in bronzo del busto del grande maestro Verdi. [...] La spesa occorrente sarà all’incirca mille e cinquecento lire, salvo intendersi definitivamente”.

[Aut.: I-PAcon]

15 febbraio. Il Sindaco di Milano invita la rappresentanza del Conservatorio di Parma alla traslazione delle salme di Giuseppe Verdi e della di Lui consorte dal Cimitero Monumentale alla Casa di Riposo per Musicisti (v. p. 181).

21 febbraio. T. ringrazia il Sindaco di Milano per l’invito di una rappresentanza del Conservatorio alla solenne cerimonia.

23 febbraio. T. risponde all’Ing. Minozzi che “le presenti condizioni di bilancio non consentono purtroppo a questo Istituto d’arricchirsi di quell’eletto lavoro”. Quindi, propone di rivolgersi al Municipio di Parma “che dovrà occuparsi delle onoranze verdiane e potrebbe la S.V. con qualche speranza di riuscita offrire l’opera del Gemito a detta amministrazione”.

[Min.: I-PAcon]

T. scrive al Cav. Bocchi, Presidente della Commissione Teatrale del Teatro Regio di Parma (v. p. 185) e indirizza una lettera all'On. Prof. Enrico Panzacchi per invitarlo a tenere presso il Conservatorio una commemorazione verdiana (v. p. 184).

24 febbraio. T. parte per Milano con quattro studenti della classe di composizione.

25 febbraio. Il pianista e compositore Luigi Gulli, invitato dal Sindaco di Milano a partecipare alla traslazione delle salme di Verdi e consorte, con telegramma da Roma prega T. di rappresentare il Quintetto d'archi da lui diretto.

27 febbraio. T. con i quattro allievi è presente alla traslazione della salma di Verdi e della moglie Giuseppina Strepponi dal Cimitero Monumentale alla Casa di Riposo per Musicisti. Arturo Toscanini dirige l'orchestra che esegue *Va pensiero*. Tutti i presenti lo intonano in coro in un'atmosfera di comprensibile, alta commozione.

T. porta gli allievi alla Scala per assistere alla rappresentazione dell'*Elisir d'amore* di Donizetti.

28 febbraio. T. torna alla Scala con gli studenti per il *Tristano e Isotta* di Wagner. Toscanini, che è il direttore d'orchestra, gli aveva fatto pervenire i biglietti-omaggio.

8 marzo. Il Cav. Bocchi risponde a T. in merito ai Concerti al Teatro Regio di Parma (v. pp. 185-86).

10 marzo. Da Parma T. scrive al letterato Giuseppe Lesca per invitarlo a tenere il 17 marzo una lezione su "Dante e San Francesco" per il compenso di 100 lire "tutto compreso":

Vorrei poter fare di più, ma come mi sarebbe possibile? Come potrebbe essermi possibile date le modeste proporzioni del nostro bilancio e date le spese straordinarie avute in quest'anno con la morte di Verdi?

[Aut.: Biblioteca Trivulziana (Fondo Lesca), Milano]

3 maggio. Con R. Decreto viene approvato il nuovo Statuto del R. Conservatorio formulato da Tebaldini e appoggiato da Verdi.

5 agosto. T. ringrazia Giulio Ricordi per il dono "veramente generoso col quale volle beneficiare e premiare gli alunni licenziandi di questo Conservatorio di Musica, offrendo loro una quantità considerevole di opere utili ed istruttive".

[I-PAcon]

**1903** 15 febbraio. T. è "collocato in disponibilità", ma già da alcuni mesi aveva lasciato Parma per Loreto dove era andato a ricoprire il posto di Direttore della Cappella Musicale ottenuto per concorso.

**1913** 20 gennaio. T. da Loreto a Ildebrando Pizzetti (allora insegnante di armonia e contrappunto al R. Conservatorio di Musica di Firenze):

[...] Il M<sup>o</sup> Tacchinardi mi scrisse infatti di voler accettare di far parte della Commissione aggiudicatrice del Concorso verdiano indetto da codesto R. Istituto Musicale. Ho risposto ringraziando ben lieto di poter accogliere la sua proposta. Ringrazio te pure di avermi in tale circostanza ricordato.

[Aut.: Biblioteca Palatina-Sezione Musicale (Fondo Pizzetti), Parma]

11 maggio. T. tiene una commemorazione verdiana per il primo centenario della nascita, presso il Teatro Nuova Fenice di Osimo.

20 luglio. T. organizza una Commemorazione Verdiana a Loreto con l'oratore Prof. Giovanni Borelli, un Concerto Bandistico pomeridiano con brani tratti da opere di Verdi e in serata un "Concerto di Musica Verdiana" al Teatro Comunale con l'"Allegro" 1° Tempo dal *Quartetto* in mi minore, "Quando la sera al placido" da *Luisa Miller*, "A solo" da *I Lombardi alla prima Crociata*, "Pace mio Dio" da *La Forza del Destino*, "De' miei bollenti spiriti" da *La Traviata*, *Ave Maria*, "Andantino e Scherzo - Fuga" dal *Quartetto* in mi minore, "Duetto" dal *Rigoletto*.

23 settembre. A T. viene indirizzata la richiesta di scegliere l'argomento di una conferenza da tenersi il 4 ottobre a Busseto al Primo Congresso Nazionale dei Maestri di Musica. Invierà un testo su "Storia e cultura musicale".

[Testo passato dal Comune di Busseto a un antiquario di Soragna-Parma]

24 settembre. T. tiene una commemorazione verdiana al Teatro Feronia di San Severino Marche.

28 settembre. T. tiene un'altra commemorazione di Verdi al Teatro Cicconi di Sant'Elpidio a Mare.

29 settembre. T. viene invitato a far parte del Comitato per le Onoranze Popolari a Giuseppe Verdi, come "persona competentissima", per il Concorso Nazionale di Società Corali del 4-5 ottobre a Milano.

7 ottobre. Luigi Sturzo, Sindaco di Caltagirone, invia a T. (che abitava a Loreto) un telegramma relativo alle onoranze a Giuseppe Verdi nel primo centenario della nascita:

Se andrà a Milano corteo verdiano dodici corrente pregola farmi conoscere se accetta rappresentanza questo municipio.

[Orig.: ASB]

18 ottobre. Il Conte Enrico di San Martino telegrafa a T.:

Presidenza R. Accademia S. Cecilia pregiati invitare V.S. esecuzione *Messa requiem* in commemorazione Verdi all'Augusteo venerdì 21 ore 9 pomerid. informola che poltrona assegnatale potrà essere ritirata sede Accademia via Vittoria 6 dalle 13 alle 15 dello stesso venerdì.

[Testo: ASB]

20 ottobre. T. commemora V. al Teatro Lauro Rossi di Macerata per l'Associazione "Pro Cultura".

30 ottobre. Commemorazione verdiana di T., organizzata dal Comitato Ricreativo presso la Sala Vittoria di Recanati.

**1914** 27 gennaio. Commemorazione verdiana di T. a Roma, nell'Aula Magna della Cancelleria per il Circolo Universitario Cattolico. Dopo il discorso, esecuzione del *Pater noster*, a 5 voci sole volgarizzato da Dante, e brani dalla *Messa da Requiem* di Verdi. Debuttera il tenore Beniamino Gigli.

17 maggio. Accademia Letteraria Musicale, organizzata dall'Arcivescovo di Ancona nella Chiesa del Gesù, con concerto diretto da Tebaldini, comprendente tra l'altro il *Pater noster* di Verdi.

**1917** 23 e 26 dicembre. Nella Chiesa di San Giacomo Maggiore di Bologna, a cura della Società del Risveglio, T. organizza e dirige i *Concerti Spirituali* a beneficio dei profughi veneti. In programma anche *Recordare*, per soprano (Dora De Giovanni) e mezzo soprano (Maria Pedrazzi), *Ingemisco* per tenore (Alessandro Bonci) dalla *Messa da Requiem* di Verdi.

**1926** 20 maggio. A Napoli, nella Sala Maggiore del Regio Conservatorio di Musica S. Pietro a Maiella, T. commemora Verdi, chiamato da Francesco Cilèa, Direttore del Conservatorio stesso.

Dal quaderno autografo delle "Conferenze e corsi d'istruzione" di T.:

Sala molto affollata di pubblico assai distinto e autorevole. Buona giornata. Ero in voce ed in vena. Parte del discorso è stato pubblicato nel *Mattino* di domenica 23 maggio. Ho poi diretto il *Pater Noster* a 5 voci di Verdi. Impresa ardua e faticosa. Maria Caniglia esordiente *primo soprano*. [Aut.: APTe]

**1940** 2 ottobre. Da Ginevra gli giunge la richiesta di partecipare a un concerto in memoria di Verdi (v. pp. 265-66).

**1941** 3 gennaio. Il Presidente dell'Associazione "Pro Parma" chiede a T. cimeli verdiani da esporre nella mostra al Ridotto del Regio Teatro (27 gennaio - 27 febbraio).

**1950** 15 luglio. Il Professor Natale Gallini di Milano scrive a T. in qualità di Segretario del Comitato per le onoranze a Verdi nel primo cinquantenario della morte (v. pp. 358-60).

11 ottobre. T. riceve una lettera di Gallini che lo invita alla prima riunione del Comitato Coordinatore.

23 ottobre. Presso il Municipio di Parma si tiene la suddetta riunione. T. non partecipa per motivi di salute.

24 ottobre. Gallini scrive a T. che per “Verdiana”, rivista edita dal Comitato, vorrebbe “una serie di ricordi intorno alla ‘giornata abituale’ di Verdi” (v. p. 358).

30 dicembre. Il Sovrintendente al Teatro alla Scala Antonio Ghiringhelli e il Sindaco di Milano Antonio Greppi scrivono a T. (v. p. 358).

**1951** 9 gennaio. Gallini ringrazia T. del «bellissimo articolo per “Verdiana”» (v. bibl. p. 379).

6 giugno. Conferenza di T. su Giuseppe Verdi allo Studentato dei Padri Sacramentini di San Benedetto del Tronto, cittadina dove egli si era stabilito da alcuni anni, presso la famiglia della figlia Brigida.

10 ottobre. Ultima commemorazione di Verdi da parte di T. al Circolo Cittadino di San Benedetto del Tronto. Segue un concerto di musiche verdiane (v. pp. 367-73).

**1952** Metà aprile. T. è colpito da trombosi.

11 maggio. Giovanni Tebaldini muore a San Benedetto del Tronto.



5 - Medaglia donata a Verdi nel 1867 per la prima esecuzione del *Don Carlos* all'Opéra di Parigi



6 - Medaglia del Municipio di Parma donata a Verdi per l'esecuzione di *Aida* del 1872

*RiEvocazioni*

### Nota ai testi di Giovanni Tebaldini

In questa edizione vengono riproposti, pressoché fedelmente, gli scritti prodotti nell'arco di cinquant'anni. I curatori hanno solo ommesso qualche brano che si ripeteva, mentre hanno ritenuto opportuno lasciarne altri, dai concetti analoghi ma con l'aggiunta di particolari, perché i testi conservassero la loro ricchezza e organicità.

I titoli originali appaiono in carattere tondo; gli altri in corsivo, come pure le introduzioni, i raccordi e i commenti.

Per esigenze tipografiche sono stati eliminati i rientri e le virgolette nei capoversi.

Le note con l'asterisco sono di Tebaldini.

Quando non è stato possibile conoscere la collocazione degli autografi, si è fatto ricorso alle fonti bibliografiche.

## RICORDI VERDIANI

*Non è questo il primo scritto di Tebaldini su Verdi, ma è significativo partire da esso perché narra degli incontri, dei colloqui e della corrispondenza. Fu pubblicato, a puntate, su "Rassegna Dorica" di Roma, tra i mesi di gennaio e giugno 1940. Una sintesi è stata riproposta da Marcello Conati in Verdi. Interviste e incontri, nelle edizioni del 1980 e del 2000 (v. bibl. pp. 378-79).*

A Giuseppe Petrocchi<sup>1</sup>

Parlare di Lui; scrivere di Lui soltanto perché più volte avvicinato e dalla sua penna, come dalla sua *Voce*, ricevemmo incitamenti; ritornare, sia pure umilmente, sulla scia di siffatta Luce, è cosa che ne rende perplessi, timorosi e quasi paurosi. Come accostarci a tanta Gloria? Per qual tramite ideale? Con che diritto? Forse per quel senso di arcano Amore e quell'innato trasporto che, sin dalla prima giovinezza - quasi inconsciamente - ne guidarono e talvolta ne esaltarono. Cosa sapevamo noi allora di scuole e di tendenze; di classicismo e di romanticismo? Adolescenti vivevamo in una città di provincia storica, tradizionalmente eroica, patria a letterati di fama, ma dove la musica si coltivava per riflesso di una personalità illustre - Antonio Bazzini - da pochi iniziati e da pochi privilegiati.

E noi, vivendo in più modesta sfera, non potevamo appartenere a quella schiera, dove però - lo sapemmo poi - alitava un certo qual senso di riservatezza antiverdiana che da Milano aveva diffusa e propagata Hans von Bülow<sup>2</sup> con alcuni suoi seguaci.

Verdi noi lo ascoltavamo in teatro in serate popolari, una o due volte all'anno, ed alla domenica dalla banda cittadina in piazza. Tratto tratto ci accadeva di soffermarci per le vie ad ascoltare il suono degli organetti a cilindro o dei più moderni verticali strimpellare «*la donna è mobile*», «*oh che baccano sul caso strano*», «*son Pereda son ricco d'onore*», che tornavamo a casa canticchiando o fischiando sommessamente, ma col cuore gonfio di indistinti desideri! Quali mai?

\*

1875. Era l'anno nel quale al Teatro Grande di Brescia si stava preparando l'andata in scena dell'*Aida* con interpreti celebratissimi.

Un corista coinquilino, spesso, mi conduceva seco - lasciandomi poscia seduto sull'erba nella piazzetta adiacente il retro teatro - ad ascoltare le prove; così fin dal primo giorno, mi rimase impressa la solennità dell'irruente brano corale del 1° atto: «*su dal Nilo al sacro lido / sien barriera i nostri petti*».

«Bello sì questo *coro*, mi diceva l'anziano amico - non troppo persuaso però

dell'importanza della nuova opera verdiana - ma quell'entrata «*ed osan tanto?*» non mi piace. Quando mai in teatro s'è sentito cantare in siffatto modo? Già dicono che Verdi sia diventato tedesco».

- Tedesco? chiedevo a me stesso senza neppur capire il significato - a quel posto - di simile aggettivo. A me invece, in quel coro sì marziale, pareva di sentire qualche cosa di indefinito esprimente il senso della più pura e più schietta italianità di nostra razza. E per queste stesse impressioni sentivo il cuore aprirsi alla speranza di riuscire non solo ad assistere ad una rappresentazione dell'*Aida*, ma altresì a quella di poter un giorno vedere Verdi..., magari da lontano. Perché no? Pochi anni appresso la sorte mi conduce a trovarmi maestro dei cori dell'*Attila*<sup>3</sup>. Quale ricordo mi è rimasto di quelle prime ore di vita da palcoscenico? Il grido impetuoso di Odabella «*allor che i forti corrono / come leoni al brando*» e la fiera minaccia dell'eroe romano: «*finché d'Ezio sol, rimane la spada*». ...Null'altro!

Nella primavera del 1881 a Milano, durante la prima *Esposizione Nazionale Italiana*, alla Scala, assisto ad una rappresentazione del *Simon Boccanegra* rinnovato, ma non faccio a tempo a vedere il Maestro il quale, dopo la prima rappresentazione, più non si è mostrato in pubblico. Delusione! Debbo attendere ancora, ma sento anche di poter confidare.

Ore grigie si susseguono per me da quella data, ma nel gennaio 1884, arrivato da poco al Conservatorio milanese, posso finalmente sperare di assistere alla annunciata prima rappresentazione del *Don Carlos*, ritoccato esso pure.

Da tempo conoscevo l'opera nella sua prima edizione; mi ripromettevo quindi una emozione delle più vive ed intense. Ma intanto di vedere il Maestro mi tormentava l'ardente desiderio. Con alcuni compagni si trama di *salare* le lezioni letterarie del pomeriggio onde riuscire in siffatto intento. E corriamo senz'altro in via Filodrammatici.

In *landeau* chiuso a due cavalli arriva prima Francesco Tamagno che alto, slanciato, sorridente scende dal cocchio e da tutti complimentato entra nel portone laterale del Teatro per avviarsi al palcoscenico. Appresso, in carrozza di piazza..., Lui, Verdi. Quanta emozione nei presenti! Coperto dal cilindro, riparato al collo dall'ampia sciarpa di seta bianca - come appare nel celebre ritratto di Boldini - scende a sua volta dalla carrozza che lo ha portato sin lì, fra l'ammirazione di quei che rispettosamente gli si fanno intorno. Tutti - dopo l'attesa - al suo rapido passaggio si scoprono, scambiandosi a bassa voce le proprie impressioni. Ed il fatto si ripete pur ne' giorni successivi segnando sui registri del Conservatorio, a nostro danno, assenze non giustificate dalle lezioni letterarie!

Il 10 gennaio ha luogo la prima rappresentazione. Il teatro è preso d'assalto. Noi fra spinte e sponte si arriva ai primi posti in loggione. Il *prologo* è soppresso. Quale rammarico! Non poter ascoltare quella prima *Aria* di *Don Carlos* sì profondamente romantica preceduta dal *recitativo*:

*Fontainebleau foresta immensa e solitaria*

che in me aveva già suscitato tante immagini... lontano però dall'idea che un giorno, di ritorno da un pellegrinaggio verdiano a Parigi, l'avrei percorsa anch'io l'immensa foresta, certo meno romanticamente del *Don Carlos* verdiano.

Il Maestro è acclamato, si presenta alla ribalta ed io posso contemplare la sua imponente figura a miglior agio che non sul portone di via Filodrammatici.

Ma troppo da lontano!

\*

Quel gennaio del 1884 fu assai crudo a Milano. Gelo e nebbia dovunque. In una delle tante sere tormentatissime, col nevischio che facendo mulinello innanzi agli occhi viene in faccia violentemente, mentre i tram a cavalli, con le sonagliere tintinnanti, procedono lentamente, ed i becchi a gas mandano luci fioche e dimesse, in Corso V.[ittorio] E.[manuele], innanzi al Teatro Milanese, si ferma una carrozza chiusa. Caso vuole mi trovi dappresso. Veggo che dal lato sinistro scende frettolosamente Arrigo Boito<sup>4</sup> il quale girando dietro la stessa carrozza si reca dalla parte opposta per aprire lo sportello. E da esso, inosservato, incede Verdi il quale si accompagna a Boito entrando nel primo corridoio del popolare teatro per assistere al famoso... *Minestron* - parodia umoristica del *Trovatore* - di Edoardo Ferravilla<sup>5</sup>.

Fui presente a quella serata sollazzevole, ed in taluni momenti puranco clamorosa, specie quando il pubblico, edotto che in fondo ad un palco di prima fila a sinistra si nascondeva il Maestro, acclamava entusiasticamente volgendosi, ridendo, verso il palco medesimo.

Il Conte di Luna (Ferravilla), Manrico (Giraud), Leonora (Emma Ivon), Fernando (Sbodio), Azucena (Giovannelli).

Non è a dire il successo che riportarono in quella sera, come in tante altre. gli attori cantanti del Teatro Milanese. Tredici anni dopo, a Sant'Agata, sullo scrittoio del Maestro, riprodotte in effigie in due statuette grottesche, rividi le sembianze di Ferravilla e di Giraud negli sgargianti paludamenti indossati... pel *Minestron*.

L'anno dell'*Otello* mi raggiunge lungi da Milano<sup>6</sup>, in una prosperosa cittadina del centro della Sicilia. Smanioso di leggere la nuova opera, me la procuro senza ritardo e la leggo avidamente, commosso al *duetto* del 1° atto fra Desdemona ed Otello; profondamente scosso dalla forza lirica che si riversa dal *monologo* di Otello «*Dio mi potevi scagliar tutti i mal*» totalmente avvinto dalla tragicità dell'intero quarto atto, «*Salce, salce! il salce funebre sarà la mia ghirlanda!*» Perché non confessarlo? Anch'io, come forse tanti altri, ho pianto allora e poi, alla lettura di quelle pagine vibranti di passione e di sì intenso strazio nel cupo presentimento della morte.

Son passati cinquantatré anni da quell'ora di commossa estasi dolorosa, e tutto

si rinnova, e tutto par vivo ancora come allora, fors'anche perché la vita, affannosamente vissuta, ha portato noi pure innanzi alla porta tragica dell'*ignoto avvenire del nostro destino!*

I signori del Circolo cittadino di Piazza Armerina, anche loro desiderano sentire un po' di *Otello*. Ma essi attendono qualche cosa che possa ricondurli coi ricordi... al *Trovatore*. Non ravvisando nulla di tutto questo in ciò che ascoltano, sorpresi ed increduli, si squagliano educatamente ripetendosi l'un l'altro a vicenda, ed a bassa voce: «ma costui al certo, non sa leggere nelle nuove pagine verdiane; attenderemo qualche altro al suo posto». Ed intanto io rimango solo (*e se sarai solo sarai tutto tuo* ha detto Leonardo) ad immergermi nell'onda spirituale in me suscitata dal genio del solitario di Sant'Agata<sup>7</sup>.

A Venezia; primavera del 1893. Nella dimora accogliente di Casa Fortuny<sup>8</sup> sul Canal Grande presso San Gregorio. Ogni pomeriggio domenicale, da una eletta schiera di personalità italiane e straniere, si fanno vivaci discussioni d'arte alternate a buona musica.

Il busto in bronzo di Mariano Fortuny - il celebre pittore della Spagna moresca - plasmato da Vincenzo Gemito e collocato nel fondo della sala centrale, tratto tratto, fra la folla dei visitatori, sembra animarsi. Donna Cecilia de Madrazo e la spirituale sua figliuola, con la più squisita cortesia, ricevono ed accolgono i vecchi ed i nuovi amici. Fra di essi si incontrano discepoli preraffaellisti di John Ruskin quali l'Alessandri e simbolisti seguaci di Böcklin quali Marius pictor (de Maria). Si avvicinano ancora fra gli ospiti, scultori, letterati e musicisti di varie dottrine e tendenze. Negli spiriti irrequieti e tormentati degli ultimi anni dell'ottocento allignano le dottrine di Schopenhauer. E si affacciano ancora, e Nietzsche con *Zaratustra* ed Ibsen con gli *Spettri*. Tra i convenuti alcuni sono frequentatori dei teatri di Monaco e di Bayreuth. Io, fors'anche, fra di essi. Ci si muove, per conseguenza, nella più pura atmosfera wagneriana. Siegfried e Bhrunilde, Tristano ed Isotta, Parsifal e Kundry dominano l'ambiente pur dalle tele e dalle acqueforti di Mariano Fortuny Junior che spiccano sulle pareti. Il viaggio di Siegfried sul Reno e la scena del Venerdì Santo appaiono come avvolti in una luce purpurea. Di fuori, sul Canal Grande, innanzi alla Casa di Desdemona, le onde lagunari si increspano e si inseguono mandando lampi fosforescenti. Siamo tutti abbagliati ed avvinti.

Giunge notizia, quasi improvvisa, del grande successo riportato alla Scala di Milano dal *Falstaff* di Verdi, il mago ottantenne; e gli italiani soprattutto, in cuor loro, pur se wagneriani, esultano.

Fra i invitati di quella domenica si incontrano i Coniugi D. Henry Thode dell'Università di Heidelberg e Frau Thode von Bülow, figlia di Cosima Wagner, i quali abitualmente abitano a Villa Carnaccio di Gardone Riviera sul Garda, oggi Vittoriale d'Annunziano [sic].

Frau Thode si mostra lieta della notizia che corre sulla bocca di tutti, ma non meravigliata, né sorpresa perché - afferma ad alta voce - «Anche Nonno

(Franz Liszt) diceva e ripeteva sempre la sua fede nel genio di Verdi»\*.

E sentiamo noi pure ancora una volta attraverso lo spettacolo cui poche sere appresso assistiamo alla Fenice, la verità dell'eloquente asserto del celebre pianista compositore. Quel che vibra in *Falstaff*; ciò che fa pulsare ogni vena, che corre per ogni muscolo, per ogni nervo, per ogni latebra di esso, è... *la vita*. La vita indomita di un ottantenne meraviglioso. Genio!

Intanto nel recesso occulto della mia giornata, pur se circondata dal nimbo d'oro della Basilica che ogni giorno mi accoglie, vado domandando a me stesso se potrò mai arrivare a baciare la mano che ha tracciata la grande partitura della gaia commedia che ho ascoltata. E sarà stata questa l'ultima parola? No, perché il coronamento a tanta dovizia psicologica e mentale dovevano offrirlo e lo *Stabat Mater* ed il *Te Deum* di cui a Parigi nella Pasqua del 1898 fui de' primi ascoltatori. Dirò come.

Un anno dopo l'apparizione di *Falstaff*, in data 21 giugno 1894, ricevo questa lettera *riservata*:

«Sarebbe possibile trovare uno spunto, una indicazione qualsiasi di

1° *Canzone e Danza popolare veneziana* 1400-1600;

2° *idem idem greca idem*

O nella Biblioteca Marciana o altrove crederebbe Ella riuscire a scovare quanto su indicato? Farebbe un vero favore al M° Verdi che vorrebbe avere un'idea purchessia. [...]

dev. *Giulio Ricordi*»<sup>9</sup> [I copialettere..., cit., p. 147]

---

\* Il *Corriere della Sera* del 25 febbraio 1940 pubblicava un articolo assai interessante *sul pianoforte di Liszt* passato dal Vittoriale al Museo Teatrale della Scala in Milano.

Frau Daniela Thode von Bülow della quale ho ricordato come il giorno dopo la prima rappresentazione di *Falstaff*, in un crocchio di convenuti a Casa Fortuny in Venezia, avesse ripetuto il giudizio di Franz Liszt su Verdi, è precisamente la eletta Signora - allora giovane, affabile, loquace, oggi più che ottantenne - che ha insistito onde il pianoforte del suo Grande Nonno che si trovava al Vittoriale sin da quando essa, col marito Dr. Thode, abitava la villa di Cagnacco, fosse ceduto al Museo milanese. Forse questa preferenza l'avrebbe meritata Roma, dove Liszt trascorse tanta parte della sua vita, dove ebbe discepoli illustri e dove, dall'anima della Città Eterna, trasse tanto fervore per la propria Arte.

Molto si è scritto e si è detto su Liszt abate, da taluni ritenuto erroneamente sacerdote. No! Egli non ricevette che gli Ordini minori. Terziario francescano precisamente a Roma, nella Chiesa del Camposanto teutonico presso San Pietro, si recava a servire la Messa all'illustre Dr. Franz Xav. Haberl - poscia nostro direttore alla Kirchenmusikschule di Ratisbona - occupato in quel tempo a mettere in partitura l'*opera omnia* di Palestrina pubblicata in seguito dall'editore Breitkopf und Härtel di Lipsia, il primo segno del riconoscimento universale della grandezza secolare della creazione immortale del prenestino, che per me - malgrado le asserite lacune ed imperfezioni - rimane documento di amore e di sensibilità ammirevoli verso la allora (1880) quasi ignorata e sconosciuta Arte italiana... specie agli italiani. *gt.*

Da un *Codice* del Museo Bessarione della Marciana e dalle pubblicazioni di Bourgault-Duco[u]dray su la musica greco-bizantina, traggio qualche elemento che mi sembra rispondere ai termini della richiesta rivoltami. E mando tutto a Giulio Ricordi.

Dopo alcuni mesi all'Opéra di Parigi si rappresenta *Otello* con l'aggiunta delle *Danze* create sui temi che mi ero fatto dovere di raccogliere ed inviare all'illustre editore<sup>10</sup>.

In cuor mio fidente, sentii allora una voce sussurrarmi all'orecchio dell'anima:  
*janua in eo est ut aperiatur!*

\*

Nel 1895, nell'imminenza delle Feste Centenarie del Santo, mi trovo a dirigere la Cappella Musicale della Basilica Antoniana di Padova. Vengo incaricato di dettare un'illustrazione storica di quell'Archivio<sup>11</sup> che, fra l'altro, custodisce le maggiori opere di P. Vallotti e di Giuseppe Tartini.

La pubblicazione interessa la critica, i musicisti ed i musicologi disposti a valutarne la portata. Fra i primi è Arrigo Boito, padovano, che mi indirizza lusinghiere parole di incoraggiamento e di consenso<sup>12</sup>. Il di lui fratello Camillo, il quale riveste la carica di architetto della celebre Basilica, mi esorta ad inviare in omaggio a Verdi un esemplare del volume antoniano.

Incerto e dubbioso dapprima, finisco coll'attenermi al consiglio dell'illustre professore. E mando a Genova la pubblicazione accompagnata da un semplice biglietto di ossequio e di scusa pel mio ardire. Poche settimane appresso mi perviene questa lettera che oggi soltanto - dopo quarantaquattro anni - pubblico per la prima volta.

«Genova 18 febbraio 1896

[v. aut. p. 79]

Eg. Maestro Tebaldini,

Voglia accettare le mie scuse, se non le ho parlato del suo libro ch'Ella gentilmente mi inviava. Fui a Milano per qualche tempo, e tanto occupato da non aver un momento di quiete per leggere quella sua Illustrazione molto ben fatta, e molto utile tanto per la parte storica quanto per la parte critica, sempre calma, imparziale, severa e profonda.

Ella parla a lungo del P. Vallotti<sup>13</sup> di cui io sono ammiratore... anzi riconoscente per alcuni studi fatti su suoi temi nella mia gioventù; ed a p. 45 vedo citato un *Te Deum* del P. Vallotti!

È stata una sorpresa per me che cerco da tanto tempo questa Cantica musicata, senza trovarla né in Palestrina, né in altri suoi contemporanei! Di altri *Te Deum* scritti per occasione alla fine del secolo passato, od al principio di questo, mi importa poco: ma mi piacerebbe assai conoscere questo del Vallotti... qualunque ne sia il valore<sup>14</sup>.

Mi rivolgo per questo a Lei, e le domando se è possibile farne estrarre una copia, ben s'intende per conto mio, e mandarmela qua, a Genova. Se non si può, non ne parliamo più, e perdoni l'ardita domanda.

RingraziandoLa intanto della sua gentilezza e rallegrandomi con Lei mi pregio dirmi

Suo Dev.: G. Verdi»

Mio malgrado, conoscendo l'ambiente, devo rispondere che la Presidenza del Santo - come per Tartini - si è sempre dichiarata contraria a lasciar estrarre copia delle musiche possedute dall'Archivio. Perciò pregavo il Maestro di rivolgersi direttamente alla Presidenza medesima che forse, *per Lui*, avrebbe potuto fare un'eccezione.

Ed ecco la sua seconda lettera nella quale affaccia ed approfondisce una vera esegesi dell'*Inno ambrosiano*.

«Genova 1 marzo 1896

Egr. Maestro Tebaldini\*

Lodevolissima la proibizione di trascrivere musica esistente nell'archivio dell'Arca, né io sarò mai quello, che cercherà d'infrangere quel divieto.

Io conosco alcuni *Te Deum* antichi, ne ho sentiti altri pochi moderni e mai sono stato convinto dell'interpretazione (a parte il valore musicale) data a quella Cantica.

Questa viene ordinariamente cantata nelle feste grandi solenni, chiassose o per una vittoria, o per un'incoronazione etc.

Il principio vi si presta, ché Cielo e Terra esultano... "*Sanctus sanctus Deus Sabaoth*" ma verso la metà cambia colore ed espressione...

*Tu ad liberandum...* è il Cristo che nasce dalla Vergine, ed apre all'Umanità *Regnum coelorum...* L'umanità crede al *Judex venturus...* lo invoca. *Salvum fac...* e finisce con una preghiera... *Dignare Domine die isto...* commovente, cupa, triste fino al terrore!

Tutto questo ha nulla a che fare colle vittorie e colle invocazioni; e perciò desideravo conoscere se Vallotti, che viveva in epoca in cui poteva disporre d'un'orchestra, e d'un'armonia abbastanza ricca, aveva trovato espressioni, e colori, ed aveva intendimenti diversi da molti de' suoi predecessori.

Comincio a credere che questo mio desiderio resterà allo stato di desiderio a meno ch'Ella tanto studioso ed erudito non trovasse per azzardo qualche

---

\* Lettera pubblicata in *fac-simile*, commentata ed illustrata da G.T. su "Nuova Antologia" [qui riprodotta alle pp. 228-31; testo anche in *I copialettere...*, cit., p. 412].

*Te Deum* che pregherei mandarmi musicato secondo le mie, forse storte, idee. Le restituisco il Volume speditomi, e la ringrazio vivamente. Questi *Te Deum* dell'Anerio e d'altri sono, s'intende, ben fatti, ma non mi illuminano, né sciolgono i miei dubbi.

Voglia perdonarmi, Egr. Maestro Tebaldini, tutte queste noje, e credermi con sincera stima

suo Dev. *G. Verdi*»

I criteri ed i concetti interpretativi del testo dell'*Inno ambrosiano*, esposti da Verdi con tanto acume nella lettera qui riportata, mi accorgo che, in parte, trovano conferma pur nello stesso procedimento della melodia su di cui l'*Inno* medesimo si impernia. E ne scrivo al Maestro deplorando che una poco encomiabile restrizione impedisca - contrariamente a quanto avviene in altre nazioni - di studiare e rendere di pubblica ragione le opere de' nostri maggiori maestri. Verdi mi risponde subito:

«Genova 20 marzo 1896

Egr. Maestro Tebaldini

Stretto dal tempo le scrivo due righe soltanto per ringraziarLa de' suoi auguri, e dirLe ch'Ella ha male interpretate le mie parole (o forse mi sono mal spiegato) sulla proibizione che riguarda l'archivio della Cappella del Santo. Al contrario io vorrei che fossero pubblicate le opere di vero valore dei nostri Grandi autori, ma che si conservassero gelosamente negli archivi gli originali. Ma di questo le parlerò con maggior quiete.

Ricevo in questo momento il *Te Deum* che Ella gentilmente mi manda. Lo guarderò e glielo restituirò al più presto.

Grazie di tutto e mi creda suo

Dev. *G. Verdi*»

La Presidenza dell'Arca del Santo, sollecitata da Camillo Boito, si decide di appagare i desideri del Maestro e gli manda i *Te Deum* di Vallotti. Il Maestro me ne informa.

«Genova 1 maggio 1896

Egr. Maestro Tebaldini

Ella saprà che i *Te Deum* del Vallotti mi vennero mandati col mezzo del Comm. Boito (Camillo) a nome della Presidenza della Cappella del Santo. Ho letto i *Te Deum* e ieri li ho rimandati, ringraziando, alla Presidenza stessa.

So che devo a Lei, Egr. Maestro, questo favore e gliene sono riconoscente, e

riconoscente pure dell'altro *Te Deum* di Tinel che Ella mi ha mandato e che a Lei restituisco oggi stesso per posta\*.

È un pezzo molto ben fatto, ma non vi ho trovato quello che cercavo.

Mi scusi se non posso trattenermi più a lungo con Lei, ché parto domani o dopo per la campagna, ed ho molte carte da mettere a posto.

Grazie ancora e mi creda con grandissima stima

Dev. G. Verdi»

Interessante a questo punto è di conoscere quale sia stata l'impressione di Verdi alla lettura dei *Te Deum* di P. Vallotti. Me lo disse poi.

Assolutamente negativa! Io avevo già constatato il fatto e l'avevo rilevato a p. VI della *Prefazione* al mio Volume antoniano.

«I maestri compositori di musica sacra del secolo XVIII non davano grande importanza allo stile contrappuntistico, da essi poi confuso con lo stile a cappella. Tutta la loro attenzione era rivolta alle composizioni libere nello stile dell'epoca. Ebbene! Quanto quei maestri compositori dettarono senza alcuna pretesa - *currenti calamo* - quasi per supplire in un modo qualsiasi ad improvvise richieste in uno stile pressoché dimenticato - il polifonico - si mantiene tuttora terso, limpido, puro ed ispirato, da destare sovente ammirazione. Al contrario ciò che essi si studiarono di raggiungere affannosamente nella ricerca di effetti brillanti, di facili e patetiche melodie, di forme larghe e sviluppate, tutto è passato nel novero della musica inanimata che non potrebbe più avere un sol giorno di vita».

Ed in questo, nelle nostre successive conversazioni, anche il Maestro, letti i *Te Deum* del Vallotti, convenne pienamente.

Ma il di Lui assiduo interessamento alle proprietà concettuali dell'*Inno ambrosiano*; l'interpretazione lirica dei capoversi del testo da Lui sì intimamente compresi ed illustrati nel loro preciso significato; il desiderio di conoscere quello che sul medesimo testo altri aveva composto, mi fece ritenere che Egli pensasse a qualche nuova creazione. Non avevo errato! Due anni appresso, all'Opéra di Parigi si eseguivano i *Pezzi sacri*: caposaldo il *Te Deum* il quale chiude la serie delle nuove composizioni verdiane che apparvero quale coronamento dell'Opera Monumentale creata dal Cigno di Busseto. Ché non la risata finale del pancione dell'Osteria della Giarrettiera e del bosco di Windsor, ma l'*In te Domine speravi* del *Te Deum* doveva essere la di Lui ultima parola; parola di Fede, parola di Speranza, parola di Amore.

*In te Domine speravi: non confundar in aeternum!*

---

\* Edgar Tinel [Sinay-Fiandre 1854 - Bruxelles 1912], compositore belga autore degli Oratori *Franciscus* e *Godeleva* [nonché di un *Te Deum* del 1887 per coro e organo], già direttore della Scuola di Musica religiosa di Malines e del R. Conservatorio di Bruxelles.

Dopo le lettere scambiate col Maestro era legittimo che aspirassi ad un'occasione la quale mi permettesse di incontrarmi con Lui. L'avevo attesa da tanti anni; sin dai primi sogni di giovinezza!

Nella primavera del 1897, in un fulgido mattino di sole, mi trovo a Genova. Passo per caso sotto la Galleria Mazzini dove in quel tempo era situata la Posta centrale. Ad uno sportello mi accorgo della Sua presenza. Verdi è lì che, solo ed inosservato, accudisce ad una pratica comune. Dietro di Lui, altri attendono il loro turno. Vedo che si scosta. Provo un sussulto. Faccio pochi passi, penso di presentarmi, ma poi non ne ho l'ardire. In istrada? Mi sembra sconveniente. Lo seguo a poca distanza. Uscendo dalla Galleria vedo che si porta nella farmacia Zerega (seppi poi essere luogo di sosta da Lui preferito) situata innanzi alla facciata del Teatro Carlo Felice. Sul marciapiede opposto mi metto lì fermo, ad attendere. Dopo poco tempo il Maestro esce dalla farmacia, monta in una carrozzella scoperta la quale, per Via Roma, si dirige verso Piazza Fontane Marose e Via Balbi. Immagino sia per tornare alla sua dimora a Palazzo Doria, oltre la Stazione Principe, alla Marittima, e mi dirigo a quella volta con l'ansia in cuore. Il portinaio mi dice «passi». Salgo trepidante l'ampio scalone; alla porta dell'appartamento suono il campanello; chiedo d'essere annunciato, ma il servo mi risponde che non può. Mi sarebbe stato agevole far presente all'inflessibile quali erano i miei rapporti col Maestro in quel momento, ma ne ebbi ritegno. Non insisto nella domanda: chiedo soltanto di voler consegnare al Maestro la mia carta da visita. Niente! Il servo crudele non vuole accettarla! Che avessi l'aria d'un accattone o d'un avventuriero?!

Torno dal portinaio, il quale, più mite, ragionevole ed educato, mi assicura che lui stesso avrebbe fatto pervenire il mio ossequioso biglietto. E così avvenne.

A Roma all'Albergo Santa Chiara quattro o cinque giorni dopo, trasmessomi da Padova, ricevo un breve scritto del Maestro così concepito: «e mi spiace che Ella passando da Genova non si sia degnato di salire le scale del Doria che avrei stretta assai volentieri la mano ad un artista ecc. (il resto non tocca a me di ripeterlo). Gli rispondo subito: «No Maestro! è stato il suo cameriere che di me ha avuto timore e che si è rifiutato di annunciarmi».

Ah «quell'uom dal fiero aspetto»: quel Giuseppe [Gaiani] inesorabile, col quale poscia ho stretto cordiale relazione, ridendo assieme dell'episodio di Genova, come mi sta tuttora innanzi col suo severo cipiglio!

Tornato a Padova, dopo l'ultimo biglietto di Verdi incoraggiante e lusinghiero, decido fargli omaggio di alcune mie composizioni per organo premiate dalla «Schola Cantorum» di Parigi<sup>15</sup>, e di alcune *liriche* appena edite, dettate sui versi del *Mistero del Poeta* di Fogazzaro<sup>16</sup>. Ed accompagno quelle piccole cose con le mie scuse per l'ardire che mi prendo di inviargliele, ben sapendo come Egli rifugga dal pronunziarsi intorno alla musica degli altri.

Mi risponde da Genova il 3 maggio 1897 con la seguente lettera che afferma un criterio critico della più alta importanza:

«Egr. Maestro Tebaldini

È vero: io manifesto difficilmente la mia opinione sui lavori altrui, perché diffido del giudizio mio, come diffido del giudizio degli altri. Noi giudichiamo secondo il nostro punto di vista, secondo i nostri studj, secondo le nostre tendenze etc...

Si dice che Beethoven detestasse la musica del *Barbiere*, che Händel credesse che il suo cuoco avrebbe potuto scrivere la musica come Gluck!!!

Malgrado ciò, io senza dar giudizi ho potuto apprezzare le sue composizioni; ben fatte le une, e le altre. Preferisco le *liriche* specialmente la prima. La declamazione è giusta ed il pensiero distinto e semplice. L'armonia ne è un po' tormentata, ma l'epoca nostra vuole così. Modernità? Sia pure, ma sotto questo pretesto si vuol fare *coûte qui coûte*, il nuovo, si dimentica il *bello* e si fa lo strano! Non badi a quel che dico e mi creda con perfetta stima

Suo Dev. G. Verdi»<sup>17</sup>

Letta questa lettera riguardo alla mia piccola musica e mi domando: «Ma è l'autore di *Falstaff* che mi rimprovera l'armonia tormentata e la supposta modernità delle mie *liriche*? Non sa, non sente Egli dove è arrivato? Sublime inconsapevolezza del Genio! Forse di sé, Palestrina sentiva allo stesso modo. I grandi mottetti: *Dum complerentur*; *Bonum est confiteri Domino*; *Vidi turbam magnam*; *Exaltabo te Domine* per la piccola tribuna della Sistina e per diciotto o venti cantori, hanno forse rivelato al Grande di Praeneste quello che in sé, da quattro secoli, racchiudono di universale e di immortale? Oserei dire che no!

\*

L'estate di quel 1897, per la terza volta, lo trascorro a Monaco, a Ratisbona, a Bayreuth ed a Norimberga.

Le grandi pagine palestriniane della *Papae Marcelli*; le beethoveniane della *IX Sinfonia*: le wagneriane del *Tristano*, di *Siegfried* e di *Parsifal* mi avvincono, ma non arrivano a far tacere in cuor mio la secreta aspirazione all'incontro col creatore dell'ultimo atto di *Otello*. Ho occasione di scrivergli nuovamente. Di riferire per intero la di Lui lettera del 12 ottobre 1897 non mi è consentito. Altri penserà a questo, se ne varrà la pena, quando non avrò più ragione, né di arrossire né di impallidire. Mi appoggio soltanto all'ultimo periodo che è stato decisivo «Spero che passando da Genova non mi sfuggirà come altra volta e che mi onorerà di una sua visita. Le stringo le mani»<sup>18</sup>.

Così, nella sua bontà, il grande Maestro, giunto ai fastigi della Gloria, leggendariamente creduto e ritenuto burbero, arcigno, scontroso, inaccostabile, al trentatreenne maestro di Cappella del Santo di Padova.

Incoraggiato da questi palesi segni di benevolenza, di cortesia, gli telegrafo che

dovendo in quei giorni transitare da Bologna a Milano, mi sarei permesso fargli visita a Sant'Agata. Mi risponde con lo stesso mezzo avvertendomi di scendere a Fiorenzuola, di chiedere d'un vetturale che mi nominava, il quale avrebbe avuto ordini in proposito.

E percorsi la via passando da Villanova d'Arda - il piccolo comune da Verdi beneficato - col tumulto nell'anima.

Gli alti pioppi ed i platani del parco, ondulanti all'aura vespertina, in quella sorridente giornata autunnale, a mano a mano si disegnavano a' miei occhi con alterno ritmo verso l'azzurro dell'ampio orizzonte che segue la linea del Po sino a Cremona. Commosso ripenso a quei giorni lontani in cui ascoltando il primo *coro-guerriero* dell'*Aida*, mi sembrava di vedermi innanzi la figura del Maestro allora appena intraveduta su alcune illustrazioni. Credetti sognare. «Ma è vero questo che mi accade?» mi domando.

Ed eccomi al muro di cinta della Villa; eccomi innanzi al cancello. La carrozza - come per abitudine - si inoltra. Mi viene incontro l'inflessibile cameriere di Genova. Mi guarda, mi riconosce, sorride. Gli dico: «sì: quello di sei mesi fa a Palazzo Doria». «Ma che vuole - mi risponde - vien tanta gente che alle volte non si sa come regolarsi. S'accomodi».

E mi conduce nel primo salotto, quello del bigliardo.

- Vado ad avvertire il Maestro.

Due lacrime cocenti mi scendono dagli occhi.

Finalmente - parafrasando il verso di Virgilio - posso dire *Jam panditur janua!* Per pochi momenti, nella sala di passaggio, aperta sullo sfondo e dalla quale scorgo altre più piccole sale, rimango solo. Quasi confuso, mi guardo attorno. Appesi alle pareti mi stanno innanzi dipinti di celebri artisti. Distribuiti sui diversi mobili vedo oggetti d'arte di vario genere; ma in realtà nulla che più specialmente attesti di Lui, sebbene ivi già tutto di Lui mi parli.

Ad un tratto sento come un lieve ed affrettato calpestio avanzarsi sul soffice tappeto. Il Maestro!

La zazzera bianca spiovente sulla fronte, ed in quella sua *mise* caratteristica; giacca di velluto nero, cravatta nera svolazzante. Mi viene incontro con fare amichevole e confidenziale. Si allietta di potermi conoscere di persona, tanto più - mi soggiunge - dopo l'incidente di Genova.

Mio primo atto spontaneo, quello di chinarmi a baciargli la bianca, fredda mano. Lo ringrazio d'avermi concessa la possibilità di ripetergli a voce la mia devozione: sogno da molti anni accarezzato. Non mi lascia proseguire. «Venga, venga», mi dice, ed attraverso due o tre *boudoirs* mi conduce senz'altro nella sua ampia stanza terrena dai pannelleggiamenti di giallo damasco.

È mezz'ottobre, ma il franklin è di già acceso. Mi fa sedere innanzi, alla sua sinistra. La nostra conversazione, in quella per me prima ora di intima gioia, si aggira su varî argomenti.

Senza accennare ai motivi che hanno determinata la sua richiesta, mi parla ancora

dei *Te Deum* del Vallotti avuti in lettura da Padova; tocca della personalità di Benedetto Marcello il quale - come osserva - aveva pur preceduto Vallotti di alcuni decenni, mentre rileva analogie palesi fra il creatore dei *Cinquanta Salmi* e... Giovanni Sebastiano Bach!

Ne prendo argomento per fargli notare la strana coincidenza che corre fra il tema iniziale del 1° *Salmo* di Marcello «Beato l'uom» col soggetto della 1ª *Fuga* del *Clavecin* di Bach, identici l'uno e l'altro.

«Dove avranno attinto entrambi?» ci domandiamo.

Ad un certo momento - forse senza volerlo - mi parla d'altro. Accenna alle sue preoccupazioni per lo stato di salute della sua Signora - la venerata Giuseppina Strepponi - gravemente malata<sup>19</sup>.

Io, che di ciò nulla sapevo, chiedo scusa al maestro d'essere arrivato a Sant'Agata in ora per Lui sì gravida di tristezza. Ma egli, con voce amica, mi rassicura e mi trattiene chiedendomi informazioni sulla costituzione, sull'andamento e sul repertorio della Cappella del Santo di Padova. Appreso che Palestrina - come già in San Marco di Venezia da sei anni - è rientrato con la *Missa Aeterna Christi munera*; con la *Sine nomine*; con la *Papae Marcelli* e con alcuni *Offertori* e *Mottetti* a 5 ed a 6 voci, molto di ciò si compiace, perché, secondo Lui, il praeneste rimane *lapis angularis* della musica italiana, soprattutto - ribadisce - per la sua vocalità. Poiché era questo l'argomento su di cui Egli insisteva sovente: quello della necessità di *cantare* e di *far cantare*.

Ed è appunto su tale principio che tutta la sua arte si informa, pur se apparentemente discosta dalla costruzione polifonico lineare.

Nell'istante del commiato mi alzo, dò uno sguardo all'ampio scrittorio su di cui - come già ho narrato - scorgo le due statuette caricature del Conte di Luna (Ferravilla) e di Manrico (Giraud); vedo il piano Erard; furtivamente dò uno sguardo al piccolo recesso situato lì a fianco, ove scorgo allineati libri e musica in quantità.

Il Maestro, per alcun poco, mi accompagna in giardino, indi alla carrozza che mi attende per il ritorno a Fiorenzuola.

Mi inchino un'altra volta innanzi a Lui e gli bacio la mano.

Quanta commossa gioia, nella mia anima in quel momento!

\*

La lettera che il Maestro mi aveva indirizzato poche settimane prima e che non ho creduto riportare in queste pagine se non nella chiusa, come la visita a Sant'Agata, mi decidono di presentarmi al concorso per il posto di direttore al Conservatorio di musica di Parma. La scelta cade precisamente su colui il quale detta le presenti *memorie*.

«Ancora un Maestro di Cappella» brontolano sottovoce alcuni saccenti della vivace città emiliana, ricordando il predecessore Gallignani.

Verdi, saputo, senza indugio mi fa pervenire queste parole di alto incoraggiamento.

«[S. Agata 23 Dic. 1897]

Maestro Tebaldini,

Scrivo a stento, ma mi è caro rallegrarmi con Lei, Direttore del Conservatorio di Parma. E più mi rallegro con codesto Istituto musicale, che avrà in Lei un artista che saprà vincere gli inevitabili ostacoli alle riforme di cui abbisogna.

La ringrazio e contraccambio gli auguri.

Rallegrandomi di nuovo le stringo le mani.

Suo G. Verdi»<sup>20</sup>

Mi colpisce - non per la prima volta - la sua paterna benevolenza espressa con la frase: *le stringo le mani*; e mi sembra di trovarmi ancora dinnanzi a Lui nell'atto di salutarmi con tanta effusione. E mi domando: «perché questo! Io non sono che un neofita dell'Arte: perché tanta fiducia nella azione mia di docente cui mi accingo?».

Purtroppo, a *vincere gli inevitabili ostacoli alle riforme di cui il Conservatorio di Parma abbisognava* in quel momento, non sono riuscito. Troppe ruote si erano arrugginite, mentre altre agivano in senso opposto a quello con cui avrebbero dovuto muoversi. Nondimeno metto in atto tutto il mio buon volere. E comincio a percorrere la mia strada.

Dopo la lettera del 23 dicembre, all'ultimo dell'anno, da Genova, il Maestro risponde a' miei auguri.

«Gratissimo agli [degli] auguri vostri, ai professori ed ai giovani future speranze dell'arte nostra, mando cordiali ringraziamenti

Verdi»<sup>21</sup>

Le future speranze dell'arte! Malgrado gli urti, le deficienze e le opposizioni, al Conservatorio di Parma, già fecondavano latenti!<sup>22</sup>

Sin dal primo giorno in cui assumo le mie funzioni, mi si presenta Ildebrando Pizzetti<sup>23</sup> alunno diciassettenne di composizione. Un colloquio secolui, durato mezz'ora, mi rende esuberantemente accorto con chi mi sarei dovuto intrattenere per un quadriennio, entro e fuori della scuola. E mi voto con ardore a quella che già consideravo come una missione; quella di infondere nell'animo dei giovani a me affidati fede nel proprio avvenire.

Nella primavera del 1898 la *Società dei Concerti* del Conservatorio di Parigi, giunta al suo 71mo anno di vita, sta per offrire la prima esecuzione dei *Pezzi sacri* di Verdi. Per incarico della *Rivista Musicale Italiana* mi appresto ad assistervi [v. articolo a p. 111]. Il Maestro fa sperare d'essere presente, ma all'ultimo momento informa di non sentirsi in grado di partire.

Arrivo a Parigi amichevolmente accolto da Vincent d'Indy<sup>24</sup> e da Charles Bordes<sup>25</sup> della *Schola Cantorum* e della *Tribune de St. Gervais*, ed all'Opéra assisto alle prove delle ultime composizioni del mago bussetano.

Arrigo Boito, Giuseppe Galignani<sup>26</sup> Direttore del Conservatorio di Milano e l'editore Tito Ricordi mi hanno preceduto.

Camille Bellaigue<sup>27</sup> della *Revue des deux Mondes*, verdiano convinto, fedele ed entusiasta, è con noi assiduamente.

Traggo da alcuni miei *appunti* qualche impressione che si riferisce a quella lontana primavera musicale parigina.

[Il pezzo virgolettato che segue è tratto da *Tre pezzi religiosi di Giuseppe Verdi*, pp. 111-26. Viene lasciato per mantenere unità allo scritto]

«Quando la mattina del 6 aprile 1898 sono entrato per la prima volta nella Sala dell'Opéra durante le prove dell'*Eroica* beethoveniana, mi sono sentito scorrere nelle vene un senso di gradevole impressione. Un'impressione calma, carezzevole, e per me, dico il vero, affatto nuova. La fusione, l'amalgama di tutti gli elementi componenti l'orchestra; la esatta corrispondenza nel raggiungere i colori senza sforzo, senza violenze, mi apparvero più che lodevoli, ammirabili. Fortunatamente non ebbi ragione di modificare le mie impressioni quando si trattò della esecuzione delle composizioni religiose di Verdi.

Il maestro Taffanel<sup>28</sup> che le interpretò e le diresse con molta accuratezza, disponendo d'un'orchestra facile e pieghevole, composta di ottimi elementi, seppe dar prova di molta intelligenza e di grande buon volere. Forse alla medesima orchestra si potrebbe muovere l'appunto di mancanza di forza e di sonorità. In qualche passo del *Te Deum*, ad esempio, maggior calore e maggior entusiasmo, alle pagine verdiane avrebbero impresso tutta quella maestà e quella grandiosità che da esse traspare ad ogni passo. Tuttavia l'esecuzione orchestrale - è dovere ricordarlo - fu più che irreprensibile, minuziosa, fine e delicata.

Alla esecuzione degli ultimi lavori di Verdi concorse il coro della medesima *Società dei Concerti*. La lunga abitudine all'*assieme*: le frequenti esercitazioni, hanno ridotto questo corpo corale sì omogeneo, così sicuro ed affiatato, come più non si potrebbe desiderare. Tanto nello *Stabat* che nel *Te Deum*, nei tratti non infrequenti nei quali le voci - specie quelle dei soprani - devono cantare in una tessitura acuta ed entrare, muoversi, salire, discendere con emissioni appena percettibili, fu ammirevole.

Dove si ebbe a rilevare mancanza di forza e di ampiezza sonora - del pari che nell'orchestra - fu appunto nei tratti nei quali le composizioni avrebbero richiesto maggior luce, più risalto, e maggiore energia. E questo principalmente da parte delle voci maschili.

Le *Laudi alla Vergine Maria* (dal Canto XXXIII del *Paradiso*) incontrarono il favore del pubblico: anzi vennero fatte ripetere fra calorosi applausi insistenti, ma l'esecuzione curata dalle quattro soliste - forse a causa della natura della composizione, più cromatica che diatonica - sovente apparve insufficiente».

Di queste impressioni tenni parola al Maestro in un mio ritorno a Sant'Agata. Mi narrò Egli allora delle sorde opposizioni incontrate all'Opéra nel marzo del 1867 all'atto di mettere in scena *Don Carlos*; talché ad una prova mal riuscita, si allontanava sdegnosamente dal teatro col proposito di non più ritornare. L'intervento di autorevoli persone amiche valse a mitigare le conseguenze del suo gesto risoluto.

Fra questi amici noverava Egli Daniele Auber<sup>29</sup>, Direttore del Conservatorio favorevolmente noto, pure in Italia, quale autore della *Muta di Portici*, opera che a' suoi tempi, raccolse largo favore.

All'Auber appunto, Verdi, non persuaso dei sei Deputati Fiamminghi che entrano nel *Don Carlos*, da Lui protestati in massa, ricorse per la sostituzione. E l'Auber gli diede sei alunni del Conservatorio che divennero... sei autentiche celebrità. Maurel, Lassalle, Boudoresque, Lhérie, Vidal e de Rescké.

Nelle mie periodiche gite estive a Sant'Agata, argomento principale dei discorsi tenuti col Maestro - come ognuno che mi legge può immaginare - era quello della musica. Pur sapendomi di tendenze wagneriane - e forse appunto per questo - non mi parlò mai di Wagner; parecchio invece di Bellini, facendo osservazioni allo strumentale delle di lui opere, ed accennando altresì al *come* in alcuni tratti avrebbe Egli proceduto.

Mi parlò di alcuni compositori contemporanei. A questo riguardo tuttavia, preferisco dir nulla per non incorrere nel pericolo - come è già accaduto - di sentirmi frainteso o di dover leggere, svisati, i giudizi riservati e prudenti a me espressi dal Maestro.

Ricordo soltanto avermi detto che del *Nerone* di Boito non aveva voluto sentir nulla pel timore che qualche sua osservazione potesse influire in senso negativo sul già troppo tardo autore.

Una domenica a Sant'Agata, nel salotto in cui Verdi mi riceve, dietro il divano che sta in angolo, e sul quale mi invita a sedere, osservo una catasta di musica manoscritta. Tutte composizioni inviate a Lui in omaggio da ignoti maestri con dediche iperboliche.

Mi dice sorridendo: «Non ho mai letto nulla; se vuol divertirsi!».

Ed io di rimando: «Grazie Maestro, mi mancherebbe il tempo!».

È di quei giorni un altro interessante episodio.

Al Conservatorio di Parma mi si presenta persona la quale - con molta circospezione - mi mostra un manoscritto musicale con tanto di firma di Giuseppe Verdi. Si tratta di un *Tantum ergo* per baritono e coro con cabaletta ai *Genitori*, dedicato ad un amico farmacista in Busseto, nonché dilettante cantore nella Chiesa Arcipretale. Porta la data del 1835.

La persona interessata mi chiede se ritenga autografa la composizione che mi presenta.

- Senza dubbio, rispondo.

- E che valore darebbe lei a questo manoscritto?
- Difficile pronunziarsi. A seconda dei punti di vista.
- Ma come potrei fare per ottenerne l'autenticazione?
- Trovi modo di recapitare al Maestro la composizione stessa. Vedrà che ne confermerà la paternità.

Non esprimo giudizi su quel *Tantum ergo* del 1835; ma certamente scorrendolo e ripensando al Verdi dell'*Aida*, della *Messa da Requiem*, dell'*Otello* e del *Falstaff*, chiunque sarebbe indotto a dire: «impossibile che - pur a quaranta e cinquant'anni di distanza - sia stato ispirato dalla medesima anima, dettato dalla stessa mente». Neppure *in fieri* si potrebbe immaginarlo!

Settimane appresso, la medesima persona torna da me con aria soddisfatta recando un'altra volta nelle mani il prezioso manoscritto, il quale, contenuto su carta di formato rettangolare, è già stato rilegato in marocchino verde con fregi dorati ed angoli d'ottone lucenti. Me lo mostra.

Nella prima pagina, sul frontespizio di sessantatré anni addietro, leggo l'autenticazione del Maestro, concepita in questi termini:

«Purtroppo riconosco per mia questa vecchia composizione e consiglio il possessore di essa a gettarla alle fiamme non essendo di alcun valore ecc. ecc.».

- Adesso - dico al mio visitatore - Ella possiede un cimelio doppiamente prezioso. Di quel *Tantum ergo* non ho più saputo nulla.

\*

L'8 dicembre del 1898 al Conservatorio di Parma ha luogo una seconda pubblica *Esercitazione degli Allievi* con programma - come il precedente del 2 giugno - esclusivamente dedicato a compositori italiani del secolo XVIII. Comprende la *Sinfonia del Matrimonio segreto* di Cimarosa; un *Minuetto cantato* di Traetta; un'Aria dalla *Nina pazza per amore* di Paisiello; un *Quintetto* per archi di Boccherini; un *Frammento del Salmo 42.mo* di Marcello; la *Sinfonia dell'Ero e Leandro* di Pæer.

La *Sinfonia del Matrimonio segreto* è diretta dall'alunno Ildebrando Pizzetti, il quale - pur quarant'anni dopo - divenuto il Maestro Pizzetti, più volte l'ha compresa nei programmi de' suoi *Concerti Sinfonici*.

Giuseppe Verdi ricevendo il programma di quella *Esercitazione* e ricordando che nel giugno precedente altra ne era stata offerta coi medesimi criteri didattici mi scriveva questo biglietto:

«Milano 18 Dic. 1898

[v. facs. p. 336]

Maestro Tebaldini -  
Grazie.

Mi rallegro che in una esercitazione musicale di un Conservatorio Italiano siasi eseguita Musica Italiana.

È una meraviglia!

Saluti

Dev. G. Verdi»

Oggi le condizioni dell'insegnamento nei Conservatori si sono - grazie a Dio - mutate; e pei criteri enunciati dal Ministro Bottai<sup>30</sup> nella *Carta della Scuola* vanno avviandosi su diverso binario. Ma allora! Quarantadue anni addietro?

«Fatica sprecata - si diceva -; perdita di tempo; la musica ha camminato: che vale tornare agli antichi?» E questo malgrado Verdi, con parola profetica, l'avesse auspicato.

Allora - puta caso - un professore di composizione di un Regio Conservatorio poteva scrivere pubblicamente ed impunemente<sup>31</sup>:

«È vero che da due anni al Conservatorio di... causa la soverchia importanza che si dà ai *corsi complementari* ed alle frequenti *Esercitazioni private e pubbliche* gli alunni non possono attendere, come in passato, allo studio con quella costante assiduità che si dovrebbe esigere da chi frequenta i corsi principali; ma la colpa in questo caso non è certo degli alunni».

Oh no! Era tutta del Direttore e di *Chi* lo incoraggiava ad agire in siffatto modo! Come si vede e si tocca con mano, concezioni unilaterali dell'Arte, concezioni assai limitate - per non dire peggio - contro di cui que' pochi che si sentivano guidati da più ampi criteri ed animati da più alte idealità, dovettero cozzare replicatamente, tanto entro che fuori della scuola.

Per Natale e Capo d'Anno del 1898-99 faccio pervenire al Maestro i miei auguri e quelli dei Professori del Conservatorio auspicanti liete sorti al programma di italianità nelle Scuole di musica.

Mi risponde telegraficamente da Milano il 31 dicembre:

«Ringraziamenti e contraccambio d'auguri a tutti.

Benissimo quanto dite. Ammiriamo il bello ove si trova e restiamo in casa nostra. Saluti.

Verdi»

Vaticinio che mi incoraggia e che mi anima a sperare in un domani - sia pur combattuto e lontano - ma migliore.

\*

Ai primi del 1899 al Conservatorio di musica di Parma, retto a Convitto avvengono improvvise riforme che, preparate dal mio predecessore M<sup>o</sup> Gallignani, non persuadono la Presidenza abituata sino a quel momento a disporre secondo i propri criteri amministrativi, molto discutibili perché tali da compromettere l'andamento degli studi considerati con più ampia visione. Da questo fatto immediate dimissioni. Perciò rimango solo, con un anno e pochi mesi di pratica esperienza. Presidente, Governatore, Direttore tutto radunato in una persona,

obbligata a portare il peso e le conseguenze dei precedenti altrui sistemi da me non condivisi<sup>32</sup>.

E formulo una specie di programma che però, da parte del Ministero della P. I., avrebbe richiesto la reintegrazione in bilancio delle somme inopinatamente stornate. Mi porto a Genova per esporlo al Maestro.

Ed entro, finalmente, nel grande appartamento di Palazzo Doria. Il salone ove Verdi mi riceve è quello lunghissimo prospiciente la strada nazionale che conduce sul Litorale della Riviera di Ponente verso Pegli, Savona, San Remo.

Diviso in tre scomparti mi appare tosto assai interessante. In fondo la camera da letto; nel mezzo la sala di ricevimento nella parte che dà sulla grande terrazza, lo studio col pianoforte a coda.

E penso: «forse da qui Sir John Falstaff, per la prima volta, ha cantato il suo giocondo stornello; forse l'appuntamento fissato da Alice... *dalle due alle tre...* è sorto... da questa tastiera; probabilmente la campana dei dodici botti il cui suono, retto da armonizzazioni tanto ricercate e caratteristiche, echeggia intorno alla quercia del Parco di Windsor, da questa sala ha fatto sentire i suoi primi rintocchi.. In attesa del Maestro mi guardo attorno. Su mobili, *consolles, etagères* d'ebano intarsiati d'avorio; sui pinnacoletti di alcuni piccoli scaffali, vedo collocati o sospesi orologi tascabili di diverse qualità epoche e dimensioni. Dalla sveglia di rame - *vulgo scaldaletto* - alla ripetizione d'ottone o d'argento; dal cosiddetto cilindro a catena al remontoir d'oro, tutto fa bella mostra di sé. E sulle pareti, quadri dipinti da mani maestre, stoffe, damaschi disposti in ordinato artistico disordine.

Ma ecco che Egli, dal limite estremo della gran sala, incede a passo affrettato. Mi fa sedere innanzi a Lui, mentre dalla mia poltrona guardo verso l'ampia vetrata dalla quale posso scorgere la facciata della Stazione Marittima e tutto l'intenso andirivieni sì del Porto che della zona Caricamento.

Gli espongo il motivo della mia visita. Ne comprende ed apprezza le ragioni e mi assicura che raccomanderà al Ministro Baccelli le richieste da me formulate e già presentate.

In quali termini l'abbia fatto, emerge dalla lettera che pubblico più innanzi, facendola seguire dalla conseguente conclusiva.

Intanto i nostri discorsi - come è presumibile - si avviano sul terreno... della musica. Mi parla di Puccini di cui ammira l'intuito teatrale; di Giordano, fermandosi soprattutto a ricordare come in un certo momento Egli pure avesse pensato di musicare *Fedora*<sup>33</sup>.

E parla anche di Alberto Franchetti verso il quale, dopo il *Colombo*, si sente particolarmente incline<sup>34</sup>.

A questo riguardo è interessante ricordare un fatto poco noto: e cioè che il libretto di *Tosca* venne dettato non per Puccini bensì pel Franchetti. Questi esitante a tentare una nuova prova col celebre dramma di Sardou, desiderò sentire il parere di Verdi. Ed a Genova appunto, innanzi al Maestro, ebbe luogo la lettura

del libretto da parte di Luigi Illica presenti Franchetti, Giacosa e Giulio Ricordi<sup>35</sup>. Qui è Illica che narra.

«Giunti alla scena ultima di Cavaradossi sulla spianata del fortilizio di Castel Sant'Angelo, alle parole *e lucevan le stelle* Verdi appare commosso; toglie di mano ad Illica il copione e rilegge attentamente, quasi lacrimando». Forse sembra al Maestro che al pari di Fedora pure Tosca, in altre ore, avrebbe tentato il suo Genio creatore. Ché il senso teatrale dell'umanità e della realtà lo pervadeva sempre, né mai lo abbandonava. Malgrado le di Lui rassicurazioni ed i suoi incitamenti, Franchetti non si decide a musicare il nuovo libretto di Illica e Giacosa che in breve, e con tanta fortuna, doveva passare a Giacomo Puccini.

L'esito della mia visita a Verdi in quel giorno che ho ricordato?

Appare da queste due lettere.

«Genova 18 febbraio 1899

A Sua Eccellenza il Ministro Guido Baccelli - Roma

Permetta l'E. V. che - prima di tutto - mi scusi per le troppo frequenti istanze con le quali ricordo a Lei il mio nome. Ciò malgrado mi faccio ardito a ricordarLe come il Maestro Tebaldini in data 25 gennaio, abbia indirizzato all'E.V. istanza a profitto del Conservatorio di Parma, e come sarebbe cosa utilissima per l'Arte e per lo stesso Conservatorio che diede già tanti buoni frutti, l'esaudire i desideri dell'egregio Tebaldini.

Non insisto di più e grato delle attenzioni avute, pregando nuovamente di perdonare la mia insistenza, ho l'onore di dirmi  
dell'E. V. dev.mo

*G. Verdi»*

«Genova 4 marzo 1899

Maestro Tebaldini,

Scrissi a S.E. Baccelli intorno al noto affare Conservatorio di Parma ed ecco cosa mi risponde:

- Trattandosi di presentare variazioni di organico che portano a spese maggiori il bilancio, la mia buona volontà non basta, ed io secondo i formali impegni presi dall'Onor. Presidente del Consiglio innanzi al Senato sono obbligato a rinunciarvi

Amen! A me duole soltanto aver domandato cosa che non si poteva ottenere.

Cordiali saluti dal vostro

*G. Verdi»*

E così la burocrazia, appoggiandosi alla lettera dei decreti, menomava lo spirito delle istituzioni!

\*

In estate a Sant'Agata rivedo il Maestro con discreta frequenza. Vi incontro Teresa Stolz<sup>36</sup>, Arrigo Boito e Giulio Ricordi.

All'illustre editore ho occasione di esporre il proposito di commemorare al Conservatorio di Parma il 60.mo anniversario dalla prima esecuzione dell'*Oberto Conte di San Bonifacio*, ed egli, signorilmente, mi agevola in tutto ciò che può necessitare al raggiungimento di siffatto intento (v. pp. 149-50).

La commemorazione cui partecipano orchestra e coro degli allievi, ha luogo la sera del 17 novembre col seguente programma: 1) *Sinfonia* all'opera *Oberto Conte di San Bonifacio*; 2) «Pace, pace mio Dio» *Melodia* per soprano dall'opera *La Forza del Destino*; 3) *Quartetto* per archi in *mi min*; 4) *Ave Maria* volgarizzata da Dante; 5) *Scena delle Fate* nell'atto terzo dell'opera *Falstaff*; 6) «Mercè dilette amiche» *Siciliana* per soprano nell'opera *I Vespri Siciliani*.

L'illustre professore dell'Università di Bologna Giuseppe Albini, divenuto poscia Rettore della medesima e Senatore, per mio invito, tiene un *discorso* di circostanza dal quale traggio e riferisco alcuni brani tuttora attuali perché alla maniera carducciana, poeticamente coloriti ed espressivi.

[Si omettono gli stralci del discorso riportati da Tebaldini perché il testo è in versione integrale nelle pp. 155-61]

Sì! l'inno dell'avvenire ha cantato per Verdi ed intorno a Lui la Nazione nostra: ha cantato, e canta ancora oggi l'inno di esultanza fatto di orgoglio e di gratitudine, mentre col pensiero e col ricordo si riconduce alle ore lontane, e pur vicine, nelle quali, noi pure, umili e devoti, potevamo trascorrere momenti lieti e trepidanti nell'orbita del suo fascino avvincente.

Nell'ambiente nel quale la parola di Giuseppe Albini si elevò, in quell'occasione, ad altezze non consuete, quali traccia rimasero? Né più né meno che di un semplice fatto di cronaca.

*Tutto passa*, si dice proverbialmente; specie quando per fermare un'impressione spirituale occorrerebbe quella preparazione e quella meditazione quali nella maggior parte dei casi vien meno, per rimanere puramente e semplicemente allo stato di esterità dei fatti contingenti.

A meditare su di un fatto storico dei più impressionanti del secolo XIX, e per il quale in cinquantaquattro anni, dall'*Oberto Conte di San Bonifacio*, attraverso *Rigoletto* ed *Aida*, poté Verdi arrivare ad *Otello* ed a *Falstaff*, avrei voluto condurre l'accolta de' miei allievi parmensi ed il pubblico di quella sera, e dipoi, onde trarne frutti tangibili e duraturi per l'avvenire dell'Arte. Frutti per chi sarebbe stato chiamato a creare come ad interpretare e ad ascoltare. Era questo il mio sogno di allora!

Ahi, stroncato in pieno fervore di vita!

\*

Alcuni aneddoti..., *per finire*.

Nell'estate di quell'anno, a Sant'Agata, rividi il Maestro con qualche frequenza. Egli amava il caffè ed assai spesso, durante la giornata, se lo faceva servire. Una, due, tre volte, me lo offre. Io declino.

- Ma perché? Mi domanda, dopo vani rispettosi rifiuti.

- Non ne faccio uso perché mi disturba e mi impedisce, come di lavorare, così di riposare.

- Bella! - mi osserva - Quando ero giovane al pari di lei, il caffè invece mi serviva di incentivo per lavorare.

- Oh Maestro! - gli rispondo - in questo caso ha ragione Lei, perché Lei ha creato tanto, mentre io, in suo confronto, non ho fatto nulla!

Un'altra volta sono presenti Teresa Stolz, Arrigo Boito e Giulio Ricordi. La solita domanda: - prendiamo un caffè?

Gli illustri ospiti che ho nominato, aderiscono. Io mi esimo.

Boito osserva: - È nervoso Tebaldini!

Al che Verdi di rimando, volgendosi alla Stolz:

- Ecco un male di cui né io né voi non soffriamo più, non è vero?!

Dopo la celebrazione del 60.mo anniversario della prima dell'*Oberto Conte di San Bonifacio* al Conservatorio di Parma, al mattino di una giornata quasi invernale grigia e tetra, il Maestro mi accoglie a Milano al solito Hotel Spatz [Tebaldini qui lo chiama con il cognome del proprietario, ma è l'abituale Hotel Milan]. Ma arrivo tardi all'appuntamento.

- Cosa è successo - mi chiede - che stamane per le vie di Milano non si sentono passare i tram?

- C'è lo sciopero dei tramvieri - osservo di rimando - e quindi tutti si adattano a camminare per arrivare... magari in ritardo, come è accaduto a me.

- E per questo voi siete imbarazzati a girare per Milano? Se eravate qui a' miei tempi giovanili quando, per servizio pubblico, c'erano soltanto tre Imperiali: una a Santa Margherita, l'altra in Cordusio e la terza a San Babila, cosa avreste fatto? E prosegue a narrare:

- Pochi salivano su quei primitivi carrozzoni ove, in alto, stavano in serpa i postiglioni vestiti con divise sgargianti, piume colorate sul cappello a cilindro, e bandoliere e fiocchi d'argento sulle spalle e sul petto. Nessuno voleva valersi di quella novità! E perciò, allora, l'impresa delle prime *carrozze di tutti*, fallì miseramente!

Fin qui i lieti conversari.

\*

Più volte avevo pensato di condurre a Busseto l'orchestra del Conservatorio di Parma onde rendere omaggio, nel teatro che porta il suo nome, a Giuseppe Verdi. Mi pareva doveroso..., appunto perché non ci si era mai pensato. «E poi - dicevo fra me - sull'animo dei giovani alunni, quale ascendente potrebbe esercitare una

simile peregrinazione ai luoghi ove il Maestro trascorse la sua prima giovinezza, con la possibilità di vedere Lui pure?».

Messomi d'accordo col Sindaco di Busseto, si organizzò un *Concerto di beneficenza* per la sera del 28 ottobre 1900.

A Parma, i più, ritenevano che il nostro intento sarebbe stato frustrato. Non credevano alla riuscita dell'iniziativa. Tanto meno che avremmo potuto penetrare in massa nel giardino di Sant'Agata.

Non badai alle opposte voci.

Nella sera precedente la nostra partenza mando alla villa l'alunno Veroni<sup>37</sup> - figlio ad un domestico del Maestro - con una breve lettera così concepita:

«Ella avrà saputo che domani gli alunni del Conservatorio di Parma saranno a Busseto per un *Concerto di beneficenza*. Col Suo permesso desidererei poter condurre maestri e scolari per una visita al parco della villa: vorrà Ella concederci questo favore? Mi lusingo non essere indiscreto».

Al mattino seguente, al giungere del tram alle Roncole, il Veroni ci attende con un biglietto del Maestro: «Siate i benvenuti - rispondeva Egli - potete condurre a Sant'Agata i vostri professori ed alunni; e voi attenderò con piacere»<sup>38</sup>.

Ci sentiamo esultanti.

Ildebrando Pizzetti raccontava poscia i particolari di quella gita - festa dell'arte e dei cuori - in una corrispondenza alla *Gazzetta Musicale* di Milano\*:

«Lontane, seminascolte dalla nebbia e dai pioppi spessi e frondosi, si scorgevano le torri e le case più alte di Busseto; e noi ci avvicinavamo rasentando col tramway le siepi ingiallite e qualche gruppo di cascine sparse per la campagna uniforme.

In molti di noi c'era un'animazione insolita, una specie di turbamento che si manifestava nei discorsi, nell'atteggiamento.

Primo scopo del nostro viaggio: eseguire nel teatro di Busseto un programma di musica verdiana per festeggiare l'87° genetliaco del Maestro; secondo: vedere coi nostri occhi quei luoghi dove Egli nacque, dove conobbe le prime avversità della vita, dove ne conobbe le prime gioie.

A Roncole scendemmo; alcune donne in abito festivo, dei ragazzi dagli occhi sgranati, ci guardavano curiosamente, meravigliati. Vicino a me sentivo le voci dei miei compagni di viaggio:

- Ma è proprio quella la casa dove è nato Lui!

- Proprio quella!

Alcuni signori venuti ad incontrarci ci condussero nella piccola casa nera, umida, dal tetto spiovente; alcune camerette basse, affumicate, quasi senza luce, ecco tutto.

---

\* *Gazzetta Musicale [di Milano]*, Ricordi, 8 novembre 1900 [a. 55], n. 45 [pp. 583-85].

Io uscii di là un poco attonito, quasi incredulo... Non so, ogni volta che mi avviene di pensare a Lui mi pare quasi favolosa la storia della sua adolescenza.

E ci dirigemmo verso la chiesa. Il nostro Direttore [Tebaldini] salì all'organo e suonò. Io fantasticavo intanto e le note del povero organo mi parevano voci lontane lontane che raccontassero una leggenda piena di poesia, di fascino dolcissimo, che rievocassero dei giorni nei quali un giovane che aveva nome Genio, si era servito di loro per estrinsecare quelle prime idee che balzavano dal suo cervello, esuberanti di vita, di forza.

Un prete vecchio [Don Antonio Chiappari], cieco, ascoltava in mezzo alla chiesa con le mani giunte; sul suo viso raggiava una contentezza insolita. Parlò, e la sua voce tremante, profonda, risuonò stranamente suggestiva per la volta angusta del modesto tempio.

È una cosa che commuove sentir discorrere di Lui quelli che l'hanno conosciuto giovane, che gli son rimasti sempre vicini; sentire parlare con un affetto, con una devozione grande, rispettosa....

A Busseto ci attendevano le Autorità della piccola città; sui visi dei popolani si leggeva una gioia, una cordialità infinita. E noi attraversammo la via felici di quell'affetto che pareva ci si volesse testimoniare, giacché eravamo là ad onorare Lui.

Ci dirigemmo verso S. Agata a crocchi, parlando di Lui; in tutti i discorsi una speranza fervida: poterlo vedere; ché molti di noi giovani, non l'avevamo veduto mai. Entrammo nel giardino silenzioso, dall'intonazione un poco triste e severa..

Dal Maestro erano entrati il nostro Direttore, il Prefetto [Veirat], il Sindaco di Parma [Mariotti<sup>39</sup>] e il Sindaco di Busseto [Corbellini]. Io, con pochi altri, ero dietro la villa., agitato da un sentimento di ansia, di... non so che cosa.

Dopo qualche tempo si schiuse una porta, escirono i visitatori, e dietro loro, Lui, Verdi...

Il Maestro incedeva maestosamente, con una meravigliosa semplicità di movimenti. Io non so dire cosa abbia sentito in quel momento; mi è parso di dover piangere, di dover gridare con tutta la mia forza un inno di ammirazione..., e mi son levato il cappello come obbedendo ad una forza superiore, come entrando in una chiesa.

Vivessi cento anni, non dimenticherò mai l'impressione di quei pochi momenti nei quali Egli era là, a pochi passi da me, sereno e solenne coi suoi bianchi capelli, con la sua bianca barba; una figura biblica, grandiosa, un'apparizione di sogno...

Dall'altra parte della villa poco dopo rivolse alcune parole affettuose ai compagni che vi si trovavano. A me non venne neppure per sogno il desiderio di sentirlo parlare. L'avevo veduto, e in quella rapida apparizione che Egli aveva fatto dinanzi agli occhi miei, mi s'era colmata l'anima di tanti sentimenti, da non lasciar più posto per nessun'altra emozione. Colsi alcune foglie d'edera nel giardino (la gente dice debolezze questi atti; io so però che tali debolezze sono la forza di un uomo) e ritornai con un amico mio, ricordando e dicendo le mie impressioni.

Nella mia vita questa visita ha lasciato un'orma profonda ed io sento che i miei occhi guardano ora più lontano.

Il teatro era gremito; ogni tanto un «viva Verdi» o partiva da un punto della sala o risvegliava un'eco poderosa.

Il programma era composto così: Ouverture dell'*Oberto Conte di S. Bonifacio*; Preludio della *Traviata* e Danza dei *Vespri Siciliani*; Ouverture della *Giovanna d'Arco*; Andante e Scherzo del *Quartetto* per archi; Danza del *Don Carlo* e Preludio dell'*Aida*; Ouverture della *Luisa Miller*. Una successione di melodie splendide nelle quali la forza, la passione sono buttate a piene mani, con una prodigalità meravigliosa.

Fu un seguirsi di applausi insistenti, calorosi, unanimi; di tutti i numeri si chiese la replica; di tre si dovette concederla.

A metà del concerto il nostro Direttore tenne un discorso [v. p. 162] e le sue parole (egli parlava con voce commossa) furono un inno al Maestro, un augurio fervido al glorioso Uomo. [Dopo l'artistica festa brindarono a Verdi ed a Busseto il Prefetto di Parma, il Comm. Mariotti ed altri ancora].

E noi ritornammo di là, nella notte oscura, a traverso i campi addormentati, portando con noi un ricordo dolcissimo e incancellabile del Grande che avevamo veduto, al quale avevamo augurato, con tutto l'ardore della nostra anima giovanile, una lunga serie di anni felici».

Pizzetti vi accenna, ed io ricordo ancor oggi il momento commovente nel quale Giuseppe Verdi, scesi i gradini del vestibolo verso il giardino prospiciente la facciata della villa per venire a salutare noi che in carrozza ci avviavamo all'uscita dal cancello il quale immette sul piccolo ponte che attraversa l'Ongina, vedendosi circondato improvvisamente da parecchi allievi intorno a Lui raccolti, accarezzandone qualcuno che faceva atto di baciargli le mani, rivolgendosi verso di noi esclamò sorridendo: «ecco le speranze dell'arte».

A me sembrò di udire la voce arcana ripetere: *sinite parvulos venire ad me!*

\*

Da Verdi: dal Suo Nome, dalla Sua Parola, dalla Sua Opera, prendemmo un'altra volta i cominciamenti e gli auspici - come disse Carducci in un suo celebre discorso - ritornando nel novembre del 1900 al nostro lavoro in Conservatorio.

Il 12 dello stesso mese andai di nuovo a Sant'Agata per ringraziare il Maestro della benevola accoglienza fatta a noi ed agli alunni medesimi in occasione della nostra gita a Busseto. Fu oltremodo cordiale ed espansivo in quel giorno, che doveva essere l'ultimo per me, in cui mi fosse concesso di avvicinarlo.

Il cielo era triste, plumbeo, quasi caliginoso. Il Maestro mi volle seco alla mensa di mezzodì; ed in allora parlò Egli di molte cose, ricordando, con la sua mente lucidissima, fatti lontani e circostanze interessanti della Sua gloriosa e luminosa

esistenza di Artista. Allora appunto mi domandò degli allievi del Conservatorio: se v'era fra essi qualcuno che mi desse motivo a formular speranze pel suo avvenire. Gli feci il nome di Ildebrando Pizzetti.

- Sperate proprio?

- Ne son certo!

- Ebbene: ditegli che guardi sempre innanzi e sempre più in alto, soprattutto che ricordi di essere italiano.

Era questa, come ognun sa, la sua più nobile aspirazione ed a cui, in ogni circostanza, si abbandonava con fiducia e speranza.

Il discorso verte poscia sulle grandi interpretazioni beethoveniane e wagneriane di Arturo Toscanini. Io mi accaloro nel narrargli le impressioni provate udendo poc'anzi, da lui dirette, alcune *Sinfonie* del Grande di Bonn e gli squarci più celebri della *Tetralogia*. Ad un certo punto il Maestro mi interrompe e quasi con l'aria d'interrogarmi soggiunge: ...«e per noi?». Forse in cuor suo, in quel momento, nutriva la secreta speranza potesse un giorno realizzarsi quella nuova rivelazione della propria opera e quella reincarnazione che di lì a poco doveva divenire superba realtà facendo quasi gridare - precisamente per virtù di Arturo Toscanini - al miracolo.

Quantunque la giornata fosse rigida, terminata la colazione, il Maestro, più che mai svelto e disinvolto, col suo abito di velluto nero e senza copricapo volle uscire nel giardino. La bella testa scultorea come nel bronzo di *Gemito*, adornata dai capelli argentei spioventi sull'ampia fronte, tratto tratto aveva ancora atteggiamenti e mosse leonine.

Alcuni contadini, a colpi di scure stavano solcando un grande albero di magnolie il quale, con l'annosa vegetazione, aveva finito per coprire buona parte della parete verso il versante sinistro della villa. Verdi si assise poco distante dal gruppo dei contadini, come per sorvegliarne il lavoro.

- Quella magnolia - mi disse - l'ho piantata io con le mie mani, quando venni per la prima volta a Sant'Agata. Ed ora, ingombra e profuma troppo. La faccio togliere!

Di lì a poco, sotto i replicati colpi di accetta d'alcuni, e per gli strappi di corda di altri, l'albero cadde a terra<sup>40</sup>.

Non so perché, ma in quel momento provai una fitta al cuore. Nella vecchia pianta stroncata parvemi ravvivare il simbolo d'una fatalità incombente! Avevo presentito il vero.

Per Natale e Capo d'Anno, come di solito, invio al Maestro gli auguri miei in uno a quelli del personale insegnante del Conservatorio. Risponde da Milano in data 27 dicembre.

«Ringrazio voi e tutti i vostri, ed auguro progressi fiorenti e di colore italiano al vostro istituto di cui siete valente capo

*Verdi*»

Un mese più tardi il Grande non era più!

\*

Quando nella grigia giornata del 27 gennaio attraverso l'Italia afflitta o trepida corse rapida la voce dolorosa: «Giuseppe Verdi è morto!», il velo di mestizia steso dall'uno all'altro mare, andò sempre più addensandosi sino ad oscurare, agli occhi dell'anima, la visione ideale del passato e dell'avvenire dell'arte nostra.

Il nome di Verdi, da decenni, al cuore di ognuno sembrava richiamare all'orgoglio della razza: di quella razza che attraverso tutti i tempi - nel fasto e nella povertà, nella possanza e nel servaggio - aveva saputo gridare al mondo mai sempre, la propria supremazia morale.

E nell'apprendere che l'Uomo divenuto - come il mito eroico - quasi leggendario; quell'uomo, che il nome fatidico portava quale segnacolo di gloria, si era piegato alla inesorabile crudeltà della Parca, tutti chinammo la fronte dolenti all'ineluttabile del destino.

A Milano la mattina del 30 gennaio, nell'oscurità profonda, rotta da rade luci qua e là biancheggianti, che rendeva l'immagine di tutta la tristezza di un popolo: dalla Piazza del Duomo, alla Galleria, da Piazza della Scala e giù giù per tutta la via Manzoni sino all'altezza dell'Hotel Milan ove la salma gloriosa da tre giorni riposava, più giù ancora, verso i medievali turrati portoni del Barbarossa, la folla ondeggiante, triste e silenziosa, camminava in raccoglimento.

La bara portata a mano ed accompagnata da un solo sacerdote recante un cero acceso, entrò nella vicina Chiesa di San Francesco di Paola. Ivi, fra il silenzio imponente, *submissa voce*, veniva impartita l'assoluzione di rito. Indi - trasportata sul modesto carro funebre trainato da due soli cavalli, senza alcun seguito di carrozze e senza fiori - la salma di Colui che dei riflessi della propria vita immortale sembrava, in quel momento, inondare i nostri cuori, si avviò lentamente verso il Cimitero Monumentale.

Cominciava ad albeggiare quando il corteo avanzava sui bastioni che da Porta Nuova si inoltrano verso i viali della grande metropoli milanese. La mattina era gelida, ma, in lontananza, chiara e serena. I secolari ippocastani, che per tutto il percorso si allineavano in doppia fila, dai rami secchi e scheletrici, lasciavano grondare - come lacrime immote - stillicidii di brina e di rugiada diacce, mentre la nebbia grigia dell'aurora, col suo manto di mestizia, sembrava avvolgere tutta la scena lugubre e grandiosa. Da lungi si potevano scorgere le punte del Resegone (il Resegone dei *Promessi Sposi*) più lontano le vette del Monterosa, dorarsi ai primi raggi del sole invernale.

Si arrivò così innanzi alla cancellata del Cimitero. Il feretro fu portato sull'ampia scalèa ed innalzato nel centro del pronaio del Famedio al cospetto della immensa folla commossa e reverente. Gli sguardi di quelle migliaia di persone immobili, silenziose ed a capo scoperto, si fissarono sulla bara del Gigante trasvolato pe' Cieli immensi che narrano la gloria di Dio, né mai come in quel

momento il silenzio solenne e grandioso parve assurgere all'epica maestà dell'apoteosi.

\*

Il fanciullo che ventisei anni addietro aveva sperato di potersi accostare un giorno alla ideale visione: di potersi abbandonare alla ascoltazione commossa dell'arcana Voce, fatto uomo, chinando la fronte innanzi all'ineluttabile del destino mortale, ad una ad una, in quell'ora, rifaceva le soste che lo avevano condotto dalla prima lettera del Maestro, datata da Genova il 18 febbraio 1896, all'ultimo incontro del 12 novembre 1900 nel silenzioso recesso di S. Agata.

E tutto ritornavagli innanzi agli occhi del cuore come in una visione di sogno. Aver meritato tanto favore! Esso non poteva essere scaturito che dall'altezza e dalla bontà d'Animo dell'Uomo insigne; il quale, se fu riservato nelle sue abitudini né facile agli abbandoni confidenziali, celò sempre in cuore quel senso di generosità e di comprensione che doveva renderlo amato da tutti coloro i quali ebbero la ventura d'avvicinarlo, e venerato nella memoria, sia dalle moltitudini che dalle generazioni.

Da un secolo il di Lui Nome e la di Lui opera, attraverso la miracolosa evoluzione che tutta l'avvolge come in un nimbo di Luce sempre più risplendente; da un secolo Nome ed Opere fanno battere il cuore degli italiani accendendone la mente e lo spirito.

Che questa intima commozione duri in noi mantenendo vivo, acceso e vibrante nei nostri cuori l'orgoglio legittimo di essere e di sentirsi *Italiani*...

---

<sup>1</sup> Giuseppe Petrocchi (Tivoli 1886 - ?) frequentò il Liceo Classico ricevendo da Giuseppe Radiciotti lo stimolo ad occuparsi di critica musicale. Contemporaneamente studiò musica. Si laureò in legge all'Università di Roma. Collaboratore di quotidiani e periodici su argomenti musicali, in particolare si è occupato di letteratura musicale religiosa. Ha curato il servizio stampa per i concerti all'Augusteo e per quelli organizzati dalla R. Accademia di Santa Cecilia.

<sup>2</sup> Hans von Bülow (Dresda 1830 - Il Cairo 1894) studiò musica con Wagner e Liszt. Insegnò pianoforte a Berlino e fu illustre concertista e direttore d'orchestra. Sposò Cosima Liszt che poi divenne moglie di Wagner. Stabilitosi in Italia, continuò a viaggiare e ad insegnare anche all'estero. Compose musiche sinfoniche e pianistiche; revisionò partiture classiche e ridusse opere wagneriane.

<sup>3</sup> Erano gli anni in cui Tebaldini, appena quindicenne, istruiva i cori: 1879 al Teatro Sociale di Brescia, 1880 al "Lauro Rossi" di Macerata (opere *Ruy Blas* di Marchetti e *Faust* di Gounod), 1881 al "Castelli" di Milano (opere *Semiramide* di Rossini e *Guarany* di Gomez).

<sup>4</sup> Arrigo Boito (Padova 1842 - Milano 1918), poeta, librettista e compositore, studiò musica al Conservatorio di Milano insieme con Franco Faccio. Durante un soggiorno a Parigi conobbe Rossini, Berlioz, Auber, Gounod e Verdi. Amico del poeta Emilio Praga, ne seguiva le stravaganze. Fra i suoi testi più famosi *Gioconda* per Amilcare Ponchielli; *Otello*, *Falstaff* e *Inno alle*

*Nazioni* per Verdi; *Mefistofele* per se stesso. La lunga amicizia con il Maestro di Busseto, che all'inizio conobbe momenti di crisi, sfociò in una perfetta collaborazione. Avverso all'insegnamento, per non condizionare la libertà creativa, tenne per alcuni mesi la direzione del Conservatorio di Parma (ora a lui intitolato), in sostituzione dell'amico Faccio ammalato.

<sup>5</sup> Edoardo Ferravilla (Milano 1846 - ivi 1916), pseudonimo di Edoardo Villani, fu un grande comico del Teatro Milanese. Diede vita a "macchiette", divenute famose per opera sua, che mettevano in luce vizi e difetti del mondo popolare e aristocratico. Le sue esibizioni erano apprezzate da Verdi.

<sup>6</sup> Era il 1887. Tebaldini si trovava a Piazza Armerina in Sicilia come organista della Cattedrale.

<sup>7</sup> Nell'articolo *Ricordi personali*, pubblicato su "La Stampa" del 26 gennaio 1941, Tebaldini aggiunge: "Per la stagione 1886-87 alla Scala è annunciata la prima di *Otello*. A novembre, al popolare Teatro Fossati di Corso Garibaldi - il Teatro riservato all'operetta - l'attore Ettore Paladini (e nessuno indovina il perché) mette in scena l'*Otello* di Shakespeare. Dopo due o tre riprese, il pubblico del *Boccaccio* e delle *Campane di Corneville* diserta il Teatro. Ettore Paladini continua a dare *Otello*. Al Fossati. Perché mai? In un palco ogni sera, in atto di studiare attentamente il personaggio per coglierne i moti dell'anima, vi assiste Francesco Tamagno, il celebre tenore designato a primo interprete protagonista della nuova opera di Verdi. E Luigi Illica con la sua penetrante facondia gli fa da guida e da mentore".

<sup>8</sup> Mariano Fortuny (Granata 1871 - Venezia 1940), figlio dell'omonimo pittore spagnolo, fu a sua volta pittore e decoratore di tessuti. Si occupò anche di scenotecnica e illuminotecnica costruendo a Parigi nel 1906 un'ammirata cupola, che porta il suo nome, nel Théâtre de l'Avenue Basqué.

<sup>9</sup> Giulio Ricordi (Milano 1840 - ivi 1912), nipote di Giovanni, fondatore della Casa Editrice, e figlio primogenito di Tito, fu uomo dai molteplici interessi: scrittore, musicista, pittore, amministratore della Società Orchestrale della Scala. Si era dedicato principalmente a potenziare la "Gazzetta Musicale di Milano" di cui assunse la direzione nel 1863. Assertore del nazionalismo anche in musica, venerò Verdi, assecondando nel contempo i giovani talenti, primo fra tutti Puccini. Fu amico di Boito, Faccio, Giacosa, Illica... In competizione con Sonzogno, che stampava le partiture di Mascagni e Leoncavallo, pubblicò le opere di Bellini, Ponchielli, Chopin, Meyerbeer, Wagner e, naturalmente, di Verdi, contribuendo alla formazione della cultura musicale.

<sup>10</sup> Stando ad una lettera di Verdi a Ricordi, datata 10 luglio 1894 (v. p. 28), il Maestro non utilizzò il materiale inviato da Tebaldini, oggi conservato nell'Archivio di Casa Ricordi a Milano.

<sup>11</sup> Si tratta della pubblicazione *L'Archivio Musicale della Cappella Antoniana in Padova*.

<sup>12</sup> "8 febbraio 96 - Milano. *Caro Maestro e Collega*, non volevo ringraziarla prima d'aver assaggiato il dono, e il tempo d'assaggiarlo attentamente m'è fino ad ora mancato. Oggi (la prego di perdonarmi se è tardi) la ringrazio, e dopo aver letto e apprezzato e chiuso il bel volume sono andato a collocarlo nella mia libreria in un degnissimo posto. Ella ha saputo raccogliere in breve tempo e coordinare assai bene ed esporre con chiarezza molti materiali notevolissimi. Le tre figure grandeggianti del volume: Costanzo Porta, il Vallotti, il Tartini, fanno nascere il desiderio di pubblicazioni più ampie e questa è la missione d'un editore di buona volontà. Auguro che codesto editore si trovi e che l'edizione esca completa e illustrata da Lei. A rivederci non so quando, o a Roma o a Padova o a Milano. Intanto di nuovo la ringrazio e la saluto amichevolmente aff. *Arrigo Boito*".

Il testo è pubblicato in *Lettere di Arrigo Boito* raccolte e annotate da Raffaello de Rensis, Società editoriale di Novissima, Roma, 1932, pp. 277-78.

<sup>13</sup> Francesco Antonio Vallotti (Vercelli 1697 - Padova 1780), minore conventuale di San Francesco, organista, compositore e teorico. Fu maestro di cappella della Basilica di Sant'Antonio a Padova per oltre cinquant'anni. Ebbe rapporti con Padre Martini e con Tartini che lo considerava il miglior organista dell'epoca.

<sup>14</sup> L'idea di scrivere un *Te Deum* era nella mente di Verdi da circa un anno. Il 31 gennaio 1895 scriveva da Milano a Gallignani: "L'altro giorno prima di partire da Genova, non ho potuto trovare il libriccino di Canto Fermo ove eranvi i canti sul *Te Deum* ed altri inni, che l'egr. sacerdote nostro amico mi mandò. Il libriccino, quando avrò meno fretta, lo troverò; ma intanto non ho qui le due cantilene sul *Te Deum*!... Se non oso troppo, vorrei pregare l'egr. sacerdote di trascrivermi in un pezzettino di carta le dette cantilene". [I *Copialettere di Giuseppe Verdi*, p. 411n e CVB, p. 469]

<sup>15</sup> *Six Versets d'Orgue* (sul tema gregoriano dell'*Ave maris stella*), per organo e voci, op. 16 n. 4. Pubblicati in "Répertoire Moderne de Musique...", n. 7, Ed. Schola Cantorum, Parigi, 1896 (n. 607), 3 pp. (dedicati "A Monsieur Filippo Capocci Organiste à St. Jean de Latrain à Rome"). Ristampati da Otto Gauss nel III volume dell'*Orgel Compositiones*, Ed. Alfred Copenrath, 1909.

<sup>16</sup> *Dolori ed ebbrezze* (o *Ebbrezze de l'anima*), sei liriche per tenore e pianoforte (op. 7, 1890-1896), su testi di Antonio Fogazzaro da *Valsolda* e dal *Mistero del poeta* (edite da Tedeschi, Bologna, 1896, n. 3104, 27 pp.): I *Io ti baciavo in sogno*; II *Tempesta d'amore*; III *A corsa ne la notte* (Venezia 1890. Edita anche dalla "Illustrazione Hispana", Barcelona, e da Giudici e Strada, Torino, n. 17583); IV *Incanto del poeta*; V *Vaniloquio* (Padova, autunno 1896); VI *Ebbrezza de l'anima* (Padova, autunno 1896).

Qualche giorno prima (30 aprile) anche Arrigo Boito gli manifestava la sua stima: "Una prova del forte valore delle sue *Liriche* è questo che, essendomi già piaciute all'audizione, alla lettura mi piacquero anche più. Nessuno dei nobili requisiti necessari a codesto genere di composizioni vi fa difetto e commentano tutte magistralmente il testo e del testo sono tutte degnissime. Bravo Maestro!". [Copia a mano di G.T.: APTe]

<sup>17</sup> La lettera, intorno al 1910, fu donata, insieme ad altri importanti autografi, alla Signora Amalia Tornaghi Borgani di Roma [v. aut. p. 79].

<sup>18</sup> Testo integrale della lettera proveniente da Busseto-S. Agata:

"Egr. Maestro

Troppo modesto Egr. Maestro Tebaldini:

Ella non è un *oscuro*! Ella è un valente ed uno di quelli che potrebbe rimettere sulla dritta via chi volesse deviare. Speriamo che ora non vi sia questo pericolo!

Permetta intanto che io La ringrazi dei cortesi auguri e delle belle parole che le è piaciuto dire.

Ed inoltre scusi la brevità di questa lettera, causa il molto da far in questo momento.

Spero che passando da Genova, non mi sfuggirà come altra volta, e che mi onorerà d'una sua visita.

Le stringo le mani e mi creda Dev. *G. Verdi*".

Tale lettera, pubblicata anche da Gustavo Marchesi in *Giuseppe Verdi e il Conservatorio di Parma*, p.192, fu donata da Tebaldini a Ildebrando Pizzetti (v. p. 263 e aut. alle pp. 86-7).

<sup>19</sup> Il 9 settembre Verdi aveva scritto a Giulio Ricordi: "La Peppina si alza per qualche ora; la tosse ed il catarro sono diminuite, ma la debolezza è estrema. Non mangia e dice che non può?! È desolante". [ACRM]

<sup>20</sup> Nel "Memoriale Inchiesta R. Conservatorio di Parma" [APT], inviato da Tebaldini nel 1901 al Ministro della P. I. Nasi, la lettera [v. aut. p. 88] è trascritta con un suo commento: "Queste parole, oltre che confortarmi, esprimevano un voto il quale deve aver avuto origine da un forte convincimento: il desiderio ed il bisogno, cioè, che al Conservatorio di Parma si procedesse a radicali riforme. E poiché di tali riforme ebbi l'onore di parlare spesso col grande Maestro, posso dire con sicura coscienza che nel procedere ad esse io non ho fatto che interpretare il pensiero di Quegli il quale poteva esprimere un alto concetto direttivo. La lettera da Lui stesso inviata a S.E. il Ministro Baccelli nel febbraio 1899 (v. p. 62) in appoggio a talune mie proposte, prova con evidenza che la mia asserzione non è avventata né infondata".

<sup>21</sup> Dalle schede dell'Istituto Studi Verdiani il telegramma risulta conservato presso l'Archivio del Conservatorio di Parma con la data 20 marzo 1899, come risposta agli auguri di T. per

San Giuseppe. La verifica non è stata possibile perché il documento non è stato rintracciato.

<sup>22</sup> Sulle vicende di Tebaldini a Parma in quegli anni v. “Odissea parmense” a p. 191.

<sup>23</sup> Ildebrando Pizzetti (Parma 1880 - Roma 1968) studiò al R. Conservatorio di Musica di Parma, prima sotto la direzione di Giuseppe Gallignani e dal 1897 del Tebaldini. Dal 1908 insegnò composizione nel medesimo Conservatorio per passare, come docente di armonia e contrappunto, all’Istituto Musicale di Firenze che diresse dal 1917. Nel 1924 fu nominato direttore del Conservatorio di Milano. Nel 1936 occupò la cattedra di perfezionamento di composizione nel Conservatorio di Santa Cecilia a Roma. Riconosciuto come uno dei massimi compositori del Novecento, ha prodotto importanti opere anche su suoi testi. Tra le più note *La figlia di Jorio*, *Fedra*, *Assassinio nella Cattedrale*. Ebbe un fecondo sodalizio con Gabriele D’Annunzio.

<sup>24</sup> Vincent d’Indy (Parigi 1851 - ivi 1931), dopo aver abbandonato gli studi giuridici, frequentò il Conservatorio di Parigi con C. Franck. Maestro di cori e organista, nel 1896 fondò con Guilmant e altri la Schola Cantorum. Entrò in contatto con i maggiori musicisti europei. Dal 1912 al 1929 insegnò direzione d’orchestra al Conservatorio di Parigi. Alla sua scuola si formarono numerosi compositori francesi del Novecento. Per decenni fu un personaggio di primo piano nell’ambiente musicale francese. È autore di sei opere teatrali, di musica vocale, sacra e profana, e di pezzi per pianoforte. Apprezzati il suo *Cours de composition musicale* in quattro volumi e gli studi su Franck, Beethoven e Wagner.

<sup>25</sup> Charles Bordes (Bouvray sur Loire 1863 - Tolone 1909), allievo preferito di C. Franck, fu Maestro di Cappella di St. Gervais. Fondò un celebre gruppo di cantori con l’obiettivo di riportare in luce il patrimonio polifonico sacro e profano degli antichi maestri francesi. Nel 1894 si unì con d’Indy e Guilmant per formare la Schola Cantorum. Raccolse musiche sacre, organizzò concerti e congressi. Notevole anche la sua attività di compositore.

<sup>26</sup> Giuseppe Gallignani (Faenza 1851 - Milano 1923) studiò al Conservatorio di Milano e contemporaneamente fu Maestro di Cappella del Duomo del capoluogo lombardo, incarico che tenne fino al 1894. Fu direttore della rivista “Musica Sacra”; dal 1891 al 1897 diresse il Conservatorio di Parma. In quell’anno passò a dirigere il Conservatorio di Milano fino al 1923. Subito dopo il collocamento a riposo, morì suicida. È autore di sette opere teatrali per alcune delle quali ha scritto i libretti. Attento riformatore della musica sacra, ne organizzò, con Tebaldini ed altri, i primi congressi: a Soave (1888), Milano (1891), Parma (1894). Successivamente si ritirò dal movimento per dissensi con l’autorità ecclesiastica.

<sup>27</sup> Camille Bellaigue (Parigi 1858 - ivi 1930), scrittore e musicologo francese. Laureato in giurisprudenza, studiò musica al Conservatorio di Parigi. Fu corrispondente della “Revue des deux mondes”, che aveva fondato nel 1885, e del “Figaro”. Fu amico di molti musicisti italiani tra cui Perosi, Tebaldini, Boito e Verdi del quale scrisse anche una biografia (1913). Non stimava, invece, Debussy.

<sup>28</sup> Claude Paul Taffanel (Bordeaux 1844 - Parigi 1908) studiò al Conservatorio della capitale francese. Fu virtuoso del flauto e professore di questo strumento presso detto Conservatorio. Si distinse come direttore d’orchestra all’Opéra e ai Concerts Colonne.

<sup>29</sup> Daniel-Francois-Esprit Auber (Caen 1782 - Parigi 1871) fu dal 1842 direttore del Conservatorio di Parigi e dal 1857 Maestro della Cappella Imperiale. Compose concerti per vari strumenti e si dedicò al teatro con opere di successo. Popolarissima *Fra’ diavolo* (1833) e ancor più *La muta di Portici* (1828), apprezzata da Wagner.

<sup>30</sup> Giuseppe Bottai (Roma 1895 - ivi 1959), tra i fondatori del Fascio di Combattimento (1919), pubblicò “Critica fascista”, organo di moderato “revisionismo” e nel 1927 elaborò la “Carta del lavoro”. Fu ministro dal 1929 al 1943. Presidente dell’Istituto Nazionale Fascista della Previdenza Sociale, dal 1936 al ’43 diresse il Ministero dell’Educazione Nazionale. In questa veste fu un innovatore

anche se allineato al regime. Firmatario dell'ordine del giorno del Gran Consiglio avverso a Mussolini (24 luglio 1943), si sottrasse al carcere riparando in Algeria nella Legione straniera. Condannato all'ergastolo (1945), fu poi graziato (1947) e rientrò in Italia dedicandosi al giornalismo. Ha lasciato un importante libro di memorie: *Vent'anni e un giorno*.

<sup>31</sup> L'insegnante a cui si allude era Telesforo Righi (Brescello 1842 - Parma 1930) che, dopo aver compiuto studi con Dacci e Rossi alla Regia Scuola di Musica di Parma, nel 1866 si diplomò in pianoforte e composizione. Docente supplente nella stessa scuola, ottenne la nomina definitiva nel 1875. Insegnò sempre a Parma fino al collocamento a riposo (1908). Compose opere giocose e melodrammi.

<sup>32</sup> Con R. Decreto dell'8 agosto 1895 n. 640 Giuseppe Mariotti era stato nominato Presidente dal Re, su proposta del Ministro della Pubblica Istruzione. La carica aveva durata quinquennale e poteva essere riconfermata. Verdi, con lettera del 27 agosto 1895, aveva insistito perché egli l'accettasse. Mariotti aveva risposto soltanto il 5 febbraio 1896, dopo il suo insediamento avvenuto forse per compiacere Verdi. Infatti, il suo ruolo non era facile. Diede le dimissioni nel 1899 e da allora le funzioni di Presidente furono assunte d'ufficio dal Direttore del Conservatorio.

<sup>33</sup> L'opera era stata rappresentata al Teatro Lirico di Milano il 17 novembre 1898. Due anni prima Umberto Giordano aveva sposato Olga Spatz, figlia dell'albergatore dell'Hotel Milan di Milano. Durante la luna di miele la coppia aveva fatto visita a Verdi che si trovava a Genova.

<sup>34</sup> Sembra che, rifiutando di scrivere un'opera per le celebrazioni del quarto centenario della scoperta dell'America, Verdi abbia fatto il nome di Alberto Franchetti come giovane compositore degno della committenza.

Nel febbraio del 1913, quando il nome di Verdi era tornato in auge per le celebrazioni del primo centenario della sua nascita e si discuteva di lui sotto vari aspetti, la rivista "Orfeo" di Roma affrontò la questione di "Giuseppe Verdi e il Colombo di Franchetti". Giovanni Tebaldini da Loreto inviò al direttore del periodico la seguente lettera, pubblicata sul n. 5 dell'8 febbraio 1913: "Egregio amico Incagliati,

Leggo nel n. 4 dell'*Orfeo* - riferito forse inesattamente - il giudizio dato da Giuseppe Verdi sull'autore del *Cristoforo Colombo*, pel quale ebbe a definire Alberto Franchetti *un maestro che non ha fantasia*.

Non so se sia il caso di ricordare che il Municipio di Genova diede incarico di comporre una tale opera all'autore di *Asrael*, precisamente su suggerimento di Verdi; ma sulla mia parola d'onore posso garantirvi l'esattezza di quanto sto per dire.

In una giornata magnifica del febbraio 1899 io fui accolto a Palazzo Doria a Genova, appunto nella sala che dà sulla grande terrazza da cui si scorgono gli alberi e le sartie degli innumeri navigli ancorati nel porto.

Il piano Erard stava nel mezzo di essa e noi si discorreva stando in piedi accanto ai mobili addossati lungo le pareti convergenti verso l'ampio finestrone di angolo. Gli orologi di rame, d'argento e d'oro, le ripetizioni [sic], i *remontoirs* del Maestro, sospesi in fila sulle piccole cuspidi ed i fiorami di uno scrigno e di una libreria facevano sentire il loro battito sommo e qualche volta anche il timido tintinnio. Parlò di musica e di musicisti il Maestro, e fu in quel giorno precisamente che egli mi manifestò il suo rammarico per non aver pensato a tempo a trarre un'opera dalla *Fedora* di Sardou. Fatti diversi nomi di compositori moderni - qui è perfettamente inutile che io riferisca le sue parole, i suoi sintetici giudizi, solo ricordando che il venerando Maestro prese argomento da ciò per insistere sulla necessità di propugnare, e dalla scuola e dal teatro, l'*italianità* della nostra musica - pronunciato che ebbi il nome di Alberto Franchetti, l'illustre mio interlocutore, quasi istintivamente con una mano mi strinse forte il braccio ed alzando la destra con cenno eloquente soggiunse rapidamente: *quello!*

Allora gli ricordai il secondo atto del *Colombo* prendendo pretesto dall'avviato discorso per accennare ai tratti più salienti di cui Verdi si mostrò meno sinceramente convinto.

Non so se altri possa affermare il contrario, ma non credo; perché quella non fu la sola occasione in cui il Maestro parlò meco, con vera ammirazione, dell'opera di Alberto Franchetti. Non riesco quindi a persuadermi di giudizi affatto opposti da lui pronunziati, sia pure sottovoce od in orecchio, in circostanze pari a quella ricordata dall'*Orfeo*.

Perdonate questa *rettifica* che in *coscienza* mi sono sentito in dovere di fare.

Vostro dev.mo Giovanni Tebaldini.

<sup>35</sup> Tebaldini a p.12 dell'opuscolo di Gino Roncaglia *Spunti di critica verdiana nel 50° anniversario della morte del maestro* (Società Tipografica Modenese, Modena, 1951) ha annotato: "ricordare il giudizio dato a Franchetti leggendo il IV atto del libretto di *Tosca*: - Lei, Maestro, qui ci farebbe una romanza?"

- Ci farei della musica" [con la "u" lombarda o francese].

Non a caso, Verdi un giorno aveva detto al Conte Arrivabène:

- Nella musica vi è qualcosa di più della melodia; qualcosa di più dell'armonia: vi è la musica!

<sup>36</sup> Teresa Stolz (Kostelec nad Labem, Praga 1834 - Milano 1902) studiò canto al Conservatorio di Praga e iniziò la carriera nel 1857. Dal 1865 lavorò in Italia esordendo nella *Giovanna d'Arco* di Giuseppe Verdi che la scelse a sua cantante preferita. Apprezzate soprattutto le sue interpretazioni in *Aida* e ne' *La Forza del Destino*. Fu legata al Maestro di Busseto da lunga e devota amicizia. Verdi aveva conosciuto il soprano a Genova, quando era andato ad abitare a Palazzo Sauli, in un appartamento sullo stesso piano in cui ella conviveva con il direttore d'orchestra Angelo Mariani. Forse per colpa di Verdi avvenne la rottura tra i due. Mariani, per vendicarsi con Verdi, passò tra i simpatizzanti di Wagner. In alcune lettere indirizzate al Professor Carlo Gatti (conservate nel Civico Istituto di Musica di Asti) Tebaldini torna sull'argomento:

"Loreto 24. VII. 929

[...] Oggi soddisfiso in parte alla sua curiosità dicendoLe che, se l'avvicinamento di Verdi con Boito vagheggiato da Giulio Ricordi risale palesemente all'80-81, esso si è spiritualmente determinato molto tempo prima, ed inconsapevolmente dall'una e dall'altra parte. Il fatto Bülow, a mio avviso, lo ha preparato. Esso risale al 1871, allor quando Lauro Rossi, direttore del Conservatorio, passò da Milano a Napoli. In quel periodo: fiasco di *Lohengrin* alla Scala, prima *diffida*; urto di Verdi e di Mariani a Bologna... per la Stolz...; fuga di Cosima Bülow con Wagner. Il Bülow era a Milano allora, e capeggiava una specie di fazione antiverdiana, cui apparteneva anche... Bazzini, entrato di fresco in Conservatorio. Il Ministro della P. I. del tempo, Broglio, stava per la fazione antiverdiana. La nomina di Bülow pareva imminente e Verdi intervenne con una lettera che fece chiasso. Boito si schierò contro il Ministro (forse per sostenere il suo maestro Mazzucato); questi prese un po' a canzonare il *biondo poeta* fresco del fiasco di *Mefistofele*. Boito rispose per le rime con un *epigramma* celebre, del quale - parecchi anni dopo - *ridemmo assieme...*, ma intanto la candidatura Bülow si squagliò. In mezzo a tutto questo bailamme sorge, timido come un pulcino spennacchiato, il povero Ponchielli al Dal Verme; coi soldi del suo amico Piatti di Cremona. E la storia continuerà! [...]"

"Loreto 22. VIII. 1929

[...] Ha veduto quel che si è stampato nei giorni scorsi, anche sul *Corriere*, a proposito di Verdi, della Stolz e di Mariani? Conosco l'*epistolario* doloroso di questi, posseduto dalla Biblioteca Classense di Ravenna. Altro che vere le tristi vicende dei *due*, anzi dei *tre*! Mariani l'ho commemorato io a Ravenna nel 1921 [l'11 ottobre, per il centenario della nascita al Teatro Alighieri] ed allora ho letto tutto, compreso giornali e *libelli* del tempo. Anche l'apparizione di *Lohengrin* a Bologna - indubbiamente - si deve... a quel precedente. Dati i rapporti che io ho avuto con Verdi non mi sento però di prender la parola in siffatto delicatissimo argomento. Quando ci vedremo informerò Lei di tutto... e... *dopo la mia morte* (non prima) Ella farà, se crederà, le ricerche del caso, recando intorno all'argomento, *notizie e prove* che gli altri neppur sospettano.

A proposito di Verdi, Le mando un mio scritto di sedici anni fa, apparso nella *Nuova Antologia* [v. pp. 224-34] ed il fac-simile di due lettere che ho fatto fotografare per non tirare in giro gli

originali. Quando poi sarò a Milano, Le manderò un esemplare del mio *Volume padovano*, cui devo appunto la relazione con Verdi, [...]”.

“Loreto 15. VII. 930

[...] Ho avuto la sua da Rimini. Dunque Lei è andato a Ravenna ed alla Classense con l'aiuto di quel gentiluomo che è il Prof. Santi Muratori ha potuto leggere nell'*Epistolario* di Angelo Mariani le tristi cose alle quali Le avevo accennato. Ne ho provato io stesso grande strazio. Tradito in quel modo, lui che si rivela animo tanto elevato, mente sì aperta, carattere tanto fiero; malato fisicamente eppur così forte moralmente. Quale sforzo di volontà sarà stato per lui condurre in porto *Lohengrin* [!] Quando, parlando di Ponchielli, ricorderò, per concomitanza di date, il trionfo dei *Goti* di Gobatti a Bologna (30 novembre 1873, un anno dopo *I Promessi Sposi* al Dal Verme) dirò che se fosse stato vivo ancora Mariani, l'enorme *corbellatura* bolognese, non sarebbe stata possibile. Se il medesimo pubblico a due anni di distanza, ha potuto far trionfare allo stesso modo *Lohengrin* e *Goti*, vuol dire che la vantata intellettualità di quel pubblico non fu che un bluff... e che il trionfo wagneriano di Bologna va considerato né più né meno che quale trionfo di Mariani il quale seppe imporre le proprie volontà. Ma il tradimento... non Le sembra abbia affinità con l'altro terzetto: Cosima, Bülow, Wagner? [...] Quante cose si vanno mai scoprendo che mutano faccia alla supposta storia. [...]”.

“Loreto 1. VIII. 930

[...] Ho messo assieme un po' di materiale riguardante Angelo Mariani. Se deve scrivere di Lui e le mie *osservazioni* Le possono servire, non mi metta in disparte per ciò appunto [che] di lui ho intuito ed ho cercato di fare. Qui non ho trovato chi mi copiasse il *discorso*. Potrà provvedere Lei, se crede ne valga la pena. Ho rintracciato anche due *appendici* d'un giornale di Genova (non ricordo quale) del 1877. [...] Indubbiamente... il tradimento all'amico è stato quel che è stato e come Lei ha veduto: *atroce*. La Signora M. farneticava quando voleva mutarne le sembianze. E poi... cosa sapeva essa di Mariani che morì nel giugno del 1873 ed in quell'epoca essa era ancora la Signorina C... del Vermouth di Torino [?] Tanto per *essere precisi*. [...]”.

<sup>37</sup> Il testo è riportato, con alcune differenze, a p. 81 di G. Marchesi, *Giuseppe Verdi e il Conservatorio di Parma* (v. bibl. p. 382). Guglielmo Veroni era figlio di un famiglia di casa Verdi. Volendo il padre farlo studiare in Conservatorio, Verdi caldeggiò la sua ammissione in qualità di alunno interno con lettera del 20 giugno 1894 [*I copialettere*..., cit., p. 404]. Il Ministero rispose negativamente. Verdi il 4 novembre 1894 scrisse un biglietto un po' velenoso all'allora direttore Giuseppe Gallignani: “*Nemo propheta in patria*... Se fossi nato *Turco* forse avrei ottenuto! Mi inchino nonostante all'alta saggezza del Ministro! Felici noi! Governati con tanta severità, diventeremo un popolo di esseri perfetti”.

[*I copialettere*..., cit., p. 405]

Dopo di ciò il Ministro in persona provvide a far entrare il Veroni al Conservatorio. Ai tempi della direzione Tebaldini, egli era ancora studente. Si diplomò in violoncello nel 1903.

<sup>38</sup> Riportato in un articolo di Ferrutius, “Gazzetta di Parma”, 28 ottobre 1950 (v. bibl. p. 381).

<sup>39</sup> Giovanni Mariotti (Parma 1850 - Roma 1935). Laureato in legge, si dedicò all'archeologia e alla paleontologia. Nel 1875 successe a Pigorini nella direzione del Museo di Antichità di Parma. Nel 1884 fu nominato commissario della Scuola di Musica di Parma e ne caldeggiò e ottenne, nel 1888, la trasformazione in Conservatorio. Fu eletto deputato per il centro sinistra. Dal 1889 al '97 fu presidente del Consiglio Provinciale di Parma e dal 1889 al 1914 Sindaco della città. Nel 1901 fu nominato Senatore del Regno da Giuseppe Zanardelli.

<sup>40</sup> In *Ricordi Verdiani all'ombra del Duomo vecchio*, “Il giornale di Brescia”, 17 ottobre 1946, Tebaldini scrive: “...In un certo momento, preoccupato per qualche probabile pericolo, dissi: - Maestro, da quale parte cadrà l'albero?

E Lui ridendo: - *El ga pagüra, el ga pagüra!* (con la u lombarda)”.



7 - Il direttore d'orchestra Angelo Mariani nel 1870



8 - La cantante Teresa Stolz nel 1873



9 - L'Hotel Milan in Via Manzoni. Verdi vi soggiornava quando era a Milano e lì morì



10 - Verdi nello studio della Suite 105 dell'Hotel Milan

1

Genova 18 Feb: 1896

G. Maestro Tebaldini

Voglio scusarmi le  
mie scuse, per non le ho  
parlato del mio libro, ed'ella  
gentilmente mi invidia —

1. Sui a Milano per qualche  
tempo, e tanto occupato  
da non aver un momento  
di quiete per leggere quello  
per un'illustrazione molto  
ben fatta, e molto utile  
tanto per la parte storica  
quanto per la parte critica

2.

sempre calata, impazienza  
severa e profonda —  
alla parte a lungo del  
P. Vallotti di cui se può  
ammiratore in ogni  
momento per alcuni  
studi fatti su più temi  
nella mia gioventù; ed  
a pag. 45 vedo citato un  
Te Deum del P. Vallotti!  
L'ho letta una sorpresa  
per me che certo da  
tanto tempo questa antica  
inziata, senza trovarla  
né in Palestina, né in

3,

alcuni altri suoi contemporanei  
Di altri Tedeschi partiti  
per occasione alla fine  
del secolo passato, ed al  
principio di questo, m'importa  
poco; ma mi piacerebbe  
averli conosciuti questo  
del ballottò... qualche cosa  
ne più il valore

mi vedgo per questo  
a lei, e le domando, se  
è possibile farne  
estrarre una copia,  
benj'intende per conto  
mio, e mandarmela  
qui, a Genova. Se  
non si può, non va,

4

partiamo più, e pentami  
l'andata domanda.

Ringraziando il vostro  
della sua gentilezza e  
collegandoci con lei  
mi porgo devoti

Al. L. V.

G'ardi  
D

Genova 3 maggio  
1898

caro maestro Tabalini

E' vero: io manifeste  
diffidemente la mia opinione  
sui lavori altrui, verche'  
ufficio del giudice mio,  
come diffido del giudice degli  
altri. Noi giudichiamo  
secondo il nostro punto di vista,  
secondo i nostri studi, secondo  
la nostra tendenza et...  
Si dice che Beethoven  
deputava la musica del Barbier  
che Staudel crede che il suo  
canto sarebbe potuto servire  
la musica come Gled!!!

Malgrado ciò, io penso  
dav quedità ben potute  
apprezzare le sue  
concezioni; ben fatte  
le une, e le altre.  
Preferisco le liriche  
specialmente la prima  
La declamazione è giust  
ed il pensiero distinto e  
semplice. L'amma-  
na è un po' tormentata  
ma l'epoca nostra vuole  
così. Modernità? Sia  
pure, ma sotto questo  
pretesto si vuol fare  
canta qui canta, il  
buono, si dimentica il

bello, e j'fa' lo franco!  
non badi a quel che  
dico, e mi' creda con  
perfetta stima

Luigi  
G. Verdi

Bugiet 12 oct 1894  
F. Agate

Ex. Maestro

Troppo modesto Ex.  
Maestro Tebaldini!

Ella non è un opera  
Ella è un valente; ed  
uno di quelli che potrebbe  
rimettere tutta l'intera vita  
chi voleva deviare. Speriamo  
che ora non si sia questo  
pericolo!

Permetta intanto che  
io la ringrazii dei suoi  
augurij, e della bella parolle

Ma l'ard picciotto dice  
ad invitarci per la breccia  
di questa lettera, causa  
il molto da fare in questo  
momento.

Però che parlarò con  
Genova, non mi sfuggirà  
come altra volta, e che  
mi sovverrà di non più  
vignere.

Le stringo le mani e mi  
di

Stendro

Magno Tebaldini 1897

Scrivo a pendo, ma  
mi è caso rallegrarmi  
con lei, Direttore del Conser-  
vatorio di Parma. E più  
mi rallegro con quell'istituto  
magnifico, che avrà in lei  
un artista, che saprà vincere  
gli inevitabili ostacoli alle  
informe di cui abbijogno.

La ringrazio e contraccambio  
gli auguri.

Rallegrandomi di nuovo  
le stringo le mani.

Lei  
Verdi

## LETTERA INEDITA

*Oltre alla già nota corrispondenza tra Verdi e Tebaldini, esiste quest'altra lettera, schedata dall'Istituto Nazionale di Studi Verdiani:*

St. Agata 25 Giugno 1899

Car.mo Tebaldini

Una persona amica e molto rispettabile mi raccomanda caldamente un Sig. Dessi [?] Fer[r]uccio Professore di fagotto<sup>1</sup>, che aspirerebbe al posto vacante del vostro Conservatorio. Io non posso dir nulla sui suoi meriti, ch  non lo conosco, ma Voi potete avere informazioni esatte dal Campanini Direttore d'orchestra, e dal vostro Prof. di flauto Cristoforetti. Se Voi potete appagare i voti dell'amico mio farete cosa oltremodo grata al Vostro...

G. Verdi

*Essa reca in calce la scritta autografa di Tebaldini:*

Loreto, 22 Sett. 1908

Questa lettera di Giuseppe Verdi a me qui sottoscritto indirizzata   stata da me pure regalata in ricordo del soggiorno a Cingoli nell'estate del 1908 al Sig. M<sup>o</sup> Reginaldo Galeazzi<sup>2</sup>.

*Il 1<sup>o</sup> luglio 1968   stata donata da Antonio Galeazzo Galeazzi<sup>3</sup> (figlio di Reginaldo) alla Biblioteca "Mozzi-Borgetti" di Macerata dove   conservata con la nota di accompagnamento indirizzata al Direttore della Biblioteca stessa:*

Caro Dottor Adversi,

eccoLe l'autografo verdiano. Non si tratta pi  del Verdi michelangiolesco e terribilissimo; ma di un Verdi virgiliano, georgico e bucolico, coltivatore di S. Agata; ma anche in questa forma, lampeggiante e tonante sempre. Il Maestro Tebaldini era l'insigne musicologo direttore del Conservatorio di Parma. Il dono fatto da lui a mio padre, incagliato a Cingoli, fu una gioia grande. A Cingoli mio padre, cominciato pellegrino con Mascagni fin dal 1887 a Cerignola, rest  per ragioni non del tutto musicali. Ma la sua sventura fu la fortuna mia: non mi allontanai dalla regione di Annibal Caro; da quel[la] Recanati dove, secondo Leopardi, si parla il miglior italiano d'Italia e da questa Macerata che ha aperto le braccia all'opera mia.

A presto per la "Venere dissepolta".

4

Mc. 96<sup>11</sup> XIV

189550 <sup>18</sup> Genova 25 giugno 1899

Caro Tebaldi

Una persona amico e molto  
 rispettabile mi raccomanda caldamente  
 un Signor Ferruccio Professore di  
Legge, che aspirerebbe al posto  
 vacante del vostro Conservatore. Io  
 non posso darvi notizie meritate, che  
 non lo conga, ma Voi potete avere  
 informazioni esatte dal Conservatore  
 Direttore d'Orchestra, e dal vostro Prof.  
 di Flauto Cristofretti. Se Voi potete  
 appagare i voti dell'amico mio forte  
 cosa avremmo grata all'istante per.



Loreto 22 Set: 1908

Verdi

Questa lettera di Giuseppe Verdi a me  
 qui sottoscritta e indirizzata è stata da  
 me pure rogata in ricordo del viaggio  
 a Lugano nell'estate del 1908. al  
 Sig. Luigi Regi sul lago di Saluggia

Giò Tebaldi

---

<sup>1</sup> A seguito di ricerche, è risultato che il raccomandato (Ferruccio Dessi o Dosi) non fu assunto al Conservatorio di Parma. Un allievo di nome Ferruccio Dosi si diplomò in fagotto nel 1886 presso detto Conservatorio, ma non figura mai tra i docenti.

<sup>2</sup> Reginaldo Galeazzi (Recanati 1866 - Jesi? 1948), appartenente a una famiglia di musicisti e letterati, si diplomò al Conservatorio di Santa Cecilia. Costituì a Nocera Umbra un corpo bandistico. Fu maestro di Mons. Raffaele Casimiri. Trasferitosi a Cingoli, non volle più spostarsi, rifiutando ottime offerte di lavoro tra cui quella di andare a Cerignola al posto di Mascagni. Fu primo violino in grandi concerti e per anni tenne i saggi finali al Liceo Musicale di Pesaro. Oltre che amico di Mascagni, era in familiarità con Puccini, Zandonai, Zanella... Nel 1893 furono rappresentate con successo le sue operette comiche *Il cantastorie*, *Le risorse di Popo*, *Sarò consigliere*. Le migliori case editrici musicali (Ricordi, Carisch, ecc.) pubblicarono le sue composizioni da camera.

<sup>3</sup> Antonio Galeazzo Galeazzi (Nocera Umbra 1891 - Roma? 1970) fin da ragazzo manifestò la sua passione per il teatro, istituendo nella cittadina natale un Teatro per Ragazzi del quale fu proprietario, capocomico e direttore. I suoi testi teatrali in versi e prosa erano supportati da musiche. Annibale Ninchi nel 1928 mise in scena il suo *Uccello grifone*. Nel '53 Galeazzi scrisse *Simili a Dio* che fu replicata per 80 sere. Suoi monologhi furono recitati da Paola Borboni. Era amico di Alda Borelli, Emma Gramatica e, dal 1922, di Eleonora Duse. Nel 1963 gli fu attribuito un premio dal Ministero del Turismo e dello Spettacolo. Sue opere da ricordare: *Il tempio*, *L'ora del sole*, *Rupe delle vergini*, *La danza di Frine* e la *Venere dissepolta* (citata nella lettera di cui sopra).



16 - Pietro Mascagni

## VERDI - MASCAGNI - TEBALDINI

*Nel maggio 1890 al Teatro Costanzi di Roma era stata rappresentata Cavalleria rusticana, atto unico di Pietro Mascagni, allora giovane di ventisette anni, semi-sconosciuto. Gli spettatori erano andati letteralmente in delirio e Verdi era rimasto stupito da tanta improvvisa popolarità. Attento com'era all'attività dei nuovi compositori, si era fatto procurare lo spartito dell'opera da Giulio Ricordi "per poterci vedere chiaro".*

*Nel 1898, durante uno degli incontri nella villa di Sant'Agata, ne parlava con Boito, Ricordi, Galignani e Tebaldini mentre stavano in giardino. Quest'ultimo riferiva puntualmente le parole di Verdi in Va, pensiero... di Teodoro Celli (v. bibl. p. 381):*

Volli vedere subito la nuova opera e cominciai a leggerla in compagnia di Boito. Il *preludio*... bello fresco agile: ben trovata l'idea di quella *serenata* di Turiddu. Il primo coro altrettanto felice anche per il carattere popolareesco che lo anima da capo a fondo. Poi viene la canzone del carrettiere, e questo cos'è? Giunto al coro *Inneggiamo al Signore risorto*, che vorrebbe essere un *concertato*, mi sentii quasi indispettite. E dissi a Boito: - Basta, piantiamola lì!

Ma nella notte non potei prendere sonno. M'era rimasto impresso qualche cosa che non riuscivo a cacciare. E il mattino dopo mi alzai presto: ripresi la *Cavalleria* e andai innanzi, qui in giardino, a leggerla. Giunto all'*addio alla madre*... - e qui il maestro diede uno strattone al suo interlocutore - perdio: questo *sente* il teatro!!

*Indubbiamente Verdi guardò da allora in poi con particolare simpatia all'attività di Mascagni: acconsentì più di una volta a ricevere il giovane compositore e si intrattene volentieri con lui a colloquio. Mascagni gli esprimeva, fra l'altro, i propri giudizi sulle sinfonie di Ciaikowskji, che dirigeva alla Scala. E Verdi, tra il pensieroso e il burlesco:*

Chi avrebbe potuto supporre, ai miei tempi, che quella gente là avrebbe saputo comporre della musica!

*Nel libro Mascagni parla di Salvatore De Carlo (v. bibl. p. 381) l'autore mette in bocca al musicista di Cerignola queste parole:*

In verità dopo il trionfo di *Cavalleria*, era stata diffusa dai miei avversari la voce che l'opinione del grande Maestro sulla mia opera fosse tutt'altro che lusinghiera. Si raccontava, anzi, che una sera del 1890 [sic], a Genova, nel Palazzo Verdi, quel grand'uomo, trovandosi in compagnia di Tebaldini, di Giulio Ricordi, di Boito, s'era seduto al pianoforte ed aveva suonato una parte della

*Cavalleria* scuotendo talora la testa come in segno di disapprovazione e che, arrivato alla fine del duetto tra compare Alfio e Santuzza, aveva chiuso lo spartito con un gesto sconfortante borbottante: - Basta con questa roba!

Di questa frase - alla quale né Tebaldini, né Ricordi e tanto meno Boito, i quali conoscevano benissimo gli umori del Maestro, osarono ribattere - si giovarono naturalmente i miei nemici (e ne avevo molti poiché a nessuno andava giù che l'imberbe giovanissimo maestro di Cerignola, venisse d'un tratto a disturbare gli apostoli di Wagner).

*La pubblicazione del De Carlo aveva dato luogo a polemiche per alcune vistose inesattezze.*

*Da Modena, il 17 febbraio 1946, il critico Gino Roncaglia<sup>1</sup> scriveva a Tebaldini per delucidazioni:*

In un recente libro intitolato *Parla Mascagni* [sic], in cui il De Carlo ha raccolto delle narrazioni autobiografiche fatte a lui dallo scomparso Autore di *Cavalleria*, si racconta di un episodio a cui Lei sarebbe stato presente, episodio che più oltre sembra (confusamente) smentito. [...] Cosa c'è di vero? Mascagni sembra lasciar credere che è una storiella inventata dai suoi nemici.

*Il critico musicale Mario Rinaldi<sup>2</sup> di Roma, in una nota allegata a un programma del Teatro dell'Opera di Roma (v. bibl. p. 385), ripropone Le vicende della "Cavalleria rusticana" e un giudizio di Giuseppe Verdi affermando:*

*Cavalleria rusticana* (1890) si trova esattamente tra *Otello* (1887) e *Falstaff* (1893). Se si allineano queste tre produzioni, viene spontaneo domandarsi cosa ne pensasse Verdi riguardo all'opera che generò tanto scalpore nel mondo musicale. Qualcuno, a questo proposito, riportò i colloqui avvenuti nel 1890 [sic], a Genova, tra il Verdi e il maestro Giovanni Tebaldini. Colloqui nati nella fantasia dei giornalisti, poiché il primo incontro tra il celebre operista e l'ancor vegeto ex direttore della Cappella Musicale di San Marco, avvenne a Sant'Agata nel 1898 [a lato della pagina c'è l'annotazione autografa di Tebaldini: "1897"] allorché Giuseppina Strepponi, l'amata consorte del Maestro, versava in gravi condizioni di salute.

Partito da Parma, ove dirigeva il locale Conservatorio, il Tebaldini si indirizzò verso la villa solitaria di Sant'Agata con molta discrezione e riserbo. Accolto fraternamente dal Verdi, più volte scambiò, con questi, giudizi ed opinioni di natura musicale, specialmente sulla nuova produzione.

Una volta il discorso cadde proprio su *Cavalleria*. Il Tebaldini, naturalmente, ardeva dal desiderio di conoscere il pensiero dell'autore di *Aida* sull'opera che trionfava". [...]

*Anche qui sono riportate le parole di Verdi raccolte dal Tebaldini con qualche variazione 'linguistica'. Sulla pagina, accanto alla frase "Perdio! Credetelo pure, Mascagni conosce il Teatro!", appare l'annotazione autografa di Tebaldini già nel testo di Celli: "Perdio: questo sente il Teatro!".*

*E con ciò Tebaldini dimostra di condividere il testo citato da Rinaldi il quale conclude:*

Questa soltanto, possiamo garantirlo, è la versione autentica del giudizio verdiano espresso al Tebaldini a proposito di *Cavalleria rusticana*. Quanto è stato scritto da altri, è pura fantasia.

L'ottantacinquenne maestro Tebaldini, che vive tuttora solitario nella tranquilla San Benedetto del Tronto, può testimoniare.

Tebaldini, in un articolo del Roncaglia, apparso sulla rivista "La Scala" n. 6 del 15 aprile 1950, è chiamato a chiarire la questione, anche perché, in un vecchio libro di Edoardo Pompei [*Pietro Mascagni nella vita e nell'Arte* (v. bibl. p. 384)] l'episodio è narrato con differenze notevoli.

Il Pompei racconta che il giorno successivo alla conversazione su Mascagni il Tebaldini osservò in Verdi un'aria "stanca ed affaticata" e che, premurosamente interrogato sulla sua salute, Verdi rispose: - Ho vegliato fino a notte tarda perché non ti nascondo che quella *Cavalleria* mi produsse una grande impressione.

Ed aggiungeva altre lodi sull'opera e sull'autore.

Nel libro del De Carlo, invece, si legge che, salito il Verdi alla sua Camera, gli altri rimasti giù, lo sentirono di lì a poco suonare la *Cavalleria* e la suonò tutta. Il mattino dopo il Maestro diceva a Ricordi: - Caro Giulio, dicono che il melodramma in Italia è finito. Non è vero. Il melodramma continua. Ho letto *Cavalleria* stanotte...

*Gino Roncaglia, come si è visto, si rivolse all'unico testimone superstite, "il venerando Maestro Giovanni Tebaldini, autentica gloria italiana", per conoscere quale delle due versioni fosse esatta. Tebaldini gli scrisse la lettera riportata in un articolo apparso su "La Scala" (v. bibl. p. 385):*

Intanto comincio dal rettificare quello che mi riguarda. La prima lettera che io ebbi da Verdi, a proposito del mio volume patavino è del febbraio 1896; la prima visita che gli feci a Sant'Agata avvenne nell'ottobre del '97. Quindi sei o sette anni dopo la *Cavalleria*. A Sant'Agata, come a Genova, come a Milano, fui più volte, ma due sole a pranzo... e non mai per pernottare. Il giudizio che a me diede Verdi della *Cavalleria*? Risale all'estate del 1898 [mentre con Verdi si trovava nel giardino della villa], io alla sinistra del Maestro s'intende. [Ripete quanto già riportato dal libro di Teodoro Celli con l'aggiunta di alcuni particolari].

*Il Tebaldini continua:* «Altro non mi disse; ma ho arguito che da quella scena il

suo interesse per l'opera di Mascagni si sia volto favorevolmente. Quanto alle altre chiacchiere messe in giro "la melodia non è morta, il melodramma vive ancora, ecc. ecc." - per me sono tutte aggiunte».

*E prosegue chiarendo altri punti:* «Ed ora facciamo delle altre constatazioni. Me ne offre occasione una recensione del volume del De Carlo pubblicata nel "Giornale del Mattino" di Roma del 24 gennaio. [...] A Genova? Palazzo Verdi? Ma quello era ed è il grande Palazzo Doria.

Ma ad un tratto, nelle pagine del De Carlo, la scena cambia. Si va in campagna: dunque a Sant'Agata, dove si trovarono riuniti *a fare un po' di baldoria* (!! col Maestro stesso (Pompei fu il primo a dire: a giocare a tressette), Ricordi, Gallignani, Boito, *quel maestro che stava a Parma* (e chi sarebbe? *io no perché a Parma andai nel dicembre del 1897*). Allora? Fantasie! ed eccone le prove. Verdi diede la buona notte a tutti e salì nella sua camera.

Ma se il Maestro aveva studio e camera da letto a piano terreno rialzato da un solo gradino, come tutto il resto del primo appartamento!

Gli altri intanto seguitarono a giocare E A BERE!! Ma sentendo Verdi che suonava, Boito e Gallignani *salirono in punta di piedi fino al primo piano della villa. Suonava la CAVALLERIA*. Ma se il piano Erard era giù al piano terreno! Giunto a questo punto non posso più esprimermi su tutto il resto che si narra nei rapporti di Verdi con Mascagni... Una cosa i biografi di Mascagni non rilevano mai. Che tre anni dopo la *Cavalleria* venne al mondo *Falstaff*, e che a decidere Verdi a compiere *il gran miracolo* fu precisamente lo strepitoso successo di *Cavalleria*!...

Una cosa dimenticavo di dirLe. Che il giudizio di Verdi su la *Cavalleria*, come l'ho narrato a Lei, l'ho ripetuto tal e quale fedelmente allo stesso Mascagni a Pesaro sin dal 1900».

*Roncaglia termina così l'articolo:*

La narrazione del M.<sup>o</sup> Tebaldini, come si vede, differisce tanto da quella fatta dal Mascagni al De Carlo come da quella più antica del Pompei. Le inesattezze e le contraddizioni rilevate dal Tebaldini nelle narrazioni degli altri due sono troppo e troppo gravi perché possano essere poste in giro e credute. Rimane dunque il racconto fatto dal Verdi al Tebaldini come l'unico positivamente attendibile. E se lo strepitoso successo di *Cavalleria* poté - come pensa il Tebaldini - indurre Giuseppe Verdi a portare la propria fiaccola ancora più in alto componendo il *Falstaff*, noi dobbiamo davvero a Mascagni e alla sua prima opera una riconoscenza che non ha limiti. Basterebbe questo per farlo benedire da tutte le generazioni future al di fuori di quanto possa restare vivo di *Cavalleria* e di tutta l'arte sua.

*Anche Mario Morini<sup>3</sup>, nella sua monografia su Pietro Mascagni (v. bibl. p. 383)*

*tratta l'argomento e, giudicando Pompei "un po' fantasista" e De Carlo "estensore di confidenze raccolte a viva voce", riporta le parole di Verdi "raccontate" da Tebaldini concludendo:*

Per quanto uscita fuori molti anni più tardi (ed esattamente nel 1950, in un articolo pubblicato dall'illustre musicologo Gino Roncaglia sulla rivista milanese "La Scala"), la narrazione di Tebaldini ci sembra, fra le tre, la più verosimile e la più vicina alla maniera di espressione verdiana. Nello stesso tempo, essa sembra provarci come le preclusioni di Verdi nei confronti della nuova musica di Mascagni fossero proprio, più o meno, quelle che s'è cercato di fissare in principio mediante un semplice processo induttivo.

---

<sup>1</sup> Gino Roncaglia (Modena 1883 - ivi 1968) studiò violino e si laureò in scienze naturali, ma svolse la professione di giornalista, musicologo e critico d'arte. Autore di studi monografici (su Verdi, Rossini, ecc.), aveva tenuto apprezzate conferenze su temi musicali.

<sup>2</sup> Mario Rinaldi (Roma 1903 - ivi 1985) studiò violino e pianoforte e seguì corsi di estetica musicale e di musica sacra. Nel 1935 entrò come critico musicale nella redazione della "Tribuna", per passare nel 1944 al "Corriere di Roma", l'anno seguente al "Giornale del Mattino" e dal 1946 a "Il Messaggero". Dal '44 insegnò storia ed estetica musicale presso il Conservatorio di Santa Cecilia in Roma. Al suo lavoro di giornalista e di saggista (fu collaboratore delle principali riviste musicali) ha aggiunto un'intensa attività di conferenziere esplicitasi soprattutto alla radio e alla televisione. Ha pubblicato importanti studi sulla musica italiana dal Settecento al Novecento, con particolare riferimento alle vicende del melodramma, e monografie su Corelli, Vivaldi, Felice Romani, Verdi e Perosi.

<sup>3</sup> Mario Morini (Milano 1929) ha studiato lettere frequentando contemporaneamente la scuola del Teatro Drammatico e i corsi di estetica e di storia della musica al Conservatorio. Collaboratore di quotidiani e periodici, ha fondato e diretto la rivista "L'Opera". Erudito conferenziere, è stato consigliere dell'Associazione Nazionale Critici Discografici e membro del comitato tecnico del Meeting Internazionale del Disco.

## CELEBRAZIONI ITALICHE

### L'arte di Verdi splende immortale - Ricordi

“Il Resto del Carlino” del 23 gennaio 1941 ospitò altre memorie tebaldiniane con fatti inediti rispetto a rievocazioni apparse in testate diverse:

Quarant'anni fa - 27 gennaio 1901 - moriva a Milano Giuseppe Verdi. Lasciate che la mia anima si abbandoni alla memoria di Lui.

Sin dal primo giorno in cui, per suo replicato invito, mi fu dato di arrivare a S. Agata alla presenza di Giuseppe Verdi, i di Lui discorsi si aggirarono di preferenza sul dovere - per noi italiani - di non trascurare i gloriosi maestri del passato; quelli cioè che hanno creato la nostra tradizione.

Narratogli come due anni innanzi (1895), per le Feste Centenarie Antoniane di Padova, essendomi proposto di preparare un programma di composizioni della Scuola del Santo, da Costanzo Porta ad Antonio Vallotti, onde colmare alcune lacune che presentava l'Archivio della Cappella patavina, avessi dovuto portarmi a Bologna al fine di trascrivere e mettere in partitura quanto mi abbisognava, Egli mostrò tutto il più vivo interessamento.

Gli narrai allora che mi ero valso della cortesia di Giuseppe Martucci, onde poter attendere in quiete e silenzio al mio lavoro nel suo stesso studio di Direttore del Liceo Musicale.

Così avvenne - gli dissi - che man mano potei mettere in partitura *Salmi* ed *Inni* di Orazio Colombani, di Giulio Belli, di Giovanni Ghizzolo ed altri, ed in pari tempo - per mia cognizione - aver sott'occhi i celebri *Madrigali* di Orlando di Lasso che recano la preziosa firma autografa di Luca Marenzio, nonché i libretti che racchiudono le composizioni di Alessandro Stradella.

Tutto questo narrai al Maestro che al mio discorso prestò particolare attenzione. E potei anche aggiungere che Giuseppe Martucci, in quell'incontro - ed in altre occasioni ancora - si era meco dimostrato entusiasta della partitura di *Falstaff* di cui parlava quasi con trasporto e commozione. “Ah quel fagotto!” che ripete l'inciso sul quale con tanta compiacenza si indugia Sir John Falstaff ripetendo e borbottando “dalle due alle tre” quanto lo divertiva! Verdi sapeva che Martucci dal suo posto, tanto a Napoli che a Bologna, si era fatto apostolo indefesso della grande arte classica e romantica, tedesca soprattutto. La qual cosa non si conciliava al certo co' suoi più volte enunciati criteri sulla necessità di far risorgere la musica italiana nelle sue più genuine tradizioni, soprattutto facendo *cantare*.

Quindi al mio discorso, cui aveva prestato attenzione, fece seguire d'un tratto questa risoluta osservazione:

“E non potrebbero questi valorosi maestri, questi assidui interpreti e cultori della musica d'oltr'alpe occuparsi anche della musica italiana?”. Fu allora che mi parlò con insistenza di Benedetto Marcello il quale presenta tante affinità - aggiunse - *col vostro... col vostro...*”.

Io rimasi un po' sorpreso... e pronunciai un nome:

- “Bach?”

- “Appunto, sì, Bach!”.

È sempre Verdi che parla:

“Bologna! Sapevo quale importanza avesse nei riguardi della storia nostra la ricca Biblioteca di quel Liceo Musicale.

Ci fui anzi a visitarla più di una volta. Mi ero proposto anche di trattenermici a studiare su alcune delle opere ivi custodite. Ma arrivavo sempre sulla *piazza* per la messa in scena di qualche opera; quindi pressato dalle visite... di convenienza; poscia occupato nelle prove di teatro, indi - dopo le tre rappresentazioni di rito - con l'appendice delle visite di congedo. Mi premurava ancora la necessità di tornare al lavoro che qui mi attendeva e mi costringeva. Così il mio desiderio rimase sempre inappagato.

Ed ora - concluse il Maestro con fare rassegnato e bonario - inutile pensarci... è troppo tardi!”.

Ferdinando Martini portò in Consiglio dei Ministri la proposta del Collare dell'Annunziata a Verdi. Venne respinta.

Ma la cosa impressionò alquanto nelle più alte sfere dove, senz'altro, si ventilò l'idea di dare a Verdi un titolo nobiliare e cioè il Marchesato di Busseto. Il Maestro lo seppe e mandò immediatamente a Roma Arrigo Boito e il maestro Gallignani, allora Direttore del Conservatorio di Parma, con l'incarico di correre ai ripari, sventando in modo assoluto un pericolo siffatto.

“Non facciamo commedie laggiù! I marchesi di Busseto sono i Pallavicini dei quali mio padre non fu che un modesto piccolo e povero affittuario”.

Perciò anche questa seconda *investitura*... non ebbe seguito. Poco dopo il Maestro ammalava gravemente. In quell'occasione Re Umberto, da Monza, scendendo alla piccola stazione di Alseno, si recò a fargli visita e a recargli il suo augurio, che significava l'augurio di tutta la Nazione. Ognuno immagina con quanto gradimento da parte del Solitario di S. Agata il quale, qualche volta - parlando come a caso - sommessamente, ma con evidente compiacenza, *ricordava*.

Alla prima esecuzione dei *Pezzi sacri* all'Opéra (aprile 1898) il successo non fu davvero caloroso. Agli applausi della platea si mischiarono dal loggione parecchi e insistenti *suffit suffit*... Un particolare: le *Laudi alla Vergine* per quattro

voci femminili furono abbondantemente stonate... La stampa di allora lasciò credere il contrario, ma la verità è questa.

Quando Verdi acquistò il primo pezzo di terreno era stato in forse se dare la preferenza ad una villa in quel di Borgo San Donnino. E raccontava: “Vado a veder di che cosa si tratta: giro per le stanze, mi affaccio ad una finestra e proprio lì davanti che cosa vedo? un cimitero. Scappa, scappa, dissi, e a gambe levate; e così mi fissai a Sant’Agata”.



17 - Villa Verdi a S. Agata dove il Maestro trascorse decenni di feconda attività

*L'approdo al Sacro*



18 - Camillo Boito

## VERDI E UNA MESSA MANCATA

*Nel 1895 a Padova, precisamente il 15 agosto, cadeva il VII Centenario della nascita di Sant'Antonio. La Presidenza della Veneranda Arca del Santo stava organizzando grandi festeggiamenti e, tra le iniziative, aveva deciso di far comporre una messa in onore del Santo da un illustre musicista.*

*Nel verbale della seduta del 10 febbraio 1894 risulta che era stato contattato il Maestro Bazzini, allora direttore del Conservatorio di Milano. Ma egli, a mezzo del M° Pollini, aveva risposto di non poter assumere l'incarico.*

*Poiché nella Basilica operava come architetto Camillo Boito<sup>1</sup>, fu interpellato perché tentasse di convincere Verdi. Sarebbe stata poi avanzata regolare richiesta al Maestro. Da Milano, in data 29 [febbraio?] 1894, l'architetto informò il Presidente dell'Arca del Santo, Conte Oddo Arrigoni degli Oddi:*

Ill.mo Sig. Conte

Ò parlato lungamente con mio fratello, il quale, nella sua qualità di Padovano, sarebbe lietissimo di poter raggiungere l'effetto, cui aspira la Presidenza; e si propone di adoperarsi, a tempo opportuno, con molto calore per conseguirlo. Ma la fretta è un grande pericolo. Già sono cominciate le prove del *Falstaff* all'Opéra Comique; il Maestro rivede la traduzione francese, ritocca la partitura, scrive una farragine di lettere. Il *Falstaff* andrà in scena nell'aprile e verrà seguito all'Opéra nel maggio dall'*Otello*, che pure si rappresenterà a Parigi per la prima volta. L'opera più comica e l'opera più tragica di questo miracoloso Maestro ottantenne saranno un grande avvenimento artistico, nel quale la Francia darà a sé stessa il generoso spettacolo d'imparzialità, plaudendo un Italiano. Il Verdi starà certamente a Parigi un mese o più, a dirigere le prove, a vigilare la messa in scena, ecc. ecc. Bisogna aspettare che tutto questo nuovo fervore di operosità sia passato, e che il maestro, tornato nella quiete di Sant'Agata o di Genova, senta ancora il bisogno di lavorare. Del resto, un anno è più che sufficiente per iscrivere una messa, così dice anche mio fratello, che pure non è un compositore affrettato.

Insomma, signor Conte, abbia pazienza, e persuada i Suoi egregi colleghi ad averla pure. [...]

*La Presidenza predispose la lettera da indirizzare a Verdi e la inviò in visione a Camillo Boito:*

Padova [s.g.] Marzo 1894

Professore Carissimo!

Eccole la lettera pel Senatore Verdi. Parmi averla stesa semplice com'Ella desiderò, [se] non va bene me la rimandi.

Ottenendo l'adesione Ella aggiungerebbe un nuovo diritto alla nostra viva riconoscenza non solo ma a quella dell'intera città.

Confidiamo assai assai nell'appoggio strapotente dei Sig.ri F.lli Boito, possiamo azzardare di ringraziarli anticipatamente del successo?...

A lei intanto, caro Commendatore, l'omaggio dell'intera Presidenza, dei miei cari e del  
*Suo Devotissimo Oddo Arrigoni degli Oddi*

Padova [s.g.] Marzo 1894

Illustre Sig.r Maestro! [Verdi]

Col 15 Agosto 1895, compiesi il VII Centenario dalla nascita di S. Antonio, quell'Eroe che lasciò orma così vasta nel campo della fede e della umanità.

Questa Presidenza è venuta nel proposito di tramandare ai posteri la memoria della fausta ricorrenza compiendo grandiosi lavori nella Basilica coi progetti e sotto la direzione del celebre Architetto Prof. Comm. Camillo Boito, pubblicando i Sermoni tutti editi e inediti del Santo, illustrando le opere di Donatello e il ricco Archivio della Cappella Musicale e finalmente colla celebrazione di una Messa Solenne.

È ardita, insigne Maestro, la domanda che Le rivolgiamo se si compiacesse assumerne la composizione, è ardita davvero ma giustificata dal fatto che un gentile assenso sarebbe la realizzazione del più accarezzato sogno, la corona di tutti i nostri aspiri. Accolga, Illustre Sig. Senatore, l'omaggio della mia ammirazione e della mia stima.

Devotissimo servitore

*Oddo Arrigoni degli Oddi*

Pres. Capo della V.A. di S. Antonio

*Il 24 marzo 1894 Camillo Boito da Milano:*

[...] Benissimo la lettera, s'intende, poiché la à scritta Lei, salvo il *celebre* affibbiato al sottoscritto; ma c'è un guaio. Mio fratello partì appunto ieri per Parigi. Forse il Verdi lo raggiungerà fra pochi giorni. Saranno affaccendatissimi per le prove del *Falstaff*; non avranno un momento di quiete. Meglio dunque aspettare che tornino verso la metà d'aprile e che il Maestro torni a sentire la sua indomabile voglia di lavoro. Allora gli stringeremo i panni addosso.

La prego di riverirmi la signora Contessa, di salutarmi il Suo figliolo e di tenermi per il  
Suo dev.o ed aff.o *Boito*

*Il 14 giugno 1894 si riunì la Presidenza della Veneranda Arca del Santo.*

*Dal verbale:*

In seguito alla notizia avuta della difficoltà di poter ottenere una Messa dal M. Verdi pella solennità del Centenario di S. Antonio, il M<sup>o</sup> Tebaldini [a quel tempo ancora Secondo Maestro di Cappella in San Marco a Venezia] si offerse di eseguirla per quell'epoca, e la Presidenza delibera di accettare l'offerta avvertendo però il M. Tebaldini che se per avventura il M. Verdi avesse a consegnare in tempo il Suo lavoro in questo caso la Messa del M. Tebaldini sarebbe eseguita in altra epoca.

*In pari data la Presidenza a Tebaldini:*

Dietro partecipazione dell'Egregio collega il Comm. Pittarello che Ella gentilmente assumerebbe la composizione della Messa pel prossimo Centenario ogni qualvolta abortissero le trattative coll'insigne M<sup>o</sup> Verdi, la Presidenza in codesta udienda mi ha incaricato di mettere in suo nome la cortese esibizione, di ringraziarla ovviamente per questa nuova musica [parola incerta].

Siccome però come Ella già saprà la definitiva risposta del M. Verdi non si potrà ottenere che circa alla fine del corrente anno, così quando sarebbe troppo breve il tempo rimanente nel caso di rifiuto, potrebbe dar mano egualmente al suo lavoro del quale la Presidenza farà sempre prezioso calcolo per eseguirlo in altra prossima solennità.

*Il 28 giugno Tebaldini da Venezia:*

Nell'accusare ricevuta della lettera di codesta Onorev. Presidenza in data 24 [14] corr. (n. 283) mi faccio lecito aggiungere la presente, innanzi tutto per ringraziare della determinazione presa a mio riguardo. Ho pensato che, venendo a Padova al posto a cui son stato chiamato dall'Onorev. Presidenza del Santo, dovesse essere nel desiderio di tutti che la mia persona avesse ad affermarsi e ciò per giustificare la nomina ricevuta. La qual cosa mi lusingo possa interessare anche l'Onorev. Presidenza.

Attese le circostanze spiegate nella surriferita lettera, io mi tengo ben lieto di accingermi al lavoro, come sarò lietissimo di passare in seconda linea qualora le speranze altrimenti concepite potessero realizzarsi. Purtuttavia mi occuperò con assiduità e buon volere della Messa in discorso che potrà in ogni modo essere eseguita anche in altra occasione. E qualora il mio lavoro riesca di soddisfazione, atteso che per condurlo a termine dovrò pur abbandonare altre occupazioni, mi rimetterò intieramente all'Onorev. Presidenza pregando a voler Essa decidere se l'opera mia potrà meritare considerazione. Pertanto prego di uno schiarimento. Come dovrà essere la Messa? Ad organo solo e voci, oppure altrimenti? È una domanda che mi permetto di fare essendoché nella certezza d'aver per le feste centenarie il nuovo organo, mi lusingo che, dopo le voci, ad esso venga lasciata la maggior parte. [...]

[Orig. documenti riportati: Pontificia Biblioteca Antoniana, Padova]

*Giovanni Tebaldini nel 1894 passava dalla Basilica di San Marco a Venezia (dove lo sostituiva don Lorenzo Perosi) alla direzione della Cappella Musicale della Basilica di Sant'Antonio a Padova.*

*Per le feste centenarie del Santo (giugno-agosto 1895) istituì la nuova Schola Cantorum, ottenne la costruzione di un nuovo, maestoso organo e preparò importanti esecuzioni di opere di Palestrina e degli antichi maestri dell'Antoniana.*

*La sua Missa Solemnis in honorem Sancti Antonii Patavini, a 4 voci miste (S. A. T. B.) ed organo obbligato, op. 12, è datata 2 giugno 1895. Fu edita da Ricordi nel 1899 (n. 102385) con dedica "All'Onorevole Presidenza della Veneranda Arca di Sant'Antonio in Padova". Il Kyrie, Sanctus ed Agnus Dei vennero distinti con il primo premio, assegnato all'unanimità, nei concorsi*

*periodici della “Tribune de St. Gervais” di Parigi degli anni 1895 e 1896. La composizione fu eseguita per la prima volta nella Basilica del Santo a Padova il 18 agosto 1895 (sotto la direzione dell'autore) ed ivi ripetuta il 15 dicembre dello stesso anno<sup>2</sup>.*

*Prima dell'esecuzione di Padova Tebaldini inviò la partitura ad Arrigo Boito per un giudizio. Il librettista e compositore nel mese di giugno del 1895 gli rispondeva:*

[...] Mi affretto a restituirle la *Messa di S. Antonio* perché lei, senza dubbio ne avrà bisogno urgente.

L'ho letta tutta ed ammirata in parecchie sue parti e specialmente dal *Credo* in avanti fino alla fine.

È questa Messa - se non m'inganno - un componimento che più procede e più s'innalza, e il 2° *Agnus Dei* colla chiarezza delle sue linee puramente vocali e coll'intreccio delle sue scale Palestriniane incorona nobilmente il bel lavoro. E di ciò mi rallegro con lei salutandola amichevolmente e stringendole la mano<sup>3</sup>.

*Il 16 e il 17 agosto 1895 la Cappella del Santo di Padova, nell'ambito delle Celebrazioni Antoniane, aveva eseguito due concerti (diretti da Tebaldini) di “Musiche d'antichi autori italiani”, alcuni dei quali appartenenti all'Archivio del Santo: T.L. da Vittoria, G.A. Bernabei, P.L.G. da Viadana, O. Pitoni, G.B. Martini, P.C. Porta, B. Pasquali, O. Colombani, G. Belli da Longiano, G.B. Ghizzolo, B. Ratti, G. Tartini e alcuni brani di G.P. da Palestrina tra cui la Missa Aeterna Christi munera.*

*Il Maestro Guido Alberto Fano, presente a quelle esecuzioni, vent'anni dopo le ricordava in un suo libro<sup>4</sup>:*

Mi si ravvisa nello spirito un ricordo personale. Ero nella prima giovinezza, in quel periodo della vita in cui tutto nell'anima si tramuta in sogno. Il bel tempio di Sant'Antonio in quel giorno che sto rievocando, come sempre nel periodo delle feste dedicate al Santo Protettore della città, era stivato di gente. L'altar maggiore di Donatello era stato di recente ripristinato per opera di Camillo Boito; un magnifico organo era stato appena costruito; un mite profumo d'incenso vanito inebriava i sensi e la fantasia. Per la prima volta allora, sotto la direzione di Giovanni Tebaldini, io udii salmodiare melodie gregoriane, modulare musiche del divino Palestrina. Orbene la commozione interna che ne provai fu tale che non dimenticherò mai più; fu per me, imbevuto fino allora di musica moderna, specie drammatica e strumentale, una vera rivelazione; e ricordo che ricevetti un'impressione così viva, che parevami, mi sia permessa l'immagine, di avere nel mio spirito, come scolpito, lo spirito di quei primi cristiani annientanti la propria individualità nella contemplazione estetica del Divin Redentore.

---

<sup>1</sup> Camillo Boito (Roma 1863 - Milano 1914), architetto, fratello minore di Arrigo, insegnò all'Accademia di Brera dal 1859 al 1907. Sostenne il rispetto della storia con l'adozione di forme neoromantiche. Tra le sue opere principali: Palazzo delle Debite e restauro della Basilica di Sant'Antonio a Padova; restauro di Porta Ticinese a Milano; costruzione della Casa di Riposo per Musicisti a Milano.

<sup>2</sup> Altre esecuzioni (fino all'anno successivo alla scomparsa dell'autore): **1897** Lucerna, Stiftkirche (luglio, direttore Breitenbach); **1899** Parma, Chiesa della Steccata (23 aprile, direttore G. Tebaldini); Genova, Metropolitana di San Lorenzo (pel Centenario di San Giovanni Battista, 24 giugno, con istrumentale di Ildebrando Pizzetti); Milano, Metropolitana (per la Festa di San Carlo, 4 novembre, ripetuta nella Chiesa dei Figli della Provvidenza, direttore S. Gallotti); Cremona, Cattedrale (pel Centenario di S. Omobono, 13 novembre, direttore Gaetani); Torino, Chiesa di Santa Maria Ausiliatrice (24 maggio, direttore G. Dogliani); Casale Monferrato, Chiesa di San Domenico (8 dicembre, direttore A. Gabetta; **1900** Firenze, Chiesa di Santa Trinità (24 aprile, direttore Landini); Novara, Cattedrale (1 novembre, direttore C. Manfredi); **1903** San Paolo del Brasile, Santuario del Sacro Cuore (19 giugno); **1906** Fiume, Chiesa di San Girolamo (Pasqua, 15 e 16 aprile, direttore A. Albertoni); Loreto, Cattedrale (Pasqua, 15 aprile, direttore G. Tebaldini, e 10 dicembre per la Festa della Venuta, con organo e ottoni); **1907** Teramo, Chiesa di Santa Maria delle Grazie (19 marzo, per la prima messa di Don G. De Fabritiis, direttore G. Tebaldini); **1911** Roma, Chiesa di Santa Maria dell'Anima (Pasqua e Pentecoste, direttore P. Miller); **1912** Tortosa (Spagna), Collegio de San Josè (10 novembre); **1917** Torino, Chiesa di Santa Maria Ausiliatrice e Cattedrale (27 maggio, direttore G. Dogliani), Cortina d'Ampezzo, Chiesa Collegiata (27 maggio, direttore S. Colonna); **1918** Seveso (Milano), Seminario di San Pietro Martire (4 maggio, direttore M. Bonalumi); **1921** Asti, Chiesa Collegiata di S. Secondo (3 maggio, per il Congresso Regionale di Musica Sacra, direttore L. Rosso); **1925** Genova, Metropolitana di San Lorenzo (31 maggio, direttore M. Repetto); **1926** Lovere (Bergamo), Chiesa di Santa Maria (29 agosto, per la beatificazione di Suor Bartolomea Capitanio, direttore G. Tebaldini); Cingoli, Cattedrale (5 settembre, per le Feste Centenarie di S. Sperandia, direttore G. Tebaldini); **1931** Montserrat (Spagna), Monastero Benedettino di N.D. (26 aprile, 21 giugno e 6 settembre, pel IX Centenario del Monastero); **1934** Brescia, Basilica dei SS. Faustino e Giovita (15 febbraio, per la Festività dei Santi Patroni, direttori G. Vender e G. Cavallina); **1953** Brescia, Salone "Pietro da Cemmo" (25 novembre 1953, solo il *Sanctus*).

La partitura della Messa di cui sopra è conservata presso le seguenti Istituzioni: Archivio Musicale della Cappella Antoniana, Padova; Biblioteca Palatina-Sez. Mus., Parma (con istrumentale di Ildebrando Pizzetti); Conservatorio di Musica e Biblioteca Comunale, Milano; Archivio Storico della Santa Casa, Loreto; Conservatorio di Musica di Santa Cecilia, Roma; Archivio di Stato-Ateneo, Brescia; Biblioteca dell'Istituto Nazionale di Archeologia e Storia dell'Arte, Roma; Biblioteca Statale, Cremona; Archivio del Duomo, Vigevano; Biblioteca Nazionale Centrale, Firenze; Istituto Storico Germanico-Sez. Mus., Roma; Staatsbibliothek, Berlino; The New York Public Library, New York; Kirchenmusikschule, Regensburg; Archivio Tebaldini.

<sup>3</sup> La lettera è pubblicata in *Lettere di Arrigo Boito*, cit., p. 277.

<sup>4</sup> *Nella vita del ritmo*, Ed. Ricciardi, Napoli, 1916, pp. 54-5.

G. VERDI

QUATTRO  
PEZZI SACRI

RIDUZIONE PER CANTO  
E PIANOFORTE ❁ ❁  
DI G. LUPORINI

G. RICORDI & C.  
EDITORI



A  
1908

Copyright 1898 by G. RICORDI & C<sup>o</sup>

## LA MUSICA NELLA SETTIMANA DI PASQUA A PARIGI

*Verdi si lascia convincere ad eseguire i Pezzi sacri per la prima volta a Parigi, sicuro di poter assistere alle prove, com'era sua abitudine. In realtà è piuttosto debilitato e un soggiorno a Genova non gli basta per rimettersi in forze. Quando il 20 marzo manifesta al suo medico il proposito di recarsi in Francia, viene sconsigliato.*

*Il Maestro a Giulio Ricordi:*

Ohimé ohimé! Mi è impossibile andare a Parigi! Ha detto il medico: Io non posso sottoscrivermi!

Ed ora cosa fare? Se fossimo in tempo, sarebbe meglio abbruciare tutto!! È possibile? Ditemi voi cosa si può fare, ché io non ho testa! Mia salute era migliore jeri! Oggi così così!... Mandatemi un telegramma qualunque per mia tranquillità. [Ab., cit., IV, pp. 622-23]

*L'Editore lo informa che a Parigi, ad assistere alle prove e alle esecuzioni, andrà Arrigo Boito. Così Verdi si mette d'accordo con il suo amico per leggere insieme la partitura e per istruirlo su quanto dovrà pretendere dall'orchestra del direttore Taffanel.*

*Il 2 aprile si rivolge ancora a Ricordi:*

[...] Boito mi scrive che non è contento dei Cori. Non sono tutti Cori dell'Opéra ma vi sono frammisti i vecchi coristi della Società del Conservatorio! Ahimé! Se l'avessi previsto non avrei fatto eseguire questi pezzi. Ma tutti dicevano tanto bene dei Cori dell'Opéra e mi sono fidato!! [...] [Ab., cit., IV, p. 624]

*A Parigi con Boito ed altri c'è anche Tebaldini, inviato dall'Editore Bocca per la "Rivista Musicale Italiana".*

*Così egli ricorda quell'evento nel suo libro Ildebrando Pizzetti nelle "memorie" di Giovanni Tebaldini, pp. 33-4 (v. bibl. p. 378):*

[...] al Grand Hotel sul Boulevard des Capucines, poco lungi dall'Opéra, salii a visitare Arrigo Boito. Era con lui Giuseppe Gallignani. Ricordo che questi, in quell'incontro, si diffuse a parlare della nuova imminente riorganizzazione del Teatro alla Scala con a capo Arturo Toscanini.

- Finalmente abbiamo trovato l'Uomo e il Maestro - andava ripetendo, con aria di compiacimento.

[...] Io mi ero sistemato in una *pensione svedese* assicuratami da Charles Bordes e da Vincent d'Indy per essere più vicino alla sede della "Schola Cantorum" ed all'Eglise de

St. Gervais dove i due maestri francesi andavano approntando le loro esecuzioni palestriniane di Settimana Santa; esecuzioni alle quali ricordo aver veduto assistere assiduamente Claude Debussy. Mi sta ancora impressa la sua figura elegantemente sorniona che rividi più da vicino a Roma nel febbraio del 1914, allorquando, per il suo *Concerto* all'Augusteo, ebbi l'incarico dal maestro Molinari di completare il programma riducendo in partitura d'orchestra composizioni di de' Cavalieri, Frescobaldi, Legrenzi, Bassani, Traetta e Galuppi: i nostri vecchi maestri che affacciarono in quell'occasione - nobile corona - entusiasticamente accolti dal pubblico del grande anfiteatro romano, a far quasi da presentatori all'insigne compositore di *Pellèas et Melisende*. [...]



20 - Arrigo Boito

## TRE PEZZI RELIGIOSI DI GIUSEPPE VERDI

*Il lungo articolo critico apparso nel 1898 sulla “Rivista Musicale Italiana” (v. bibl. p. 377) è il primo di un certo impegno che Tebaldini dedicò alla musica di Verdi:*

Chi per la prima volta mette piede nella superba capitale di Francia; chi si affaccia così, affatto nuovo, alla vita intensa e febbrile di Parigi ove tutte le forze intellettuali e materiali si fondono mirabilmente in unico fine, resta, più che ammirato, perplesso e, quasi direi, attonito. Ma quando la riflessione calma sarà subentrata alle prime impressioni, quando l'analisi avrà dato modo di scorgere tutto quello che di buono - anche in mezzo allo strano, al ricercato ed al paradossale - qui si va facendo, il novizio alla esistenza intellettuale parigina dovrà finire per confessare che dove si lavora tanto, grandi forze, grandi energie, grandi volontà si racchiudono e si celano, pur fra l'apparente vita turbinosa, spasmodica ed affaticata. E quegli il quale si senta il desiderio di lavorare, di lottare per un ideale, lungi dal partire da qui sconfortato e deluso, si sentirà spronato ed attratto a nuove più ardue battaglie, a più nobili ed arditi ideali.

Così penso e così sono persuaso debba essere!

A Parigi in questi ultimi mesi l'arte italiana ha attraversato dei felici momenti la cui eco non è ancora spenta. La Duse, che i nostri buoni amici continuano a chiamare la Dûs, è rimasta impressa in modo indelebile nella memoria di tutti. D'Annunzio, pur discusso, è stato ammirato grandemente. Non mi sarei però aspettato di venire a Parigi e, nei crocchi artistici più intimi e più elevati, di sentire parlare con assoluto entusiasmo di Fogazzaro. Il suo successo d'artista non è stato clamoroso, ma in compenso è andato man mano allargandosi ed approfondendosi nell'animo di tutti, così che, ovunque si vada, dappertutto si parla con sincera ammirazione del gentile poeta vicentino. Ma non solo l'artista si è ammirato in lui, bensì anche la persona, i modi suoi, la sua sincerità e la di lui semplicità, da lungo tempo, a tutti quelli che lo conoscono, così care.

Chi avrebbe mai immaginato, nove anni addietro, fra i miei buoni amici del caffè Florian a Venezia, allorquando il Fradeletto<sup>1</sup>, nella sua eloquente verbosità, trascinava al fanatismo il pubblico superficiale che assisteva alle sue conferenze, tutte improntate alla più cieca adorazione per l'arte di Zola<sup>2</sup>; fra coloro i quali, all'autore del *Mistero del poeta*, negavano le qualità essenziali per dar vita ad un'opera d'arte vitale e duratura, perché - dicevano essi - nelle opere di Fogazzaro manca la verità, manca l'espressione della psiche umana manifestata attraverso il positivismo della scienza, chi avrebbe mai immaginato che in breve tempo l'autore di *Miranda* e di *Daniele Cortis* sarebbe venuto qui, nel

cervello di quel mondo ove lo Zola ha tratto gli elementi principali per le opere sue, proprio qui a Parigi, a raccogliere ammirazione sincera e profonda, applausi unanimi e convinti?

Ma non soltanto la Duse, D'Annunzio e Fogazzaro hanno occupato ed occupano di sé la vita parigina. L'eco del successo ottenuto da Giuseppe Martucci<sup>3</sup> a Bruxelles, per i rapporti artistici che corrono fra la capitale belga e la capitale francese, ha cominciato a far ricredere i più diffidenti sul valore e sulla portata della vera moderna scuola musicale italiana. Ed era tempo!

Intorno ad un nome solo però le discussioni tacciono, i preconetti svaniscono come per incanto. Tale religione di rispetto accompagna il nome venerato e glorioso di Giuseppe Verdi.

La *Società dei Concerti del Conservatorio* di Parigi ha potuto ottenere d'essere la prima ad interpretare i nuovi lavori di carattere religioso che l'illustre maestro, ad 85 anni, quasi di nascosto - nobile e salutare esempio di attività e di modestia per coloro i quali da ogni più piccolo incidente della propria vita traggono motivo di réclame - ha condotto a termine.

Ed io intendo appunto dare relazione di questo avvenimento, veramente lusinghiero per l'arte italiana.

\*

Che Giuseppe Verdi, pur nella sua veneranda e gloriosa vecchiaia, incapace di abbandonare inoperosa quella penna, la quale ha tracciato tante pagine ispirate, attendesse a lavorare intorno allo *Stabat* ed al *Te Deum*, quelli i quali hanno la compiacenza d'avere secolui rapporti personali, lo sapevano o l'avevano indovinato da lungo tempo.

A me che debolmente vado occupandomi di storia musicale Egli esprimeva infatti, fin dal febbraio 1896, la seguente domanda: "Ella in un suo libro parla a lungo del P. Vallotti... [i testi delle lettere di Verdi a Tebaldini datate 18 febbraio e 1 marzo 1896 vengono omessi perché già riportati alle pp. 49-50. Il primo è riprodotto anche in facs. a p. 79, il secondo a p. 229].

Qui la corrispondenza coll'illustre Maestro diventa troppo personale perché possa permettermi di riferirla. Quanto, tuttavia, ho potuto citare, basta per rivelare i criteri da lui seguiti nella composizione del *Te Deum*, che, lo dico subito, mi pare la più importante fra le nuove creazioni sue.

L'interpretazione puramente liturgica del testo ambrosiano non poteva certamente appagare la fervida fantasia del compositore, abituato a cogliere tutti i particolari d'espressione lirica, in ogni più piccolo dettaglio. Lo si vede chiaramente dal commento che ho riferito più addietro. Infatti le varianti della melodia ambrosiana non ricorrono dappertutto, ove il testo - secondo l'interpretazione di Verdi - lo vorrebbe.

Meno ancora poi, questa varietà di espressione hanno cercato di raggiungere i polifonisti del secolo XVI quali Diego Ortiz, Anerio, ecc. che si attennero per i

loro *Te Deum*, od alla forma del *falso bordone*, oppure a quella di versetti alternantisi fra due cori battenti, ma in istile affatto omofono.

Ho ragione di credere che neppure i *Te Deum* di Vallotti - musicalmente poverissimi - abbiano persuaso Verdi dell'interpretazione del testo, come certamente non l'avrebbero appagato le barocche elucubrazioni a cui, sul medesimo, si abbandonarono nel loro tempo Paisiello, Galluppi e Bertoni.

Da quanto sin qui ho esposto mi pare evidente che il *Te Deum* di Verdi - come pure lo *Stabat* - vadano considerati piuttosto come *Cantate* di carattere religioso, invece che quali composizioni sacre e veramente liturgiche. Ogni eccezione e discussione, su questo terreno, sarebbe quindi affatto inopportuna; perché appunto coll'aver affidato l'esecuzione delle sue nuove composizioni ad una Società di Concerti che doveva prodursi al Grand'Opéra, il Maestro Verdi ha provato di non aver inteso e di non intendere che lo *Stabat* ed il *Te Deum* debbano servire per la Chiesa, per quanto i testi da lui prescelti non rivestendo quel carattere di assoluta liturgicità che accompagna il testo della Messa, possano, anche ai più severi cultori delle dottrine liturgiche, permettere un'interpretazione più lata e meno restrittiva.

\*

Fin dalle prime battute dello *Stabat*, per gli accordi vuoti di quinta dati dagli archi, dai fagotti e dai corni, ci si rivela ad un tratto la vigoria di concezione che forma la caratteristica - in ogni tempo - dell'opera verdiana. E tosto lo strumentale si impone, pur nella sua semplicità, nella sua chiarezza, per la fusione, per l'amalgama delle diverse famiglie orchestrali.

V'ha un punto di questo *Stabat*, là dove i baritoni cantano soli al *Quae moerebat*, in cui sembra risovvenirsi dello *Stabat* di Rossini. Ma può essere questa non altro che una suggestione di cui non val la pena tener conto.

Ho già detto che ritengo più completo il *Te Deum* a confronto dello *Stabat*. Nondimeno di esso voglio e devo riferire quei brani i quali mi sembrano i più interessanti. Vedasi ad esempio il seguente che è d'un'ispirazione veramente ideale e serena:

Quis est ho-mo, qui non fle-ret, Ma-trem Chri-sti si vi-da-ret

The image shows a musical score for a vocal line. The lyrics are: "Quis est ho-mo, qui non fle-ret, Ma-trem Chri-sti si vi-da-ret". The score is written on a single staff with a treble clef and a key signature of one flat (F major). The time signature is 4/4. The first measure is marked *mf* and the second *pp*. The melody is simple and serene, with a long note on "fle-ret" in the second measure.

Episodi strumentali arditi e bizzarri si succedono ogni tanto. Così accade dei sommessi squilli di trombe che accompagnano il *Pro peccatis* come per le voci insistenti dei corni i quali per otto misure continue vanno lentamente languendo in unisono fino al *dum emisit spiritum*.

E qui pure fa capolino un delicato episodio affidato ai legni, ai corni, agli archi bassi, che parrebbe di sapore wagneriano se non fosse tanto spontaneo e quindi tutto proprio della musa verdiana. Prepara esso *l'Eja Mater fons amoris* del coro. Ecco:

A musical score for piano accompaniment, consisting of two staves (treble and bass clef). The music is in a key with one sharp (F#) and a common time signature. The tempo/mood is marked 'p. dolce'. The score shows a delicate and somewhat complex instrumental passage with many beamed notes and rests.

E sembra veramente che la sorgente, la fonte dell'amore scaturisca pura, incorrotta, da queste poche note.

Non mi indugio a rilevare altri particolari strumentali; ch  altrimenti dovrei soffermarmi pi  di quello che non mi sia concesso.

Ricordo certi flauti bassi sottoposti al tremolo acuto, insistente, dei violini. Ma ricordo soprattutto la seguente blanda e carezzevole melodia, esposta dal contralto:

*Dolc.* Tu - i Na - ti . . . val - ne - ra - ti Tam di -

A musical score for a vocal melody, consisting of two staves (treble and bass clef). The music is in a key with one sharp (F#) and a common time signature. The tempo/mood is marked 'Dolc.' and 'p'. The melody is simple and lyrical, with lyrics written above the staff: 'Tu - i Na - ti . . . val - ne - ra - ti Tam di -'. The piano accompaniment is simple, with a steady bass line and chords in the right hand.

gna - ti pro me pa - ti, Pos - nas me - cum ãi - vi - de.

The image shows a musical score for a vocal line. The lyrics are written above the staff: "gna - ti pro me pa - ti, Pos - nas me - cum ãi - vi - de." The music is written on a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The melody consists of eighth and sixteenth notes, with some rests. The lyrics are aligned with the notes: "gna" under "gna", "ti" under "ti", "pro" under "pro", "me" under "me", "pa" under "pa", "ti," under "ti,", "Pos" under "Pos", "nas" under "nas", "me" under "me", "cum" under "cum", "ãi" under "ãi", "vi" under "vi", and "de." under "de."

la quale poi si ripete adornata maggiormente nello strumentale, per ripresentarsi quindi ad una quarta superiore, sorretta da tutte le voci.

Saliente pensiero che informa tutta la concezione così potentemente lirica dello *Stabat*, è l'ultimo versetto:

Quando corpus morietur  
 Fac ut animae donetur  
 Paradisi gloria.

Dapprincipio è il terrore, lo spavento che più ne domina; ma poscia è la speranza, il conforto, è il gaudio della vita futura annunciata, presentita. Qui il compositore ha saputo rendere, con magistrale efficacia, il contrasto immediato di questi due opposti sentimenti. Squillano i corni, e ad essi si accompagnano a mo' di strappate, sommessi accordi degli altri ottoni, fino a che, sulle note lunghe del coro, le arpe, i violini vanno delineando tutta una progressione ascendente la quale, col l'aiuto di tutto il resto dell'orchestra, va man mano aumentando sempre più di forza e di calore, per poi decrescere novellamente sugli arpeggi dei violini, appoggiati appunto dalle arpe. Agli archi solo è dato poscia di chiudere questa squisita pagina. Qui appare una lontana rimembranza di quel sospirato e così puro colorito che precede il duo d'amore nel 1° atto d'*Otello*, e che si inizia sulle parole:

*Già nella notte densa  
 S'estingue ogni clamor.*

The image shows a musical score for an instrumental introduction. The music is written on two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature is one sharp (F#). The tempo/mood is indicated as "Estremamente piano." The melody in the treble staff is a series of eighth notes, while the bass staff has a more sparse accompaniment with some rests.



Così si chiude in una vaga, indefinita e serena contemplazione del futuro, la nuova robusta pagina verdiana, la quale è tutta racchiusa in poco più che duecento misure.

\*

V'hanno delle condizioni d'animo per l'individuo nelle quali egli, suggestionato dal proprio sentimento, dalla propria natura, dalla propria educazione, si foggia nella sua immaginazione uomini e cose a seconda della propria indole. Accade talvolta, per esempio, che ci si raffiguri una persona, non prima avvicinata né veduta, in modo tutt'affatto diverso da quello che essa non sia in realtà. Ed allorquando si ha la prova del proprio inganno, quasi si rimane scontenti e delusi. Così avviene per chi osserva per la prima volta un monumento architettonico, un'opera d'arte della quale molto abbia sentito discorrere. Tanto più succede questo visitando una città, traversando vie e piazze nelle quali per lungo tempo si abbia desiderato di trovarsi.

Avviene però altresì che ad un'impressione di indifferenza, o quasi, colla riflessione e con la meditazione spirituale, subentri nell'osservatore un entusiasmo, od una vera esaltazione. Allora la visione dell'opera d'arte o di natura va ingrandendo innanzi agli occhi, si ingigantisce nell'animo, nella immaginazione, fino ad arrivare a quella ebbrezza dello spirito, che è di pochi, ma la quale è altrettanto ineffabile ed infinita. Ed allora non si sopportano né spiegazioni, né commenti, né illustrazioni critiche. Vive in una comunione ideale, la propria anima, coll'oggetto principale di questa estasi. Oh la potenza arcana dell'infinito e dell'invisibile!

Queste impressioni soggettive si provano senza dubbio leggendo Dante. Chi potrebbe paragonare la grandezza sublime della sua divina concezione, coi tentativi dovuti, sia pure a celebri artisti, di tradurre sulla tela, di fermare in limiti ristretti di note, di linee e di colori, le grandiose ideali aspirazioni dell'immortale poeta?

A questo proposito devo riferire un ricordo personale. Una sera del dicembre 1885, il compianto maestro Ponchielli, del quale mi trovavo nello studio di via

S. Damiano a Milano, volle farmi sentire una sua composizione da camera, dettata sul *Sonetto* a Beatrice nella *Vita Nova*:

Tanto gentile e tanto onesta pare  
La donna mia, quand'Ella altrui saluta,  
Ch'ogni lingua divien, tremando, muta  
E gli occhi non l'ardiscon di guardare.

Ascoltai col rispetto dovuto dallo scolaro al maestro. Ascoltai attentamente, ma alla fine non seppi trattenere un'esclamazione, e gli dissi: "Maestro, non Le pare che questo *Sonetto* di Dante sia già per sé stesso tale musica, che null'altro si possa ad esso accompagnare?"

Non volle contraddirmi il compianto maestro, ché anzi ricordo bene come prendendo argomento dalla mia osservazione fluisse per convenire come esista della poesia di carattere così musicalmente indefinito, che il costringerla entro un limite di ritmo e di modulazioni può menomarne la bellezza. E mi citava appunto l'esempio del libretto di *Ero e Leandro* d'Arrigo Boito, per il quale il poeta non fu mai contento di sé come compositore della musica; né certo alcun altro che ebbe poi a musicare quegli splendidi versi indubbiamente arrivò all'altezza di essi.

Con questi pensieri, con questi sentimenti ho letto con avidità, ed ascoltato con interesse intenso, la *Laude a Maria* che Verdi ha musicato sulla celestiale sublime invocazione con cui si apre l'ultimo Canto del *Paradiso*.

E qui mi torna necessaria un'altra riflessione. Esiste mai una critica assolutamente, veramente oggettiva? La storia dell'arte ci prova precisamente il contrario; sarebbe inutile offrirne le prove. Non posso quindi disconoscere l'importanza di quello che lo stesso venerando autore delle *Laudi a Maria* mi scriveva un giorno: "È vero: io son sempre stato schivo dal giudicare le opere altrui, perché come diffido in generale del giudizio degli altri, così diffido del giudizio mio. Narrasi che Beethoven detestasse la musica del *Barbiere* e che Gluck fosse persuaso come il suo cuoco avrebbe saputo far meglio la musica che non Häendel!"

E gli esempi non si fermano a questo punto, senza dubbio. Basti rammentare quel che pensasse Wagner di Mendelssohn, di Schumann e di Brahms; basti ricordare la sentenza aspra che Schumann ha dato della *Favorita*; basti rammentare l'odio di Berlioz per la musica di Palestrina e l'indifferenza di Brahms per tutta la gloriosa antica scuola dei polifonisti italiani.

Ciò premesso, non sarò certamente io quel *povero untorello* il quale avrà il coraggio di pretendere che le sue impressioni personali abbiano valore di critica assoluta. Non volendo farmi compatire, mi accontento quindi di riferire che al Concerto dell'Opéra le *Laudi alla Vergine Maria* hanno incontrato così il favore del pubblico che esse vennero fatte ripetere fra applausi calorosi ed insistenti, malgrado l'esecuzione sia apparsa insufficiente.

Senza dubbio, non svolgendosi la composizione fra l'inviluppo polifonico, ed appartenendo più al genere cromatico che al diatonico, le quattro voci, così sole, senza alcun appoggio, difficilmente riescono ad equilibrarsi, a sostenersi; tanto meno poi quando le medesime voci, per timbro e per maniera di porgere, non possono fondersi ed amalgamarsi perfettamente, come è accaduto all'Opéra.

\*

S'è veduto con quali intendimenti Verdi si sia accinto a rivestire di note l'*Inno ambrosiano*. S'inizia esso sul tema liturgico, bello, grandioso, imponente,



Poi, attraverso ad una successione di accordi semplici che passano dall'uno all'altro coro e che rivestono il carattere del *falso bordone*, s'arriva al *Sanctus*, *Sanctus Dominus Deus Sabaoth*, scoppio improvviso di allegrezza, di sonorità gioconda. *Pleni sunt coeli et terra majestatis gloriae tuae* canta il primo coro; *Sanctus, Sanctus* risponde l'altro con impeto di esultanza. Ed ecco spuntare il bellissimo tema che dovrà passare come tenue filo e risplendere poi luminoso, sotto diverse forme e diversi colori, attraverso tutta la imponente composizione.



cho-rus                      *All.* Te Pro-phetu - rum lau-da - bi-lis nu-me-rus.

Il contrappunto delle voci riveste un carattere corale veramente nobile e distinto. Ripetono i violini il tema precedente, tema che poscia viene imitato dai bassi, mentre le parti acute dell'orchestra e del coro contrappuntano con frasi ampie e sonore. Più innanzi alle parole *Sanctum quoque Paraclitum Spiritum*, lo stesso tema dà occasione alla introduzione di un andamento modulatorio che si insinua blandamente fra un crescendo corale e strumentale di irresistibile effetto. Si arriva così al *Tu Rex gloriae*, intonato dagli ottoni, su altro brano di tema liturgico.

*Grandioso.*

Lo ripetono le voci in un unisono poderoso per farlo diventare poi il tema obbligato, il *cantus firmus* di un magistrale sviluppo contrappuntistico, del quale credo necessario offrire al lettore l'inizio, avvertendo però come sotto ad esso abbia tralasciato di aggiungere le parole che sono le seguenti: *Tu devictio mortis aculeo, aperuisti credentibus regna coelorum.*

1<sup>o</sup> Coro

Tema.

2<sup>o</sup> Coro

Tema.

Tema.

406.

Con ampiezza di linee, con chiarezza di condotta, con ricchezza di colorito, va sempre più sviluppandosi questo robusto squarcio che per un momento lascia luogo al tema principale per ripresentarsi quindi più innanzi con non minor vigore ed efficacia.

I frammenti dei temi principali già uditi fanno la loro comparsa quasi come preparazione ad una più ampia ripresa di essi sotto nuove vesti orchestrali, talvolta più

adorne, più lussureggianti di colore, tal'altra più dimesse, più tenui, più quiete. Eccone un esempio:

Archi.      Legni. *p*      Archi.      Legni. *pp*

Su questo episodio - che può parere insignificante, ma che invece è importantissimo perché prepara alla originale trovata con cui si chiude la superba composizione - declamano i tenori ed i bassi del primo coro su una sola nota: *Per singulos dies, benedicimus te*. Ed ecco appunto che questo procedimento ritornerà verso la fine:

Voco solo.      In te,      Do - mi - ne,  
 Legni. *p. dolciss.*      Trombe. *p. mor.*      Legni.

*crisp.*  
 Voco solo.      In te spe - ra - vi,      Ancora      In te spe - ra - vi  
 Tromba. *poco più forte dim.*      *p. Legni.*      Tromba.  
 400.

Quella tromba che insistente si alterna ai legni unendosi alla voce del soprano, come è caratteristica, come è nuova e soprattutto come è pensata!

Questo il rapido esame delle composizioni religiose che il sommo maestro italiano ha presentato per la prima volta al pubblico francese mentre si avvia a compiere gloriosamente il suo ottantacinquesimo anno di età. Resta ora a dire del loro carattere generale, delle loro proprietà estetiche e ciò mi riprometto appunto di esporre più innanzi.

\*

L'opera di Giuseppe Verdi si assiderà nella storia dell'arte italiana in un posto de' più luminosi, per molte cause oramai indiscusse. Una intelligenza creatrice che febbrilmente, senza mai asservirsi ad altre scuole, le quali, contemporaneamente (per il concorso di speciali circostanze, per le condizioni psicologiche del pubblico e dei compositori, come per le proprietà, dirò così, oltremodo suggestive e morbose di queste diverse scuole), conquistarono, meglio anzi, dominarono il mondo musicale, è tale esempio di forza, di energia, di volontà, da incutere il più profondo rispetto, la più grande ammirazione. Quanti compositori, volendo seguire la scuola verdiana, specialmente nel suo primo periodo, pur ottenendo momentanei successi, si trovarono da essa abbandonati a lunga distanza!

Agli imitatori d'*Ernani* e de' *I due Foscari*, infatti, cosa rimasero dopo *Rigoletto* e *Traviata*? E quelli che tentarono plasmare il proprio ingegno creatore sul modello di queste opere, come si trovarono allo apparire di *Don Carlos* ed *Aida*? Stranissimo fatto! Quando apparvero queste due ultime opere, la evoluzione compiuta da Verdi, ardita, non già rispetto alle condizioni nelle quali era entrato il dramma lirico, ma precisamente in rapporto all'opera propria, veniva attaccata dagli uni perché insufficiente, secondo essi, a corrispondere al bisogno di dare completo sviluppo al dramma lirico, poi perché affatto isolato da ogni altra influenza; dagli altri veniva combattuta, al contrario, perché considerato come un atto di dedizione agli audaci principî dell'arte wagneriana allora mal compresi ed anche, qualche volta, messi sotto una luce falsa.

Alla categoria dei primi appartennero pure illustri musicisti che è doveroso non nominare, anche per motivo che, più tardi, fecero onorevole ammenda del loro errore. E certo però che allora, essi ne compresero la causa, la quale mantenne l'arte verdiana così lontana da ogni altra influenza, e cioè la forza personale, rifuggente da ogni bisogno d'imitazione, ne indovinarono l'evoluzione alla quale il genio del compositore andava preparandosi, sempre rinnovellantesi, non già sulle ceneri, ma sul fuoco ardente dell'opera propria, vitale ed incorrotta. Avvenne così che i più deboli, la cui esistenza può dipendere, anzi dipende, dal calore e dalla luce altrui, si diedero ad imitare senza raziocinio quella scuola francese, la quale sulle condizioni dell'arte italiana doveva esercitare un'azione così deleteria e dissolvante, appunto perché di essa i nostri compositori non seppero cogliere ed imitare che le qualità esteriori e superficiali. E questo morboso

istinto d'imitazione, bisogna confessarlo, è ben lungi dall'essere assopito presso di noi, inquantoché a quello per l'arte francese s'è aggiunto l'altro per la musa wagneriana ed entrambi fatalmente esistono sempre in grado non indifferente.

D'un tratto il genio verdiano manda nuovo lampo di fulgida luce. *Falstaff* appare un'altra pagina del libro, su cui stanno segnate le vicende della gloriosa ascesa verso quell'ideale che sempre tenne occupata l'anima virile del vecchio Maestro. Ed anche qui allora si affannano gli imitatori a ricercare nell'ultima sua creazione, quello che potevasi più facilmente imitare, cioè la *causa*, senza curarsi di seguire l'esempio negli *effetti*, vale a dire nel dar vita ad un'opera di arte veramente, profondamente, assolutamente italiana.

È veramente ammirevole in *Falstaff*, oltreché la sicurezza, la genialità con cui è trattato il soggetto, da quegli che fino alla sua comparsa non aveva mai tentato la commedia lirica; è veramente ammirevole lo stile sempre così nobile, direi quasi classico, nella sua gioconda semplicità. Soprattutto è ammirevole quella finezza di dettaglio, quel ricercato, squisito senso di poesia che da tutto il lavoro emana, in uno alla più accurata e severa corrispondenza della tecnica.

Il dettaglio contrappuntistico, l'ornamento istrumentale, la forma istessa, con quant'arte, con quanta eleganza, con quanto sapore di modernità vengono usati! Malgrado questo, anzi, forse appunto per questo, il compositore non tradisce mai un solo istante di debolezza, ne cerca l'ispirazione nelle opere altrui, come neppure nelle precedenti opere proprie.

Quale fonte inesauribile di sana, robusta vitalità! Quello di Giuseppe Verdi è veramente uno dei pochi esempi nella storia dell'arte nei quali il compositore abbia sempre saputo rinnovarsi ed ascendere. Altri pur fortunati, pur grandi, creato il capolavoro, non fecero che imitar sé stessi. Verdi, non pago, non sazio, non domo, non vinto dalla gloria, si dà con febbrile entusiasmo a ricercare nell'intimo del suo cuore, nei più riposti, segreti recessi del suo cervello, tutta quella energia, quella forza di volontà, quella superba ispirazione per cui gli sia dato modo di infondere vita a creazioni veramente nuove, sane e vitali.

Potrà anche osservare qualcuno che la frase verdiana non presenta più nelle ultime opere quell'ampiezza di linee alle quali egli ci avea abituati. Ma in compenso, mentre il grande maestro, con maggiore, aristocratico, squisito senso di purezza, dell'opera propria si è andato cesellando, colorendo il contorno ed il dettaglio, egli ci si presenta poi sotto un aspetto così nuovo da rendere ozioso ogni confronto colle creazioni precedenti. Senza dubbio però si può asserire che mai momento di debolezza, di fiacchezza, di facile sensualità lo sorprende, giacché la caratteristica dell'opera verdiana si mantiene intatta con la sua energia, con la sua forza.

Quale ammirevole esempio per quei giovani che ne appaiono già vecchi e decrepiti, prima che nelle loro vene abbia potuto scorrere sangue sano, puro e virile! Queste osservazioni mi pare possano tornare opportune anche a proposito delle recenti composizioni religiose, cioè riguardo allo *Stabat* ed al *Te Deum*.

Vi fu chi ebbe a paragonarle alla *Messa da requiem*. Senza dubbio, come ho detto nei primi periodi di questa corrispondenza, è evidente che Verdi anche oggi, al pari di venticinque anni addietro, del testo liturgico, ha voluto ricercare e colorire la parte lirica e di essa cogliere tutti i dettagli di contrasto in un ordine di idee affatto speciale. Purnondimeno, anche questo modo di interpretare il testo liturgico ha subito in lui una modificazione che mi sembra assolutamente fondamentale. Anzitutto le parole, il coro, hanno la parte principale tanto nello *Stabat* che nel *Te Deum*, né si presentano mai con carattere subordinato. In secondo luogo l'assenza di *solì*, la concisione, la rapidità con cui, senza interruzioni, si presentano i versetti sia della *Sequenza* quanto dell'*Inno ambrosiano*, infondono alle nuove composizioni una proprietà che difficilmente si potrebbe riscontrare nella *Messa da requiem*.

Resta la parte puramente musicale, ed osservo, come se ne parlassi *a priori*: è mai possibile che la mente la quale, subito dopo *Otello*, ha saputo concepire e creare *Falstaff* - quest'ultimo così profondamente diverso dal primo - possa aver preso a modello la *Messa da requiem* per le nuove composizioni religiose?

Infatti, specialmente per il *Te Deum*, coll'introduzione così sapiente dell'elemento melodico proprio all'*Inno ambrosiano*, ci si trova innanzi ad una pagina verdiana affatto nuova, tanto più considerando la finezza, l'eleganza ed anche l'arditezza con le quali in alcuni momenti sono condotti e si sviluppano l'armonia e lo strumentale. Di questi nuovi lavori dell'illustre e venerato maestro ho detto come ho potuto e saputo. Ora mi resta a riferire della esecuzione.

Quando la mattina del 6 corrente sono entrato per la prima volta nella sala dell'Opéra, durante le prove dell'*Eroica* di Beethoven, mi sono sentito scorrere nelle vene un senso di gradevole impressione. Un'impressione calma, carezzevole, ma per me, dico il vero, affatto nuova. La fusione, l'amalgama di tutti gli elementi componenti l'orchestra, la esatta corrispondenza nel raggiungere i coloriti senza sforzo, senza violenze, m'apparvero più che lodevoli, ammirabili. Fortunatamente, non ebbi ragione di modificare le mie impressioni neppure all'esecuzione delle composizioni religiose di Verdi. Il maestro Taffanel che le interpretò e le diresse con molta accuratezza, pur disponendo d'un'orchestra tanto facile e pieghevole, perché composta di ottimi elementi, seppe dar prova tuttavia di molta intelligenza e di grande buon volere. Forse all'orchestra detta del Conservatorio, si può muovere l'appunto di mancanza di forza, di sonorità.

In qualche brano del *Te Deum*, ad esempio, maggior calore ed entusiasmo avrebbero impresso alle pagine verdiane tutta quella maestà, quella grandiosità che in esse traspira ad ogni passo. Tuttavia l'esecuzione orchestrale - è dovere ripeterlo - fu più che irreprensibile, minuziosa, fine, delicata. Quell'oboe di M. Gillet, dalla voce esile, come penetra, come si insinua attraverso tutta la trama orchestrale! Quei corni, che nello *Scherzo* dell'*Eroica* furono di tanta chiarezza, di una intonazione così netta e decisa, che soddisfazione producono mai sullo spirito di chi ascolta! Quei violini così uniti nei loro movimenti,

nelle arcate, nei passi più difficili, sono di una precisione più unica che rara! Ad ottenere simili ragguardevoli risultati contribuiscono, senza dubbio, l'ordine, la disciplina, il rispetto che regnano sovrani fra i componenti l'orchestra di quella *Società dei Concerti* la quale ha già raggiunto il suo 71° anno di vita, perché, salvo errore, deve essere stata fondata ancora da Cherubini. Settantun anno di lavoro! Evidentemente è un bel titolo di onore e di orgoglio per una istituzione. Ho rilevato poi un particolare assai interessante, e cioè, che una volta cominciata la prova, essa non viene mai interrotta da alcun riposo e che senza perdersi tempo di sorta, senza che alcuno muova osservazione o faccia atto di impazientirsi, essa può durare magari tre ore di seguito. Ed è logico questo sistema. Perché ciò che disorganizza, ciò che conduce a scarsi effetti, a risultati effimeri le orchestre nostre, non è già la deficienza di valore individuale nei singoli professori, non la mancanza di sapere, di abilità nei direttori, ma quel deplorabile sistema, quella quasi costante assenza di perseveranza, di volontà ferma, non da parte della persona che è direttamente responsabile dell'esito finale, ma per causa involontaria di tutti i membri che costituiscono quell'unità la quale dovrebbe apparire compatta ed inscindibile.

Le eccezioni che fortunatamente anche in Italia si possono contare, senza dubbio depongono in favore della tesi suesposta.

Alla esecuzione degli ultimi lavori di Verdi concorse il coro della medesima *Società dei Concerti*. La lunga abitudine dell'assieme, le frequenti esercitazioni, hanno ridotto questo corpo corale così omogeneo, così sicuro ed affiatato, come meglio non si potrebbe desiderare. Nei tratti non infrequenti sì nello *Stabat* che nel *Te Deum*, nei quali le voci - specie dei soprani - devono cantare in una tessitura acuta ed entrare, muoversi, salire, discendere con emissione appena percettibile, furono ammirevoli. Dove si ebbe a deplorare mancanza di forza, di freschezza, di ampiezza sonora, si fu precisamente nei tratti nei quali la composizione avrebbe richiesto maggior luce, maggior risalto ed energia. E questa deficienza fu notata principalmente nelle voci maschili.

La ragione della mancanza di forza e di robustezza in questi cori, allorché cantano su testo latino, mi fu dato dedurla anche in altre circostanze. E credo consista nella disgraziata maniera con cui i francesi pronunciano la lingua sonora di Orazio e di Virgilio, la quale, nella loro favella, si riduce ad uno strazio - per i ben costrutti orecchi - di sillabe e di accenti. E ben lo sanno i dotti benedettini cultori dell'antico canto gregoriano, ben lo sanno quegli egregi filologimusicisti i quali hanno aperto da tempo la campagna in favore della pronuncia italiana del testo latino, sia nelle chiese che nelle scuole! A dimostrare la necessità di una tale riforma, infatti, basta aver sott'occhio le composizioni vocali degli antichi maestri della polifonia - i quali erano scrupolosi osservatori delle regole prosodiache e di accentuazione - ; basta ricorrere a compositori sia pure non italiani di quel tempo, per riscontrare come e quando nell'applicazione delle regole tecniche ed estetiche della composizione musicale, ricercassero la

corrispondente sonorità delle vocali. Con la pronunzia latina alla maniera francese, tutto questo edificio estetico inoppugnabile crolla dalle fondamenta, perché tutto il colorito che dalla esatta pronunzia delle vocali può risultare anche alla musica, ed in ispecie per parte di un coro, riesce deplorabilmente alterato. E valga il vero. *Te Dé-um lau-dá-mus; Te Dóminum confitémur*, dice il testo latino. Ebbene: *Te Deúm lodamus - Te Dominum confitemur* cantano imperturbabilmente i francesi, senza badare alla importanza assoluta del *podatus* che nell'intonazione ambrosiana usata da Verdi, sta sul *De* di *Deum*; dello *scandicus* che si trova sulla seconda sillaba di *laudamus*, ecc. E quella alterazione dell'accento tonico, quelle vocali nasali, e soprattutto quel terribile *u* francese che rompe tutta l'armonia degli stessi effetti musicali, specie quando viene accento su sillabe finali, le quali dovrebbero essere semplicemente sillabe atone, come sono deplorabili! Il seguente passo senza dubbio riesce, pure musicalmente, tutt'affatto svisato. *Venerandum tuum verum et unicum Filium*. Quando poi al *l-a-u-dat exercitus* il compositore ha creduto di adoperare due diverse note su *la* e su *u*, quale enorme fatica devono fare questi cori a dividere le vocali. Di simili esempi potrei esporne parecchi, ma termino le mie osservazioni con uno il quale mi pare assai importante.

Sulle parole dello *Stabat: Cujus animam gementem, Contristatam et dolentem*, Verdi ha tracciato una scala discendente che dai contralti passa ai tenori ed ai bassi in un diminuendo progressivo pieno di tristezza e di dolore. Ebbene: *Cugius animam gemantem, Contristatam et dolantem* canta il coro dell'Opéra, accentuando inevitabilmente dove il colorito musicale non lo permetterebbe affatto.

Queste osservazioni, che non ritengo infondate, perché condivise da autorevoli musicisti e da insigni filologi francesi, come ho detto più sopra, sono già state mosse con molta scienza dai benemeriti Padri Benedettini, i quali si occupano con criteri archeologici e paleografici non solo di rimettere in onore il puro canto gregoriano, secondo la storia e la tradizione, ma di ritornare altresì al modo italiano o romano che si voglia, di pronunziare il latino. In quanto che, senza dubbio, esso fu già praticato in Francia nel medioevo, e quindi lo richiede la ragione storica; mentre poi è imposto ancora dalla necessità estetica, perché i P.P. Benedettini, nel propugnare e dimostrare la ragione del ritmo e dell'accentuazione secondo le loro teorie, non avrebbero potuto fare a meno che di rinnegare la barbara maniera francese di pronunziare la lingua latina, anche perché essa risulta di danno enorme all'effetto fonico che da una frase, da un andamento musicale, si può ottenere.

Tutte queste osservazioni naturalmente non hanno che valore incidentale, inquantoché è doveroso riconoscere come la cura, la scrupolosità messe a contribuzione da tutti i componenti la *Società dei Concerti* nello studiare ed eseguire le nuove composizioni religiose del nostro illustre Maestro, siano state veramente degne del grande artista che essi hanno inteso di onorare. E noi italiani dobbiamo essere loro assai grati.



21 - Arrigo Boito (a sinistra) e Antonio Fogazzaro

---

<sup>1</sup> Antonio Fradeletto (Venezia 1858 - Roma 1930), uomo politico e scrittore, fu deputato dal 1900 al 1919 e senatore del Regno dall'anno successivo. Promotore della Biennale di Venezia, pubblicò discorsi e scritti di arte in vari volumi.

<sup>2</sup> Emile Zola (Parigi 1840 - ivi 1902), scrittore francese, caposcuola del naturalismo. Tenace polemista, fu anche condannato alla prigione per il caso Dreyfus del quale sosteneva l'innocenza. Scrisse molti romanzi di successo in cui presentava con acceso realismo la vita sociale, culturale e politica dell'epoca del determinismo positivista.

<sup>3</sup> Giuseppe Martucci (Capua 1856 - Napoli 1909), allievo del padre Gaetano, frequentò il Conservatorio di Napoli dal 1867 al 1871, studiando pianoforte, armonia, contrappunto e composizione. Il suo virtuosismo gli fece meritare gli elogi di Rubinstein e di Listz. Dal 1875 compì numerose tournées in diversi paesi d'Europa. Dal 1880 insegnò al Conservatorio di Napoli e sei anni dopo diresse la Società del Quartetto Napoletano. Fu poi direttore del Liceo Musicale di Bologna e Maestro di Cappella in San Petronio.

## TEATRI E COSE D'ARTE

### Le nuove composizioni religiose di Giuseppe Verdi all'Opéra di Parigi

*Dalla capitale francese Tebaldini spedisce una recensione alla "Gazzetta di Parma" che la pubblica l'11 aprile 1898:*

*Parigi, 9 aprile 98*

*Pâque fleurie!* Giorno di allegrezza, di speranza e di tripudio! Per la verità nei giorni passati nessuno qui si sarebbe accorto che ricorreva la Settimana Santa. Le stesse cerimonie religiose a Notre-Dame, a S. Sulpice, alla Maddelaine, a S. Gervais non sono che pretesti per divertirsi, facendo delle esecuzioni musicali un'accademia, delle cerimonie liturgiche una rappresentazione! E così la poesia serena ideale dei ricordi, che accompagnano il sublime sacrificio di Cristo, ha esulato al Cirque de Paris, sul Boulevard des Italiens, à la Roulotte, allo Chatelet, ai Champs-Élysées, all'Opéra, dove si commette la solenne ipocrisia di offrire al pubblico i cosiddetti *Concerts-spirituels...* in omaggio alla Passione del Divin Salvatore!

Ma! Il faut faire bonne mine aux mauvais jeux!

All'Opéra l'orchestra ed i cori della *Società dei Concerti* del Conservatorio, per la circostanza, hanno offerto la primizia delle nuove composizioni del nostro sommo Maestro. Le ali del telegrafo vi avranno già recata la notizia del felice esito da esse incontrato fra un pubblico elegante, ricco e mondano, com'è quello del sontuoso teatro nazionale di Parigi.

Non posso né oso entrare in particolari.

Verdi certamente, ed in specie per lo *Stabat* come per il *Te Deum*, non ha pensato che di dettare due *Cantate* di carattere religioso. Sbaglierebbe quindi chi credesse aver Egli voluto creare della propria e vera musica sacra. La stampa parigina, anche la più difficile, è d'accordo nel riconoscere la superiorità del *Te Deum*, ardita fusione di temi liturgici con ricerche armoniche e strumentali moderne. E l'effetto che si può ottenere da questa maestosa creazione sarebbe davvero imponente.

All'Opéra in generale l'esecuzione affidata alle intelligenti cure del M<sup>o</sup> Taffanel fu squisita nell'insieme nelle finezze, nei più difficili passaggi. Ma non sembra abbia raggiunto l'ideale della forza, della potenza, della sonorità, dove sarebbe pur stato necessario. La *Laude alla Vergine* dall'ultimo *Canto* della *Divina Commedia*, fu fatta bisare, malgrado che l'esecuzione delle quattro soliste fosse inferiore all'esigenza della difficile composizione. Forse un coro - sia pure di piccole porzioni - avrebbe raggiunto meglio l'intento.

Nel terminare la presente breve corrispondenza vorrei dire due parole sull'organizzazione della *Società dei Concerti* del Conservatorio, la quale dispone della bagatella di £ 200.000 (duecentomila) all'anno per 12 concerti. Quale argomento di riflessione e di... desiderio per noi italiani! E mentre la Società del Conservatorio vive in tanto fasto, pensate a tutte le altre Società consimili che prosperano come quella ad esempio che dirige Colonne, l'altra di Lamoureux, ecc. Eppure, né l'altra sera all'Opéra alle stonazioni delle quattro soliste, né ieri allo Chatelet ai singulti del tenore che cantava nella *IX Sinfonia* di Beethoven, vi fu il minimo accenno di protesta.

Gli è che, dopo tutto, quando si ama l'arte per l'arte, si è anche disposti a comprendere le difficoltà contro le quali vanno a mettersi di fronte quelli che si propongono di sacrificarsi per essa. Ed allora l'incoraggiamento è tanto più desiderato quanto gradito, perché tende a migliorare ed educare tanto il pubblico che gli esecutori.

Ho speranza che Parma, città musicale per eccellenza, patria del sommo Maestro che ad 85 anni, con tanto impeto giovanile, si dedica col proprio genio a rendere invidiata l'arte italiana, ho speranza, ripeto, che non sia delle ultime ad ascoltare ed applaudire almeno il solenne *Te Deum*.

*Il viaggio a Parigi comporta per Tebaldini, che si è assentato da Parma per alcuni giorni, qualche problema.*

*Il 13 aprile egli scrive a Giovanni Mariotti, Sindaco della città e Presidente del Conservatorio:*

Illustre Signor Comm.re

Grazie della sua cortese condiscendenza. Il 21 senza alcun fallo riprenderò le mie occupazioni al Conservatorio.

Quando seppi dell'esecuzione dei nuovi lavori di Verdi, sperai tosto di poter venire a Parigi anzitutto per apprendervi in caso potessi io pure farli ripetere a Parma, poi coll'intenzione di rappresentare il Conservatorio a questa festa dell'arte italiana. E siccome avrei avuto bisogno di qualche speciale concessione, mi rivolsi al Maestro il quale cortesemente, come sempre, volle aderire al mio desiderio.

Malauguratamente non poté egli venire e delegò a supplirlo l'unica persona che potesse conoscere ed indovinare tutte le sue intenzioni, *il maestro Boito*. Io - mi trovo in dovere di dichiararlo perché mi pare che sulle cause della mia gita a Parigi sia nato qualche equivoco - non ebbi che il piacere e la fortuna, con pochi altri, di rappresentare a tanto elemento straniero, il corpo dirò così ufficiale dei musicisti italiani che in quei giorni seguivano col pensiero il nostro Maestro. E Parma di questo può forse esser maggiormente lusingata nel senso che v'eran qui Boito direttore onorario del Conservatorio; Gallignani direttore emerito, ed il sottoscritto direttore - per la grazia di Dio - forse senza alcun merito!... se non quello della buona volontà.

Spero che mi sia possibile preparare entro maggio un Concerto - per conto della Società - di qualche importanza. Vorrei far eseguire appunto il *Te Deum* di Verdi. Ma avrò

bisogno di qualche aiuto morale non indifferente, onde riuscire allo scopo. Se si potessero prevenire tutti gli altri, che bella cosa sarebbe mai!

Penso sempre al modo di utilizzare la Sala del Ridotto e se non si riescono a stabilire saldamente le cose, mentre Ella sta a capo del Municipio, quando si potrebbe riuscire? Le manifesterò quindi al mio ritorno il progetto che ho formulato nella mente. [...] [I-PAcon]

*Il 15 aprile Verdi, che si trova a Genova, avendo letto il quotidiano parmense, si rivolge a Giulio Ricordi:*

[...] Tebaldini (è proprio fegatoso) ha scritto un'articolo [sic] sulla "Gazzetta di Parma" sui tre pezzi... Trova quel pubblico non capisce dice le quattro artiste stonavano. Di fare quel pezzo [le *Laudi*] un coro. Di dare a Parma il *Te Deum* solo. Ciò non può essere!! [...]

[Ab. cit., IV, p. 625]

*Nonostante il parere negativo di Verdi, Tebaldini non rinuncia all'idea di un concerto con pezzi sacri e il 2 ottobre dello stesso anno, da Vaprio d'Adda, ne scrive a Mario Ferrarini<sup>1</sup>:*

[...] Finalmente un'altra cosa Le devo dire; e cioè che appena tornato a Parma voglio cercare di adempiere nel miglior modo possibile ad un altro dovere: a quello di pensare all'esecuzione dello *Stabat* e del *Te Deum* di Verdi. Mi pare doveroso e come italiano e quale ospite di Parma, soprattutto poi come artista che venera religiosamente Giuseppe Verdi. E se potessi arrivare a questo scopo per la fine di novembre od i primi di Xmbre [dicembre] tutt'al più, sarei assai lieto. Ma occorrono *denari, elementi, e tempo* sufficiente. Giacché quest'anno fuori de' miei obblighi di direttore, mi andrò caricando di 18 ore settimanali di lezioni diverse. E queste per nessuna ragione devono *soffrire* intoppi di sorta. [...] Godo davvero sia quasi assicurata l'apertura del Regio nel prossimo carnevale. Come Direttore del Conservatorio faccio voti che in cartellone figurino *Falstaff*. Si potrebbe sperarlo? [...]

[Aut.: Biblioteca Palatina, Parma (Legato Ferrarini)]

*Il critico Franco Abbiati<sup>2</sup> nel suo Verdi (vol. IV, pp. 625-26) commenta:*

Tebaldini, sì, "fegatoso" è, ma non ha le traveggole. E insomma - se dovessimo credere a ciò che lo stesso Verdi ha dichiarato, che i *Pezzi sacri* furono dettati a suo esclusivo conforto - Tebaldini, palestriniano fin nelle midolla, si trovava fondamentalmente d'accordo con l'autore delle preghiere triplici, che concedeva semmai un'unica preferenza al *Te Deum* laudamus, la pagina originalmente destinata a dormire sotto il cuscino del suo letto di morte. E uno, semmai era stato il torto del musicologo bresciano anche consulente liturgico già interpellato dal Maestro: quello d'aver reso pubblico un giudizio così acre.

*Ma la contrarietà di Verdi non incrina il rapporto con Tebaldini.*



22 - Il Teatro de L'Opéra

Giovanni Tebaldini -  
Parigi - nella Settimana Santa  
del 1898 =

---

<sup>1</sup> Mario Ferrarini (Parma 1874 - ivi 1950), nipote del famoso direttore d'orchestra Giulio Cesare, fu appassionato di lirica e raccogliitore di antiche memorie teatrali. Svolsse la professione di avvocato; fu anche giornalista e critico d'arte. Aggregò una parte dei suoi scritti di argomento musicale in *Parma Teatrale Ottocentesca*. Negli anni 1897-'98 fu segretario e amministratore generale del Teatro Regio di Parma per il quale organizzò apprezzate stagioni liriche e le rappresentazioni per il Centenario Verdiano del 1913. Ha lasciato alla Biblioteca Palatina e al Comune di Parma una mirabile raccolta storico-teatrale con oltre seicento libretti d'opera, migliaia di manifesti, carteggi e incisioni.

<sup>2</sup> Franco Abbiati (Verdello, Bergamo 1898 - Bergamo 1981), diplomatosi in composizione, per trentasei anni fu critico musicale de' "Il Corriere della Sera". Diresse "La Scala" (rivista dell'opera) dal 1949 al 1963. Per il cinquantenario della morte di Verdi curò un'edizione con scritti di importanti personalità (v. nota p. 313). Pubblicò fondamentali studi come *Storia della musica* (in cinque volumi), *Verdi* (quattro volumi), *Biografia di Schoenberg*.

## ANCORA SUL “TE DEUM”

*Quando Verdi ebbe sottomano il libro di Tebaldini L'Archivio Musicale della Cappella Antoniana, contenente le composizioni di P. Vallotti, tra cui un Te Deum, “Alla grazia!” - proruppe rivolto alla moglie ammalata - e scrisse immediatamente a Boito con il quale in precedenza aveva parlato:*

Gen[ova], 18 Feb[braio]: 1896

*Eureka!*

Ho trovato un *Te Deum*! Niente di meno!... Autore il P. Vallotti, che io, come sapete, stimo moltissimo.

Ho scritto a Tebaldini perché ne faccia estrarre per me una copia.

Vi dico tutto questo perché rammentiate che il giorno 14 di Febbrajo 1896 avete visto un mio *Te Deum*, nel caso mi accusassero... Ma nò, nò, [sic] non vi è pericolo, perché io non lo pubblicherò. [...]

[ISV; CVB, p. 243; Ab., cit., V, p. 586]

*Boito gli rispose da Milano il giorno dopo:*

[...] Sono curioso di sapere se nel *Te Deum* del Vallotti le accadrà di ritrovare quella stessa interpretazione musicale che negli ultimi versetti è affermata da Lei; unica interpretazione veramente naturale e giusta. Del resto Lei non ha bisogno di confortarsi con esempi del passato per trovar sanzione al suo concetto, tanto è logico e chiaro. Basta saper leggere e intendere ciò che si legge per approvarlo. [...]

[CVB, p. 243 e Ab., cit., IV, p. 587]



23 - Francesco Antonio Vallotti

Illustre Signor Maestro

Augusto La ringrazio sentitamente delle incoraggianti parole ch' Ella ebbe per la modesta opera mia. Esse mi serviranno di sprone a studiar sempre con umore sulle pagine dei nostri antichi maestri.

Il Te-Deum del P. Vallotti, da me inteso a pag. 45 del libro, si vende a Berlino; però qui ne esistono altri due, uno a quattro voci, l'altro ad otto, con piccola orchestra.

Poi ho avuto uno di Collegari - il predecessore di Vallotti - che pure, a mio modesto avviso - ha qualche pregio.

Ma poiché Ella desidera più precise informazioni, mi permetto inviarle un volume della Musica

Divina ove da pag. 402 alla fine  
troverà Te-Deum di Anerro, Diego  
Ortiz ed Y. Handl, tutti seguaci  
o contemporanei di Palestrina.  
Vedrà che mancano dai versetti: quelli  
in canto polofonico devono essere  
alternati con la melodia antro-  
fonia.

Di più mi pare che tanto Orlando  
di Lasso, quanto Cristoforo Morales  
abbiano esposto dei Te-Deum.

Spero potervi informare con  
precisione e poter vi farò un  
dovere di comunicarvi il risulta-  
to delle mie ricerche.

Riguardo a quei di Vallochi, la  
Presidenza dell'Arca ha stabilito  
per massima (pardon se oso  
adoperare con Lei un linguaggio  
simile) di non concedere il permesso

d' trascrizione. Ma io son ben certo  
che se Ella volesse farne richiesta  
diratta, la Presidenza si farebbe  
onore di appagare, i di Lei desideri.  
Che se Ella non credesse opportuna  
tale richiesta - e questo resta gelosamente  
fra di noi - spero aver  
mezzi dal pari di accondiscendere  
il suo desiderio. Tanto son quasi  
certo che dopo una prima lettera  
i Te-Davum del Vallotti non avranno  
altro interesse per Lei.

Con devotissime profuse mi  
abbia intanto per suo devoto  
ed umile servitore

Padova 22. Febbra  
1896.

G. P. Tebaldini

*Verdi da Genova spedì a Tebaldini la nota lettera del 1° marzo 1896 (v. p. 49). A proposito di questa corrispondenza Abbiati (cit., IV, p. 589) scrive:*

Studio di tre cotte, e senza dubbio tra i pionieri più avveduti della nascente musicografia italiana, Tebaldini sbalordiva alle osservazioni critico-estetiche - proprio così - dell'ottuagenario operista, alle quali non aveva alcunché da opporre.

*E riporta (pp. 589-90) la risposta di Tebaldini a Verdi:*

Padova, 18 marzo 1896

[...] Innanzi di cominciare, permetta che modestamente, ma con tutta la devozione di cui può sentirsi capace l'animo mio, Le mandi gli auguri più fervidi e sinceri per il di Lei onomastico. Possa Ella conservarsi lungamente all'affetto tacito, ma entusiasta di tanti che l'amano devotamente, rispettosamente.

Venendo al contenuto della sua ultima lettera, Ella chiama lodevole l'inibizione di trarre copia della musica e dei documenti dagli Archivi, compreso il nostro. Ma io - illustre Maestro - oso contraddirla. Quale vantaggio ne avrebbero gli studiosi se un simile divieto si estendesse? Ed ai nomi illustri quale fama? Forse l'oblio!... Veda per esempio. Qui al Santo si possiedono opere quartettistiche di Tartini di un'importanza eccezionale. Chi sa che noi italiani in Tartini avremmo ragione di proclamare - pel suo tempo - la superiorità della scuola classica nostra in confronto a quella dei tedeschi?... E, se il divieto da me lamentato avesse impedito all'Haberl di trascrivere dalla Sistina le opere di Palestrina, potremmo noi giovani studiarle in oggi?

Le considerazioni da Lei fatte circa all'interpretazione da dare a *Te Deum* sono così elevate da vincere ogni altra obiezione. Infatti la stessa melodia ambrosiana, che cantata da mille voci è imponente e suggestiva, non fa gran caso della differenza di significato fra i capoversi da Lei citati. Autori antichi che abbiano tenuto conto di essa non ne ho peranco incontrato. Ma mi propongo di continuare nelle mie indagini. Intanto devo dirLe che il Vallotti in alcuni punti modifica sì lo stile, non però in tutti quelli citati da Lei, né in maniera tanto evidente quanto Ella giustamente sostiene dovrebbero fare. Ho motivo di credere che la Presidenza dell'Arca potrà, quando che sia, soddisfare al di Lei desiderio di vedere quelle composizioni del P. Vallotti. In ogni caso potrò - spero - farle avere quelle dimostrazioni che bastino a convincerla di ciò che ha fatto in quel tempo il nostro antico maestro. So che i moderni non La interessano gran fatto. Però ho trovato un *Te Deum* di Tinel nel quale mi sembra - sia pur limitatamente - abbia avuto qua e là l'intuizione di ciò che Ella mi ha esposto. Mi permetto quindi mandarLe questo lavoro del simpatico direttore della Scuola di musica religiosa a Malines ed autore del bellissimo oratorio "Franciscus". [...]

[Orig.: Archivio Carrara Verdi, S. Agata]

*Per intercessione dell'architetto Camillo Boito la Presidenza dell'Arca del Santo invia a Verdi i Te Deum di Padre Vallotti che vengono da lui visionati, insieme con la composizione di Tinel. Successivamente Verdi da Genova il 1° maggio 1896 scrive a Tebaldini (v. p. 50) che continua le ricerche.*

*Il 9 giugno Boito da Milano avverte Verdi:*

[...] Il Tebaldini mi annuncia d'aver scoperto un *Te Deum* del Vittoria, a due cori alternati con organo esistente nella Biblioteca del Liceo di Bologna. Se Lei lo desidera il Tebaldini si offre di rintracciare a Bologna un copista che ne faccia una copia per lei. Esiste un altro *Te Deum* del Purcell facilmente accessibile a chi lo voglia, perché pubblicato nella grande edizione del Novello di Londra la quale si vende anche a volumi separati. Ma il Tebaldini chiude la sua lettera manifestando il desiderio di eseguire in Novembre a Padova le *Ave Marie di Verdi* per inaugurare con quelle la sala dei concerti. Chiede a questo intento un intercessore e questo sarei precisamente io ma con pochissima fede d'ottenere la grazia perché so come Lei la pensa circa l'esecuzione di quel pezzo [...]

[CVB, p. 245]

*Verdi, considerando il capitolo chiuso, l'11 giugno a Boito:*

[...] Ringraziate tanto Tebaldini delle sue premure pel *Te Deum*: ma oramai quello ch'è fatto, è fatto; né io potrei dare altra interpretazione a quella Cantica, quant'anche la lettura dei *Te Deum* di Purcell e di Vittoria mi dimostrasse che ho fatto male. Una volta che avrò finito, ché non mancano che pochi squarci d'Istromentale, lo unirò alle *Ave Maria* e dormiranno insieme senza veder mai la luce del Sole... Amen - [...]

[CVB, pp. 245-46]



25 - Edgar Tinel

## SULLA RELIGIOSITÀ DI VERDI

*Durante e dopo l'esistenza di Giuseppe Verdi alcuni critici furono interessati a metterne in discussione la fede religiosa, altri a dimostrarla.*

*A parte i pezzi strettamente sacri che - come il Tebaldini ha ampiamente sostenuto - al pari e forse più delle sue opere liriche ne confermano la statura di compositore, ogni tanto si riapreva il dibattito. Si cominciava dal testamento e se Verdi vi avesse o no inserito la dicitura: "due preti, due candele e una Croce". Nel testo olografo la frase non compare, ma in un documento consegnato a Maria Carrara Verdi è scritto di suo pugno: "Ordino che i miei funerali siano modestissimi e si facciano allo spuntar del giorno od all'Ave Maria, di sera, senza canti e suoni. Basteranno due preti, due candele e una Croce".*

*Anche Arrigo Boito, in una lettera al critico musicale Camille Bellaigue, testimoniava la devozione verdiana che si manifestava nella realizzazione di una cappella a Sant'Agata. Secondo lui, comunque, "nel senso ideale, morale, sociale, Verdi era un grande cristiano, ma bisogna guardarsi dal presentarlo come un cattolico nel senso politico e strettamente teologico della parola: nulla sarebbe più contrario alla verità".*

*Dunque, Verdi, nonostante la "credulità perduta di buon'ora" - sono sempre parole dell'amico Boito - aveva una sua profonda religiosità fatta non tanto di pratiche in chiesa, quanto di gran cuore che lo portava a frequenti azioni da benefattore. Più vistose, fra tante, la costruzione dell'Ospedale di Villanova d'Arda e quella della Casa di Riposo per Musicisti a Milano.*

*Di Giulio Confalonieri<sup>1</sup>, che aveva approfondito la tematica, viene riportato un testo che chiarisce la posizione di Verdi<sup>2</sup>:*

Tutta la concezione estetica del Bussetano è dominata da uno spirito che si apparenza in modo strettissimo con lo spirito religioso. [...]

Parecchio si è scritto circa l'incredulità di Verdi; circa i momenti ove parve ch'egli ritrovasse una fede, circa i vaghi dissidi, in proposito, con la moglie Giuseppina Strepponi. Secondo la diversa interpretazione dei medesimi documenti e secondo le tendenze degli interpretatori, ci fu chi concluse per un innato ateismo dell'autore di *Otello*, per una sua visione pessimistica dell'universo; e chi concluse per una sua religiosità, indeterminabile ma effettiva, per una sua fede personale, spregiudicata e, sopra tutto, schiva da dogmi o sistemi. Gli uni e gli altri, fra tutti questi biografi e storici, posero troppa attenzione alle parole pronunziate, alle lettere scritte, agli episodi riferiti; troppo poco alla natura recondita e alla musica espressa. [...]

Ma se poi consideriamo la manifestazione privata dell'essere verdiano, cioè il

suo risolversi in musica, noi, senz'altro avvertiamo la presenza di una reale prassi religiosa. Nessun uomo avrebbe potuto intonare la morte nel ritmo maestoso, in cui la intonò il poeta di Violetta, di Eleonora, di Aida, se codesto uomo avesse giudicato la morte un semplice evento biologico, il minimo di tutti, addirittura, perché privo di qualsiasi domani. Come diceva Gluck, *la musica non sa mentire*. Ora le estasi di Gilda e di Radames sul limite dell'ora estrema non possono significare un semplice abbandono al termine del vivere fisico; esse sono la prescienza di una rinascita, l'anticipazione di una nuova armonia, riscatto ai contrasti e alle ingiustizie dell'esistere in terra. Le preghiere corali dei Lombardi e la preghiera solitaria di Desdemona non possono essere rivolte a un'entità illusoria; il terrore di Rigoletto e la sua oscura aspettazione di un tremendo castigo presuppongono la certezza di un giudice. [...].

*Intorno al 1950 il critico Teodoro Celli aveva pubblicato su "Oggi" alcune frasi affermanti che Verdi non fosse credente e che "la divinità cui Verdi tributò il proprio culto di artista fu l'umanità, fu il cuore dell'uomo, così come è, con le sue miserie e le sue grandezze [...]."*

*Tebaldini ne scrisse subito a Don Ferruccio Botti, il quale in un articolo premetteva<sup>3</sup>:*

Mi giunge desideratissima una lettera del Maestro Tebaldini, colui che tanto affetto portò a Parma e tanto ne raccolse inestinto dalla nostra città, che a lui molto deve nel campo musicale [...]. Dice il Tebaldini: "Come vede l'autore di queste frasi [si riferisce a quelle sopra citate del Celli] batte ed insiste su un argomento già sfatato e da lei trattato meglio e più che da ogni altro. Io risponderò rettificando, ma non potrò essere molto sollecito... Tuttavia risponderò valendomi specialmente di quanto ha detto lei tanto saggiamente... Ma come fa pena constatare ogni giorno che la leggenda prevale sempre sulla verità e sulla realtà delle cose!". Non tanto dispiace leggere di queste asserzioni avventate, quanto leggerle in giornali destinati al gran pubblico, il quale non ha alle volte nemmeno il tempo di rilevare la grave contraddizione cui arriva il Celli portando le prove della sua affermazione con le parole della Strepponi: "Verdi si permette di essere, non dirò ateo, ma certo poco credente".

Credente adunque anche in quel periodo turbinoso in cui scriveva la Strepponi, anche se poco, specie davanti alla fervente religiosità della Strepponi stessa... Tutto è relativo a questo mondo... Di quella Strepponi che condusse poi il Verdi anche a molte pratiche religiose, vincendo le asperità del suo temperamento e l'atmosfera contemporanea avvelenata dai fatti politici. Rimando, tanto per lasciare ad altri la confutazione, il Celli alle parole dell'Avv. Baroni sul *Cittadino di Lodi* del 5 giugno 1930, in cui si fa proprio un delizioso commento critico alla frase incriminata della Strepponi. Rimando il Celli alle pagine del

Roncaglia, e a quelle parole in cui commenta come le ultime composizioni sacre non dovevano veder la luce, ma che avrebbero dovuto posare sotto il suo capo, quando fosse giunta l'ora per lui dell'eterno riposo. Questo l'animo dell'uomo che per tanto tempo su indizi e apparenze esteriori e superficiali, si era vociferato che fosse miscredente. Ed il Roncaglia è proprio uno di quei pochi scrittori non *superficiali* che hanno serietà non da giornalista per imbottire il gran pubblico... Veda il Celli di leggere le lettere già inedite della Strepponi con accenni all'argomento (*Avvenire d'Italia* del 30 luglio 1942 e *Corriere della Sera* del 21 luglio 1942). Carlo Gatti<sup>4</sup>, che di serietà è maestro a tutti gli scrittori verdiani, in una lettera del 10 luglio 1941 lodava la mia pubblicazione su *Verdi e la religione* perché “portava un prezioso ed autorevole contributo alla dibattuta questione”. E uguali parole ebbe il Luzio<sup>5</sup> [...].

Mi auguro che l'Illustre Maestro Tebaldini porti la sua parola tanto più preziosa e autorevole. Da parte mia potrei aggiungere nuova interessante documentazione [...]. Lo stesso argomento della religiosità e del pessimismo di Giuseppe Verdi, trattato dal Cenzato<sup>6</sup>, con affermazioni dure e apodittiche, occupa circa cinque paginette, in contrasto con altri capitoli di più che dieci pagine. Il Cenzato si domanda perché Verdi doveva “conservare un rancore così sordo contro la vita”, come se ciò sia avvenuto per tutta la sua vita, e non saltuariamente nella sua lunga esistenza. [...] Ma concludiamo con altre parole della Strepponi, a ribattere e comprendere meglio quelle citate dal Celli: “Lo aiutai a pensare a Dio anche quando meno ci pensava”. E queste sono di Verdi: “Le ore che passo vicino a Dio sono le migliori per me. Mi ero un po' sbandato, ma a Lui mi ha ricondotto la Peppina”. E se l'espressione più sincera della religiosità è la preghiera, in argomento potremmo scrivere una pagina deliziosa, da chiudere con quelle parole scritte da Verdi nel 1876 alla contessa Negroni Morosini: “S'ella va alla tomba della sua povera madre, dica una preghiera anche per me”.

*Il critico Mario Rinaldi su “Il Messaggero” del 7 febbraio 1951 portava una prova della religiosità verdiana con l'articolo Giuseppe Verdi e l'“Inno a Satana”:*

La religiosità di Giuseppe Verdi è stata più volte posta in discussione ed è stata anche oggetto di qualche recente polemica giornalistica. [...]. Ma oggi siamo in grado di presentare un documento nuovo<sup>7</sup> che conferma il senso religioso “ideale, morale e sociale” (per dirla con Boito) del Verdi. Ci è stato fornito da Giovanni Tebaldini, l'ottantasettenne e venerato maestro, già amico di Verdi, che vive solitario a San Benedetto del Tronto.

Allorché Giosuè Carducci pubblicò il famoso inno *A Satana*<sup>8</sup>, vi fu un tale professor Rizzi [Giovanni] che rispose prontamente con altri versi al poeta, pensando di difendere, in tal modo, il sentimento religioso degli italiani. Verdi ricevette, tramite un conoscente, i versi del Rizzi: li lesse come aveva già letto l'*Inno*



*Rinaldi aggiunge:*

Questa sconosciuta prosa verdiana si presterebbe oggi a più disparati commenti: lasciamo che il lettore li faccia da sé, a modo suo; ma non si può fare a meno di mettere in rilievo il carattere profetico dello scritto. Manzoni, difeso da Verdi per il suo alto spirito religioso, è oggi, a oltre cinquanta anni dallo scritto verdiano “più in alto che mai”. Inoltre, la “mucchia di cenere” è andata crescendo, come è andata crescendo l’adesione degli artisti a un’arte priva di sentimento e di religiosità.

Ma Verdi, pur temendo il materialismo della sua epoca, sapeva anche benissimo che l’italiano è dotato di inesauribili risorse spirituali; comunque il suo “a meno che” relativo ai veristi, satanisti e comunardi è un allarme a cui va attribuito il giusto valore. [...].

Poiché lo scritto verdiano esiste soltanto in minuta, anzi in abbozzo, è possibile che esso non venisse mai inviato allo sconosciuto corrispondente (colui che gli aveva fatto conoscere i versi del Rizzi), ma questo non ha nessun valore. Lo scritto è indubbiamente di Verdi - esso è stato prelevato a Sant’Agata [affermazione errata: v. nota n. 7 a p. 144] e là è stato di nuovo collocato [?] - e i caratteri calligrafici lo confermano ad ogni rigo.

Vogliamo ancora aggiungere - e la cosa fu rilevata altra volta dal Setaccioli - che la produzione religiosa del maestro (*Messa da requiem* e *Pezzi sacri*) risulta saldamente legata alla tradizione da un vincolo spirituale, quale espressione di un sentimento eminentemente cristiano. La pagina introduttiva del *Requiem*, l’Ave Maria dell’*Otello*, il coro *La Vergine degli angeli*, la polifonia del *Te Deum* sono pagine che non lasciano dubbi sulle idee religiose di un uomo, anzi di un artista che non perdettesse mai di vista la realtà della vita, né con le opere né con gli scritti.

*L’11 febbraio di quell’anno “L’Osservatore Romano” commentava l’articolo di Rinaldi, ricordando un aneddoto che vide protagonisti Verdi e Carducci in un incontro a Genova, avvenuto a Palazzo Doria nella primavera del 1889:*

Era con loro la poetessa Annie Vivanti<sup>10</sup>, tanto cara al Poeta “satanico” (il quale aveva più volte definito “calascionata” quell’inno scritto nel 1863, in un’ora di massonica ebbrezza). La Vivanti, sul *Giornale d’Italia* (luglio 1907) rievocò l’incontro, che poi, dopo trentatré anni, ebbe a confermare così: “Ad un certo momento ci sedemmo tutti e tre, volti verso il mare. Era l’ora del tramonto e il sole stava per calare verso Capo Noli illuminando di luce dorata la immensa distesa del mare oltre Portofino: visione davvero incantevole! I due Grandi inconsciamente cessarono di parlare e contemplarono commossi. Poi Carducci disse solennemente: - Davanti a questi spettacoli io credo in Dio.

Verdi si voltò verso il Poeta e piegò il capo in segno di assenso.

L'istante era così solenne che una parola di più avrebbe guastato l'incanto di quella sublime armonia".  
È vero, non una parola di più.



27 - La poetessa Annie Vivanti

---

<sup>1</sup> Giulio Confalonieri (Milano 1896 - ivi 1972), laureato in lettere, studiò musica e compose l'opera *Rosaspina*, brani da camera, commedie musicali e balletti. Revisionò lavori di Scarlatti, Cimarosa e Cherubini. Come musicologo pubblicò *Bruciar le ali alla musica* (Rizzoli, 1945) e una *Storia della Musica* (Nuova Accademia, 1958), ristampata da Sansoni/Accademia nel 1968. Ha collaborato a varie testate, tra cui "7 Giorni" (Rizzoli).

<sup>2</sup> *La religiosità di Giuseppe Verdi*, in "Bollettino Ceciliano" n. 3, marzo 1951; ripubblicato in *L'opera italiana in musica, scritti e saggi in onore di Eugenio Gara*, Rizzoli, Milano, 1966.

<sup>3</sup> L'articolo è in bozza tra le carte di Tebaldini. Di esso non sono stati trovati i dati. In un altro scritto che lo stesso Botti ha dedicato a Tebaldini per il trigesimo della morte in "Vita Nuova" (v. bibl. p. 380), ricordando il periodo parmense, afferma: "Ma il Tebaldini aveva avuto però a Parma la grande gioia di aver avvicinato più volte Giuseppe Verdi, di essere stato suo ospite a Sant'Agata, di aver avuto il suo plauso incondizionato per il ritorno a Palestrina, [...]. Di Verdi il Tebaldini scrisse pagine profondissime e ricordi che sono indispensabili per la conoscenza del Grande nei suoi ultimi anni di vita. E per Verdi, in difesa della sua religiosità e rispetto per i sacerdoti, non solo mi scrisse ricordi personali preziosissimi, ma anche quando Teodoro Celli su "Oggi" accusò il Cigno di Busseto di scetticismo, il Tebaldini protestò e mi inviò il ritaglio del settimanale succitato perché io pure scrivessi ancora una volta contro tale affermazione".

<sup>4</sup> Carlo Gatti (Firenze 1876 - Milano 1965) studiò al Conservatorio di Milano con Catalani, Saladino e A. Galli. Dal 1898 al 1941 insegnò armonia e composizione nello stesso Istituto dove successivamente occupò la cattedra di studi verdiani. Dal 1941 al '44 ebbe l'incarico di sovrintendente del Teatro alla Scala. Ha composto diversi pezzi musicali per orchestra, curato trascrizioni e fascicoli didattici di "Studi d'istrumentazione per banda". Collaboratore di periodici italiani, dal 1918 al '48 fu critico musicale de' "L'illustrazione italiana". Tra l'altro è autore di studi su Verdi, Wagner e Catalani.

<sup>5</sup> Alessandro Luzio (San Severino Marche 1857 - Mantova 1946), storico e musicologo, esordì come pubblicista prendendo parte alle lotte politiche, in polemica con i massoni, i radicali e i socialisti. Si dedicò a studi letterari e diresse la "Gazzetta di Mantova" dal 1882 al 1893. Per sfuggire a un processo si trasferì a Vienna impegnandosi in studi storici sul Risorgimento. Tornato in Italia, lavorò presso gli Archivi di Stato di Mantova e di Torino. Accademico d'Italia nel 1929, ha scritto molte opere storico-critiche e curato i *Carteggi di Camillo Cavour*. Nel 1913 ha redatto, insieme con Gaetano Cesari, l'edizione de' *I copialettere di Giuseppe Verdi*, ristampati nel 1968 da Forni di Bologna.

<sup>6</sup> Giovanni Cenzato ha pubblicato *Itinerari Verdiani - La semplicità di una vita grande di opere, luminosa di gloria* (Ed. Fresching, Parma, 19??); seconda edizione: *Itinerari Verdiani* (Casa Ed. Ceschina, Milano, 1955).

<sup>7</sup> Il documento non era "nuovo" perché Tebaldini lo aveva scoperto anni prima a Pegli presso la pronipote di Verdi, Maria Antonietta Ozzola Carrara Verdi (una delle figlie di Maria) e a lei lo aveva restituito tenendo per sé la riproduzione fotografica. Il 25 gennaio 1937 su "Il Messaggero" appariva un suo articolo "...[microfilm illeggibile] e Carducci. Un grido di Giuseppe Verdi": «Circostanza inattesa ha voluto che, tempo addietro, in una ridente cittadina della riviera ligure di ponente, mi capitasse fra mano l'abbozzo di una lettera di Giuseppe Verdi della quale però non sono in grado di dire né a chi fosse indirizzata né in quale data. Presumibilmente era stata dettata nel 1879. L'aver potuto rintracciare poscia uno scritto di G. Robustelli il cui contenuto - tratto dalla *Gazzetta Ufficiale* - venne, nel 1880, riprodotto in opuscolo dall'editore Brignola di Milano, m'ha messo in grado - almeno in parte - di recar lume sull'interessante argomento. [Qui Tebaldini riporta il testo dell'autografo di Verdi (v. nota 9 che segue)].

Verdi, evidentemente, non avrebbe potuto essere più chiaro ed incisivo nell'affermare il suo *credo*.

Vediamo ora *come e perché* lo abbia manifestato con tanta fierezza.

Giovanni Rizzi di Treviso, ma di famiglia trentina (1828-1880), dettava il suo scritto - *Un grido* - polemizzando per un episodio dell'*Intermezzo* carducciano, mentre scriveva contro il Carducci anche per l'*Ode alla Regina* secondo lui paganamente resa.

Il poeta maremmano parlò poscia del Rizzi - come del resto di tanti altri - attaccandolo, in più occasioni, aspramente. [...]

Ma venendo a dire più particolarmente di *Un grido* - quello che ha fatto vibrare sì intensamente la commossa voce di Giuseppe Verdi - nota il Robustelli che esso trovò eco appassionata e simpatica sino a richiedere, ancora nel 1879, una quarta edizione dell'opera [...].

"[...] noi, poco più che fanciulli s'imparava ad amare la patria nei canti dei poeti più ancora che nelle pagine degli storici. C'era nei nostri cuori un ardore di fede, un rispetto alla virtù, uno spirito di sacrificio, che tutte insieme le filosofie di codesti scettici non daranno mai all'uomo; nel grido di *Dio e Popolo* (è il Rizzi che parla) c'era un entusiasmo, una passione del bene che il nuovo grido di *Satana* non potrà mai suscitare nel mondo; c'era nelle imprecazioni del Berchet, negli stessi sdegni del Giusti, negli inni del Mameli, qualche cosa di così grande, di così degno dell'uomo, che tutti i nuovi cantori delle Taidi antiche e moderne non arriveranno mai nemmeno a comprendere". [...]

Ed ecco donde ha tratto origine il *grido* di Giuseppe Verdi, quale eco del *grido* di Giovanni Rizzi, che ha squillato cinquantott'anni addietro per *la bellezza d'un'idea* - come avrebbe detto Antonio Fogazzaro.

Ai lettori di questo intermezzo chiedo scusa se per il caso occorsomi... di rintracciare un prezioso autografo verdiano, mi sono permesso una digressione *extramusicale*. La testimonianza del Grande di Busseto lo meritava».

Quando Tebaldini informò Abbiati dell'autografo verdiano, il critico l'11.7.950 gli rispondeva:

"[...] Non ti dico la straordinaria impressione cagionatami dalla lettera verdiana. Ma non si finisce mai di scoprire quell'uomo? E la lettera come mai non era nota? Non era mai stata pubblicata?". [APTe]

<sup>8</sup> Giosuè Carducci scrisse l'inno *A Satana* di getto nel settembre 1863. Fu pubblicato per la prima volta due anni dopo con lo pseudonimo di Enotrio Romano e successivamente inserito dall'autore fra i *Levia gravia* e i *Giambi ed epodi*. L'8 dicembre 1869 appariva sul giornale "Il Popolo" di Bologna come gesto provocatorio nei confronti dell'apertura a Roma del Concilio Ecumenico voluto da Papa Pio IX. Il poeta scrisse per il componimento una lunga nota chiarificatrice nella edizione delle *Polemiche sataniche*, riportata poi nell'introduzione ai *Levia gravia* del 1881: "L'inno *A Satana* fu una birbonata utile: birbonata, non nel concetto, che per me è ancor vivo tutto o quasi, ma per l'esecuzione. Non mai chitarronata (salvo cinque o sei strofe) mi uscì dalle mani tanto volgare. L'Italia co 'l tempo dovrebbe innalzarmi una statua, pe 'l merito civile dell'aver sacrificato la mia coscienza d'artista al desiderio di risvegliare qualcuno e rinnovare qualcosa".

Tebaldini, nella conferenza *Per la Fede* (la sua 170esima), tenuta a San Benedetto del Tronto il 7 aprile 1945 (Chiesa del Sacro Cuore dei Padri Minori Conventuali), ad un certo punto, torna sulla questione di Carducci: "[...] È del 1863 l'inno *A Satana* che tanto scalpore - pro e contro - menò in Italia. Poiché da esso traspariva l'intento di opporsi risolutamente all'influsso della scuola manzoniana ed alla sua filosofia prettamente cristiana, alcune menti superiori si sollevarono contro; e fra questi Giuseppe Verdi, il quale inveì contro Satana ed i Satanassi (posseggo la bozza d'una sua lettera autografa sull'argomento) affermando che Manzoni da siffatti assalti usciva ingigantito.

*Fra cinquant'anni* - scriveva il Grande Maestro - *Manzoni sarà più in alto di prima*. Infatti, non cinquanta, ma ottanta anni sono passati dall'apparizione dell'inno *A Satana* che più nessuno legge e del quale non si parla che come documento storico, mentre gli *Inni Sacri* fanno testo e sono riguardati e studiati pur nelle Università, non soltanto con interesse, ma perfino con venerazione. Ed a risollevarlo questo interesse e questa venerazione per Manzoni contribuì precisamente lo stesso Carducci, sia dalla Cattedra bolognese che in altre sedi oratorie.

A Lecco nel 1891, inaugurandosi il monumento all'autore dei *Promessi Sposi*, il Carducci, già celebre, tenne il discorso di circostanza dolendosi che intorno a lui si fosse diffusa la leggenda di

anti-manzonismo. Veramente si sarebbe potuto osservare che non fu leggenda quella creatasi intorno a lui, ma conseguenza di una realtà più volte documentata. Ha recitato il *confiteor* in quell'occasione il Carducci? Tanto meglio! [...]”.

<sup>9</sup> Dalla trascrizione pubblicata da Rinaldi emerge qualche inesattezza rispetto al testo qui riportato correttamente:

“Ho letto questo, un grido, del Prof. Rizzi. Bei versi che hanno uno scopo ottimo ma che non faranno tacere il nuovo grido di Satana e dei Satani. Del resto perché inquietarsene?... Se il mondo d'adesso vuole Satana, se lo tenga... I popoli hanno quello che si meritano diceva, credo, la Stael... Se ora si vuol demolire Manzoni, che male c'è? È logico: questo mancava alla sua gloria. Niente di male. Da qui a 50 anni tornerà più e più in alto, a meno che questi Veristi, Satanisti e più ancora i Comunardi non seppelliscano l'Europa sotto un mucchio di cenere; e non è difficile. E sia detto a tutti: artisti, letterati, scienziati, politici, facciamo tutto il possibile per arrivare a questo. Sia lodato Satana!...”.

<sup>10</sup> Annie Vivanti (Londra 1868 - Torino 1942) nacque da padre italiano, esule politico. Si fece conoscere nel 1890 con il volume di versi *Lirica*, per il quale Carducci aveva dettato la prefazione. Il poeta nutrì per lei una viva passione, testimoniata da un lungo carteggio e dai versi che le dedicò. La Vivanti ebbe fortuna come autrice di romanzi improntati al sentimentalismo convenzionale: *I divoratori* (1911), *Guai ai vinti* (1917), *Mea culpa* (1927), *Salvate le nostre anime* (1932).



28 - L'Ospedale di Villanova d'Arda fatto costruire da Giuseppe Verdi

*Il Conservatorio di Parma per Verdi*



29 - Primo cortile del Regio Conservatorio di Musica in Parma

## **GIUSEPPE ALBINI PARLA DI VERDI**

*Per il sessantesimo anniversario della rappresentazione dell'Oberto Conte di San Bonifacio - la prima opera di Giuseppe Verdi eseguita alla Scala il 17 novembre 1839 - Tebaldini, come ricordato, volle organizzare a Parma una serata musicale dedicata alla storica data.*

*Il 5 settembre indirizzò una richiesta al Ministero della Pubblica Istruzione:*

Nell'86mo compleanno che sta per compiersi della più fulgida gloria, che rimane all'Italia, di Giuseppe Verdi, è mia intenzione di celebrarne la ricorrenza nel modo più degno possibile ed a questo intento vorrei preparare un concerto, in cui venga eseguita musica esclusivamente verdiana, non di quella più comunemente nota, bensì di quella scelta nella serie di composizioni, che raramente si eseguirono e le quali ad ogni modo non furono mai ascoltate, né in Conservatorio, né a Parma.

È un omaggio questo che il nostro Conservatorio deve al glorioso maestro, cui ha dedicato la Sua pur modesta Sala dei Concerti; è un omaggio che è dovuto a Lui, il quale nacque in questa Provincia, vi passò i primi anni della giovinezza e s'iniziò in questi studi, che dovevano renderlo immortale: in questa terra, dove maggiori sono i suoi ricordi, dove fra ansie e timori e nobili battaglie s'incamminò sul sentiero dell'arte, di cui raggiunse le più eccelse altezze.

Perché però il Concerto da me ideato riesca degno di tanto Nome e delle tradizioni di questo Istituto, mi sarà forza uscire dai modesti limiti della spesa che importano i consueti concerti della Società, così mi consiglia a rivolgermi in tempo debito a codesto On.le Ministero, perché in questa eccezionale circostanza si piaccia permettere a noi di concorrere nelle spese col fondo della Direzione in una misura conveniente.

La mia domanda non riguarda la spesa per la parte orchestrale e dei cori, di cui potrò disimpegnarmi coi mezzi che sono a disposizione della Direzione a norma di quanto si è addietro praticato. Ma per quanto si riferisce alle parti vocali soliste, per le quali necessariamente dovrei rivolgermi ad elementi estranei, il concorso di esse mi porterebbe a qualche spesa, alla quale desidero di essere autorizzato.

Non insisto qui a raccomandare la mia proposta, il cui fine è di glorificare il grande Vegliardo che le Nazioni ci invidiano. Noi, onorandolo nel modo più degno, evocheremo le splendide memorie d'oltre mezzo secolo, che al nome di Verdi si collegano e che tanta luce di gloria e di ammirazione ha fatto riflettere sull'Arte italiana. [...] [I-PAcon]

*Il 19 ottobre, a seguito della richiesta di Tebaldini di non pagare i diritti per le musiche, Giulio Ricordi:*

A stimata sua di jeri. Sono troppo lieto di unirmi a Lei nell'idea ch'Ella mi comunica. Vista la circostanza, non c'è difficoltà alcuna perch'Ella formuli e completi il programma nel modo che stimerà più degno ed opportuno. Per quanto riflette i diritti d'esecuzione, la nostra ditta vi rinuncerà completamente per i pezzi con orchestra: se ve ne

fossero per pianoforte, sia come *solo*, sia per accompagnamento, bisognerà ch'Ella si intenda con l'Agente della Società Autori. [I-PAcon]

*Intanto Tebaldini telegrafava a "Sua Eccellenza Ministro Baccelli - Roma":*

Giorno 17 Conservatorio celebrerà data sessantesimo anno prima rappresentazione *Oberto* che rivelò al mondo Genio Giuseppe Verdi. Vostra Eccellenza gelosa tutrice glorie nazionali avendo incoraggiato proposta celebrare ricorrenza, accolga preghiera volersi unire in ispirito intima festa arte italiana.

Rispettosamente nome Professori, Alunni Conservatorio protesta devozione. [I-PAcon]

*In precedenza si era rivolto al conferenziere Giuseppe Albini<sup>1</sup> per accordi:*

Parma 28 ottobre 1899

Da una lettera di Lei cortesemente comunicatami dal chiaro Sig. Prof. Rugarli ho appreso con viva soddisfazione che la S.V.I. non sarebbe aliena di venire a Parma a commemorare Giuseppe Verdi.

Nella circostanza in cui questo Conservatorio darà nel giorno 17 pros. Novembre un concerto a commemorazione del 60° anniversario dalla data della prima rappresentazione dell'*Oberto Conte di S. Bonifacio*.

Desideroso sommamente ch'Ella si raffermi in questo proposito, mi reco ad onore di rivolgerLe il presente invito pregandoLa perché voglia compiacersi di accettare l'incarico di questa commemorazione.

Il compito, a mio avviso, dovrebbe limitarsi in un breve discorso della durata circa di 20 minuti, in cui venisse tratteggiata la gloriosa figura del Sommo Maestro.

Il compito è degno di Lei, del nome che celebra e sarà indubbiamente un geniale e intellettuale ricordo, che renderà più solenni le onoranze, che in quel giorno verranno tributate al Grandissimo tra gli italiani viventi.

Dopo il discorso avrà tosto principio l'esecuzione del Concerto composto tutto di musica del repertorio verdiano. [...] [Orig.: Biblioteca Discipline Umanistiche, Bologna]

Parma 11 nov. 99

Fui dispiacente l'altro ieri di non averLa trovata in casa. Venni a Bologna per poche ore e, dovendo ritornare a Parma nella sera istessa, mi fu tolto il piacere di ossequiarla, mentre mi mancò pure il modo di ringraziarla personalmente d'aver aderito alla preghiera di venire a Parma a parlare di Giuseppe Verdi e della data della sua apparizione nel mondo dell'arte.

Venerdì 17 io l'attenderò - se è possibile - col treno che giunge qui alle 12,20 pregandoLa in pari tempo di voler accettare un modesto posto alla mia mensa per la colazione. Spero ne terrà compagnia anche il Professor Rugarli.

Alla notte poi, se Ella vorrà trattenersi, tutti saremo soddisfatti; e se invece dovrà ripartire, Le terremo compagnia in sino a l'ora del treno.

Il programma è suppergiù quello che già Le ho tracciato.

Ella così sa come fondare le sue osservazioni.

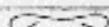
Rinnovo i sensi della mia gratitudine e del mio profondo rispetto. [...]

[BDUB]

SOCIETÀ DEI CONCERTI  
DEL  
Regio Conservatorio di Musica  
IN PARMA



5<sup>o</sup> Concerto dell' anno sociale 1898-99  
(XXIX)



Venerdì 17 Novembre 1899 ad ore 20,30

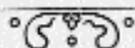
RICORRENDO IL 60° ANNIVERSARIO  
DALLA PRIMA RAPPRESENTAZIONE DELL' OPERA  
OBERTO CONTE DI S. BONIFACIO  
IL CONCERTO È DEDICATO

A  
GIUSEPPE VERDI



**NB.** Il presente serve d' avviso ai Signori Soci ai quali si rammenta che per entrare nella Sala devono presentare la tessera personale.

# PROGRAMMA



1. SINFONIA all'opera *Oberto conte di San Bonifacio*.
2. MELODIA per soprano « Pace, pace mio Dio » nell'opera  
*La forza del destino*.  
Signorina **Zanardi Dafne**, alunna di IV corso.
3. QUARTETTO in mi minore: per due violini, viola e violoncello:  
a) *Allegro*; b) *Avlantino*; c) *Prestissimo*;  
d) *Scherzo-Fuga*.  
Esecutori i professori: **R. Franzoni, O. Peretti, U. Tanzini, F. Pezzani**.
4. SCENA DELLE FATE nell'atto terzo dell'opera *Falstaff*.  
Nasetta signorina **Canuti Amelia**, alunna di IV corso.  
Coro di soprani e contralti.
5. AVE MARIA volgarizzata da Dante.  
Soprano con accomp. di strumenti ad arco.  
Signorina **Zanardi Dafne**.
6. SICILIANA « Mercè, dilette amiche » per soprano con accomp. d'orchestra nell'opera *I Vespri siciliani*.  
Signorina **Canuti Amelia**.

*Dirà parole di circostanza il chiaro professore GIUSEPPE ALBINI  
dell' Università di Bologna*

---

L'Orchestra è composta di professori ed alunni del R. Conservatorio  
e di soci d'arte.

Direttore: G. TERALDINI — Maestro del coro: Prof. ERACLIO GERRELLA  
Accompagnatore al pianoforte: Prof. ITALO AZZONI

---

*La casa RICORDI e C. concede gentilmente l'uso della musica ad eseguirsi.*

*Il 21 novembre, dopo il successo del Concerto, Tebaldini ringrazia Giulio Ricordi, il Professor Albini per la saggia conferenza e il Signor Barilli [lettura incerta] per essersi adoperato “affinché il busto del Grande Maestro campeggiasse con alto intendimento artistico nella Sala a Suo nome dedicata, degnamente fregiata di quell’alloro che nessun volgere di tempi e d’eventi potrà strappare dalla fronte del Glorioso Maestro”.* [I-PAcon]

*La “Gazzetta Musicale di Milano” il 23 novembre 1899 (v. bibl. p. 380) fa il resoconto dell’avvenimento in un articolo dal titolo In onore di Giuseppe Verdi. Nella Sala dei Concerti dell’Istituto, presenti le maggiori autorità del luogo, il Professor Giuseppe Albini “tenne un discorso elevato, poetico - dettato in una forma veramente magistrale - in cui tracciò a larghi tratti la figura superba del grande Maestro. L’oratore ebbe momenti di caldo entusiasmo, sì che tutto il pubblico rimase conquiso dalla magnifica concezione oratoria del chiaro professore bolognese. [...]*

*Innanzitutto si chiudesse l’interessante serata, il comm. Mariotti, fra grandi applausi, diede lettura di un telegramma mandato dal venerando Maestro al direttore Tebaldini così concepito: Ringrazio Voi, il Conservatorio, la Società dei concerti di ricordare stassera il sessantesimo anniversario del mio primo peccato musicale. Verdi.*

*A simile telegramma, il comm. Mariotti ebbe la felice ispirazione di far seguire questa spiritosa risposta [...]: Parma, commemorando ieri sera inizio serie vostri miracoli musicali, rispose con interminabile entusiastico applauso al Vostro brioso saluto, inneggiando a quei peccati immortali, e augurando continui sorridere a lungo l’ammirabile giovanile vigore a Voi, sommo Maestro, gloria antica e nuova della Patria.*

*Più tardi arrivò pure un telegramma di adesione di S.E. il Ministro Baccelli [indirizzato a Tebaldini]:*

*[...] Di questa modesta, ma bella ed intima festa, rimarrà a lungo il ricordo fra di noi, mentre esprimiamo il voto che altre consimili - a tener vivo nei giovani il culto pei grandi - abbiano a ripetersi con frequenza”.*

*In segno di riconoscenza Tebaldini si adoperò per far ottenere al Professor Albini una foto con firma di Verdi:*

Parma 14 novembre 1900

*A quest’ora spero avrà ella ricevuto un quadro recante l’ultimo ritratto e la firma del venerando M<sup>o</sup> Verdi<sup>2</sup>, dolente di non aver potuto prima offrirLe per cause a me non imputabili, questo pegno della mia più viva soddisfazione per l’onore fatto a questo Istituto colla conferenza tenuta nello scorso Novembre nella Sala Verdi del Conservatorio, in cui Ella con tanto splendore di immagini e di forma illustrò la vita e le opere del Grande Maestro.*

E nel ringraziarla con la maggiore effusione dell'animo, sarei a pregarla ancora perché con la squisita cortesia che la distingue, si piacesse farmi tenere il manoscritto della sua bella conferenza e consentirmi venga inserita nell'Annuario del Conservatorio per l'anno scolastico 1899-900 in corso di stampa.

Rinnovandole le mie speciali attestazioni di stima, mi abbia con la maggior considerazione. [...]

[BDUB]



31 - Giuseppe Albini

*Il testo della conferenza è riportato nell' "Annuario del R. Conservatorio di Musica di Parma"<sup>3</sup>:*

*Signori,*

Uno degli ultimi giorni dell'ottobre passato, giorno aureo che nel cielo e nell'aria non era il più tenue presagio d'inverno, poche ore innanzi il tramonto, io saliva una delle alture più amene circostanti a Bologna. Gli alberi verdeggiavano ancora: per tutto una grande serenità, di quelle che fanno un istante il sereno anche nelle anime afflitte. D'improvviso, a un volgere della via udii un lontano suono di musica: veniva dai giardini pubblici; era il *Rigoletto*. Seguitando a salire, còlsi altri suoni: era la *Traviata*. Già in alto, udii note dell'*Aida* e m'arrestai in ascolto. Il sole dietro altri colli maggiori non mi appariva più, ma ben vedevo luminose tutte le cime dei colli, ben vedevo giù in basso tutta vestita di sole la città e le sue torri. Nessun Farnese mai, e nessun Marcello e nessun Flavio, poté sognare un simile teatro. E la musica, pur tra i rumori indistinti, tra i suoni lontani e largamente diffusi delle campane, tra i secchi colpi improvvisi degli schioppi de' cacciatori, aggiungeva il suo incanto agl'incanti della natura e dell'ora.

S'intrecci il loto al lauro,

cantavano le trombe; e l'inno si dilatava solenne, e saliva su in alto, come un largo discorso melodioso, come un'espansione piena e fervorosa del sentimento. Toccai il vertice e presi a scendere per la china opposta, mentre mi venivan confuse le note di un'altra melodia calda e ampia, quella che intonano i violoncelli nella sinfonia dei *Vespri Siciliani*. Poi non udii più note, ma mi accadde di ripensare tra me stesso tutta la grandezza e l'opera del maestro, vidi lungamente a me innanzi la figura di lui con un'ammirazione che in quella porporina placidità di tramonto pareva quasi tenerezza. E quante cose pareva dire, quante insegnare quella figura gloriosa e veneranda!

Poco stante mi giunse invito cortese ch'io volessi parlare qui oggi di Giuseppe Verdi. Confesso: il labbro esitò alquanto a rispondere, perché sapevo in quale colta città, in che dotto luogo avrei dovuto parlare, ma l'anima mia per affetto rispose subito sì. E voi mi condonerete l'affettuoso peccato. Non farò lungo discorso, anzi così breve come solo è comportabile quando si attende la musica; e senza gravità critica, ma con quella onesta devozione che naturalmente prova, chi ama la patria e l'arte, in cospetto a una gloria vivente dell'una e dell'altra.

La sera del 17 novembre 1839, sessant'anni stasera, *l'Oberto Conte di San Bonifazio* era eseguito e applaudito al Teatro della Scala: chi avrebbe detto che dovesse essere quasi prologo di tante altre gloriose audizioni, quasi principio di

tanti altri plausi e trionfi? L'anno dopo, *Il falso Stanislao* o *Un giorno di regno*, allegra commedia che il maestro dovè trattare per obbligo avendo l'anima afflitta, avverò il detto dell'innamorato antico:

Difficile est tristi fingere mente locum.

Poi è silenzio fino alla primavera del '42: come un fiume che poco lungi alla sorgente entri un breve tratto sotterra per poi riuscir fuori a fluire lungamente tra sponde erbose con belle acque d'argento, la vena del giovine inventore si arresta un poco. Se è vero che a scuotere e invogliare il maestro valesse la lettura del *Nabucodonosor* di Temistocle Solera, non voluto musicare da Ottone Nicolai, e particolarmente il coro

Va, pensiero, su l'ali dorate,

chi non ripenserà con gratitudine que' versi, quando ripensa con dolce commozione a quel canto?

Va, pensiero, su l'ali dorate.

E può parere che non tanto siano quegli Ebrei captivi e angosciati a intonare l'accorato rimpianto, quanto che sia essa la musa, esso il genio del giovine Verdi che dica e persuada a lui: va', o pensiero felice e fecondo, sull'ali instancabili del canto, dorate dalla fiaccola varia dell'affetto, dorate dal raggio divino della fantasia, va' a tua gloria e ad altrui consolazione per tutti i piani e i divi d'Italia, per tutti i lidi del mondo. E quel pensiero si mosse: e chi può dire se sia finito il suo volo?

Quando il Verdi col *Nabucco* iniziò veramente la sua carriera gloriosa, tra noi il campo non era deserto da forti campioni. Abdicato dal Rossini lo scettro del teatro, il Donizetti primeggiava che, toccati a que' giorni alcuni insuccessi o per la fretta del comporre o per altre cause, ben serbava la forza, e la dimostrò, di nuove vittorie. Egli solo avrebbe potuto, per qualche tempo almeno, reggere al paragone del nuovo maestro: non originale come il Verdi né dotato com'esso di figura affatto propria, anzi plasmato a ricever da fuori l'impulso e l'impronta, aveva per altro l'assimilazione felicissima, ricchissima la vena. In qualunque tempo fosse nato, tra il prevalere di qualsiasi gusto nell'arte, il Donizetti era tale da levarsi tra gl'insigni; e se fioriva ne' giorni della religione del Wagner, credo che tra i compositori drammatici avremmo avuto, rarità della specie, un wagneriano di genio. Ma pur troppo allora era già agli agguati il terribile male per cui la Euterpe donizettiana doveva smarrirsi come *Linda* e *Lucia* sue dolci creature. Maestro minore ma anch'egli dovizioso di canti, il Pacini avea freschi gli allori della *Saffo*. E de' maggiori successi godeva il Mercadante, il dotto e solido rossiniano, nel quale più che in altri si volle da taluno scorgere il punto di partenza del Verdi; se non che, quanto era in quello di prolissità e di artificio, mal potea reggere innanzi a ciò che sbocciava così vibrato e spontaneo. Del resto, anche a

critici onesti e saggi, è sempre difficile innanzi a nuovo lavoro, e più innanzi ad autore nuovo, cogliere i caratteri peculiari, e però avviene di perdersi invece a investigare i derivati e comuni. Certo è che per forza e virtù propria, aiutata da circostanze seconde, il Verdi giunse a maggior grandezza che niuno forse potesse pensare all'esordire di lui. Ho accennato le circostanze, perché quella *felicitas*, che da Cicerone sagacemente era posta tra le doti di un gran capitano, vale non meno ne' campi dell'arte. Non sarà cecità di destino né influsso di stelle o di oroscopi; ma è un fatto che il grande a cui quella prerogativa non manchi, per arrischiate imprese, per numerose battaglie che faccia, non è mai sconfitto; senza quella, benché prudente e sapiente e valoroso, raro è che vinca. Così quanti furono o sono artisti felicemente dotati, a' quali o falliscono le occasioni o nessun eco risponde o tocca troppo amara la vita, troppo acerba la morte! Nel Verdi anche la *felicitas* è insigne: egli n'era degno; la patria n'ebbe e n'ha cagione di rallegrarsene.

Vibrante di sentimento, nato al dramma, forte e sicuro, rapido e succinto, il Verdi era il compositore sortito veramente a que' giorni ne' quali tanta piena di affetti, tanta febbre di azione serpeggiava per le terre d'Italia, non che ai giorni che seguirono, delle impazienze e delle audacie, delle lotte e delle vittorie. La voce di un popolo dolorante nella schiavitù, il pensiero di soldati sospiranti alla patria lontana, il commoversi della moltitudine a un lampo di magnanimità, gli ardimenti che sfidano le tirannie, le passioni che sforzano il destino, si facevano nelle opere di lui musica e canto. E per quanta della sua musica si può dire come disse del coro dei *Lombardi* Giuseppe Giusti:

Che tanti petti ha scossi e inebriati

per quanti pezzi deve ripetersi *il pezzo è bello* e di una bellezza, per giunta, fiera e animosa. Come la poesia del Foscolo, del Leopardi, del Berchet, classici tutti e romantici egualmente nella religione e nella passione della patria, toccava l'intimo degli animi eletti, così i canti del Verdi focosamente immaginati insieme col diletto propagavano il fuoco. Oggi la più parte di quelle opere - e dall'*Oberto* al *Rigoletto* son circa quindici - è disusata, e le poche che si vanno eseguendo gioverebbe che dormissero anch'esse; tanto è invalso, tra per insufficienza e per colpa, il triste vezzo che, quando si mette mano a quella musica o ad altra de' predecessori del Verdi, le parti invecchiate o men felici si aggravano con grossolana crudezza di esecuzione, e le parti belle, o per avventura immortali, senza aiutarle di nessuna diligenza si lascino andare e vincere per forza propria. Se non che, né in musica né in altra arte, non tutto è morto ciò che dorme: e quand'anche quelle opere non debbano più mai tornare alla scena, molto di esse rimarrà non alla polvere degli archivi ma ne' tesori dell'italica fantasia. Perché col volger del tempo il lavoro molteplice degli artefici grandi suoi rendere immagine de' fóri gloriosi di antiche città, dove gli edificii massimi restano, e delle minori case e delle statue e de' templi avanzano pietre o frammenti o

colonne a testimonio che vi passò potente la vita, che la divinità vi ebbe stanza. Ho nominato il *Rigoletto*, una delle mete auree nella carriera verdiana, e, pure senza arrestarmi, vagheggio col pensiero il capolavoro. In esso l'ispirazione e l'arte cospirano amicamente, la melodia e l'espressione drammatica son fatte una cosa sola: ogni persona ha una musica sua, ogni scena il suo colore; e una stessa felice facilità dipinge con leggera eleganza il passo e il palpito della fanciulla innamorata e ritrae il pauroso fremito di una notte tenebrosa per burrasca e delitto. Quali opere seguirono a quella, e in quali e quanti luoghi ne pareggiarono la bellezza, voi sapete: diseguale di pregio nelle varie parti ma ricchissimo *Il Trovatore*, e subito appresso, quasi a compensare di sua finezza alcune violenze di quello, *La Traviata*, eterna come la passione. Ma ora non è mio ufficio noverar quelle opere; ché dovrei cercare per ciascuna parole appropriate e significative, non contentarmi di avvolgerle un tratto con un velo di spuma, qual è il linguaggio ditirambico che oggi piace nel descrivere opere d'arte e che forse è cosa bella quantunque a me sembri la quintessenza del cattivo gusto se non il misero sfoggio dell'impotenza mal rassegnata. Rileverò invece un fatto; e questo è che del Verdi s'incominciò presto a divisare le varie maniere (parola di sì reo suono ormai, ch'è peccato doversene servire parlando di grandi maestri); sicché quando nel '59 fu dato, splendido di freschezza e di vigoria, *Un ballo in maschera*, a sentire alcuni era già da segnare la quinta maniera. Ciò forse vuol dire che la critica innanzi a opere nuove è naturalmente portata a porre nuove teorie, a fissar nuovi tipi, ma un'altra cosa dice più rilevante, cioè che le opere del Verdi erano davvero nuove e che egli non si ripeteva e che egli sempre camminava. L'ampiezza de' suoi passi più distinta si misura, quando i suoi lavori diradarono alquanto. Così, dopo *La Forza del Destino*, ch'è del '62 (in verità il destino fu rare volte più scapigliato e feroce, benché lo blandisse abbondante e passionata la melodia), si ebbe nel '67 il *Don Carlo*, nel '71 l'*Aida*. Quali opere! La musica del *Don Carlo* è delle più solide e nutrite che si siano associate al melodramma. E a me è parso sempre che la sola aria di Filippo e la scena successiva col grande inquisitore basterebbero, se non a fare la gloria, a mostrare la potenza di un maestro. Si direbbe che la musica usurpi il luogo alla scultura: l'uomo canta, cantano gli strumenti, e intanto la figura fosca e fiera del monarca si rileva; si rivela l'anima sua contristata e contristante. E, quando entra il vecchio frate inflessibile, è sì grandioso e tragico l'effetto creato dall'arte che più non si chiederebbe se, invece di quella scena dello Schiller, seguisse quella di Sofocle quando viene a Edipo re il cieco Tiresia. In quanto all'*Aida* rammento il detto arguto di un critico, che ben poteva un viceré chiedere con suo onore un lavoro al Verdi, ma che non era in facoltà di alcun re ordinare un capolavoro. E il Verdi lo diede: mostrò all'Egitto, non voglio dire la pompa de' Faraoni, ma sì, non meno prezioso e più caro, lo splendore dell'ingegno italiano. La dolce *Aida* non è né sarà mai sotto la *fatal pietra*: ella è una delle vittime d'amore che l'arte ha rapite e fatte immortali.

Se, dopo aver profuso tali tesori ove il magistero si fa sempre più sapiente e l'ispirazione non mai meno ricca, il Verdi si fosse dipartito dal teatro senza più tornarvi, chi avrebbe goduto più giusti riposi? chi avea men bisogno di nuovi allori? Poteva al più contentarsi a ritoccare sue opere anteriori, come fece, per esempio, ampliando di superba musica il *Simon Boccanegra*. Ma certo egli pensava come il Byron: anziché correggere un lavoro fatto, ne faccio un altro. Infatti ai plausi del mondo, all'ammirazione degli artisti dié ancora due melodrammi: l'uno cupamente tragico ove perversità e cecità congiurano a opprimere l'amorosa innocenza, interpretato con la maggior fedeltà alla poesia, con tutta l'intensità del sentimento e la potenza dei mezzi; comico l'altro, e di commedia che eccede fors'anche la delicatezza del gusto moderno, ma avvivato e allietato dal garbo squisito e dalla eleganza inesauribile della musica. Mirabili parvero l'*Otello* e il *Falstaff*, ma l'autore parve miracolo; non tanto a cagion dell'età, che la natura può ben prorogare la vecchiezza a cui ha concesso nome immortale, quanto perch'egli appariva arbitro e possessore di tutti i modi e le forme dell'arte sì antiche come nuove, pur restando lui sempre, ancora dopo il *Falstaff* come già nel *Nabucco*, Giuseppe Verdi. Del quale taccio ora la musica non data al teatro: ma debbo almeno rammentare quel giorno ch'egli, per nobile impulso d'italiano, con non fallace coscienza di artista, si offerse spontaneo a pregare solennemente la pace al grande spirito di Alessandro Manzoni; e penso non senza commozione il momento recente ch'egli levava la fronte canuta cercando note alla paradisiaca preghiera

Vergine Madre, Figlia del tuo Figlio

Quando sarà scritta con dottrina adeguata e sincera la storia del melodramma, che non è scritta ancora; quando sarà studiata, studio che, tra tanti bellissimi di cose musicali, ancor manca, la melodia, non in quanto espressione lirica del sentimento, ma in quanto vero istrumento del dramma, del quale seconda i più piccoli movimenti colorandosi e piegandosi variamente; solo allora, come ad altri maestri nostri, così al Verdi sarà attribuito il suo luogo, altissimo luogo. Ralleghiamoci intanto del poter vedere e salutare questo genio (se la parola è neologismo, pazienza; bensì provvediamo a non spenderla a cuor leggiero). Genio perché ebbe da natura la potenza e la ricchezza inventiva, la facoltà creatrice. A ogni tanto si predica allegramente un verbo nuovo, ma le teoriche sfioriscono, il retaggio de' sommi trovatori è uno, la fantasia. L'arte può ornare e ordinare un edificio a meraviglia, ma il sole deve entrarci dall'alto. Il Verdi, con l'ingegno drammatico e col fervido sentimento animò senza numero persone, diè linguaggio immortale a svariatissime creature. A che citar nomi? a che rammentar canti? Li sa il popolo, anzi i popoli: i maestri ci ebbero e hanno invidiati modelli. La spigliatezza vivace e la schietta eleganza, l'affetto ingenuo e la passione violenta, il dolore profondo e la disperazione prorompente, le figure più umanamente sincere e le più torbidamente tragiche, hanno avuto dal fecondo

e poderoso maestro la nota propria, i contorni armoniosi, l'espressione ardente. Degno e fedele alleato del grande inventore è l'artista. Amoroso instancabilmente dell'arte sua, il Verdi frenò presto la spontaneità prepotente dell'ingegno: studiò osservò maturò perfezionò, e ancora persevera. Non fece discussioni mai: qualche lettera, qualche frase, qualche motto, dettati dalla sua anima retta, impressi dal suo buon senso sagace, brillanti della luce del suo intelletto, ebbero eco inestinguibile; ma egli, maestro, teorizzava operando. Né tra sé e il pubblico patì alcuno di mezzo (non voglio dire mezzano): la garrula critica protettrice e la faccendiera *réclame*, esotico nome di cosa ormai donata alla cittadinanza, avranno creduto di potergli rendere qualche servizio; egli non ne chiese, anzi li ebbe a sdegno. Alla quale dignitosa coscienza dell'artista è in tutto conforme la natura dell'uomo: di modi asciutti e bruschi, dice la fama; più veramente, semplice e schietto come la sua buona figura emiliana, di alti e nobili spiriti come un grande italiano ch'egli è. Un giorno *viva Verdi* fu tra noi grido patriottico: e anche oggi non è soltanto un affettuoso saluto al grandissimo vecchio, ma insieme un vanto e un augurio per la dignità e la schiettezza dell'arte italiana.

E per dir tutto il mio sentimento, non per misera vanità, aggiungerò l'ultima strofa di un'ode che, scritta e pubblicata da ben due anni, ebbe la ventura d'esser letta dal grande maestro. In essa il *Canto* canta di sé: figlio dell'anima, dice, io sono dovunque sono anime; ma singolarmente mi compiacqui in Italia.

Ora è un mirabil vecchio  
La mia delizia: splendono  
Verdi gli allori de la sua corona  
Ma quel che ne l'orecchio  
A lui sommesso io mormoro,  
S'ei noi ridice, non può dir persona.

Così penso spesso: che onda di suoni deve ancor fluttuare in quella mente vigile e vivida! E, s'ei non voglia ormai largirne ad altri, erri pure lungamente quell'armonia su quell'anima a consolazione di chi tanto e tanti ha consolato.

*Signori,*

voi certo pensate che, se molta musica è ancora nel segreto del maestro, molta pure è nelle sue carte, e vi tarda di udirne. E a me del pari: è così dolce lasciar parlare la melodia. Solo aggiungo che, oltre che coi suoni, il Verdi con l'opera e con la vita significa e insegna in questa fine di secolo ciò che mi parve leggere nella sua figura in quel placido vespro dell'ottobre passato. Mentre d'arte si disputa confusamente, e le teoriche son mutevoli ed effimere non meno che prepotenti e indiscrete; mentre in questo tralignare e travedere della democrazia ogni tanto si chiacchiera di far più nobile cavaliere chi è principe per grazia di Dio e di natura senza il beneplacito di nessuno, Giuseppe Verdi sta con la fronte luminosa e

con la persona eretta. Come il Nestore antico dalla soave facondia, levandosi tra gli eroi contendenti, potea dir loro che l'ascoltassero come l'aveano ascoltato eroi di loro più forti; il Verdi fiorisce tra noi con la grandezza che fu cara a' nostri padri, fatta più intera e più augusta dalla sagacia operosa dell'artefice, dalla sua italianità perseverante, dalla rettitudine incontaminata dell'uomo. E noi, senza fine devoti alla patria e all'arte, con che occhi, con che cuori vediamo in mezzo a noi questo grande? Quando per la prima volta si parlarono il Verdi e il Carducci (mi è caro proferire salutando e augurando questo nome, di cui niuno oggi tra noi per vera e sicura gloria più degnamente si uguaglia a quello del Verdi), il maestro disse al poeta ch'ei l'ammirava da gran tempo, e il poeta soggiunse: - Oh maestro, davanti a Lei tocca a me parlare di ammirazione. Di ammirazione in verità, e riconoscente e affettuosa e, possibilmente, non sterile, dobbiam circondare quella vegeta e gloriosa vecchiezza. Che se Parma,

Parma d'ingegni altrice, inclita d'arti

come la chiamò Jacopo Sanvitale, gioisce del suo gran cittadino; se la regione emiliana, letificata un tempo dalle fantasie, gioconde e feconde di un Boiardo e di un Ariosto, irraggiata dai colori luminosi di un Allegri, aggiunge ai suoi massimi vanti la potente ricchezza verdiana, l'Italia che, quando Italia non era, già tutta vibrava de' canti del robusto compositore, ora ch'ella è, insuperbisce e gode di vedersi ancora fiorire in seno Giuseppe Verdi, intorno alla cui vegeta e serena canizie sembra fervere e spirare, pieno di melodiosa fiducia, l'inno dell'avvenire.

---

<sup>1</sup> Giuseppe Albini (Bologna 1863 - ivi 1934), poeta e filologo, professore ordinario di latino all'Università di Bologna. Autore di libretti per i musicisti Pozzolo, Mancinelli e di testi latini per Tebaldini. Più tardi rettore della stessa Università (1927-1930) e Senatore del Regno. Tradusse l'*Eneide*, *Le Georgiche* e *Le Bucoliche* di Virgilio.

<sup>2</sup> Presso il Fondo Albini della Biblioteca di Discipline Umanistiche dell'Università di Bologna il ritratto di Verdi non è stato trovato.

<sup>3</sup> L'autografo è conservato nel Fondo Albini presso la citata Biblioteca di Bologna, unitamente ad un Corso di lezioni su Giuseppe Verdi, tenuto nell'anno accademico 1925-1926 (a. IV, Santa Sofia di Romagna, Stabil. Tip. dei Comuni, 1926, pp. 1-11), in cui il docente, tra l'altro, rievoca il suo discorso di Parma.

## L'ORCHESTRA DEL R. CONSERVATORIO DI PARMA A BUSSETO

*La "Gazzetta Musicale di Milano" dell'8 novembre 1900 (v. bibl. p. 377) descrive la visita degli studenti del Conservatorio ai luoghi verdiani, organizzata da Tebaldini, e riporta il discorso da lui tenuto al Teatro di Busseto prima del Concerto, nonché quello di Pizzetti riprodotto alle pp. 65-7.*

Signore e Signori,

È con animo intimamente commosso che oggi tutti noi, venuti in questa ospitale, celebre e storica terra di Busseto, arriviamo a compiere un voto ardente del cuore; a realizzare un desiderio accarezzato da lungo tempo; a tributare una testimonianza di affetto e di venerazione al nome amato - *aëre perennius* - di Giuseppe Verdi.

Luce di gloria, serena ed ideale: luce che attraversa sfolgorante, mari e montagne; *luce intellettuale piena d'amore* che penetra nell'anima di vecchi e di giovani; che sorregge, allieta, commuove e consola e che si riflette ancora, pel nome amato del Grande Maestro sulla terra che a lui diede i natali; questa la luce che ci ha guidati nel compiere la visita a Busseto, la cui memoria rimarrà dolcemente scolpita nel nostro cuore.

Quanti ne' momenti dell'illusione o dello sconforto, della speranza o del dolore, quanti attinsero fede, coraggio, volontà, fermezza, leggendo di Giuseppe Verdi e delle sue modeste origini! E Roncole e Busseto sembravano allora a noi - ed a me specialmente che mi permetto di parlare in questa sera - nomi arcani di terre lontane quasi poste in un mondo ideale al quale, desiderio vano, si sarebbe creduto quello di poter giungere mai.

Ed oggi invece siamo qui pur noi, commossi e trepidanti: oggi l'abbiamo veduta l'umile casetta; ci siamo aggirati in quelle povere stanzucce; la chiesa modesta ove Giuseppe Verdi avrà provato le prime e più alte visioni dello spirito, fu da noi religiosamente visitata.

E poscia, accolti con cordialità pari alla vostra gentilezza, o cittadini di Busseto, ci inoltrammo per queste vie dove Egli passeggiò a lungo con l'anima in sussulto e la mente indagatrice; dove, all'ombra amica di casa ospitale, riuscì a fermare le prime ispirazioni che il suo nome portarono alto attraverso il mondo, recando la gloria dell'Italia nostra.

Non è da molto che in una limpida giornata estiva, attraversavo ancora queste vie, per giungere al tranquillo santuario di Sant'Agata.

Gli alti pioppi che dominano il giardino, sveltavano sul cielo sereno di quel mattino giocondo. Gli augelli in festa saltellanti sui rami frondosi pareva cantassero

le laudi del Venerando, raccolto silente all'ombra queta della casa ove regna la pace, dove l'eco della gloria si spande in armoniosi concetti. I fiori dei campi dai vividi colori; il sole nella sua luce possente e silenziosa, ripetevano all'animo mio l'inno del divino poeta:

La gloria di colui che tutto move  
Per l'universo penetra e risplende.

Ed entrai nella casa del Maestro. Gli dissi di aver visitato le Roncole e l'organo storico della sua parrocchia; d'aver cercato il suo nome scolpito nel legno tarlato della vecchia cantoria. Egli allora - ricordando i primi momenti in cui si affacciava alla vita vera, esclamò: *Triste fanciullezza la mia!*

Queste parole pronunziate nel tranquillo asilo che raccoglie le più belle attestazioni di affetto, e che racchiude fra le sue pareti il tributo costante deposto da ogni parte del mondo nelle mani del Grande Maestro, mi suonarono al cuore come un'evo- cazione solenne di volontà tenaci, di sacrifici indomiti, di eroiche virtù civili.

E l'onda di tristezza che nei ricordi agitava l'anima del venerato Maestro, mi richiamava alla memoria le tristi e lamentose parole di Chateaubriand - vecchio e glorioso - che, assiso sulla punta del lido adriatico, esclamava commosso: "Il vento che soffia su d'una testa canuta, non viene da alcuna spiaggia felice".

*Signore e Signori!*

Non da me potreste aspettarvi un discorso nel quale si parlasse dell'importanza artistica dell'opera di Giuseppe Verdi. A che un simile proposito? Già molto è stato scritto di Lui e della prepotente influenza esercitata dall'arte sua vigorosa e suggestiva; molto si è detto a proposito della meravigliosa evoluzione a cui Egli - con alto intelletto e con magistero di forma - volle piegare l'ispirazione sua, pura come lo zampillo di fonte sorgiva che scaturisca perenne fra rocciose montagne all'ombra verde "*di antiqui abeti e di robusti faggi*", per divenire poscia, al cospetto del sole, fiume or placido ed ora impetuoso.

Nulla di nuovo potrei dire a voi, o Signori, in questa sera, mentre la parola degna dell'opera del Grande Maestro, consacrata dal tempo, non è a me che spetta di pronunziarla.

Come gli antichi popoli dell'Ellade traevano auspicio per le loro imprese dall'offerta recata sull'ara della Musa, così noi, iniziando quest'anno il corso dei nostri studî, siamo venuti a Busseto per tributare a nome di Verdi la testimonianza della nostra venerazione - *Nomen omen!*

Qui fra le modeste contrade che lo videro e lo accolsero giovinetto dapprima ed uomo celebre poi; qui fra questi ricordi pieni di alti ammaestramenti, troveremo la fede nella virtù. La volontà del lavoro assiduo, il desiderio di fare noi pure qualche cosa di utile a quell'arte italiana che dal nome di Verdi tanto splendore e tanto fascino ritrasse in tutto il mondo. E sarà favilla che

rischiari le nostre menti e tutte le avvampi di nobile ed immanchevole ardore.

Giuseppe Verdi trascorse la sua giovinezza in questa cittadella, ove il culto per l'arte era tenuto vivo da egregi musicisti e da appassionati dilettanti, ricordati anch'essi, col nome del Maestro, nelle pagine della storia.

Va poscia a Milano e là intravede orizzonti più vasti; avvicina i migliori artisti del tempo; frequenta i teatri e le accademie. Nell'animo suo sorgono così desideri fino allora latenti, aspirazioni nuove.

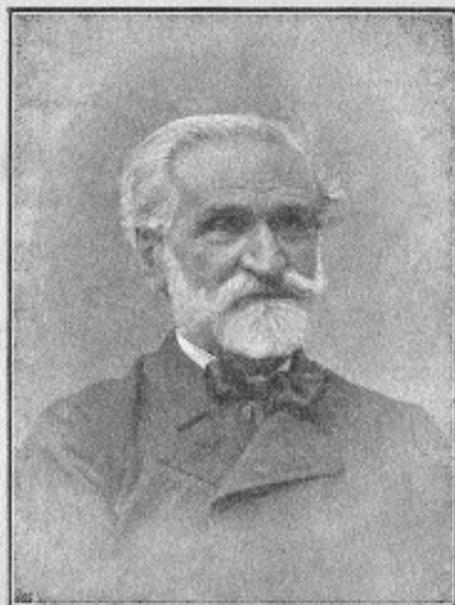
Ritorna a Busseto da dove, nel luglio del 1835, annuncia ad un amico d'aver abbozzati tutti i pezzi dell'opera a cui si era accinto. L'anno appresso il lavoro era ultimato; ma le speranze di poterlo eseguire tramutavano di giorno in giorno, perché difficoltà nuove andavano sorgendo ad ogni istante.

Ma egli - l'uomo forte e dignitoso - non si scoraggia, non impreca, e chiede all'amico stesso di facilitargli il mezzo di riuscire Maestro di cappella a Monza ("quantunque per genio - dice il Maestro - non mi senta inclinato alla musica da chiesa"). Egli desidera ancora di avvicinarsi a Milano per poter lavorare, lottare e vivere, soprattutto di vita intellettuale.

Passa un altro anno! I suoi progetti non si effettuano, ed Egli con l'opera ultimata se ne va a Parma, sperando di riuscire a far rappresentare il proprio lavoro sulle scene del Teatro Ducale. Non riesce neppure in questo intento, ed allora le sue aspirazioni si convergono di nuovo verso Milano.

Ma ivi lo perseguitano altre avversità le quali - dopo il successo dell'*Oberto Conte di San Bonifacio* - dovevano riverberare sul di lui animo un'impressione di nobile, ma serena tristezza. Studia e lavora il giovane Maestro, e tutto deve ricercare in sé stesso. Né mai le sue labbra tradiscono sconforto o scetticismo. I fatti tristi, a cui ho accennato e che tutti conosciamo nella realtà transitoria della di lui esistenza, gli saranno forse sembrati fatali pel proprio avvenire. Al contrario, dovevano essi trasformarsi nella causa principale della personalità artistica del maestro. Anton Giulio Barrili lo ha definito il genio del dolore. Infatti Ernani ed Elvira, Gilda e Rigoletto, Violetta ed Alfredo, Eleonora ed Alvaro, Don Carlo ed Elisabetta, Aida e Radamès, Otello e Desdemona, quando, pur nell'estasi arcana di idealità vane, parlano il linguaggio dell'amore, fanno udire una commossa voce, sempre velata da leggera nube di tristezza. Ma il genio di Verdi volle dare una meravigliosa smentita a chi lo caratterizzava per unilaterale, e dettò *Falstaff*, il capolavoro dell'arte classica italiana che il tempo consacrerà - come in Germania è avvenuto per *Don Giovanni* - sull'ara della nuova purissima arte italiana. A quest'ara verranno i giovani per apprendere quali sono le tradizioni veramente italiane; a quest'ara noi veniamo oggi per sciogliere i nostri voti, recando a Busseto l'augurio più fervido che possa partire da cuori riconoscenti, da anime desiose di contemplare a lungo, in tutta la sua vergine purezza, il bello ideale che nobilita, che eleva ed innalza.





Per celebrare la ricorrenza dell' 87.<sup>mo</sup>  
genetliaco di

### **GIUSEPPE VERDI**

la Direzione del R. Conservatorio di Parma, il  
Municipio di Busseto e la Direzione del Teatro  
Verdi hanno promosso un

#### **CONCERTO ORCHESTRALE**

di cui si aggiunge il programma.

L'introito della serata sarà devoluto a  
scopo di beneficenza.

---

*La CASA EDITRICE RICORDI concede gentilmente l'uso della musica. - La DIREZIONE del TRAM effettuerà in della sera un **treno speciale** di ritorno a Parma alle ore 23 1/2.*

## PROGRAMMA

1. *Sinfonia* dell'opera **Oberto conte di S. Bonifacio**
2. <sup>a)</sup> *Preludio* atto IV.° dell'opera **La Traviata**  
<sup>b)</sup> *Ballabile* „L' Estate“ dell'opera **I Vespri Sic.**
3. *Sinfonia* dell'opera **Giovanna d' Arco**
4. *Andante e Scherzo* del „**Quartetto**“ in mi minore
5. <sup>a)</sup> *Introduzione Andante e Waltzer* del ballo  
<sup>b)</sup> „*La Peregrina*“ nell'opera **Don Carlos**
6. <sup>a)</sup> *Preludio* atto I.° nell'opera **Aida**
6. *Sinfonia* dell'opera **Luisa Müller**

L'Orchestra è composta di N. 50 esecutori

I N.° 1. 5. 6 saranno diretti dal Direttore  
M.° **G. Tebaldini.**

Il N.° 2. verrà diretto dall'alunno di com-  
posizione **I. Pizzetti.**

Il N.° 3. verrà diretto dall'alunno di com-  
posizione **G. Campanini.**

Il Quartetto è composto dei Signori :  
Prof. **R. Franzoni** (Violino I.°) alunno **F. Bo-  
naretti** (Violino II.°) alunno **P. Pedretti** (Viola)  
- scuola del Prof. **R. Franzoni** - e Prof. **F. Pez-  
zani** (Violoncello).

Il solo per Violino del ballo „*La Peregrina*“  
verrà eseguito dall'alunno **E. Fornarini** (scuola  
del Prof. **L. Mantocani**).

*Ildebrando Pizzetti, profondamente colpito dalla particolare giornata vissuta, da Parma, il 29 ottobre 1900, scrive alla fidanzata Maria Stradivari<sup>1</sup>:*

[...] “Ho visto Verdi” io t’ho scritto, e in quelle parole si compendiano tutte le sensazioni di gioia, di venerazione, di entusiasmo altissimo, di gloriose visioni, che ier sera occupavano il mio spirito.

Oh, Maria... io non so dirti ciò che ho provato scorgendo lì, a pochi passi da me Lui, il Maestro. È una cosa che non può descriversi... mi son levato il cappello, così, con un moto inconscio, con rispetto quale non ho mai sentito...

Mi è apparso (ero con pochissimi altri fortunati) là, ne la Sua queta (un poco triste) villa di S. Agata, tra le piante folte, ingiallite, come una visione meravigliosa...

In Lui è una maestà grandissima e una benevolenza eguale; non avrei mai creduto che un uomo, un vecchio potesse produrmi una simile impressione...

Non esagero punto, dicendoti così... Indipendentemente da ogni mia idea critica su l’opera Sua, io constato questo fatto *memorabile*, fermo qui, su la carta una data che non potrò mai dimenticare...

Son ritornato di là in preda a un’eccitazione sublime... e ancora mi sento l’anima piena di desideri altissimi, di aspirazioni nobili...

Accludo due foglie d’edera che ho colte presso la casa Sua; tu che ài un animo suscettibile dei più alti sentimenti, non riderai di questo mio atto, vero, Maria?... Il teatro era gremito (la mattina ci avevano accolti con grande sfarzo di bandiere e di evviva).

Ora, rapidamente, la cronaca de la serata.

Incomincia Tebaldini con l’Ouverture dell’*Oberto* applaudita assai. E poi esco io, accolto da un applauso lungo, generale (forse in grazia de la mia apparenza molto giovanile) e incomincio il Preludio de *La Traviata*.

Verso la fine, nel pianissimo dei violini, una interruzione dal loggione: “Dio benedica te e Verdi”... e si chiede il bis, non concesso.

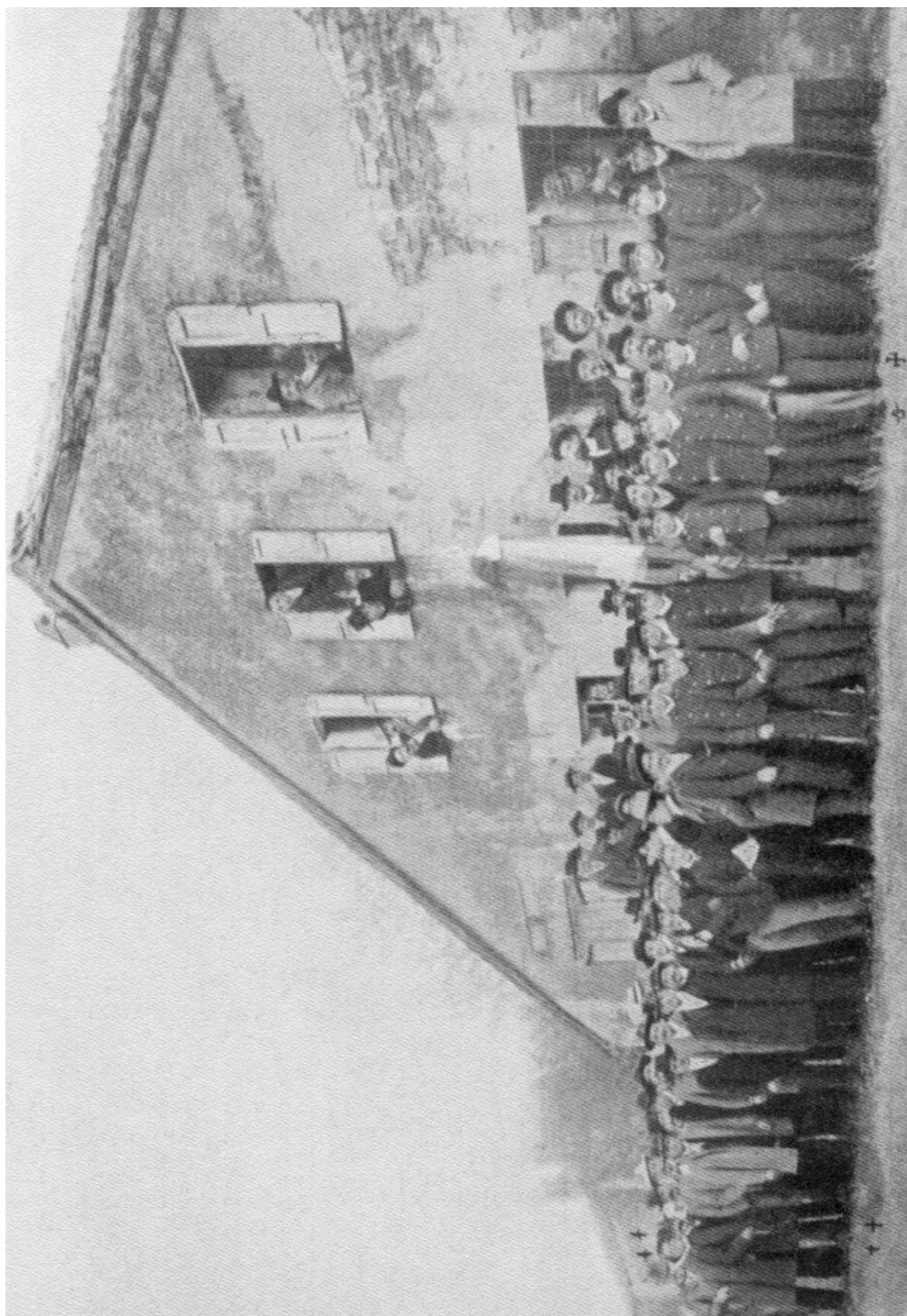
Si è voluto e l’ho concesso volentieri, dei *Vespri Siciliani*, e mi sono presentato ancora tre volte al pubblico *riscaldato* dal nome di Lui.

Campanini [Gustavo] ha bissato la “Stretta” de la *Giovanna d’Arco* ma è rimasto molto malcontento perché crede di non esser stato applaudito come doveva.

Poi riprese Tebaldini e si eseguirono *Don Carlos*[,] *Aida* e *Luisa Miller* applauditissime ma senza richieste di “bis”. Si dovette ripetere invece lo Scherzo del *Quartetto*. In complesso una serata come non si sperava certamente. [...]

33 - *Alla pagina seguente:*

L’Orchestra del Conservatorio di Parma davanti alla casa natale di Verdi il 28 ottobre 1900. Nella fotografia sono indicati con una crocetta (da sinistra a destra): Pizzetti, Tebaldini, Ghione e Fornarini.



*Dodici anni dopo, per il primo centenario della nascita del Grande Maestro, sempre Pizzetti rievoca l'esperienza con accenti poetici, in un testo apparso su "Marzocco" e in Musicisti contemporanei (v. bibl. p. 384).*

*Durante il Concerto egli diresse con successo il Preludio all'atto IV della Traviata e il Ballabile "L'Estate" dei Vespri Siciliani.*

Fu, ben mi ricordo, in uno degli ultimi giorni di ottobre del 1900. Il direttore del Conservatorio di Musica di Parma, che era il Tebaldini, aveva pensato, d'accordo col Sindaco, che era il Mariotti, di condurre a Busseto l'orchestra dell'Istituto a dare un concerto di musica verdiana, in onore del maestro che aveva appena compiuto l'ottantasettesimo anno.

Arrivati un po' prima di mezzogiorno nella piccola città distesa tra lo Stirone e l'Ongina, s'era andati a fare una breve prova nel minuscolo teatro, poi, dopo desinato, ci s'era sbandati chi per andare in un caffè a fare una partita alle carte, chi per andare a girare in campagna. Il Mariotti e il Tebaldini avevan preso, in carrozza, la via di Sant'Agata. Io e alcuni miei compagni li seguimmo, a piedi, con la speranza di poter vedere almeno il giardino della villa del Verdi.

La giornata era bellissima e piena di dolcezza diffusa nell'aria. I pioppi allineati lungo l'Ongina eran tutti color d'oro e di rame rosso, sotto il mite tepido sole autunnale: e da una parte della strada, di là dalla siepe di spino, si stendevano quasi a perdita d'occhio i campi arati, pronti per la semina o già seminati, con gli olmi già quasi senza foglie e le viti slacciate e coricate: e dall'altra parte, sotto un argine basso, un rivolo d'acqua limpida si colorava d'argento, nel suo letto di ciottoli bianchi e di argilla.

Il cancello della villa, oltre il ponte di legno sul torrente (su le tavole le foglie cadute dai pioppi avevano fatto un morbido tappeto rosso-oro), era aperto: entrammo.

A sinistra del breve viale che noi percorrevamo stava la villa, una costruzione non molto grande, bassa e di linee modestissime; a destra un piccolo parco (rivedo tanti tanti pioppi dorati, e tra i pioppi, lontano, un luccicare d'acqua sotto il sole; forse uno stagno). Tra la casa e la prima linea degli alberi del parco, uno spiazzo coperto di ghiaia fine, rotto qua e là da aiuole fiorite di salvia sanguigna. Silenzio dappertutto.

Eravamo entrati in quattro o cinque. Girammo il fianco della casa e ci trovammo dinanzi a un cancello che chiudeva un cortiletto, a destra del quale alcuni scalini di pietra mettevano a una porta vetrata semiaperta. Dietro le sbarre del cancello due grossi cani bianco-gialli pareva stessero a osservare ogni nostro movimento. Quando la porta a vetri si aperse del tutto e, nel vano, alto sulla scalinata, apparve il Verdi, vestito di un lungo soprabito nero, io ebbi l'impressione che ogni più piccolo rumore tutt'intorno si fosse d'un tratto spento; ben poche volte io avevo avuto sino allora, ben poche volte ho avuto dipoi, una uguale impressione di stupore religioso di tutte le cose.

Sono sicuro, e potrei giurarlo, che in quel momento non pensai menomamente al perché quell'uomo era stato ed era nel cuore di tutto un popolo, oggetto di venerazione, di amore, di entusiasmo e di orgoglio; potrei giurare che in quel momento non pensai né alle opere che egli aveva creato, né alla grandezza del suo genio. E se ora ci ripenso, rivedo, come allora, un bel vecchio con una maschia testa incorniciata dalla barba e dai capelli bianchi, un vecchio dalla persona piena di maestà, che lentamente scende da una scalinata, guarda un momento verso me che ho gli occhi fissi nei suoi, attraversa un cortiletto e scompare: e mi rivedo col cappello in mano, immobile.

Verdi era passato, dinanzi ai miei occhi attoniti, in silenzio; sì che nel mio animo rimane oggi il ricordo della sua figura, non quello della sua voce. Ma in quella sera, mentre da Sant'Agata ritornavo verso Busseto, io ebbi della voce di lui la divinazione. Doveva esser, certo, grave e pur dolce, una voce simile a quella con cui la grande e solenne e dolce e cara pianura della mia terra d'Emilia già tante volte m'aveva parlato, e sempre parlerà a chiunque saprà intenderla dalla vetta dei suoi alberi frementi al vento e dalla distesa dei suoi prati fioriti di ranuncoli. Son passati, da quel giorno, tredici anni (tredici lunghi anni di travaglio dello spirito, del cuore e della mente). Ma oggi ancora ho presente agli occhi la figura solenne augusta del vecchio Maestro. E mi accingo a discorrere della sua opera non solo con quel profondo interesse che io posso sentire per un uomo che fu un grande artista, e un grande artista italiano, ma anche con quell'amore che posso sentire per un artista nato dove io nacqui, e nutrito spiritualmente dalla terra onde il mio spirito trasse il suo primo e fondamentale nutrimento. [...]

*Per il centocinquantesimo dalla nascita di Verdi è ancora Pizzetti che torna lucidamente sui ricordi con un articolo per "Aurea Parma" del 1963 (v. bibl. p. 384), ospitato da "Il Resto del Carlino" dello stesso anno.*

### **Come ho visto Verdi**

Parma è la città dove nacqui e dove erano nati mio padre e mia madre, e tutti i miei nonni e il mio bisnonno paterno, il solo dei miei bisnonni che io conobbi, il quale era stato un medico, ma che quando lo conobbi io aveva quasi novant'anni e non esercitava più la sua professione, cosa della quale si consolava dedicandosi, come erborista, alla botanica. E Parma è la città dove sono stato alunno del Conservatorio di Musica, e dove durante i mesi di scuola vivevo in casa del mio nonno paterno Innocenzo, perché mio padre si era trasferito con tutta la sua famiglia a Reggio Emilia quando io ero ancor bambino.

E a Parma io son sempre affezionato, e ripenso spesso alla sua stupenda austera piazza del Duomo e del Battistero e all'incompiuto monumentale palazzo farnesiano della Pilotta. Ma devo però dire che più che a Parma città, città

storicamente gloriosa, io mi sono sempre sentito e mi sento legato *alla mia terra*, a quella terra della quale son fatto e che mi ha nutrito corpo e spirito durante la mia prima giovinezza. Cara amata mia pianura emiliana, vasta e solenne, e mai avara, anzi generosa verso chi lavorandola meriti i suoi doni, cara mia pianura emiliana umile materna!

Io scrissi una volta che proprio quella pianura poteva dirsi quant'altri mai paesi favorevole al libero dominio ed esercizio della facoltà creativa di un vero artista, e tanto più di artisti grandi quale fu Verdi. Credo infatti che a lui poteva bastare il casto profumo delle violette che nel mio paese fioriscono ai primi tepori di marzo al margine dei boschi e dei prati o sulle prode dei fossi, per pensare, sentire, conoscere anche il sensualissimo profumo dei gelsomini dell'Arabia; e il tremolare dei pioppi al vento settembrino poteva bastargli per evocare e vedere e sentire lo stormire di una foresta di palme; e poteva bastargli guardare l'acqua inargentata dalla luna, del laghetto del suo giardino per vedere, commosso di stupore, il Nilo misterioso e maestoso scorrere davanti ai suoi occhi.

Credo siano ormai pochissimi a poter dire di aver visto Verdi vivo. Io lo vidi: una volta sola, sì, ma lo vidi, tre mesi prima che morisse. Fu il 28 ottobre 1900. Per festeggiare l'ottantasettesimo compleanno di lui, caduto il 10 di quello stesso mese, il Direttore del Conservatorio di Musica di Parma, Giovanni Tebaldini, aveva voluto condurre l'orchestra degli alunni a dare un concerto di musiche verdiane nel teatro di Busseto. Altrove ho raccontato di quella giornata; e della sosta che facemmo alle Roncole, per visitare la casa natale del Maestro, e poi la chiesa dove egli, da ragazzo, suonava l'organo; e della visita che il Sindaco di Parma e il Direttore del Conservatorio andarono a fare a Verdi a Sant'Agata, e di come alcuni miei compagni ed io li seguimmo ed entrammo nel giardino della villa con la speranza di vederlo, il Maestro; e di quando, al sommo di una breve scalinata, nel vano di una porta a vetri, egli apparve: alto, diritto, bianco e nero (candidi i capelli e la barba, nero il vestito), maestoso come un Re, solenne e misterioso come un Profeta.

Dovrei ricordare anche la sua voce, poiché so che alcune parole egli disse a certi miei compagni che non erano distanti da più di pochi passi. E udirla dunque potevo, e forse l'udii. Mi duole dover dire, proprio io che dovrei avere l'orecchio assai migliore dell'occhio, che del suo aspetto, della sua figura, mi ricordo ancora come se l'avessi visto da pochi giorni o settimane; della sua voce no, non mi ricordo affatto. Lui lo rivedo dinanzi ai miei occhi, nella luce dorata di quel tepido tramonto d'autunno, come se intorno non ci fosse nessun altro; e intorno silenzio. Se mai, come riflesso in un magico specchio, posso rivedere dinanzi a lui me stesso, ma quasi senza respiro, immobile, col cappello in mano, gli occhi attoniti incantati. Ma tanto basta, ancor oggi, per commuovermi; e mi pare, quello, uno dei momenti belli e alti che la sorte mi ha donato, e ricordarlo mi è sempre come sentire il pregio e la soavità di una di quelle grazie che aiutano a voler essere migliori.

*Ferruccio Botti (v. nota n. 1 a p. 198), in un articolo sull' "Avvenire d'Italia" del 28 gennaio 1951 (v. bibl., p. 380) riporta un episodio inedito da una lettera di Tebaldini a lui indirizzata:*

Quando andammo a Busseto e a Sant'Agata con l'orchestra del Conservatorio, non con noi, perché egli non voleva confondersi coi "Codini", venne per suo conto alla sola serata del Teatro l'onorevole Agostino Berenini, allora deputato di Borgo San Donnino (oggi Fidenza).

Mi domandò Verdi:

- E quegli che cosa è venuto a fare?

Ed io di rimando:

- Quale di Lei successore, Maestro!

Allora il Verdi con stupore:

- Come sarebbe a dire?

- Non fu Lei deputato di Borgo San Donnino? - concluse il Tebaldini. [...]

---

<sup>1</sup> Tratto da *Ildebrando Pizzetti - Cronologia e Bibliografia*, a cura di Bruno Pizzetti, La Pilotta Editrice, Parma 1980, pp. 29-30.



ad Anna maria Novelli Zebalchini  
con gli auguri di ogni bene

Ildebrando Pizzetti

Da Molveno - 24 settembre 1961

## LA MORTE DI VERDI

*Tebaldini visita Verdi per l'ultima volta il 12 novembre 1900. Il 4 dicembre il compositore parte da Sant'Agata per Milano accompagnato dalla fedele Maria. La "Gazzetta Musicale di Milano" del 6 dicembre informa: "L'illustre Maestro è in ottima salute".*

*Il 22 dello stesso mese il musicista scrive alla cognata Barberina Strepponi:*

Grazie della tua lettera, e mi consolo che tu stai bene. Di me, sempre la stessa storia, non sono ammalato, ma la vita e le forze diminuiscono di giorno in giorno. È naturale: *sono* 87!! Scusa la brevità ma tu sai che perfino lo scrivere mi affatica<sup>1</sup>...

*Verdi trascorre le festività natalizie con Boito e pochi altri amici. La sera dell'ultimo dell'anno, che segna il passaggio al XX secolo, si aggiunge alla compagnia Cesare Pascarella<sup>2</sup>.*

*Il 18 gennaio il Maestro scrive di nuovo alla cognata dicendole di stare quasi sempre in casa per paura del freddo, "ferocemente attaccato" alla sedia.*

*Tre giorni dopo (lunedì 21 gennaio), intorno alle ore 9, come al solito, gli fa visita il medico curante, dottor Caporali. Lo trova in buone condizioni e asseconda il suo desiderio di fare un giro in carrozza.*

*Verso le 10 e 30 Verdi comincia a vestirsi, aiutato dalla governante, la quale si accorge che la Sua mano non riesce ad abbottonare la camicia. Il Maestro, subito dopo, cade riverso sul letto, colpito da emiplagia destra. Con un telegramma viene convocato il professor Grocco, che curava Verdi durante i soggiorni a Montecatini.*

*Il Prof. Telesforo Righi del Conservatorio di Parma, direttore ff. in assenza di Tebaldini, telegrafa a Giulio Ricordi:*

Conservatorio Parma, sempre ansiosi salute illustre infermo, pregano vossignoria favorire ultimo bollettino. Ringraziamenti.

*Ricordi fa rispondere:*

Bollettino 23 ore 8. Notte agitata fino alle ore 3, calma di poi, temperatura mantenessi quasi sempre poco disopra 38, pulsazioni oscillarono fra 76 e 90: nessun accenno diminuzioni fatti cerebrali. Maestro sempre grave, non è però peggiorato.

*Il 24 mattina, visto l'aggravarsi del suo stato di salute, viene somministrata a Verdi l'estrema unzione. Il 25 Tebaldini telegrafa ancora a Casa Ricordi:*

Sarò riconoscente se vorrà avere gentilezza farmi tenere notizie recenti illustre Maestro cui sorte rende tutti trepidanti. Grazie vivissime.

*Immediatamente Ricordi fa seguito:*

Condizioni estremamente gravi.

*Il 26 arriva in Conservatorio l'ultimo bollettino medico delle ore 7,30:*

Stamane vita Maestro va lentamente spegnendosi. Lunga durata questo periodo terminale rivela sempre più sua straordinaria resistenza.

*Alle 2,50 del 27 gennaio Verdi cessa di vivere. Nel cordoglio generale, il direttore del Conservatorio di Parma e gli studenti che lo hanno incontrato solo qualche mese prima, rimangono particolarmente colpiti. Tebaldini, anche a nome dei professori e degli alunni dell'Istituto, invia alla Signora Maria Carrara Verdi un telegramma:*

Nel comune dolore accolga testimonianza nostro religioso affetto memoria Grande Maestro cui parola spesso tornò dolce piena amorevoli incoraggiamenti. Non sono tre mesi e noi baciammo mano veneranda. Oggi tutti animo afflitto, angosciato, bacciamo cara salma. Spirito glorioso Giuseppe Verdi protegga destini arte italiana. A Lei, Signora, offriamo ossequio lacrime.

*In pari data Tebaldini al Ministro della Pubblica Istruzione:*

Presento nome professori alunni sentimenti profondo dolore per dipartita sommo Maestro che Istituto nostro [Conservatorio di Parma] concesse speciale benevolenza. Musica italiana perde guida attraverso aspre lotte, ma spera grandioso genio rimarrà ausilio avvenire. Chieggo disposizioni andamento giornaliero lezioni autorizzando spesa invio rappresentanza funerali.

*L'allora Ministro Gallo, nella stessa giornata:*

Autorizzo S.V. sospendere lezioni cotesto Conservatorio per domani e pel giorno dei funerali del più grande degli Italiani. Se giorno funerali sarà prossimo autorizzo S.V. a prolungare sospensione riprendendo lezioni dopo funerali. La morte di Giuseppe Verdi è lutto universale e tutto il paese esprimerà l'intensità del suo dolore, ma i conservatori di musica sono più specialmente chiamati dal loro carattere ad onorare con maggiore espansione la memoria del grand'uomo. [Orig. che precedono: I-PAcon]

*A cura della direzione viene diramato l'avviso funebre interno:*



Parma, 27 Gennaio 1901.

R. CONSERVATORIO DI MUSICA

IN PARMA

DIREZIONE

*Ai Signori Professori,  
ed agli Allievi,*

## GIUSEPPE VERDI

è spirato alle ore 2.50 di questa mattina.

L'angoscia di questo momento in cui è tolta all'Italia la gloria sua più pura e più fulgida, raccoglie l'animo nostro a ricordare, con commozione, di quanta benevolenza l'illustre Maestro circondasse il nostro Istituto e tutti coloro i quali in esso vi hanno parte.

La di Lui parola intervenne più volte benefica e generosa a vantaggio del Conservatorio di musica di Parma; e pochi mesi addietro parecchi di noi avemmo la fortuna di sentire quella voce benevola: di mirare quello sguardo dolce e sereno: di aggirarci nella umile casa de' suoi natali e nella agiata villa della sua dimora.

Ricordi incancellabili per tutti che oggi lo piangiamo!

Ma la sua che fu vera gloria; gloria la quale attraverso luminosa e ree amata nel mondo l'arte italiana per più d'una metà del secolo XIX, sarà immortale.

In questo frangente noi vediamo con gli occhi o sentiamo nell'anima il vuoto che Egli lascia dietro di sé; e solo l'universale compianto, l'universale inestinguibile affetto per Quegli che fe' palpitare l'anima di tante generazioni, solo questi sentimenti ne confortano nel nome e nel ricordo suo, nell'ammirazione per l'opera grandiosa da Lui compiuta, a gloria dell'arte e dell'Italia.

Deponiamo sulla sua tomba l'alloro sempre verde, e baciando in ispirito la venerata salma, giunga al Dio di bontà, di amore e di giustizia, la rassegnata, ma fervida preghiera de' nostri cuori, commossi ed addolorati.

Il DIRETTORE

G. TERZADINI

*Tebaldini raccoglie i diversi quotidiani che seguono con grande partecipazione l'evolversi della malattia di Verdi e la sua agonia fino alla morte:*

# La morte di Giuseppe Verdi

**Verdi è morto! Dopo una agonia che durava da quasi cinquanta ore, il glorioso vegliardo serenamente spirò stamane alle ore 2,55.**

Tutti gli intimi gli erano intorno. La signora Stolz si sentì male e dovette essere portata fuori della stanza. La notizia fu subito comunicata per telefono alle autorità.

**Giuseppe Verdi è morto!**

In tale annuncio c'è tutta la commozione dell'animo nostro, dell'anima della patria italiana, di cui il Suo Genio fu il simbolo più puro. Sarebbe profanare la solennità del momento, cercando frasi che esprimano l'angoscia di tutti. Mai come in quest'ora sentimmo che i grandi dolori sono muti e che certi silenzi hanno in sé stessi una eloquenza, che nessuna parola scritta può uguagliare.

Di Giuseppe Verdi, del fulgido astro che si è spento, oscurando l'orizzonte della patria, avremo campo di dire: oggi ci si lasci piangere silenziosi il Vegliardo glorioso, che, miracolo di forza fisica e di energia intellettuale e morale, pareva sacro alla vita.

Mentre la sua spoglia non è ancor vinta dal gelo della morte, non ci regge l'animo di chieder conforto nell'evocazione della sua gloria immortale.

## Per le onoranze funebri

Non si è attesa la fine della lunga agonia del Maestro per parlare delle onoranze funebri.

La « Lombardia » di stamane scriveva :

« La Giunta municipale, presieduta dall'onorevole Mussi, essendo pur troppo preannunziata dai medici la catastrofe, deliberava che i funerali sarebbero solenni come quelli in onore di Alessandro Manzoni: il Municipio avrebbe telegrafato ai sindaci della provincia, avrebbe dato vacanza in tutte le scuole del Comune, avrebbe pubblicato un manifesto ai cittadini ».

A dir vero tali deliberazioni — pur essendo spiegabile che ad esse si debba essere preparati — avrebbero potuto esser tenute riservate.

D'altra parte si osserva che se i funerali solenni si vorranno fare, lo Stato certamente li vorrà avvocati a sé. Ciò è stato fatto per glorie meno alte e incontrastate, di quanto quella di Verdi non sia.

Ma forse tutti questi progetti sono superflui: vuolsi che Giuseppe Verdi, pensando alla morte, non abbia voluto smentire quella dignitosa fierezza, schiva d'ogni vana pompa che contraddistinse la sua vita operosa e che fece dire di lui che pareva subisse più che non cercasse la gloria e le sue soddisfazioni.

A confortare tale opinione havvi la persuasione di quanti vissero nell'intimità col Grande Estinto. E, se è esatto, come non abbiamo ragione di dubitarne, il documento in cui sarebbero alcune delle ultime volontà del defunto, egli avrebbe lasciato scritto :

« Ordino che i miei funerali sieno modestissimi e si facciano allo spuntar del giorno od all'Ave Maria di sera, senza canti e suoni.

« Basteranno due preti, due candele ed una Croce.

« Si distribuiranno ai poveri di S. Agata lire mille nel giorno dopo la mia morte.

« Non voglio nessuna partecipazione della mia morte colle solite forme ».

Questo desiderio di modestia, così solennemente manifestato, imporrà che anche in tutto ciò che concerne le postume onoranze, si abbandonino ogni teatralità di forma.

*Lo stesso giorno della scomparsa di Verdi, da Parma Ildebrando Pizzetti alla fidanzata Maria Stradivari:*

[...] Ti scrivo (e scusami del ritardo) mentre ancora son tutto impressionato da la triste nuova che stamattina deve aver addolorato tutti gli italiani che nel cuore sentono ed amano il loro paese e chi ne innalza la rinomanza coll'arte e col lavoro.

Quattro sere fa ritornai da la prova con la falsa notizia che Lui era morto e, sotto l'impressione immediata, scrissi alcuni periodi con l'intenzione di farli pubblicare; ora ho mutato pensiero...

Chissà quanta gente parlerà di Lui in un modo poco degno del Suo nome; io non mi sento da tanto di poter superare quei molti; val meglio tacere...

Povera Italia nostra!... Verdi vivente noi potevamo tener alto il capo e potevamo essere orgogliosi di Lui, come del più grande musicista di tutto il mondo, fra i viventi...

Ed ora...; è ben triste, Maria mia, la condizione de la nostra arte, in questi giorni...

La Melodia, una bellissima statua di marmo dalle forme purissime, aveva ricevuto fino a poco tempo fa un alito di calore dal Genio di Verdi; ed ora... essa si è ammantata di nero; chi avrà la forza e l'ardore di sollevare il velo che la copre e di ravvivare col suo bacio quella fronte fredda?...

Tu pure sarai rimasta scossa da questa disgrazia che colpisce gli animi buoni in questo giorno luttuoso.

Io mi sento stanco; e faccio dei discorsi vuoti e sconclusionati, come questi che faccio ora a te...

E pure ciò deve passare, per una legge ineluttabile; tra pochi giorni il cordoglio sarà vinto e il mondo proseguirà come prima, pieno di lotte, di eroismi (pochissimi), di bassezze e di ipocrisie (infinite).

Non so in qual giorno si faranno i funerali; io credo che vi sarò, forse a rappresentare il Conservatorio. E sarà quella una ben triste e dolorosa giornata de la quale, certamente, dovrò conservare per tutta la vita una profonda incancellabile impressione. [...]

[da Bruno Pizzetti, cit., pp. 33-4]

*In Parlamento la morte di Verdi suscita un'eco profonda. Al Senato del Regno la commemorazione è tenuta dallo scrittore Antonio Fogazzaro<sup>3</sup>, cultore di musica e amico di Tebaldini fin dai tempi veneziani:*

Signori, un gran lume della Patria si è spento e forse in quest'ora oscura, meglio che le parole, il silenzio atterrito risponderebbe a quel gelo amaro che a tutti ne stringe l'animo, quanti qui e fuori di qui abbiamo cuore per la gloria del paese nostro; quanti qui e fuori di qui abbiamo senso per il divino raggio del genio. Ma, signori, lo comprendo: è un sovrano quello che la morte ha colpito, un sovrano potente oltre i confini d'Italia, e l'impero di un alto dovere ne sforza a vincere quest'angoscia, a levare il cuore e la voce per un saluto solenne a Lui, che glorioso ci passa davanti volto all'eternità.

Un sovrano Giuseppe Verdi fu veramente: fu sovrano per l'altissimo ingegno, fu sovrano per il magistero dell'arte, che in Lui, fino alla più tarda vecchiaia

rinnovellava forme come in una fonte di giovinezza immortale; fu sovrano finalmente per un insigne primato nelle armonie supreme dell'intelletto e dell'animo, nella modesta semplicità della grandezza, nell'infaticata, indomita energia, che oggi solamente riposa. Egli lavorò quando tutta la gloria che questa terra può dare era già sua, e non vi era più che un esempio di magnifico lavoratore da mostrare al popolo italiano e al mondo.

Il nome di Verdi meritò, sopra ogni altro, di simboleggiare nei tempi eroici del nostro Risorgimento, per un mistico incontro di voci, la sospirata, invocata unità della Patria intorno al trono del primo suo Re.

Verdi è stato un grande unificatore nostro, quando, chiusa nell'onda della sua musica ardente, inafferrabile al nemico, l'idea nazionale corse dalle Alpi al mare, l'Italia schiava, infuocando i cuori.

Egli è ancora un grande unificatore nostro in questo momento, mentre, sospese le dissensioni di fede e di parte, un palpito solo raccoglie il popolo intorno al suo letto funebre.

Possa questo XX secolo, che tanto dono raccolse dal suo predecessore e tanto breve tempo seppe serbarlo, possa, io dico, riportare all'Italia altrettanta potenza di Arte che unifichi tutto, penetrandolo ed elevandolo, il nostro popolo; e non manchi al lume dell'Arte giammai quel sereno raggio del bene che, circonfuso al nome di Giuseppe Verdi, ne moltiplichi e ne stenda oltre la terra il fulgore.

È questo il voto che io esprimo, non già come artista, ma come cittadino d'Italia, come ultimo dei membri di questa augusta assemblea, che ha ed ebbe sempre per fine supremo dell'opera propria la grandezza civile e morale della patria<sup>4</sup>.

*Un mese dopo la morte del Maestro, per adempiere al suo volere testamentario, la salma, unitamente a quella della moglie Giuseppina, viene traslata nella Cappella della Casa di Riposo per Musicisti da lui voluta.*

*Alla cerimonia si prevede un concorso di pubblico enorme, per cui si rende necessario disciplinare la partecipazione.*

*Il Sindaco di Milano fa pervenire al Direttore del Conservatorio una lettera di invito e Tebaldini parte per il capoluogo lombardo in compagnia di quattro allievi che studiano composizione.*



15 febbraio 1901.

Onorevole Sig. Direttore \_\_\_\_\_

R. Conservatorio L. Verdi in  
Parma

Ho il pregio di invitare la Rappresen-  
tanza di codest. Onor. Conservatorio \_\_\_\_\_  
alla solenne cerimonia che avrà luogo il giorno  
27 corr. mese, alle ore 13, per la traslazione delle  
salme di Giuseppe Verdi e della di Lui consorte,  
dal Cimitero monumentale alla casa di riposo  
per musicisti, in via Buonarroti.

La presente serve anche di tessera di rico-  
noscimento per aver accesso alla via Corsio, dove  
appositi incaricati indicheranno il posto assigna-  
to a codesta Onorevole Rappresentanza, la quale  
potrà non potrà essere composta di un numero mag-  
giore di cinque persone.

Un albo, depositato per tutta la giornata del 27  
febbraio nella sala del Consiglio comunale raccoglierà  
le firme degli intervenienti alla cerimonia: di esso  
verrà fatto omaggio poi alla Casa di riposo per musicisti,  
con perfetta osservanza.

Il Sindaco

Dr. Mussi.



38 - Gli studenti Bruno Barilli, Ildebrando Pizzetti, Gilmo Candiolo e Gustavo Campanini che parteciparono con Tebaldini alla traslazione della salma di Verdi



*Esprimere il vivo desiderio d'essere sepolto in Milano con mia  
moglie nell'oratorio che varrò costruito nella Casa di  
Riposo dei beneficati da me fondato.*

*G. Verdi*

39 - L'interno della tomba di Verdi e le parole con cui il Maestro esprime il desiderio di essere sepolto tra i suoi beneficiati

*Sotto la spinta emotiva della morte di Verdi, Tebaldini tenta di rappresentare a Parma il Rigoletto, ma non gli è possibile per motivi che spiega in una lettera indirizzata al direttore di un giornale parmense, pubblicata il 16 febbraio 1901:*

Nell'ultimo numero del periodico "La Scintilla" è fatto cenno di pratiche iniziate per dare al Teatro Regio alcune rappresentazioni del *Rigoletto* allo scopo di commemorare la data del cinquantenario della prima rappresentazione del capolavoro verdiano<sup>5</sup>.

Per parte mia devo dare qualche schiarimento. Sebbene, tempo addietro, abbia più volte insistito coll'Ill.mo Sig.r Sindaco Comm. Mariotti sull'opportunità di ricordare la data memoranda con una esecuzione accurata del *Rigoletto*, Il Conservatorio non poteva e non potrebbe offrire che un modesto e limitato contributo.

Avvenuto il decesso del grande Maestro mi credetti in dovere di insistere sulla mia proposta e sull'offerta già avanzata. Di più non avrei potuto fare, e per conseguenza, compatibilmente ai mezzi di cui dispone il Conservatorio, mantengo il proposito di porgere la nostra collaborazione all'Onorevole Municipio qualora esso decidesse di mandare ad effetto la proposta. [...]

*Poiché l'esecuzione non si concretizza, pur di ricordare in qualche modo Verdi, il 23 febbraio Tebaldini scrive all'On.le Enrico Panzacchi<sup>6</sup>, noto conferenziere, perché arrivi a Parma a parlare del Maestro:*

Mando questa lettera in due posti, a Roma ed a Bologna, nella speranza Le giunga più sollecitamente l'espressione del mio desiderio, che è pur quello di una città legata da vincoli di devozione filiale e di ammirazione profonda alla memoria di Giuseppe Verdi. Per l'undici marzo, come Le dissi a voce, si sperava di riuscire a mettere in iscena un *Rigoletto* degno della circostanza e del nome del Grande Maestro. Ma le pratiche, e la migliore mia volontà naufragarono contro lo scoglio di vicende varie ed avverse. Talché, non potendo io dividere con altri la responsabilità di un silenzio strano, e volendo che il Conservatorio rammenti la data gloriosa con una commemorazione degna della circostanza, ho deciso di fare appello a Lei, onorevole Professore, perché, realizzando la speranza che altra volta mi permise di concepire, abbia a venire a Parma a commemorare Verdi, ripetendo la conferenza di Bologna.

Il pensiero e la voce di chi, al pari di Lei è abituato a scrutare ed a indagare nel profondo della ispirazione dei sommi, colorendo e lumeggiando la virtù del genio, sotto qualunque forma si sia estrinsecata, sarà il degno tributo che il Conservatorio di Parma renderà alla memoria di Giuseppe Verdi ed all'arte sua, così solida e superba.

Venga, Onorevole, venga qui con l'autorità che Le viene dal suo nome; venga a destare nell'animo di giovani, i quali sembrano smarriti fra il dubbio e l'illusione, tutto il fascino che può e deve esercitare sul loro spirito e nella loro mente, la vera, la sana, la pura bellezza dell'arte italiana.

Havvi bisogno di chiamare a raccolta quanti amano questa benedetta arte nostra, perché

tutti si adoperino al suo risorgimento. Dalla morte di Verdi noi misuriamo oramai il pericolo che ne sovrasta immane. Andiamo perdendo tutta la nostra tradizione; andiamo cancellando ogni traccia di italianità, ed il pubblico non lo sente, pur troppo!

Dai discorsi che io mi sono permesso di farLe nel di Lei gabinetto a Roma, Ella avrà ormai compreso, Illustre Professore, quale sia la mia più grave preoccupazione. Domani, come uso di fare spesso, conduco a Milano alcuni miei allievi. Essi ascolteranno gli accenti di *Tristano*, che non mi fanno temere nulla (quanto avrei ragione di temere se si trattasse di altri autori più facili, ed a noi apparentemente più affini), ma di poi li tratterò a sentire l'*Elisir d'amore* persuaso di far loro assai bene.

E se la di Lei parola potrà qui ascoltarci, io ne sarei certo, pel nome di Verdi, Ella recherà tanto giovamento alla causa che mi occupa e preoccupa.

Oso lusingarmi d'aver presto una di Lei risposta che mi dia motivo di soddisfazione. [...]

[1-PAcon]

*Nei giorni 8 e 11 febbraio al Teatro Regio di Parma si erano tenuti due concerti per commemorare Verdi. Tebaldini aveva fatto suonare nell'orchestra alcuni allievi del Conservatorio.*

*La "Gazzetta di Parma" annunciava:*

[...] Tutta Parma vi si darà convegno. La rete tramviaria provinciale ha organizzato treni di ritorno su tutte le linee della provincia. [...] stante la richiesta di posti, sono state aggiunte - nel posto dell'orchestra - le nuove file di sedie chiuse.

*Il 23 febbraio Tebaldini scrive:*

All'Ill.mo Sig. Cav. Pietro Bocchi  
Presidente della Commissione Teatrale  
Teatro Regio - Città

A suo tempo ho ricevuto di ritorno i leggi, le sedie, il busto di Verdi e le palme che mi son fatto premura di concedere in uso a codest'Onorev. Commissione Teatrale per la serata commemorativa del Grande Maestro, lieto di aver contribuito ad essa, anche se nessuna di gradimento mi è pervenuta finora per l'atto di adesione. Mi terrò poi obbligato se mi si vorrà informare quale somma sia stata erogata a beneficio del fondo pel monumento a Giuseppe Verdi in Parma, sull'introito delle due serate dell'8 ed 11 corr.; particolare questo che mi faccio lieto di chiedere in vista della doppia partecipazione avuta dal Conservatorio alle esecuzioni in parola.

E, poiché dalle relazioni fattemi finora da persone autorevoli, si è parlato di un esito artistico mediocre, come di un risultato finanziario ben modesto, sono spiacente di dover prendere questa occasione per dichiarare che pronto sempre a coadiuvare quelle iniziative artistiche le quali, mantenendo il decoro dell'arte, garantiscano ad un tempo l'interesse di una istituzione qualsiasi che si vuol beneficiare, non potrò d'ora innanzi rendere partecipe il Conservatorio se non a quelle manifestazioni in cui questi interessi siano ben determinati e tutelati. Ciò anche per attenermi con maggior precisione ai *Regolamenti* dell'Istituto.

[1-PAcon]

*Il Cav. Bocchi, l'8 marzo, nel ringraziare Tebaldini per "il concorso prestatto alla Commemorazione Verdiana", precisa:*

L'esito finanziario del Concerto Verdiano fruttò al futuro monumento in Parma la somma di £ 541:45 che io ho già depositato presso la Cassa Comunale e così £ 500, somma stabilita a *forfait*, per il primo concerto qualunque fosse l'incasso di quella sera e qualunque ne fossero le spese. Si trattava di concerto solo orchestrale (se escludiamo il coro dei *Lombardi*), era quindi difficile prevedere l'esito oltremodo soddisfacente che ne risultò. [...] Così senza spese e senza correre alea di sorta, assicurammo £ 500. Sul Secondo Concerto [con l'Impresa del Teatro Regio] il 10% sull'incasso lordo, val dire £ 41: 45. Circa l'esito artistico si è fatto - con della buona volontà - quello che si può fare e che si fa a Parma, coi mezzi di cui disponiamo, da parecchio tempo, in fatto di esecuzioni orchestrali (se escludiamo al riguardo le straordinarie eccezioni dei concerti Campanini e Toscanini). [I-PAcon]

---

<sup>1</sup> Lettera pubblicata in A. Martinelli, *Verdi. Raggi e penombre. La compagnia del genio...*, Studio editoriale genovese, Genova, 1926, pp. 54-5.

<sup>2</sup> Cesare Pascarella (Roma 1858 - ivi 1940), dapprima pittore, iniziò l'attività letteraria nel 1881. Collaborò a *Capitan Fracassa* e *Fanfulla*. Aveva trovato il suo mezzo espressivo più congeniale nel dialetto romanesco. Nel 1886 pubblicò *Villa Glori*, che gli valse gli apprezzamenti di Carducci. Famoso anche il testo satirico *La scoperta dell'America*.

<sup>3</sup> Antonio Fogazzaro (Vicenza 1842 - ivi 1911), scrittore tardoromantico, si interessò dei drammi interiori dell'uomo accogliendo le idee del modernismo. A Milano entrò in contrasto con gli scapigliati. Esordì con la raccolta in versi *Miranda* (1874), a cui fece seguito *Valsolda* (1876). *Piccolo mondo antico* (1895) divenne il suo romanzo più famoso, preceduto da *Malombra* (1881), *Daniele Cortis* (1885), *Il mistero del poeta* (1888). *Il Santo* (1905) fu messo all'indice dall'autorità ecclesiastica alla quale successivamente lo scrittore fece atto di sottomissione.

<sup>4</sup> Il testo del discorso di Fogazzaro è tratto da *Minime* (Studi, discorsi, pensieri), Baldini, Castoldi & C., Milano, 1908, pp. 135-37. In precedenza era stato pubblicato sulla "Gazzetta Ufficiale del Regno d'Italia", n. 23 del 28 gennaio 1901, unitamente agli interventi di altri Senatori sulla morte di Verdi. La "Gazzetta" concludeva riportando la proposta del Presidente del Senato (approvata all'unanimità), di collocare, in una delle sale del palazzo senatorio, un busto in marmo del musicista, opera del Senatore Giulio Monteverde.

<sup>5</sup> Il *Rigoletto* fu rappresentato per la prima volta al Teatro La Fenice di Venezia l'11 marzo 1851. Cantante protagonista: Teresa Brambilla, consorte di Amilcare Ponchielli.

<sup>6</sup> Enrico Panzacchi (Ozzano 1840 - Bologna 1904), laureato a Pisa, fu oratore e conferenziere molto ricercato. Occupò un posto ragguardevole nella letteratura del secondo Ottocento. Si interessò di storia dell'arte, filosofia ed estetica. Fu anche giornalista. Deputato, ricoprì la carica di sottosegretario per l'istruzione. Postume uscirono nel 1908 una raccolta di *Poesie* e nel 1913 di *Prose*.

## ***LA CASA DELLE RONCOLE AL CONSERVATORIO***

*Negli atti parlamentari del Senato del Regno (Legislatura XXI - I Sessione - 1900/01) si legge:*

Disegno di legge presentato dal Presidente del Consiglio, Ministro dell'Interno (Saracco) e dal Ministro dell'Istruzione Pubblica (Gallo) nella tornata del 31 gennaio 1901:

Art. 1 - La casa dove nacque Giuseppe Verdi a Roncole, frazione di Busseto. È dichiarata monumento nazionale.

La custodia del detto monumento è affidata al Conservatorio di musica di Parma.

Art. 2 - È permesso il seppellimento della salma di Giuseppe Verdi e di quella di Giuseppina Strepponi, sua consorte, nella Casa di riposo pei musicisti, fondata dal Maestro in Milano.

*La relazione della Commissione è letta dal Senatore Roux:*

Signori Senatori,

[...] il Governo aggiunge la proposta che anche l'umile casetta dove nacque in modesto stato il sommo artista sia dichiarata Monumento Nazionale e la cura di conservarla sia affidata al vicino e benemerito Conservatorio di Parma che ispirandosi alle armonie del Verdi, coltiva con tanta efficacia l'arte musicale ed educa alunni ed interpreti così onorati nelle opere Verdiane.

Sicura che la fama del Grande Maestro sarà fra quelle che viemmaggiormente giganteggiano quanto più il tempo lontana, la vostra Commissione che ove gli italiani di oggi obliassero il casolare di Roncole, negli anni venturi verrebbero forse i cultori dell'arte di tutto il mondo a domandar conto perché l'Italia, ancora una volta obliosa dei suoi Grandi, abbia abbandonato alle ingiurie del tempo il monumento benedetto.

Adunque noi, onorandi colleghi, facciamoci l'eco elevata della voce di tutta Italia e non lasciamo nemmeno un minuto che la Casa ove nacque Giuseppe Verdi possa giammai essere obliata od un pio desiderio di Lui possa essere per qualsiasi ragione ritardato.

L'unanime e immediato consenso dica ancora oggi che Governo e Rappresentanza sanno pur essi *onorare l'altissimo maestro*.

*Il Senato approva immediatamente e il giorno successivo il disegno di legge passa alla Camera.*

*Prende la parola il Ministro dell'Istruzione Pubblica Gallo e, dopo alcuni*

*interventi favorevoli, è convertito in legge (pubblicata sulla Gazzetta Ufficiale del 3 febbraio 1901 con il n. 26).*

*Dalla relazione dell'On.le Di Scalea:*

[...] la cura della piccola casa che gratitudine di un popolo ingrandisce a nazionale monumento, alla gelosa custodia di quella scuola musicale di Parma, la quale, con le melodie del maestro plasma l'educazione dei giovani che all'arte dei suoni dedicano ogni vigore del loro intelletto.

*Il 3 (?) febbraio Tebaldini telegrafa ai parlamentari:*

Senatore Roux - Roma. Esprimole vivi ringraziamenti per benevoli parole avute seduta 31 gennaio Senato riguardo Conservatorio di Parma che sarà orgoglioso custodire umile casa ove nacque Giuseppe Verdi e dove in avvenire, come sempre, attingerà forza a bene operare, invocando spirito eletto di quei che in vita ebbe per Istituto nostro incoraggiamenti amorevoli.

Onorevole Di Scalea. Montecitorio - Roma. Mi professo vivamente grato a Lei onorevole per avere ieri ricordato seduta camera deputati titoli benemerenza Conservatorio Musicale Parma appoggiando proposta affidargli custodia storica casetta che vide nascere Giuseppe Verdi. Sarà per noi motivo di orgoglio saperci depositari tanto Monumento grandezza morale nazione.

*Il 5 febbraio il Ministro della Pubblica Istruzione a Tebaldini:*

*Gazzetta Ufficiale pubblica legge che dichiara monumento nazionale casa ove nacque Giuseppe Verdi del quale monumento è affidata la custodia a codesto Conservatorio, all'Istituto musicale della provincia ove ebbe i natali il grande Maestro sarà da oggi in poi assegnato l'alto compito di conservare gelosamente tanta insigne memoria. Attingano i giovani da essa ispirazione e coraggio per consacrarsi ai trionfi dell'arte e alla grandezza della Patria.*

*Lo stesso giorno Tebaldini al Ministro:*

Compreso alto onore concesso Conservatorio Parma divenendo depositario storica casa di Roncole ove aperse gli occhi alla vita il genio musicale di Giuseppe Verdi, ringrazio Eccellenza Vostra d'aver caldeggiato autorevolmente proposta. Sarà nostro dovere circondare eloquente monumento di religiose assidue attenzioni, attingendo fede nelle tradizioni e nei destini dell'arte italiana.

[I telegrammi, già pubblicati sulla "Gazzetta di Parma" dell'8 febbraio 1901, sono riportati in *La casa natale di Verdi alle Roncole* di Gaspare Nello Vetro, "Nuova Rivista Musicale Italiana" (v. bibl. p. 385)]

*Il 6 febbraio Tebaldini scrive a Maria Carrara Verdi:*

Signora!

Un doveroso sentimento di riserbatezza mi ha obbligato a rimanere in disparte nei giorni scorsi, sebbene il mio cuore e la mia persona fossero a Milano pur non essendomi dato di accostarmi alla salma veneranda del Grande Maestro. Venni più volte all'Hotel Milano per cercare di ottenere quello che altri avea ottenuto; ma vedendo difficile la cosa, non ho osato insistere per non essere confuso nel numero dei seccatori.

Ora che il ricordo del compianto Estinto va penetrando più fortemente in noi, a malgrado del tempo che da Lui ne va dividendo, ora posso aprirle l'animo mio che si fa eco di un sentimento, non individuale, ma generale e di quanti il mio ufficio può rappresentare. Il Conservatorio di Parma non ha potuto intitolarsi dal nome di Giuseppe Verdi perché precedenti impegni, presi dal Governo, fecero preferire il Conservatorio di Milano. Io, conoscendo questi precedenti, non ho creduto espormi ad un diniego che prevedevo certo. E per quanto avessi sconsigliato un simile passo, ho lasciato l'iniziativa e la responsabilità di esso a chi lo ha voluto tentare. [Sulla questione v. pp. 245-47].

Nondimeno per quanto da me preveduto Le confesso che il diniego del Governo mi ha recato dispiacere anche per la falsa intonazione di una parte della stampa nel darne l'annuncio. Lei sa di quanto religioso rispetto il nostro Conservatorio abbia circondato il Nome e la Persona del compianto Maestro, non solo, ma pure con quanta fede l'opera sua si sia qui studiata e si vada studiando col proposito di mettere in pratica quei consigli e quelle esortazioni che dovrebbero esser legge per chi ama e propugna la gloria dell'arte italiana. E perciò fu motivo di conforto per me l'apprendere che il Governo con una Legge speciale, dichiarando Monumento nazionale la casetta delle Roncole, l'affidava alle cure e alla custodia di questo Conservatorio.

Immagini Lei se sarà argomento di orgoglio e di religiosa attenzione per noi il compito che ne affida il Governo!

E poiché Parma ormai può vantare questo onore in compenso dell'ambita speranza di intitolare il Conservatorio al nome del Suo immortale concittadino, permetta, Signora, che Le apra l'animo mio.

Nella casetta delle Roncole, lo stesso villaggio che mi consta essere pur stata la terra che a Lei diede i natali e che Ella quindi deve profondamente amare, è mia intenzione di raccogliere, a poco a poco, un piccolo museo verdiano, radunandosi in ispecie quanto si collega alla memoria de' prim'anni del glorioso Maestro.

Io spero che Lei, Signora, vorrà ricordarsi del Conservatorio di Parma in maniera da rendere possibile la realizzazione di questo disegno.

Fra le memorie del Maestro, tutte preziose al certo, e pur tra le modeste, Ella potrà trovare quello che convenga al Museo, il quale in questo modo verrà aumentando d'importanza e di interesse.

E noi riterremo la generosa offerta come fatta al Conservatorio nostro, mentre in realtà aumenterà il lustro ed il decoro della fortunata e celebre terra delle Roncole, ormai legata a noi da vincoli di amore, di dovere, di gratitudine.

Perdoni, Signora, il mio ardire: ma Lei sa che non chiedo per me, bensì allo scopo di rendere sempre più legati questa nobile città e questo Istituto al nome ed alla memoria di Giuseppe Verdi, sacro indissolubilmente al loro avvenire.

E perciò ho fiducia che Ella abbia ad accogliere con benevolenza la presente preghiera.

Con l'animo commosso e col pensiero fisso nelle sembianze di Quei che venerammo in vita, come sarà per noi di orgoglio venerare ad ogni ora avvenire, accolga i sensi del mio più profondo ossequio e della mia più inalterabile devozione. [I-PAcon]

*L'8 febbraio sulla "Gazzetta di Parma" esce un articolo dal titolo Il Monumento nazionale delle Roncole ed il Conservatorio di Parma, con la cronaca dell'evento (v. bibl. p. 381).*

*Tebaldini, nonostante lo desiderasse, non poté attendere alla sistemazione e all'apertura del progettato museo con i cimeli verdiani, perché gli avvenimenti parmensi, come si dirà, glielo impedirono.*



40 - Studenti del Conservatorio di Parma, anno scolastico 1896-'97

## ODISSEA PARMENSE

*In quale contesto socio-culturale-politico si era svolto il sodalizio Verdi-Tebaldini? Apparentemente in una Parma aperta e ricettiva.*

*Come erano stati i rapporti di Tebaldini con l'ambiente nei quasi quattro anni di directorato del Conservatorio? Formalmente corretti e positivi.*

*Da più parti erano stati apprezzati i suoi sforzi di rendere la scuola efficiente sotto il profilo organizzativo e didattico. Egli, infatti, aveva cercato di ammodernare le strutture scolastiche e quelle del convitto; di ottenere dai professori e dagli impiegati una collaborazione costruttiva; di dialogare con gli allievi per aprirli a nuovi orizzonti.*

*Convinto che i futuri musicisti dovessero possedere una formazione culturale interdisciplinare, invitava a parlare esperti (Fogazzaro, Panzacchi, Lesca, Albini, Oliva); disponeva per l'arricchimento della biblioteca con testi non solo di musica; curava le esercitazioni strumentali d'insieme, tanto che gli studenti erano in grado di suonare in orchestre esterne e spesso venivano richiesti dal Teatro Regio per spettacoli di prim'ordine; si adoperava perché i giovani delle ultime classi assistessero ad opere di importanti autori e a concerti con famosi direttori come Hans Richter, Giuseppe Martucci e Arturo Toscanini; istituiva un corso di canto gregoriano e polifonia per far meglio conoscere la grandezza dei maestri della tradizione italiana; presentava e faceva approvare dal Ministro della Pubblica Istruzione il nuovo Statuto...*

*In un clima di tale fervore la stampa ne esaltava l'operato. Soprattutto la "Gazzetta di Parma" non tralasciava occasione per lodare le esercitazioni pubbliche che si tenevano al Regio Conservatorio.*

*Morto Verdi, che aveva apertamente incoraggiato l'azione riformatrice di Tebaldini, le cose cambiarono nel volgere di qualche mese: molto per ragioni politiche - è vero - ma forse anche per l'indole dei parmensi di allora, chiusi nel loro "ducato borghese", economicamente solido e intellettualmente reazionario, che mal sopportavano coloro i quali volessero sovvertire l'ordine consolidato, apportando novità non gradite. La Loggia Massonica locale, preferendo un direttore più incline al teatro d'opera, complice l'accesa ventata verdiana, iniziò una pretestuosa campagna denigratoria nei confronti di Tebaldini e volse in negativo quelli che erano i suoi meriti. Il conforto degli amici musicisti, primo fra tanti il violinista Enrico Polo (cognato di Toscanini), non bastò a lenire il suo dispiacere, anche se il tempo gli darà ragione. Il 2 febbraio 1902, ad esempio, lo stesso Ministro Nasi inviava ai direttori degli istituti musicali una circolare in cui raccomandava di dare ampio spazio alle esercitazioni degli allievi... Inoltre, alcune delle innovazioni introdotte da Tebaldini in seguito furono adottate da altri conservatori italiani.*



41 - La facciata verso strada del Conservatorio di Parma ieri e oggi

*Il periodico “La Scintilla” del 27 luglio 1901 focalizzava le motivazioni di fondo del contrasto che si andava acuendo:*

[...] sono di fronte [da un lato] un uomo autoritario e troppo invogliato di riforme, dall’altro interessi lesi, abitudini secolari, suscettibilità forse morbose, forse abusi che si ribellano e recalcitrano: lo scoppio di un conflitto era inevitabile, senza contare che vi è chi dice che vi sia, come retroscena, anche una questione politico-religiosa. [...]

*E lo storico di Parma Ferruccio Botti<sup>1</sup>, nell’articolo su “Vita Nuova” del 1952 (v. bibl. p. 380), sia pure a posteriori, inquadrava ancor più chiaramente la situazione:*

[...] da noi [Tebaldini] fu incompreso, osteggiato, e quasi respinto [...]. Per chi non lo sapesse vogliamo ricordare come allora nella vita pubblica imperava la Massoneria, despota satanica e irriducibile. [...] Antonio Fogazzaro era convocato davanti al Consiglio Superiore della Pubblica Istruzione, di cui era membro autorevole, per rispondere del suo atto di sottomissione alla Chiesa per la condanna del “Santo”. [...] La Parma di allora, che in tutte le sue manifestazioni pubbliche vantava il trionfo del libero pensiero e il suo acido anticlericalismo [...], non poteva sopportare il Tebaldini “amico dei preti”, cristiano praticante, riformatore della musica col ritorno al gregoriano, legato all’“oscurantismo” del medioevo. [...]

*Continuando la narrazione dei fatti, nel maggio del 1901, il Ministro della Pubblica Istruzione Nunzio Nasi<sup>2</sup> restituì approvato il nuovo Statuto elaborato da Tebaldini recante sostanziali modifiche, tra le quali l’obbligo dello studio del canto gregoriano e della polifonia per gli allievi di composizione e la partecipazione degli altri alle esercitazioni d’insieme. Guarda caso, sempre in maggio, l’Onorevole socialista Guido Albertelli<sup>3</sup> presentava un’interrogazione alla Camera dei Deputati sulla conduzione del Conservatorio e il giornale “L’Idea”, diretto dallo stesso parlamentare, andava pubblicando articoli contro Tebaldini. E sui muri di Via del Carmine (oggi Via del Conservatorio), apparvero le scritte: “La F[orca] a Tebaldini”; “Via Tebaldini!”. Pietro Mascagni, che qualche anno dopo a Pesaro si troverà a vivere una vicenda analoga, ironicamente diceva al suo amico: - Ho saputo che a Parma ti hanno intitolato una via!*

*A quel punto, sicuro di aver agito per una giusta causa, lo stesso Tebaldini chiese un’ispezione ministeriale che ebbe esito positivo. Ma l’Albertelli tornò all’attacco con una seconda interpellanza e il Ministro Nasi dispose un’inchiesta parlamentare nominando due membri: uno (il Prof. Alberto Dal Prato) incompetente in materia perché insegnante di scienze; l’altro (il Maestro Amintore*

*Galli), chiaramente di parte, perché era stato in polemica sulla stampa con Tebaldini e, a detta di qualcuno, aspirante alla direzione di quel Conservatorio. Tebaldini in un circostanziato “Memoriale” inviato al Ministro controbatté con prove inoppugnabili ogni addebito. Dieci alti magistrati, dopo aver esaminato la documentazione, il 14 marzo 1902, all’unanimità, concludevano:*

La Commissione Consultiva non trova nell’inchiesta alcuna accusa della quale il M° Tebaldini debba rispondere. Egli invece apparisce un uomo che senza mezzi di fortuna, superando tutte le difficoltà che s’incontrano nella vita in tali condizioni, poté acquistare ancora giovane [alla nomina aveva 33 anni] un posto invidiabile ed invidiato. La Commissione ritiene meritevole il Tebaldini del posto che occupa ed i risultati dell’inchiesta non sono che la conseguenza dell’invidia che egli ha suscitato coll’ottenerlo e delle difficoltà che dovette superare nell’introdurre nel Conservatorio le necessarie riforme. La Commissione Consultiva ritiene quindi: 1°) Che nessun provvedimento occorra al Ministero di prendere a carico del Direttore del R° Conservatorio di Musica di Parma M° Tebaldini; 2°) Ritiene invece degno di lode e di speciale considerazione il detto M° Tebaldini che merita nell’interesse del Conservatorio anzidetto di essere aiutato ed agevolato dal Ministero, perché possa compiere le salutari riforme iniziate; 3°) Ritiene inoltre che siano meritevoli di censura tutti quei professori ed impiegati del Conservatorio i quali per denigrare il Direttore non risparmiarono contro di lui giudizi erronei ed accuse ingiustificate. [APTe]

*Nel frattempo Tebaldini, stanco di dover contrastare da solo l’azione di chi lo calunniava, anche per salvaguardare la dignità di uomo e di artista e per assicurare alla famiglia un futuro più tranquillo, partecipò al concorso indetto dal Ministero di Grazia, Giustizia (e Culto) per il posto di Maestro Direttore della Cappella Musicale di Loreto.*

*Quando il 25 aprile 1902 gli furono comunicati i risultati favorevoli dell’inchiesta, avendo già vinto il concorso e accettato l’incarico di Loreto, non ritenne opportuno tornare a Parma.*

*Ma gli rimase per tutta la vita l’amarezza per quegli accadimenti. Nonostante la vittoria, si considerava moralmente leso, per cui sempre tornò a parlare della vicenda, soprattutto con le persone che conoscevano le sue qualità artistiche e morali. Nel 1904, inviò addirittura una memoria completa al Ministro della P. I. Vittorio Emanuele Orlando<sup>4</sup> nella quale concludeva:*

Alla E.V. chiedo riparazione dei torti patiti; da Lei attendo il conforto a cui ho diritto, il sollievo che mi ristori, l’atto di giustizia che mi rianimi. Io La prego di leggere nelle pagine del triste romanzo nel quale venni trascinato e di pensare con Alessandro Manzoni che se io, nell’addossarmi la missione di educatore, ho

ricordato che *dove comincia il pericolo non cessa il dovere*; se al posto a me assegnato dovevo affrontare *violenti a cui dispiaceva ciò che a me era comandato*, pur tuttavia ho sempre creduto e credo tuttora che il *soffrire per la giustizia è il nostro vincere*, perché l'iniquità può avere delle minacce da fare, dei colpi da dare, ma non dei comandi! [APTe]

*Per Tebaldini, sempre in quell'anno, arrivava un'altra soddisfazione: il Ministro Nasi "in istato d'arresto per le sue malefatte veniva sottoposto al giudizio dell'Alta Corte di Giustizia. Dio non paga il sabato!"*. [APTe]

*Negli anni egli ricevette molte testimonianze di solidarietà e stima. Quelle a lui più care erano di Ildebrando Pizzetti: Lettera dedicatoria, in La musica dei Greci (Casa Ed. "Musica", Roma, 1914, pp. I-III), e Caro Conservatorio del Carmine, in "Giallo e Blu" (v. bibl. p. 384).*

Carissimo Maestro,

si ricorda?... Quattordici anni or sono Ella iniziava al Conservatorio di Parma le sue belle lezioni di Canto gregoriano, invitando ad assistervi gli alunni delle Scuole di Composizione.

Si ricorda? Non so. Ma ben me ne ricordo io, ed ho sempre in mente i suoi insegnamenti preziosi, e ricordo il fervore che faceva vibrare la Sua voce, mentre Ella si studiava di far comprendere e *sentire* ai giovani discepoli la divina bellezza delle antiche melodie onde volle essere espressa la fervida intimità degli uomini cui la parola di Cristo uomo aveva recato il conforto di una speranza suprema.

Ella parlava a noi giovani delle melodie liturgiche latine, e ce le faceva conoscere ed ammirare, perché in essa è un meraviglioso tesoro di espressioni che un musicista non può ignorare senza vergogna.

Ma c'era, ...allora, chi voleva vedere nelle sue lezioni una pura e semplice manifestazione di clericalismo e di propaganda clericale!...

Ma non voglio ora ricordarle i per Lei tristi anni del Suo directorato al Conservatorio di Parma; dico tristi per Lei perché la Sua intelligentissima opera di riforme didattiche, che avrebbe dovuto essere non solo riconosciuta ma benedetta, dentro e fuori del Conservatorio, fu avversata, osteggiata accanitamente senza ragione alcuna...

Io so, ed è la verità vera, che anni fecondi di buoni risultati ce n'erano stati ben pochi, per il Conservatorio di Parma, prima che Ella se ne assumesse la direzione: e ve ne son stati anche meno, dopo.

E per me so che al Suo esempio e ai Suoi insegnamenti io debbo non solo alcuni degli anni di mia vita più dolci a ricordare, ma anche l'aver sentita la necessità di studiare amorosamente le antichissime musiche e teorie musicali.

De' miei studi intorno alle musiche antichissime, latine e greche in ispecie, è testimonianza questo modesto opuscolo, ed io La prego di accettarne la dedica in segno della memore gratitudine e del non mutabile affetto che nutre per Lei il Suo

Ildebrando Pizzetti

Firenze, febbraio 1913

[...] I quattro anni durante i quali il Tebaldini - da molti incompreso o frainteso, e da molti osteggiato - diresse il nostro conservatorio rimangono senza dubbio i più belli i più fervidi i più fecondi che il nostro Conservatorio abbia vissuto da cinquant'anni; e forse non ne aveva avuto di altrettanto memorabili neanche prima. Prescindendo da tutto ciò che io personalmente m'ebbi da lui - la immediatezza della sua comprensione di uomo e di artista, il conforto della sua fiducia, il suo affetto di maestro e di amico fraterno - il Tebaldini fu il primo a rivelare a tutti noi scolari del Conservatorio la pura bellezza del canto liturgico latino, e la stupenda bellezza della polifonia vocale italiana e straniera dal Quattro al Seicento; e ci fu guida e maestro allo studio e alla conoscenza di innumerevoli musiche grandi, di ogni tempo e paese. Era il Direttore del Conservatorio, ma voleva anche essere ed era, per tutti gli alunni, un compagno un amico un fratello. [...]

*Il testo solidale di Mario Pilati<sup>5</sup>, apparso in "Fra Gherardo di Ildebrando Pizzetti"<sup>6</sup>, entra nell'argomento in modo più diretto:*

[...] Il Tebaldini [...], non esitò a prenderlo [Pizzetti] sotto la sua guida spirituale, vigilandolo, proteggendolo ed aiutandolo in ogni modo, perché la sua educazione si compisse secondo la sua naturale inclinazione, favorendone i desideri di conoscenza e di ricerca, e mirando ad imprimere alla scuola stessa un'atmosfera di libertà entro la quale potersi muovere agilmente, senza gli impacci e i pregiudizi della mentalità burocratico-scolastica, imperante ed opprimente. Per questa sua opera il Tebaldini s'ebbe a quel tempo molte critiche e lotte accanite, per cui più tardi fu finanche costretto ad abbandonare il posto. Ma il seme era gettato e non mancò di dare i suoi frutti. Fu quello il momento in cui fu operata la sua benefica spinta verso quel risvegliarsi della coscienza musicale italiana che con Ildebrando Pizzetti doveva dare il segno più alto e certo.

[...] dall'argomento principale del canto gregoriano il Tebaldini prendeva le mosse per discussioni d'ogni più vario genere, dal musicale al letterario al filosofico all'estetico in genere. [...] Né fu trascurato, anzi attentamente eseguito, lo svolgersi che si veniva compiendo nella espressione musicale dai varî paesi, nell'ora contemporanea, sì che da tutto questo fervore, da questa vita intensa di purissime emozioni e rivelazioni, dal Tebaldini promossi altresì con viaggi d'istruzione nelle principali città musicali, il Pizzetti ebbe a trarre tanto lievito per le sue successive riflessioni e conquiste. [...]

*E, sempre Pilati, in "Bollettino Bibliografico Musicale" del 1929 (v. bibl. p. 384), in un lungo articolo su Tebaldini:*

[...] La gioia suscitata dall'incontro felice col giovane [Ildebrando Pizzetti] di cui parlavamo più sopra, doveva costare ben caro al Maestro, in quanto essa aveva il torto di vieppiù infiammarlo nel compimento di un'opera troppo alta e disinteressata, perché potesse venir compresa da un ambiente di cose e d'uomini contro il quale era giuocoforza mettersi in aperta posizione di battaglia, trattandosi di demolire barriere insormontabili costituite da vietati pregiudizi, da una balorda e caotica pratica scolastica e, barriera più di tutte insormontabile, da un complicato ingranaggio di meschini interessi personalistici, tenuto su da uomini in cui l'inettitudine tecnica ed artistica era pari alla più elastica instabilità della coscienza.

Si era nel tempo del maggior auge e imperio di quella consorzeria di uomini, oggi fortunatamente e definitivamente debellata, facenti capo alle Logge massoniche e ai falsi apostoli della demagogia socialistoide da tavolino e da osteria, da un lato, e dell'inconcludente *liberalismo* dall'altro. Ogni eventuale espressione o intenzione di nuova vita nazionale era condannata ad atrofizzarsi dal *non plus ultra* programmatico del più polveroso e marcio conservatorismo, malamente giustificato da tradizioni invocate e conclamate a piè fermo, con occhi che non sapevano scorgere di esse il benché minimo segno di proiezione nel futuro. [...] Tale il *clima* mentale e morale dell'Italia di allora, clima che, se aveva risparmiato il chiuso sacro raccoglimento del tempio, quando il Tebaldini accudiva alle cappelle delle basiliche veneziana e patavina, non poteva risparmiare un pubblico Conservatorio, organo governativo e municipale, fortilizio esposto a tutti i venti, quale quello di cui il Tebaldini aveva assunto la direzione. C'era sì il conforto della parola di un grand'Uomo, un uomo superiore [...], ma ben più gravi e di diversa natura di quelli che Giuseppe Verdi (perché è di lui che si tratta) poteva immaginare, e con lui lo stesso Tebaldini, erano gli *inevitabili ostacoli* da superare, perché erano di quelli a cui la più salda fede e la più tranquilla coscienza di un artista non son mai preparate abbastanza. Così doveva essere, come vedremo, del Tebaldini, il quale cominciò subito a rimettere in sento le traballanti fondamenta del vecchio Conservatorio, [...], sì da renderlo non solo platonicamente all'altezza dei tempi [...], ma rispondente a quegli ideali elevatissimi che nessun'epoca, per vile ed oscura che sia, vale a spegnere nel cuore di anche pochi uomini di vera fede, fra i quali, *rara vis* davvero *il Tebaldini*. [...] Suscitare entusiasmi, promuovere e fortificare la fede nei cuori puri e vibranti di quegli adolescenti, sostituendo alle inevitabili timidezze e incertezze dell'età coraggio di idee e d'opere, favorirne in ogni modo il processo di assimilazione ad alimento della loro esperienza, saggiarli, provarli all'atto della realizzazione formale e pratica delle loro fatiche, e, quando fosse occorso, anche materialmente aiutarli: ecco il programma del Tebaldini direttore di Conservatorio, e come tale del

Tebaldini musicista innanzi tutto italiano, tradizionale eppur attuale, funzionario scrupoloso eppur artista senza rinunzie dinanzi all'avvenire dell'arte, vero padre e fratello spirituale, ben dicevamo, dei suoi discepoli. [...]

*Tebaldini, nonostante le sofferenze che Parma gli aveva procurato, amò quella città più di ogni altra in cui si era trovato ad operare. Fino al termine dei suoi giorni seguì, con paterna attenzione, le sorti del Conservatorio. E ha lasciato un documentato dossier con testimonianze probatorie sulla vicenda parmense. L'argomento, anche per l'autorevolezza degli interlocutori, meriterebbe di essere conosciuto appieno e dovrebbe essere oggetto di un'apposita pubblicazione.*

---

<sup>1</sup> Ferruccio Botti (Parola, Parma 1905 - Noceto, Parma 1983), ordinato sacerdote nel 1927, tre anni dopo fu inviato a Talignano come priore. Fu corrispondente della "Deputazione di Storia Patria" e collaboratore della "Gazzetta di Parma" con lo pseudonimo di Ferrutius. Come biografo di Giuseppe Verdi, scrisse *Vita di Verdi* (1941) e, in "Spigolature Verdiane", *Verdi e la religione* (1942), *Verdi e l'Ospedale di Villanova d'Arda* (1952), *Verdi nel giudizio degli intimi* (1953). Sulla rivista "Ecclesia" pubblicò *Inediti verdiani*. Diede alle stampe una serie di volumi di storia locale, un libro su Paganini (1962) e uno su Toscanini (1977).

<sup>2</sup> Nunzio Nasi (Trapani 1850 - Erice 1935), deputato dal 1886, fu Ministro delle Poste del Gabinetto Pelloux e dell'Istruzione con Zanardelli (1900-1903). Nel 1904 fu condannato per peculato ad undici mesi di carcere. I suoi elettori, che lo consideravano vittima di odii politici, continuarono ad eleggerlo non tenendo conto dell'annullamento delle varie elezioni.

<sup>3</sup> Guido Albertelli (Parma 1867 - Roma 1938), laureato in ingegneria, progettò importanti opere, soprattutto di idraulica, per il territorio parmense. Nella sua città fu tra i fondatori del Partito Socialista e della Camera del Lavoro. Dal 1900 al 1902 e dal 1913 al 1921 fu deputato al Parlamento. Sfuggito ad un attentato dei fascisti, si trasferì a Roma.

<sup>4</sup> Vittorio Emanuele Orlando (Palermo 1860 - Roma 1952) fu insigne professore di diritto presso le università di Modena, Messina, Palermo e Roma. Deputato dal 1897, fu Ministro dell'Istruzione, di Grazia e Giustizia, dell'Interno. Nel 1917, dopo la disfatta di Caporetto, fu Presidente del Consiglio. Nel 1924 si oppose al fascismo ritirandosi dalla vita politica. Nel '44 riprese la cattedra a Roma, rivestì alti incarichi e fu senatore di diritto nella prima legislatura repubblicana.

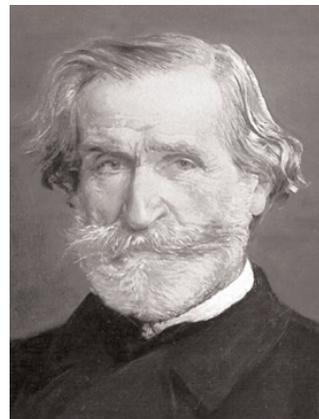
<sup>5</sup> Mario Pilati (Napoli 1903 - ivi 1938) studiò al Conservatorio "San Pietro a Maiella" di Napoli diplomandosi in composizione. Docente prima al Conservatorio di Cagliari, poi in quello di Milano, tornò nella sua città come professore di contrappunto dell'Istituto in cui aveva studiato. Passò, quindi, a Palermo. Fu anche compositore di brani per orchestra, per pianoforte e di musica da camera. Come critico musicale collaborò a quotidiani e periodici.

<sup>6</sup> In "Bollettino Bibliografico Musicale", Milano, 1928, pp. 8-9.

*Tra i Grandi della Storia*



42 - Gioacchino Rossini e Vincenzo Bellini (sopra), Gaetano Donizetti e Giuseppe Verdi (sotto)



## DA ROSSINI A VERDI

*Questo testo di Tebaldini sta in “Album Cimarosiano, Aversa a Domenico Cimarosa nel primo centenario della sua nascita” (Napoli, 1901). È un ampio e appassionato studio dettato pochi giorni prima della “giornata verdiana”, da lui organizzata per gli ottantasette anni del venerato Maestro. Nella prima parte affronta il discorso critico su Rossini, Bellini, Donizetti, colonne portanti della musica dell’Ottocento, poi quello su Verdi:*

[...] Nello svolgersi di simili avvenimenti, sull’orizzonte del Teatro della Scala, era apparso un altro giovane, il quale con un primo lavoro aveva suscitato di sé larghe e vive speranze.

Il nome nuovo, il nome dato al *maestrino* - che dalla fertile pianura emiliana era giunto a Milano - dopo la prima rappresentazione dell’*Oberto Conte di San Bonifacio* (18 novembre 1839) era corso sulle labbra di tutti gli ambrosiani.

Giuseppe Verdi ormai era atteso dal pubblico fidente ad una nuova prova. Ma la prova parve fallire. Quello stesso anno così fecondo di gloria per Donizetti - il quale a Parigi attirava ammirazione su di lui e sull’arte italiana - quel 1840 che riuscì fortunato per Pacini, non arrise di egual fortuna al giovane bussetano. E non solo non arrise, ma fu pure a lui fonte di intimi crudeli dolori; cause prime dell’insuccesso che accompagnò sulle scene il suo secondo lavoro melodrammatico.

Varie vicende trascorsero nei pochi mesi di silenzio a cui egli volle sacrificarsi. Sorse però la primavera del 1842, e sorse foriera di gloria vera; di quella gloria la quale senza interruzione accompagnò il nuovo astro sino agli albori di questo nuovo secolo.

Il trionfo del *Nabucco* aggiunse in modo indissolubile un nuovo anello a quella catena che dai grandi del secolo scorso sino a Rossini, a Bellini a Donizetti era arrivata a quasi mezzo il secolo, senza interrompersi, senza spezzarsi mai.

La fatalità del destino che attendeva Donizetti, doveva essere vinta dalla potenza del genio immaginoso e robusto di Verdi, il quale con uno stile tutta virilità ed energia e con accenti fieri, cantò le aspirazioni e le glorie della patria.

E mentre Verdi si riaffermava in modo così decisivo e clamoroso, a Vienna, allo storico Teatro di Porto Carinzia, era ancora il patetico Donizetti - l’erede spirituale di Bellini - che ad *Amina* dava una compagna immortale in quella *Linda di Chamounix*, che amorosa ed amata, giunse sino a noi, a commuovere e deliziare. Poi, nell’anno successivo, Verdi appresta e presenta a Milano *I Lombardi alla prima Crociata*; Donizetti con voce più armoniosa ed insinuante, canta e crea a Parigi il fine *Don Pasquale*, a Vienna *Maria di Rohan*, ed a Parigi ancora, quello

che fu il suo canto del cigno: *Don Sebastiano*. E Mercadante intanto si riafferma a Torino col *Reggente*, opera che ebbe lunga e prospera vita.

Questi i trionfi, queste le glorie dell'arte italiana!

Dalla sera in cui alla Scala si è rappresentato per la prima volta il *Nabucco*, da ben cinquantanove anni, la gloria di Verdi inonda l'Italia di luce fulgida ed abbagliante. Vicende politiche ora tristi ed ora liete; periodi di aspre contese artistiche; sistemi e scuole in opposizione fra di loro; momenti di morbosità ultramontane: tutto egli ha dominato con l'arte sua virile, energica, incisiva; mantenendosi, soprattutto, eminentemente italiano.

I vecchi l'amano con trasporto per le emozioni profonde ad essi procurate nei momenti eroici del nazionale riscatto; i superstiti d'una epoca ormai remota si commuovono, si appassionano ancora alle calde melodie di chi ha cantato la patria ne' suoi destini, nei propri entusiasmi; i giovani, cresciuti con altre aspirazioni artistiche, si riportano alle finezze penetranti e suggestive del magnifico primo atto di *Don Carlos*; agli squisiti, magistrali tocchi pittorici d'*Aida*; con maggior entusiasmo, perché più intime e comprensive, alle pagine di *Falstaff*, risplendenti il più sereno classicismo. E tutti si protestano grati al glorioso maestro che, dopo qualche anno di silenzio, coraggioso, audace, abbia fatto seguire un nuovo capolavoro che la stessa evoluzione estetica consacrerà in avvenire fra le opere le quali coronano superbamente l'edificio del vero e legittimo periodo classico della musica italiana.

Il genio verdiano, nella storia musicale d'Italia, domina il nostro secolo. Esso ha varcato i gioghi nevosi, il mare tempestoso, le lande lontane; è penetrato in ogni più recondito recesso ove palpita un cuore, ove un'anima sente e prova il fascino della commozione.

Ciò che appare nell'opera di Verdi, ciò che superbamente emerge dall'arte sua, anche da quelle pagine che la critica potrebbe credere destinate ad essere travolte dalle ingiurie del tempo, è la personalità la quale raccoglie in sé, e man mano va sempre più raffinando, tutte le tendenze, le caratteristiche, le virtù - e, se vogliamo, anche i difetti - dell'arte italiana.

Lungi dal ripetersi, dal ricopiare sé stesso, lontano dal mostrarsi stanco ed infiacchito, anche nelle opere più recenti, Verdi non ha fatto che camminare, ricercando nell'intima inesauribile, feconda sua vitalità psichica ed intellettuale, il segreto di ininterrotta giovinezza, di gloriosa, superba grandezza. Infatti, chi potrebbe dire che la passione dalla quale sono animati Gilda ed il Duca, Manrico e Leonora, Violetta ed Alfredo, pur nell'espressione musicale, risenta l'una dell'altra? Eppure pochi mesi di distanza passarono fra la composizione di *Rigoletto*, del *Trovatore* e della *Traviata*!

In questa virtù organica, risiede appunto tutto il segreto pel quale le creazioni di Giuseppe Verdi resistono e resisteranno a lungo nel dominio dell'arte viva, malgrado tutte le evoluzioni del gusto e della moda; malgrado le stesse innegabili conquiste a cui la tecnica è potuta arrivare nella seconda metà del secolo XIX.

Quando *Oberto Conte di S. Bonifacio* ed *Un giorno di Regno* apparvero al pubblico, Gaspare Spontini si riposava sugli onori che tutta Europa gli avea tributati pe' suoi due capolavori: *La Vestale* e *Fernando Cortez*.

Rossini da dieci anni avea raggiunta l'alta vetta sulla quale era asceso con *Guglielmo Tell*. Bellini, il dolce cigno della melodia, già da tempo era trapassato da questa vita terrena per assurgere all'immortalità. Donizetti avea ormai composte *Lucrezia Borgia* e *Lucia di Lamermoor*.

In un momento difficile il giovane maestro bussetano era dunque entrato nell'arringo del teatro lirico.

Le prime manifestazioni sicure della sua anima artistica si incontrano nel *Nabucco*; nella energica *stretta finale* della *Sinfonia*; nel canto largo e commovente del coro: *Va pensiero sull'ali dorate*, a cui tre generazioni si sono commosse ed hanno palpitato. *I Lombardi alla prima Crociata*, di cui son rimasti celebri il coro *O Signor che dal tetto natio* ed il *terzetto* dell'ultimo atto, videro la luce della ribalta alla *Scala*, nella primavera del 1843. Un anno appresso (1844) la Fenice di Venezia ebbe la primizia del quinto spartito verdiano; e fu d'esso quell'*Ernani* che in breve tempo divenne popolare in tutta Italia. Poi ai 3 di novembre dello stesso anno, Roma accoglieva con largo plauso *I due Foscari*, a cui successe nei primi mesi del 1845 *Giovanna d'Arco*, sulle scene del maggior teatro milanese. Seguirono poi *Alzira* (Napoli, S. Carlo, 12 agosto 1845) ed *Attila* (Venezia, [La] Fenice, 17 marzo 1846).

Di tutte queste creazioni il maggior plauso in quell'epoca, e la durata sulle scene anche al presente, furono riserbati al *Nabucco* ed all'*Ernani*. Apparso in un momento di caldo amore patriottico, anche *Attila* scosse profondamente gli animi, ma in seguito non fece che rare apparizioni.

Con *Macbeth* (Firenze, Teatro della Pergola, 14 marzo 1847) il compositore accenna a cercare nuovi orizzonti; e questa ricerca traspare altresì da *I Masnadieri* (Londra, Teatro Reale, 22 luglio 1847), sebbene questo spartito non abbia riportato un deciso successo.

Nel periodo di tempo che ci troviamo ad esaminare, l'attività e la fecondità del maestro uguaglia, se non vince, quella de' suoi più fortunati predecessori. Così pochi mesi dopo l'apparizione de' *I Masnadieri* - nel momento in cui Gaetano Donizetti, a Bergamo, spirava fra il compianto generale - Verdi, rimasto il principale erede della gloria de' maggiori maestri italiani, prepara per Trieste *Il Corsaro* e per Roma *La Battaglia di Legnano*. A questi due spartiti fa succedere quella *Luisa Miller* (Napoli, dicembre 1849) nella quale, con la sana e fresca ispirazione, le nuove tendenze di stile e di forma vanno sempre più ampliandosi e riaffermandosi in un indirizzo più deciso e sicuro.

*Stiffelio* (Trieste, 1850), riprodotto poscia a Rimini nel 1857 col titolo di *Aroldo*, non ottiene grande favore presso il pubblico e non rappresenta che una parentesi nella gloriosa ascesa del maestro bussetano.

È con *Rigoletto* che Verdi si trasforma completamente; è con questo mirabile

lavoro che i tentativi manifesti in *Macbeth* ed in *Luisa Miller* di voler assurgere a maggiore perfezione di forma e di sistema, trovano l'ausilio più ampio e potente nel linguaggio del genio che parla con accenti di caldo amore, di straziante dolore.

A *Rigoletto*, il capolavoro che la storia dell'arte salutava con entusiasmo e tosto incideva nelle sue pagine a caratteri indelebili, si aggiungeva *Il Trovatore*, opera forse, nello stile e nella condotta, meno perfetta della prima, ma ricca di pagine geniali, robuste, ispirate, che tosto ottennero una popolarità grandissima.

Dopo pochi mesi dall'apparizione del *Trovatore*, ecco che Verdi - inesauribile nella sua vena feconda - fa seguire *La Traviata*, il cui quarto atto, col quarto atto del *Rigoletto*, consacra e compie in modo immortale la prima evoluzione della musa verdiana. Dalle frasi incisive ed ampie per cui *Nabucco* ed *Ernani* colpirono il pubblico dell'epoca, l'autore è passato al motivo passionale, sostenuto da intime e più ricercate modulazioni armoniche.

L'arte lirica del virile maestro si è trasformata nell'espressione psicologica dei personaggi i quali amano e piangono in uno slancio di affetto e di passione umana, veramente soggiogante e conquistatrice.

*I Vespri Siciliani* (Parigi, 1855), *Simon Boccanegra* (Venezia, 1857) sono opere storiche dalle linee grandiose. In esse le qualità organiche per cui *Rigoletto* e *La Traviata* rivelarono all'arte un nuovo aspetto del genio verdiano, appaiono come soverchiate da un ritorno a forme melodrammatiche che l'autore sembrava avesse di proposito abbandonate.

Ma una più sicura estrinsecazione delle due tendenze che nella fantasia di Verdi miravano ad essere congiunte in un solo fine, si riscontra negli spartiti successivi: il primo dei quali ottenne tanta fortuna e tanto favore quanto ne incontrarono *Rigoletto* e *La Traviata*. Si intende accennare ad *Un Ballo in maschera* (Roma, 1859), a *La Forza del Destino* (Pietroburgo, 1862) e a *Don Carlos* (Parigi, 1867).

In quest'ultima opera in ispecial modo si contengono scene intiere di una efficacia che conquide l'animo, per il senso di squisita modernità e di energia drammatica che in esse domina potentemente.

Fra le creazioni di Verdi le quali, unanime e duraturo, sollevarono l'entusiasmo del pubblico e l'ammirazione della critica, va collocata l'*Aida*, apparsa per la prima volta al Cairo il 24 dicembre 1871.

L'indole di questo scritto non permette di dettare che impressioni generali rapide e sintetiche, sull'opera grandiosa di Giuseppe Verdi. Ecco perché siamo costretti a riprendere l'esame momentaneamente interrotto osservando dall'alto la linea amplissima che segna il percorso di tutta la creazione, a cui ha dato vita il genio dell'immortale maestro.

I quattro periodi più importanti, che sono rappresentati da *Nabucco*, *Lombardi ed Ernani*; poi da *Rigoletto* e dalla *Traviata*; indi da *Don Carlos* ed *Aida*; infine da *Otello* (1887) e da *Falstaff* (1893), segnano le tappe ascendenti di un ciclo che

va man mano svolgendosi, abbracciando un periodo di tempo superiore alla media comune della capacità umana.

A mezzo secolo di distanza dai primi successi, qual è l'artista, il pensatore, lo scienziato il quale possa dire di vivere la vita stessa che attorno a lui si svolge e si agita?

Giuseppe Verdi trascorre la sua giovinezza in un ambiente angusto e ristretto, quale doveva essere per lui la dimora di Busseto.

Gli riesce di portarsi a Milano, e qui lo perseguitano alcune avversità che sul suo animo dovevano pur esercitare una impressione di sconforto e di tristezza. Studia e lavora; ma tutto deve ricercare in sé stesso.

Questo fatto, nella realtà transitoria dell'esistenza, gli sarà forse apparso un inciampo. Al contrario doveva divenire la causa principale della sua fecondità, della sua personalità artistica.

Milano certamente, sessantacinque anni addietro, per quanto attraesse entro le sue mura letterati ed artisti di bella fama, come ambiente musicale non si sarebbe potuto paragonare a Vienna, dove le tracce durature impresse dalla vita artistica ivi trascorsa da Gluck, Haydn, Mozart, Beethoven e Schubert, erano penetrate nell'educazione stessa della popolazione. Né sarebbesi potuto confrontare Milano a Parigi, dove Cherubini e Rossini facevano convergere attorno alla loro personalità, tutto il mondo musicale che, nelle diverse branche dell'arte, dominava la Francia intiera.

Erano quindi circoscritti per Verdi i mezzi di cultura e di educazione; limitate le occasioni per sentirsi stimolato all'emulazione; modeste fors'anche le sue aspirazioni. Ma natura prepotentemente lirica, egli, quando si vide dischiusa la via dell'avvenire, volle dedicarsi di preferenza a quel ramo dell'arte verso cui si sentiva attratto da irresistibile trasporto! E compose pel teatro!

E continuò il lavoro suo fecondo, studiando in sé stesso, traendo vantaggio continuo dall'esperienza che venivano porgendogli le sue stesse creazioni, modificando, sviluppando in una continua progressione tecnica, in una costante evoluzione estetica, tutto sé medesimo.

Per conseguenza sono a ritenersi poco fondate le conclusioni di quelli i quali pretendono che l'arte di Wagner possa aver esercitato qualche influenza sulla maniera di Verdi. Saremmo quasi tentati a dire che questa è una assurdità.

Certo, la mente di Verdi deve aver pensato assai, innanzi alle potenti manifestazioni wagneriane; certamente il suo animo deve aver sentito profondamente, intimamente per esse. Ma comprese benanco, come la propria forza risiedesse appunto nella possibilità di mantenersi in un'orbita tutt'affatto personale e distinta. E restò il maestro italiano per eccellenza, nella ampia traccia melodica; nella veste armonica, monda di morbosa sensualità; nello stile vigoroso, senza molli raffinatezze; nello strumentale, spoglio di ogni strana ricercatezza; finalmente, nella forma quadrata, incisiva, chiara, determinata.

In *Otello* e *Falstaff* sono state abbandonate le vecchie divisioni degli atti in

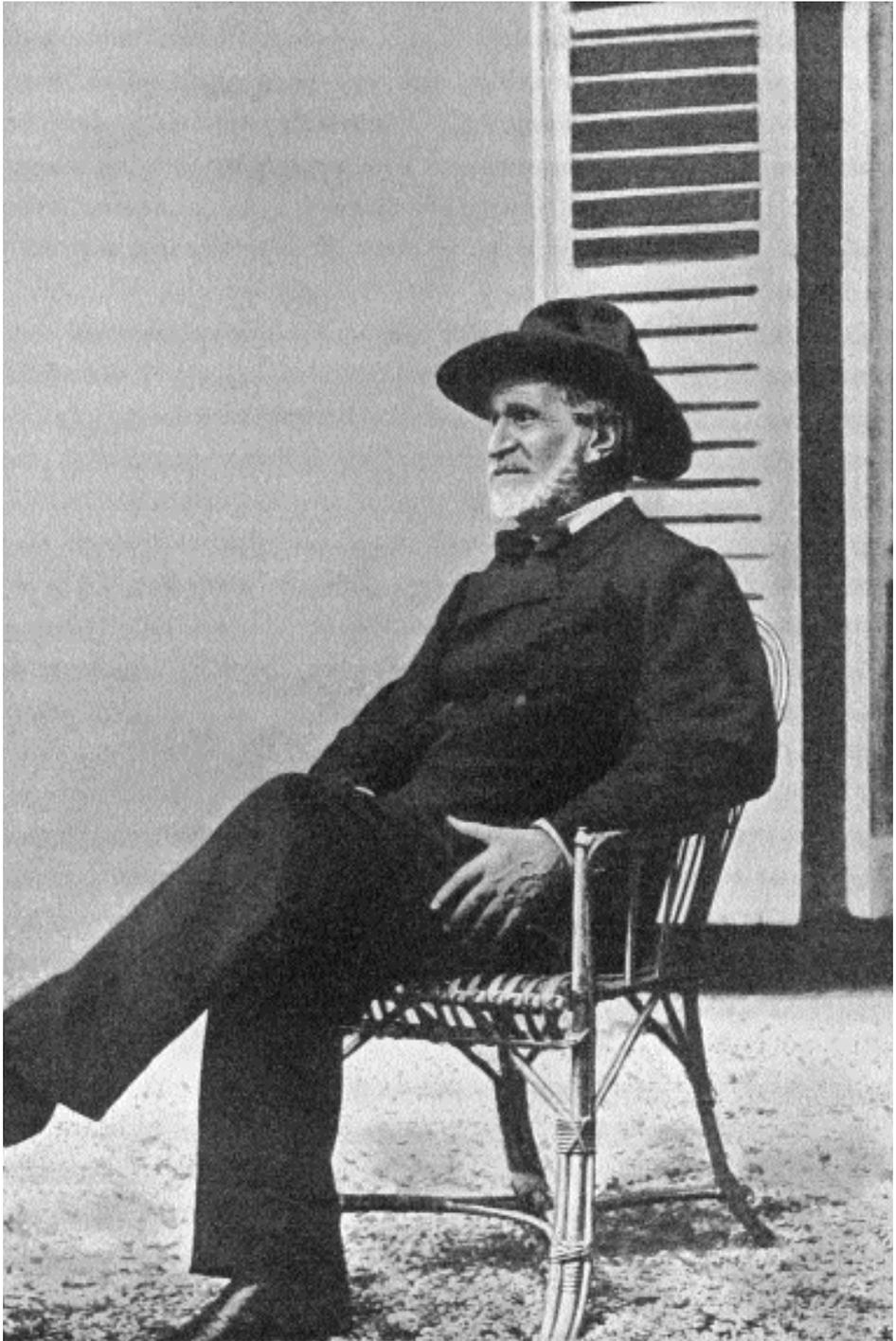
romanze, duetti, scene, finali, ecc. Questo è vero! Ma, senza che proprietà alcuna sia stata tolta allo sviluppo scenico, alla continuità drammatica, il classico pezzo, vestito di più moderni indumenti, esiste del pari, si delinea chiaramente, dando forma lirica ad una logica successione di episodi e di situazioni drammatiche.

E poiché il dramma lirico è una forma d'arte da cui il convenzionalismo non potrà mai allontanarsi, poiché la verità scenica ad ogni costo, nell'opera in musica resterà sempre un desiderio, sia permesso di dire, che, convenzionalismo per convenzionalismo, il solo logico ed accettabile rimarrà in ogni tempo quello dei compositori i quali nel dramma lirico hanno voluto e saputo *fare della musica*.

La grandezza di quella scuola musicale che in Giuseppe Verdi ha avuto uno de' suoi più gloriosi rappresentanti, risiede altrove che nella semplice esteriorità; sta tutta nell'intima espressione psicologica a cui assurge la melodia. Forse un compositore il quale oggi interpretasse come Giuseppe Verdi il *quartetto del Rigoletto*, in una linea così ampia e sviluppata, ma pure con significazione psicologica sì intensa e vera, sarebbe tacciato di convenzionalismo!

Eppure non è ciò che la critica, né ora né mai, potrà dire di quella pagina immortale. [...]

Parma, 8 novembre 1900



43 - Giuseppe Verdi davanti alla sua villa di Sant'Agata



44 - Giovanni Tebaldini all'epoca in cui era direttore del Regio Conservatorio di Musica di Parma

*Verdi 1813-1913*



Verdi Giuseppe

L'Anno mil huit cent trente six le jour du jour de Nôtre Dame  
heureux dimanche à Paris en ont lieu Affirmé au observé  
de Buzeto opposé et état Civil de la Commune de  
Buzeto susdit Leys. Tenant de Boro, est comparu Verdi Charles  
age de vingt huit ans Aborigène de nationalité à Rome  
lesquels nous après avoir un instant d'usage Masculin ne  
L'empereur du courant à huit heures du soir de son  
d'écarter et de la l'écarter l'écarter, p. d'écarter commise à  
Rome de son épouse et au quel il a déclaré vouloir donner  
le prénom de Giuseppe Tortura, j'ai vu Les  
de ces déclarations et présentations faites en présence de  
Rome an de l'écarter ne age de cinquante un ans, Hauteur de  
la l'écarter et l'écarter Hauteur age de cinquante un ans  
Comme, d'écarter à Buzeto et après en avoir donné  
la l'écarter: reporté à la l'écarter et l'écarter sont signés  
au nom  
Comme l'écarter Verdi Carlo G. Sindaco l'écarter  
Verdi adjoint

## NEL PRIMO CENTENARIO DELLA NASCITA

*Nel 1913, ricorrendo il primo centenario della nascita di Verdi, i maggiori musicologi furono mobilitati per parlare e scrivere della sua arte.*

*A Busseto il 14 ottobre si tenne il Primo Congresso Nazionale dei Maestri di Musica<sup>1</sup> che si era proposto di infrangere “la barriera d’ombra e quasi di ostilità esistente tra la pubblica coscienza e la cultura, la pratica musicale”.*

*Questi gli intenti: “Vogliamo che del meraviglioso patrimonio storico onde il genio musicale nostro irradiò in secoli di servitù sul mondo, creandoci un titolo di primogenitura, purtroppo tramontato e vergognosamente negletto, la coscienza pubblica, i pubblici poteri, sieno informati e si valgano a risorgere, a rifiorire secondo le promesse nazionali del nostro riscatto. [...] Nel centenario del grande musicista cittadino, raccogliamoci nella terra che gli fu culla e ispirazione; ripigliamo il programma suo; bandiamone la nazionale necessità; chiediamo la collaborazione dei pubblici poteri e del sentimento collettivo ed avremo non solamente provveduto alle fortune avvenire della musica e de’ suoi cultori, ma innalzato il più vero e proprio monumento al cantore dell’indipendenza patria, al genio eroico che con *Falstaff* restaurava la essenza e la eccellenza della musica nazionale”.*

[ASB]

*Tebaldini in quel periodo riprese il tema della Italianità musicale e, in una lettera da Loreto, indirizzata il 12 luglio a Ildebrando Pizzetti, lamentava:*

[...] Ma hai molta ragione di deplorare l’insita ignoranza delle cose nostre sempre dimostrata dai francesi in genere. Ed oltre all’ignoranza l’incapacità assoluta di comprendere, della nostra arte, lo spirito animatore. Però bada che altrettanto possiamo dire dei tedeschi. Ma non vedi che tutti, quando vogliono prendere un’immagine del nostro paese copiano... i briganti, i lazzaroni napoletani, i gondolieri veneziani con la mandola a tracolla ed in musica si ispirano a *Santa Lucia*... ed i più moderni... a *Funiculi Funiculà*?! E tornando ai francesi... che abbia avuto ragione Alfieri di dire... *più li pesi e... men ti danno?*

Ricordo p.e. che Verdi, malgrado la carriera da lui percorsa nei teatri di Parigi, ogni qual volta si entrava a dire di quella gente, si urtava sempre. Conservava certo in cuore qualche forte rammarico! Del resto anche la critica più dotta, prendo quella della S.I.M., dimostra forse - verso di noi - anche verso i nostri antichi che essa esalta soltanto per demolire il presente - quella vera dottrina e quella larghezza di vedute che sarebbe tanto necessaria? [...]

[BPMP (F. Pizz.)]

*Inoltre, si dedicò a “Verdi 1913”<sup>2</sup>, scritto incentrato sulla prima fase della carriera del Musicista. Potrebbe trattarsi del testo per le commemorazioni verdiane,*

*da lui tenute in alcuni centri delle Marche (v. cron. pp. 37-8), che non risulta pubblicato:*

## I

Il consenso unanime di inalterata ammirazione e di profonda gratitudine che l'Italia, con islancio commovente, ebbe a tributare alla memoria di *Giuseppe Verdi*, ha segnato nella storia contemporanea una data gloriosa e significativa. Né soltanto pel fatto del riconoscimento universale della virtù fascinatrice del Genio che conquide gli animi tutti, sì bene ancora per la concordia di intenti che, nel ritmo grandioso e multanime, ha fatto pulsare i nostri cuori e vibrare le fibre del nostro essere in un solo e grande sentimento: quello dell'orgoglio nazionale; dell'amore ineffabile; della riconoscenza profonda, viva, sincera, per Lui che con la Gioia ideale dell'anima ha saputo assicurare a tre generazioni di italiani la coscienza della propria energia intellettuale, e la fede nei propri destini.

Mai nel nostro paese, al di fuori dell'omaggio tributato ai fattori della patria unità e indipendenza, mai si assistette a spettacolo commovente pari a quello che in un unisono solenne e grandioso sembrò elevarsi verso la maestà del Cielo immenso, e dalle maggiori alle minori città, e dai teatri, dalle sale, dalle piazze, dalle officine, dalle scuole, ancora; dai più modesti villaggi, dagli umili casolari sperduti fra le campagne, per conclamare alla gloria di Colui che *veramente* - si può dire - *tutta Italia onora*.

Persino il povero suonatore d'organetto a cilindro od a mantice che gira pe' cascinali in cerca d'un pane e d'un soldo; persino lo strimpellatore di chitarra; il cieco viandante che geme sul suo violino; o il vecchio cantore che corre le osterie e le taverne; persino costoro, in taluni momenti, sentirono l'impulso istintivo, il bisogno irrefrenabile, di tributare a Lui - pur al cospetto di pochi uditori distratti, ma tosto avvinti dal senso arcano delle melodie verdiane - l'omaggio commosso della loro fede e del loro affetto.

Là dove otto, dieci, dodici suonatori di strumenti diversi si sono potuti raccogliere, pur là fra quattro casupole disposte intorno ad un'aja in campagna, si è saputo e voluto dimostrare che Giuseppe Verdi vive e vivrà nell'anima della Nazione per molti anni ancora.

D'onde adunque tanto fervore di fede, pur nelle intelligenze musicalmente più evolute, se anche la critica serena ed oggettiva è costretta a riconoscere e ad ammettere che nella produzione verdiana, della prima e della seconda maniera specialmente, moltissime pagine sono state sorpassate dal medesimo autore, non soltanto per il contenuto estetico ma altresì nell'organismo drammatico che le informa così come erano già sorpassate al loro apparire da altre opere insigni di maestri italiani e stranieri tuttora vive e palpitanti nell'anima del pubblico?

Cercherò di indagarne le ragioni.

\*

Giuseppe Verdi visse i suoi più begli anni di giovinezza nella povertà e nella oscurità. Per virtù di una insita energia, lontano dalle lotte intellettuali e politiche che si dibatterono nel primo trentennio del secolo scorso in Lombardia, non vide, non sentì intorno a sé che *sé stesso*. E fu gran ventura!

In questo io amo raffigurarlo a Giacomo Leopardi, sebbene nessuna affinità d'indole, psicologica, mentale, familiare e d'ambiente si possa, nella vita dei due Sommi, rintracciare e connettere. Ma l'aver dovuto trarre entrambi la fonte della propria energia intellettuale dal linguaggio della natura che ebbe a circondare la loro giovinezza; e più ancora l'aver dovuto plasmare la propria anima per le voci intime e profonde che nell'anime istesse andarono man mano suscitandosi, mi conferma nell'opinione che Leopardi e Verdi si formarono - pur in così diverse condizioni - allo stesso modo e per virtù delle medesime forze occulte. Il povero casolare, il misero abituro che si affonda quasi nella pianura melmosa, fra i giunchi ed i salici, fra canali e fossati, d'innanzi a cui si stende un molle piano erboso, e là in fondo si erge la modesta chiesetta campagnola con a lato - più lungi - la maestosa Villa Marchionale dei Pallavicini. Poi l'immensa pianura che dalla catena dell'Appennino parmense giunge alla linea del Po, e dal corso dell'ampio fiume ai contrafforti dell'Alpe; ed il succedersi de' prati pe' lunghi filari de' platani e de' pioppi che sin nel lontano orizzonte si adergono verso il cielo.

Tale la scena che circondò la misera vita infantile di Giuseppe Verdi. Nessuna eco musicale attorno a lui, se non quella grandiosa e solenne della natura. Le piccole riunioni di una ristretta società di dilettanti, che si raccoglieva periodicamente a Busseto a fare un po' di musica, non potevano appagare al certo lo spirito irrequieto dell'adolescente musicista anelante verso più larghi confini. Sentì allora Egli tutta la costrizione cui la sua anima d'artista incipiente parve assoggettarsi e si raccolse ancora, e tutto, in sé stesso.

Se così non fosse avvenuto, Giuseppe Verdi forse sarebbe rimasto travolto, come tanti altri, dall'avverso destino e di Lui poco o nulla potrebbe dire la Storia.

\*

Facendoci ad osservare e considerare le condizioni d'ambiente create nella loro giovinezza ai maestri più celebri, i quali con la loro fama si erano già affermati in precedenza al periodo iniziale della vita artistica di Giuseppe Verdi, vediamo ben tosto che nessuno di essi - si può dire - ebbe a trovarsi così solo ed abbandonato al pari del giovane studentello di Busseto.

Gioacchino Rossini nacque in teatro da gente di teatro. Come i figli d'arte nelle famiglie dei comici, col latte della madre, succhiò bambino ed adolescente tutto il fervore della feconda vita teatrale di quel tempo, percorrendo, quale maestro dei cori, i principali teatri di Romagna. A quindici anni poté iscriversi alla

classe del P. Stanislao Mattei in Bologna. A diciannove già tre opere aveva presentato con felice successo ai pubblici di Bologna e di Venezia.

Gaetano Donizetti sino al diciottesimo anno studiò a Bergamo - città musicale per eccellenza - e studiò bene, col Mayr. Egli pure passò a Bologna alla Scuola del P. Mattei ove ben presto cominciò a comporre pel teatro. Quando compiva i ventisei anni, i pubblici di Venezia, di Roma, di Milano, di Napoli e di Palermo già avevano acclamato entusiasticamente al suo nome ed a parecchie sue opere. Vincenzo Bellini a Catania, in un ambiente discretamente musicale, si avviò ben presto verso una mèta sicura. A diciotto anni fu ammesso al Conservatorio di Napoli ove ebbe la confidente protezione dello Zingarelli il quale si diede premura di fargli conoscere, nelle loro migliori opere, Iommelli e Paisiello, Haydn e Mozart.

Ma ricordiamo un altro fra i maggiori del secolo XIX.

Nel medesimo anno in cui Verdi vedeva la luce in quel povero abituro nel quale il padre esercitava un infimo commercio di sali, tabacchi, vino, acquavite (come dice la scritta tuttora decifrabile) e generi diversi, nasceva a Lipsia un'altra esistenza destinata a percorrere grande cammino: Riccardo Wagner! Ma nasceva nella storica città sassone dove la vita musicale era sin da allora così viva e palpitante; dove il grande Sebastiano Bach, con la Tomasschule, aveva ingigantito una già superba tradizione artistica; dove Mendelssohn poteva poi raccogliere gli elementi per instituire un Conservatorio ed i famosi Concerti della Gewandhaus; dove lo sviluppo commerciale-editoriale di musica e di tutte le branche ad essa attinenti era salito fin da quel tempo al più alto grado di incremento; dove Scuole, Accademie di ogni genere ed Università fiorivano, quasi dirò, da secoli, significava ben altro - per la formazione dello spirito e della mente - che vagire e provare i primi palpiti della vita in un piccolo ed oscuro villaggio della grande pianura lombardo-emiliana. Riccardo Wagner vide ben presto agitarsi attorno a sé tutta una intensa vita feconda di dottrina e di sapere, di indagine e di battaglia. Egli ancor giovanetto sentì palpitare l'onda fremente dei grandi ideali d'arte che in uno dei massimi centri dell'intellettualità germanica si agitavano incessantemente. Cresciuto a sua volta in una famiglia d'artisti e fra gente di teatro, a diciannove anni aveva già composto e fatto eseguire *Sonate*, *Fantasie* e *Quartetti*; abbozzata una *Tragedia* di grandi proporzioni, e quasi ultimate due *Opere* che, rappresentate molti anni dopo, apparvero al pubblico degne di plauso.

Cosa poteva mai aver fatto di simile Giuseppe Verdi se attorno a Lui non aveva allignato che la povertà e il sacrificio? Si sa troppo bene che sino al momento di abbandonare Busseto egli alternò gli studi musicali, iniziati col buon maestro Ferdinando Provesi, alle esercitazioni di musica sacra alla Collegiata con le mansioni di commesso nel negozio di coloniali del suo protettore Antonio Barezzi. E quando il Monte di Pietà di Busseto gli assegnò il sussidio di £ 1200, da suddividersi in quattro annualità, per recarsi al Conservatorio di Milano a

studiare, Verdi partì col cuore gonfio di speranze e di illusioni; speranze ed illusioni che in pochi giorni dovevano inesorabilmente svanire.

## II

Raccolsi dalla viva voce del Maestro la narrazione dell'esame sfortunato da Lui sostenuto alla presenza di una Commissione di maestri presieduta dal Censore del Conservatorio, il loretano Francesco Basily. Molto si è detto, molto si è gridato, a proposito ed a sproposito contro il Basily per tale fatto. La verità però scaturisce soltanto dalla circostanza d'essersi dovuto applicare alla lettera il *Regolamento* del Conservatorio. Verdi, già innanzi nell'età, pare non abbia dimostrato al pianoforte tutta quella capacità e disinvoltura che pe' suoi diciannove anni il *Regolamento* richiedeva. Poi per l'ammissione al Convitto esigevasi nei candidati la qualità di cittadino del Regno Lombardo Veneto. Nato oltre Po, Verdi, a Milano era considerato come... straniero; non aveva quindi alcun diritto da affacciare. Il *Regolamento* era contro di Lui, e quest'arma formidabile della umana debolezza; questa autenticazione della insufficienza individuale - il *Regolamento* - che in fatto d'arte specialmente diviene così spesso documento di insipienza e di crudeltà, impedì a Verdi di accedere all'Imperiale e Regio Conservatorio di musica. Però Egli - il grande Maestro - ancora negli ultimi anni di vita non sapeva capacitarsi del perché se il *Regolamento* era - burocraticamente - contro la legalità della sua domanda, gli avessero poi fatto subire un esame pratico che, non riuscito, parve il tormento della sua giovinezza e *cauchemar* [incubo] della sua vecchiaia\*.

---

\* Perché intorno al nome di Francesco Basily non duri né permanga un immeritato e severo giudizio che la di lui fama e l'opera sua d'artista sembra involgere ingiustamente in un'onda di biasimo, credo doveroso ed interessante ricordare convenientemente questa figura di musicista italiano meritevole di speciale attenzione.

Figlio di quell'Andrea Basily di Città della Pieve che dal 1740 al 1777 fu maestro della Cappella Musicale alla Basilica di Loreto e che appartiene alla categoria dei più fecondi ed ispirati polifonisti del secolo XVIII - ultimo baluardo d'un'arte già declinante, poscia scomparsa e dimenticata - studiò a Roma col Janacconi e fu Maestro di Cappella a Foligno ed a Macerata. Dettò ben quindici melodrammi, alcuni dei quali incontrarono entusiastico successo nei teatri di Roma, di Firenze, di Venezia, di Milano e di Napoli. Dal 1809 al 1827 occupò il posto, che fu già del padre suo e di Zingarelli, alla Cappella di Loreto. Eletto Censore del Conservatorio di Milano, vi rimase sino al 1837, nel quale anno fu chiamato alla carica di Maestro della Cappella Vaticana in Roma. Morì il 25 marzo del 1850, a tempo quindi per osservare da vicino il cammino percorso da Giuseppe Verdi dal 1842 in poi con le prime dieci opere, accolte tutte da successi clamorosi, due delle quali - *I due Foscari* e *la Battaglia di Legnano* - rappresentate per la prima volta precisamente all'Argentina di Roma. Quante volte in cuor suo, d'innanzi alla gloriosa ascesa, si sarà rammaricato il Basily di non aver deciso e fatto decidere, anche al suo amico professore di pianoforte Antonio Angeleri - nome del resto chiarissimo e benemerito dell'arte - cui sembra risalga una parte

della responsabilità sino ad ora attribuita esclusivamente al Basily, con maggior ponderazione nei riguardi dell'ammissione di Giuseppe Verdi al Conservatorio di Milano.

Eppure il maestro loretano, malgrado le invettive dei critici improvvisati, digiuni di cognizioni e privi, nei loro giudizi, di sufficiente serenità, rimane e rimarrà quale lo tramandò ai posteri il Fetis nella sua opera *Biographies universelle des musiciens*. Mi piace di ricordarlo con le stesse parole dell'eminente storico e musicista belga che fu direttore del Conservatorio di Bruxelles.

“Nel mese di agosto del 1841 - scrive il Fetis - ebbi occasione di vedere in Roma questo insigne artista. Provai allora penosa impressione nel constatare l'isolamento in cui egli era costretto a vivere, scoraggiato come era nel non poter compiere la restaurazione della buona musica da chiesa per mancanza dei sufficienti mezzi d'esecuzione. Ciò ch'ei mi disse allora sull'ignoranza dei musicisti della Cappella Vaticana fu qualche cosa di inaudito per me; essa era tale da non permettergli di mettere allo studio le stesse proprie opere, costretto invece a far cantare le sole composizioni impresse da lungo tempo nella memoria degli esecutori. L'abate Santini, che mi accompagnava nella prima visita che io feci al Basily, confermò con la testimonianza questi fatti. Se i cantori della Cappella di San Pietro non fossero essi a tale grado di inettitudine, questo grande artista, benché vecchio settantenne, sarebbe stato capace di far rinascere i bei giorni dell'arte. Ché malgrado la gotta che paralizzava in parte le sue dita, ei volle improvvisare per me sopra un vecchio pianoforte ed io rimasi colpito dalla freschezza delle sue idee, dal suo squisito sentimento e dal fuoco ch'egli metteva nell'esecuzione. Quando lo lasciai mi disse di voler dettare una *Sinfonia* che desiderava facessi eseguire dall'orchestra del Conservatorio di Bruxelles. Difatti qualche mese appresso ricevetti il manoscritto originale di quest'opera che conservo preziosamente. La composizione nello stile di Haydn fu ripetuta diverse volte al Conservatorio e produsse magnifica impressione”. *gt.*

Adattatosi perciò a studiare privatamente alla scuola di Vincenzo Lavigna - un maestro napoletano che fu professore di canto ed accompagnatore alla Scala di Milano, ove nel 1802 aveva fatto rappresentare la sua prima opera, *La muta per amore*, e che morì nel 1837 - ed a vivere poveramente, Verdi cominciò man mano a farsi conoscere in private Società ed Accademie milanesi (come quella dei Filodrammatici) assai stimate. È noto l'incidente che si dice avvenuto in casa del Lavigna a Milano fra Basily e Verdi. Il Censore del Conservatorio parlava col primo dell'esito negativo che aveva avuto in quei giorni l'esame pratico nel concorso al posto di Maestro di Cappella al Duomo di Monza. I varî concorrenti non avevano saputo sviluppare convenientemente il tema di *Fuga* loro assegnato, per lo svolgimento, dallo stesso Basily. Il Lavigna chiese all'amico e collega il tema in questione che passò là per là a Verdi il quale si trovava per caso, in quella sera, presso il suo maestro e che si ritirò tosto in una stanza vicina per elaborarlo attentamente. In capo a qualche ora il lavoro era compiuto. Il Basily nell'esaminarlo rilevò qualche variante introdotta nel tema iniziale. Della qual cosa sembra che Verdi si sia giustificato adducendo la povertà del tema stesso che, ad un certo momento, avrebbe reso nudo e povero anche lo svolgimento. Narrano i cronisti che il Basily sia rimasto punto sul vivo dalla osservazione di Verdi, e che in quel momento abbia meditato suo malgrado - e con rammarico - sull'esito sfavorevole di quell'esame che tre anni innanzi aveva rimandato Verdi dal Conservatorio. Io non saprei se l'aneddoto - da molti riferito - sia esatto. Il fatto è questo: che forse da tale circostanza Verdi - come vedremo più innanzi - si

indusse a chiedere egli stesso il posto di Maestro di Cappella al Duomo di Monza. Come abbia atteso Egli ai propri studî sotto la guida del Lavigna si può dedurre, oltreché dalla circostanza surriferita, pur da altri dati di qualche rilievo. Lo stesso Maestro nel febbraio del 1896 a proposito d'una mia pubblicazione d'indole storico critica [*L'Archivio Musicale della Cappella Antoniana in Padova*] mi scriveva [qui Tebaldini cita una parte della lettera di Verdi riportata nelle pp. 48-9 di questa pubblicazione]. Il Vallotti infatti fu un compositore e teorico di alto valore. Contemporaneo del P. Gianbattista Martini e di Giuseppe Tartini si trovò a discutere con competenza le teorie scientifiche di Fux e di Rameau, di Eximeno e dell'abate Vogler - maestro questi a Weber - entrando con essi in relazione epistolare. Pubblicò opere didattiche di grande pregio, sulla traccia delle quali - evidentemente - Verdi studiò a lungo.

A Milano il giovane maestro bussetano nel primo periodo di sua dimora non rimase che per circa tre anni: dal novembre del 1832 all'estate del 1835, escluso il periodo delle vacanze durante le quali usava tornare in patria. Frequentando l'Accademia dei Filodrammatici conobbe il direttore della Filarmonica, il bresciano Pietro Massini, che gli fu amico affezionato e lo incoraggiò dal suo posto, al punto di cedergli l'incarico, in una circostanza, di dirigere *La Creazione* di Haydn. Verdi però fin da quel tempo pensava al teatro. Ne fa fede la qui unita lettera indirizzata al Massini stesso:

“Busseto il g.º 28 Luglio 1835

Amico carissimo

Non ti ho risposto prima d'ora (siccome convenuti) perché sono arrivato in patria più tardi di quello che io mi credeva.

Io scrivo l'opera (come tu sai) e quando ritornerò in Milano spero di aver abbozzati tutti i pezzi.

Dammi notizia di tutti i cantanti che avrai sentito nella Accademia che a questa ora avrai data, onde potermi regolare nella esecuzione delle voci.

Conservami la tua amicizia che mi è cara assai. Io non ti faccio complimenti perché tu mi conosci e quindi li credo inutili.

Salutami gli amici e dammi notizie del nostro buon Tedesco (di cui non mi ricordo più il nome).

Ricevi un abbraccio dall'amico sincero. *Giuseppe Verdi*”. [Ab., cit., I, p. 205]

L'opera poteva essere l'*Oberto Conte di San Bonifacio*? Presumibilmente sì, se seguiamo l'ordine degli eventi.

Verdi contava di tornare a Milano, ma in quali condizioni? Pensò allora al posto tuttora vacante a Monza quale Maestro della Cappella del Duomo. E si indirizzò senz'altro alla:

“Ill.ma e Veneranda Fabbriceria della Basilica Collegiata di San Giovanni in Monza. Sapendo il sottoscritto che in codesta Basilica di San Giovanni è vacante

il posto di Maestro di Cappella osa ricorrere all'Ill.ma e Veneranda Fabbriceria supplicando la medesima ad accettarlo a detto impiego previa quegli esami che saranno necessari, dichiarando e promettendo che egli, qualora fosse favorito, adempirà con ogni premura e col più indefesso zelo al suo dovere in modo che l'Ill.ma e Ven.da Fabbriceria ne resti pienamente soddisfatta, né mai abbia il minimo motivo di dolersi di sua scelta.

In attesa di essere esaudito, si protesta di codesta Ill.ma e Ven.da Fabbriceria.

Umilis.mo Dev.mo ed Obb.mo Servo *Giuseppe Verdi*.

Busseto il g.º 11 ottobre 1835”<sup>3</sup>.

Ma nulla ottenne il giovane Maestro di quanto desiderava. Dovette quindi adattarsi a restare in Busseto. Era morto Ferdinando Provesi ed a Verdi - non senza contrasto - venne assegnata la di lui successione quale Maestro della Banda cittadina e della Scuola Municipale di Musica. Un competitore preferito però gli contese il posto di organista alla Collegiata. Ciò che gli valse le prime amarezze ed i primi sconforti.

Nell'aprile del 1836, circondato dalle premure e dalle attenzioni del suo primo protettore Antonio Barezzi, si fidanzò alla figliuola del laborioso negoziante e del noto dilettante di musica. La bella Margherita - la cui effigie ha corso il mondo al pari di quella del Maestro - divenne per tal modo la compagna - nelle prime gioie e nei primi dolori - di Colui che già da tempo aveva sentito in cuor suo di amare.

Ma al soggiorno di Busseto, pur nella nuova condizione familiare, mal si rassegnava Giuseppe Verdi. Lo possiamo arguire da quest'altra lettera indirizzata all'amico Pietro Massini:

“Amico carissimo

Dall'ultima tua ho inteso quanto mi scrivi relativamente all'Opera, e quantunque tu mi tenga ancora in speranza, io preveggo benissimo che per quest'anno non ne facciamo nulla. Ora ti voglio parlare d'altro: sappi addunque che io sono stanco di stare in Busseto, perché tu sai che in un piccolo paese non vi sono risorse per chi fa professione di musica. Non vi sono speranze di avanzamento lontano dalle città, quindi tu vedi che io passo la mia più bella gioventù nel niente.

Io per questo attenderei di nuovo alla Cappella di Monza (benché per genio non sia inclinato alla musica da Chiesa)\*.

Tu devi favorirmi col farmi sapere se quel posto è ancora libero e se havvi nessun intoppo onde ottenerlo. Parmi che colà starei meglio che in Busseto perché paese vasto e poi perché vicino alla capitale [Milano]. Ti raccomando con calore

---

\* Importante questa affermazione che reca luce sull'indole di Verdi nei riguardi di una parte della sua produzione musicale.

d'informarmi di tutto e di rendermi avvertito [sic] il più presto che puoi. Perdonami del disturbo.

Il tuo amico di cuore ti abbraccia. *G. Verdi*

Il g. 15 ottobre 1836”.

Cosa abbia potuto rispondere l'amico Massini non sappiamo. È noto invece che Verdi si trattenne a Busseto un anno ancora coll'ideale fisso di poter riuscire a rappresentare la sua prima opera. Lo rivela quest'altra importantissima lettera:

“Amico carissimo,

Ero da qualche giorno a Parma per aspettare il nuovo impresario certo Granci di Lucca. Intanto io mi procurava appoggi presso alla commissione del teatro, presso all'orchestra, i quali tutti mi erano riusciti facilmente, perché a dirtela in amicizia, non per mio merito, io godo di qualche merito in Parma. Anzi io aveva trovate persone di vaglia che s'erano esibite per assistermi. L'altro ieri venne finalmente l'Impresario, al quale mi presentai subito a nome della Commissione, e senza tanti preamboli, mi rispose che non gli conveniva esporsi con un'Opera di esito incerto. Io credevo a tutta prima che fossero ciarle per farsi, come si suol dire, incensare; ma per quanto io abbia detto non l'ho potuto mai tirare ad una trattativa e mi ha dato sempre l'istessa risposta.

S'io non fossi stato il primo a parlargli avrei pensato che qualche maligno gli avesse parlato di me svantaggiosamente, ma ciò non era possibile. Io sono ritornato a casa arrabbiato e dolentissimo senza avere la menoma speranza. Poveri giovani hanno un bel studiare! Sempre senza ricompensa!

Dimmi, non ti sarebbe possibile parlare a Merelli per vedere se si potesse eseguire in un qualche Teatro di Milano? Digli prima di tutto che io vorrei che lo spartito fosse sottoposto all'esame di valenti Maestri e quando il giudizio fosse sfavorevole non vorrei che l'opera si eseguisse.

Tu mi faresti un servizio grandissimo. Tu forse mi potresti trarre dal niente ed io te ne sarei obbligato eternamente. Unisciti anche col Piazza e parlane. Attenderò poi risposta a Borgo S. Donnino per Busseto.

Ti abbraccio di cuore e sono sempre

L'Aff.mo amico *Giuseppe Verdi*

Busseto 3 Novembre 1837”\*

Anche per quanto si accenna in questa lettera è a ritenersi si trattasse dell'*Oberto Conte di San Bonifacio*. Ma la ripulsa dell'impresario del Teatro di Parma assieme alle noie e ai contrasti sopportati da Verdi a Busseto nel suo ufficio di

---

\* Gli originali delle lettere di Verdi al M.<sup>o</sup> Pietro Massini sono possedute dall'erede diretto di questi Dr. Enrico Venturi Chirurgo Dentista in Bergamo [collocazione attuale sconosciuta].

Maestro di musica, devono averlo determinato a tornare senz'altro a Milano con la propria famiglia.

### III

Ecco dunque l'uomo del domani avviarsi di nuovo, con un fardello di amarezze nel cuore e colla prospettiva di gravi responsabilità famigliari, alla volta della Capitale lombarda. Come abbia trascorso Verdi i due anni dall'autunno del 1837 al novembre del 1839 non è il caso di indagare né di ricordare; ma certamente non senza ansie, né senza lotte, il *maestrino* - così chiamato nell'ambiente ambrosiano - deve essere riuscito a far accettare e rappresentare il suo primo melodramma al Teatro della Scala.

Furono primi interpreti dell'*Oberto* la Maria Shaw soprano, Salvi Lorenzo tenore, Marini Ignazio basso, Marini Antonietta mezzo soprano. Maestro al cembalo fu Giacomo Panizza e Primo violino capo e Direttore d'orchestra Eugenio Cavallini, entrambi onorevolmente legati, si può dire, alla storia del Teatro milanese nella prima metà del secolo XIX.

Come tutti sanno il successo dell'opera fu de' più lusinghieri, anzi de' più felici. Qualche mese innanzi - precisamente la sera del nove marzo - sulle medesime scene aveva riportato magnifico successo *Il Bravo* di Saverio Mercadante: opera complessa, nutrita, robusta, ispirata; dall'impronta maschia, rigorosa, degna al certo di essere annoverata fra le migliori del repertorio italiano.

Questo tuttavia non impedì che il melodramma del giovane maestro bussetano facesse breccia nell'animo del pubblico milanese accogliendo il quasi ignoto autore con lusinghiera e confidente aspettativa per un secondo desiderato lavoro. Con fondate speranze si attese dunque il Verdi ad una nuova prova, ma la prova - purtroppo - parve fallire. Quello stesso anno, 1840, così fecondo di gloria per Donizetti con *La Figlia del reggimento*, col *Poliuto* e *La Favorita*; così fortunato per Pacini con la *Saffo* e per Mercadante con *La Vestale*, non arrise con eguale fortuna all'autore di *Un giorno di regno*. E non soltanto questo: ché segnò per Lui date tremendamente dolorose con la morte della moglie e dei due bambini, causa prima dell'insuccesso che accompagnò sulle scene della Scala la mancata opera giocosa.

Varie vicende trascorsero nei mesi di silenzio cui Verdi, accasciato, volle poscia sacrificarsi e condannarsi.

Ma la primavera del 1842 è forse foriera di vera gloria; di quella gloria che accompagnò il nome e le opere di Giuseppe Verdi sino agli albori del secolo XX, per accompagnarlo tutto nell'anima della generazione presente e delle generazioni future.

Il trionfo del *Nabucco* aggiunse in modo indissolubile un nuovo anello alla fulgida catena che, dai grandi maestri italiani del secolo XVII, senza interrompersi mai, né mai spezzarsi, doveva allacciarsi alla vecchiaja feconda del Cigno bussetano.

Fu per la legge del destino che Egli, nell'ora del suo maggiore sconforto, lesse a caso - come narrano le cronache - i versi del Solera: *Va pensiero su l'ali dorate*. Da quel momento si può dire parlò in lui la voce del Genio.

Mi guarderò dal fare - da queste pagine - della poesia o del sentimentalismo d'occasione, ma gli è certo che questa prima melodia resa e mantenutasi per settant'anni tanto vitale e popolare, si presenta con un carattere di nobiltà che lascia intravedere in chi l'ha concepita, la capacità spirituale e creativa di librarsi ben alto pegli orizzonti dell'Arte. E questa forza di espressione, la quale era destinata a penetrare nel cuore agitato e commosso degli ascoltatori - dirò meglio - degli italiani d'allora; a suscitare speranze ed affetti, come si manifesta suggestiva nel Corale: *Jerusalem, Jerusalem, la grande, la promessa città* e nel Coro: *O Signore, dal tetto natio ci chiamasti con santa promessa*, dell'opera *I Lombardi alla prima Crociata* rappresentata alla Scala nel febbrajo del 1843.

Senza dubbio, se al lume di una critica unilaterale ed arida ci facessimo ad esaminare quanto il teatro melodrammatico italiano già possedeva in quel tempo e questa superba produzione accostassimo alla incipiente opera verdiana, non arriveremmo a capacitarci dei grandi successi ottenuti presso il pubblico dal *Nabucco*, dai *Lombardi*, dall'*Ernani*, dai *Due Foscari* e giù giù sino alla *Battaglia di Legnano*. Meno ancora rimarremmo persuasi delle cause di vitalità conservate sempre, se non inalterate certamente animate da quest'arte che alcuni giudicavano rozza, greggia, come *in potentia*, attraverso gli anni e malgrado l'evolversi delle forme, del gusto, dello stile e dello stesso senso di teatralità.

Infatti, sin dal 1829 Rossini aveva detta la sua ultima parola col superbo *Guglielmo Tell*. Bellini era morto nel 1835 e le sue migliori creazioni, così pure, così ispirate, così grandi nella classica semplicità che le vivifica, correvano i teatri del mondo. Donizetti era arrivato in alto assai e tutto dominava il cuore degli italiani orgogliosi di lui e dell'opera sua con dei veri autentici capolavori che oggi ancora riascoltiamo ammirati e commossi - se bene interpretati - come ad una nuova rivelazione. Meyerbeer da anni regnava sulle scene, acclamato con due capolavori: *Roberto il Diavolo* e *Gli Ugonotti*. Mercadante - oggi a torto dimenticato - aveva saputo far vibrare intensamente una corda sensibile con pagine che meriterebbero di essere consacrate alla posterità.

Il campo della *melodia*, dell'*armonia* e della *strumentazione* era stato percorso oramai con assai maggiore larghezza di concezione estetica e con maggiore profondità di penetrazione tecnica più che Verdi non abbia, ne' suoi primi lavori, dimostrato di saper fare. Eppure, se musicalmente poté la sua cosiddetta prima maniera di comporre prestare il fianco alla critica, per l'anima intensa che in quella musica vibrava, arrivò l'onda impetuosa della spontanea ispirazione, amata, desiderata, esaltata, in sino a noi, precisamente perché in essa sembrò rispecchiarsi l'anima di tutta la Nazione. La musica di Verdi parve avere uno scopo, un fine più alto del pur nobilissimo ideale artistico; parve corrispondere ad uno stato psicologico che tutta Italia attraversava allora. Così l'autore acclamato divenne

l'esponente di una età, di una fede, di una collettiva aspirazione la quale si tramandò - in una vibrante ed ininterrotta arcana spiritualità - ai figli, ai più tardi nepoti, a noi che pure ci siamo sentiti trasportati in altre sfere ed abbiamo vissuto di esaltazioni e di ebbrezze wagneriane.

Nel proporci di fare della critica verdiana serena ed obbiettiva è necessario senza dubbio evitare il luogo comune dei giudizi a base di idealità politiche e patriottiche. L'opera e l'arte non dovrebbero aver bisogno di simili tendini per sostenersi e rivelarsi. Ma staccare poi dalla musica di Verdi un tale elemento vivificatore; strappare da essa la sua anima per lasciarla esposta al freddo ed arido esame a base di tecnica o di vaga inconsistente estetica - a mio credere - sarebbe del pari errato.

Verdi, quando cominciò a scrivere per il teatro, non pensò neppure al momento politico che l'Italia attraversava; il *Nabucco*, come si sa, era stato dettato per Nicolai. Tanto meno ebbe idea di portare sulla scena personaggi i quali parlassero un linguaggio improntato a sentimenti di vagheggiata riscossa nazionale. Ma trovò al suo fianco un poeta, Temistocle Solera - cui queste idealità patriottiche - è assai noto - facevano ressa all'anima. Fu lui che comprese l'indole del musicista e coi *Lombardi* e con l'*Attila* specialmente, si propose di accendere e di tener desta nell'animo di Verdi la gran fiamma guidando il Maestro per una via su di cui forse, dapprima, egli non aveva pensato di incamminarsi. Ché se gli scarsi accenni all'ideale patriottico contenuti nel *Nabucco*, nei *Lombardi* non parvero che intenzionali, si vede poscia che ogni ritegno venne abbandonato per far luogo a quella impetuosa lirica nazionale che nel Solera ed in Verdi precisamente trovò i suoi epici ideali cantori. Infatti pensiamo all'audacia dimostrata da essi componendo e facendo rappresentare nel 1845 in Venezia quell'*Attila* che parve come un grido ed una sfida lanciati contro i despoti aggressori e crudeli.

---

<sup>1</sup> La Commissione esecutiva era composta dai Maestri Giovanni Bolzoni (direttore del Liceo Musicale di Piacenza), Amilcare Zanella (direttore del Conservatorio di Pesaro), Guglielmo Zuelli (direttore del Conservatorio di Parma); dal Sindaco di Busseto Avv. Nino Carrara, da Giovanni Borelli (giornalista e critico musicale) e dal Segretario M<sup>o</sup> Antonio Graziosi.

<sup>2</sup> Il saggio è conservato tra i documenti autografi donati da Tebaldini all'Ateneo di Brescia - Accademia di Scienze Lettere e Arti, oggi nell'Archivio di Stato della stessa città.

<sup>3</sup> La lettera originale si trova nell'Archivio della Fabbrica di S. Giovanni Battista a Monza. È stata pubblicata in: *Nel primo centenario di Giuseppe Verdi 1813-1913*, numero unico illustrato, Casa Ed. di G. Pirola, Milano, 1913, p. 7; *Un episodio monzese nella vita di Giuseppe Verdi* di G. Baraggia, Monza, agosto 1936, p. 16; *La Cappella del Duomo di Monza (sec. XVII-XIX). Il concorso di Verdi*, Coop. Tipo-litografica operaia, Monza, 1907, p. 36.



46 - Busto di Giuseppe Verdi realizzato da Vincenzo Gemito

## GIUSEPPE VERDI NELLA MUSICA SACRA

*Sempre per la ricorrenza del primo centenario della nascita di Giuseppe Verdi, Tebaldini tornò su un tema a lui caro dettando questo nuovo, impegnativo studio:*

Invitato a collaborare nella *Nuova Antologia* [v. bibl. p. 378] in onore del grande Maestro italiano, mi veniva assegnato un tema che a tutta prima resemi quasi dubbioso e diffidente: *Giuseppe Verdi nella musica sacra*.

Come parlare infatti di questo argomento e con quali criteri, se tutta la mia modesta vita d'artista, da un trentennio ad oggi, ha mirato soltanto al proposito di promuovere la restaurazione della musica sacra secondo quei principî estetici e liturgici, dai quali - e pei maggiori e pei minori compositori - parve per sì lungo tempo né soltanto in Italia - l'arte sacra discostarsi?

Avrei dunque dovuto rifiutare: o pure, al lume delle nuove idee oramai diffuse e praticate ovunque, pretendere di accingermi a sostenere e difendere i principî pei quali ho combattuto e combatto criticando ingenuamente una parte dell'opera grandiosa dell'autore della *Messa da requiem* composta per l'anniversario della morte di Alessandro Manzoni: quella *Messa* cioè che al suo apparire nel 1874 faceva sorridere maliziosamente e poscia, a venti anni di distanza, ricredere e Hans von Bülow e Camillo Saint-Saëns? Pensai allora che ognuno deve avere il coraggio delle proprie idee non solo per negare ma anche per affermare, e mi accinsi a dettare il presente articolo.

Poiché quella prudenza che per senso di rispetto mi avrebbe potuto suggerire di tacere, qualcuno avrebbe potuto giudicarla debolezza; mentre ad una tacita dedizione nessuno finirebbe per credere essendo essa troppo lontana da' miei principî e dal mio passato non soltanto di critico - comunque mi si voglia giudicare - ma altresì di propagandista, nel senso pratico, dell'arte liturgica.

D'altra parte le mie relazioni personali col Maestro; i lunghi conversarî sull'arduo tema; le di Lui precise idee acquisite cogli anni intorno alla musica sacra ed alle sue finalità, mi vennero in sufficiente aiuto e mi determinarono ad assumere il compito che, senza jattanza e senza timidezza, mi accingo ad affrontare ed a svolgere.

\*

Qualche mese innanzi la morte del sommo Maestro ebbi occasione di avere fra le mani un suo *Tantum ergo* autografo composto in gioventù, trascritto con ogni cura e nitidezza e dedicato ad un suo carissimo amico dilettante baritono e farmacista in Busseto. Rilegato in tutta pelle e decorato con fregi dorati, era stato presentato dai possessori al Maestro stesso perché dichiarasse se riconosceva per

suo il componimento e l'autografo prezioso. Ed il compositore nell'autenticare il proprio manoscritto, alla distanza di oltre sessanta anni, v'aveva aggiunto di suo pugno press'a poco questa dichiarazione: "Purtroppo riconosco per mia questa brutta composizione, consiglio chi ne è possessore di gittarla alle fiamme non avendo essa alcun valore né artistico né liturgico".

A quegli il quale riteneva il *Tantum ergo* in parola non parve vero di essere riuscito a rendere più prezioso il duplice autografo, e se lo tenne - come era ben logico - oltremodo caro. Ma se a me fu offerta occasione di vedere in *quell'andantino* di carattere villereccio e nella *cabaletta* dei *Genitori* null'altro che una delle solite composizioni da chiesa tanto in voga in quel tempo, dettate sulla falsariga dei *Tantum ergo* di Mercadante e di Coccia, potei anche, nella chiosa più recente, rilevare quanto il Maestro fosse compreso dell'importanza di alcune sue affermazioni che in materia di musica sacra ebbero, si può dire, valore assoluto: cioè lo storico *Torniamo all'antico* ripetuto a Francesco Florimo<sup>1</sup>, ed il "*Noi pure figli di Palestrina avevamo un giorno una scuola grande e nostra! Ora si è fatta bastarda e minaccia rovina. Occorre tornare da capo!*", [v. nota n.1 p. 260] con cui nel 1892 si rivolse ad Hans von Bülow. E che queste affermazioni non fossero, dal suo labbro, frasi d'occasione, lo prova il fatto del vivo assoluto interessamento da Lui dimostrato sovente, di conoscere ed approfondire le opere dei classici maestri italiani della polifonia. Mi narrava Egli con rammarico, nella silenziosa quiete della sua grande camera da studio e da letto a Sant'Agata, di avere sempre nutrito il proposito di prendere domicilio per qualche tempo a Bologna, a Roma od a Napoli per trovar modo di studiare nelle Biblioteche sulle grandi composizioni dei maestri del bel periodo antico; ma che purtroppo, stretto dal tempo, dalle imperiose necessità della sua vita d'artista, dall'obbligo di lunghi viaggi e di doverose visite, non gli riuscì mai di attuare il suo divisamento. Come appare dalle lettere più innanzi riprodotte, sul principio del 1896 il Maestro chiese a me di poter conoscere alcune composizioni sacre d'autori settecentisti della scuola veneta sui temi dei quali diceva di essersi esercitato da giovane alla scuola del Lavigna.

Parlando di queste circostanze dimostrò più volte d'aver saputo rilevare con intuizione sicura le differenze di stile che corrono fra i polifonisti del secolo XVI e quelli di un secolo o di due secoli appresso. Meglio: ricordo ancora come Egli insistesse sulle affinità che qualche volta si palesano fra alcuni passi di G.S. Bach e di Haëndel con dei brani dei *Salmi* di Marcello. Il discorso per l'appunto fu portato un giorno sulla identità del tema della prima *Fuga* del *Clavecin bien tempéré* col primo *Salmo* del maestro veneziano.

Né soltanto della risorta polifonia vocale dimostrò Egli di interessarsi pur dal punto di vista liturgico: ché lo stesso canto gregoriano, nelle tonalità, nel ritmo, nella scrittura gli si palesò in tutta la sua bellezza formale ed intrinseca.

\*

Quando Giuseppe Verdi si accinse a dettare la sua grande *Messa da requiem* ogni idea di restaurazione e di riforma della musica sacra in Italia non si era peranco affacciata. Quel che accadeva in Germania ed in Francia, da noi si ignorava completamente.

Franz Witt, fondatore del cecilianismo tedesco - tutto pervaso allora di anima italiana - era appena all'inizio del suo poderoso lavoro di organizzazione. Non potevasi quindi, né da Verdi né da altri che già non fosse entrato nell'atmosfera delle nuove idee, porre la questione quale dovesse essere la musica sacra, né come considerare la sua portata estetica e liturgica se i più grandi maestri, da Bach ad Haydn, da Mozart a Beethoven, da Schubert a Liszt, da Rossini a Berlioz, tutti - o quasi - avevano preferito seguire la via spaziosa della lirica e della drammatica, cercando con questi mezzi di espressione di accostarsi al senso profondo dei suoi testi.

Cherubini, classico ed accademico; Mendelssohn, più puro ed ideale: entrambi più castigati e contenuti, parvero aver detto una parola, se non mistica o liturgica, senza dubbio più affine al sentimento religioso. Schumann, tutto pervaso di romanticismo, nel *Sanctus* della *Messa in do min.* musicalmente s'era innalzato ad altezze sublimi, ma aggiungendo immagini ad immagini, dalla serenità dei primi temi ampliando le linee sonore della sua architettura, sovrapponendo fantasticamente testi fra di loro disparati, aveva tolto alla propria *Messa* ogni valore liturgico.

Soltanto Riccardo Wagner e Gaspare Spontini parlarono alto e solenne in favore della restaurazione palestriniana da entrambi più volte - ma isolatamente - praticata.

Nessun contributo a questo movimento poteva però recare Gounod troppo romantico e sentimentale nelle sue *Messe* numerose, mentre in Italia l'opera veramente singolare e nobilissima di Mons. Jacopo Tomadini - malgrado i premi conseguiti a Firenze ed a Parigi - era rimasta ai più affatto ignorata, perché circoscritta alle valli del natìo Friuli.

Verdi per conseguenza non si propose nel 1873, né l'avrebbe potuto, dato il movimento musicale di quegli anni, il quesito sul carattere cui informare il proprio grandioso componimento. Del resto non diversamente seppero fare compositori altrettanto celebrati venuti appresso - come il Dvorak - pur in altre *Messe da requiem*.

Per me e per queste considerazioni cade quindi ogni ragione di critica - sulla base del principio liturgico - alla *Messa* composta in morte di Alessandro Manzoni. Entrare poi nella disamina di essa, mentre l'opera celebrata sta per raggiungere il quarantesimo anno di esistenza, mi sembra - lo dichiaro - affatto inutile.

\*

Non posso fare a meno tuttavia di rilevare le patenti contraddizioni cui la critica italiana, pur recentemente, si è abbandonata in modo strano. Gli uni - e furono i

dilettanti - gridarono *crucifige* alle asserite banalità di alcune pagine descrittive; gli altri - e parvero i dotti - scoprirono nella *Messa* perfino *la mistica sensualità della polifonia palestriniana!* E costoro credettero avvalorare la loro tesi gabelando Palestrina per *umanista*, figlio della rinascenza, solo perché vissuto in pieno secolo XVI. Dove, quando ed in che modo avranno essi imparato a conoscere il grande compositore romano, Dio lo sa! Verdi, lui stesso lo scriveva nel 1836 ad un amico - il maestro Pietro Massini in Milano - *per genio non si sentì mai inclinato alla musica di chiesa.*

Dai primi anni in cui visse a Busseto, e parve aspirare al posto di Maestro di Cappella del Duomo di Monza, sino al 1873, non si occupò mai di musica sacra. Dettò la *Messa da requiem* spinto dal desiderio di lasciare traccia della sua religiosa venerazione per la memoria di Alessandro Manzoni. E compose musica eminentemente drammatica, in cui i sentimenti espressi dal testo sono resi nella loro significazione ideale, sintetica e concreta, ma senza riguardo alcuno alla disposizione letterale del testo medesimo.

Cito un solo esempio. La breve frase di due battute: *Salva me fons pietatis* del *Dies irae*, ritorna alle diverse voci dei solisti ed al coro, ben *ventisette volte* in cinquantatré battute di musica.

Verdi, così conciso, rapido e sicuro nel tracciare le linee de' suoi quadri musicali in teatro, avrebbe fatto questo in un'opera scenica su testo italiano? No certamente! Tosto ne avrebbe rilevato l'anacronismo, e l'avrebbe soppressa.

Ma, lasciando ad ognuno che mi ha preceduto o mi seguirà di pronunziarsi a proprio talento sulle diverse parti della *Messa*, al lume dei criteri estetici che in fatto di musica sacra ho sempre professato, dichiaro tosto che mi sento assai più vicino al *Requiem* tutto pervaso di supplice implorazione ed al *Te decet hymnus*, i quali entrano nel primo quadro del vasto componimento, che non agli altri grandiosi brani prepotentemente suggestivi ed ormai da due generazioni acclamati. E ciò perché in essi rilevasi una certa analogia con gli ultimi *Pezzi sacri* eseguiti per la prima volta a Parigi nella Settimana Santa del 1898.

La calma serena del primo tema, il procedimento imitativo di quello che vi succede, si accostano stilisticamente al *Pater noster* a 5 voci; meglio forse allo *Stabat Mater* ed al *Te Deum*.

Qualcuno che dalla asserita conversione di Giuseppe Verdi verso l'estetica degli antichi maestri italiani si era immaginato di arrivare finalmente a scorgere, nelle ultime sue composizioni sacre, il riflesso della vera classica polifonia vocale, sarà rimasto quasi deluso, quindici anni or sono, quando apparvero, nel leggere quei *Pezzi sacri* cui ora volgo la mia attenzione. [...]

[Tebaldini ritorna sulla corrispondenza di Verdi a lui indirizzata che ha per argomento il *Te Deum* di Vallotti e sull'*Archivio Musicale della Cappella Antoniana in Padova*. Parla ancora del *Te Deum* di Verdi come nei *Ricordi Verdiani* e riproduce il fac simile della lettera che segue]

Genova 1. May.  
1595  
Ej. Maestro Tebalchini

Lo devotissimo la proibitione  
di trazarvi e musica epistola  
nell' audito del' area; ne io  
farò mai quello, che cercherà  
d' infrangere quel divieto.

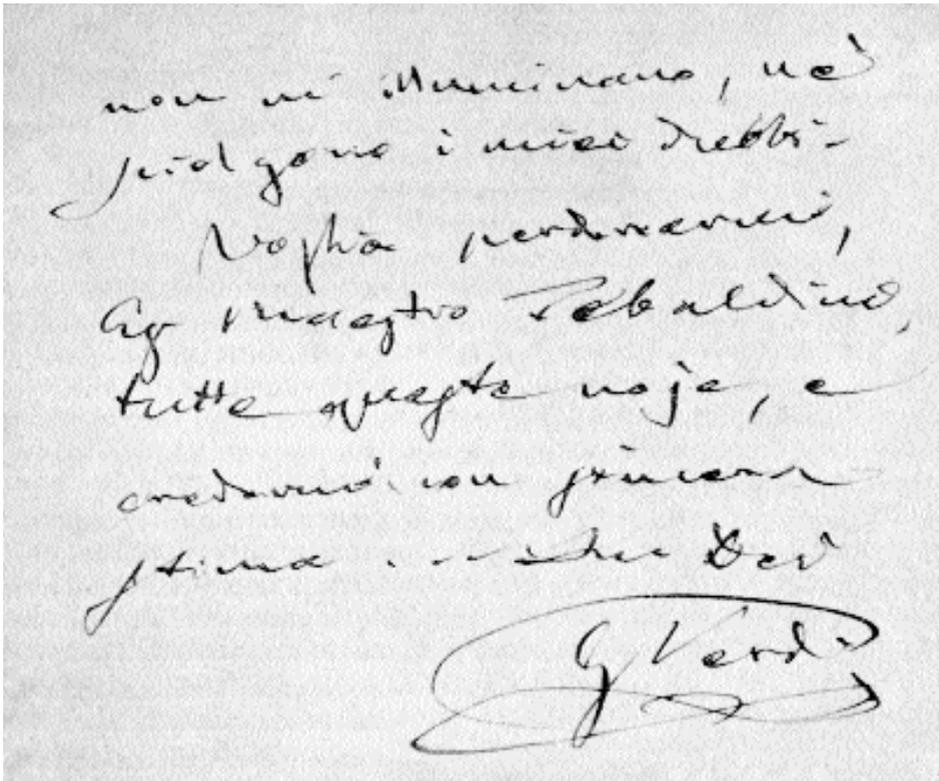
Io conosco alcuni Tobacco  
antichi, ne ho sentiti altri  
pochi moderni, e noni più presto  
convenuto dell' interpretazione,  
fa parte il valor musicale /  
data a quella cantata.  
Questa viene ordinariamente  
cantata nelle feste grandi  
solenni, di viaggio o per una  
vittoria o per un' incoronazione di

Il principio in sì presto, che  
Cielo e Terra esultano ...  
sanctus sanctus, Dominus Sabaoth;  
ma verso la metà cambia  
colore ed espressione ...  
In ad liberandum in e il Cristo  
che nasce dalla Vergine, ed  
apre all'umanità Regnum  
celorum ... l'umanità crede  
al Indes venturorum - lo invoca  
„Salvami fac ... e finisce  
con una preghiera - Dignare  
inde ipse ... commovente  
cuore, triste fino al terrore!  
Tutto questo ha nulla a  
fare colle vittorie e colle  
incoronazioni; e perciò  
desideravo aggiungere se

Mallotti, che viveva in epoca  
in cui poteva disporre d'un  
sufficiente, e d'un'arrivata  
abbastanza ricca, ~~per~~ trocato  
espressioni, e colori, ed aveva  
intendimenti diversi da quelli  
de suoi predecessori.

Comincio a vedere che  
questo mio desiderio regnerà  
allo stato di desiderio a  
meno di ella tanto studio.  
E subito non trarrei per  
averlo qualche tedesco  
migliorato secondo le idee,  
fringe parte, idee.

Se restituisco il Volume  
quintano, e la ringrazio  
vivamente. Questi tedeschi  
dell'animo e d'altri sono,  
s'intende, bon fatti; via



non mi ammirano, ed  
secolgono i miei debbi-  
Nostra perduraveri,  
Ag maestro Sebaldino,  
tutte queste noje, e  
credendoci non più  
prima ... che Dio

Giuseppe Verdi

47d

Fra il ridestarsi del fervore di critica verdiana in questi ultimi mesi, è apparso assai spesso - sotto varie forme - il commento più superficiale che la musica sacra di Giuseppe Verdi potesse mai suggerire, sia dal punto di vista liturgico, sia nella libera espressione di ideali sensi religiosi. E per entrambe le opposte tendenze si è potuto rilevare come un giudizio equo e sicuro, su questa particolare manifestazione del genio verdiano, venga tutt'ora offuscato da una unilateralità di vedute assolutamente povera, gretta, meschina.

La *Messa da Requiem* non è certamente conciliabile con le esigenze della liturgia molto opportunamente richiamate in osservanza in questi ultimi anni, non per sé stesse soltanto, ma ancora per un *ritorno all'antico* che pure, dal semplice punto di vista artistico, nella Chiesa, si imponeva in modo assoluto. Ma lo *Stabat Mater* ed il *Te Deum* potrebbero anche considerarsi con diversi criteri ed accogliere se non come propria e vera musica sacra, quale manifesta tendenza dell'autore verso più severe ed alte forme di espressione religiosa.

L'aver Verdi escluso nelle sue ultime composizioni le voci dei solisti prova l'attendibilità del mio asserto.

Ma il leggere poi che le leggi liturgiche le quali regolano la musica nella Chiesa

non sono che dei *pregiudizi*, e che il prendere a modello per la musica sacra le opere di Palestrina maschera una assoluta aridità di idee, desta un senso di commiserazione. Ancora non hanno saputo e voluto comprendere taluni, che van per la maggiore, quale differenza passi fra il carattere narrativo ed il carattere descrittivo dei sacri testi; fra le proprietà intime della preghiera pura e semplice, anche se essa evoca fatti materiali, e la ripetizione oggettiva dei fatti medesimi. Né qui è tutto; ché ancora si osa parlare di una resuscitata forma d'arte, la quale tanto ha influito a promuovere lo sviluppo delle più moderne tendenze tecniche ed estetiche, come si trattasse d'una fissazione di pochi incapaci di commuoversi e di assurgere alle più emotive espressioni dell'arte de' nostri giorni. Gli è che coloro i quali scrivono e sentenziano in questo modo mancano di ogni ombra di cultura e di suscettibilità spirituale in materia religiosa, mentre non avendo avuto tempo di studiare mai sulle opere di Palestrina e de' suoi seguaci antichi e moderni, né di eseguirle o sentirle eseguite, si sono perfino dimenticati di ricordare quello che di Palestrina - consigliandone lo studio costante e la esecuzione in pubblico - ebbe a dire ed a proclamare più volte in sua vita lo stesso Verdi.

È mia gioia ed è mio orgoglio - posso dirlo liberamente - aver cercato ne' miei studi di estetica esposti al pubblico, e con gli scritti e con la parola, di riacostare nelle varie loro opere i grandi maestri della polifonia vocale coi contemporanei che nelle arti del pennello e dello scalpello seppero assurgere al più alto grado di assoluta bellezza e di profonda espressività.

Alcuni, a questo proposito, si sono domandati - quasi stupiti - quali relazioni e quali rapporti possano correre mai fra un quadro luminoso d'un pittore cinquecentista, ad esempio, ed uno squarcio polifonico vocale d'uno dei compositori più insigni che ebbero a trattare un medesimo soggetto o ad illustrare un avvenimento religioso di cui la liturgia abbia creato un simbolo ideale. Gli è che certe voci intime ed ascose si sentono, o non si sentono; si percepiscono, o no; certe luci vaghe ed indistinte si vedono, o non si vedono, si scorgono o restano per sempre occultate, specialmente alle persone di debole vista.

Cogliendo, delle diverse manifestazioni d'arte nella Chiesa, le affinità tecniche ed estetiche, m'è sembrato come di schiudere innanzi allo sguardo di chi m'ascoltava un orizzonte ampio, vasto, sfolgorante, in cui lo sguardo potesse affissarsi come d'innanzi a più completa visione di bellezza.

E come tale visione si rivelò a John Ruskin, cui la volta istoriata da Giotto in Assisi, alta da terra a mala pena trenta piedi e tutta ricoperta della parola di Dio, apparve come un messale miniato dagli antichi alluminatori, così anch'io sentii più volte di poter accompagnare la visione sublime dell'arte pittorica degli antichi alla grande polifonia palestriniana ove le voci si rincorrono, si seguono, si alternano vicendevolmente, pur nello stile imitativo, con una meravigliosa continuità ed indipendenza melodica.

Passando poi da quegli esempi alle creazioni successive parvemi di poter riacostare Andrea Gabrieli, compositore pieno di intima potenzialità espressiva, a

Gian Bellini; e Giovanni Gabrieli, più libero ed audace coloritore, a Tiziano; ed Orazio Benevoli, ridondante, a Bernini; ed Antonio Lotti, quasi verista, a Giambattista Tiepolo<sup>2</sup>.

Tante coincidenze noi troviamo infatti fra i musicisti ed i pittori loro contemporanei da rimanere assai spesso non soltanto sorpresi, ma talvolta benanco sbalorditi. La musica sacra per conseguenza io giudico sia stata quasi sempre - tanto nelle grandiosi cattedrali quanto nelle più modeste chiese di campagna - il riflesso della pittura e della scultura religiosa. E mi domando: “Esistette sotto questo rapporto nel secolo XIX un’arte degna della tradizione secolare della Chiesa e del culto cattolico sia in Italia che fuori d’Italia?”.

Rispondo: “No, assolutamente!”.

Detto questi appunti presso le volte secolari di un grande storico santuario e fissando lo sguardo su due concezioni pittoriche moderne, fra di loro profondamente diverse, rilevo le differenze spirituali che animano entrambe.

La grandiosa cupola dipinta con ricchezza di linee, molteplicità di episodi e fasto pittorico da Cesare Maccari in Loreto, corrisponde esattamente, nel mio modo di sentire, allo *Stabat Mater* di Rossini ed alla *Messa da requiem* di Verdi.

La cappella del coro invece, religiosamente - quasi direi devotamente - animata dal pennello di Ludovico Seitz, appare come la divinazione rivelata di quella risorta polifonia palestriniana la quale se non ha trovato ancora l’eletto rianimatore ha però, in una collettiva resurrezione spirituale, acceso tante giovani anime che si vanno idealmente preparando al grande avvento.

Ora, per riepilogare e concludere, io affermo che la musica sacra di Giuseppe Verdi - nella assoluta diversità di stile che dalla *Messa da requiem* allo *Stabat Mater* ed al *Te Deum* l’informa e la vivifica - rispecchia le condizioni dell’arte religiosa in genere - dapprima non concepita che quale espressione drammatica, poscia più vicina, senza entrarvi risolutamente, allo spirito della restaurazione liturgica - quale si animò e visse attraverso la seconda metà del secolo XIX. Ed a convincermi di questo, poiché la maggioranza della folla d’artisti e del pubblico che vive del teatro e nel teatro non è ancora riuscita né potrebbe tanto facilmente riuscire a comprendere cosa voglia significare nel concetto nostro *musica sacra* - allo stesso modo che è ancora tanto lontana dall’intuire le proprietà della pittura veramente religiosa - basta il fatto che in questa ricorrenza del centenario verdiano nessuno dei nostri più illustri maestri direttori d’orchestra ha pensato di far eseguire lo *Stabat Mater* ed il *Te Deum*. Tutti si fermarono alla *Messa da requiem* e più in là non vollero o non seppero procedere.

Si escogiteranno certamente delle ragioni per giustificare tale fatto, ma la verità in fondo è questa: le ultime composizioni di Verdi i nostri interpreti non le sentono; forse perché in esse manca l’elemento drammatico di cui invece va ricca la *Messa da requiem* e del quale essi hanno bisogno assoluto per raggiungere quei risultati ed ottenere quell’effetto immediato cui sono abituati ed al quale hanno abituato il pubblico.

A Parigi nell'aprile del 1898 ho assistito alla prima esecuzione dello *Stabat Mater* e del *Te Deum*. L'interpretazione parve accurata ma non animata al certo; l'accoglienza, rispettosa ma non fatta di convinzione. Ebbene, io auguro che una mente eletta, un fervido cuore, un braccio sicuro, quali in Italia fra i nostri interpreti possiamo grazie a Dio contare, vinte le riluttanze ed i preconcetti, sappia e voglia addurre nell'anima del pubblico le ultime composizioni di Giuseppe Verdi, sì che la sua nobile, alta ed austera figura abbia finalmente ad apparire tutta intera, lumeggiata in ogni più ascosa latebra dello spirito, e circonfusa di tutta quell'aureola che le età avvenire indubbiamente sapranno mantenere vivida, fulgida, incontaminata.

---

<sup>1</sup> Francesco Florimo (San Giorgio Morgeto 1800 - Napoli 1888), direttore dell'Archivio Musicale del Conservatorio di Napoli, pubblicò opere storiografiche divenute molto note: *La scuola musicale di Napoli e i suoi Conservatori* (1884), una biografia di Bellini (1882), ecc.. Scrisse a Verdi per invitarlo ad assumere la carica di direttore del Conservatorio di Napoli, ma il Maestro da Genova il 5 gennaio 1871 gli rispondeva:

“[...] immaginate se io sarei fiero di occupare quel posto dove sedettero fondatori di una scuola Alessandro Scarlatti, e poscia Durante e Leo. Mi sarei fatta una gloria (né in questo momento sarebbe un regresso di esercitare gli alunni a quegli studii gravi e severi, e in così chiari, di quei primi padri. Avrei voluto, per così dire, porre un piede sul passato e l'altro sul presente e sull'avvenire... ché a me non fa paura *la musica dell'avvenire*. Avrei detto ai giovani alunni: - Esercitatevi nella *fuga* costantemente, tenacemente, fino alla sazietà, e fino a che la mano sia divenuta franca e forte a piegar la nota al voler vostro. Imparerete così a comporre con sicurezza, a disporre bene le parti ed a modulare senz'affettazione. Studiate Palestrina, e pochi suoi coetanei; saltate dopo a Marcello, e fermate la vostra attenzione specialmente sui recitativi. Assistete a poche rappresentazioni delle opere moderne, senza lasciarvi affascinare né dalle molte bellezze armoniche ed strumentali, né dall'accordo di settima diminuita, scoglio e rifugio di tutti noi, che non sappiamo comporre quattro battute senza una mezza dozzina di queste settime. Fatti questi studii, direi infine ai giovani: Ora mettetevi una mano sul cuore: scrivete; e (ammessa l'organizzazione artistica) sarete compositori... in ogni modo non aumenterete la turba degli imitatori e degli *ammalati* dell'epoca nostra, che cercano, cercano e (facendo talvolta bene) non trovano mai. Nel canto avrei voluto pure gli studii antichi uniti alla declamazione moderna.

Per mettere in pratica queste poche massime, facili in apparenza, bisognerebbe sorvegliare l'insegnamento con tanta assiduità, che sarebbero pochi, per così dire, i dodici mesi dell'anno. Io che ho casa, interessi, fortuna, tutto, tutto qui, domando a voi stesso, come potrei farlo?

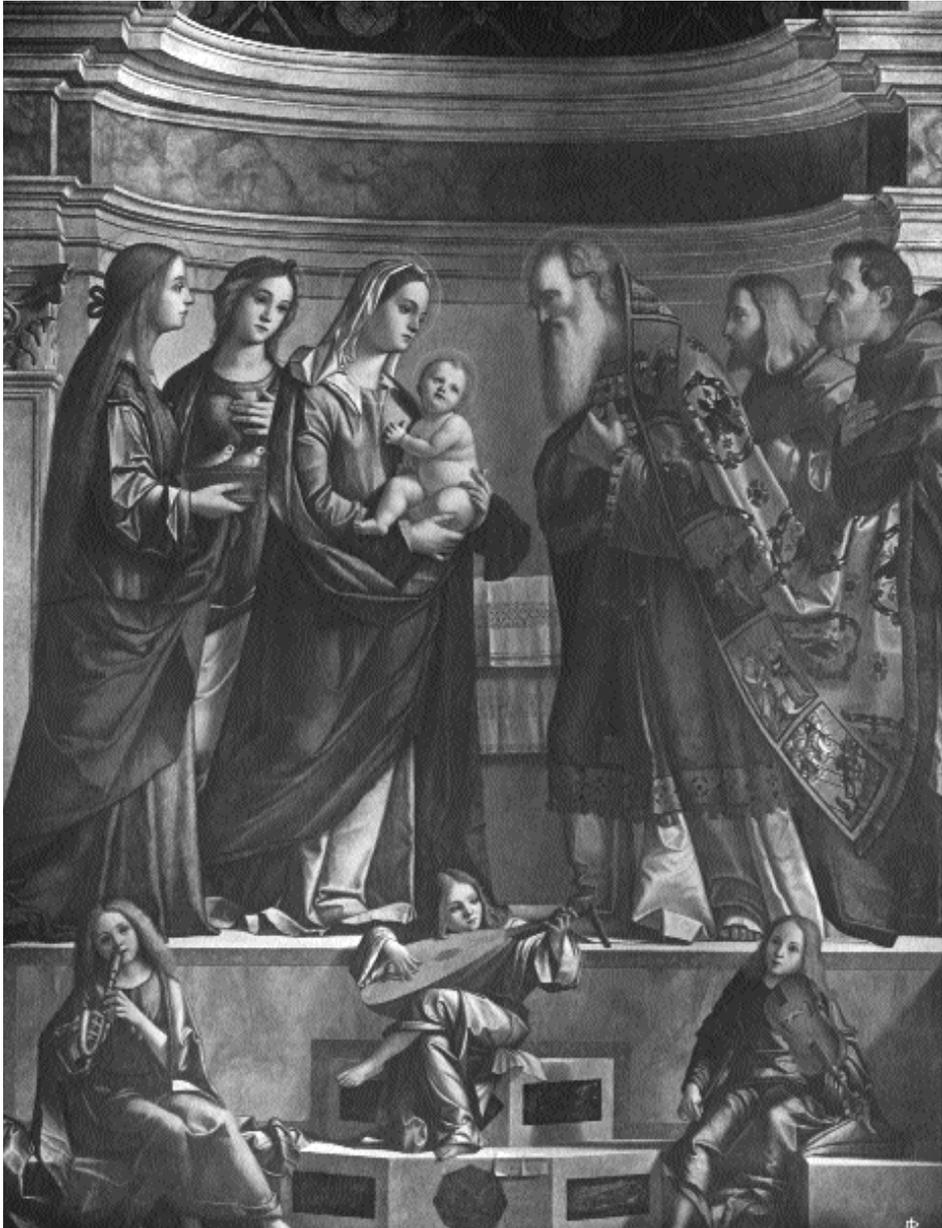
Vogliate dunque, caro Florimo, essere interprete del mio grandissimo dispiacere presso i vostri colleghi ed i tanti musicisti della vostra bella Napoli, se io non posso accettare questo invito tanto onorevole per me. Auguro trovate un uomo, dotto soprattutto e severo negli studii. Le licenze e gli errori di contrappunto si possono ammettere e sono belli talvolta in teatro, in conservatorio no!... **TORNATE ALL'ANTICO E SARA' UN PROGRESSO. [...]**”.

[*I copialettere*..., cit., pp. 232-33; “L'arte pianistica”, a. 1, n. 22, Napoli, 15 novembre 1914; Ab., cit., III, pp. 355-56]

<sup>2</sup> Tebaldini allude alla sua conferenza “L'anima musicale di Venezia”, da lui tenuta per la prima volta il 20 febbraio 1908 nella Gran Sala del Collegio Romano, con proiezioni di celebri opere pittoriche e scultoree ed esempi musicali diretti dal M<sup>o</sup> Vittorio Gui, presenti S.M. la Regina Margherita e personalità del mondo culturale della capitale. La conferenza fu ripetuta con successo a Torino (1913), Zurigo, Losanna e Ginevra (1921).

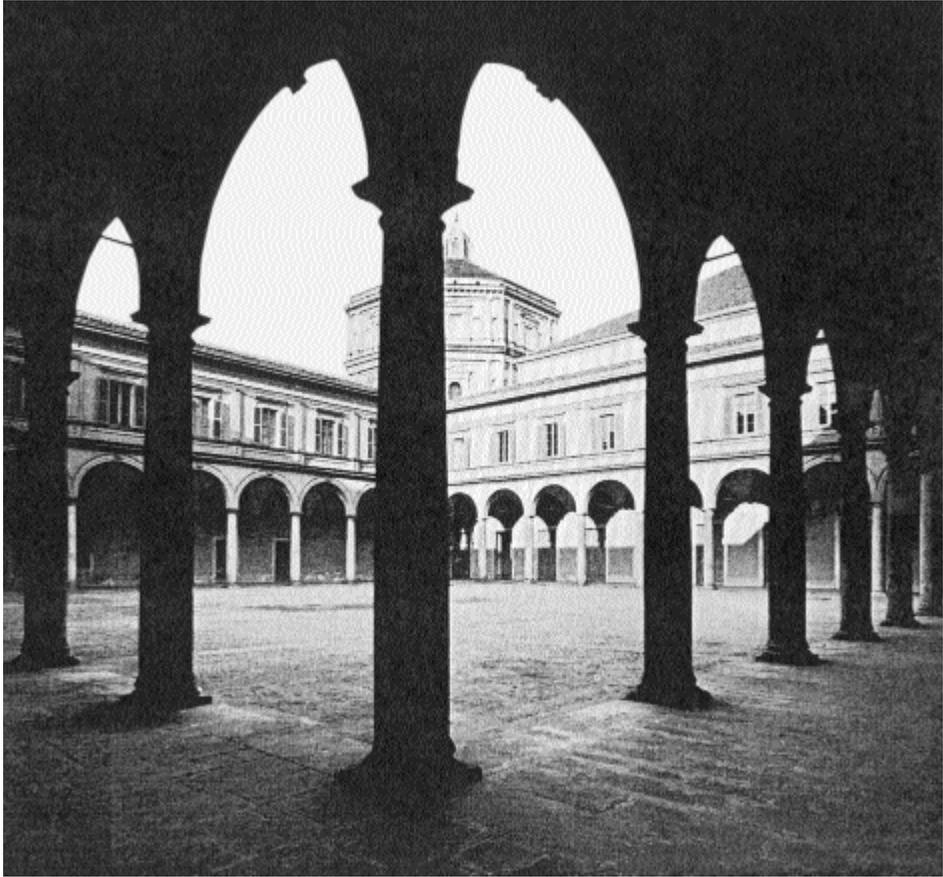


**GIO: PIERLVIGI DA PALESTRINA**  
*Compositore della Capp. Pont. e  
Prencipe della Musica*



49 - Vittore Carpaccio, "La presentazione di Gesù al Tempio", 1510: una delle immagini che Tebaldini proiettava nelle conferenze sulla relazione tra i capolavori degli antichi maestri della pittura e della scultura e le composizioni classiche di musica sacra.

*La soglia vietata*



50 - Cortile interno del Conservatorio di Musica di Milano oggi intitolato a Verdi

## **GIUSEPPE VERDI E IL CONSERVATORIO DI MILANO**

*In una nota autografa di Tebaldini si legge:*

Nel 1827, anno della morte di Beethoven, il loretano Francesco Basily [v. anche nota di T. alle pp. 215-16], direttore della celebre Cappella Musicale della Basilica di S. Casa, con decreto di Francesco I Imperatore di Austria, firmato a Baden il 7 aprile, veniva assunto all'alto ufficio di Censore degli Studi nell'I.R. Conservatorio di Musica di Milano che nella sua formazione era stato retto da Bonifazio Asioli. Nella carica di Censore al Conservatorio di Milano il nome di Francesco Basily si accompagna ad un atto ufficiale che nella storia della musica ha destato moltissima eco: atto tramandato ai posteri purtroppo sotto falsa luce. Voglio dire la non accettazione di Giuseppe Verdi al Conservatorio medesimo, ingiustamente imputata al Basily.

*Della questione egli aveva ampiamente trattato, per la necessità “di sceverare quanto c'è di vero e quanta parte abbia avuto la leggenda nel divulgare il fatto ricordato e deplorato”, nella sua pubblicazione L'Archivio Musicale della Cappella Lauretana (v. bibl. p. 378), “alla luce dei documenti pubblicati di recente nell'opera diligente di Lodovico Corio Ricerche storiche sul R. Conservatorio di Musica di Milano, apparso nel 1908 celebrandosi il primo centenario dalla fondazione di quell'Istituto”.*

*Egli scriveva:*

Aver incontrato a cinque anni un maestro, come l'ebbe Giuseppe Verdi nell'ottimo Pietro Baistrocchi, che lo iniziava fino da quell'età allo studio del cembalo, l'aver ricevuto da un buon musicista come Ferdinando Provesi un savio indirizzo artistico e provvido incoraggiamento a progredire a studi più elevati, perché dicevasi superato dal valoroso discepolo, incontrare un uomo come Antonio Barezzi, che gli promette e gli dà protezione ed aiuto, ricorrere a Milano al Conservatorio dove sperava accrescere il tesoro di sua dottrina, e trovarsi sbarato il passo da un giudizio non giustificato, ma che dico? a lui occultato, e sentirsi dire da persona benevola, di non pensare più al Conservatorio, deve essere stato, per il sommo Maestro, in quegli anni in cui le impressioni della vita incidono più profondamente nella memoria, un tale dolore che si comprende, rifiutasse egli, anche negli anni più tardi e più gloriosi, qualunque parola tendesse ad attenuarlo.

Parecchi - di questa vicenda del Grande Maestro - parlarono in opposto senso. Alcuni documenti meritano d'essere presi in considerazione.



51 - I tre commissari che esaminarono Verdi. Da sinistra: Rolla, Basily e Angeleri

Il Seletti dice che il Verdi recatosi a Milano nel Giugno 1832 «*colla speranza di poter frequentare le scuole del celebrato Conservatorio, dovette soffrire un primo disinganno, mentre quei Maestri giudicandolo alla stregua imperfetta degli esami, decretarono l'ineffitudine del Verdi*».

L'avv. Carlo Barassi, già Consigliere del Conservatorio, scagiona il Conservatorio di non avervi ammesso Giuseppe Verdi ed Eugenio Checchi (Tom del *Fanfulla*). Appoggiandosi ad una lettera del Verdi insiste e vorrebbe affermare «che quel rescritto fu suggerito, compilato e fatto firmare a un funzionario purchessia della reale e imperiale luogotenenza da quelli stessi che respingevano dalla scuola il giovane alunno diciottenne».

Il Biaggi aveva detto che il rifiuto non poteva essere attribuito ad altro che alle prescrizioni del *Regolamento*.

R. Paravicini, per difendere il Basily e non offendere Giuseppe Verdi, dice che la non accettazione dell'aspirante è da riferirsi all'anno 1833, quando Giuseppe Verdi era sui vent'anni, sicché per *Regolamento* non poteva esservi ammesso. «E per questo - aggiunge il Paravicini a conferma - noi non crediamo nemmeno che il Verdi abbia fatta quella domanda».

Il Fétis, premesso che il Verdi fece domanda per essere ammesso nel Conservatorio, aggiunge: «il n'es fut pas admis. On a pris plus tard occasion de cette circonstance pour faire une de ces sorties si fréquentes contre les conservatoires et les écoles; car cette niaiserie est un des lieux communs de la critique vulgaire». Difende il censore del Conservatorio Francesco Basily e lo dice «un des derniers maîtres produits par la grande école du XVIII siècle et artiste de grande valeur». Quale pur fosse il valore di questo distinto artista - scrive il Pougin - si sa che al Basily mancavano assolutamente la fiamma, l'ideale e la passione musicale e che era piuttosto un professore secco (cito la versione di Folchetto) ed un teorico rigido, che un artista nel senso nobile ed elevato della parola. Non è dunque il caso di stupirsi se fu incapace di scoprire le attitudini del futuro compositore.

Ma il maestro Verdi scriveva (1880) al Caponi [Jacopo] (Folchetto del *Fanfulla*)<sup>1</sup>:

*Carissimo Caponi,*

Non nel 1833, ma nel 1832 nel mese di Giugno (non aveva compiuti 19 anni) feci domanda in iscritto per essere ammesso come alunno pagante al Conservatorio di Milano. Di più subii una specie di esame al Conservatorio presentando alcune mie composizioni, e suonando un pezzo al pianoforte dinanzi a Basily, a Piantanida, Angeleri ed altri ecc. ecc., più il vecchio Rolla al quale ero stato raccomandato dal mio maestro di Busseto Ferdinando Provesi.

Circa otto giorni dopo mi recai dal Rolla, il quale mi disse: - Non pensate più al Conservatorio: scegliete un maestro in città; io vi consiglio, o Lavigna, o Negri.

Non seppi più nulla del Conservatorio. Nissuno rispose alla mia domanda. Nissuno mi parlò, né prima né dopo l'esame, del *Regolamento*.

E non so nulla del giudizio di Basily narrato da Fétis.

Ecco tutto.

Antonio Barezzi, che non cessò mai dal proteggere Giuseppe Verdi, ebbe a richiedere poi a Vincenzo Lavigna, maestro di cembalo al Teatro della Scala, di quel che pensasse del suo nuovo discepolo, e il Lavigna gli rispose: "Giuseppe è un bravo giovane, savio, studioso, di molta intelligenza, verrà un giorno, in cui farà grande onore al suo maestro ed alla sua patria".

Che il Verdi volesse entrare al Conservatorio nella qualità di alunno pagante lo si rileva dalla lettera 1 luglio 1832 del Direttore conte Sormani al censore Basily, colla quale quegli chiede a quest'ultimo, che gli riferisca «il risultato dell'esame cui ha subito il petente in uno colle sue scrupolose osservazioni in proposito».

Gli occorre per rispondere al Governo che lo aveva interpellato colla lettera del 24 giugno 1832 firmata Maggi.

L'istanza di Giuseppe Verdi è stata presentata all'I. R. Governo. Questo chiedeva schiarimenti al Direttore Sormani, il quale, come si vede, le richiedeva al censore Basily.

Milano, il 2 luglio 1832

Il Censore dell'I.R. Conservatorio di Musica.

In obbedienza al rispettato foglio di V. S. Ill.ma

1 luglio corr. N. 197 sul merito dell'aspirante signor Giuseppe Verdi di Busseto, Ducato di Parma, che si presentò in questo I. R. Conservatorio di musica per essere esaminato: il sig. Angeleri maestro di Pianoforte trovò che il suddetto Verdi avrebbe bisogno di cambiare posizione della mano, locché, disse, attesa l'età di 18 anni si renderebbe difficile, ed in quanto alle composizioni che presentò come sue, sono perfettamente d'accordo col signor Piantanida, maestro di contrappunto, e Vice-Censore, che "*applicandosi esso con attenzione e pazienza alla cognizione delle regole del contrappunto, potrà dirigere [sic] la propria fantasia che mostra di avere, e quindi riuscire plausibilmente nella composizione*".

In questa circostanza mi permetto di osservarle, che il copioso numero degli allievi nella ristrettezza del locale mi fa sentire continui lamenti per la difficoltà di poter studiare uniti in una medesima scuola, e specialmente quelli del Pianoforte, i quali debbono ripartirsi il tempo in uno solo strumento.

Tanto ho l'onore di riferirle in proposito, mentre rispettosamente passo a sottoscrivermi

*Basily*

*Al Signor Conte Giuseppe Sormani*

Direttore dell'I. R. Conservatorio di Musica.

Il Sormani in data 3 luglio, riferisce al Governo sull'esito degli esami di Giuseppe Verdi colle parole stesse del Basily, dell'Angeleri e del Piantanida; differisce però nella chiusa.

In questa circostanza però mi permetto di osservare che il copioso numero di allievi, come già riferii più volte per la ristrettezza del dormitorio fa sì che non si potrebbe accettarlo, ammenoché col nuovo anno scolastico, sortisse qualche alunno pagante. Ritorno la supplica del petente coll'avvertenza che si riserverebbe a produrre i relativi ricapiti comprovanti i requisiti voluti per l'ammissione nel caso che venisse graziato...

Il documento più importante, e che non ha lasciato che Giuseppe Verdi s'iscrivesse al Conservatorio, consta di poche righe di scritto pressoché illeggibili, che dovevano servire di norma al consigliere Giacomo Beccaria per discutere in Consiglio e preparare il Decreto:

Il Verdi ha diciotto anni, avendo quindi oltrepassato di quattro anni l'età normale; è *estero*; ed è risultato dall'esame dategli nel suono del pianoforte, che non ha disposizioni favorevoli. Si propone quindi di restituire l'istanza.

*Corbari*

Questi è Giuseppe Corbari «I. R. attuale Segretario di Governo»

9 luglio 1832

In vista di quanto venne esposto nel di Lei rapporto 3 corrente N. 197 intorno l'istanza di Giuseppe Verdi, che ha oltrepassato di quattro anni l'età normale<sup>1</sup> chiedente di essere ammesso come alunno pagante in cotesto I. R. Conservatorio, il Governo non ha trovato di assecondarla.

Vorrà Ella, Signor Conte Direttore, sostituirla al ricorrente con conforme dichiarazione.

Hartig

Al Signor Conte Direttore  
dell'I. R. Conservatorio di musica

Quegli che doveva riferire era il nobile Giacomo Beccaria, «I. R. Consigliere attuale di Governo»

Lo fece nella sessione del giorno 6 luglio 1832, e nel 9 luglio il Governatore Conte Francesco di Hartig mandava all'ufficio di spedizione la sua deliberazione, in cui non si tien conto *se non dell'aver oltrepassata l'età normale*.

\*

Questa la narrazione documentata dell'increscioso fatto, il quale se, per la grandezza raggiunta poscia da Colui che venne detto il Cigno di Busseto, può dar luogo a considerazioni che riflettono l'insufficienza dei regolamenti scolastici in genere, non può tuttavia far cadere specifica responsabilità su Francesco Basily il quale, dopo l'esame di ammissione al Conservatorio milanese sostenuto da Giuseppe Verdi, scriveva di questi che: *applicandosi con attenzione e pazienza alla cognizione delle regole del contrappunto, potrà diriggere [sic] la propria fantasia che mostra di avere, e quindi riuscire plausibilmente nella composizione*. Parole queste che provano come Basily non avesse giudicato poi tanto leggermente e senza intuizione del soggetto preso ad esaminare. Gli storici superficiali ed i critici d'occasione che narrarono il fatto molti anni dopo, cioè quando Giuseppe Verdi stava compiendo la sua grande ascesa, ebbero buon giuoco per le loro mordaci aggressioni alla fama ed al valore di musicista del Basily (valga per tutti il giudizio del Pougin) ma nelle condizioni in cui ebbe a trovarsi il maestro loretano all'atto dell'esame famoso, essi certo non avrebbero potuto né saputo fare diversamente. Chi detta queste pagine ebbe occasione di parlare del deplorabile incidente col glorioso Maestro. Il rammarico in Lui era e si mantenne evidente. E lo si comprende. Ciò nondimeno non avrebbe potuto modificare il nostro apprezzamento sulla condotta, logica ed irreprensibile, tenuta in quell'occasione da Francesco Basily.

Lodovico Corio - della cui imparzialità possiamo far fede noi che gli fummo discepoli ossequenti - ha creduto trovare contraddizione fra la ripulsa inflitta a Verdi e l'avvenuta ammissione, in quella stessa circostanza, del decenne Alfredo Piatti da Bergamo - divenuto poscia celebre violoncellista - e Giuseppina

Streponi diciassettenne da Lodi - divenuta anch'essa celebre cantante e sposa fedele dell'autore di *Aida*. Ma oltreché l'età inferiore assai a quella di Verdi, a favore d'entrambi i candidati, militava il fatto della loro appartenenza al Regno Lombardo Veneto; la qualcosa dava ad essi diritto ad una precedenza assoluta. Tutt'al più si potrà dire che il Basily non ebbe l'energia di esigere - cosa non facile in quei tempi - una soluzione diversa da quella prospettata per la natura dei regolamenti, l'insufficienza dei locali ecc. Si potrà osservare ancora - come diceva il Maestro a noi che scriviamo - che non si comprende come, date simili pregiudiziali, si sia creduto di fargli sostenere un esame. Evidentemente da esso si speravano tali risultati da giustificare un'eccezione. Ma i risultati non parvero tali ai giudici, ed allora ecco venire in campo le burocratiche norme regolamentari. Non parvero tali si è detto, e ciò non deve stupire affatto, perché coloro i quali hanno potuto vedere e conoscere alcune delle composizioni giovanili del grande Maestro, si sono ben persuasi che in un'età abbastanza inoltrata - diciannove anni - egli non si manifestava da esse con quei segni di eccezionale valore che andassero oltre il giudizio pronunciato dal Basily, né che rivelassero qualcuna di quelle qualità superiori che poscia, dal *Nabucco* alle successive opere, si sprigionarono dal suo genio poderoso con tanto vigore, con tanta forza e con tanta luce.

Questa difesa dell'operato di Francesco Basily parve doveroso includere nelle pagine d'un libro che rievoca la figura nobilissima e tanto combattuta del maestro loretano.

Ma poiché essa ne ha condotto a ricordare gli episodi de' suoi primi incontri con Giuseppe Verdi, torna conto rammentare come nel periodo in cui, non accolto al Conservatorio, poté il giovane bussetano procedere ne' suoi studi con Vincenzo Lavigna, fosse aperto il concorso al posto di organista e maestro al Duomo di Monza. All'esame dei concorrenti presiedette appunto il Basily, ma nessuno degli aspiranti venne prescelto perché nessuno aveva saputo svolgere sufficientemente il tema dato per l'elaborazione scritta.

Frequentando Basily la casa del Lavigna, gli venne fatto di accennare all'esito del concorso di Monza; e poiché un giorno, in casa del proprio maestro, si trovò casualmente anche Verdi, il Lavigna stesso, rivolgendosi al Basily, gli chiese di voler dare al suo allievo il medesimo tema da svolgere, seduta stante. Verdi in una stanza attigua si mise senz'altro al lavoro. In capo a poche ore la *Fuga* era compiuta e presentata al giudizio di Basily, il quale facendo gli elogi di Verdi per l'elaborazione di essa, chiese soltanto il perché di una aggiunta al tema iniziale. «Perché - rispose Verdi - mi pareva alquanto povero ed insufficiente ad un efficace svolgimento».

Da questo fatto, di cui non si può garantire l'autenticità né l'esattezza, perché narrato dal Pougin - *in odium auctoris* - si può tuttavia ammettere che se errore vi fu, un tempo, dà parte di Basily nel non far accettare al Conservatorio milanese il giovane bussetano, cominciò per lui, da quel giorno, una specie di espiazione che a noi però impone la maggior reverenza. Portatosi nel 1837 a Roma, Francesco Basily

assistette successivamente ai trionfi del *Nabucco*, dei *Lombardi*, dell'*Ernani*, de' *I due Foscari* - rappresentati per la prima volta sulle scene dell'Argentina di Roma nel novembre del 1844 - poi all'*Attila* ed alla *Battaglia di Legnano*, apparsa pure all'Argentina nel gennaio del 1849; avvenimenti questi di così grande importanza per i quali avrà dovuto egli provare indubbiamente rammarico - se non rimorso - del fatto più volte deplorato ed oramai malignamente narrato.

E noi circondiamo questo stato d'animo del Basily del più profondo rispetto; perciò da esso, in uno a tante altre traversie morali, la sua figura d'uomo e d'artista esce integra, per non dire nobilitata.

*Fin qui ciò che Tebaldini scrisse nel suo libro sull'Archivio lauretano.*

*A Verdi, come già ricordato, rimase sempre l'amaro in bocca per quella vicenda, tanto che ai primi di agosto del 1898 scoppiò "il caso Conservatorio di Milano".*

*Sul "Corriere della Sera" apparve la notizia che gli si voleva intitolare tale Istituto. Il Maestro, di ritorno da Montecatini, lesse i giornali in ritardo e immediatamente si rivolse a Giulio Ricordi:*

S. Aga[ta], 9 agosto 1898

[...] Sono ore cinque pom. e leggo sul "Corriere" "Il Conservatorio di Milano s'intitola a Gius. Verdi".

Per Dio non ci mancava altro per seccare l'anima ad un povero diavolo come son io, che non desidera altro che di star tranquillo e morire tranquillo! Ma no signore! M'è impedito fin questo! Ma cosa ho fatto di male per essere tormentato in questo modo!??

Non so dove sia Gallignani, che sarà probabilmente lui il colpevole. Fatemi il piacere di snidarlo e scrivergli in mio nome tutte le insolenze che volete! E se non a Lui scrivete a chi volete, ma liberatemi da questo titolo che non amo, che detesto, e che come in passato pel titolo di Marchese [v. p. 99] divento ridicolo... Add. Addio.

Fatemi la carità di liberarmi e sarò eternamente grato... Telegrafate per conto mio a chi credete ma liberatemi da questo supplizio. [...]

[Ab., cit., IV, p. 632]

*Ricordi s'impegnò ad intervenire e Verdi, tranquillizzatosi, sempre da S. Agata, il 13 agosto:*

Vi ringrazio della premura dimostratami scrivendo a Gallignani. Procuriamo che quell'idea vadi in fumo!

Conservatorio "Giuseppe Verdi" è una stonazione! Un Conservatorio ha attentato (non esagero) alla mia esistenza, ed io debbo sfuggirne fin la memoria. E... se quel sant'uomo di mio suocero, sentita la sentenza dei Profeti del Conservatorio del Giugno 1832, m'avesse detto "Sento che la musica non è affare per te: è inutile perder tempo e spender denari. Ritorna al tuo villaggio nativo, torna organista, lavora la terra e muori in pace". Era naturale. Ma a parte questo, chi sa, se io approvo l'indirizzo degli studj dei nostri Conservatori?... Non so nulla... ma so che altra volta esisteva una musica che si

chiamava *Italiana* ammirata dal mondo intero. Ammirata pure altra musica che si diceva *Tedesca*. Erano sole; grandi tutte due. Caratteristiche, Potenti, Sincere! Che meraviglia! Ora cosa è diventata la nostra? Sarebbe troppo lungo il dirlo, e finisco dicendo che i Tedeschi ora sono in musica più Italiani degli Italiani! [Ab., cit., IV, pp. 632-33]

*Nei taccuini inediti di Arrigo Boito<sup>2</sup> appare l'annotazione:*

Egli [Verdi] non perdona, non sa perdonare.

Jer sera 26 agosto [1898] giunse a S. Agata un dispaccio verso le otto, mentr'io giocavo al bigliardo con Cecchino. Il Maestro lo aperse e non seppe trattenere un gesto di dispetto[:] era un dispaccio di quell'asino del Ministro Baccelli che gli annunciava lo [...]aggiamento del Conservatorio di Milano[:] il dispaccio era concepito in questi termini: trascrivo[,] l'ho portato con me a Faenza:

Sono lieto annunciarlo che su mia proposta per decreto di S.M. il Re Conservatorio musicale di Milano è stato intitolato dal Grande nome di Giuseppe Verdi. Ministro Istruzione Pubblica Baccelli.

Una fosca nube di temporale è subito calata sulla fronte del Maestro. Finita la partita al bigliardo mi chiamò a parte e mi confidò il suo grande dispetto. [...]

*La mattina dopo (27 agosto 1898) Verdi scrisse questo biglietto a Gallignani e lo consegnò a Boito perché glielo recapitasse a Faenza dove si trovava:*

Maestro Gallignani, non potevate darmi maggior dispiacere! Che cosa ho da fare io col Conservatorio di Milano? Vi sono stato respinto da giovane, non voglio entrarvi da vecchio! Lasciatemi morire in pace ed *amen*. *G. Verdi*<sup>3</sup>.

*Boito appuntava:*

Ora io sono arrivato a Faenza per combinare col G[allignani] l'annullamento del decreto o la non accettazione. [I-PAcon]

*E fece pervenire la missiva di Verdi a Gallignani con un biglietto di accompagnamento:*

È necessario che tu venga domattina a Faenza alle ore 7, all'Albergo della Corona. Ti aspetto senza fallo. Il Maestro è agitatissimo per la notizia che qui ti unisco<sup>4</sup>.

*Subito dopo la morte di Verdi, contro il parere di Tebaldini, che sapeva dell'esistenza del decreto relativo all'intitolazione del Conservatorio di Milano, il Sindaco di Parma, Mariotti, a nome della Giunta e della cittadinanza, inviò un telegramma al Ministro Gallo perché "il nostro Conservatorio di musica possa fregiarsi del nome di Giuseppe Verdi".*

*Il Ministro rispose in questi termini:*

Ammirando nobile sentimento che ispira cotesta Giunta Municipale studierà subito proposta sperando di provvedere conformemente. [“Gazzetta di Parma”, 29.1.1901]

*Il giorno seguente dalla stessa testata veniva riportato un altro telegramma del Ministro che chiariva la questione:*

Comm. Mariotti Sindaco

Nell’Agosto del 1898 su proposta maestro Gallignani fu firmato decreto reale che intitolava conservatorio Milano nome Giuseppe Verdi quantunque annunziato giornali decreto non fu pubblicato solamente per riguardo rimostranze illustre maestro cui modestia ripugnava tale onoranza lui vivente perciò non posso aderire sua proposta intitolare conservatorio Parma nome Verdi.

*In realtà il Conservatorio di Milano il giorno stesso della morte di Verdi fu a lui intitolato<sup>5</sup>.*

---

<sup>1</sup> Lettera pubblicata in *Giuseppe Verdi: Autobiografia dalle lettere*, Rizzoli, Milano, 1981, pp. 86-7.

<sup>2</sup> I taccuini sono conservati nel Museo storico “Riccardo Barilla” del Conservatorio di Musica di Parma. Marcello Conati li ha pubblicati parzialmente in “Musica/Realtà”, n. 53, luglio 1997.

<sup>3</sup> Lettera pubblicata in G. Marchesi, *Giuseppe Verdi e il Conservatorio di Parma (1836-1901)*, La Ducale, Parma, 1976, p. 159.

<sup>4</sup> *Ibidem*, p. 159.

<sup>5</sup> La “Gazzetta Musicale di Milano” (a. 56, n. 6, 7 febbraio 1901) riportava: “Con R. Decreto, il Ministro della Pubblica Istruzione On. Gallo, dietro richiesta del Direttore maestro Giuseppe Gallignani, ha autorizzato il R. Conservatorio di musica in Milano ad intitolarsi R. Conservatorio “Giuseppe Verdi”.



52 - Ferdinando Provesi

*La rivisitazione del Genio*



53 - Giuseppe Verdi in un disegno di Crotta

## ***DISCORSO COMMEMORATIVO***

**pronunciato da Giovanni Tebaldini il 20 maggio 1926 nella Grande Sala dei Concerti del R. Conservatorio di Musica S. Pietro a Maiella di Napoli nel XXV Anniversario della morte di Giuseppe Verdi**

Da venticinque anni il Nume tutelare dell'Arte italiana nella sua più sana tradizione, riposa nel sonno che prelude alla grande Giornata la quale non attende tramonti!

Noi sentimmo, e sentiamo questa verità, e di essa comprendiamo tutto il significato ideale.

Voci discordi si sono levate in vario tempo, e da diverse parti, per tentare di contestare l'ineluttabile del fatto che sussiste e permane. Il tempo e la realtà concreta hanno finito col soffocare ogni apparenza di velleità contrarie.

E perciò in questo momento io non posso che parafrasare il detto di Carducci nell'atto di proclamare la gloria eterna di Dante:

*noi veneriamo oggi quel Verdi che non passa!*

Per quale forza, e per quale virtù spirituale questa sopravvivenza nel tempo e nello spazio? Per tre prepotenti elementi congeniti e sostanziali dell'arte sua.

Li enumero e li distinguo.

Anzitutto per la natura dell'opera d'arte, nata da Verdi non mai allo stato embrionale od incipiente bensì di getto; interamente formata, sin dal suo primo apparire, con i caratteri della sana e completa vitalità. In secondo luogo per la evoluzione compiuta da Verdi, rigeneratosi sempre in sé stesso. Da ultimo, per la capacità dell'Artista sommo a camminare innanzi ed a salire sempre più in alto (dote questa concessa soltanto al Genio) senza mai accostarsi né appoggiarsi, neppur lontanamente, all'opera altrui, né da altri ricevere il più tenue influsso animatore.

Osserviamo da vicino e distintamente questi tre diversi elementi psicologici che isolati all'apparenza, nell'atto della realtà intrinseca, si fondono fra di essi mirabilmente.

\*

L'opera di Verdi, sin dalla prima manifestazione personale e tangibile con *Nabucco*, si palesa improntata a carattere di maschia virilità. È la sua sigla!

Non è uno stile, quello della cosiddetta prima maniera verdiana, che palesi la necessità di un successivo sviluppo.

A perfezionarsi negli elementi accessori sì, a completarsi nella sostanza vitale o nelle linee architettoniche no, perché essa, sin dal momento della prima apparizione, pur nella sua rude semplicità e primitività - come a taluni piacque

definirla - è uscita dal cuore e dalla mente dall'artista creatore, allo stato di completa formazione organica.

Mi riporto a circa cinquant'anni addietro per cogliere e ricordare alcune circostanze interessanti anche ai nostri giorni.

Si era al tempo delle prime conquiste wagneriane in Italia e, per i giovani di allora, alle prime più ampie rivelazioni della magica potenza di Bach e di Beethoven. I successi conseguiti dall'*Aida* non potevano bastare a contenere e frenare l'irrompere delle nuove tendenze estetiche. A Bologna, Angelo Mariani, il grande direttore d'orchestra, audacemente, andava spezzando il mistico pane del Convivio cui il gigante di Bayreuth tutti sembrava chiamare a raccolta. Liszt a Roma, Hans von Bülow a Milano, seguiti da una balda schiera di proseliti, tentavano dominare le correnti musicali di quell'ora storica.

È di quei giorni appunto l'invettiva - rimasta celebre - di Arrigo Boito, contro il *decrepito vecchio* che si ostinava a mantenersi al contatto vivo dell'anima della folla. Oramai, nelle sfere degli intellettuali, era divenuto di moda sforzarsi di confinare le opere del repertorio verdiano nei cosiddetti teatri popolari, cercando creare un dualismo fra la cosiddetta arte aristocratica e la musica piazzajuola, o *da organetto!*

Chi avrebbe mai detto ai giovani d'allora, alcuni dei quali saliti in fama e resisi benemeriti dell'arte italiana, che il tempo avrebbe imposto loro il più solenne atto di ravvedimento e di respiscenza?

Sin da mezzo secolo fa, parve che la produzione verdiana fosse precocemente invecchiata. Infatti, si ascoltava *Attila*, *Trovatore*, *Traviata*, *Rigoletto* quasi col desiderio di riportarsi al cospetto di altre fonti sorgive più pure e ristoratrici: quelle della musica classica di Mozart e di Beethoven, e quelle dell'ineffabile arte romantica di Schumann e di Wagner. Si presagiva quindi assai prossimo il tramonto di ogni postumo relitto dell'opera verdiana. Invece - quale disinganno per gli intransigenti di allora e di oggi - dopo cinquant'anni, nonché tradire il peso dell'età, essa appare circonfusa dai segni di novella esuberante e trionfante giovinezza.

Domando ancora: d'onde questa miracolosa rinascita?

\*

Un interprete sommo: quegli che ai nostri giorni doveva recare in Italia il flusso pulsante delle *nuove musiche* venute dalla Germania, dalla Francia, dalla Russia, Arturo Toscanini, dopo aver rivelato Strauss, Charpentier, Debussy, Dukas, Ravel, Mussorgsky e Strawinsky, non esitava a valersi della sua portentosa e meravigliosa facoltà scrutatrice ed animatrice, per ascoltare ed infondere, nelle cosiddette vecchie concezioni verdiane, il palpito della nuova vita.

Ma se Arturo Toscanini seppe, nelle creazioni del maestro di Busseto, intendere e scoprire voci rimaste fino ad allora come ascose, ciò non vuol dire che egli abbia aggiunto né tolto nulla all'architettura ed all'orditura dell'opera d'arte,

la quale, in sé e per sé, esisteva, non soltanto per quello che essa aveva già rivelato oggettivamente, ma altresì per tutto ciò che di incorporeo, dirò quasi, di astratto e di indeterminato, occultava ancora e che soltanto la sensibilità penetrante di un'anima superiore poteva rintracciare, perseguire e disvelare sotto nuovi aspetti anche ai nostri giorni:

*Il Trovatore, La Traviata, Rigoletto, Un Ballo in maschera* - chi non lo sa? - apparvero di recente alla Scala di Milano. Ed esse si mantennero e si mantengono superbamente altere nel repertorio di quel grande teatro, interposte alle mura grandiose erette da Wagner con *Tristano*, coi *Maestri cantori*, e con la stessa *Tetralogia*. Si mantengono forti, dignitose e sicure nel loro incedere, né sentono di doversi piegare, pur accosto ai capolavori delle più moderne e diverse scuole musicali di Europa!

*Rigoletto, Il Trovatore, Macbeth*, opere che appartengono al periodo romantico dell'arte: quel periodo caratteristico su di cui, ora soltanto, si comincia a recare giudizio spassionato, ed il quale, innanzi giungere alla musica, tanto nella pittura che nella scultura, sì nella poesia che nel dramma, nella tragedia e nel romanzo, aveva di già incontrato le sue più significative espressioni; la *Traviata*, accostamento dell'incipiente verismo alle stesse proprietà romantiche mantenutesi vive attraverso le nuove concezioni estetiche; da ultimo *Un Ballo in maschera, Vespri Siciliani e Don Carlos*, creazioni di ambiente su fondo storico, sono tornate in luce. Dirò meglio: per quell'ecclettismo culturale e spirituale che, fortunatamente, là dove non si fa del particolarismo, sembra ai nostri giorni prevalere, sono apparse nella loro vera luce; entro più ampia cornice; soprattutto hanno fatto risuonare voci da prima sopite o rimaste, ripeto, come nascoste ed occulte. La evoluzione spirituale, estetica e tecnica compiuta da Giuseppe Verdi in cinquant'anni - quanti ne corsero da *Nabucco* a *Falstaff* - è certamente la più significativa che la storia dell'arte abbia mai registrato. Rigenerandosi in sé stesso Verdi seppe compiere un atto che nessun altro - pur fra i più grandi compositori del secolo passato - arrivò mai a realizzare, cioè a dire: in ogni nuova opera, la rinuncia a quello che egli era apparso in precedenza.

Ho detto *la rinuncia*, non *l'abiura*. Ché dell'ammonimento il quale avverte dell'inesorabile: *O rinnovarsi o morire*, seppe Egli far tesoro come nessun altro.

Pensiamo! In due anni - quanti ne trascorsero dal marzo del 1851 al marzo del 1853 - apparvero tre opere: *Rigoletto, Trovatore e Traviata*. Tre ambienti diversi; tre espressioni interamente difformi l'una dall'altra; tre atteggiamenti che fra di loro non possono confondersi certamente.

Ma veniamo ad *Otello* ed a *Falstaff*.

Quegli che ha dato vita al duetto d'amore fra Desdemona ed Otello sugli spalti di Cipro, e, nel quarto atto, alla tragica scena della morte dei due sposi amanti; poscia, a breve distanza di tempo, e ad ottant'anni di età, al portentoso *Falstaff*; vivido corso zampillante, argenteo, fosforescente, formato di elementi ora comici or idilliaci ed or grotteschi, sopra i quali si innesta la vaga romantica scena

delle Fate; sì immensurabile anima di artista creatore, sull'orizzonte secolare dell'arte, merita d'essere collocato molto in alto, assai in alto, onde la storia, ed i futuri, abbiano a scorgere sempre ed ovunque la Sua grande figura per dire di Lui, come per Dante, col Poeta della Terza Italia:

*Verdi non passa!*

\*

Esaminiamo ora i caratteri fondamentali che - nel suo complesso - informano l'opera di Verdi.

Dagli uni Egli fu accusato di ignorare la grande evoluzione musicale - se tale si può definire - (ciò che io non credo) compiutasi da Palestrina a Monteverdi, da Bach a Wagner; dagli altri - e per *Aida* ancora - di essersi nientemeno che *intendescato*.

Oggi al ricordare siffatte circostanze non si può che sorridere. Ma questo sorriso alquanto scettico, si desta in noi per entrambe le "chiesuole" degli antiverdiani. Per quelli cioè che lo negarono, quando il suo Genio poderoso andava trasformandosi; e per tutti gli altri che in un certo tempo gli contestarono la capacità di innalzarsi.

Con quanta voluttà venne accusato di ignoranza! Privo di coltura letteraria - si diceva - quindi nella impossibilità di assurgere alla concezione ideale dell'arte: musicista compositore *grossolano, estemporaneo*, senza preparazione; in poche parole una specie di *empirico*.

Tale venne giudicato da una certa critica d'oltr'alpe che - in ritardo di qualche decennio - si rinnovò puerilmente, sino a pochi anni addietro, anche in Italia.

Ma facciamo attenzione a talune circostanze capitali, o Signori. Verdi, nato e vissuto nella povertà di una famiglia oscura, e quasi indigente, fra le brume acquitrinose ed i canneti desolati della pianura emiliana che dall'Ongina melmoso si stende verso i greti e gli stagni antistanti il maestoso corso del Po, sino a diciannove anni non trovò altro incentivo alle proprie intellettuali immaginazioni ed alle spirituali aspirazioni del suo cuore, se non il piccolo e ristretto ambiente della cittadella di Busseto, ove la musica si imparava e si esercitava sì, onestamente, alla scuola di un maestro coscienzioso - Ferdinando Provesi - ma in un'atmosfera grigia e depressa.

Portiamoci invece in tutt'altro centro.

Riccardo Wagner, nel 1813 egli pure nasce a Lipsia, nella città da oltre un secolo consacrata al culto di Giovanni Sebastiano Bach; nella città satura di severa poesia e di austera dottrina Sin da fanciullo, sì a Lipsia che a Dresda, ove passa successivamente, si alimenta alle grandi concezioni dell'organista insigne della Thomaskirche, tramandate ininterrottamente. Le *Fughe* magistrali ed i *Coral*i superbi; gli *Oratori* poderosi, nelle loro pagine più fulgide, divengono il suo pane quotidiano. Si inebria egli alla ascoltazione delle sublimi *Sinfonie*

beethoveniane. Poi frequenta l'Università ove studia filosofia, Si dedica in pari tempo all'esercizio assiduo del contrappunto.

Nell'anno in cui Verdi - povero e sperduto - arriva a Milano per chiedere di essere ammesso al Conservatorio, Wagner ha già ultimato la sua prima opera *Le Fate*, nella quale, sulla falsariga di Weber, traspaiono i segni di quel romanticismo che doveva arrivare ai canti lacrimosi e nostalgici delle figlie del Reno. Dal teatro di Würzburg passa a quelli di Magdeburg, di Königsberg, di Riga, infine di Dresda.

Verdi, invece, al Conservatorio di Milano non viene accolto; può tuttavia sollecitare e ricevere lezioni private dal maestro napoletano Vincenzo Lavigna; tenta dirigere qualche accademia fra dilettanti, arrivando sulle *Quattro stagioni* di Haydn; si presenta al concorso per il posto di organista al Duomo di Monza... e non riesce. Eppure sogna, ancor Egli al pari di Wagner; sogna di poter giungere al Teatro della Scala che poco innanzi, pur fra le incertezze di un'ora, aveva consacrato Vincenzo Bellini alla Gloria.

Sogna, Giuseppe Verdi, ma intanto è costretto a riprendere la via di Busseto per tornare fra le patrie malinconiche mura, intento a dettare *Marcie* per banda, *Tantum ergo* e *Mottetti* a mo' di *cabalette* per uno de' suoi più cari amici, baritono dilettante, da eseguirsi in quella Chiesa Prepositurale.

Nelle circostanze esteriori, ma pur psicologicamente ponderanti, quale diversità di formazione spirituale e mentale, adunque, fra Riccardo Wagner e Giuseppe Verdi! Ma alla distanza di ottant'anni, quale grandezza per entrambi - sia detto - pur se giunti per vie diverse ed opposte.

Forse Giuseppe Verdi parve ignorare quel mondo ideale che già al suo tempo si agitava e fremeva incessantemente.

Ma, figlio della feconda terra emiliana, Egli amò sempre la sua terra; sentì che fra i solchi scavati dall'aratro tintinnante poteva scaturire l'innodia italica che nelle segrete e profonde latèbre dello spirito, gli sussurrava voci vaghe, indistinte, ma prepotenti ed irruenti.

Di là germogliò la stretta del *Nabucco* riportata pur nella *Sinfonia* dell'opera; di là echeggiò: "Si ridesti il Leon di Castiglia" dell'*Ernani*; il grido straziante di Azucena e di Manrico nel *Trovatore*; "L'allor che i forti corrono leoni al brando" dell'*Attila*.

Di là partirono: la larga fluente frase dei *Vespri Siciliani*; il Finale II di *Aida*; l'"Esultate" di *Otello*; di là risuonò la campana all'ombra notturna della quercia solare nel Parco di Windsor.

E così compose Egli - per fortuna dell'arte - senza preoccupazioni, né preconcetti di scuole, di stili, di tendenze. Gli indirizzi estetici, gli stili li creava Lui in ogni sua nuova opera, corrispondenti a quell'intimo senso di vita che in lui andava, di volta in volta evolvendosi nella contemplazione del gran libro della Natura. Per questo amò la terra che gli die' i natali e la vita, correndo presso di essa: anzi, abbandonandosi ad essa voluttuosamente, con amore quasi filiale,

*quasi carnale* - come scrisse Ildebrando Pizzetti - ogni qualvolta tornava da un nuovo successo.

Si disse - come ho ricordato - che ignorasse i grandi maestri.

Fino ad un certo punto può anche ammettersi.

Indubbiamente però possedette egli, in grado eminente, l'intuizione ed il senso della grandezza dei sommi e della efficacia immanente dell'opera loro.

E quando - con la solennità che trascorre i tempi - parlò al pari del veggente il quale scruta nell'avvenire in tono alto e profetico esclamò: *torniamo all'antico e sarà un progresso!* Questo disse trent'anni innanzi che in Italia si terminasse il movimento fattivo verso la restaurazione della grande arte cinquecentesca e secentesca. Lo disse - ripeto - per intuizione spontanea e profetica; con quella *vox magna* che si è innalzata e si innalzerà nel tempo sino alle generazioni future nella eco dell'infinito.

Nel 1893 - poco dopo *Falstaff* - ad Hans von Bülow che al tempo di *Aida* e della *Messa da requiem* gli era sì avverso, e che in quei giorni - da Vienna - compiva solenne atto di respiscenza, ripeteva tutta la sua fede, tutto il suo entusiasmo per il divino Palestrina, fulcro inestinguibile di vita immortale per l'arte italiana<sup>1</sup>.

*L'italianità della nostra arte*: ecco il tormento di Giuseppe Verdi; l'assillo cui sottoponeva la sua grande anima di artista creatore. E l'italianità vera, assoluta, non quella adattata o deformata, Egli la sentì pura, ardente, estasiante ed immacolata, anche in ciò che non conobbe da vicino: la sentì quale forza arcana e propulsiva che sorregge tutto un passato glorioso e che animare dovrebbe tutto il futuro.

\*

Ho cominciato questo discorso ricordando in Giuseppe Verdi il Nume tutelare dell'arte italiana quale ne apparisce nella sua più sana *tradizione*.

Parlando del grande Maestro in una scuola quale è questa, che vanta nobili e gloriose tradizioni, d'innanzi a giovani i quali tutto sognano e sperano dal rivolgimento avvenire contro il preteso *infixo accademismo*, non si deve esitare nel far presente appunto la portata ed i diritti della *Tradizione*.

Il poeta inglese Eliot, il quale appartiene alla giovanissima schiera dei filosofi e critici più audaci, nel saggio intitolato *Tradizione e talento individuale* sostiene che la tradizione non è - come venne considerata sino ad ora - un mondo a sé, storico e senza vita, a cui i nuovi artisti possano attingere soltanto modi ed insegnamenti per la loro arte; bensì (e notatelo, o giovani, perché nella tesi grandiosa dell'Eliot si racchiude tutta la ragione d'essere dell'arte considerata nel suo passato, nel presente e nell'avvenire) *un tutto vivente, sempre in progresso, sempre operante nel presente, e in continua trasformazione*.

“Cosa accade - dice l'Eliot - allorché un nuovo grande poeta od artista compare a recare agli uomini una nuova interpretazione della vita o dell'arte?

Ecco: d'un tratto l'antico ordine, la Tradizione, la quale era completa innanzi che la nuova opera arrivasse sul mondo, subisce un'alterazione, e le relazioni, le

proporzioni, i valori di ciascuna opera d'arte, rispetto alla Tradizione, vengono man mano adattandosi, creando una continua ed attiva conformità del vecchio col nuovo”.

Perciò nella luminosa e radiosa visione dell'Eliot, il passato rivive - non in porzioni relative, frammentarie o ridotte, ma tutt'intiero - nell'opera del presente; viene ad essa di continuo modificato, e ne diventa, per così dire, suo collaboratore.

Ecco come l'antico - con buona pace di chi volesse negare questo principio imposto da leggi incontrovertibili di natura - si innesta sul nuovo per virtù e forza immanenti della Tradizione; mentre il nuovo - irremissibilmente - trae dall'antico la propria energia di vita, il più caldo e possente alito animatore.

Ben disse adunque Giuseppe Verdi, quando la tradizione italiana parve - per la musica - abbandonata; ben disse allorché esclamò lo storico *Torniamo all'antico*. Non altrimenti si espresse Riccardo Wagner - per bocca di Hans Sachs - quando ammoniva il giovane Walther von Stolzing - dalla sorridente rinnovellata anima tedesca, alle porte di Norimberga sul campo del Pegnitz - coronato poeta e cantore, che:

*Verachtet mir die Meister nicht  
und ehrt mir thre Kunst!  
Wass inhnem hoc zum Lobe spricht  
fiel reictlich euch zur Gunst.*

Poveramente tradotto in italiano:

*Spregiar non devi, o giovane,  
dell'arte il vecchio stile.  
Per te quel serto è simbolo  
del suo favor gentile.*

In questo principio adunque Giuseppe Verdi e Riccardo Wagner si trovarono solidali, ed illuminati dal medesimo raggio di luce, pur se giunto a loro per opposte vie.

\*

[Viene omissso il brano: “Quando nella grigia giornata del gennaio 1901...” che si trova, con lievi differenze, in *Ricordi Verdiani* (v. pp. 69-70)]

Ed il 27 di febbraio, nel trigesimo dalla morte, sotto il fulgore di un sole vivido, precocemente primaverile, l'apoteosi si rinnovava col trasporto della salma venerata dal Cimitero Monumentale alla Casa di Riposo dei musicisti ove il Grande desiderò trovare asilo e pace pel domani della sua morte terrena.

\*

Quell'apoteosi si rinnova ogni giorno nel cuore degli italiani che si sentono sorretti e confortati dal più verace senso di amore e di riconoscenza pei Grandi i quali diedero loro gioia e virtù di vita ineffabili.

È a Vincenzo Lavigna, napoletano e discepolo di uno dei quattro celebrati Conservatori, di cui San Pietro a Majella si vanta legittimo erede, è a lui che si deve se Giuseppe Verdi - non accolto al Conservatorio di Milano - fu salvato dallo sconforto, dallo smarrimento, fors'anche dal naufragio. È titolo quindi di giusto orgoglio per la scuola musicale napoletana, quello di aver saputo avviare il futuro autore di *Falstaff* sul sentiero di quella pura e grande arte della quale Verdi doveva divenire assertore indefesso, pontefice massimo.

E la commemorazione d'oggi - voluta dall'illustre direttore di questo Conservatorio, maestro Francesco Cilèa, il quale, cresciuto ed educato, a sua volta, fra le mura di San Pietro a Majella, donava alla musica italiana, con *Adriana*, accenti di calda ispirazione, palpiti di cocente passione e di intensa vita - significò un attaccamento spirituale, inscindibile, del presente al passato ed all'avvenire dell'arte nostra immortale, sì che ne sia dato ripetere a noi stessi con Orazio:

*Oh Italia, Italia! Ille terrarum  
mihi, praeter omnes angulus, ridet!*

Così è! Ogni angolo di questa nostra terra benedetta, ogni lembo di questo glauco cielo, ogni latèbra dell'anima nostra, del nostro cuore e del nostro spirito, sorridono alla rinnovata primavera italiana che, per le molteplici virtù inestinguibili de' suoi figli più eletti va preparandosi la via la quale condurrà - come ne' secoli passati - verso i fioriti sentieri della Gloria sempiterna.

Sorridono a noi e cielo e terra, per la forza della Fede immortale nei nostri destini; sorridono e sorrideranno - *nunc et semper* - nell'anelito supremo della Speranza.

*Italiani! Sursum corda! Dio è con noi!*

[Pubblicato dallo Stabilimento Tipografico "LA NUOVISSIMA", Napoli, 1926 e in "Vita Musicale Italiana", a. XIII, n. VI, giugno 1926, con la dedica: "Ai giovani alunni della classe di "esegesi palestriniana" del R. Conservatorio di Musica di Napoli onde da queste parole di fede traggano auspici pe' loro cominciamenti sui sentieri dell'arte"]

*Il discorso fu seguito da un Concerto:*

## Programma

Discorso del M.<sup>o</sup> Giovanni Tebaldini

---

Sinfonia dell'opera "*Luisa Miller* „

Racconto di *Azucena* nell'opera "*Il Trovatore* „

Sig.na Ebe Stignani

Pater noster per coro a 5 voci sole

Aria di *Eboli* nell'opera "*Don Carlos* „

Sig.na Ebe Stignani

Sinfonia dell'opera "*Nabucco* „

---

Ai N. 1 e 5 dirige l'alunno Renato Parodi

Ai N. 2 e 4 dirige il M.<sup>o</sup> Camillo De Nardis

Al N. 3 dirige il M.<sup>o</sup> Giovanni Tebaldini



Coro ed orchestra degli alunni del R. Conservatorio,  
con la gentile cooperazione della Solista Sig.na Ebe Stignani,  
già allieva del R. Conservatorio.

---

<sup>1</sup> Il 7 aprile 1892 Hans von Bülow fa ammenda delle sue idee contro Verdi e da Amburgo gli scrive: “[...] Degnatevi ascoltare la confessione d’un contrito peccatore!

Fa già diciotto anni che il sottoscritto si è fatto reo di una gran... gran *bestialità* giornalistica... verso l’ultimo dei cinque Re della musica italiana moderna. Se n’è pentito, se n’è vergognato amaramente, oh quante volte! Quando commesse il peccato accennato (forse la vostra magnanimità l’avrà affatto dimenticato) era proprio in istato di mentecattaggine - compatite ch’io mentovi quella circostanza, per così dire, attenuante. Ebbi la mente accecata da un fanatismo, da “Seide” oltre-wagneristica. Sette anni dopo - a mano a mano si è fatta la luce. Il fanatismo si è purificato, è diventato entusiasmo. Fanatismo - petrolio; entusiasmo - luce elettrica. Nel mondo intellettuale e morale la luce chiamasi: giustizia. Niente di più distruttivo dell’ingiustizia, nulla di più intollerante dell’intolleranza, come ha già detto il nobilissimo Giacomo Leopardi.

Giunto alfin a quel “punto di cognizione” quanto ebbi a congratularmi, quanto si è arricchita la mia vita, si è arricchito il campo delle più preziose gioie: le artistiche! Ho principiato collo studiare le Vostre ultime opere: *L’Aida*, *l’Otello* ed il *Requiem*, di cui, ultimamente, una esecuzione piuttosto debole mi ha commosso fino alle lacrime: le ho studiate non solamente secondo la lettera che uccide, ma secondo lo spirito che ravviva! Ebbene, illustre Maestro, ora Vi ammiro, Vi amo! Volete perdonarmi, volete valervi del privilegio dei sovrani di graziare? Comunque sia, debbo, potendolo, fosse anche per darne l’esempio ai minori fratelli erranti, confessare la colpa del passato.

E fedele al motto prussiano: *Suum cuique*, esclamo vivamente: Evviva VERDI, il Wagner dei nostri cari alleati!”

E Verdi da Genova il 14 aprile:

“Illustre Maestro Bülow,

Non vi è ombra di peccato in Voi! né è caso di parlare di pentimenti e di assoluzioni.

Se le vostre opinioni d’una volta erano diverse da quelle d’oggi, Voi avete fatto benissimo a manifestarle: né io avrei osato lagnarmene. Del resto, chi sa... forse avevate ragione allora.

Comunque sia, questa vostra lettera inaspettata, scritta da un musicista del vostro valore, e della vostra importanza nel mondo artistico, m’ha fatto un gran piacere. E questo, non per mia vanità personale, ma perché vedo che gli artisti veramente superiori, giudicano senza pregiudizi di scuole, di nazionalità, di tempo.

Se gli artisti del Nord e del Sud hanno tendenze diverse, ebbene siano *diverse*. Tutti dovrebbero mantenere i *caratteri propri della loro nazione*, come dice benissimo Wagner.

Felici voi che siete figli di Bach!... E noi?... Noi pure figli di Palestrina, avevamo un giorno una scuola grande... e nostra! Ora s’è fatta bastarda, e minaccia rovina.

Se potessimo tornar da capo! [...]

[da “L’arte pianistica”, a. 1, n. 22, Napoli, 15 novembre 1914. La lettera di Verdi, anche in Ab, cit., IV, pp. 439-40]

*PreSaggi*

Verdi: una pietra miliare nella carriera artistica di Tebaldini; un punto di riferimento costante; un autorevole sostegno ideologico alle sue convinzioni sul valore della tradizione musicale.

Il capitolo riunisce stralci significativi di lettere che per vari aspetti riconducono a “Lui” e, a seguire, tre sostanziosi saggi.

## ALTRA CORRISPONDENZA

1936-1941

*Nel 1940, pubblicati i Ricordi Verdiani (v. p. 43), Tebaldini riceve testimonianze di apprezzamento.*

*Da Vito Frazzi<sup>1</sup>, ex alunno del Conservatorio di Parma:*

Firenze 22-12-940-XIX

Carissimo Maestro,

[...] Avevo seguito e letto con attenzione e con piacere su *Rassegna Dorica* le puntate dei suoi *Ricordi Verdiani* ed ora le ò rilette riunite nell'estratto che mi à mandato. Non le dico l'emozione che provo nel riandare col pensiero ai primi anni della mia giovinezza e rileggendo i suoi ricordi che, specialmente nell'ultima parte, rifanno la storia di quel periodo con una chiarezza ed una immediatezza sorprendente. La mia emozione si fa vivissima ed è venata dal rammarico di non aver visto il Grande Vegliardo pur avendo avuto la ventura di essergli nato vicino! A questo ricordo va sempre unito quello dei primi anni di Conservatorio e si risveglia la mia riconoscenza per lei, caro Maestro, che sempre dovrò ringraziare e benedire [...].

[APT<sub>e</sub>]

*Tebaldini a Ildebrando Pizzetti:*

Loreto 1 marzo 1940

[...] Forse in *Rassegna Dorica* avrai cominciato a leggere i miei *ricordi verdiani*. Il di Donato ha insistito per avere da me qualche cosa. Stando in ospedale, e non potendo occuparmi d'altro, pensai precisamente a questi *ricordi* dopo i quali, ma in altra sede, penserò a quelli fogazzariani<sup>2</sup>. [...].

Ed ora eccomi a dirti della lettera di Verdi che Tu hai supposto esista. In quello che mi dicesti s'è creata un po' di leggenda. Da qual parte è saltata fuori.[?] Non so davvero perché un anno dopo la nostra visita a Sant'Agata io ero già... proscritto dal Conservatorio. Mi telegrafò sì [Verdi], per ringraziarmi e ringraziare quanti parteciparono alla serata di Busseto facendo auguri ecc. ecc., ma non specificando. Quando il 12 novembre di quell'anno stesso (1900) fui da Lui a colazione, parlando degli allievi feci appunto il tuo nome insistendo sui risultati che già avevi offerto nei *Saggi* e manifestando la speranza per l'avvenire. Fu allora che stando a tavola mi disse: "sperate proprio?".

Questo io ho riferito a qualcuno a Parma che forse - dopo la mia partenza - ha raccontato in modo inesatto. Figurati che se avessi posseduto una lettera nel senso della tua supposizione, non mi sarei procurato il piacere di offrirtela ben prima di oggi!

Ma adesso mi restringo al solo autografo.

Prima che al Ministro Bottai avrei dovuto pensare a Te. Lo faccio oggi.

A Lui ho destinato quella che ha relazione col *Volume Antoniano* che a S.E. Bottai porgo in omaggio [v. pp. 48-9]. A Te invio quella che mi ha deciso di concorrere al posto di

Parma [v. p. 72 e pp. 86-7]. C'è un legame arcano fra la lettera di Verdi e il mio Concorso e nomina alla direzione del Conservatorio di Parma, la nostra relazione e le tue stesse successive affermazioni. Non ti sembra? *Causa causorum!*

*Sentirmi dire da Verdi che avrei potuto portare sulla diritta via qualcuno?* È stato uno sprone per me, e quasi dirò una chiamata. Da allora ho salito il mio Calvario... [v. p. 191]. Tu lo sai... e con quali fatali conseguenze per me, per la mia Famiglia... *per tutto*. Oggi è cattivo tempo: nebbia e pioggerella tutt'intorno. Non posso andare in casa mia a prendere la lettera di Verdi ed a disporre per l'invio. [...] Ma appena lo possa, farò quello che ho promesso. Intanto mi faccio precedere dalle fotografie di quattro delle lettere di Verdi. [...]

Qualcuno che ha saputo della lettera e del premio di S.E. Bottai a me, m'ha fatto comprendere che avrei il dovere di far conoscere, a mezzo della stampa, l'atto di deferenza e di generosità del Ministro. Che ne pensi Tu? Da un lato sento anch'io così, dall'altro temerei di apparire vanitoso. Qual è il tuo avviso?

Potremmo attendere la risoluzione e l'annuncio dell'*Encomio solenne* della R. Accademia per far noto l'una e l'altra cosa? Che Te ne pare? [...]

[Orig.: Istituto dell'Enciclopedia Italiana, Archivio Storico (Fondo Pizzetti), Roma]

*La lettera del Ministro Bottai porta la data del 25 gennaio 1940. Il testo fu copiato e inviato da Tebaldini a Pizzetti:*

Illustre Maestro

Ho saputo ier l'altro dal Maestro Pizzetti, che da qualche tempo siete degente in codesto Ospedale [di Loreto]. Ne sono assai rammaricato, ma voglio augurarmi che presto possiate essere completamente ristabilito e che il Vostro stato di salute Vi consenta di riprendere quanto prima la Vostra nobilissima e proficua attività di Maestro, di musicista e di musicologo. E per dimostrarVi quanto io apprezzi la Vostra operosità di artista e di erudito, desidero inviarVi questo piccolo premio (£ 2000) che vuol essere, se pure in forma modesta, un riconoscimento della Vostra costante ed esemplare attività di studioso.

Graditelo insieme con i voti fervidissimi ch'io formulo per la pronta e completa Vostra guarigione; datemi Vostre notizie e con i più cordiali saluti credetemi vostro aff. *G. Bottai*

[Copia: BPMP]

San Benedetto del Tronto 1 aprile 1941

Caro Pizzetti

[...] M'ha fatto piacere apprendere che Mons. Calli, Vescovo di Parma, ti abbia scritto a riguardo della tua *prefazione* alla *Messa da Requiem* di Verdi<sup>3</sup>. [...]

Per un momento ritorno anch'io su quella *prefazione* che è un *capolavoro*. Non divido però il tuo parere né quello di Verdi su Palestrina non *melodista*.

Ma io prendo voce per voce de' suoi *Mottetti*: me li suono al piano e me ne esce tanta melodia da inondare... un secolo. [...]

[IEIAS]

*Per il quarantesimo anniversario della scomparsa di Verdi, Tebaldini da più parti è sollecitato a partecipare alle celebrazioni. Una richiesta gli perviene*

anche da Ginevra. Il Prof. Emile Schaub-Koch, dell' Accademia di Belle Arti, lo ringrazia per l'invio di due fac-simili di lettere di Verdi e gli raccomanda di rispondere positivamente al Prof. Arthur Boehler, del Conservatorio di quella città e direttore d'orchestra, che sta organizzando una commemorazione verdiana per il gennaio 1941 e un concerto di musiche di Verdi e di altri maestri contemporanei tra cui Tebaldini che, per modestia, rifiuta l'esecuzione di sue opere - Rappresentazione d'Anima e di Corpo (trascrizione da E. de' Cavalieri) e A sé stesso - nella medesima serata dedicata a Verdi.

Genève, le 5 novembre 1940

Illustre et Cher Maître,

Du fonds du coeur: Merci! Pour la belle brochure: *Ricordi Verdiani* et l'aimable dedicace. Vous ne pouvez vous imaginer le plaisir et l'emotion que moi et ma chère femme ont [sic] ressenti à la lecture de ces belles pages si vivantes, si emotionnantes. Encore, un grand Merci. [...]

Il y a encore paire d'années nous avons visité le Palazzo Doria a Gênes (Genova) pour revoir les lieux où a veçu l'immortal Maestro, et on nous a présenté un vieux domestique de Verdi, malheureusement nous ne l'avons pu l'interviewer parce qu'il fût *sordo come una campana*. [...]

Genève, le 22 novembre 1940

Cher Maître,

[...] Primerièrement je dois vous dire que vos récits et lettres (*Ricordi Verdiani*) m'enchangent, vous avez écrit si simplement qu'il me semblait vivre chaque moment avec vous, avoir les mêmes angoisses, les mêmes désirs et les mêmes joies, c'est extraordinaire. Je vous comprends maintenant pourquoi vous ne vouliez pas être sur le même programme pour la soirée commémorative, mais n'avez vous pas enterré cette timidité d'alors maintenant que vous êtes vous même un Grand Maître? [...]

Une autre chose: le Président de la Société "Dante Alighieri" a reçu l'ordre de Rome de célébrer l'anniversaire de la Mort de VERDI selon le mérite du Grand Homme et Artiste (coincidence!).

Il sera envoyé de Rome un Conférencier spécialement pour cela et le jour après environ aura lieu un Concert avec des Oeuvres de Verdi (ainsi votre désir est comblé) mais mon mari veut tout de même donner le Concert proposé le 28 janvier encore à part de celui ordonné de Rome. Vous comprenez, cher Maître? Donc il y aura 2 Concerts, un seulement pour VERDI<sup>4</sup> et l'autre pour VERDI et plusieurs autres Maîtres Contemporains Italiens, vous en tête. [...]

Maintenant encore une chose très importante: Mon mari vous écrira aussi à ce sujet, mais je veux le faire moi-même aussi.

Pour la Soirée "VERDI" mon mari voudrait bien jouer l'*Ouverture d'Aida* qui a été jouée en première audition il y a quelques jours à Rome. C'est notre Critique musical qui nous l'a signalé et, comme c'est un homme très capable, le Président de la Société "Dante Alighieri" veut, je crois aussi, vous écrire pour vous demander, si vous auriez l'extrême bonté de nous faire avoir cette Partition. [...]

*Camilla Boehler* [consorte del Prof. Arthur]

Genève, le 24 Novembre 1940

Illustre et Cher Maestro Tebaldini,

[...] Le prof. Boehler et moi tenons absolument de faire jouer ici à Genève lors de la commémoration Verdi, aussi de vos oeuvres, vous qui connaissiez le Maître personnellement et auquel vous [...] parola incomprensibile] une devote et fervente admiration.

Sur le programme figureront aussi des oeuvres de S.E. Pizzetti, d'Alfano Franco, Zandonai et de Balilla Pratella.

Cette Commémoration Verdiane sera un grand évènement artistique ici et je suis tout heureux de pouvoir contribuer un peu à la gloire du Maître et à celle de Maestro Tebaldini, vous vous êtes inscrit au Ciel de la Musique avec des pages d'une valeur éternelle, croyez le moi. [...]

*Emile Schaub-Koch*

[Orig. lettere da Ginevra: ASB]

*Tebaldini critica la superficialità di certi autori e rettifica le interpretazioni inesatte che falsano le verità storiche.*

*Le lettere che seguono sono indirizzate all'Avvocato Mario Ferrarini:*

29. XII. 939

[...] M'è stata fatta balenare la proposta di voler commemorare pel 27 gennaio, a Roma, il mago di Busseto, narrando un po' dei miei *ricordi personali*. Ci pensai un poco... e poscia rifiutai. Mi parve che avrei commesso atto di millanteria vantando e raccontando la mia relazione col Grande, generosa da parte Sua... immeritata da parte mia. Molti ci sarebbero i quali direbbero...: *Si vanta di che cosa... quel sepolcro imbiancato?* E poi avessi vissuto nell'atmosfera Sua..., mentre ci sono entrato di straforo. Tengo Sue lettere importantissime; ricordi altrettanto vivi... ma mancherei di rispetto alla Sua Grandezza se delle une e degli altri menassi vanto. Quindi, *stop*... Forse scriverò qualche cosa... ma nulla più. [...]

Pesaro 4. XI. '940

[...] Avevo appunto pensato al tema *imitatori e... denigratori di Verdi* includendo alcune mie idee filosofiche (!) intorno alla portata del Genio. Tali *indubbiamente* Rossini, Bellini e Donizetti, ma il primo fermatosi *nel mezzo del cammin* facendo tacere lo stimolo dell'ascesa; gli altri stroncati dalla sorte, e rimasti quasi unilaterali pur nel cielo sidereo. Il *genio* che non ebbe sosta sino all'ultimo e perciò *completo*, è stato appunto il figlio dell'arte delle Roncole. (Richiesto sto occupandomi della Sua comm. a Ginevra). [...]

Pesaro 12. XI. '940

[...] [In merito al saggio di cui sopra per *Aurea Parma*] Non le nascondo però che è alquanto difficile poter fissare i limiti della vera imitazione dell'estetica verdiana da parte dei contemporanei e successori del Grande di Busseto. Egli si è messo, come Napoleone I, a cavalchini su di un secolo... che ne comprende due ed arriverà a tre. Imitatori? Quanti, della prima, della seconda, della terza e quarta maniera! Lo dissi a Puccini io stesso: se non ci fosse stato *Falstaff*, non esisterebbe *Gianni Schicchi*, allo stesso modo (cioè in

*assai diversa guisa*) che se non fosse venuta al mondo, con eco sì clamorosa, *Cavalleria rusticana*, o che sì o che no Verdi si sarebbe indotto a condurre a termine in sì breve tempo e per di più ottantenne, la sua ultima *magica* opera teatrale. [...]

Pesaro 17. XII. 940

[...] Dopo *Aurea Parma* dovrò preparare l'articolo del 27 gennaio richiestomi dalla *Stampa* [da Andrea Della Corte]. Poscia pensare ad una *conferenza verdiana* promessa all'Ateneo di Brescia; infine sollecitare la prosecuzione delle mie *Memorie* reclamate decisamente dall'editore Bocca. E tutto a causa dei *ricordi verdiani*. Non avrei mai immaginato simile successo.

Anche Franco Abbiati del *Corriere della Sera*, me ne scrive... commosso. La cantante Laura Pasini - alquanto parmense - mi dice d'aver pianto alla lettura di essi. Cosa avrebbe detto l'Onor. Albertelli se fosse al mondo ancora? [...]

Pesaro 7 Gennaio 1941

[...] Ieri ricevetti lettera inviata d'ordine di S.E. il Prefetto di Parma, perché abbia a mandare costì per la mostra di *Cimeli verdiani* ciò di cui io dispongo, ma qui non ho nulla ed a Loreto, per il lavoro che m'incombe, non posso andare. D'altra parte io non potrei inviare che delle lettere, aggiungendo però che alcune sono state già da me regalate al Ministro Bottai ed a Pizzetti, compresa la più significativa. Questo per la verità! Oltre a ciò, *per tutti i precedenti che mi riguardano*, anche il mettere in mostra le lettere di Verdi a Parma, avrebbe l'aria di una specie d'accattonaggio di respiscenze sul mio conto, delle quali proprio non sento il bisogno. Preferisco appartarmi. E l'ho fatto sapere anche al Ministero. [...]

Pesaro 12 Genn. 1941

[...] In un articolo di Cenzato, apparso nel *Corriere della Sera*, ho letto che alla *Mostra di Cimeli verdiani* nella Sala del Ridotto al Regio, figurerà il *Lohengrin* annotato da Verdi. Errore!... E per diversi aspetti.

Anzitutto quelle chiose, alcune delle quali veramente *inspiegabili*, sono state dettate *ab irato*, durante lo svolgersi del dramma Verdi-Mariani-Stolz... (ché, si ha un bel dire, o sottacere, ma il dramma è avvenuto: basta andare alla Biblioteca Classense di Ravenna per accertarsene). Poscia mi lasci dire, con quale vantaggio per la figura di Verdi si mettono in piazza i suoi giudizi errati? A distogliere gli *espositori* da simile divisamento basterebbe la lettera a me indirizzata dal maestro il 3 maggio 1897 (p. 13 de' miei *Ricordi Verdiani*) [in questa pubblicazione a p. 53]. Piuttosto avrei dato la preferenza a quel fascio di fogli manoscritti che rappresentano le ultime Sue *distrazioni*, ed in cui sono abbozzati *contrappunti* ed impianti di *fughe*, ecc. [...]

Come Le ho già detto, sto occupandomi di *Verdi e Wagner* per invito del M° Mulè e per il Sindacato Nazionale Musicisti. Ora sono alle prese con Lombroso il quale, per provare che Verdi era Uomo di Genio - perciò pazzo Lui pure - adduce nientedimeno che... gli atti normali della Sua vita di Uomo pratico. Dirò: *altro che bancarotta della scienza!*

San Benedetto del Tronto 6 marzo 1941

[...] Cenzato a p. 19 [catalogo mostra *Cimeli Verdiani*] dice che *Lohengrin* fu dato a Bologna nel 68... ma no!! *nel 1871*, alla vigilia dell'*Aida*. A p. 88 vedo che la lettera a

me diretta dal Maestro il 18 febbraio 1896 e da me stesso donata l'anno scorso al Ministro Bottai, è passata alla Biblioteca di S. Cecilia a Roma. Lo ignoravo. Interessante però rilevare che il compilatore dell'opuscolo *non ha letto la lettera medesima*, ché altrimenti non avrebbe scritto: *il Maestro si scusa di non aver letto un libro del Tebaldini inviatogli in omaggio... mentre è tutto il contrario*. (Vedere i miei *Ricordi Verdiani* a p. 8-9) [in questa pubblicazione a p. 48-9]. Ché se Verdi non avesse letto il mio libro, non vi sarebbe stato motivo della nostra successiva corrispondenza, né forse del mio incontro con Lui. [...]

San Benedetto del Tronto 14. III. 941

[...] A p. 54 dell'opuscolo si parla di Campanini... primo *Lohengrin* a Bologna, e grande tenore... che tutti ricordiamo. (io dal 1878 nel *Mefistofele* a Brescia). Ma il giudizio di Verdi riportato a p. 85 intorno all'esecuzione cui Egli assistette? "Racconto di *Lohengrin*. Bello ma cantato calante un quarto di tono... impressione mediocre". E allora? A suo tempo le farò leggere quello che ho detto di Toscanini a proposito della rinascita verdiana in Italia per il n° unico che si sta stampando a Roma in onore di Verdi. Non so se me la meneranno per buona... in caso contrario prenderò altri provvedimenti. Ad ogni modo vedrà... poi Le dirò le altre mie impressioni. [...]

San Benedetto del Tronto 14. IV. 1941

[...] E mi sono sentito offeso dall'accaduto [circa l'inesattezza apparsa sul catalogo della mostra per il 40mo della morte di Verdi] (glielo confesso) anche perché dopo la *gaffe* che mi riguarda, si parla di una lettera di elogio al M° De Sanctis pel suo *Trattato d'armonia. Proprio vero... che tutto nel mondo è burla*. [...] In esso [*Verdi e Wagner*] parlo apertamente di Toscanini dicendo che a Lui soprattutto si deve la resurrezione di Verdi dopo le *male parole* dei critici musicisti che lo hanno oltraggiato e che oggi fanno il tacchino intorno alla sua Gloria! [...]

Loreto 24. IV. '941

[...] Mi dispiace doverLe dire che le spiegazioni da lei datemi al noto incidente per la lettera di Verdi a me inviata, non mi persuadono. Oh, senza dubbio! Chi ha letto la lettera in parola, non ha equivocato al certo intorno al suo contenuto; ma chi ha letto soltanto il *Catalogo*, come è accaduto a me, è rimasto sotto l'impressione negativa di quelle poche parole, evidentemente buttate là a casaccio... senza curarsi del contenuto della lettera di Verdi. C'è da chiedersi se si serve in questo modo la cronaca dei fatti. [...] Proprio a me doveva essere riservato il trattamento usatomi? E dire che al Comitato della Mostra il quale mi richiese documenti verdiani, risposi che non mandavo nulla perché intorno al mio nome, a Parma, desideravo il silenzio! Comunque troverò modo di mettere io stesso i punti sugli i. [...]

Genova 3 Giugno 1941 - Liceo musicale N. Paganini

[...] Come Le ho già detto Verdi m'ha dato da fare. Lo studio su *Verdi e Wagner* l'ho già corretto in bozze di stampa. [...] L'altro su *La melodia verdiana* - difficilissima - era già ben innanzi, quando mi accadde di leggere il bellissimo volume di Gino Roncaglia *L'ascensione creatrice di G. Verdi*. Dovetti interrompermi per non aver l'aria di fare un *bis* o di essermi a lui ispirato. Molte sue idee accettò; altre dovrò discutere... dal mio

punto di vista. Resta però che l'opera del Roncaglia è *coraggiosa* ed obbiettivamente sagace. Cerchi di vederla. [...]

[Aut. lettere a Ferrarini: BPP (L. Ferr.)]

*E con Ildebrando Pizzetti, suo privilegiato confidente, Tebaldini, a tratti, accenna ad argomenti specialistici e, per difendere certi ideali artistici, si lascia andare a considerazioni anche pungenti su persone e fatti:*

Loreto 30. VII. 936

[...] Ho desiderio di stare con te per discorrere di tante cose, e soprattutto dell'*Italia musicale d'oggi*. Mulè, M. Corti, Nataletti, Labroca, Veretti, Petrassi, Ghislanzoni, Rosati tutti impiegati burocrati dello Stato, soprattutto per favorire l'incremento della musica propria. Se fosse vivo Verdi in che posto lo metterebbero costoro? Forse in anticamera per attendere *il suo turno*! E, se i più sopra nominati, si regolassero coi criteri caselliani di venti anni fa (da te pure deplorati) povero Verdi, cosa mai potrebbe capitargli? Ho in mente un articolo da scrivere per decantare l'opera autoesaltata dell'autoesaltatore Torrefranca<sup>5</sup>. Vorrei intitolarlo *Il raddomante!*...

Ripatransone Trivio - Ascoli Piceno, 31. V. 937

Sono sempre qui da mia figlia intento a lavorare metodicamente intorno alla partitura che sai<sup>6</sup>.

[...] Ho letto i tuoi due articoli verdiani<sup>7</sup>. Bellissimi! A proposito della tua tesi io avrei aggiunto un altro monumentale esempio, quello del monologo sì doloroso di Otello: *Dio mi potevi scagliar tutti i mali della miseria... della vergogna!*... con quell'effusione successiva: *ma o pianto o duol* - (scrivo a memoria) - così sentita, sì commovente, sì profonda.

Quella scena dell'*Otello*, non so perché, mi accosta psicologicamente al *solo solo* di *Orseolo!* [...]

San Benedetto del Tronto (Ascoli Piceno) - Via Santa Lucia 43 28. II. '941

[...] A proposito dell'inondazione retorica che ha dilagato nei passati giorni per il *bel paese* ad onore e gloria di Verdi, sono anch'io del tuo parere.

Se Verdi tornasse al mondo saprebbe Lui mettere a posto tanti de' suoi adulatori, musicalmente analfabeti, e spiritualmente da Lui sì lontani.

Mulé, pel Sindicato Musicisti e per il Ministero della Cultura Popolare, aveva invitato me pure a Pescara, Bari ed Aquila. Mi ritrassi per varie ragioni. Anzitutto in quei giorni non stavo bene e non avrei potuto mettermi in viaggio se non commettendo grave imprudenza. Poi... Zandonai e il Sindicato locale avevano proposto il mio nome per la Commemorazione al Conservatorio di Pesaro. Da Roma invece risposero che colà era stato destinato Torrefranca. Questa fu una delle ragioni per le quali risposi che non mi sentivo di compiere la tournée propositami. E fui ben lieto della mia decisione. Forse parlerò ai primi di maggio all'Ateneo di Brescia, ma ad un ristretto circolo di intellettuali e colte persone! Sarà la mia prima ed ultima apparizione in Patria.

Ora, richiesto, ho mandato a Mulé pel "Musicista" - il mio scritto su "Verdi e Wagner".

Mi prende però il vago dubbio che esso possa essere destinato... al cestino. Sia perché ho avvertito che non tollererei manomissioni, come pel fatto che nel mio scritto faccio datare la resurrezione del secondo Verdi... (*Rigoletto, Trovatore, Traviata*) dall'opera vivida e pulsante di Arturo Toscanini. Mi befferanno? Poco importa! Tanto sono abituato alle bocciature. [...]

San Benedetto del Tronto - Via Santa Lucia 43

4. III. 941

[...] Mi capitò invece, sere successive, di dover sorbirmi qualche scena dell'*Andrea Chenier!* Che musica *antipatica!* Tutta enfasi... gonfia e spesso vuota. Un certo *interludio* o *intermezzo* sinfonico, m'ha fatto l'effetto - piatto piatto - d'un Saggio di Conservatorio di sessanta anni fa... Ricordo che a Parma, sul registro della Biblioteca, quando i tuoi compagni Campanini, Corbellini, Candiolo chiedevano *Andrea Chenier* o *Pagliacci*, io scrivevo a fianco: *No!* E passai... per un retrogrado... per un codino *inetto*, o quasi! E sin da allora cominciarono le prime avvisaglie contro di me... *Meminisse juvat*, è il caso oggi di ripetere. Non ti sembra? Tu chiamasti giustamente *ipocriti* parecchi di coloro i quali, dopo averne detto di tutti i colori contro Verdi, oggi si impancano a rivelatori del genio verdiano. Commedia umana! [...]

San Benedetto 16. III. 941

[...] Sfogliando l'opuscolo pubblicato a Parma a ricordo delle Feste Verdiane mi avveggo che alla Mostra figurava la lettera da me offerta l'anno scorso in omaggio a S. E. il Ministro Bottai da lui ceduta alla Biblioteca di S. Cecilia. La cosa mi ha un po' sorpreso... ma pazienza! Meglio così che non in giro altrove. Quello che piuttosto mi ha irritato è che nel *Catalogo*<sup>8</sup> a p. 88 si dica: *Lettera di Verdi al M° Tebaldini... Il Maestro si scusa di non aver letto un libro del Tebaldini inviatogli in omaggio*. Comica asserzione... perché in quella lettera pubblicata pur nei *Ricordi Verdiani*, Verdi ha parlato tutto al rovescio che ciò che gli si fa dire. Parecchie altre trascuranze ho dovuto rilevare in quell'opuscolo *troppo campanile*. Ferrarini ristampa le biografie di Nandon e di Campanini esaltando quest'ultimo come *Lohengrin* ideale (p. 52), mentre a p. 85 Verdi quasi lo tartassa. Nell'ultimo n° di *Musica d'oggi* a p. 55 è riferito un giudizio Suo che rincara la dose. *Il racconto del tenore al terzo atto? Bello, interessante, ma detto male dal tenore, calante un quarto di tono*, ed invece Ferrarini stampa che Verdi giudicò Campanini *perfettissimo interprete*.

La storia narrata così, né la cronaca, non mi persuadono. Ho rilevato nella tua penultima il giudizio obiettivo che dai dei parecchi fanfaroni che sono andati in giro in quest'occasione ad esaltare Verdi; a fare atto di professione verdiana per mettere in mostra se medesimi. Casella lo ha commemorato in Ungheria. *Boca tas!* (in dialetto milanese) [Bocca taci!] ripetendo gli articoli parigini del 1913? E il maliperiano Massimo Bontempelli che a Milano, a Venezia ed a Roma ha infinocchiato il pubblico *facendo risalire l'origine del teatro verdiano al teatro dei burattini?*!

Oh sì! Fosse stato vivo lui li avrebbe presi tutti a scudisciate. *Deus venerunt gentes in haereditatem tuam!!*

Ho piacere, anzi intimo orgoglio, di non essermi confuso con questa sorta di gente. Se arriverò a Brescia dirò ivi qualcosa... ma... fra pochi amici. [...]

[Aut. delle cinque lettere: BPMP (F. Pizz.)]

*Tebaldini a Vincenzo Lonati*<sup>9</sup>:

Lovere 5. VII. 941

[...] Sono qui assillato, soverchiato da preghiere e raccomandazioni d'ogni sorta. E devo andare innanzi ad ultimare il mio "Verdi". Tengo sotto gli occhi *dodici lettere* di altrettanti... *corrispondenti* i quali, tutti chiedono il mio ausilio. In cosa e per che cosa Lei può immaginarlo. [...]

[ASB]

*E a Gino Roncaglia:*

Loreto 22 ottobre 1942

[...] Presto potrò mandarLe i miei *Ricordi Verdiani*, se pure di essi non tenga che un solo esemplare. Vuol dire che Lei me lo ritornerà al mio passaggio da Modena. Quando? Intanto La ringrazio di averli segnalati a Luzio.

Ristamparli? Penso a questo nel caso mi decida di ristampare i due studî pubblicati recentemente - senza fortuna - nel volume del Sindacato Musicisti di Roma e rimasti, con la sorte del volume stesso, pressoché ignorati. Dovevano mandare gli "estratti". Chi ha saputo più nulla! *O tempora, o mores!* Quel volume ha fatto la fine del film *Scipione l'Africano*. [...]

Loreto 29. IX. 942

[...] All'Avv.to Bocca ho fatto tenere per la R.M.I. ["Rivista Musicale Italiana", v. bibl. p. 379], i miei *rendiconti* di quanto per *ritorno all'antico*, ho fatto in trent'anni dal 1891 al 1921. Sono stato esitante nel decidermi a questo, temendo essere tacciato di millanteria; ma poi - visto come si comportano gli altri - ho rotto il ghiaccio e mi son fatto innanzi. Vedrà in qual modo.

Anzitutto ricordando e dimostrando che, mentre gli altri dormivano in fasce, noi abbiamo fatto tesoro e messo in pratica il *torniamo all'antico* di Verdi. Il qual movimento risale, non a trent'anni, come vorrebbero Torre Franca e compagni, ma a... sessanta... con buona pace dei moderni raddomanti. [...]

Loreto 14. XII. 1942

[...] Oggi posso mandarLe - un po' sciupato - il mio opuscolo di *Ricordi verdiani*. Per la mia raccolta ne ho rintracciato un altro. Quanto ai due studî [v. "De la melodia verdiana" a p. 281 e "Verdi e Wagner" a p. 315] pubblicati nel *Volume* del Sindacato Musicisti i promessi *estratti* non sono più arrivati - almeno sino ad ora. Ho scorto il volume dell'Abbiati<sup>10</sup> con qualche errore di stampa non corretto - p. es. quell'*anima agendi* invece che *animus agendi* - e qualche altro ancora. Ma io non vidi le bozze che una sola volta, à *tambour battent*, evidentemente senza che a Roma si siano interessati dei dovuti riscontri tipografici. [...]

[Aut. lettere a Roncaglia: APTe]

---

<sup>1</sup> Vito Frazzi (San Secondo Parmense 1888 - Firenze 1974) studiò al Conservatorio di Parma sotto la direzione Tebaldini diplomandosi nel 1905. È stato insegnante di composizione e organo all'Istituto Musicale di Firenze e docente all'Accademia Musicale Chigiana di Siena. Ha scritto musiche per pianoforte, orchestra e coro; ha composto musica sacra e organistica, le opere teatrali *Il giardino chiuso*, *Re Lear* (su libretto di Giovanni Papini), *L'ottava moglie di Barbablù*. Ha effettuato revisioni e trascrizioni, tra cui *Orfeo* di Monteverdi e, su incarico di Casa Ricordi, la riduzione per canto e pianoforte di *Debora e Jaele* di Ildebrando Pizzetti.

<sup>2</sup> Per lo scrittore vicentino Tebaldini aveva dettato due articoli: *Antonio Fogazzaro nei ricordi di un musicista I e II*, "L'Italia" dell'8-9 e 22 settembre 1942.

<sup>3</sup> Ildebrando Pizzetti, *Introduzione alla "Messa da Requiem"*, "Nuova Antologia", a. LXXVI, vol. 413, fasc. 1653, Roma, 1 febbraio 1941, pp. 209-13.

<sup>4</sup> L'Orchestra da Camera di Ginevra (Direttore Arthur Boehler) tenne il Concerto il 28 gennaio nella Sala del Conservatorio di Musica con il seguente programma: Preludio dell'*Aida*; Ouverture dell'*Oberto Conte di S. Bonifacio*; Danza dei *Vespri Siciliani*; Ave Maria (Solista: Soprano M. Ille Flore Wend); Ouverture della *Giovanna d'Arco*; Andante e Scherzo del Quartetto per Archi (Solisti: M. M. Cleis, Jacques Maserenti, Szekeli); Arie del *Falstaff* (Solista: M. Ille Flore Wend); Ouverture della *Luisa Miller*.

<sup>5</sup> Fausto Torrefranca (Vibo Valentia 1883 - Roma 1955) si laureò in ingegneria al Politecnico di Torino, ma studiò anche musica. Dal 1907 si dedicò alla musicologia collaborando attivamente alla "Rivista Musicale Italiana". Dal 1913 insegnò storia della musica ed estetica musicale all'Università di Roma. Passò, quindi, a quella Cattolica del Sacro Cuore di Milano e a quella di Firenze. Fu bibliotecario del Conservatorio di Napoli dal 1915 al 1923 e di quello di Milano dal 1924 al '40. Nel 1953 ricevette il "Premio Feltrinelli" dell'Accademia dei Lincei.

<sup>6</sup> *Rapsodia di Pasqua*, Poema sinfonico gregoriano, Roma, 1935-1937, eseguito per la prima volta nel Teatro EIAR di Torino il 4 marzo 1938 e trasmesso lo stesso giorno dalla Radio (pianista Nino Rossi; direttore d'orchestra Ildebrando Pizzetti). Ripetuto il 7 aprile 1939 sul secondo programma.

<sup>7</sup> *Spunti di critica verdiana*, "La Tribuna", Roma, 12 maggio 1937 *Dall'Aida all'Otello* (I puntata); 13 maggio 1937 *Otello. L'insegnamento di Verdi* (II puntata). Riprodotti in "Aurea Parma", a. XXV, fasc. I-II, Parma, gennaio-aprile 1941 ("Nella ricorrenza del XL anniversario della morte di Giuseppe Verdi"), pp. 3-8.

<sup>8</sup> "Teatro Regio - XL Anniversario della morte di Giuseppe Verdi, Mostra dei cimeli verdiani ordinata nelle Sale del Ridotto dal 27 gennaio al 25 febbraio 1941".

Il giorno dell'inaugurazione il Maestro Ildebrando Pizzetti tenne una Orazione Commemorativa preceduta e seguita dall'esecuzione di cori e musiche verdiane.

A pagina 88 dell'opuscolo appare l'annotazione autografa di Tebaldini: "*recensore asino!* La lettera invece si diffonde ampiamente in argomento al libro medesimo precludendo quasi alla composizione del proprio *Te Deum*".

<sup>9</sup> Vincenzo Lonati (Brescia 1875 - ivi 1963), professore di lettere al Liceo Scientifico della sua città, fu per ventitré anni segretario dell'Ateneo di Scienze Lettere e Arti di Brescia a cui il Tebaldini ha donato preziosi volumi con dediche degli autori e carteggi sulla sua attività.

<sup>10</sup> *Fuori del teatro*, in "Giuseppe Verdi" (v. bibl. p. 379).

## GIUSEPPE VERDI I SUOI IMITATORI E I SUOI CRITICI

*Ecco il saggio che Tebaldini cita più volte nella corrispondenza. Apparve su "Aurea Parma" del 1941 (v. bibl. p. 378):*

*Torniamo all'antico e sarà un progresso*, disse un giorno Giuseppe Verdi. Questo monito divenne tema di discussioni e di interpretazioni di vario genere, talvolta arbitrarie e fra di loro contraddicentesi, a seconda di chi commentava cercando di trarre argomenti sicuri dalla parola di Verdi per le proprie vedute personali. Chi sosteneva fosse nelle intenzioni del Maestro caldeggiare il ritorno puro e semplice alle forme del melodramma quale lo concepirono e lo plasmarono i maestri compositori della prima metà dell'800; altri invece - allargando il principio induttivo - asseriva che il *tornare all'antico* propugnato da Verdi significasse attingere realmente e sostanzialmente elementi di vita nuova alle fonti originarie dell'antica lirica italiana polifonica o monodica che fosse. Infatti poteva mai quel monito intendersi nel senso di un ritorno puro e semplice alle vecchie forme se quegli che l'aveva pronunciato, da *Don Carlos* ad *Aida*, aveva dimostrato di volersi quasi staccare da sé stesso, gradualmente elevandosi sempre più nel gran cielo della lirica drammatica quale praticarono i maggiori seicentisti, da Giacomo Carissimi a Claudio Monteverdi?

Amilcare Ponchielli, in una sua lettera del maggio 1875, cadeva in errore allorché lui pure osservava: "e Verdi ha detto *torniamo all'antico*? Cominci lui a dare il buon esempio". È chiaro che il maestro cremonese non aveva compreso il significato della storica apostrofe.

Quando - proseguendo nel proprio cammino - arrivava Verdi ad *Otello*, aveva forse inteso di rifare la propria via a ritroso? No! Tornare all'antico - con intuizione profetica - per lui - come si è detto - significava tornare alle pure sorgenti della vera lirica italiana. Il tante volte dichiarato amore per Palestrina, gigante nella potenza drammatica della polifonia vocale osservata all'infuori delle proprietà liturgiche; la stessa preferenza per la possanza della lirica di Benedetto Marcello espressa nei celebri *Cinquanta Salmi*, non potevano metter dubbio sulle intenzioni del Solitario di S.ta Agata.

*Nabucco*, la prima opera che lo ha rivelato potente creatore ed animatore, in alcuni punti - specie nelle parti corali - può apparire come illuminata dalla luce che si diffonde da alcune pagine del *Mosè* e del *Guglielmo Tell* rossiniani, ma pur venendo undici anni dopo *Norma*, sette dopo *I Puritani* e sette dopo *Lucia di Lamermoor*, non si accosta a nessuno di questi pur classici melodrammi del Teatro italiano.

*I Lombardi, Ernani, I due Foscari* dettati poi, appariranno, come appaiono, meno perfetti delle creazioni sopra ricordate, ma recano i segni inconfondibili, non diciamo di una ricerca, sibbene di una istintività che trova le sue radici in assai diverse zone di quelle già percorse da Bellini e da Donizetti.

Alla scuola del Lavigna, aveva forse studiato Verdi sui compositori napoletani del 700? Certamente! Ma neppur questo doveva lasciare traccia veruna in Lui, se non dal punto di vista di un determinato indirizzo estetico del quale era mestieri prendesse conoscenza senza seguirne i criteri.

Sappiamo invece che Verdi, per sua stessa dichiarazione fatta a chi scrive, studiò sulle pagine di un teorico che fu emulo di P. Martini: e precisamente su Antonio Vallotti il quale, come il suo confratello nell'Ordine dei Minori Conventuali, basava i di lui insegnamenti cavando esempi soprattutto dai grandi modelli che lo avevano preceduto, cioè dai polifonisti delle diverse scuole italiane dei secoli XVI e XVII.

Sulla acuta sensibilità del giovane discente doveva quindi scavare un solco la conoscenza tecnico-estetica di composizioni celebri osservate oltre i limiti della scolastica. Dapprima parve Egli dare libero sfogo all'impeto della fantasia che lo assillava tormentosamente. Ed allora - come accade in ogni campo dell'arte, allorché una figura sopravanza le altre - gli imitatori - pur a distanza di alcuni anni - credettero mettersi a fianco di Lui - giungendo però in ritardo. Perché il fatto singolare è questo: che studiandosi i verdiani - o pretesi tali - di affermarsi seguendo l'indirizzo instaurato dal bussetano, essi si trovarono indietro precisamente perché Verdi già li aveva distanziati di parecchio. La trilogia *Rigoletto, Trovatore, e Traviata* apparsa in soli due anni (1851/53) sta a provarlo.

Da quel momento - ed era logico - si delinea una nuova conversione da parte degli imitatori - i quali però giungono ancora in ritardo, perché Verdi avanza arditamente mentre i suoi proseliti non lo possono seguire. E si spiega anche questo: ché ad essi mancava la potenza della fantasia e della ispirazione.

Si arriva così a *La Forza del Destino*; dopo di che il fatto già rilevato si rinnova, mentre Verdi continua a procedere innanzi.

Eccoci a *Don Carlos*; un'opera dalle proporzioni e dalle forme ridondanti, dalla quale tuttavia sfolgorano luci intense di drammaticità e di passionalità.

Quattro anni più tardi si arriva ad *Aida*, il cui *color locale* - non attinto a temi raccattati fra canti egizi o nenie etiopiche creati gli uni e le altre dalla fantasia verdiana - obbliga a riconoscere che non l'atmosfera egizia è entrata in essa, bensì che la stessa fantasia del compositore ha saputo creare un'atmosfera orientale mai dapprima immaginata né presentita.

Ricordiamo infatti il terzo atto della grande opera.

A questo punto come potevamo atteggiarsi ed orizzontarsi gli imitatori di Verdi? Nessuno su questo terreno, né prima né poi, ebbe la forza di cimentarsi risolutamente. Tutt'al più qualcuno si limitò a trattare soggetti di carattere orientale per

cercare di trarne colori i quali concedessero la possibilità di accostarsi ai grandi quadri dell'*Aida*.

Qui rifacciamo alquanto il nostro cammino.

Verdi si rivela e si afferma con *Nabucco* nel momento in cui, oltre Rossini, Bellini e Donizetti, pur Mercadante - di tendenze spontaniane - col *Giuramento*, e Pacini con *Saffo*, raccolgono il favore dei pubblici italiani. Il Bussetano - non curante di ciò - senza incertezze, batte la propria strada e trionfa di tutto. Ed allora, come era accaduto al tempo di Rossini, gli imitatori si danno a ricercare Verdi nei suoi diversi atteggiamenti. Ciò succede al fanese Alessandro Nini il quale con *Virginia* (1845) ed il *Corsaro* (1847) consegue replicati successi: si rinnova col maceratese Lauro Rossi (oltremodo benemerito nel campo degli studi, sia al Conservatorio di Milano che a quello di Napoli) col *Domino Nero* (1849) il quale riceve luce di riflesso dal raggio che va sorgendo sull'orizzonte ed a mano a mano dilatandosi. Giuseppe Apolloni con *l'Ebreo* - accolto ovunque festosamente - si palesa egli pure seguace di Verdi quale conoscemmo da *Nabucco* a *I due Foscari*; ma quando il Maestro (1855) aveva proceduto ben oltre.

Amilcare Ponchielli, giovanissimo, nella prima versione de *I Promessi Sposi* (1856) sembra ondeggiare tra Donizetti ed il Verdi della prima maniera.

Ma in quel periodo di tempo sorge un musicista compositore il quale, senza apparire figura tipica, si presenta nondimeno con aspetti personali. È questi Enrico Petrella. Tanto nel *Marco Visconti* (1854), nell'*Assedio di Leida* (1856), nella *Jone* (1858), quanto, più tardi, nella *Contessa d'Amalfi*, possono cogliersi atteggiamenti propri alla maniera di Verdi, ma con aspetti resi - diremo così - indipendenti dalla fonte d'onde sono scaturiti.

Un'opera che in Italia ha incontrato molti successi fu *Ruy Blas* (1869) di Filippo Marchetti. Si possono notare in essa rari e pallidi riflessi penetrati da lontano attraverso *Rigoletto*; ma non si tratta che di ombre, inquantoché l'opera - per se stessa fiacca ed incolore, pur se ebbe momenti di popolarità - non presenta interesse veruno. Verdi era arrivato ben oltre in quegli anni. Con vigoria, con forza e con elevatezza di intenti aveva già dato *Don Carlos*.

Nell'anno che precede l'apparizione di *Aida*, il compositore brasiliano Carlos Gomez - seguendo la linea tracciata da *La Forza del Destino* verdiana - ottiene grandi successi col *Guarany*. Successi che durano parecchi anni, ma per affievolirsi man mano sino a scomparire totalmente. L'impetuosità talvolta densa di calore, tal'altra brutalmente convenzionale di cui è cosparsa l'opera macchinosa, non avrebbe potuto né potrebbe più reggere, specie dopo la graduale meravigliosa evoluzione ascensionale compiuta un'altra volta da Verdi con *Aida* ed *Otello*.

Un anno dopo *Aida* sulle scene del Dal Verme di Milano (1872), si riaffaccia il Ponchielli dei *Promessi Sposi* rinnovati; tuttavia ancora lontano dal campo fecondo su di cui Verdi impera ormai trionfalmente. Ma questo - giova osservare - non costituisce manchevolezza in Ponchielli perché anche egli è giunto oramai innanzi alla sua visione d'arte. Infatti due anni dopo si palesa nelle

proprie caratteristiche coi *Lituani*, la prima sua opera veramente personale. È pur di quei giorni (1875) *Dolores* di Salvatore Auteri Manzocchi, altra opera che ottenne largo favore del pari che, cinque anni appresso (1880), *Stella*, entrambe dettate nello stile il quale parve di tendenze verdiane, ma usato attraverso estrinsecazioni melodrammatiche di maniera talvolta enfatiche che le grandi scene dell'*Otello* dovevano sommergere e far dimenticare.

Diverso carattere ha avuto l'influenza esercitata su alcuni compositori a noi più prossimi dal magistrale spartito di *Falstaff*. Chi ne ha tratti positivi vantaggi sono stati Richard Strauss nel *Cavaliere della rosa* e Giacomo Puccini in *Gianni Schicchi*. Quest'ultimo, che nei momenti scenici i più comici ed espressivi appare scintillante e caricaturale al pari dell'ultima immaginosa creazione di Giuseppe Verdi, reca con sé i segni palesi della virtù d'origine.

Altra opera comica, postuma ed inedita, da noi conosciuta ed ammirata attraverso i raggi lucenti che trapelano da *Falstaff*, è *Il sogno d'una notte d'estate* di Luigi Mancinelli. Vivace, movimentata, armonizzata brillantemente, colorita da uno strumentale pieno di vita e di calore, è ad augurarsi abbia in un giorno non lontano ad essere rappresentata sulle scene italiane. Lo meriterebbe!

Ed ora possiamo portare la nostra attenzione su un'altra categoria di imitatori di Verdi. Su coloro cioè che, dopo il grande successo di *Aida*, hanno recato sulla scena e rievocato l'ambiente storico e leggendario del mondo orientale.

Il primo in ordine di tempo, è stato Carlo Goldmarck con la *Regina di Saba* che risale al 1875 e che sin da principio incontrò grandissimo e meritato favore. Infatti con caratteri propri havvi in essa tale ricchezza di disegni e tale ricerca di colori armonici e strumentali, in uno alla linea melodica ampia ed incisiva in cui si avvolge, che fanno di questa opera un vero capolavoro. In Italia venne rappresentata con fortuna al Teatro Regio di Torino, alla Scala di Milano ed in altri Teatri. Nell'aprile del 1877, all'Opéra di Parigi, Giulio Massenet presenta il *Re di Lahore*, melodramma concepito con criteri che ormai stavano per tramontare: pletorico, barocco talvolta, ma non mancante di pagine significative ed ispirate, pur se in uno stile che, ripreso e divenuto di maniera, doveva assumere un carattere di decadentismo cui l'arte di Verdi, sì spontanea, contrastava in pieno. *Erodiade* dello stesso Massenet, presentata a Bruxelles nel dicembre 1881, appare più equilibrata e più castigata che non *Re di Lahore*: la ricerca del color locale più contenuta, con caratteri che per sé nobilitano l'opera d'arte.

Tanto *Re di Lahore* che *Erodiade*, con alterna fortuna, videro la luce della ribalta pur ne' principali teatri d'Italia, ed ebbero seguito.

Non possiamo affermare se suscitata dal precedente dell'*Aida*, ma anche *Samson et Dalila* di Camillo Saint Saëns, presentata al teatro Granducale di Weimar nel 1877, appartiene al repertorio delle opere liriche a soggetto ed ambiente orientale cui, in quel periodo di tempo, i compositori ed i pubblici d'Europa sembrarono dare la preferenza. Il verismo portato sulla scena da *Carmen* di Giorgio Bizet (1875) ancora non era riuscito a penetrare ed a vincere.

Un anno prima dell'*Erodiade* di Massenet il nostro Amilcare Ponchielli (figura d'uomo e d'artista che noi rievochiamo sempre con grande rimpianto), alla Scala di Milano, faceva rappresentare *Il Figliuol prodigo*, opera che, al pari dei *Lituani*, afferma il carattere personale, ormai ben deciso, del suo autore.

Nobile concezione invero, resa in un'atmosfera di grandiosità biblica: dalle linee ampie, dal tessuto armonico di preferenza diatonico e dallo strumentale sobrio là ove lo comporta la scena quasi ieratica nella quale il coro primeggia solennemente; voluttuosamente cromatico e denso di colore nelle scene che si svolgono a Ninive nel seducente lussuoso mondo della capitale assira.

*Il Figliuol prodigo* abbiamo detto, afferma il carattere personale dell'arte di Amilcare Ponchielli, la quale, in quest'opera, salvo fuggevoli accenni, nulla ha di comune con *Gioconda*, pur se questa procede da tanti anni trionfatrice su tutti i teatri d'Italia, e su molti dell'estero. Il maestro cremonese, per il pubblico, è celebre in virtù di questa sua opera discussa, da taluni perfino ripudiata, ma pure da sessantacinque anni oltremodo vitale.

La storia dell'arte ricorderà invece che Amilcare Ponchielli merita posto distinto nel quadro del movimento ascensionale della lirica italiana nella seconda metà del secolo XIX, specialmente quale autore del *Figliuol prodigo*.

Su di altre opere a soggetto orientale nate in Francia, come *Aben Hamet* di Teodoro Dubois (1884) e *Salambò* di Gustavo Reyer (1884) non è il caso che ci soffermiamo a dire particolarmente. A favore della nostra dimostrazione basta quanto è già stato esposto.

Dopo aver detto degli imitatori, eccoci a ricordare i critici, gli oppositori e i detrattori di Verdi, alcuni dei quali convertitisi in ritardo alla sua fede.

Sembra assodato che il Bussetano non leggesse le critiche che lo riguardavano, né le favorevoli, né le contrarie. Forse appunto per questo Egli procedette trionfalmente per la sua strada.

Uno dei primi e più decisivi avversari di Verdi fu quel Tommaso Locatelli che nella *Gazzetta di Venezia* al tempo di *Rigoletto* e della *Traviata* prese posizione nettamente contraria. Oggi, alla distanza di pressoché novant'anni, rileggendo quelle critiche vien... da sorridere; come ancora ne esilara il ricordo del bibliotecario del Conservatorio di Milano ai tempi del nostro alunnato (il Sig. Carcano, di buona memoria) il quale - già professore di viola nell'orchestra della Scala - deplorava che Verdi, dopo *Rigoletto*, non avesse più saputo far nulla di buono! E si rammaricava, il buon uomo, che noi perdessimo tempo a leggere *Aida*! Ma riportiamoci ad un momento storico nella vita di Verdi per molti aspetti importantissimo.

Nel novembre del 1871, cioè alla vigilia della prima rappresentazione di *Aida* al Cairo, Angelo Mariani, il celebre direttore d'orchestra, per la prima volta al Comunale di Bologna, porta in Italia un'opera di Wagner: *Lohengrin*, e riesce non solo a farla accettare, ma anche a farla applaudire ed accogliere dal pubblico entusiasticamente.

Per contrapposto alla solenne presentazione di *Aida*, che, dopo le esecuzioni del Cairo dirette da Bottesini, doveva essere riprodotta a Milano sotto la direzione di Franco Faccio?

Lo si disse infatti: e noi pure lo abbiamo creduto, e lo crediamo.

Nel novembre del 1872 lo stesso Mariani, sempre a Bologna, continua nella sua propaganda wagneriana dirigendo *Tannhäuser*.

Nella capitale dell'Emilia sorge allora una schiera di intellettuali dalle pose anti-verdiane, la quale, dopo breve tempo, si dirama fin verso Milano. Venuto a mancare il Mariani, la bolognese falange wagneriana cerca un'insegna, un vessillo, un emblema. Lo rintraccia in un giovane ventunenne che aveva studiato un po' a Bologna con Busi, ed alquanto affrettatamente con Lauro Rossi a Napoli. Si poteva presumere che il neocompositore appartenesse alla schiera dei wagneriani. Niente di tutto questo: Stefano Gobatti - tale il suo nome - autore dei *Goti* rappresentati al Comunale nel novembre del 1873 - non era che un modesto rifacitore di luoghi comuni. Per una *marcia eroica* - punto culminante della sua opera - si appropriò lo spunto della *marcia* dell'*Aida* ingenerando nel pubblico che l'ascolta e che l'applaudiva alquanto incertezza. Ma l'ubriacatura, la quale in un primo tempo si diffuse per tutta Italia, non durò che pochi mesi. Ad una seconda prova l'idolo dei bolognesi per l'urto di un picciol sasso, s'infrange come una campana di vetro. La fine di Stefano Gobatti era inevitabile. Tentò egli di rialzarsi studiando seriamente e dedicandosi poscia all'insegnamento. Vana lusinga: la partita era perduta per sempre.

Intanto da Genova un tal maestro Vincenzo Sassaroli, Conte di Tolentino, insorge contro *Aida*, contro Verdi, contro l'editore Ricordi sfidando tutti a *singolar tenzone*, e cioè che egli, se provveduto in anticipo con alcuni biglietti da mille, in capo a due anni, sul medesimo libretto di Ghislanzoni, avrebbe saputo comporre un'opera superiore, per merito e contenuto, alla *Aida* di Verdi.

Noi che avemmo modo di conoscere parecchie composizioni inedite del Sassaroli, rileggendo nelle pubblicazioni del tempo le sfide da lui lanciate con tanta ridicola sicumera, ci siamo sentiti presi - lo confessiamo - da un senso di incontenibile ilarità! Ma sarebbe stato assai interessante poter arrivare alla messa in scena della preconizzata *Aida* del Maestro... Vincenzo Sassaroli: il pubblico avrebbe trovato di che divertirsi.

Il nucleo wagneriano di Bologna - come si è detto - in un certo momento trovò corrispondenza pur a Milano, ove già si erano manifestate palesi tendenze anti-verdiane partite dalla falange cui appartenevano e Arrigo Boito e Franco Faccio. Rimase celebre la saffica lanciata dall'autore di *Mefistofele*, verso il 1865, contro l'arte dell'innominato, ma sottinteso Maestro bussetano.

Irremissibile inesorabilità della *Forza del Destino!* Tanto Arrigo Boito che Franco Faccio, con la loro illuminata dedizione al Grande Maestro, dovevano poscia contribuire alla esaltazione ed al coronamento della di lui Opera, l'uno come poeta drammaturgo, l'altro quale interprete e direttore fra i più celebri.

Ma un altro nucleo altrettanto attivo di antiverdiani, sorse ancora a Milano in quegli anni, attorno alla figura di Hans von Bülow che allora dimorava in Italia. Era il nucleo dei classici cui appartenne anche Antonio Bazzini, divenuto poscia Direttore del Conservatorio.

Dopo la *Messa da requiem* per Manzoni von Bülow a Milano pronunciò, ed in Germania pubblicò, aspri giudizi contro l'arte di Verdi. Anche per lui e pe' suoi seguaci milanesi giunse però l'ora del pentimento e della resipiscenza.

E furono solenni e clamorose l'uno e l'altra: specie pel Maestro tedesco che al tempo in cui apparve *Falstaff*, curò a Vienna un'esecuzione della *Messa da requiem* invitando l'autore ad assistervi e chiedendo scusa dei giudizi altra volta espressi su di essa.

In Germania la musica di Verdi doveva raggiungere una popolarità ed un interessamento che ha superato persino quella riservata a Wagner. Nondimeno gli storici ed i musicologi tedeschi, con a capo Hugo Riemann, pur d'innanzi alla realtà ed alla graduale ascensione verso l'ideale perfezione cui Verdi doveva arrivare passando successivamente da *Aida* ad *Otello* e a *Falstaff*, pure al cospetto del favore costante concessole dal pubblico, è a denti stretti - come si suol dire - che si piegarono a riconoscere la esuberante ed integra vitalità dell'arte verdiana. Ma la corrente contro di essa, anche in Italia fu discretamente numerosa e rumorosa.

Al Conservatorio di Napoli, Beniamino Cesi - artista di tanto merito - arrivò a portare i suoi allievi innanzi al ritratto del Bussetano per dire loro: "Vedete? Costui è quegli che in Italia ha rovinato la musica". Storico!

A Roma Giovanni Sgambati non fece mai mistero della sua sincera antipatia per... Verdi.

Deficienza mentale? No! Insensibilità spirituale? Nemmeno! Soltanto incapacità ad oltrepassare il limite di quel cerchio incantato che li ha legati entro una zona circondata da altezze luminose (l'arte classica e la classica-romantica che tutti sentiamo ed amiamo appassionatamente), rimanendo lì statici ed estatici, in un'aurea prigione senza vie d'uscita. Ed in siffatta situazione si trovarono pure quei giovani musicisti italiani, dichiaratisi cosmopoliti di marca francese, schiavi di un principio unilaterale, che in paesi stranieri, a mezzo di stampa estera e sotto l'influsso di un fatale isterismo, professarono ripetutamente il loro disprezzo per quella musica italiana che da Rossini a Verdi illumina tutto il secolo XIX. Dal *Barbiere di Siviglia* al *Guglielmo Tell*, da *Norma* ai *Puritani*, da *Lucia di Lamermoor* a *Favorita*, da *Rigoletto* a *Falstaff*, tutto essi pretesero travolgere nella sognata fantastica catabasi quale si erano raffigurati di poter sollevare col loro pugno... di creta. Oggi gli stessi pugilisti di ieri gridano *super tecta* di essersi ricreduti; non solo ma compiendo la più esilarante piroetta - forse necessaria per mantenersi in vista del pubblico - deplorano che Giuseppe Verdi - l'aedo bussetano - sia stato un tempo, dai classicisti e dai wagneriani, misconosciuto ed abbandonato.

“E da voi? Sarebbe il caso di ricordarvi il *medici vos ipsos curate!*”.

Ildebrando Pizzetti nel suo recente magistrale e poderoso scritto: *La grandezza di Verdi*, pubblicato nella *Lettura* [v. bibl. p. 384] del gennaio corrente, così parla, ed io gli do un bacio per aver detto *finalmente* tante verità:

“Per me, io penso, credo, sono fermamente sicuro, oggi più che mai, che il nostro ottocento è, per ciò che riguarda la musica, un secolo grandissimo e gloriosissimo: più grande, certo, del ‘700 che pur ci ha lasciato opere bellissime e ammirevoli, ma per la musica del quale troppo sdilinquiscono e sospirano di oziosa beatitudine gli amatori di raffinate eleganze, gli assaporatori di squisitezze e i puri sterilizzati grammatici dell’arte dei suoni (che non è precisamente la stessa cosa della musica); e non meno grande del ‘600 nel quale splende la gloria di Monteverdi e del ‘500 che è tutto irradiato dalla gloria di Palestrina. Perché, se l’Italia diede nel ‘500 con Palestrina la più alta grande espressione musicale del cattolicesimo, cioè di una fede che dell’Italia del Rinascimento fece il centro solare della civiltà del mondo, e se Monteverdi rivelò con le sue musiche l’individuo a se stesso (amico Pizzetti: aggiungi pure Giacomo Carissimi e Francesco Cavalli) e diede all’uomo del suo tempo la coscienza della sua vita sentimentale individuale, i musicisti italiani dell’800, e Verdi più di tutti, oltre che ridare all’uomo quella coscienza di se stesso che il ‘700 attraverso il melodramma e le eleganze e i virtuosismi della musica strumentale, aveva via via riassorbito, gli diedero la consapevolezza del suo appartenere alla Nazione prima e all’Umanità poi, cioè gli diedero essi, per primi in Italia - come pochi anni avanti aveva fatto in Germania Beethoven - il senso della sua dignità sociale e il senso di una morale, di un’etica”.

E questo per noi si chiama sintesi storica. *Laus Deo!*

## DE “LA MELODIA VERDIANA”

*Il presente saggio e il successivo su Verdi e Wagner vennero inseriti nel volume Verdi. Studi e Memorie (v. bibl. p. 379), comprendente scritti di molti autori<sup>1</sup>. Tebaldini lamentò di non aver potuto rivedere le bozze di stampa e che alla pubblicazione non fosse stata data adeguata diffusione. Quindi, la loro ristampa può risultare particolarmente utile. Tra l'altro, in entrambi gli scritti l'autore aveva profuso un notevole impegno critico.*

Studiare la genesi, la formazione, lo sviluppo tecnico ed estetico della melodia verdiana; metterne in evidenza lo stesso contenuto etico nella progrediente amplificazione ed elevazione spirituale che tutta l'avvolge: dal tema della “Sinfonia” dell’*Oberto Conte di S. Bonifacio* affidato alla tromba - primo tentativo di una decisa cantabilità - al “duetto” Giselda-Oronte nel terzo atto de’ *I Lombardi* - settant’anni addietro sì popolare, per poi, attraverso un ciclo grandioso, arrivare al “duetto” del primo atto di *Otello* “già nella notte densa s’estingue ogni clamor” dal quale, con una semplicità di mezzi che stupisce e rapisce (i violoncelli divisi, in quel momento, cantano sommessamente) pel meraviglioso e perfetto equilibrio pittorico dal quale sembra sorgere e tutt’intorno diffondersi un’aura di serena dolcezza, e dal cuore degli sposi amanti, vibrare la più intensa passione, sarebbe impresa vasta ed assai ardua. Non osiamo affrontarla ma soltanto accostarla!\*

Per procedere ad uno studio, sia pur preliminare, di questa potente e ben spesso affascinante melodia che, dai primi inizi al suo coronamento, si è a mano a mano trasformata, perfezionata ed elevata, occorre anzitutto stabilire con rapida indagine, quel che fosse ed in cosa consistesse nel teatro la melodia italiana prima di Verdi.

Il Settecento delle due scuole più influenti e fortunate, staccandosi dalle vie tracciate da Alessandro Scarlatti e racchiudendosi in un gemmato cerchio di aureo metallo, aveva stretta e serrata la costruzione melodica delle sue creazioni nel giro di un formalismo di maniera il quale, anziché favorire un logico sviluppo di essa, doveva frenare e limitare la stessa fantasia dei singoli compositori che, dalla Laguna a Partenope, sembravano fare eco l’uno all’altro.

Il misurato classicismo di Cherubini della *Medea*, e la grandiosità concettuale dello Spontini quale apparisce ne *La Vestale* e nel *Fernando Cortez*, se avevano

---

\* Gino Roncaglia, nel bellissimo volume che tratta dell’*Ascensione creatrice di Giuseppe Verdi*, lo ha fatto con ammirevole cura, imparzialità e rara competenza.

fatto scendere di qualche gradino la lirica italiana settecentesca, non potevano tuttavia bastare pel sorgere ed affermarsi di una nuova èra melodica tale da imprimere segni vigorosi e decisivi della sua consistenza.

È a Rossini che - per l'opera lirica seria e giocosa - si deve la risoluta emancipazione dal manierismo che l'aveva preceduta, ed in taluni momenti anche soffocata.

Rossini a ventiquattro anni - cioè nel 1816 - fa cantare Rosina ed Almaviva in modo nuovo ed inusitato; a trentacinque conclude la sua vasta opera donando al teatro quel *Guglielmo Tell* che non fu mai popolare, ma che da oltre un secolo risplende luminosamente, e diremo anche arcanamente, sul teatro italiano. Chi ha saputo sottrarsi all'afflato di sì grandiosa concezione? La melodia più ampia in *Guglielmo Tell* si incontra ovunque, dalla "Sinfonia" sì celebre, all'"inno finale". La frase di Arnoldo "Ah, Matilde, io t'amo" - vocalmente azzardata - che Berlioz giudicava d'una estrema soavità: la "romanza" di Matilde "selva opaca" che lo stesso Berlioz ammirava senza riserve; l'esortazione di Guglielmo a Jemmy nel momento dell'ardua prova, "resta immobile, e ver la terra", possono offrire materia a preziosi rilievi.

Quando Verdi a diciannove anni si presentava al Conservatorio di Milano per ottenervi quella ammissione che gli venne contesa, oltre le grandi opere rossiniane, già esistevano: *Sonnambula* e *Norma* di Bellini: *Anna Bolena* e *l'Elisir d'amore* di Donizetti; opere nelle quali melodie pure, ampie, scorrevoli, di largo respiro, si addensano e si seguono l'una all'altra in modo sorprendente.

Poterono essere sulla sensibilità del giovane maestro?

Sì, ma soltanto in iscorso e fuggacemente. E fu un bene perché in tal modo Verdi non ebbe bisogno di aggigiarsi al carro di nessuno.

Egli da *Nabucco* a *Luisa Miller* (1842-49) si aggira in una zona al certo inferiore di quella già percorsa da Rossini, Bellini e Donizetti. Nondimeno, anche quando sembra cedere a formalismi di maniera, si muove in un'atmosfera già sua, con una fisionomia la quale, più che per l'ispirazione vera e propria, sin da quei primi momenti, si delinea perfettamente per la forza accentuata e per la varietà dei ritmi quali, pur strumentalmente, l'accompagnano e la sorreggono. Da ciò una nota personale indecisa, sia pure, talvolta banale anche - di quella banalità che sino a vent'anni addietro ha fatto fremere tante anime timorate e passivamente sterili - ma indubbia e caratteristica in sommo grado.

\*

La leggenda che Verdi sia stato respinto dal Conservatorio di Milano perché giudicato inetto allo studio della musica, è passata oramai nel novero di quelle *favole* di cui la cosiddetta storia è ricca di classici esempi. Al Conservatorio di Milano - *meminisse juvat* - Verdi non sostenne alcun esame di composizione, ma soltanto quello di pianoforte. Per la composizione presentò lavori già compiuti e riveduti al certo dal suo maestro Provesi. Il Censore del Conservatorio, maestro

Basily, ed il Vice Censore, maestro di contrappunto Piantanida, da tali lavori giudicarono che “applicandosi con attenzione e pazienza alla cognizione delle regole del contrappunto, il giovane Verdi potrà diriggere [sic] la propria fantasia che mostra di avere e quindi riuscire plausibilmente nella composizione”.

Ma coloro i quali - al pari di noi - ebbero la possibilità di vedere e di leggere alcune giovanili composizioni inedite del maestro, senza tante tergiversazioni, possono dire che da esse nulla traspare del tesoro incommensurabile che il Grande custodiva *in potentia* nella propria anima e nel proprio cervello.

Forse qualche cosa si indovina dall'*Oberto Conte di S. Bonifacio*? oppure dalle ben note *Romanze da camera*? Il Roncaglia lo afferma; a noi francamente sembra di poter dire: *ben poco*.

Senza arrivare - per termine di confronto - a Beethoven, pensiamo che tutto il patrimonio rossiniano e belliniano, nel 1839, era già entrato in pubblico dominio, e che Donizetti aveva pur dato al teatro *Lucia di Lamermoor*, e perciò confermiamo che dai primi saggi Verdi non si palesa certamente tale da potersi collocare sul medesimo binario già percorso da' suoi predecessori.

E però ben strano e penoso constatare come, pur di recente, la leggenda della bocciatura di Verdi al Conservatorio milanese, a taluni i quali vent'anni dopo la miracolosa apparizione di *Falstaff* trovarono modo di deplorare pubblicamente l'arte banale del Grande bussetano decretandone l'assoluta e deplorable inferiorità, passati alla riva opposta, abbia loro servito di pretesto onde anatemiizzare contro quei parrucconi di professori che nel 1832 non seppero intuire né indovinare in Giuseppe Verdi il futuro compositore di *Aida* e di *Otello*. Pietose incongruenze!

\*

La vera *melodia verdiana*, nella sua caratteristica, comincia a delinearsi e ad incidarsi soltanto nella “Sinfonia” del *Nabucco*.

Una melodia casta che d'un tratto conquide l'animo della folla perché *canta*. L'attacco primo di otto battute, severo, austero, quasi jeratico, si presenta subito di una nobiltà pensosa. Ma esso prelude alla prima esposizione strumentale in ritmo terziario del “coro” cantato poscia al terzo atto dell'opera in ritmo binario, dagli ebrei captivi in Babilonia

“Va pensiero sull'ali dorate”

coro che ogni italiano, quasi per tradizione, sa come ed in qual modo divenne rapidamente celebre e popolare.

Un unissono di larga e vera ispirazione tanto nella prima esposizione quanto nel succedersi dei diversi incisi - di quattro in quattro battute - che lo compongono. Dalla frase iniziale, che è la principale e la più ispirata, traspare un senso di fidente abbandono, tutto pervaso di dolce speranza.

Non crediamo che Verdi, nell'ora in cui lo compose, potesse conoscere il celebre

mottetto palestriniano: “super flumina Babylonis”, ma è rilevando l’arcano senso di spirituale coincidenza che per le due composizioni, lontane quasi tre secoli l’una dall’altra, ci indugiamo ad accostare le due anime immortali abbracciantesi “sic nubent palmae non radice sed vertice” in un medesimo stato psicologico - la morte per entrambi delle dilette spose - con voci che dovevano diffondersi, e quasi diremo, eternarsi nel mondo.

Si potrà osservare che il “coro” verdiano del *Nabucco* risente della “preghiera” del *Mosè* e del “finale” del *Guglielmo Tell*.

Ed è vero. Ma più per l’andamento ritmico e per le affinità ideali del testo che non per il suo contenuto estetico, poiché la melodia verdiana, pur nella formazione incipiente, denota sempre un carattere personale, anche là dove talvolta sembri perdere in gravità e dolcezza.

Per un momento restiamo ancora al *Nabucco*. Nel “duetto” del terzo atto fra Abigaille e Nabucco, alle parole “deh, perdona ad un padre che delira”, pel modo di presentare e svolgere la melodia, si potrebbero rintracciare fugaci atteggiamenti belliniani. Ma non sono che ombre quelle che si intravedono, perché Verdi, come si è detto, sin dal *Nabucco* è già Lui; meno puro di chi lo precedette, ma decisamente avviato per la sua strada, la quale gli si apre innanzi spaziosa con *I Lombardi alla prima Crociata* che datano dal 1843.

Al primo atto di quest’opera, all’“aria” di Pagano, appoggiata ad uno strumentale assai movimentato nel ritmo e ricercato nella armonizzazione, “Sciagurata, hai creduto”, si ha come l’impressione di un preannuncio dell’*Ernani*. Così nella “preghiera” di Gisella “Salve Maria” ove facilmente si possono rintracciare elementi che per Verdi si svilupperanno poi in altre consimili situazioni drammatiche.

Durò a lungo - né è per ancor spenta - la popolarità dei due cori “Jerusalem, Jerusalem” il primo, “O Signor che dal tetto natio” l’altro, nel quale forse si possono cogliere fugaci rimembranze costruttive del primo coro di *Norma*.

Ma le melodie dei *Lombardi* che hanno scosso e deliziato l’anima degli italiani in quel tempo e poi, furono quelle del “duetto” fra Giselda ed Oronte al terzo atto:

«Fuggi, abbandoni, o misera  
l’amor de’ tuoi pel mio.  
Per te lombarda vergine  
tutto abbandono anch’io»

Cantabile ampio, scorrevole, insinuante, quasi spoglio nell’accompagnamento semplicissimo, eppure penetrante perché pieno di espressione e di calore. E l’altro ancora cui si accompagnano il notissimo “a solo” per violino, poscia il “terzetto” famoso nel quale c’è dell’enfasi convenzionale - lo avverte lo stesso autore - ma accanto alla vita fatta di slanci e di abbandoni sinceri e fervidi. La *melodia verdiana* a questo punto - pur sviluppandosi e variando di volta in volta, col mutare dei personaggi portati sulla scena - si fissa in un giro di andamenti ritmici e modali i quali pur segnati - come si è detto - da personale impronta, non

possono tuttavia indurre a presagire prossimo il momento della evoluzione e della più ideale ascesa che in Giuseppe Verdi sta per compiersi. L'“Ernani, Ernani involami” cantato con passione da Elvira, diventa presto popolare. Il ritmo terziario che lo scolpisce e lo caratterizza conquide le folle: e non soltanto quelle che frequentano il teatro. Il “coro” magniloquente e ridondante “a Carlo Quinto sia gloria e onor” per altre voci, si diffonde anch'esso rapidamente. C'è qualche cosa di romantico in quel “coro” che riporta l'animo dell'ascoltatore innanzi a visioni storico-leggendarie le quali lo incatenano e talvolta lo esaltano.

A mezzo dell'“800 la vita in Italia si svolgeva in siffatta atmosfera. Le persone che di essa vissero e per essa soffersero e piansero, i cuori che batterono, gli animi che si accesero, si sentivano come aiutati, sollevati, confortati dalla musica di Verdi che parlava loro di Patria, di Amore, di Famiglia! Fu come una corsa che il popolo italiano seppe compiere incontro all'Ideale che lo attendeva.

*Attila* è l'opera la quale, transitoriamente sia pure, per parecchie sue pagine, in quel momento, accende l'anima dei pubblici.

Venezia 1846. Sotto gli occhi dell'Austria, alla vigilia dei moti insurrezionali, quell'Odabella che, in ritmo eroico e con irrefrenabile slancio, canta “allor che i forti, corrono come leoni al brando” e su quel *corrono* fa ascendere rapidamente la voce per scala diatonica esacordale; quell'Ezio che innanzi ad Attila oppressore grida il suo diritto, “fin che d'Ezio sol rimane la spada, sarà salvo il gran nome romano”, sul tessuto di melodie impetuose si vengono creando situazioni destinate a tener desta negli animi la grande passione che va man mano alimentandosi e maturando per la prova suprema.

La costruzione ritmica della frase melodica procede ancora di quattro in quattro battute, raramente di otto. A questa misura - ed oltre di essa - si arriverà più tardi, allorquando ogni vincolo con le forme più usitate sarà da Verdi risolutamente superato.

In *Luisa Miller*, che è del 1849, emerge il tema dominante di quindici battute, il quale, molto melodico, regge quasi per intero la bellissima “sinfonia”. Il “coro” che ad essa succede, di colore prettamente belliniano - circostanza di qualche rilievo - ne accosta alquanto alla *Sonnambula*. Rimase poi celebre per la sua ampiezza melodica, l'“aria” di Rodolfo, “Quando le sere al placido chiaror d'un ciel stellato” di diciassette battute, in cui l'interpunzione dei due primi versi - caso singolare in Verdi - è posposta in modo - oseremmo dire - arbitrario. Ma la bellezza della melodia giustifica tutto.

Pur nel *Macbeth* - opera singolare per se stessa, la quale racchiude scene di una originalità che impressiona - nel “preludio” incontreremo una melodia di sapore beethoveniano e nell'“aria” di Macbeth “pietà, rispetto, amore”, se pure in una forma alquanto convenzionale, una melodia chiara, scorrevole, avvincente.

\*

*L'Opera omnia* di Giuseppe Verdi può essere osservata come in un quadro di vaste proporzioni da cui due punti luminosi, abbaglianti si dipartono. Il primo, il quale comprende *Rigoletto*, *Trovatore* e *Traviata*; il secondo che accosta e raduna tre opere assai diverse fra di esse, eppur generate dal medesimo ceppo: *Aida*, *Otello*, *Falstaff*. Trinità distinta ed Una. Una e Trina!

Tutte le altre opere, da *Nabucco* a *Luisa Miller* (1842-49), possono considerarsi di preparazione e di formazione: quelle che vanno da *I Vespri Siciliani* a *Don Carlos* (1855-67) di evoluzione e di graduale trasformazione.

*Rigoletto*, *Trovatore* e *Traviata* non abbracciano che tre anni di lavoro: i più fervidi e passionali vissuti da Verdi in febbrile esaltazione, trasfondendo la piena del suo animo nei personaggi portati sulla scena e poscia penetrati coi loro sentimenti nell'anima delle generazioni succedutesi in Italia per ben novant'anni. Né questa vitalità rigogliosa, malgrado le nuove tendenze in urto le une con le altre, accenna certamente a scemare.

Con quanta umana effusione canta Rigoletto, misero padre, stringendo al cuore Gilda, figlia diletta, evocando con essa la sposa e la madre perduta: "Deh non parlare al misero del suo perduto bene". La melodia cui, su queste parole, ha dato vita il Grande Maestro, entra oramai nella zona delle concezioni superiori, non tanto dal punto di vista estetico quanto pel suo significato etico-morale, perciò profondamente psicologico.

Altrettanto dicasi dell'altra che immediatamente le succede alle parole indirizzate a Giovanna la tutrice: "Ah! Veglia, o donna, questo fior", melodia che, a sua volta, racchiude in sé tutti gli elementi della più accesa passionalità paterna. Ed ecco a nostro avviso spiegata la ragione della immediata e duratura popolarità delle due melodie, non soltanto facilmente afferrabili, ma profondamente sentite ed espressive.

Popolarità talvolta scaturita, è vero, dalla semplicità dei mezzi messi in atto, ma non tale da confondersi - come han fatto certuni privi di sensibilità - con inferiorità di idee o di concezione drammatica.

E nelle scene successive a quelle già ricordate, con quale strazio nell'anima; obbligato a ridere ed a far ridere, con frasi rotte dal pianto, con le quali pur l'orchestra accentua e si muove concretamente, Rigoletto va cercando la rapita figliuola; con quali accenti disperati inveisce contro la turba dei cortigiani che lo torturano e lo avviliscono: "Cortigiani, vil razza dannata" grida egli; e più innanzi "sì, vendetta, tremenda vendetta", pagine pur queste penetrate ben presto nell'anima delle folle, cantate e ripetute da pressoché un secolo in ogni angolo d'Italia.

Ma in tanti altri momenti, in *Rigoletto*, la melodia verdiana si offre all'attenzione ed all'anima dell'ascoltatore. Il personaggio di Gilda, e pur con opposti accenti quello del Duca, ne lo apprendemmo ad ogni passo. Sin dal primo "duetto" si incontrano frasi intense di vita e piene di calore. Quel "caro nome" negli ingenui accenti della fanciulla, rispecchia idealmente il carattere del personaggio. Le stesse spezzature del tema accrescono espressione alla frase. Meglio ancora là

dove Gilda nel “diletto” col padre al secondo atto narra del suo incontro alla chiesa col giovane creduto studente povero: “Tutte le feste al tempo, mentre pregavo Iddio”, frase questa che, all’inizio, appare prettamente meyerbeeriana, perché riflessa dal quarto atto degli *Ugonotti*. E nel celebre “quartetto” “Bella figlia dell’amore” melodia divenuta un tutto con l’anima del suo tempo - dalla quale Franz Liszt trasse una delle più note composizioni pianistiche come nella scena della morte, in cui le invocazioni disperate del padre si intrecciano alla preghiera dolce e rassegnata della povera vittima “lassù nel cielo vicino alla madre” - contrasto di sentimenti e di passioni espressi gli uni e le altre con tanta potenza di linguaggio, ma, soprattutto con tanta penetrazione psicologica, si aprono al genio di Verdi le porte dell’Immortalità.

Contrasti di sentimenti e di passioni - in *Rigoletto* - nascono ancora dal carattere d’un volgare gaudente quale si palesa il Duca di Mantova: carattere già creato e disegnato da Victor Hugo nel dramma *Le roi s’amuse!*

Nel primo ed ultimo atto dell’opera di Verdi - in tre momenti musicalmente resi con senso di impressionante verità, ed attraverso tre generazioni, per la loro semplicità, divenuti anch’essi popolari - il carattere del libertino è disegnato in modo magistrale: a) “Questa o quella per me pari sono”; b) “Bella figlia dell’amore, schiavo son de’ vezzi tuoi”; c) “La donna è mobile, qual piuma al vento”. Chi di queste celebrate pagine non sente la fatua frivolezza resa da Verdi con sì penetrante efficacia? Ma il Duca, che atrocemente inganna l’ingenua fanciulla, ha pur lui momenti di sentimentale trasporto. Lo ascoltiamo allora nel “duetto” con Gilda: meglio quando scopre che essa, dalla casa paterna, è stata involata. “Ella mi fu rapita” grida il Duca in un momento di passeggera commozione. E canta con la melodia che si svolge e si amplifica alternando nel ritmo - cosa singolare assai - le quattro alle sette misure “Parmi veder le lacrime scorrenti da quel ciglio”, aria questa che non divenne popolare, ma la quale esprime con molta efficacia lo stato d’animo del tristo personaggio.

\*

Non insistiamo oltre sulla popolarità della melodia verdiana - fatto collettivamente soggettivo - per entrare invece nell’ambito della melodia stessa osservata oggettivamente. E fermiamoci innanzi al dramma lirico *Il Trovatore*, altro dei più celebrati di Verdi, del quale però non tutti compresero né seppero scorgere l’alone che lo innalza e lo vivifica.

I protagonisti di esso, in prima linea, rimangono Azucena e Manrico, i quali vivono una vita zingaresca che drammaticamente si presenta coi segni del più colorito romanticismo.

Il senso di umanità è vivo e profondo pur in quest’opera, ma discosto e lontano da quello che anima *Rigoletto*.

La stessa concezione dell’opera d’arte, se in taluni momenti arriva a forte potenza drammatica, non giunge tuttavia a quella equilibrata linea estetica che rende

tanto perfetta la precedente creazione lirica, certo sentita e resa in un momento di vera *divina grazia*.

Non ci soffermiamo a far notare in qual modo cantano nel *Trovatore*, Leonora ed il Conte di Luna: modo che - all'infuori del quarto atto - si presenta talvolta in una forma da Verdi stesso, in quell'ora, superata. Rileviamo invece come si palesino ancora oggi gli incisivi drammatici accenti di Azucena e di Manrico nei momenti più tragici dell'oscuro dramma di Garcia Gutierrez, accennando fuggevolmente agli ardenti impetuosi brani nei quali l'infelice trovatore, mentre anela di conoscere le proprie ignorate origini, esalta la sua grande passione per la donna amata preparandosi per essa al sacrificio che lo attende.

“Deserto sulla terra” un canto trovadorico che torna due volte, semplice, ma espressivo; l’“aria” del terzo atto che si conclude con la “cabaletta”, famosa anche per il suo irruente andamento ritmico, e che per cinquant'anni *et ultra* ha esaltato tutte le platee: “Di quella pira, l'orrendo foco”. La scena del quarto atto, col coro salmodiante il *Miserere*, che si alterna al canto spianato e desolato di Manrico dalla prigione, sì celebre anch'esso “sconto col sangue mio, l'amor ch'io posi in te”. A tutto questo accenniamo di sfuggita per indugiarsi di preferenza innanzi alla figura di Azucena, la tragica gitana che di sé occupa il quadro zingaresco della prima metà del secondo atto, e la gran *scena finale* dell'opera. Con essa, anche per il carattere del personaggio, la melodia verdiana assume nuovi aspetti. Sin da principio - se pur semplice - si presenta rudemente scultorea. “Stride la vampa; giunge la vittima nero vestita” rammemora la zingara con tragica voce, rievocando i primi giorni del barbaro fato che la perseguita, in uno a quelli del suo rinnovato martirio. Essa prosegue: “Condotta ell'era in ceppi al suo destin tremendo”. Qui pur l'orchestra - come convulsa - accentua i suoi movimenti ritmici creando, in uno all'angosciosa voce, una tetra e lugubre atmosfera. Checché si possa pensare e dire dell'estetica del periodo romantico verdiano, quale ebbe a manifestarsi alla metà del secolo scorso, questa scena - osservata nella sua orbita - rimane delle più perfette e potenti create dal mago di Busseto; come perfetta e potente appare sempre, malgrado tante evoluzioni, quella del quarto atto che conclude l'opera.

Il canto dolente di Leonora nell’“adagio” “d'amor sull'ali rosee” la cui melodia iniziale, in tonalità minore, sembrerebbe ispirata da un classico; il canto sì passionale di Manrico cui è già stato accennato, creano senza dubbio un quadro tragico di potente e suggestiva teatralità. Non è teatralità sì vicina umanamente alla nostra anima quale quella dell'ultimo atto di *Rigoletto*, ma è pur essa vera ed avvincente teatralità.

Nel carcere di Azucena e di Manrico, quella semplice melodia in tre movimenti, costituita da una successione ritmica di due in due battute, che tra il sonno e la veglia canta Azucena rievocando nostalgiche ore tranquille “ai nostri monti ritorneremo” - cui alternando si unisce poscia la voce di Manrico “riposa o madre, io prono e muto la mente al cielo rivolgerò” - riesce di una efficacia

altrettanto commovente. Soprattutto nel “duetto” seguente tra Leonora e Manrico, sì drammatico, violento, e d’una cantabilità che sembra risalire ad *Ernani* per arrivare ad Alvaro de *La Forza del Destino*. Azucena su di esso innesta il suo mesto canto nel quale Verdi sembra aver presentita ed immaginata per la scena la stessa invocazione di Alfredo e di Violetta “Parigi, o cara, noi lasceremo, la vita uniti trascorreremo”.

Nostalgie che si incontrano e che si elidono.

Abbiamo premesso che la esegesi analitica della *melodia verdiana* in una breve trattazione sarebbe compito difficile ad affrontarsi; quindi che ad essa intendevamo soltanto di accostarci. Infatti sì varia e poliedrica appare la figura di Verdi attraverso le sue innumerevoli melodie, talvolta, come stile, come contenuto e come forma, tanto diverse fra di loro, da richiedere molte riflessioni innanzi d’azzardare un giudizio che pretendesse essere definitivo. Però un fatto rimane inoppugnabile: e cioè, che l’esame critico di una determinata pagina può, come accade spesso per ciò che riguarda il teatro, trovarsi in assoluto contrasto col risultato positivo raggiunto nella realizzazione.

Ricordato questo, eccoci a dire della melodia quale ci si presenta nella *Traviata*. In essa Verdi assume nuovi atteggiamenti. È evidente.

Esce cioè dal campo del romanticismo a fondo storico per entrare in quello del romanticismo verista.

Non è nostro compito, nel presente scritto, ricordare le alterne vicende che hanno accompagnato l’apparire ed il ritornare di quest’opera, essa pure celebratissima e popolarissima.

Rappresentata da prima coi costumi dell’epoca in cui nacque, il pubblico, di fronte ad essa, si trovò come disorientato e perplesso. Allora si credette rimediare mutando ambiente, cioè adottando i costumi seicenteschi. Ma dopo parecchi anni si finì per tornare alla prima versione. E fu logica decisione; perché l’eloquio dei singoli personaggi, e di riflesso la musica di Verdi ad esso sì intimamente legata, troppo contrastavano nel falso ambiente artificioso creato sulla scena... per ripiego.

Il primo “preludio”, pel modo come è costruito, sul bellissimo tema della frase passionale di Violetta “Amami Alfredo” già sembra disegnare la figura non soltanto morale, ma pure la figura fisica della protagonista.

Rinunciamo a quei rilievi che la critica ha mosso ad alcune pagine men riuscite della *Traviata* - le corali specialmente - per raccoglierci innanzi alle più pure e penetranti ispirazioni; chiamiamole sì... col loro nome. Alfredo, con espansione lirica, confessa a Violetta la propria passione: “di quell’amor ch’è palpito dell’universo intero” cui nel segreto inconscio della propria anima, interrogando se stessa, risponde l’amata ed ormai amante con altra frase ebbra di commozione “ah! fors’è lui che l’anima solinga, nei tumulti soleva sovente pingere de’ suoi colori occulti”.

A notarsi ancora l’“aria” di Alfredo nel secondo atto che si conclude con l’inciso sì toccante ed ardente alle parole “dell’universo immemore io vivo quasi in

ciel". Non badiamo alla cadenza di bravura intrusa e convenzionale come tutte le cadenze, comprese le virtuosistiche dei grandi *concerti* classici per strumenti ed orchestra, e restiamo nel campo della vera, sana e pura melodia. Ritorna essa suadente, piana, ma espressiva e rassegnata nel "duetto" fra Violetta e Germont pel sacrificio che l'infelice sta per compiere; cioè la rinuncia al suo grande amore: "dite alla giovane, sì bella e pura, ch'avvi una vittima della sventura". Al "duetto" segue poscia l'invocazione disperata, tracciata da un breve disegno per gradi discendenti "amami Alfredo, amami quanto io t'amo" il cui tema si è già ascoltato nel "preludio" dell'opera.

Ma l'azione musicalmente commentata, da questo momento si intensifica sempre più; ed allora la melodia verdiana, se pur qua e là spezzata dai parlati, dai dialoghi concitati, assurge alle più elevate sfere passionali. Al "finale", del secondo atto, nella casa lussuosa di Flora Bervoix, mentre gli invitati si intrattengono al giuoco, Violetta rivede Alfredo. Da quel momento il quadro generale, da qualsiasi punto di vista osservato, si innalza in modo veramente impressionante. L'accento doloroso di Violetta in progressione ascendente, accento che palesa il suo intimo sentimento, sembra un *nulla*, ed invece riesce sì intensamente espressivo: "Ah! perché venni incauta, pietà gran Dio di me". Detta con abbandono, questa frase torna ben tre volte per incidersi sempre più nell'anima commossa di chi ascolta. Non sono che otto battute senza sviluppi; eppure in esse è racchiuso e celato tutto il dramma che in quella tragica ora vive la oppressa anima di Violetta. Qui si torna in piena umanità come in *Rigoletto*.

L'incontro dei due amanti, concitato, nel turbamento angoscioso che entrambi dilania, porta innanzi a nuove ispirate melodie le quali si succedono senza interruzioni.

*Alfredo*: «Mi chiamaste? che bramate?»

*Violetta*: «Questi luoghi abbandonate»

La linea melodica pur qui si disegna nettamente; essa prepara la via al finale dell'atto; un "concertato" che si intensifica sempre più sino all'apparizione della frase di Violetta, frase di otto misure iniziali cantate - come avverte la didascalia - con voce debolissima e con passione: "Alfredo, Alfredo di questo core, non puoi comprendere tutto l'amore", essa pure divenuta ben presto popolarissima. Veste armonica e strumentale? A questo punto tenuissima, diafana, trasparente. Tutta l'espressione si raccoglie nella prima melodia. Ma in quelle che si succedono poi in due diversi momenti, a mano a mano tutto ancora progredisce. Nel primo brano domina la citata frase di Violetta; il secondo invece si impernia sul nuovo tema proposto da Alfredo e da Germont con un procedimento per gradi ascendenti al quale cori ed orchestra si uniscono intensamente sino a far risplendere sul grande quadro, luce fulgente di dolore e di poesia.

Per un'opera quale la *Traviata*, apparsa nel 1853, cioè a due mesi di distanza dal *Trovatore*, il soffermarsi a rilevare i procedimenti accessori, antiquati o sorpassati,

magari anche illogici e banali, sarebbe puerile ed ingenuo. A questo noi rinunci-amo. Ciò che importa, studiando *la melodia verdiana*, è di comprenderne la profonda drammaticità, legata intimamente alla importanza dell'azione ed al carattere dei personaggi. Tutto il resto, sempre nei riguardi della *Traviata*, può anche passare in seconda o terza linea.

Il "preludio" dell'ultimo atto, per la melodia triste, spasimante, cantata dai vio- lini in ben ventiquattro misure - tutte di getto - senza ritorni né ripetizioni, ne conduce innanzi alla realtà del dramma che sta per concludersi tragicamente. Da questo momento si potrebbe asserire che le melodie, nella *Traviata*, si succedo- no le une alle altre, prodigate da Verdi con signorile generosità. Quanta rasse- gnazione nel piccolo brano melodico su cui sovrasta il trillo dei violini "soffre il mio corpo, ma tranquilla ho l'anima"! La povera languente, ancora fidente nella vita, rilegge sottovoce la breve lettera che Germont, padre di Alfredo, le ha invia- ta, mentre l'orchestra sembra sospirare il tema "di quell'amor che palpita" sen- tito al primo atto al sorgere nell'animo di Violetta della sua passione.

Ma tosto, nella morente, la speranza si attenua. Ed ecco allora apparire la nuova melodia in *la min.*, "Addio del passato, bei sogni ridenti" le cui prime otto bat- tute, certamente, prevalgono in purezza di stile sulle altre che seguono, ma che poi nella transizione modale alle parole "della traviata sorridi al desio a lei, deh, perdonala tu accoglila, o Dio" si riprendono ritmicamente al maggiore con gran- de efficacia, per ritornare poscia come spezzate, al dolente "tutto finì" con cui la "scena ed aria" (così ebbe a definirle Verdi) si concludono.

E nel "duetto" che segue - fra Violetta ed Alfredo - quel "Parigi, o cara, noi lasceremo" ripetuto da entrambi, di piccola formazione ritmica e pure di tanta ampiezza melodica, sì nella prima che nella seconda parte, sembra come lascia- re adito alla speranza, sgorgare dai cuori trepidanti una purissima gioia.

Breve illusione! Violetta sente prossima la sua fine ed in questo presentimento con accenti disperati si attacca alla vita con le ultime forze dell'anima e del corpo cantando, con frase penetrante che l'orchestra regge ed accompagna omo- fonicamente, "Ah! gran Dio morir sì giovane, io che penato ho tanto". Pure que- sta bellissima e potentissima ispirazione verdiana appartiene alle melodie dive- nute celebri e popolari.

L'ultima più significativa che si incontra nella *Traviata* è quella cantata da Violetta morente volgendosi ad Alfredo: "se una pudica vergine degli anni suoi sul fiore, a te donasse il core, sposa ti sia".

Caso singolare, ma non nuovo nella costruzione delle melodie verdiane, anche questa è formata di battute dispari: quindici nella prima stanza ed otto nella se- conda. Ma chi tien conto di questi particolari insignificanti innanzi alla bellezza ed alla raggiunta profondità psicologica del quadro offerto, con tanta dovizia di immagini musicali, allo spettatore ed ascoltatore?

\*

Quali caratteri, quali trasformazioni e quali sviluppi abbia assunto a mano a mano nel suo succedersi *la melodia verdiana*, sarebbe importante ed interessante stabilire, documentando. Non possiamo soffermarci che ad una considerazione la quale ne viene offerta precisamente dalle tre opere qui ricordate: *Rigoletto - Trovatore - Traviata*. Dettate impetuosamente - lo si indovina - in tre anni: 1850-1853, Verdi non soltanto si è immedesimato dei caratteri e delle vicende dei suoi personaggi, ma - stiamo per dire - *ha vissuto* della loro vita, delle loro ansie ed angosce, dei dolori di essi, delle loro passioni e fors'anche pianto. Questo occorre a Lui per arrivare agli alti gradi di espressione cui è giunto. Ché non soltanto ha dovuto Egli compiere, di volta in volta, una evoluzione mentale, ma altresì arrivare ancora ad una evoluzione psichica e psicologica. Processo questo non lieve né a tutti concesso. Passare da Gilda a Leonora ed a Violetta; da Rigoletto a Manrico e ad Alfredo, soffrendo *nella realtà* delle loro passioni, per la rapidità stessa della creazione, deve esser costato al Maestro ore di spasimo intenso. Perché la sua non è stata soltanto ispirazione partita dal genio - dote cerebrale - ma ancora ispirazione sorta dal cuore e dall'anima: requisito questo tutto affatto psicologico. Da ciò - a nostro modo di vedere - la portata etica delle sue grandi ed avvincenti melodie, che talvolta potranno apparire dimessamente vestite, tal'altra appoggiate a voci già intese o che torneranno poi in altre opere, sempre però vivificate dalla virtù e dalla potenza fascinatrice della esuberante e vigorosa fantasia che ha saputo concepirle, crearle e dar loro vita.

Si è già detto che fra le opere di Verdi, quelle appartenenti al lungo periodo che corre da *Traviata* ad *Aida*, per lo spazio di 18 anni, vanno considerate quale indice di una graduale trasformazione nella concezione lirica, e di una superba ascesa dell'estetica in esse affermatasi verso le regioni più ideali dell'arte (*Aida - Otello - Falstaff*).

*I Vespri Siciliani* (Parigi 1855) non ancora possono ritenersi opera che raggiunga od accosti siffatto intento. Ma in essa eccellono ampie ed insinuanti melodie, una delle quali di otto battute che - per la sua cantabilità - vale a palesare quanto e quale ardore sorreggesse ed alimentasse in quei giorni lo spirito e l'anima creatrice di Giuseppe Verdi.

La melodia cui si accenna, nella celebre "Sinfonia" dell'opera, viene presentata per la prima volta con largo respiro dai violoncelli; nel terzo atto è cantata da Guido di Monforte nel "duetto" con Arrigo sulle parole: "mentre contemplo quel volto amato", melodia pur questa che penetra nell'anima, tanto è accesa, vibrante ed ispirata. Altra se ne incontra, nell'"aria" di Gianni da Procida "o tu, Palermo, terra adorata" bella, ma forse alquanto convenzionale sia nella forma che negli sviluppi.

Non ci soffermiamo sul *Simon Boccanegra* del 1857 il quale non offre motivo a particolari rilievi. Diverso giudizio però, in linea melodica, si potrebbe dare di quest'opera dopo i rifacimenti del 1857, specie a riguardo del primo atto.

*Un Ballo in Maschera*, rappresentato per la prima volta a Roma nel febbraio del

1859, merita invece d'essere osservato e studiato con speciale attenzione. Già nel "preludio" si incontra la bellissima frase di Riccardo divenuta celebre anche per il testo: "la rivedrà nell'estasi raggiante di pallor".

Quel "raggiante di pallor" dovuto al poeta Somma, ha dato luogo a svariati commenti, alcuni dei quali alquanto... umoristici. Comunque è alla melodia piena di espansione e di amore che si deve precipuamente badare; una melodia cantabile di sedici battute fra le più felici create da Verdi. Domina in essa come un'aura di contenuta ma vibrante passione, la quale si immedesima col carattere di Riccardo inconscio della realtà del suo stato di fronte alla donna amata ed all'amico tradito. C'è in lui, e pur in parecchi brani delle melodie cui egli si abbandona, qualche cosa che ricorda il Duca di Mantova, ma con maggior nobiltà di sentimenti.

Il personaggio della indovina Ulrica offre qualche affinità esso pure con l'Azucena del *Trovatore*. Il suo canto, in tono minore, evocante gli spiriti degli inferi "re dell'abisso affrettati" retto da un'armonizzazione ricca, varia e ricercata oltreché da uno strumentale colorito in sommo grado, vigoroso e movimentato, presenta caratteri lugubri ed abissali, impressionanti per la loro scultorea impronta che è poi, in modo assoluto, l'impronta verdiana nel più alto senso della parola.

Non a noi compete soffermarci a rilevare nelle possenti creazioni verdiane passi, progressioni e procedimenti che nelle loro figurazioni ritmiche e negli andamenti tonali, nell'una o nell'altra opera, presentino fra di esse affinità di condotta o di stile. Rileveremo tuttavia come il "terzetto" di Amelia, Ulrica e Riccardo si inizi con un *agitato* che per *moto contrario*, alla distanza di tre anni, si ascolterà poscia, irruente, al principio della "Sinfonia" de *La Forza del Destino*.

Ma la melodia più commovente a questo punto si aderge dalle labbra supplici e tremanti di Amelia: "Consentimi, o Signore, virtù ch'io lavi il core". Pur qui sembra di presentire la voce della Suora orante nel sacro speco. Il suo canto? Una linea melodica di ammirevole semplicità, la quale sgorga dal cuore dell'infelice il cui stato d'animo, nel tormento e nella tentazione, si abbandona alla speranza dell'aiuto supremo.

Contrasto vivacemente colorito, alla *dolente melodia* di Amelia, sembrerebbe sorgere d'un tratto dal tono della "canzone" con la quale Riccardo vorrebbe poter svelare il suo intimo palpito. Ma contrasto non esiste, in quantoché ciò che egli canta, quasi giocondamente, si immedesima con drammatico, profondissimo senso, col sentimento oramai solcato nell'animo di entrambi i protagonisti: sentimento di vicendevole amore.

Verdi qui, un'altra volta, appare sotto un aspetto se non nuovo in Lui, certo inatteso. Di tre distinti brani si compone questa tragica "canzone": di sedici battute il primo; di otto il secondo; di dodici il terzo, e tutti aderenti ad una unità perfetta. La segue l'altro brano, a ragione celebratissimo, pieno di espansione melodica

“è scherzo od è follia siffatta profezia” su di cui i tenori di cartello han fatto entrare una risata..., *idiotia*, come bene afferma il Roncaglia. Ché essa, a nostro parere, eccede e tradisce il vero stato d’animo di Riccardo la cui ostentata giocondità cela e nasconde la grande passione che lo anima. Una risata la quale spezzetta e frantuma la linea melodica creata da Verdi? In quel momento? Una banale volgarità!

Sorvoliamo sul “preludio” al secondo atto in cui una frase penetrante - una specie di *leitmotiv* - si affaccia all’apparire di Amelia sulla scena. Guardiamo invece al “duetto” Amelia-Riccardo il quale reca brani di vera espansione lirica arricchita di nobili rivestimenti armonico-strumentali. Forse vi hanno in esso delle disuguaglianze di stile facilmente rilevabili, su di cui tuttavia - come altrove - crediamo inutile indugiarsi.

Il 6/8 cantato da Riccardo “non sai tu che se l’anima mia, il rimorso dilacera e rode” reca fra le sue pieghe qualche accenno al futuro “duetto” di Elisabetta e Don Carlos, tutto dominato da vera passione. La risposta e la confessione di Amelia, per un momento, si colora pur di luci chopiniane, per concludere poscia in un cantabile melodico alla maniera donizettiana che si incontrerà ancor ne *La Forza del Destino*.

Ma l’onda melodica continua senza interruzione. Il “terzetto” che segue, Amelia, Riccardo, Renato - in 6/8 esso pure, nella tonalità di re minore - regge una frase che passa dall’uno all’altro, torbida e minacciosa “odi tu come fremo no cupi, per quest’aura gli accenti di morte?”. L’andamento melodico, per se stesso, è costituito da ventiquattro battute, incisive, scultoree, quali richiede il dramma che fra i tre personaggi sta per culminare. E Renato il quale ignaro della sventura che pende su di lui e che sta per essergli rivelata, è lui che corre al campo solitario onde salvar l’amico dalla congiura che contro di esso si minaccia. I ribelli stanno per appressarsi: “sento l’orma dei passi spietati” avverte egli. Si è chiacchierato a lungo - anzi perfino riso - anche su questo verso, che per altri tuttavia non ha nulla di inverosimile. Sarà secentismo simbolico, ma bastevole a rendere il particolare del momento dell’azione drammatica. Sì, virtualmente Renato “sente l’orma dei passi spietati” ed in ciò non si ravvisa proprio nulla di incongruente. Almeno per noi!

Continuiamo nei nostri rilievi intorno alla *melodia verdiana*. Scherzevole, quasi caricaturale appare il “coro” il quale commenta il fatto che ha rivelato il tradimento del creduto amico a lui improvvisamente svelato. Qui l’azione e la musica creano e suscitano contrasti sì drammatici da avvicinarsi al “quartetto” celebre del *Rigoletto*.

Attorno al coro che commenta e dileggia scherzando sull’avventura, sovrastano le frasi dolenti, angosciose e spezzate di Amelia e di Renato.

Ma la pagina dominante su tutta l’opera è senza dubbio “l’aria” tragica di Renato, divenuta celebre sin dal primo momento. Celebre, perché vissuta e rivissuta in ogni senso: nei teatri, nelle sale da concerto, nelle piazze, nei caffè, nelle

stesse osterie, nei palazzi sontuosi, come nelle più miserabili stamberghe “Eri tu che macchiavi quell’anima, la delizia dell’anima mia”. Dovunque e per molti anni quest’“aria” ha fatto le spese di ogni sorta di pubblico. Il che denota in essa un *contenuto etico* che schiude le porte ad ogni anima la quale soffra od abbia sofferto ingiustamente al pari di Renato.

Costituita da due distinte parti, con espressione di aperto rancore e di odio implacabile nella prima; col rimpianto delle dolcezze passate nella seconda, la melodia dolorosa sgorga da capo a fondo. Ma se il canto, in quel momento rende scultoreamente lo stato d’animo depresso ed avvilito di Renato, certo il disegno ed il sostegno orchestrale, in un ritmo che si sprigiona con violenza, aggiunge tale forza e vigoria da riuscire senza dubbio di tragico commento alla superba scena. È un’“aria” anche questa - come altre di quel periodo verdiano - di forma chiusa, ma che nella sua compagine si allarga siffattamente da indurre sensazioni le quali vanno oltre i limiti di essa. E le nostre osservazioni possono portarci anche su altro terreno. C’è un personaggio secondario in *Un Ballo in Maschera* che in alcuni tratti melodici da esso espressi, ne fa quasi presentire *Falstaff*. Infatti, trentaquattro anni prima che la meravigliosa commedia lirica apparisse sulle scene della “Scala”, Oscar aveva cantato giocondamente nel “Quintetto” del III atto di *Un Ballo in Maschera* a mo’ di Sir John. Senonché, al di sopra del canto giocondo del paggio venuto ad invitare Amelia e Renato al ballo in maschera del Conte Riccardo, si sviluppano potentemente altri temi tragici, densi - come si è detto - di dolore, di amore, di odio e di vendetta. Il che, nelle creazioni verdiane - lo si apprende pur per altre vie - accade di frequente ed in modo impressionante.

L’ultimo “duetto” fra Amelia e Riccardo mentre ferve il ballo, i loro accenti di passione, sovrapposti al tema della danza, risultano sì accesi di desiderio ed esacerbati da tanto strazio, da concludere in modo irresistibile. E pur qui, perché i sentimenti che animano i due amanti si palesano un’altra volta sovraneamente *umani*.

Il canto rassegnato cui si abbandona Riccardo, ferito a morte da Renato, lo sposo tradito, non più con lunghi periodi ma quasi declamando lenti incisi melodici, nella breve appassionata melodia che ricorda Amelia, assurge a momenti grandiosi di tragica verità.

Ecco perché quasi sempre la *melodia verdiana* riesce a vincere prepotentemente sull’anima del pubblico. E sia detto ancora: *per la sua umanità!*

\*

*La Forza del Destino*: titolo di un dramma tragico che suona fatalmente sulla vita degli uomini. In Verdi, melodramma inteso, formato e retto con tutti gli artifici teatrali della lirica ottocentesca. Un fiume melodico che non si sa da qual lato osservare né come contenere. Un mare di idee, qui silenzioso e calmo, colà agitato e minaccioso.

Su dalla “Sinfonia” sì celebre e popolare, i tre principali personaggi - Leonora, Alvaro, Don Carlo - appaiono delineati vigorosamente coi singoli temi che li caratterizzano; i quali anch’essi dovevano diventare assai presto patrimonio delle folle che per quest’opera, ad ogni rappresentazione, si addensano nei teatri nostri da oltre settant’anni. L’elemento popolare vi domina sovente. Oltre il dramma intimo vi si svolgono scene militaresche cui Verdi, per amore di contrasto pur nella parte cantabile, ha voluto dare molta importanza; come del resto ne ha dato alla scena religiosa.

La “canzone” di Preziosilla la zingara, alternata al brillante *ritornello* di otto battute ripetute da tutto il coro, “è bella la guerra, evviva la guerra”, colorisce stupendamente questa scena. Rileveremo ora la “ballata” dell’incognito studente “son Pereda son ricco d’onore”? C’è in essa una nota di ostentata allegra, spensieratezza goliardica la quale, nella produzione verdiana, suona quasi con nuovi accenti.

Lo studente non è che Don Carlo di Vargas il quale un solo proposito conduce e trascina: quello di vendicare la morte del padre, contro Don Alvaro e contro la stessa sorella.

La grande “aria” di Leonora “Madre pietosa Vergine” comprende due delle più avvincenti melodie che si incontrino in quest’opera, a ragione celebrata. Rilevare la formazione della prima in battute dispari, che si esprime come un lamento - se pure tanto chiara ed accessibile - non è agevole. Succede poscia ad essa la frase che diremmo il vero *leitmotiv* di Leonora, già ascoltata nella “Sinfonia” “Deh! non m’abbandonare, pietà di me Signore”: frase presentata sì, in una forma comunissima (pedale alla dominante su un semplice tremolo dei violini) pur nondimeno ravvivata da senso passionale il più commovente.

Si è già detto che *La Forza del Destino* presentasi quale un fiume melodico che rende difficile il punto di osservazione. Alle volte appare confusamente quasi come un labirinto di idee le più contrastanti. Potenza della fecondità creativa. Lo stesso “duetto” di Leonora e del Padre Guardiano sta a dimostrare; più ancora il “finale secondo”, la celebre “scena della chiesa” in cui si riversa tutto un succedersi di melodie, sino all’ultima, “la Vergine degli Angeli”, nella sua solenne ampiezza sì popolare ancor essa.

Se nel secondo atto è la figura di Leonora che predomina, nel terzo sono quelle di Don Alvaro e di Don Carlo che emergono. Per entrambi le melodie più incisive, dapprima commosse e passionali, di poi aspre e risolte, si succedono l’un l’altra ininterrottamente. La “romanza” di Don Alvaro che apre l’atto “o tu che in seno agli Angeli!” è delle più ispirate che Verdi abbia mai creato. Sillabica più dell’usato, si semplifica a mano a mano nei varî successivi frammenti tematici appunto per la sua ricchezza melodica. E nel “duetto” successivo fra Don Alvaro e Don Carlo l’onda stessa si effonde con slancio quasi travolgente. Ma nel secondo “duetto” all’atto in cui Don Carlo scopre in Don Alvaro l’uccisore di suo padre, e Don Alvaro apprende che Leonora vive ancora, le melodie mutano

completamente di carattere, contrastando fra di esse in modo drammaticissimo. Don Carlo assale e provoca Don Alvaro con parole violente e minacciose. Questi invece risponde con frasi improntate a rassegnazione implorando pace per entrambi. Al fratello assetato di vendetta ricorda che Leonora “no, non fu disonorata, ve lo giura un sacerdote”. Con accento commosso e con la passione più viva, su un tema di otto battute, semplice, ma penetrante qui ancora ripete “sulla terra l’ho adorata, come in cielo amar si puote”. Ma invano! Don Carlo diventa sempre più provocante. Egli vuole vendicarsi. Allora il grido di Don Alvaro, sulla scala discendente di *la minore*, erompe incontenuto dalla sua anima offesa. Il duello cruento è inevitabile, e fatalmente avviene.

A questo punto è Leonora che dalla soglia della grotta nella quale si è reclusa, un’altra volta implora pace. Qui, anche per l’incalzarsi dell’azione drammatica, le melodie si succedono con rapidità, e tutte di un’ampiezza che soggioga. Leonora non può dimenticare Alvaro che ancora ama e che ignora viva poco discosto da lei; Don Alvaro non ha dimenticato Leonora della quale più nulla conosce. Ed allora, per il risorgere di questi sentimenti, frammenti di temi orchestrali già uditi (*leitmotiven*) riappaiono a sorreggere la melodia ed il declamato vocale sino alla “scena finale” della tragedia creata da *La Forza del Destino* in cui tre temi (del P. Guardiano, di Leonora e di Don Alvaro) da prima si alternano, indi si sovrappongono distintamente, coi loro diversi caratteri, in modo da creare tutta un’atmosfera drammatica delle più potenti che il teatro lirico ottocentesco abbia mai saputo realizzare.

Da *La Forza del Destino* a *Don Carlos* passano cinque anni (1862-67). Il torrense melodico non diminuisce né si altera; solo si trasforma cercando nuove vie. La passionalità nei diversi personaggi non appare meno ardente che in quelli delle opere precedenti; nondimeno si sente più contenuta e come dolorosamente rassegnata all’accettazione dell’ineluttabile, sia dinanzi all’esilio ed all’amore infranto, che alla morte.

Seguire e determinare i caratteri della melodia verdiana quale si offre nel *Don Carlos*, certamente riesce difficile. Verdi in quest’opera si presenta in modo deciso e personale come sempre scultoreo in ogni momento ed in ogni atteggiamento; sempre ricco, vario nei disegni ritmici e melodici sì da creare atmosfere contrastanti fra di esse, ma dalle quali sorge potente la più espressiva intensità. *Don Carlos* non ha raggiunto la popolarità delle altre opere verdiane che la precedettero e la seguirono - vedasi *Aida* - forse per la sua complessa - ed in alcune parti artificiosa - costruzione melodrammatica, talvolta di carattere meyerbeeriano. Bene osserva tuttavia a questo proposito il Roncaglia “Nel *Don Carlos* il Maestro non s’accontenta più dei palpiti generosi, ma un po’ enfatici e spesso più sensoriali che spirituali, del suo vecchio estro. Analizza, distingue, commenta. Pensiero e sentimento rispondono armonicamente agli stimoli dell’azione drammatica con finezza di penetrazione psicologica”. Ed è pur questo il nostro pensiero.

Non compete però a noi trattare nel presente scritto di simile argomento. Tralasciando quindi ogni altra considerazione critica ci soffermeremo innanzi alla bellezza, alla efficacia ed alle singolarità della nuova melodia verdiana la quale, in *Don Carlos*, d'un tratto, nuovamente si trasforma, incidendosi con caratteri ben distinti e con alate ispirazioni in ognuno dei personaggi che si avvicendano sulla scena.

Don Carlos si esprime e canta in un linguaggio melodico passionale, sul quale, sin dal primo momento, sembra incombere il presentimento della rinuncia e del sacrificio.

Elisabetta corre ansiosa verso il sogno che l'allieta, ma il quale ben presto, anche per essa, dovrà dileguarsi e svanire per mutarsi in una triste realtà espressa da melodie che, innalzandosi, sempre più si nobiliteranno.

La Principessa Eboli, che da prima appare quasi lieta, amorosa e sorridente, col-l'intensificarsi del dramma, per mal repressa gelosia, muta di linguaggio divenendo ad un tratto aspra e minacciosa per cangiare ancora, quando supplichevo-le implora da Elisabetta il perdono per l'accusa lanciata al Re contro di essa.

Don Rodrigo, amico vero di Don Carlos fino alla morte, usa un accento musicale denso di slanci, ma pure nobilmente contenuto.

Filippo II invece, dalla sua prima apparizione alla scena finale, per la fiera ed austera frase melodica - recitata o cantata - che Verdi gli pone sulle labbra, lo sentiamo tristemente oscuro e tenebroso verso tutti coloro che lo circondano.

Un'aura di mistero e di delitto sembra accompagnarlo ovunque egli si affaccia.

Ma ancor più austero e tragico ne appare il modo di esprimersi, melodicamente, del Grande Inquisitore. Per esso la tetra atmosfera è creata e permane, oscuramente colorita, in modo idealmente superiore.

Accenneremo ora rapidamente ad alcuni tratti dell'opera verdiana ed al primo atto di essa che, a torto, nell'edizione del 1884, venne soppresso.

Melodico e poeticamente insinuante il primo "recitativo" di Don Carlos "Fontainebleau! foresta immensa e solitaria" melodica con nuovi accenti la "romanza" che gli succede nella sua stessa formazione ritmica. Piena di slancio passionale, ma sempre nobilmente contenuta la frase di Elisabetta al momento in cui Don Carlos - che essa crede lo sposo predestinato - gli si rivela. Pieno di colore il canto del popolo che lietamente contrasta con la tragicità dell'azione intima, per la quale si apprende che lo sposo di Elisabetta non sarà Don Carlos, bensì il di lui padre Filippo II.

Austero sin dall'inizio il secondo atto (che oggi sarebbe il primo). L'ambiente del Chiostro di S. Giusto lo rende ancor più severo. Non è il Convento della Madonna degli Angeli de *La Forza del Destino*: ben diverse voci si ascoltano. A cinque anni di distanza dalla popolarissima opera, Verdi si è mutato un'altra volta, radicalmente. Tale la nostra impressione.

Don Rodrigo con accenti incitanti l'amico alla grand'opera che salvi la Fiandra oppressa e rinnovi in lui l'anima avvilita dal disinganno del creduto perduto

amore di Elisabetta, unisce la propria voce a quella di Don Carlos in una melodia di carattere eroico - che procede per terze pur sopra il tema meyerbeeriano del corteo reale, certo di irresistibile efficacia.

La celebre “canzone del velo” dall’andamento provenzale cantata da Eboli nel ridente giardino attiguo al Chiostro di S. Giusto fra Dame della Regina e Paggi della Corte, si presenta con aspetti melodici ed armonici interessanti per una tal quale ricerca di effetti modali che in Verdi possono ritenersi come nuovi. Singolare il caso - a questo proposito - che ne fa incontrare in alcuni procedimenti i quali si ascoltano precisamente in una “canzone provenzale” cantata nella “tenzone” fra poeti quale si svolge nei *Pirenei* di Felipe Pedrell. Pure il testo del Du Locle, nel *Don Carlos*, presenta affinità con quello del poeta Balaquer: “una bella alméa tutta chiusa in vel / contemplar paréa una stella in ciel”. Pedrell trasse la sua melodia dai canti popolari di Provenza. Verdi in questo, per un frammento sia pure, (dove appreso?), aveva preceduto di qualche anno il compositore catalano.

In quello che il Maestro chiama poscia “terzettino” fra Elisabetta, Eboli e Don Rodrigo - il quale si presenta a recare furtivamente alla Regina uno scritto di Don Carlos - appare un brillante andamento che nel ritmo risente alquanto d’un passo di *Un Ballo in Maschera*, per divenire poscia - nel contrasto fra i tre personaggi dell’azione - drammatico in sommo grado. Il “duetto” fra Elisabetta e Don Carlos che lo segue, assurge a mete altissime. Non è più il grido di Don Alvaro invocante Leonora che penetra nel nostro animo, ma un’accorata, toccante melodia la quale, pur breve nella sua costruzione, su un andamento armonico di dominante, passando successivamente da Don Carlos ad Elisabetta, si disegna in uno spazio - limitato, è ben vero - bastevole però per la più espressiva ed intenta passionalità - “Perduto ben, mio sol tesor, udir almen ti posso ancor!”. Questo stesso tema ritorna poscia per frammenti, come *leitmotiv* del sacrificato amore, nel grande “duetto finale” in cui una nuova melodia, proposta da Elisabetta e ripetuta da Don Carlos, si innalza un’altra volta in modo commovente nelle regioni ideali della vera poesia: “Ma lassù ci vedremo in un mondo migliore”.

Costretti ad arrivare sollecitamente alla conclusione del presente “studio” corriamo senza indugio alla celebre “aria” drammatica di Filippo II: “Dormirò sol nel manto mio regal” che il Roncaglia afferma - e noi sottoscriviamo - essere la pagina più grande dell’opera. Per essa Verdi ci conduce nel recesso più recondito ed umano del cuore del Re. Al nostro animo questa voce suona al pari di quella di Renato in *Un Ballo in Maschera* “al momento della rivelazione” della sventura che lo percuote.

\*

La seconda trilogia che appare sul cielo della lirica verdiana, comprende tre astri sfolgoranti, i maggiori: *Aida* - *Otello* - *Falstaff*.

Lo abbiamo già detto. *Trinità* distinta ed *Una; Una e Trina!* Con essa Verdi incorona la sua vastissima opera; la quale abbraccia e comprende ben cinquanta-quattro anni di lavoro.

Tralasciamo di accennare alla *Messa da requiem* su di cui, in queste medesime pagine, altri ha espresso il proprio giudizio, per occuparci di preferenza delle tre ultime creazioni, profondamente diverse l'una dall'altra.

Gino Roncaglia, partendo da un suo fondamentale criterio critico, non ammette nelle opere verdiane le varie maniere che altri - *superficialmente* è vero - ha invece affermato, e che noi pure, in massima, accettiamo. A prova della attendibilità del suo asserto il chiaro musicologo - per frammenti fra di essi raffrontati - riporta esempi tratti dalle prime e dalle ultime concezioni del Bussetano, così come altri ne offre riportati dalle ultime opere, riaccostati a quelli delle prime. Coincidenze di disegni ritmici e di andamenti melodici che si rassomiglino, ed il cui embrione si rintracci in altre precedenti o susseguenti pagine? Questo non infirma affatto il nostro principio!

Un brano di indumento che adorni casualmente, in diverso tempo, abiti rivestiti da una qualsiasi persona, non toglie che la persona medesima non possa indossare - a seconda dei casi - costumi diversi, aparendo a mano a mano sotto i più vari aspetti. Se poi dall'esteriore ci facciamo ad indagare nel mondo intimo psicologico e spirituale, non è detto che parole, periodi e frasi qua e là rassomiglianti, conducano sempre alla medesima conclusione morale.

Potrebbe anche accadere il contrario!

Rimaniamo nel campo della musica! Beethoven dei primi "quartetti" è forse il medesimo degli ultimi? L'autore della *I Sinfonia* appare a noi come nella *IX*? Il compositore delle prime "sonate" per pianoforte, classico per eccellenza, ne parla allo stesso modo del romantico creatore dell'Op. III?

In parecchi isolati frammenti accessori delle sue maggiori opere lo si potrà anche ravvisare, non nel contenuto estetico dell'opera d'arte considerata nel suo complesso.

Osservando Beethoven dalla prima all'ultima creazione, si potrà negare la sua totale trasformazione? Non crederemmo!

Pur nelle opere di Verdi brani di procedimenti già usati in precedenza si possono accostare ad altri più prossimi a noi offerti; però con ben altra anima, con assai diversa sensibilità, e per conseguenza con diverso risultato etico ed estetico

Forse in *Aida* si ravvisa l'autore di *Rigoletto*? Quale impressione soggettiva può darsi quando però già si sappia che le due opere sono state concepite e create dalla medesima mente? Se questa circostanza non fosse da noi già conosciuta non lo indovineremmo al certo.

Quale risultato di indagine obbiettiva poi, lo escludiamo *a priori*.

Pur Palestrina dalle polifonie a quattro voci, attraverso gli "Offertori" a cinque, co' suoi essenziali attributi, è arrivato ai grandi "Mottetti" a sei; ma con quale diversa architettura, con quale maggior impeto, con quali sviluppi di cantabilità

e con quali diverse sonorità! Eppure anche in lui, a distanza di anni parecchi, giunto al più alto grado, non è difficile rintracciare melodici frammenti contrapuntanti, già uditi nelle sue giovanili composizioni.

Che più! Il Dante dei primi “Sonetti” di *Vita Nova* non si può incontrare ed ascoltare nelle stesse armonie di alcuni versi della *Divina Commedia*? Nondimeno il Poeta delle Tre grandi “Cantiche” è ben diverso di quanto non appaia in quello che Lui stesso aveva definito *lo dolce stil novo*.

Ma torniamo all’argomento nostro: quello della *melodia verdiana* quale appare nelle ricordate tre ultime opere.

In *Aida* - lo si sente facilmente fin dalle prime battute del “preludio” imperniato sul tema dell’amore di Aida e Radamès - il Grande Maestro si è proposto di *creare* un ambiente di carattere orientale. Disse bene e con parola precisa lo stesso Verdi quando affermò che “copiare il vero può essere buona cosa”, ma che “*l’inventarlo è migliore assai*”. Infatti in *Aida* il color locale, non attinto a temi raccattati fra canti egizi e nenie etiopiche più o meno autentiche, ma *creato, inventato* dallo stesso compositore, da settant’anni ne obbliga a riconoscere che non l’atmosfera egizia è entrata in essa, bensì che la esuberante fantasia del compositore ha saputo suscitare un’atmosfera di orientalismo da altri mai da prima immaginata, né presentita. Oggi noi ci raffiguriamo l’Egitto: sentiamo il fascino del paesaggio orientale, precisamente nella realtà *creata ed inventata* dal genio di Verdi, soprattutto nel terzo atto della grande sua opera.

Questo per verità è già stato detto e ripetuto autorevolmente da esegeti, da critici e da esteti di fama a’ cui giudizi sottoscriviamo pienamente.

Radamès, dalla prima “aria” “celeste Aida” al “duetto finale” “morire sì pura e bella”, non canta su modalità autenticamente egizie: certo però la melodia verdiana, per la sua voce, si allontana di molto da quella partita dall’anima dei protagonisti delle altre opere già conosciute.

Anche il Roncaglia asserisce che “in questa creazione il disegno della melodia è nuovo” E ciò - aggiungiamo noi - malgrado in *Aida* si possano incontrare - come nel quarto atto al “duetto” Amneris - Radamès, dapprima una parentesi di sapore wagneriano (otto battute strumentali a seguito delle parole di Amneris: “Radamès qui venga” che quasi ne richiamano alla voce di Isotta allorché nel primo atto, reclama imperiosamente la presenza di Tristano) indi andamenti già tracciati ne *La Forza del Destino*, uno dei quali, sulle parole cantate da Radamès “gli Dei l’adducano salva alle patrie mura”, si risolve con modulazioni che si riascolteranno dodici anni dopo nel quarto atto di *Otello*.

Né la voce di Aida - sin dalla prima scena - risuona meno suggestiva di quella di Radamès, là dove nella tonalità di *la bemolle* minore ricorda “i sacri nomi di padre e d’amante” ma più ancora nella “romanza” del terzo atto “o cieli azzurri” in cui un colore quasi evanescente, specie nella seconda parte, sembra animare di arcani desideri di vita il quadro che si disegna agli occhi dello spettatore in modo, per Verdi, nuovo ed avvincente.

Se poi ci soffermiamo alla chiusa dell'ultimo "duetto" alla caratteristica frase castamente passionale proposta da Aida, ripetuta da Radamès, indi cantata da entrambi all'ottava "o terra addio: addio valle di pianti" (notevole il salto caratteristico di settima maggiore cui - nel medesimo inciso - fanno seguito una quarta eccedente ed una quinta diminuita; intervalli che un tempo, specie vocalmente, sarebbero sembrati d'una audacia... esecrabile) sotto la quale si intreccia la nenia funebre dei sacerdoti e delle sacerdotesse, formata essa pure di intervalli cromatici di seconde maggiori, di seconde minori e di terza diminuita, è facil cosa arguire come il Grande Maestro in *Aida* si sia proposto e si sia mantenuto sul piano di una ricerca di color ideale tutt'affatto soggettiva, cioè a dire idealmente personale.

Anche il carattere di Amneris, ardente ne' suoi desideri inappagati, gelosa di Aida, sin dal suo primo incedere, rivolgendosi a Radamès, in una bella e lunga frase, si disegna vigorosamente.

Ed altra melodia ampia, netta, decisa, appare ancora allorquando essa vorrebbe rassicurare Aida del suo affetto "vieni, o diletta, appressati". Ma dove le due rivalli si effondono appassionatamente è nel "duetto" del secondo atto. Il tema dell'amore - già udito nel "preludio" - sulle labbra di Aida, ritorna quasi fremente interrotto dalle frasi altrettanto accese di Amneris intenta a scrutare nell'anima della schiava quei sentimenti che ormai - per la vita e per la morte - la legano indissolubilmente alle sorti di Radamès. E quando l'infelice etiopica, con accento passionale, disvela tutto l'amor suo implorando generosa pietà, la melodia - in *la minore* - sgorga un'altra volta penetrante con senso di acuto spasimo "ah! pietà ti prenda del mio dolore". Qui l'orchestra ansimante, con quartine d'accompagnamento spezzate e sincopate, con semplicità, ma pure con grande efficacia, sembra unire la propria ansia dolorosa a quella che erompe dalla voce di Aida.

A questo punto dovremmo far notare la portata delle due melodie che appartengono al "duetto" del quarto atto tra Amneris e Radamès: melodie - circostanza cui è già stato accennato - precedute dall'inciso di otto battute di carattere wagneriano, seguite da altro inciso che sembra quasi preannunciare alcuni passi del quarto atto di *Otello*.

Lo facciamo rapidamente badando soprattutto alla seconda delle due melodie, energica, vibrante che può ritenersi aver preso il posto della antica *caballetta*. "Ah! tu dei vivere" grida Amneris a Radamès; cui egli, sullo stesso tema risponde "per essa, anch'io la patria e l'onor mio tradì".

Una figura che sul piano del dramma di Aida potrebbe apparire come di scorcio, ma la quale invece, musicalmente da Verdi, è stata resa in modo *statuario*, è quella di Amonasro. Come canta egli nel presentarsi, vinto, fra la turba dei prigionieri etiopi? Dapprima - nel recitativo - con vigore e quasi con alterezza; poscia - rivolgendosi al Re degli egizi vittoriosi - con supplichevole accento. Ed allora - dalle labbra sue - la melodia fluisce bella ed appassionata. "Ma tu Re, tu Signore possente, a costoro ti volgi clemente", frase questa certamente assai penetrante.

Più ancora però appare tale quella del terzo atto a mo' di dialogo con Aida "Rivedrai le foreste imbalsamate" formata di due parti distinte, la prima delle quali divenuta pur essa celebre e popolare.

A continuazione del medesimo "duetto" - Aida, Amonasro - appare melodicamente importante il brano creato sul pedale medio alla dominante del tono minore di ben sedici battute, il quale mantenendo per altre sedici misure lo stesso movimento ritmico, si risolve sulla frase in maggiore di Amonasro "pensa che un popolo vinto, straziato, per te soltanto risorger può".

Ma l'importanza e la saldezza della *melodia verdiana* in *Aida* si può desumere oltreché nei singoli personaggi - come è stato fatto sinora - pur nelle parti corali. Non è più la monodica cantabile melodia dei notissimi cori di *Nabucco* e de *I Lombardi*; né quella di *Un Ballo in maschera* o de *La Forza del Destino*. Molto si lascia addietro i riempitivi corali dei "concertati" di altre opere, come, ad esempio, quelli della *Traviata* in cui, talvolta, i bassi del coro, e magari anche le stesse parti secondarie, cantano all'unissono coi contrabbassi dell'orchestra. No! In *Aida* il coro rappresenta sempre una *parte reale* - se così possiamo esprimerci - su di cui, dopo una proposta, rispondono e si sviluppano tutte le altre. "Su del Nilo al sacro lido, sien barriera i nostri petti". Fiera, ardente, bellica frase questa, di otto battute.

E nel "finale primo" alla "gran scena della consacrazione" il coro delle sacerdotesse col "solo" di una di esse che si alterna, nel plasmarsi e svilupparsi sulla melodia cromatica che lo costituisce, quanto appare caratteristico e soprattutto *nuovo*. Esso ritornerà alla "scena finale" dell'opera reggendo gli ultimi incisi del gran "duetto" di Aida e Radamès.

Ed il "coro delle donne" alternato alla "danza degli schiavi" che apre il secondo atto con la bella frase "vieni sul crin ti piovano contesti ai lauri i fior" - frase questa completata dalla voce di Amneris che invoca il ritorno dell'amato trionfatore - quanto insinuante e suggestiva essa pure!

Ma si arriva al "finale" del secondo atto. Sul coro che lo apre sovrasta il cantabile dei soprani e contralti formato di sedici battute, cui segue il "coro dei Sacerdoti" su un tema ripetuto e sviluppato per imitazione, che riappare alla chiusa del coro medesimo, e più innanzi ancora come *leitmotiv* dei sacerdoti, i quali poscia, all'inizio del grande "concertato" sulle parole "struggi, o Re, queste ciurme feroci" espongono un'altra melodia facilmente afferrabile ed essa pure passata sulle labbra di tre generazioni.

Senza comprendere il coro dei sacerdoti nella "scena del giudizio" fra le pagine della più ardente e significativa melodia verdiana, è tuttavia interessante notare come Verdi abbia tracciato in esso un andamento melodico in ritmo libero pro-sastico, che non sarà né egiziano, né greco, né romano, ma il quale non di meno colorisce superbamente la tragica conclusione della grande opera, tanto discussa nei primi anni di sua apparizione, poscia, invece, divenuta - ed a giusta ragione - una delle più tipiche, favorite e popolari del repertorio verdiano.

Da *Aida* ad *Otello* passano sedici anni (1871-87). Un'altra trasformazione si compie nella *melodia verdiana*.

Se nuove luci - nelle loro scaturigini rimaste come isolate - da *Aida* si sono diffuse per gli orizzonti dell'arte, il corso dell'astro primigenio, dal punto in cui è rimasto con *Don Carlos*, riprende il suo cammino luminoso col nuovo dramma lirico, *Otello*.

Non possiamo soffermarci che alle pagine della nuova opera più espressivamente melodiche.

È già stato incidentalmente accennato al "duetto" Desdemona-Otello del primo atto, il cui inizio, appoggiato ai violoncelli divisi, si sviluppa, non con una melodia simmetrica di quattro in quattro battute che nella anteriore creazione verdiana ebbe sì eloquenti esempi, bensì - senza ritorni di sorta - con due o tre frasi passionali, ebbre di commovente trasporto, per giungere poi al dolce canto di Desdemona "quando narravi l'esule tua vita" ampio esso pure, di otto battute dispari in *fa maggiore*.

Gli incisi melodici, da questo momento, si succedono ininterrottamente vaghi, avvincenti uno più dell'altro, sino ad arrivare alla dolcissima frase che suggella il bacio d'amore degli sposi amanti, come all'ultimo atto suggellerà il bacio di morte.

Un altro aspetto del genio verdiano.

La critica non è stata e non è concorde nel giudicare l'oramai celebre "Credo" di Jago; una pagina cupa come la poesia di Boito, fatta di scatti violenti e di tenebrosi accenti. In questo squarcio, teatralmente potentissimo, non cercheremo la melodia, ma al certo, pur qui, la lirica verdiana, assurge ai più alti gradi di espressione.

La melodia propriamente detta sgorga invece dalle labbra di Desdemona nella "scena del fazzoletto" che precede "il quartetto": Desdemona, Otello, Emilia, Jago. Desdemona inconscia canta melodicamente con voce implorante, ma quasi serena, mentre Otello geme straziato dal dubbio atroce. Jago ed Emilia accentano sotto voce l'uno in tono minaccioso, l'altra scoprendo col suo parlato i torbidi propositi del losco attentatore dell'altrui felicità. Ed il "quartetto", nel contrasto di siffatti sentimenti, si svolge appunto nel modo il più drammatico. Degno gemello del "quartetto" di *Rigoletto*.

Otello abbattuto per la perfidia di Jago, si abbandona oppresso e disperato alla rievocazione del proprio passato guerriero annientato dal creduto tradimento di Desdemona: "Ora e per sempre addio, sante memorie".

È squarcio questo di una forza di accento che - sotto veste assai diversa, sia pure - col ricordo, ne riconduce ad altri momenti della lirica verdiana: a Manrico e a Don Alvaro. Il grido di amore e di dolore, in Otello, sorge dalle medesime fonti.

La melodia - tenue, velata ma brutalmente insinuante - si ascolta dalla narrazione mendace del sogno di Cassio fatta da Jago.

“Era la notte Cassio dormia, gli stavo accanto”.

Essa, a mano a mano, cresce di intensità emotiva sino ad arrivare all’atroce calunnia espressa con una sola nota a mo’ di *recitativo* “Il rio destino impreco che al Moro ti donò”.

Una sola nota che include il più perfido e tragico accento.

Altra volta Verdi in una simile situazione drammatica, dalle labbra di Jago avrebbe forse profusa qualcuna delle sue ispirate melodie. Qui no! Gli è bastata *una nota* a rivelare *l’anima [animus] agendi* di tutto il dramma: *il tradimento*. E non sarà questa la sola apparizione, nei momenti, i più drammatici, del recitativo monodico.

Arriviamo ora al “duetto” finale dell’atto.

Per la struttura e la veste istrumentale che lo adorna, può essere riguardato quale derivazione del “duetto” Don Carlos e Don Rodrigo, però con opposto contenuto psicologico. Ivi la più calda, affettuosa comunione degli animi; qui l’urto delle opposte passioni.

Ma il contrasto più vivo emerge dal “duetto” Desdemona-Otello alla scena seconda del terzo atto. Da questo momento il dramma sempre più si intensifica. Qui la melodia verdiana in Desdemona si abbandona al più implorante accento. Il trepido dolcissimo canto della vittima predestinata “Dio ti giocondi, o sposo” passato a mo’ di scherno sulle labbra di Otello, si spezza e si frammenta in modo quasi minaccioso ed angoscioso. E quando Desdemona domanda clemenza per Cassio; quando Otello, ormai dominato dal demone della gelosia, chiede di vedere coi propri occhi il fazzoletto da lui regalato, ma che essa non può mostrare; quando l’urlo dell’uomo che reso folle si sente ferito a morte, allora la sposa fedele, nella sua pura ed incolume anima, trova ancora la forza di elevare il nuovo canto ispirato e commosso “io prego il cielo per te con questo pianto” melodia che forse per qualcuno potrà trovare il suo germe in Violetta della *Traviata* od in Elisabetta del *Don Carlos*, ma che a noi suona in cuore con nuovi accenti di commossa verità.

A questo punto il dramma funesto incalza. Oppresso e vinto, Otello si abbandona al più tragico sconforto: “Dio mi potevi scagliar tutti i mali della miseria, della vergogna”. Anche qui due sole note cantate si alternano per sedici battute: *tonica* e *dominante*. Eppure quanta disperata espressione emana da esse! L’orchestra, sommessamente, commenta, anzi vivifica azione e sentimenti, repressi con ritmi cupi e spezzati su di cui sorgono contrastanti due forme melodiche permeate di suprema angoscia.

E quando l’animo abbattuto del Moro sembra rifare la via percorsa nelle ore più belle del suo amore, ecco sorgere il canto ispirato: “spento è quel sol, quel sorriso, quel raggio che mi fa vivo, che mi fa lieto”. Una traccia melodica di poche battute, ma densa di vita dolorosa!

Tralasciamo qualsiasi rilievo a riguardo del “terzetto” Cassio, Jago, Otello - così pieno esso pure di drammatici contrasti - per giungere senz’altro al “finale” dell’atto.

Dopo lo squillo delle trombe interne annunzianti l’arrivo degli ambasciatori della Veneta Repubblica - il quale per la sua progressione ascendente in terzine ne riconduce col ricordo agli squilli che precedono il “Tuba mirum” della *Messa da requiem* - innanzi alla folla attonita, Otello, dominato dalla sua fatale insania, afferra furiosamente Desdemona che cade al suolo.

“A terra e piangi!” grida egli.

Da questo momento incomincia il grande “concertato” una delle gemme più terse di tutta l’opera verdiana.

“A terra sì, nel livido fango” mormora paurosamente Desdemona, mentre l’orchestra scende il ritmico movimento in progressione discendente affidato a contrabbassi e violoncelli, i quali reggono l’urto di seconda dato alle trombe (effetto strumentale questo già ascoltato nel quarto atto degli *Ugonotti* e da noi rintracciato in quel Vallotti settecentesco su di cui Verdi dichiarava d’aver studiato) che nell’atmosfera di tragicità da cui è avvolto - a mano a mano - attraverso ricche modulazioni, raggiunge la nuova tonalità su di cui, per la voce di Desdemona, creasi altra dolcissima melodia: “e un dì sul mio sorriso fiorì la speranza e il bacio”.

La linea melodica cui a questo punto l’infelice creatura si abbandona, comprende varie frasi tematiche le quali, intese a significare il terrore che la invade, in uno alla rassegnata accettazione del proprio destino, sino al momento dell’ultima perorazione, rimangono e si mantengono indipendentemente *sue*.

Jago in questa scena - dopo quella di Desdemona la figura musicalmente più emergente - si stacca completamente nel disegno del suo “parlato” da tutta l’orditura del “concertato”.

Egli rivolgendosi ad Otello - ormai soggiogato e vinto - sempre più fitta va ordendo la sua rete infernale.

Qui le parti cantanti che si muovono, compresa quella del coro, sono undici, talvolta dodici, ma sempre quasi tutte *reali*, cioè a dire senza raddoppi di sorta. I diversi sentimenti da cui sono dominati i varî personaggi che si trovano in scena, lo esigono. Siamo in piena polifonia di carattere teatralmente verdiano; cioè dinanzi ad una costruzione che distanzia parecchi dei compositori lirici italiani della fine del secolo XIX, anche fra quelli apparsi dopo *Otello*.

È risaputo come uno dei requisiti che attraverso il corso degli anni hanno assicurato alle opere verdiane vitalità invulnerabile e duratura, risieda nella saldezza e nella teatralità dell’ultimo atto di esse. Basta passarle in rassegna una ad una. E questo anche per *Otello*!

L’ultimo atto, il più breve, il più tragico, il più avvincente! La sua stessa struttura, che in taluni momenti sembrerebbe perfino scheletrica, attraverso la più profonda ricerca psicologica, vale a plasmare in modo possente l’anima stessa del

gran dramma shakespeariano. Il lamento doloroso che si diffonde dalle trentadue battute di “preludio”, costruito virtualmente sulla base armonica di una quinta vuota, sin dal primo momento suscita impressioni di tragico sgomento. Ma la prima vera melodia verdiana che si presenta in questo atto, è quella oramai celebre della “canzone del salce”.

Formata da tre riprese che si alternano col “parlato” di Desdemona ad Emilia, ad una prima superficiale osservazione potrebbe sembrare frammentaria, mentre invece è di una organicità logica e serrata, la quale in effetto raggiunge il più alto grado di espressione.

Il tessuto armonico e lo strumentale stesso, ad ogni ripresa, variano sensibilmente e, pur mantenendo la semplicità di linee che all’inizio, si arricchiscono in modo sempre più efficace.

“Salce, salce! Il salce funebre sarà la mia ghirlanda”.

L’“Ave Maria” che fa seguito, a chi conosce quella che staccata la precedette di alcuni anni in parecchi concerti, non riesce nuova. Lo stile è il medesimo e la condotta del pari. È melodia contenuta quella che alle parole “prega per chi adorando a te si prostra” muove dalle labbra di Desdemona, ma lei stessa, trasportata poscia dall’intimo senso doloroso che la pervade, nello scuro presentimento della fine che l’attende, si abbandona, pur melodicamente, ad una più ardente invocazione alla Vergine: “prega per chi adorando piega la fronte sotto malvagia sorte”. L’entrata di Otello nella camera di Desdemona, caratterizzata dal *solo* dei contrabbassi cui più innanzi si uniscono i violoncelli, in una linea melodica che prende la mossa dalla stessa frase del bacio, si svolge nella più cupa atmosfera. La frase cui accenniamo ritorna poscia tutta intera come nel primo atto, ma trasfigurata ed avvolta da un velo di suprema angoscia e di profonda mestizia.

Il movimento di quartine dei violoncelli e contrabbassi è ripreso, sale e si intensifica sempre più sino al momento tragico dell’uccisione di Desdemona.

Rivelata la perfidia di Jago che ha condotto a tanto delitto, Otello contempla la sposa innocente sul suo letto di morte.

Non cercheremo in questo momento nelle grandi pagine verdiane la vera e propria melodia, ma pur qui il disegno melodico, che per frammenti si sviluppa nella tragica scena, prende forme e colori appropriati sino al ritorno della intera frase del bacio che dal tono minore - mentre nel cuore di Otello risorge tutto l’amore - passa al tono maggiore con tale contenuta espansione da suggellare, nel modo più intenso e vibrante, la vicenda dolorosa dei due sposi amanti che il genio di Verdi, attingendo a Shakespeare, doveva intensamente vivificare.

Fatto meraviglioso nella storia musicale di ogni paese; il Vegliardo di Busseto, alla vigilia degli ottant’anni, doveva donare all’arte la sua opera più viva, più giovanile, più perfetta: *Falstaff!*

Diciamo alla vigilia degli ottant’anni! Nessun musicista compositore era mai arrivato, né crediamo che alcuno arriverà mai a tanto. Ecco in cosa consiste la

forza e la potenza del Genio di Verdi; di conseguenza la sua continuità nell'anima del mondo dell'Arte.

Forse lo spirito del Maestro, da oltre mezzo secolo - dopo la caduta di *Un giorno di regno* - si sentiva tormentato dal desiderio di arrivare ad una rivincita e ad una precisa affermazione pur nel campo della commedia lirica? Egli ottenne l'una e l'altra in modo sfolgorante.

Non interessa qui ricordare i disparati giudizi pronunziati sull'ultima opera del Grande, sia dagli amatori della tradizionale melodia verdiana - pur se a mano a mano evoluta - sia dai deficienti negatori dell'arte sua. Gli uni e gli altri sono oramai caduti tra le cianfrusaglie dei vaniloqui critici.

Ciò che conta è di rilevare la vitalità perenne della ormai celebre commedia lirica, pur attraverso il nuovo modo, pel Bussetano, di intendere e di rendere la melodia.

Anzitutto va notato che in *Falstaff* si impone il perfetto equilibrio di ogni singolo quadro: la giusta proporzione d'ognuno di essi; lo stile, anche qui personale; la condotta, l'armonizzazione, lo strumentale di una raffinatezza, in taluni momenti, perfino sorprendenti. Coefficienti tutti di una perfezione più unica che rara.

In *Falstaff*, questo si può osservare: e cioè che non una battuta più né una meno di quanto necessiti, appaiono dal principio alla fine, a sorreggerla ed a vivificarla. L'ambiente, l'intreccio della gaia vicenda inscenata dalle comari di Windsor; ancor più il carattere dei singoli personaggi non avrebbero potuto far luogo al certo ad un ritorno od alla amplificazione di quella melodia che sino ad *Otello* aveva costituito il fondamento di ogni lirica concezione verdiana.

In *Falstaff* tutto procede rapidamente attraverso scene che l'un l'altra si succedono senza soluzione di continuità.

Nondimeno la melodia che spesso appare, si ascolta dilettevolmente perché ben delineata ed insinuante.

Quando il famigerato pancione chiede a' suoi accoliti se conoscano Mister Ford e la sua sposa Alice, melodicamente lo fa in modo che si potrebbe dire vezzoso e comico ad un tempo: pieno di studiati atteggiamenti e di grotteschi allettamenti.

Ma la melodia semplice e carezzevole si disegna pur in orchestra all'attacco della seconda parte del primo atto, per riaffacciarsi sulle labbra di Alice in tono scherzoso e canzonatorio allorquando, tanto essa che Meg Page, stanno leggendo le identiche lettere d'amore inviate loro da Sir John Falstaff.

Qui lo stile della melodia che meglio si delinea nell'ultimo atto alla scena delle Fate, già si offre in tutta la sua seduzione per dar luogo al "quartettino" pieno di *vis comica* e di ironica gaiezza; quartettino che nelle intenzioni del Maestro avrebbe dovuto eseguirsi a *voci scoperte*, mentre per necessità di cose, alla "Scala", sin dalle prime prove, si dovette ricorrere all'aiuto istrumentale affidato ai legni. È ovvio ricordare che si tratta di uno squarcio polifonico vocale, dalla costruzione omofona in cui la voce che realmente canta, è una soltanto, la superiore, quella di Alice (soprano).

La semplicità, melodicamente e armonicamente più carezzevole, si incontra poscia nel “duetto” fra i due giovani innamorati, Nannetta e Fenton, i quali - pur senza alcun punto di contatto - in alcune scene possono riportarci, col ricordo ad Eva e Walther de *I Maestri Cantori* wagneriani. “Labbra di foco! Labbra di fiore”. Idilliaca, deliziosa melodia la quale si conclude in un frammento, nella sua nudità, altrettanto poetico: “Bocca baciata non perde ventura: anzi rinnova come fa la luna”.

Così al presentarsi di Quickly a Falstaff, il frammento melodico si affaccia di nuovo in modo insinuante sino alla preparazione di quelle *sei note* in terzina che a guisa di *leitmotiv* penetreranno poscia in tutto il “duetto” ed in quello susseguente fra Falstaff e Mister Ford, per riaffacciarsi ancora in altre scene. *Sei note*, diciamo, le quali costituiscono una vera trovata. Pur per esse - senza che alcuna rassomiglianza appaia fra di loro - ci rifacciamo alla strappata mandolinistica del Bleckmesser wagneriano. Quel fagotto che borbottando, ogni tanto rammenta l'ora del concesso appuntamento “*dalle due alle tre*”, è pur cosa comicamente suggestiva.

Lo scherzoso “madrigale” in lode dell'amore che Falstaff va cantarellando e che Ford segue con malcelata trepidanza - breve esso pure - nella sua linea melodica, si palesa a sua volta pieno di seduzione.

Ma il frammento melodico neppur qui si arresta.

Allorché Falstaff ritorna presso il suo ospite - M. Ford qualificatosi pel *signor Fontana* - azzimato e pronto per la visita ad Alice cui si appresta, l'eleganza del passo strumentale che può apparire donizettiano (è Dulcamara che si riaffaccia?) è pieno di suggestività incontenibile. E come, pur nel ritornello, si fraziona il tema ne' suoi diversi atteggiamenti armonici e strumentali! Un capolavoro di freschezza, quale concezione e quale fattura!

La scintillante scena piena di *verve* che si svolge fra le allegre comari in attesa di Falstaff cui si va preparando la burla più amena, ad un certo momento, per la scala ascendente di dieci note - da *la a do* - “favilla incendiaria di gioia nell'aria” ci riporta al “brindisi” di Cassio nel primo atto di *Otello*.

Nel successivo “duetto” spicca e si insinua melodicamente la frase di Alice “ogni più bel gioiel mi nuoce” ma più ancora risulta brillantemente l'elogio che di sua giovinezza fa ad Alice il maturo adoratore con le parole “quando ero paggio del Duca di Norfolck ero sottile, sottile, sottile”. Si compone di ventiquattro battute in misura dupla, divise in tre quartine di otto ciascuna, con armonizzazione e strumentale semplicissimi e ricercati ad un tempo, che nel ritornello di chiusa variano in modo piacevolissimo. Intorno a questo brano ebbe occasione di scrivere lo stesso Verdi in una lettera ad Arrigo Boito del 14 maggio 1894, a proposito di una certa critica: «Perché in un'opera comica non si potrà fare una cosa leggera e brillante? In che offende l'estetica quel piccolo squarcio? Lascio da parte il motivo musicale, ma è in situazione: ché Falstaff, deriso per la grossa pancia, dice “quando ero paggio ero sottile”. È scritto bene per la voce; è

istrumentato leggermente; lascia sentire tutte le parole non disturbate dai soliti contrappunti orchestrali (maleducati) che interrompono il discorso musicale, armonizzato correttamente. (Verdi che a ottant'anni si difende dalle critiche chiedendo un *lascia passare* quale armonizzatore) che male c'è dunque se è riuscito popolare?».

Ma continuiamo nelle nostre osservazioni.

Nel seguito del comico “duetto” Alice-Falstaff, entrano in scena Quickly indi Meg Page che spaventate annunciano il sopraggiungere minaccioso di Ford. Qui si inizia un brillantissimo e melodico movimento fugato con successione e sovrapposizione di altri temi i quali caratterizzano e sostengono l'intera scena fino alla fine dell'atto con brio e vivezza impressionante.

Dopo il secondo atto del *Barbiere di Siviglia* riteniamo che nulla di simile, né di più attraente sia apparso in una commedia lirica italiana. E su tutta questa scena, melodicamente e ritmicamente varia e movimentata, si innesta poscia un nuovo “duettino” - continuazione del precedente - fra Nannetta e Fenton, i quali, nel “concertato” che segue, mantenendo sempre il loro carattere, con la loro melodia dolce ed appassionata, emergono senza confondersi su tutti gli altri attori cantanti i quali, col motivo fugato, mai stato interrotto, vanno caracollando intorno a Falstaff ormai destinato al più comico sacrificio.

Anche qui nulla che rassomigli neppur lontanamente alla grande pagina wagneriana; tuttavia a questo punto, osservando il rovescio della medaglia, come ricordammo a proposito del finale secondo del *Barbiere di Siviglia*, noi ci rifacciamo alla baruffa de *I Maestri Cantori*, ricordando che i Geni si possono incontrare anche sotto vesti affatto diverse.

\*

Come pel Beckmesser dell'opera wagneriana che, nel terzo atto ritorna per le vie di Norimberga tutto pesto ed indolenzito, commentato dal tema della baruffa, così Falstaff riappare sulla soglia dell'Osteria della Giarettiera mentre in orchestra - salendo da un pianissimo al fortissimo - ritorna il movimento ritmico e melodico della congiura contro di lui ordita nell'atto precedente dalle allegre comari. Perciò il tema fugato, per questo ritorno, si imprime un'altra volta gagliardamente nell'animo dell'ascoltatore che in tal modo s'immedesima dell'amena vicenda. “Versiamo un po' di vino nell'acqua del Tamigi” canta Falstaff, confortandosi di quel che gli è accaduto con una breve frase, di sole quattro battute è vero, ma incisiva. Le gaie comari però vigilano ancora; né per esse la burla è terminata. Tutt'altro!

Le cantabili brevi melodie, da questo momento, si succedono ininterrottamente. Distinguerle una per una? Sarebbe vano! È un getto continuo di fiori profumati. L'armonizzazione di talune progressioni appare poi di una finezza e di una ricercatezza tanto squisita e vaporosa da destare sorpresa e meraviglia. Si vive

in piena commedia musicale italiana anche se di soggetto appartenente alla letteratura straniera.

Ci potremmo riportare col ricordo a qualche modello, ma vivendo del nuovo spirito verdiano.

L'epilogo della divertente vicenda vivificata dal mirabile Bussetano, conduce lo spettatore in un artificioso e pur romantico fantastico mondo: quello della leggenda. Nel parco di Windsor, a notte alta, rischiarata dal raggio lunare. Ivi la fantasia di Giuseppe Verdi ottantenne ha spaziato poeticamente. Dagli squilli dei corni da caccia dei guardiani de' boschi, alla semplice melodia di Fenton innamorato, cui - riprendendo il motivo del "duetto" del primo atto "bocca baciata non perde ventura" - risponde l'innamorata Nannetta, sembra di vivere quasi in un sogno antelucano. Suonano i dodici botti su dodici diversi accordi cromatico-enarmonici. Falstaff, tratto in inganno, arriva innanzi alla grande quercia. Alice s'appressa; egli trasalisce. Qui la melodia, ansimante, si disegna a tratti; eppure sul fondo del leggerissimo strumentale, con evidenza.

Ma eccoci entrati in piena tregenda; alla "scena delle Fate". L'adornano le volute vaporese ed alte che si alzano dall'orchestra.

La melodia cantata da Nannetta s'eleva "sul fil d'un soffio, facendo scorrere agili larve". Ed intanto il coro delle Ninfe, danzando lentamente, mentre l'orchestra traccia un andamento melodico pieno di seduzione, con sommessa voce, va ripetendo "la selva dorme".

Ma ecco che si inizia la vera tregenda. Gli spiritelli, i folletti, i diavoli si avventano contro Falstaff facendolo ruzzolare a terra. "Pizzica, stuzzica, pungi, spilluzzica", su un tema saltellante ma ben chiaro, cantano in "terzetto", da prima le comari travestite, indi, coi compari del canzonato beone - divenuti a loro volta persecutori - il coro delle Fate e dei Satirelli.

Ad un certo momento una breve frase più calma, ma ironica che ritorna in quattro riprese, di volta in volta trasformata nell'armonia, sembrerebbe variare l'andamento della commedia: "Domine, fallo casto". Ma no! Ché il tema della tregenda si insinua ancora dovunque.

Finalmente tutto si calma, ed allora ascoltasi il vago "minuetto" che accompagna la coppia dei comici sposi. Dr. Cajus e Bardolfo, preparati per la mascherata. Un trapunto, un pizzo settecentesco, snello, sorridente, pieno di grazia maliziosa, il quale si fonde poscia col brano melodico, altrettanto attraente, con cui Alice intercede da Ford il consenso al matrimonio di Nannetta con Fenton.

E Falstaff? Su un tema scolpito in modo vigoroso e che si può cantare facilmente del pari che "la donna è mobile" si accontenta di intonare la "fuga finale" sulle parole: "Tutto nel mondo è burla". Una pagina di sorprendente vivacità e snellezza come di magistrale fattura. Essa si intensifica a mano a mano sino al fortissimo della perorazione.

"Tutti gabbati" esplodono in coro con la risata finale i commedianti di Shakespeare, rattivati sulla scena del genio incommensurabile di Verdi.

Non gabbati però né l'Arte, né la storia, né il pubblico, che di generazione in generazione ha ammirato, si è intimamente e profondamente commosso ed estasiato alle innumerevoli, penetranti melodie verdiane che da un secolo imperano sul teatro nostro e sul cuore degli italiani.

\*

Abbiamo noi assolto il compito che ci è stato assegnato? Questo ci domandiamo! *Forse che sì, forse che no!*

Lo dicemmo sin dall'inizio del presente scritto. Di accostare la *melodia verdiana* ci siamo proposti, non di approfondirla.

Tuttavia - senza peccare d'immodestia - ci sembra di aver data sufficiente idea delle priorità di essa nelle sue graduali trasformazioni come sui diversi fondamentali atteggiamenti.

Se uno "studio" ed una "disamina" della melodia verdiana in senso estetico avessimo dovuto tracciare, soffermandoci innanzi al suo contenuto formale, ci saremmo dovuti intrattenere intorno alla sua stessa costruzione tecnicamente considerata.

Quali gli andamenti ritmici che nelle più belle, appassionate melodie verdiane prevalgono? Il binario od il ternario?

Senza collocare le melodie ternarie - ché se ne contano di travolgenti - in un rango inferiore, avremmo cercato dimostrare che le binarie sono in prevalenza.

Quali le tonalità preferite le più felici per ispirazione? Le maggiori o le minori? Anche questa sarebbe ricerca a compiersi di qualche importanza!

Ed il cosiddetto *leitmotiv*, o motivo conduttore, entra o non entra nel tessuto della concezione verdiana?

C'è chi lo afferma, e chi lo nega. A noi sembra che sì! Esempi conclusivi si possono rintracciare tanto in *Un Ballo in Maschera* che ne' *La Forza del Destino*; nel *Don Carlos* che in *Otello*. Poi ancora in *Falstaff*; soprattutto per la preparazione ed i conseguenti sviluppi del tema di *sei note* cantate per prima da Quickly nell'invito rivolto a Falstaff per incarico di Alice: "*dalle due alle tre!*".

Ma l'imperio psicologico, che la melodia verdiana ha esercitato e tutt'ora esercita sull'anima delle folle acclamanti, proviene soprattutto - lo abbiamo già affermato nello "studio" su "Verdi e Wagner" [in questa pubblicazione alle pp. 315-34] - dalla sua grande umanità. Una umanità penetrante permeata di spirituale verità che a pochi - pur fra i grandi - è stato dato raggiungere. Una umanità realmente vissuta anche nei momenti in cui il dramma si regge su apparenti anacronismi e su assurdi scenici. Perché allorquando la verità assoluta sembra cedere all'incongruente, al paradossale, subentra quel simbolo che trova il suo fondamento e la sua espressione, non nel fantastico inconsistente, bensì in quella realtà che pur nelle sue apparenti assurdità sceniche, per virtù e potenza della melodia verdiana è stata innalzata al più alto e più intenso grado di sublime verità. Potenza che, nell'anima delle folle, ha esercitato tanto fascino da trascinarla e

mantenerla sulla via di quel *soggettivismo collettivo* il quale, per trascendenza spirituale, divenne *oggettivismo* atto a dar vita, non soltanto al *fatto storico* - ché di simili fatti la storia ne enumera altri pur clamorosi - ma alla stessa consacrazione della *figura storica* di Giuseppe Verdi la quale oramai domina e sovrasta sull'anima universale.

---

<sup>1</sup> Oltre ai due saggi di Tebaldini, nella pubblicazione figuravano: G. Mulè - *A Giuseppe Verdi gloria*; C. Di Marzio - *Verdi come esempio*; R. Farinacci - *Celebrazione di Verdi*; M. Bontempelli - *Spunti verdiani*; E. Magni Dufflocq - *Commento alla vita di Verdi*; A. Della Corte - *Ottocentista e fuori del suo tempo*; R. Giraldi - *Dall' "Oberto" a "La Battaglia di Legnano"*; G. Gavazzeni - *Dalla "Luisa Miller" al "Don Carlos"*; M. Lessona - *Dalla "Traviata" all' "Otello"*; D. Alderighi - *Falstaff*; F.L. Lunghi - *La Messa da Requiem di Verdi*; G. Barblan - *Il quartetto e la musica da camera*; A. Toni - *Note di tecnica verdiana*; A. Parente - *Intorno alla concezione drammatica di Verdi*; Gaianus - *Verdi uomo di teatro*; G. Pannain - *Umanità e stile nell' arte di Giuseppe Verdi*; R. De Rensis - *La collaborazione Boito-Verdi*; U. Rolandi - *Libretti e librettisti verdiani dal punto di vista storico-bibliografico*; G. Adami - *Librettisti e poeti verdiani*; A. Lualdi - *Verdi e i direttori d' orchestra*; G. Adami - *Dalle luci della gloria all' ombra della Casa di riposo*; A. De Angelis - *Scenografi e figurinisti verdiani*; L. Ronga - *Difficoltà della critica verdiana*; F. Mompellio - *Verdi e gli editori italiani e francesi*; F.P. Mulè - *Verdi, Cavour, Manzoni*; F. Ghisi - *Verdi popolare*; L. Bonelli - *Verdi uomo di teatro*; O. Tiby - *Verdi e il suo tempo*; A. Damerini - *Verdi e il nostro tempo*; A. Bruers - *La personalità di Verdi*; R. Liguori - *Giuseppe Verdi rurale*; G. Guerrini - *Verdi e le scuole di musica*; E. Magni Dufflocq - *La Casa di riposo*; A. Aimi - *Centro Nazionale Studi Verdiani*; A. Sangiorgi - *Visita alla mostra verdiana*; G. Rossi-Doria - *Le lettere*; G. Nataletti e A. Pagani - *Le medaglie di Giuseppe Verdi*; C. Crispolti - *Cronologia della vita di Giuseppe Verdi*; R. Giraldi - *Bibliografia essenziale*.

Giovanni Tebaldini, se da un lato, per competenza e imparzialità, non poteva disconoscere la grandezza di Wagner e i meriti della scuola tedesca (con la quale era stato a contatto specialmente durante gli studi a Ratisbona), dall'altro non tralasciava occasione per esaltare la continua evoluzione creativa di Verdi e la sua radicata italianità, fino a dimostrarne la supremazia.

## VERDI E WAGNER

*Verdi e Wagner!* Due nomi, due civiltà, la latina e la germanica; due distinte concezioni delle finalità che il teatro può e deve raggiungere nella estrinsecazione di un ideale d'Arte: l'umanità nella realtà della vita vissuta, in uno; l'umanità attraverso il simbolo e la leggenda, nell'altro. Entrambi, pur procedendo per opposte vie, hanno occupato di sé, vittoriosamente, la parte più combattiva del secolo XIX arrivando, e l'uno e l'altro, alle più alte vette del fastigio che per il presente e per l'avvenire irradia sulla storia dei due popoli.

Ma le origini dei due Grandi, i loro primi passi sul sentiero della vita, tanto si differenziano da indurre alle più meditate riflessioni.

Geni entrambi: indubbiamente! Tuttavia di così diversa natura, e sì diversamente preparati alla realizzazione delle proprie aspirazioni, da rendere illogico ed arbitrario fra di essi qualsiasi preteso accostamento. Ma pur se lontani l'uno dall'altro, sul loro cammino sono impressi segni così profondi: si disegnano caratteristiche tanto emergenti, da costringere chi osservi a chiedersi se, sin dal primo momento, non siano stati essi predestinati a raggiungere le alte mètte cui sono arrivati, precisamente con la missione sublime di incidere sull'anima dei due popoli che li hanno generati e nelle pagine della storia, le orme indelebili del loro avvento.

“1813”! Wagner apre gli occhi alla luce del giorno nella città sassone celebre per le sue tradizioni culturali, artistiche e scientifiche: Lipsia!

Pochi mesi appresso, alle porte di quella città, si combatte la grande battaglia napoleonica, divenuta storica, dalla quale l'idea del germanesimo risorge rigenerata e consolidata.

Verdi, figlio del popolo de' campi, nel mese di ottobre di quel medesimo anno nasce nel mezzo di una pianura agreste, ubertosa, ma culturalmente limitata. Intorno a lui, ed in lui, le sole ricchezze prodigate da madre natura. Tradizioni familiari? Nessuna! Preparazione iniziale? Quasi nulla! Aiuto morale dall'ambiente in cui vive? Scarso! Tutto il suo mondo è racchiuso nel tratto che corre tra le Roncole e Busseto. Ed in siffatte condizioni, se pur sorretto da precoce ingegno riflessivo, dalla fiducia de' suoi conterranei e dalle premure di un maestro di coscienza, di sapere, ma modesto - Fernando Provesi - arriva stentatamente al diciannovesimo anno.

Nello stesso periodo di tempo come progredisce la formazione artistica di Riccardo Wagner? Egli può rifugiarsi ogni giorno sotto le navate monumentali della Thomaskirche di G.S. Bach; può entrare quotidianamente nella maggior sala della Gewandhaus ad ascoltare le possenti *Ouvertures* e le grandi *Sinfonie* di Beethoven; può godere del conforto e dell'ausilio grandissimi procuratigli dagli affetti e dalle cure della propria famiglia dedita per tradizione agli studi. Orfano

di padre si trasferisce a Dresda sotto la tutela amorevole di un patrigno - il comico e pittore Geyer - che lo ama e lo protegge curandone la formazione intellettuale, anzitutto col farlo assistere alle rappresentazioni teatrali dirette da Weber.

Genève 15 Dec. 1883  
Caro Giulio

La carta è buonissima;  
forse migliore la più parte R. B.  
Badate nel farla usare che la  
tuta non sia troppo giusta -

Tripte! Tripte! Tripte!  
Vainquer à mort!!!

Leggendome ieri il discorso, ne  
fui, sto' per dire, atterrito!

Non dimenticame. - È una  
grande individualità che spinge  
un nome che lascia un'impronta  
venerabilissima nella storia del  
arte!!!

add. ad

Verdi

55 - Lettera di Giuseppe Verdi al suo editore [Ricordi] per la morte di Riccardo Wagner

Ed è precisamente da quel momento che la concezione nordico-romantica del compositore di *Silvana*, del *Freischütz*, di *Euryanthe* e di *Oberon*, si affaccia all'anima fantasiosa del giovanetto, facendo apparire innanzi a lui le prime visioni del mondo mitico e fantastico che egli già sogna di poter un giorno far rivivere attraverso la propria musica. E perciò dai 17 ai 19 anni si trova anche in grado - e le occasioni gli si offrono - di dettare e di far eseguire composizioni orchestrali proprie: *Ouvertures*, *Sinfonie*, *Cantate*, e sul teatro: *Scene*, *Arie*, *Canzoni corali* già meditando di poter dar vita alla sua prima opera: *Le Fate*.

Verdi, nel medesimo periodo di tempo, cosa può fare di simile, obbligato a vivere entro la cerchia dell'esistenza che conduce a Busseto alla quale, per forza maggiore, si adatta confidando in un più sorridente domani? Si prepara nella speranza di farsi accogliere quale alunno del Conservatorio di Milano.

Alla prova le composizioni a tale scopo da lui presentate, nel rapporto del censore Basily, sono giudicate favorevolmente; al pianoforte invece la sua mano è trovata difettosa. Per questa ragione, e per altre d'ordine regolamentare, la domanda non viene accolta. Prima delusione! Malgrado siffatta ripulsa, il bussetano delle Roncole non si perde d'animo, e rimane a Milano (primi segni della sua forza di volontà) decidendo di studiare privatamente col napoletano maestro Lavigna, insegnante solfeggio nello stesso Conservatorio nel quale egli non è riuscito ad entrare. Ha poi occasione di frequentare qualche cenacolo artistico e di allargare alquanto le proprie vedute.

Un amico, il bresciano maestro Pietro Massini, gli cede la bacchetta perché all'Accademia dei Filodrammatici possa dirigere *La Creazione* di Haydn. Ecco tutto! È un passo, ma troppo limitato pei bisogni e per le aspirazioni del giovane tirocinante. Rimasto vacante il posto di maestro di Cappella al Duomo di Monza, chiede di ottenerlo, ma senza risultati.

A studi compiuti decide allora di tornare a Busseto per dedicare all'ambiente che lo ha allevato e sorretto a' di lui primordi, le sue possibilità artistiche. Quindi sacrifici e rinunzie.

Intanto Wagner, pur fra molte difficoltà, cammina in ben altro modo; risolutamente, speditamente.

Da Magdeburg a Königsberg, a Riga, può dedicarsi alla direzione delle orchestre di quei teatri presentando al pubblico opere di Gluck, di Mozart, di Spontini, di Cherubini, ed ancora - in propria serata - la *Norma* di Bellini.

Il pensatore che riverserà poscia, con tanta prodigalità, scritti critico-filosofici discussi, discutibili, ma densi di idee - se pur confuse ed arruffate - già si manifesta arditamente.

Verdi, dopo un triennio di vita semiclaustrale trascorsa al suo paese, torna a Milano a fianco di una diletta compagna - Margherita Barezzi - e con due piccole creature. Tutto il suo mondo familiare irto di incognite.

Nella metropoli lombarda cerca di sistemarsi; cerca di riuscire a far convergere sopra di sé l'attenzione dell'ambiente musicale, ed in parte vi riesce, ma in modo

quasi forzato. Soltanto le premure dei pochi che in lui hanno fede valgono a lusingare il suo amor proprio.

Alla "Scala", nel carnevale del 1839, si rappresenta la sua prima opera - *Oberto Conte di San Bonifacio* - che ottiene bellissimo successo, seguito da altri nelle diverse città ove l'opera stessa viene riprodotta. Ma quali tendenze si riscontrano in questo primo lavoro del giovane Maestro bussetano? Si può scorgere in esso qualche segno rivelatore che lasci presagire il futuro? All'infuori di una tal quale maschia rudezza, di un virile incedere, nessun indizio di ciò che potrà realizzare domani il venticinque compositore.

Già esistono *Guglielmo Tell*, *Puritani*, *Lucia di Lamermoor*, alla luce delle quali opere il melodramma verdiano impallidisce fino a rimanere oscurato. Nondimeno nascosto, indeciso e latente, fra il groviglio spinoso di forme superate, qualche segno annunziatore traspare dall'*Oberto* del pari che la picciola vena di un prezioso metallo celata fra sabbie aurifere trascurate ed inosservate. Lo denota la stessa *Sinfonia*.

Ma Verdi in quel tempo è ancora ignaro a se stesso. Si rivelerà poi.

Wagner al contrario ha già tracciato innanzi a sé la propria vita. Medita e lavora attorno al *Rienzi*, attorno al *Vascello Fantasma*, nelle quali opere le sue tendenze ed il suo stile, a sprazzi, si palesano. Egli sa e sente dove vuol arrivare, quale edificio si propone di costruire, mentre il bussetano non può che affidarsi all'estro, all'ispirazione ed alla fantasia. Sin dal primo momento Verdi intuisce il teatro, sente i personaggi scenici, si delineano innanzi a lui i caratteri, ma non cerca più oltre, perché nulla intorno gli si offre.

\*

Qui non si vuol narrare la vita di Verdi né di Wagner, ben note per la ricchissima letteratura che sul conto di entrambi è stata diffusa in tutta Europa. Si rivelano soltanto le fasi salienti nelle quali, contemporaneamente, le due eminenti figure si scolpiscono per le distinte caratteristiche della loro arte. Ed appare strano il fatto - dopo la coincidenza della nascita - che, senza chiedersi né incontrarsi, i due procedano sempre su binari lontani l'un dall'altro, ma in senso parallelo.

Nel 1842, a ventinove anni, dopo un periodo familiare penoso e tragico, Verdi si riaffaccia all'agone che lo attende a Milano con una nuova opera: *Nabucco*. In essa la sua figura comincia a delinearsi sotto diversi dei suoi artistici aspetti. Non sarà che un periodo di preparazione e di formazione incipiente - trattandosi di Verdi, questo si può affermare - quello che si inizia col nuovo dramma lirico, accolto sin dal primo giorno entusiasticamente; un periodo che occupa sette anni di lavoro e che produce ben tredici opere. Lavoro di preparazione e di formazione incipiente, ripetiamo, da riguardarsi però quale pietra miliare atta a costituire il fondamento organico dell'arte verdiana. Si possono intravedere, attraverso questo periodo, accenni ed andamenti che risentono della maniera rossiniana, sorretti però da figurazioni ritmiche tutte proprie, energiche, vigorose, che

a qualcuno appariranno magari anche violente e brutali, ma che sulla scena, in quel determinato drammatico momento, si palesano in tutta la loro efficacia. La linea melodica, la frase stessa si affaccia con ampiezza.

Pagine di fattura non improvvisata, ma pensata, meditata e tradotta in atto da esperta mano, in *Nabucco* possono riguardarsi il coro degli ebrei - agitatissimo - nel primo atto a forma di *fugato*: “Lo vedeste?... Fulminando egli irrompe nella folla” del pari che il coro dei Leviti nell’atto secondo sul tema già presentato nella *Sinfonia* ed alla chiusa di essa, “Il maledetto non ha fratelli”, e tralasciamo dire del celebratissimo coro degli Schiavi Ebrei “Va pensiero sull’ali dorate” che da quasi un secolo risuona con tanto trasporto sulle labbra e nel cuore degli italiani, al pari dell’altro de *I Lombardi alla prima Crociata* “O Signor che dal tetto natio / ci chiamasti con santa promessa”, cori che possono considerarsi derivazione dal *Mosè* rossiniano.

Senza dubbio requisito che in Verdi, sin dalle prime opere, emerge nettamente, è il senso della teatralità, la giusta misura, il taglio - come si dice in lingua povera - di ogni scena. La elaborazione armonica, qua e là, potrà apparire meno accurata; lo stile incerto, specie rispetto a quello che al teatro già avevano dato altri nostri operisti dai quali il bussetano cerca di emanciparsi. Ma l’incisività scultorea dei personaggi verdiani, il loro carattere, sin dal primo momento in cui appaiono sulla scena, si disegnano sì vigorosamente da obbligare a dire di Lui: “Ecco l’Uomo di teatro” ma alla maniera latina di intendere il Teatro d’Opera. Nel medesimo anno in cui Verdi presenta al pubblico della “Scala” *Nabucco*, Wagner a Dresda mette in iscena *Rienzi*. Una grande opera tragica di vaste proporzioni (cinque lunghi atti) dalle linee costruttive esorbitanti. Quel requisito che torna a vantaggio di Verdi, cioè a dire il senso della teatralità, la giusta misura, a Wagner nel *Rienzi* vien meno. Forse pel soggetto storico a lui non adatto e per la verbosità, de’ suoi personaggi? L’elaborazione tematica ed armonica appare accurata certamente, ma per quanto riguarda lo stile cade spesso in rimembranze le quali passano con frequenza da Donizetti a Meyerbeer ed a Schumann.

Non è men vero però che sin dal primo momento, in varî squarci - valga ad esempio il “Coro dei Messi di Pace” e l’“Invocazione di Rienzi a Roma redenta” - è facile presentire il non lontano cantore di *Tannhäuser* e di *Lohengrin*.

Nell’anno successivo alla rappresentazione del *Rienzi*, Wagner entra risoluto nel mondo fantastico ed irreal della leggenda presentando allo stesso pubblico di Dresda il *Vascello Fantasma* opera già da tempo meditata e conclusa. Il passo che egli compie con questo nuovo lavoro appare della massima importanza pur nel senso teatrale. La *Sinfonia* - che sembra preludere quasi alla “Cavalcata delle Walkirie” - i cori battenti che si rispondono a vicenda dall’una all’altra nave, il “coro delle filatrici” così pieno di vaga poesia, l’“aria di Senta” che richiama all’Agata del *Freischütz* weberiano, portano d’un tratto nel mondo di quella leggenda innanzi alla quale Wagner ha ormai accesa la sua face. Ed è

dello stesso anno ancora la *Cantata* “La Cena degli Apostoli” per voci d’uomini che, se non musicalmente, spiritualmente al certo, si ricongiungerà poscia alle voci mistiche dei “Cavalieri del Graal”.

Ad undici mesi dal *Nabucco* e pochi giorni dopo la rappresentazione del *Vascello Fantasma* a Dresda, Verdi si ripresenta alla “Scala” con *I Lombardi alla prima Crociata*; l’anno seguente (1844) a Venezia con *Ernani* ed a Roma con *I Due Foscari*; opere nelle quali la forza, lo slancio e la virile cantabilità eccellono in modo quasi esuberante e che, all’*Ernani* specialmente, valsero una popolarità che sui teatri italiani ha durato per molti anni.

Ma in queste tre opere, come in quelle che si succedettero sino a *Luisa Miller* ed allo *Stiffelio* - divenuto in un secondo tempo *Aroldo* - forse il compositore ha dato segno di voler percorrere vie nuove? No! Egli si è rinvigorito senza risparmio, ha prodigato i tesori della sua fervida fantasia, ma aggirandosi sempre nelle zone percorse fin dal giorno della sua prima affermazione. Qualche volta anzi può aver sembrato deflettere dalla stessa via dapprima intrapresa. Ma per breve tempo.

Da taluni si è voluto contestare che la produzione lirica del Grande Maestro italiano possa classificarsi in tre o quattro distinte *maniere*. Noi invece abbiamo creduto e crediamo alla evoluzione progressiva della sua mente e del suo fervido spirito pur attraverso forme ed andamenti propri ad un determinato periodo. Il quale - a nostro avviso - va considerato non come periodo di sosta, bensì quale processo in se medesimo di rinnovazione delle proprie facoltà ed energie creative. E questo primo periodo nell’opera di Verdi va precisamente da *I Lombardi* a *Luisa Miller*, cioè dal 1843 al 1849.

Nel frattempo Wagner conduce a termine, portandola ancora sulle scene del teatro di Dresda, *Tannhäuser*, opera nella quale, se non intieramente, la sua personalità si manifesta e si afferma in modo sempre più deciso. Il mondo fantastico e leggendario, ed il mondo storico, in *Tannhäuser* si accostano l’uno all’altro; la tentazione ad una seducente vita di ebbrezze sensuali, cede alla passione ed al trasporto ideale che accompagnano l’anima redenta verso le più elevate regioni dello spirito. Ne è pronuba interceditrice, Elisabetta di Turingia. Con *Tannhäuser* si vive in una atmosfera di redenzione ove gli uomini cercano affannosamente e rintracciano la pace del cuore per la vita immortale.

Romanticismo nordico che per Wagner chiuderà la luminosa parabola trenta anni più tardi con *Parsifal*.

La celebre *Sinfonia*, la *Scena del Venusberg*, la *Marcia* e la *Lotta dei Bardi* alla Wartburg di Turingia, il *Coro dei pellegrini di ritorno da Roma*, il *Racconto drammatico* di *Tannhäuser* sono pagine che vivificano di luce nuova l’opera wagneriana e che si distanziano assai - confessiamolo pure - dal punto in cui Verdi era arrivato in quel momento con *Giovanna d’Arco* e con *Attila*.

L’aspirazione di Wagner, rivelata in *Tannhäuser*, si idealizza poscia nel *Lohengrin* che è del 1850 - discusso e combattuto ovunque al suo primo apparire specie nei paesi latini - per l’inconsistenza, dal lato umano, dei simbolici

personaggi del dramma, che se penetrano nella psicologia dei popoli nordici, non riescono ad entrare nell'anima latina la quale vive di passioni vere e di realtà concrete.

Ed eccoci innanzi al duplice quesito del teatro e del dramma lirico quale, nell'ora più fervida, lo concepirono e lo plasmarono Verdi e Wagner in contrasto l'uno all'altro.

Nel periodo che va da *I Lombardi* a *Luisa Miller*, come abbiamo detto, Verdi non ha veduto innanzi a sé che dei personaggi umani nell'atmosfera del romanticismo latino di quel tempo, più di esteriorità che di contenuto, e che nulla ha di comune col romanticismo germanico. I suoi personaggi cantano con sincerità i dolori e le passioni che vivono realmente. Forse si presentano con paludamenti vistosi e sotto forme talvolta enfatiche e convenzionali. Ma preludono anche a più scultorea concretezza.

Nei primi mesi del 1850, a Weimar, il Cavaliere del Graal ha parlato col suo arcano misterioso linguaggio. Sette mesi appresso, a Venezia, è il povero buffone che ride e trascina gli altri al riso per bisogno di vita, ma che si esalta e piange ancora per amor paterno; è *Gilda* che ama sinceramente con tanta passione e che nella notte oscura e tempestosa si immola per salvare colui che la inganna. Il simbolo leggendario in *Lohengrin*, la realtà vissuta in *Rigoletto*.

Da quel momento in Verdi si determina una prima meravigliosa e possente trasformazione; la più impressionante. Se fino a quell'ora la di Lui mente e la sua anima creatrice si erano fissate in un circolo chiuso d'un romanticismo di maniera, qualche volta eccessivamente ridondante, con *Rigoletto* si innalza alle più accese passioni, espresse col più vero, umano, rapidissimo accento della verità. Né, soltanto; ché tale trasformazione, la quale occupa due anni di fecondo lavoro mentale e spirituale, si rinnova di volta in volta senza mai ripetersi, né negli andamenti melodici, né nelle vesti armoniche od in quelle strumentali.

Dalla vissuta intensa umanità di *Rigoletto* e di *Gilda*, Verdi passa un'altra volta al dramma romantico-latino in cui emergono *Leonora*, *Manrico* ed *Azucena*... per abbandonarsi poscia con effusione alla passione romantico-verista, come si disse allora, di *Violetta* e di *Alfredo*. Tre aspetti ben distinti della grande lirica verdiana. Tre opere che potrebbero appartenere a tre diversi autori tanto si differenziano fra di esse. Ed è appunto dal trittico *Rigoletto*, *Trovatore* e *Traviata* che a parer nostro si determina la maggiore e più palese affermazione del genio di Giuseppe Verdi. Il suo evolversi spirituale e psicologico, la sua duttilità, la sua capacità a passare dall'uno all'altro dei personaggi - anche se fra di essi di diverso carattere - vivificandone i moti dell'anima, i pensieri e le azioni, mantenendoli in scena quando ciò si richieda dall'azione, come nel Quartetto del *Rigoletto*: esprimendo contemporaneamente i più diversi e contrastanti sentimenti, stanno ad attestare della potenza creatrice del Grande Maestro.

Si è narrato che Victor Hugo, il quale ebbe sempre ad opporsi all'idea di rappresentare *Rigoletto* a Parigi perché nell'opera di Verdi credeva falsato il carattere

dei personaggi da lui creati, indotto a permetterne l'esecuzione, assistendo ad una rappresentazione dell'opera verdiana, giunto al celebre "Quartetto" dell'ultimo atto, a chi gli osservava "questo è superbamente bello e vero", abbia risposto: "Anch'io avrei fatto altrettanto se avessi potuto far parlare e muovere assieme quattro persone". Ed in questa confessione del celebre drammaturgo francese è colto appunto il lato più alto e significativo della estetica dell'arte verdiana. Al trittico - *Rigoletto, Trovatore, Traviata* - con tanta ricchezza di ispirazione creato dal 1851 al 1853, due anni appresso il nostro Maestro fa seguire *I Vespri Siciliani*. Un'opera, pur questa, cosparsa di ispirate travolgenti pagine. Basterebbe la celebre *Sinfonia* a provarlo. Ma dettata per l'Opéra di Parigi, reca con sé i segni di una concezione legata a formule drammatiche fissate da una tradizione che al compositore ha conteso quella libertà di movimenti ai quali sembra tendere ad ogni passo. Nel *Simon Boccanegra* (1857) Verdi può invece raccogliersi e meditare sul carattere di un personaggio che più tardi formerà oggetto di speciali sue cure. È rimasta in Lui come la nostalgia dell'amor paterno e dell'amor filiale, e questo amore esprime in nuovi accorati accenti.

Ma in breve eccolo ad *Un ballo in maschera* (1859). Con ansia amorosa Verdi segue il fatale cammino dei suoi personaggi - *Amelia, Riccardo, Renato* verso la sorte che li attende: il colpevole amore, il dolore, la vendetta. In alcuni accenti ed in alcuni atteggiamenti di *Riccardo* - specie nei momenti in cui il dramma vero lascia posto alle scene d'ambiente - si può forse ravvisare la figura del *Duca di Mantova*; l'amaro disinganno di *Renato* può risentire dello straziante dolore di *Rigoletto*. Ma nel profondo e tormentoso senso di umanità che lo pervade e lo domina, anche *Un ballo in maschera* si avvanza arditamente verso quella mèta che riceverà sempre maggior luce giunto che sia al quarto atto di *Otello*. Il cammino di Verdi non patisce soste.

Tre anni dopo *Un ballo in Maschera*, al Teatro Imperiale di Pietroburgo, si rappresenta *La Forza del Destino*, opera romantica anch'essa, che da alcuni punti di vista può ritenersi proceda dal *Trovatore*. In quest'opera tutte le caratteristiche dell'arte verdiana, già conosciute attraverso i precedenti melodrammi, si raccolgono e si fondono in una unità che trae i suoi elementi di vita precisamente dalla varietà di essi. Un tempo è stato asserito che *La Forza del Destino* appare come un emporio di idee, le più disparate e di stili tra di loro contrastanti. Certo si è che in mezzo a tanta profusione di musica si rimane conquisi, e che il contenuto spirituale dell'opera, attraverso una vicenda macchinosa e complessa, segna, pel bussetano, un punto luminoso. Gli accenti di *Don Alvaro* morente sembrano riportarci per un momento agli ultimi istanti di *Riccardo* in *Un Ballo in Maschera*, ma forse più per la situazione drammatica che per l'apporto della pagina musicale piena di fervore e di passione.

Il pubblico italiano ha amato ed ama con costante trasporto *La Forza del Destino*, che avrà prestato il fianco alla critica, ma le cui virtù psicologiche sono entrate e penetrate nel profondo della sua anima.

Con *Don Carlos* - che è del 1867 - la parabola del dramma romantico si innalza e si approfondisce ad un tempo. Havvino, in quest'opera, momenti di vera e cupa tragicità. I vari personaggi, in una scala ascendente di valori, nei loro diversi caratteri e nei loro diversi atteggiamenti, come sempre, sono scolpiti vigorosamente. Un'aura di triste rassegnazione all'ineluttabile della vita - diremmo quasi un'aura leopardiana - si effonde nelle intime recondite latebre dello spirito di essi, del pari che nella massa del popolo oppresso. Se dai cinque atti del *Don Carlos* si volessero trarre significati simbolici, si dovrebbe concludere col dire che ogni personaggio cela in sé il senso ascoso della sua vera anima per una finalità etico-morale che trascende oltre lo stesso dramma. *Don Carlos* ed *Elisabetta*, i quali amandosi senza speranza di un possibile domani, accettano il sacrificio ed il distacco che si impongono; *Filippo II* dalla cui anima, sempre triste ed oppressa, nessuna voce di clemenza e di mitezza mai si parte; *Don Rodrigo* generoso, buono, leale amico, che incontra la morte quasi sorridendo; il *Grande Inquisitore* austero ed inflessibile: sin dal primo momento dell'azione, sono plasmati con tocchi precisi, vigorosi e sicuri, e là dove si richiede, fra i due protagonisti, con accenti di suadente tenerezza.

Coincidenza di qualche rilievo. *Don Carlos* ed *Elisabetta*, portati sulle scene dell'Opéra di Parigi nel 1867, si incontrano, si amano e si rassegnano al loro destino staccandosi l'un dall'altro poco dopo l'apparizione, all'Hoftheater di Monaco di Baviera, di *Tristano ed Isotta*, spasimanti disperatamente la propria passione sino alla morte. Due etiche dell'amore tutt'affatto contrastanti: in Verdi, nella contingente realtà della vita; in Wagner, nel sogno ideale, anzi ultraideale. Dalla data dell'apparizione di *Lohengrin* a quella di *Tristano* sono trascorsi quindici anni (1850-65) laboriosi per Wagner in modo fantasticamente turbinoso. Oltre la grande opera che per il Tedesco sintetizza la concezione etica dell'amore nella sua più accesa passionale esplicazione, egli riesce a stendere la tela, ed in parte a musicare, *I Maestri Cantori*. In pari tempo ascolta le voci delle Figlie del Reno: quelle delle *Walkyrie*, e quelle ancor più vibranti di *Siegfried* e di *Brunilde*, echeggianti, imperiose all'orecchio della sua anima. Meravigliosa opulenza spirituale ed intellettuale!

*I Maestri Cantori*, sulla scena, apparvero nel 1868. Per Wagner una parentesi grandiosa nel più limpido cielo delle sue concezioni sceniche. Un angolo festoso della vita tedesca attraverso il '500, nella più tedesca delle città di Germania: Norimberga. Rivivono così le Corporazioni; gli usi ed i costumi di esse; risuonano per le strade i Canti Popolari e nelle Chiese luterane i Corali salmodici che il genio possente di Giovanni Sebastiano Bach doveva eternare poscia in pagine di musica immortali. Le guglie acute a squame policrome della Lorenzkirche, nell'ora vespertina, si accendono di abbaglianti vivide luci; la voce ammonitrice di Hans Sachs ricorda a Walther von Stolzing che anche il genio, se vuole che l'opera propria sopravviva, deve sottostare alla disciplina. Sulla spianata in riva al Pegnitz, fra il clangore degli oricalchi e gli inni entusiasti delle Corporazioni,

Eva incorona il poeta amante. È tutto un mondo storico che Wagner, con *I Maestri Cantori*, ha saputo far risorgere.

Ma la parentesi wagneriana, a venticinque anni di distanza, per forza di virtù nuove, avrà in Verdi un magico riflesso, il quale costituirà il *punctum saliens*, ed il coronamento di tutta una vita ingemmata di alte e vibranti ispirazioni generosamente prodigate per la gioia di tre generazioni di italiani: *Falstaff!*

Dopo il romantico *Don Carlos* una prima parentesi verdiana è rappresentata da *Aida*. Se il compositore de *I Maestri Cantori* con la sua opera ha saputo far risorgere un ambiente e tutta una vita secolare, Verdi con *Aida* ha creato l'ambiente e fecondata la vita immaginaria eppure reale: sì perché *Aida*, *Amneris*, *Radames*, anche se in un mondo tanto lontano, sono personaggi che vivono nella realtà.

Dal cammino ascensionale compiuto in un venticinquennio da *Nabucco* a *Don Carlos*, la parentesi luminosa rappresentata da *Aida* appare a noi quale terza reincarnazione della ferace fantasia del grande Maestro. Un'opera che nella vicenda drammatica, per la sua impostazione e per la portata estetica che la caratterizza, si stacca da tutto quello che il compositore avea creato in precedenza. In *Aida* il color locale - non attinto a temi raccattati fra canti egizi o nenie etiopiche, ma creati originalmente - da ben settanta anni guida spiritualmente gli spettatori in un'atmosfera di orientalismo che trae origine, appunto, dalla fervida ed incontenibile fantasia verdiana, oramai elevatasi verso un cielo percorso dai più abbaglianti fulgori.

All'*Aida* ha seguito - tutti lo sanno - la Grande *Messa da requiem* per Manzoni. Da principio discussa, e da taluni anche malamente giudicata, ha finito per tramutarsi in altra delle più salde colonne che sorreggono il tempio dell'arte verdiana. Quel "Tuba mirum" col "Rex tremendae majestatis", sì potenti che sembrano echeggiare nell'immensa Valle del Giudizio Universale, sono pagine che possono meritare di essere contrapposte ai dipinti dell'Orcagna nel Campo Santo di Pisa, del pari che a quelli di Luca Signorelli nel Duomo d'Orvieto, ed agli affreschi di Michelangelo nella Sistina.

Mentre *Aida* percorre trionfalmente il suo cammino e la *Messa da requiem* vien ripetuta in varie città d'Italia e dell'estero segnando nella storia dell'arte italiana un nuovo profondo solco, Wagner si accinge all'opera sua più vasta e complessa: il ciclo grandioso dell'*Anello dei Nibelungi* - la lotta dei Nani e dei Giganti - alle cui giornate già da anni va dedicando la sua potente fantasia. È il maestoso edificio costruito sulla mitologia scandinava dalla quale traggono la loro origine storico-leggendaria i primi popoli germanici; ed è impresa grandiosa.

Nel 1876 la *Tetralogia* viene rappresentata al Teatro di Bayreuth. Grande avvenimento che di sé ha occupato il mondo artistico europeo per anni ed anni. La fama di Wagner da allora diviene universale. Il "lamento doloroso delle Figlie del Reno"; la maestosa "Entrata degli Dei nel Walhalla"; la "Cavalcata delle Walkyrie"; la scena finale del dio Wotan e di Brunilde; l'"Inno alla Spada" di Siegfried; il magico "Idillio della Foresta"; il "duetto Siegfried - Brunilde" su

l'alta montagna ove la Walkyria, per punizione del dio Wotan, giacque addormentata; la descrizione del "Viaggio di Siegfried sul Reno"; "la Marcia funebre" che accompagna la Salma dell'Eroe caduto; il lieto canto delle Figlie del Reno al ritorno dell'anello fatato alle onde da dove era stato involato, apparvero sin da allora pietre angolari di tale resistenza da lasciare orma profonda nella storia dell'arte del secolo XIX.

Sei anni dopo la rappresentazione integrale della *Tetralogia*, Wagner in modo ideale corona superbamente il ciclo mistico delle sue creazioni iniziato con *Lohengrin*, e dà al Teatro *Parsifal*... L'"Agape sacra" dei Cavalieri del Graal; la seduzione di *Kundry* e delle *Blumenmädchen* al Castello di Klingsor; la "scena del Venerdì Santo" nella primavera ed il "Finale della Consacrazione" appaiono come statue di marmo pario adornanti la fronte del santuario wagneriano. È giuocoforza riconoscerlo.

Chi di noi in quegli anni di giovanile ardore non è accorso - *sicut cervus desiderat ad fontes aquarum* - al tempio di Bayreuth? Era come una festa dello spirito soggiogato dalla mistica ed ideale passione che tutti ne avvinceva.

Taceva in noi, in quelle ore di tripudio wagneriano, il senso vero e profondo dell'Umanità quale Verdi l'aveva intesa e resa in ogni sua opera? *Otello* venne a ridestarci dal nostro estatico sogno, riportandoci nella commovente realtà. E rimanemmo conquistati dagli accenti amorosi di *Otello* e di *Desdemona* là sulla spianata di Cipro nella notte serena in cui "Venere splende... e canta"; turbati dalla perfidia di *Jago* che nel Credo, divenuto celebre, si rivela con tanto cinismo; scossi dall'ansia tragica di *Otello*; lagrimanti nell'ascoltare l'invocazione straziante di *Desdemona* nel presentimento del suo fatale destino.

*Tristano* ed *Isotta* sì, ci avevano torturato con i loro tormentosi accenti espressi con magiche note, ma esasperanti sino al delirio. *Otello* e *Desdemona* ne ricondussero nella zona dolorosa della umanità vera, d'innanzi ad un vero dramma di anime, e ne permisero di riequilibrare il nostro spirito.

Ma venne pur l'ora in cui Verdi - ad ottanta anni - doveva presentarsi trasformato un'altra volta sotto un aspetto mai rivelato dopo l'insuccesso del 1840 con *Un giorno di regno*, creatore di una grande commedia musicale: *Falstaff*.

Wagner a cinquantacinque anni aveva offerto al suo pubblico *I Maestri Cantori*, opera concepita ed ultimata molto tempo innanzi; Verdi a questo si decideva... ad ottant'anni con una freschezza giovanile che incanta, con una preziosità di fattura che commuove e stordisce. Possiamo quindi pronunciare alto e solenne la parola che tutto compendia: *Genio!* Nessun Maestro compositore né italiano né straniero - né antico né moderno - è arrivato a tanto: cioè a sì tarda età creando un capolavoro che si stacca da tutto quello che l'autore stesso ha dettato in precedenza. Genio della razza di Leonardo, di Michelangelo, di Tiziano e di Tintoretto.

\*

È palese, ed oramai consacrato alla storia, che Verdi, nel primo periodo della sua vita artistica si laboriosa e ferace, seppe e volle far vibrare la corda dell'amor patrio, deliberato a contribuire co' suoi accesi e vibranti accenti, alla preparazione ed alla realizzazione dell'italo riscatto. Era il momento nel quale le forze spirituali degli italiani dovevano integrarsi l'un l'altra allo scopo di approfondire sempre più nell'anima della Nazione l'ideale della riscossa. *Nabucco, I Lombardi alla prima Crociata, Ernani, Giovanna d'Arco, Attila, La battaglia di Legnano, I Vespri Siciliani*, sono densi di questo senso di ribellione, di questo anelito alla indipendenza e di siffatta onda di patriottismo. E perciò noi fermamente crediamo che prendendo a soggetto delle opere sopra ricordate fatti che si legano alla storia d'Italia, Verdi, con animo ardente, abbia inteso dedicare l'impetuosa e irrefrenabile forza della sua fantasia alla causa altissima e santa della Patria. Quanto entro di Lui, in quell'ora, si andava significando, era né più né meno che il portato della sua condizione psicologica, e l'espressione genuina e sincera della sua Anima fiera e nobilissima.

Wagner - a sua volta - il culto della Patria lo aveva inteso e reso, ma in tutt'altro modo; rifacendosi cioè alle popolari tradizioni storiche ed alle leggende mistiche, poscia alle leggende mitologiche del popolo germanico. Ecco allora *Tannhäuser* e *I Maestri Cantori*, *Lohengrin* e *Parsifal*, infine *I Nibelungi*.

Ma in Verdi sono i caratteri umanamente veri - anche se avvolti da amplificazioni romantiche - che appaiono plasmati e scolpiti magistralmente; non le ombre evanescenti ed i simboli della leggenda poetica, per Lui inconsistenti. Nelle sue opere il dramma si svolge sempre nelle realtà concrete per la potenza espressiva del discorso musicale sia melodico che declamato o recitato; contrapposto al teatro di Wagner, simbolico ed allegorico e nel discorso, quantunque profondo, assai spesso prolisso e tortuoso.

\*

La certezza che il nostro Grande, nelle prime ore della sua ascesa, seppe e volle dedicare la forza del suo genio alla causa italiana, e che quanto Egli ha dettato in quel tempo ebbe ragione di vita non soltanto dall'intelletto, ma altresì dal cuore, ne porta ad altre considerazioni.

Se l'amor di Patria, espresso attraverso la sua Arte, era forza morale in Lui congenita, si può dedurre che pur la sua musica religiosa fosse espressione di una Fede sinceramente sentita e profonda.

In questi ultimi tempi si è molto parlato della religiosità o della miscredenza di Giuseppe Verdi. Si è arrivati perfino a creare le prove, alquanto azzardate, del suo ateismo. Lui che venerava Manzoni al modo che sappiamo, Lui ateo? Che sotto l'assillo della creazione, durato sino all'84° anno, non abbia trovata la via delle pratiche religiose o ad esse sia rimasto indifferente; che gli eventi politici lo abbiamo scostato da una cerchia di persone e da elementi cui sentiva di non potersi amalgamare, non significa che nel suo animo si fosse spenta la fiaccola

della fede nell'*aldilà*. Come non si sarebbero potute creare le melodie corali passionalmente nostalgiche del *Nabucco* e de' *I Lombardi* senza una gran fede nei destini della Patria, altrettanto noi riteniamo non avrebbe Egli potuto tracciare un quadro sì grandioso e terribile quale il *Tuba mirum* ed il *Rex tremendae majestatis* nel "*Dies irae*" della *Messa da requiem*: né, arrivato agli ultimi anni di vita, fermarsi a commentare in senso esegetico il *Te Deum* ambrosiano - come si rileva dalla lettera 1° marzo 1896 inviata a chi detta il presente scritto - senza aver sentita la sublime bellezza e provato il grande conforto della speranza nella vita futura. Wagner, luterano dalla nascita, un attimo innanzi la sua morte, nel chiudere in modo celestiale il mistico cammino del puro folle - *Parsifal* - che ricevette raggio di vita dall'idea cristiana, canta sublimemente: "Erlösung dem Erlöser!" ("Redenzione al Redentore!"). Verdi, più accosto alla dottrina cattolica, alla chiusa del *Te Deum* - ultima sua fatica - si innalza ancora più cantando, dapprima su una sola nota cui risponde lo squillo della tromba dell'Apocalisse, e con una sola voce che tutte le altre raccoglie sulla soglia dell'Eternità: "In te Domine speravi non confundar in aeternum!".

E per noi Verdi, checché ne dicano i dissenzienti, ha chiuso il ciclo del suo grande pellegrinaggio sulla terra da italiano e da cristiano!

In un certo momento innanzi che *Falstaff* sorgesse sulla scena a rivelare un nuovo aspetto del genio possente di Giuseppe Verdi, nel campo del decadentismo intellettuale e della critica spicciola, pur ammettendo la grande ascesa progressiva compiuta dal Bussetano, era diventato segno di raffinata comprensione e di acuta penetrazione affermare che ciò si dovesse all'influenza esercitata su di Lui dall'arte di Wagner. Questo criterio critico era abbastanza diffuso, allora, ma più infondato e superficiale non si sarebbe potuto concepire. L'arte di Verdi - in antitesi assoluta, tanto nel corpo che nell'anima, a quella di Wagner - avrebbe ricevuto soffio vivificatore da *Lohengrin* e da *Tristano*? Ridicolo asserirlo!

Wagner erige a sistema l'uso dei *leitmotiven*, cioè lo sviluppo frammentario dei temi che caratterizzano i personaggi e le diverse situazioni. Verdi invece si muove assai diversamente. I temi dati ai suoi personaggi ritornano nella loro compiutezza; difficilmente però si frazionano. E comincia Egli risolutamente la sua prima evoluzione col Trittico *Rigoletto*, *Trovatore* e *Traviata* quando è presumibile che di Wagner non conoscesse nulla, o ben poco.

Dopo il *Don Carlos* - che di wagneriano non risente minimamente, perché il modo di esprimersi dei suoi personaggi, rapido e conciso, è in assoluto contrasto col declamato di Wagner assai sovente prolisso e verboso - viene *Aida*.

Qui la figura di Verdi, rimanendo sempre la stessa, si trasforma radicalmente. Il modo di cantare, di armonizzare, di strumentare? Personalissimo e lontano da ogni atteggiamento o procedimento che accenni alla maniera wagneriana. Arrestiamoci a ricordare qualche particolare.

*Rigoletto* nell'ultimo atto, nell'ora della supposta vendetta, è lì, in riva al fiume con un cadavere innanzi a sé; quello che egli crede del *Duca di Mantova*. Come

si esprime? Forse alla maniera di *Telramondo*? No! È ben più scultoreo, tragico e potente. “Egli è là!... morto!... Oh sì!... vorrei vederlo! / Ma che importa! È ben desso. Ecco i suoi sproni! / Ora mi guarda, o mondo, / Quest’è un buffone, ed un potente è questo!”

Il soliloquio di *Otello*: “Dio mi potevi scagliar tutti i mali della miseria, della vergogna”... e l’ultima finale solenne invocazione che assurge alle più alte sfere della lirica; “Niun mi tema, se anco armato mi vede / Ecco la fine del mio cammin... / Oh Gloria! Otello fu.” tutto questo, pur nei mezzi esteriori, ha nulla di comune certamente con quanto ha creato Wagner.

Nel “duetto” dell’incontro, ed in quello rassegnato dell’addio fra *Elisabetta* e *Don Carlos*, sì passionali; nel “duetto” dell’ultimo atto di *Aida* e *Radames*; nel primo “duetto” di *Desdemona* e di *Otello* tanto commovente, aleggia forse l’acuta e spasmante sovraeccitazione di *Tristano* ed *Isotta*? Neppur lontanamente! L’“Esultate” di *Otello* presenta punti di contatto col grido “Nothung! Nothung!” di *Siegfried*? E *Falstaff*, ne’ suoi svariati, grotteschi atteggiamenti si accosta mai a *Beckmesser*? *Nannetta* e *Fenton*, se pure si incontrano in scene quasi identiche, ne rammentano forse gli accenti amorosi di *Eva* e di *Walther*? No! Perché Verdi ha parlato sempre il proprio linguaggio senza bisogno di appoggiarsi ad altri. E lo ha parlato per le labbra de’ suoi personaggi, distinguendo sempre l’uno dall’altro. Troppi nomi dovremmo qui ripetere onde corroborare il nostro asserto. Da *Gilda* a *Violetta*, da *Manrico* a *Don Alvaro*, da *Alfredo* a *Don Carlos*, da *Elisabetta* a *Desdemona*... tutti diversi l’uno dall’altro. Si potrebbe ripetere questo per Wagner? *Kundry* - ad esempio - nella scena del giardino al Castello di Klingsor, non parla talvolta al mondo di *Isotta* nel bosco che occulta la sua passione irrefrenabile e dalla quale - per virtù magica di un filtro - si sente come straziata? Né soltanto per quello che si riferisce all’eloquio amoroso, ma ancora per tutto ciò che - con torturanti armonie cromatiche - accompagna l’accendersi della colpevole passione, mentre lo strumentale, di fuoco anche quando si frena e si nasconde, tutto avvolge in una inebriante atmosfera di sogno.

*Kundry* tentatrice si trova d’innanzi a *Parsifal* forte contro ogni seduzione del senso. Risultano dalle grandi pagine wagneriane le profonde differenze psicologiche che intercedono fra l’anima del “puro folle” e quella di *Tristano*?

È facile accorgersi che *non sempre*. Ed è precisamente questo che per i personaggi principali dei drammi lirici verdiani non avviene, mantenendo essi sempre ben scolpite le proprie caratteristiche.

Ma procediamo oltre ed accenniamo ad un fatto storico nuovissimo nei domini dell’arte quale è sorto da un quarantennio ad oggi e che - in ispecie dopo il diffondersi del wagnerismo e di tutti gli altri sistemi venuti poi - mai sarebbe stato possibile presagire. Vogliamo dire della reincarnazione e della rinascita, in un nuovo clima spirituale, dei personaggi verdiani.

È teoria da noi più volte enunciata, che un’opera d’arte possa essere riguardata come un prismatico blocco di cristallo collocato innanzi ad una luce qualsiasi,

che a seconda del punto di osservazione, può dare riflessi tra di essi i più contrastanti. Pei personaggi della prima e seconda maniera verdiana - da *Nabucco* a *La Forza del Destino* - è avvenuto appunto questo: che *tutto intorno ad essi si è rinnovato*. L'enorme popolarità da essi raggiunta avea traboccato in cento guise; dal teatro alle sale di divertimento; dalle osterie alle piazze. Di conseguenza era logico che le melodie audaci ed infiammate dettate dal Bussetano, ripetute dai personaggi da Lui creati, passando dai teatri, pur di secondo ordine, alle ribalte delle vie cittadine, e magari anche delle campagne, divenissero pane quotidiano delle folle desiderose di abbandonarsi voluttuosamente all'onda dei ritmi animati e violenti che loro si offrivano. Né soltanto ché pure pei chiassosi e sgargianti indumenti di cui tali melodie erano rivestite, il popolo si entusiasmava appassionatamente. Le famose *cabalette* fecero anzi le spese di quelle ore di popolari febbrili entusiasmi..., cui gli aristocratici dell'arte sdegnarono di accostarsi.

Anche per le vesti esteriori di tante melodie, parvero costoro allontanarsi lasciando che la popolarità verdiana divenisse esponente di un'arte, a loro giudizio, inferiore. Ma come si ingannavano quei dissenzienti! Specie dopo la duplice rivelazione di *Otello* e di *Falstaff*, venne l'ora nella quale il punto di osservazione dell'arte medesima, attraverso il blocco di cristallo prismatico cui si è accennato, doveva variare.

Il processo di resurrezione e di reincarnazione dei personaggi del teatro di Verdi, per verità, data da parecchi anni. E fu giusta, spontanea reazione avverso una campagna stolidamente aggressiva contro la musica italiana dell'800 in genere, e contro l'arte di Verdi in ispecie.

Se le innumerevoli rappresentazioni delle opere verdiane nei teatri popolari dell'Italia e dell'Estero avevano lasciato germogliare attorno ad esse arbusti spinosi e gramegne parassitarie, non è men vero che appunto questo mezzo apparentemente inferiore valse a tener viva nel cuore delle generazioni la fiaccola della fede nell'Arte del Grande di Busseto, dagli ortodossi refrattari giudicata quale arte limitata e... sorpassata.

Un interprete insigne, avanguardista dei più audaci, il cui nome è corso e corre sulle labbra di tutti così come il suo ricordo è vivo nel cuore di ognuno di noi, poté un giorno dal Teatro alla Scala far rivivere sotto nuova luce e reincarnare così nuovi aspetti e nuovi accenti passionali *Trovatore* e *Traviata*, *Leonora* e *Manrico*, *Violetta* ed *Alfredo*.

Ah! la scena del giuoco nella *Traviata* ed il successivo "duetto" e "concertato" sotto la sua bacchetta, quale rivelazione! E da quel giorno pei romantici personaggi verdiani, fino ad allora ritenuti da molti quali soggetti da museo etnografico, è cominciata la nuova vita realmente *rivissuta*. Il bagaglio delle superstrutture decorative veniva per tale modo castigato; le stesse forme esteriori proprie al periodo storico appena sorpassato, e che non facevano paura più neanche agli esteti puritani i quali dapprima non avrebbero tollerata al riguardo alcuna concessione, accettate e riammesse in pieno... al corso legale.

Aveva vinto l'anima collettiva del popolo: l'anima della folla!

Gli è che si comprese come entro le ridondanti pagine verdiane si celassero delle anime e delle passioni vere, dei caratteri e dei sentimenti umanamente veri, trasformati nei mezzi di espressione, ma sostanzialmente integri. E si ebbe così la nuova estetica verdiana della quale entusiasticamente, come s'è potuto rilevare in queste ultime settimane, *i giovanissimi* (non diciamo i *giovani* di ieri, oramai vecchi convertiti per opportunità) si son fatti paladini e difensori ad oltranza. E salutiamoli questi giovani coraggiosi, col saluto romano!

Potrebbero i personaggi wagneriani trasformarsi come si sono trasformati i personaggi verdiani, adattandosi alla nuova estetica ed ai nuovi tempi? No! Essi rimangono là nel loro cielo sidereo quali li conoscemmo da oltre mezzo secolo, né potrebbero rinnovarsi o reincarnarsi *perché* su di loro incombe la fissità del mondo leggendario da cui sono sorti, così come pel fatto d'essere ormai avvolti nel nimbo crepuscolare che li circonda per il presente e per il futuro.

Mutare d'aspetto? Assurdo immaginarlo!

\*

Al principio di questo scritto, parlando di Wagner ai primi anni della sua luminosa ascesa, dicevamo: "Il pensatore che riverserà poscia con tanta prodigalità scritti critico-filosofici discussi, discutibili, ma densi di idee - se pur confuse ed arruffate - già si manifesta arditamente".

Da quel momento le sue pubblicazioni su siffatti argomenti divengono numerosissime. Oltre un centinaio! Per mezzo di esse Egli si dà a propugnare arditamente i propri principi estetici cercando d'infirmare e di combattere contro tutto quello che poteva rappresentare l'opposto delle sue tendenze e delle sue vedute artistiche. E divenne polemista, non sempre imparziale e sereno, ma battagliero ed audace. Romantico per temperamento, si levò in armi contro il romanticismo che non poteva corrispondere al suo "nuovo ideale drammatico". Da allora "comunicazioni pubbliche ai suoi amici", poscia opuscoli "intorno al modo di rappresentare le sue opere", infine quella trattazione vastissima in due volumi che porta per titolo "*Opera e dramma*", nella quale le sue teorie estetico-filosofiche sono esposte e sostenute con un'ampiezza oltre ogni dire impressionante. Verdi, cosa avrebbe potuto contrapporre di simile? Null'altro che la sua arte ed il suo modo di intendere il teatro. Non dettò opere di critica né di filosofia il nostro Maestro, ma poiché fu riccamente prodigo di importantissime epistole indirizzate per lo spazio di lunghi anni, a molte persone meritevoli delle sue confidenze, gli è ben certo che in esse si custodiscono tesori di osservazioni che potrebbero anche rappresentare patrimonio intellettuale e spirituale siffatto da meritare d'essere raccolto, meditato, studiato ed illustrato.

Dal ricco *Copialettere* di Alessandro Luzio e di Gaetano Cesari; dall'*Epistolario* pubblicato dall'Alberti; dalle *lettere* indirizzate agli amici senatore Piroli, Conte Arrivabene, Contessa Clara Maffei potrebbero risultare ed emergere

considerazioni ed ammaestramenti tali da costituire una propria e vera *antologia* d'ordine storico, critico, estetico, morale. Poiché se Verdi ha sdegnato la vana retorica del saccente, non è detto che Egli non si sia interessato dei problemi riguardanti la vita dell'Arte, del pari che l'andamento politico-sociale d'Italia.

\*

Verdi e Wagner, artisti creatori di genio, sono stati qui studiati con qualche attenzione; messi di fronte questo a quello, per concludere che nessuna affinità li accosta, rappresentando essi due diverse tendenze di razza, di cultura, di educazione.

Sorti e formati in modo affatto diverso l'uno dall'altro, nessun punto di contatto si potrebbe scorgere al certo nell'arte del latino in confronto a quella del germanico. Qualcuno ha voluto asserire che a condurre Verdi sulla via della miracolosa evoluzione compiuta da *Aida* in poi, abbia contribuito l'affermarsi in Italia della riforma wagneriana. Noi siamo di diverso avviso; e cioè che Verdi si è elevato perché il suo genio, la sua spiritualità sempre desta, la sua stessa psicologia sempre fervida ed in azione lo hanno condotto là dove doveva arrivare ed è arrivato.

Ma sotto altri aspetti osserveremo ora i due più Grandi Musicisti lirici del secolo XIX. Sotto l'aspetto delle loro qualità morali di Uomini nella società e nella vita. Anche in questo si presentano in antitesi l'un dall'altro. Megalomane, avventuroso, audace e talvolta cinicamente egoista, Riccardo Wagner, per arrivare al suo precipuo intento, quello di vincere e di dominare dispoticamente, non badò a mezzi. Purché gli servissero e gli fossero utili, tutto mise in atto. E si sa di circostanze clamorose da cui, senza scrupoli e senza esitanze, trasse partito in proprio favore. La sua vita sta a provarlo. Rivoluzionario quando parvegli di non ottenere nelle alte sfere gli appoggi e gli aiuti che reclamava, allorché presso le Corti germaniche, reali o granducali, trovò largo favore - ed in questo Franz Liszt gli fu generoso amico e protettore - divenne aulico cortigiano senza riserve.

Giuseppe Verdi invece fu il rovescio della medaglia. Nobilmente austero fin dai primi momenti della sua incerta e tribolata esistenza, riservato e parco nelle abitudini, ordinato nei minimi ed intimi particolari della sua operosa giornata, capace di amministrare e di economizzare con avvedutezza i propri capitali, di disporre i lavori campestri, di regolare tutto ciò che poteva riguardare le sue aziende agricole, di presentarsi magari sui mercati per le contrattazioni di derrate o di bestiame, arrivò al punto di insegnare ad una certa categoria de' suoi dipendenti, in qual modo si dovevano tenere e curare le stalle. Nel suo stesso testamento non mancò di disporre della durata dell'uso dell'acqua dei diversi canali irrigatori sui terreni di sua proprietà lasciati a legittimi eredi. Tutto questo cosa prova? Che l'uomo era sano di mente, perfettamente equilibrato ed ordinato; doti non facili a trovarsi al certo fra gli artisti di ogni tempo. Questo per noi. Al contrario, per altri la predilezione all'ordine ed alla disciplina che in Verdi

emergeva in modo assoluto, divenne segno di turcheria, di deficienza e di... anormalità. Era invece la gran dote innata di cui va ricco il popolo delle nostre campagne: quella che a Lui, sul terreno pratico della realtà, permise, tra l'altro, dar vita a ragguardevoli istituzioni di beneficenza edificate precisamente sulle fondamenta di un perfetto equilibrio mentale, spirituale, psicologico.

C'è traccia nella vita di Wagner di atti di generosità che possano uguagliare quelli compiuti da Verdi?

Secondo i postulati della moderna psichiatria ed antropologia il modo di comportarsi nella vita privata del Bussetano costituiva né più né meno che una anormalità. Sì perché il genio - secondo gli assiomi scientifici di Max Nordau, di Cesare Lombroso e di Enrico Ferri - inevitabilmente, deve accompagnarsi alla pazzia. Provare che Wagner - uomo di genio da tutti ammesso - nella vita privata fu un anormale, è stato facile. Ma come provare questo sul conto di Verdi? La stessa rigida normalità degli atti amministrativi in Lui, costruttore d'una meravigliosa fecondità creativa, non veniva forse a costituire la prova palese della sua... anormalità, e se vogliamo anche... della sua pazzia?

Mentre dettava *Falstaff* Egli si occupava della potatura di un bosco in riva al Po, contrattando la vendita del legname che ne cavava. Ed ecco un'altra delle pazzie... dell'uomo di genio!

Ci fu però chi rise, in quegli anni lontani, degli assiomi escogitati dagli scienziati di allora. Ferdinando Brunetière lanciò il grido abbastanza eloquente: *la bancarotta della scienza!*

Giulio Fara in un ben diffuso e circostanziato studio, apparso sin dal 1912 ne *La Cronaca Musicale* di Pesaro, "Genio e ingegno musicale: Wagner e Verdi", a questo proposito disse delle superbe verità. La scienza che tutto vorrebbe inquadrare ed incasellare in un determinato sistema, come potrebbe pretendere, nel campo dell'arte, di creare un *assoluto* intorno al quale tutto converga per positiva legge biologica?

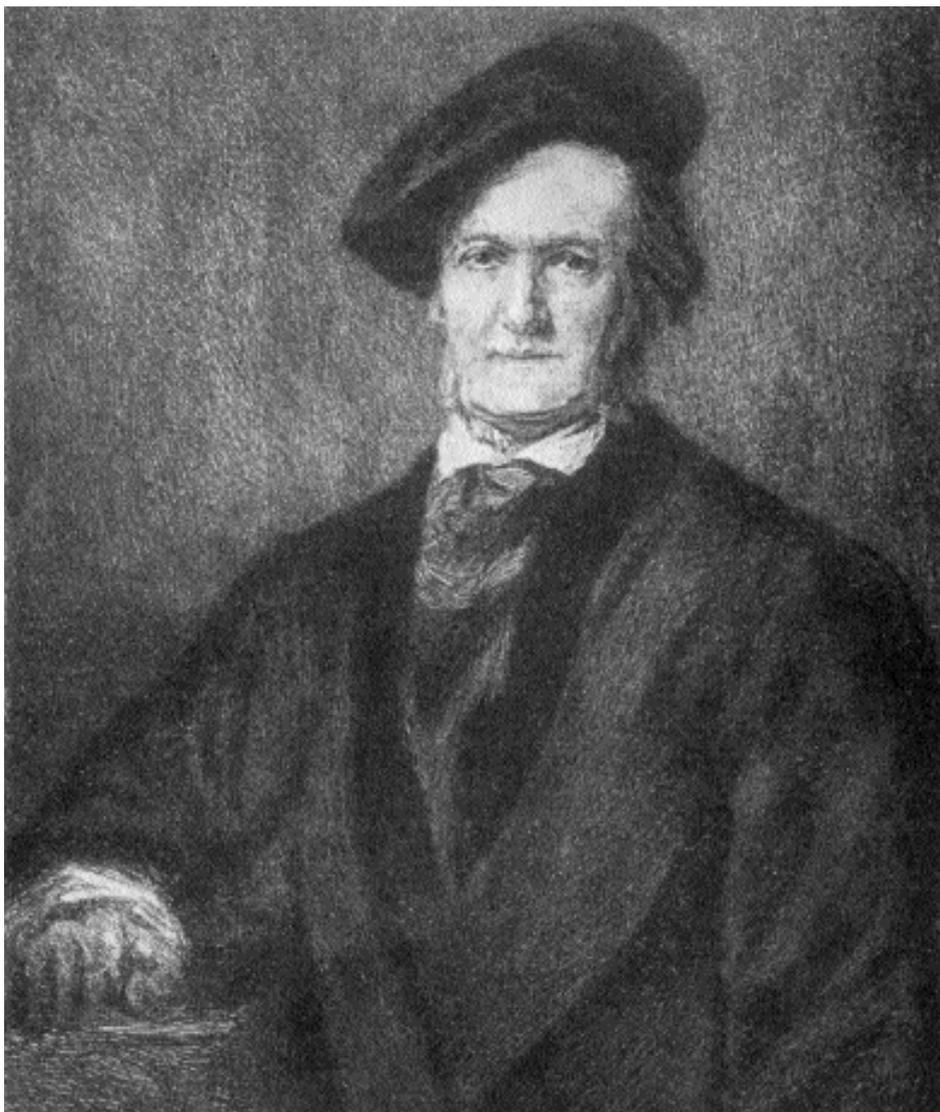
Ma la stessa virtù spirituale di ogni uomo di genio, per la forza imponderabile che lo regge, può variare dall'uno all'altro soggetto. Come mettere di fronte su un binario unico di deduzioni, ad esempio, anime sì dissimili quali Dante e Petrarca, oppure Leonardo e Michelangelo?

Noi adunque giudichiamo Verdi e Wagner genî entrambi, che in arte, pur differenziandosi, senza mai incontrarsi, si equivalgono. Nella vita privata essi rimangono altrettanto lontani l'un dall'altro, perché se Verdi ebbe il genio dell'ordine, del metodo e della disciplina, frutto delle sue origini campagnole, Wagner, genio esuberante anch'esso, si formò e visse nelle più fantasiose irrealità che gli permisero di arrivare ai fastigi della gloria cui ambiva, ma attraverso vie, metodi e sistemi su di cui il fiero Bussetano non pensò mai di appoggiarsi.

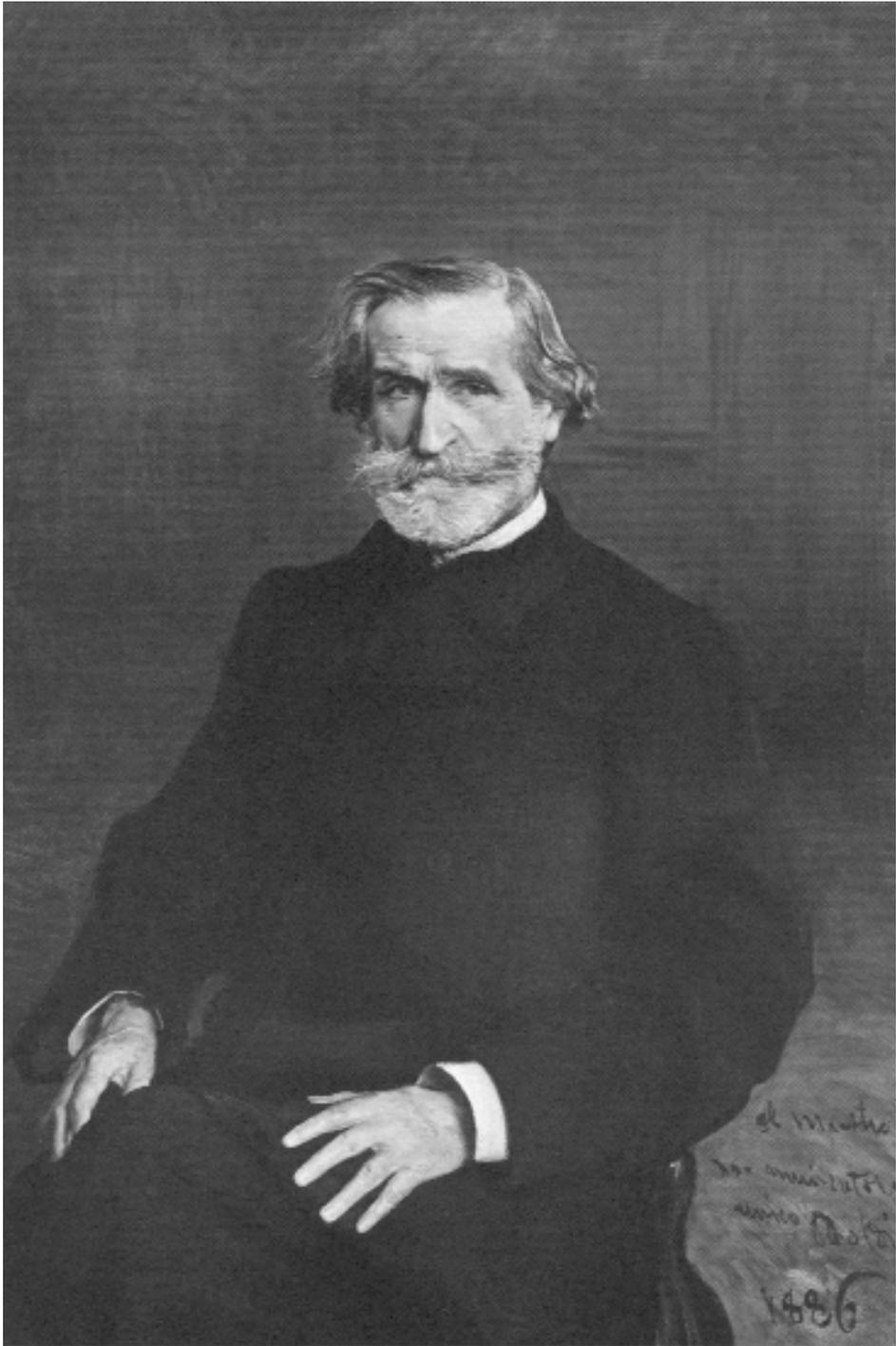
E come potranno mantenersi i pubblici italiani di fronte a Wagner, ed i pubblici tedeschi di fronte a Verdi? Con la più assoluta imparzialità, talvolta anzi con la febbre dell'entusiasmo; questo è assiomatico.

Già da molti anni tale fatto si verifica tanto sulle scene italiane che su quelle tedesche. Il genio si è imposto pur alle differenze di razza e di educazione, ed ha trionfato trascinando l'anima del popolo verso le regioni della gioia e del gaudio perenne, senza confini, immortali!

Verdi e Wagner, pronubi di siffatta elevazione spirituale, vegliano sull'anima dei due popoli latino e germanico. Ed il domani risplenderà ancora e sempre sulla via radiosa che loro sta innanzi.



56 - Richard Wagner in un dipinto di Lenbach



57 - Ritratto di Giuseppe Verdi eseguito da Giovanni Boldini

*L'Identità Italiana*

# IN GLORIA DI VERDI

— 50 —

## Italianità musicale

Verdi al Maestro Tebaldini

Milano 18 Dic. 1898  
Maestro Tebaldini -

Grazie -  
Mi rallegro che in una  
esercitazione musicale di  
un Conservatorio Italiano  
siasi eseguita l'opera Italiana!  
E una meraviglia!

Saluti



Milano, 18 dicembre 1898.

Maestro Tebaldini,

Grazie

Mi rallegro che in una esercitazione musicale  
di un Conservatorio Italiano siasi eseguita mu-  
sica italiana!

E una meraviglia!

Saluti.

G. Verdi.

## SU “LA TRADIZIONE MUSICALE”

*Essendo originario di Brescia, Tebaldini aveva mantenuto continui contatti con la sua città, ma si rammaricava di non aver avuto l'opportunità di intervenire professionalmente in quell'ambiente. Fu invitato alla Commemorazione di Verdi del 22 marzo 1941, ma non risulta che vi abbia partecipato. È certo, comunque, che l'Ateneo di Scienze Lettere e Arti ristampò il programma del Concerto Storico di Venezia per festeggiare il cinquantésimo della sua attività artistica, improntata al ritorno all'antico propugnato da Verdi. E sull'argomento egli approntò il testo di una conferenza, probabilmente rimasto inedito, anche se qualche brano, modificato nella forma, è inserito in Memorie. Per la resurrezione de la nostra musica (v. bibl. p. 379) e in Giuseppe Verdi, i suoi imitatori e i suoi critici (v. pp. 273-80).*

*Da esso emerge ancora una volta il suo alto senso della storia, derivante da profonde conoscenze e da relazionate esperienze.*

*Tebaldini al Conte Fausto Lechi, Presidente dell'Ateneo:*

Loreto 16. II. 1941

[...] La ringrazio vivamente della deferenza che mi usa informandomi della proposta fattaLe dal Presidente di codesta “Società dei Concerti”, Avv.to Antonio Grassi, di commemorare in codesto storico Ateneo il XL.mo della morte di Giuseppe Verdi.

La prego assentire senz'altro alla proposta dell'Avv.to Grassi, la quale rientrando nel novero delle commemorazioni verdiane, al certo, nel pubblico bresciano desterà molto interesse.

Quanto alla conferenza mia, mantengo il proposito manifestatoLe, tanto più considerato che tre circostanze la renderanno assai diversa da quella annunciata dall'Avv.to Grassi, e cioè:

- 1) La mia relazione personale col Grande Maestro, durata cinque anni;
- 2) Il tema del *torniamo all'antico* che ho cominciato a mettere in pratica co' miei *Concerti storici* di Venezia dei quali, nelle prossime settimane, celebrerò anch'io il *cinquantésimo anniversario*;
- 3) Lo studio su “Verdi e Wagner” testé licenziato per la stampa a Roma d'incarico del Sindacato Nazionale Musicisti.

Calcolo di poter essere a Brescia a siffatto intento, nella seconda metà di aprile.

*Tebaldini all'amico Lonati, da San Benedetto del Tronto il 25. 2. 941:*

[...] L'Avv.to Grassi parlerà di Verdi all'Ateneo? Io - pur arrivando dopo di lui, come già Le dissi - non credo che farò *doppione*.

Gli argomenti che tratterò glieli ho già esposti. Nessun *bis*!

Non conosco l'Avv.to Grassi che attraverso le relazioni di alcune sue *lezioni di storia e di estetica musicale*, tenute all'Istituto Venturi, ed in confidenza Le dico che mi colpì in esse quell'*Io* che ad ogni momento emergeva in modo... *opprimente* ed un poco anche... *divertente*! Farà lo stesso parlando di Verdi? Lui che ha posato... a *novacentista*?

Io vengo a Brescia sempre a concludere 60 anni di vita artistica parlando all'Ateneo. Non metterò piede altrove... e, chiusa la parentesi, partirò, forse per non più ritornare in patria. Purtroppo sarà così!

E l'Avv.to Grassi - maestro e domino della vita musicale bresciana - potrà continuare nel suo apostolato, mettendo innanzi, soprattutto il suo *Io*!

Non pensi che la piccola Sala dell'Ateneo, ove non sono mai apparso, possa impressionarmi se avrò il compenso di un pubblico eletto, il quale non mi conoscerà che per sentito dire all'ultimo momento, ma che appunto per questo si interesserà forse alla mia tarda apparizione.

Io ritenevo aver chiuso a Cagliari, cinque anni fa, ogni mia iniziativa. Ma a Brescia farò il ritornello della *cadenza finale*. [...]

1 Marzo 1941

[...] Dunque costì ha parlato di Verdi Alceo Toni? La giostra ha continuato a girare.

Nell'attendere al mio "Verdi e Wagner" mi son venute nuove idee estetico musicali specie nei riguardi di Verdi di fronte a quelli che lo hanno preceduto - Rossini, Bellini, Donizetti - sino al 1850 con *Rigoletto* rimane... al di sotto, poscia l'ala del Genio batte vertiginosamente per correre il traguardo, portandosi innanzi a tutti. [...]

San Benedetto del Tronto 15 Marzo 1941

[...] Giovedì 20 marzo ricorre il *50mo dal mio Concerto Storico di Venezia* del quale ho fatto fotografare il *programma* che Le invio in busta separata. Contavo 26 anni e mezzo, ed ebbi per esso l'ausilio più assiduo di Casa Fortuny.

Tempi che non tornano, malgrado il chiasso che si va facendo per esaltare quanto oggi, artificialmente, si crede resuscitare e rigenerare. Ai nostri tempi, aiutati da nessuno, ne reggeva la *Fede* nell'*Ideale*.

Ci rimettevamo anche di saccoccia: si faticava per nulla..., cioè no, per conseguire una mèta... e ne eravamo paghi, anzi felicissimi.

A proposito di questo 50mo che mi riguarda, e di cui penso far cenno nella mia conferenza all'Ateneo (se il buon Dio permetterà che arrivi a Brescia per tenerla), vorrei chiedere al Sig. Presidente Conte Lechi, a Lei ed al Consiglio, se credessero di prendere Loro stessi l'iniziativa di una riproduzione in fac-simile tipografico-litografico, da distribuire ed inviare poscia agli Istituti Accademici musicali, a studiosi, ecc. per ricordare quel che è stato fatto in materia di resurrezione storica, quando tutti dormivano della grossa.

[...] A proposito della congerie di *discorsi verdiani* (veramente devastatrice) tenuti in queste ultime settimane pur da chi Verdi aveva oltraggiato, senta cosa mi scrivono al riguardo: "Bontempelli a S. Cecilia ha fatto semplicemente ridere. Pensi che ha trovato l'origine del teatro verdiano nel teatro... dei burattini!". E questa conferenza fu tenuta pure al Conservatorio di Milano e alla Fenice di Venezia. Lui novacentista e malipieriano poteva parlare diverso Grand-Guignol: burattini e marionette. Tale la spiritualità di tanti modernissimi. E qui mi fermo. [...]

[Aut. delle quattro lettere: ASB]

*Tebaldini alla Signora Maria Villari Nono<sup>1</sup>, da Brescia il 20 luglio 1941:*

[...] Dal giornale che le mando apprenderà cosa che mi riguarda<sup>2</sup>. Qui ancora sto provvedendo alla ristampa del *programma* del mio primo *Concerto Storico* tenuto in Venezia il 20 marzo 1891. Così celebro il mio cinquantenario. [...]

A Siena in settembre si farà una settimana di evocazioni di musiche veneziane del 600 e 700. Consule Casella... naturalmente! Siccome sembra che da costoro si sia iniziato il *ritorno all'antico*, così io, per l'occasione della settimana senese, ci schiafferò sotto il naso quello che noi abbiamo fatto cinquant'anni prima di loro.

Bei tempi, cara Maria! Tempi di lotte vivaci, feroci, magari anche, ma pur *serene* perché sostenute per amore dell'arte. Oggi tutti lottano l'un contro l'altro armati per soppiantare nei vantaggi pecuniarii quelli che sono già arrivati e magari pur essi abusivamente, se non addirittura in modo ignobile.

Quante cose avrei a narrarLe su questo argomento! [...]

[APTe]

*Testo della Conferenza:*

Gentili Signore, cortesi Signori.

In sessant'anni di vita artistica abbastanza movimentata è questa la prima volta che, per cortese interessamento del patrio Ateneo e dell'Istituto di Cultura Fascista, ho l'onore di parlare nello storico salone di Pietro da Cemmo; e soltanto la seconda in cui mi sia offerta occasione di presentarmi ad una eletta accolta di concittadini.

L'opportunità mi viene da varie circostanze. Il dono di volumi di musica e di letteratura musicale fregiati dalle dediche autografe dei varî illustri autori da cui li ebbi in amichevole omaggio, e che io, bresciano, ho voluto offrire per mio ricordo allo storico sodalizio di cui mi onoro far parte; l'evocazione ancora di un celebre monito di Giuseppe Verdi; i rapporti personali che con il Grande Maestro mantenni per cinque anni; infine il 51mo [sic] dalla data del primo *Concerto Storico* da me organizzato e diretto nella Sala Apollinea del Teatro La Fenice di Venezia con l'intento appunto di tradurre in atto quello che il Cigno di Busseto aveva più volte, ed a gran voce, caldeggiato per l'avvenire della nostra musica: *tornare all'antico*.<sup>3</sup>

\*

In alcuni miei ricordi verdiani che nel passato, qua e là, vennero dalla stampa favorevolmente segnalati, ho detto fra l'altro: «Parlare di Lui soltanto perché più volte avvicinato, e dalla sua penna, come dalla sua voce, ricevemmo incitamenti, ritornare - sia pure umilmente - sulla scia di siffatta luce, è cosa che rende perplessi e timorosi. Come accostarsi a tanta gloria? Per quale tramite ideale? Con che diritto? Forse per quel senso di arcano Amore o per quell'innato trasporto che - fin dalla prima giovinezza e quasi inconsciamente - ne guidarono e talvolta ne esaltarono?

Cosa sapevamo noi allora di scuole e di tendenze: di classicismo, di romanticismo e di verismo? Adolescenti, trascorrevamo per queste stesse contrade la nostra deserta giovinezza, la quale però - idealmente - già si incamminava per fantastiche vie.

Verdi, noi lo ascoltavamo al “Grande” o al “Guillaume” in serate popolari, al massimo due o tre volte all’anno, e alla domenica dalla banda cittadina sul Corso del Teatro.

Tratto tratto accadeva di soffermarci ad ascoltare il suono degli organetti a cilindro od i più moderni verticali strimpellare “la donna è mobile” del *Rigoletto*; “oh che baccano sul caso strano” del *Ballo in Maschera*; “son Pereda, son ricco d’onore” della *Forza del Destino*, che tornavamo a casa - qui, poco discosto - canticchiando o fischiettando sommessamente col cuore gonfio di indistinti desideri. ...Quali mai?». [Testo simile in *Ricordi Verdiani* pp. 43-4]

Erano vaghi sogni: ombre evanescenti, visioni, quasi dirò, spettrali! Già sapevamo a memoria i principali cori dell’*Aida*, e, come assopiti nel nirvana cui ci abbandonavamo, ripetendo silenziosamente e mentalmente quelle melodie, ci fissavamo in un’immagine ideale che innanzi a noi si disegnava maestosa, imponente. La figura di Verdi!

Vederlo? Poterlo accostare? Potergli parlare?

Se qualcuno, leggendo nel segreto della nostra anima giovanile avesse colta questa muta e pur sì violenta aspirazione, avrebbe sorriso di compassione e ci avrebbe detto: “Povero fanciullo, tu farnetichi! Come pensi di poter arrivare a questo?”. Vent’anni trascorrono da quei lontani vagheggiamenti di fanciullo: vent’anni di lotte, alcune sterili, altre feconde, e Giuseppe Verdi per lettera mi interroga, desidera vedermi, mi invita a visitarlo. [Si omette un breve brano già compreso in *Ricordi Verdiani* (v. p. 54)]

Dopo oltre quarant’anni dal suo glorioso trapasso, rifacendo con la memoria quel primo incontro e tutte le occasioni che poscia, a Sant’Agata, a Milano e a Genova permisero mi trovassi innanzi a Lui; di ascoltare la sua voce ammonitrice; di baciare la sua mano, a me sembra di rivivere nel sogno.

Come è vero che il sogno è, e rimane, la maggior parte, e la più avvincente, della vita dell’Uomo.

È un paradosso il mio, lo so; ma è anche una verità. Sognai temerariamente da fanciullo; oggi, ormai vegliardo, posso abbandonarmi con gioia e rimpianto, al ricordo della sognata realtà.

Quando il monito verdiano, di cui è argomento questa mia *dissertazione*, venne pronunziato - e sono settant’anni all’incirca - a taluni delle due opposte rive parve un assurdo.

*Tornare all’antico?* “Ma la musica è andata innanzi: ha progredito sempre!”

Chi parlava in questa guisa erano coloro i quali, ignorando gli antichi maestri - oppure conoscendoli soltanto di nome - erano rimasti fissi all’ottocentismo della decadenza.

Vennero poscia gli avanguardisti: gli arditi novecentisti i quali, buttando tutto in un fascio, gridarono i loro anatemi contro lo *stupido Ottocento*. Questo si lesse! Della *tradizione* - che non si spezza - essi, in un primo tempo, non vollero tener conto. “Ma che tradizione: *vita nova incipit ab ego!*”, andavano ripetendo individualmente i nuovi arrivati, perché ognuno pretendeva di possedere la *lapis angularis* su di cui poggiare la nuova Arte.

Ma poi si accorsero di essere su falsa strada e di non poter erigere i pretesi nuovi sistemi basandoli sul diniego della tradizione, se la stessa più moderna filosofia dell'Arte ne riconosceva nella storia l'importanza assoluta. (Ci rifacciamo in questo a ciò che ne scrissero filosofi di grido da Hippolito Taine a Romain Rolland, da... [nome illeggibile] ad Hugo von Leichtentritt, da Antonio Tavi e Giuseppe Rovani a Giovanni Gentile).

Ed allora, quasi d'improvviso, la tradizione divenne campo di speculative indagini pur da parte dei negatori di ieri; i quali poi - moderni raddomanti - pretesero riservato a sé tutto ciò che per loro... virtù, sembrava scaturire dal Sinai ultrasecolare dal quale essi credevano propagare il loro verbo.

Senonché la verità era ed è, un'altra. Sì, perché - *meminisse juvat* - a questo caso, sin da settant'anni addietro, Giuseppe Verdi, con intuito profetico, aveva detto: *Torniamo all'antico e sarà un progresso*.

Alcuni fra i giovani musicisti di azione di quei lontani primi anni, comprendendo l'intimo significato della esortazione verdiana, si proposero sin d'allora di tradurla in pratica cercando realizzarla in forma viva e concreta.

Storiografia e critica, in Italia, erano appena incipienti; battevano la propria strada, ma dottrinalmente, e quasi empiricamente. Dell'altro occorreva compiere per arrivare alla resurrezione della nostra musica. Anzitutto occorre, non soltanto interpreti in possesso della tecnica scolastica e di una tal quale esperienza direttoriale, ma altresì docenti dotati delle qualità necessarie alla formazione *ab imis* di elementi che, in quel momento, non esistevano; elementi i quali fossero atti alla esecuzione delle opere che si intendevano far rivivere *corpo ed anima*.

Poiché quanto verbalmente era venuto dalla musicologia: ciò che essa aveva insegnato sin'allora non poteva riuscire che di guida e di ausilio.

Scrisse a questo proposito parecchi anni dopo Gaetano Cesari: “La musicologia più proficua, in fondo, non è quella che giudica, *ma quella che espone*”.

Tale fu sempre il nostro avviso.

\*

Verso il 1882, a seguito delle feste centenarie celebrate in onore di Guido d'Arezzo, per opera di pochi che agivano appartati, si iniziava in Italia attiva propaganda in favore della restaurazione della musica sacra nelle Chiese, fissando a modello la polifonia vocale cinquecentesca che si mirava di far risorgere nella sua ideale purezza. Dapprima siffatto movimento, pel suo stesso carattere ambientale, passò quasi inavvertito, specie nelle zone - e qui c'entrò anche la

politica - le quali premevano trovarsi all'avanguardia della vita musicale cui l'arte sacra sembrava non meritasse di penetrare. Da esso invece - a mano a mano - generarono altre iniziative congeneri ampliandosi sino a portarsi sul terreno della musica da camera, della quartettistica e sinfonica; infine su quella della *Cantata*, dell'*Oratorio* e della stessa *Opera* teatrale.

Ma allora occorre anche vincere e superare il pregiudizio fondamentale: quello cioè che portava a considerare la musica dei secoli passati - canto gregoriano compreso - come appartenente a forme di arte iniziali, e perciò - in linea estetica, al dire degli eterodossi - totalmente superate. Si studiavano sì, da pochi, le opere degli antichi dal 400 al 700, ma soltanto per scoprire in esse i segni della graduale evoluzione dell'arte medesima. Erudizione per conseguenza: null'altro.

Partire, sin dai primi tempi e dai primi esempi da un criterio di giudizio, dirò così, *oggettivo - non relativo, ma assoluto* - non si voleva ammettere. Lo stesso Palestrina, da parte di chi lo conosceva soltanto attraverso le pagine della storia, veniva considerato quale un sorpassato, né suscettibile di vita trascendente.

Ma, obiettavano gli altri: "possibile che nelle epoche di maggior splendore per le arti figurative, architettoniche e decorative - nel periodo del grande Rinascimento - rappresentasse la musica null'altro che il segno di una manifestazione esteticamente inferiore?"

Errore fondamentale della storia, sembrava a noi questo. Eppure lo si bandiva assiomaticamente dalle stesse cattedre ove insegnavano musicisti e musicologi di bel nome; non però nelle condizioni di sapere e di poter scrutare - vivificando - oltre il pentacordo della carta scritta o stampata, e di comunicare *realmente* con l'anima dell'arte antica.

Procedo in alcuni rilievi per ordine storico.

Il superbo polifonista savigliano Cristoforo Morales, vissuto nella prima metà del 500, aveva pur ricevuto l'afflato ideale. Il nostro grande Palestrina e l'amico suo Tomaso Lodovico da Vittoria (altro spagnuolo), dettando a Roma le loro immaginate e potenti creazioni, indubbiamente si erano soffermati innanzi al Pinturicchio delle Sale Borgia e al Perugino di Santa Maria della Vittoria. Essi, con un fervore e una rapidità che ancora oggi sorprendono e meravigliano, crearono le loro opere, tuttora pulsanti di vita, a fianco di Raffaello, di Michelangelo, di Bramante e di Andrea del Sarto. A Venezia Iacopo Robusti, il Tintoretto, intratteneva Giuseppe Zarlino, teorico e compositore anche con scritti, esponendogli i suoi criteri intorno alla potenza della musica, e lo Zarlino, a sua volta, corrispondeva, anzi discuteva, coll'immortale animatore della Scuola di San Rocco e della Sala del Gran Consiglio, contrapponendo le proprie vedute in ordine estetico a riguardo delle concezioni pittoriche dell'amico celebrato.

A Monaco di Baviera e a Norimberga, Orlando di Lasso - il Palestrina del Nord - aveva pur avvicinato, ed in diverso campo, si era pur misurato con Albrecht Dürer. Ancora a Venezia i due Gabrieli, Andrea e Giovanni - zio e nepote - entrando in San Marco si erano sentiti ispirati nel contemplare i mosaici disegnati dalla

fantasia immaginosa di Tiziano e di Paolo Veronese, del pari che innanzi ai bronzi e ai fregi marmorei della Loggetta del Sansovino. Ah quell'*Angeli et Archangeli* di Andrea, e quel *Surrexit Christus* pasquale di Giovanni (che noi abbiamo fatto rivivere sotto le dorate cupole della Marciana), di quanto fulgore sono essi aureolati!

Luca Marenzio, detto per antonomasia il *dolce cigno*, a metà del secolo XVI si partiva da la terra bresciana per recarsi a Roma a compiere la serie de' suoi *Mottetti* e de' suoi *Madrigali*, illuminata la fronte dalle vivide luci che si diffondono dalle tele del Savoldo, del Moretto e del Romanino.

Marco Antonio Ingegneri - il Maestro di Claudio Monteverdi - ne' suoi *Responsori* che commentano la Passione del Redentore, parve persino rivaleggiare col Mantegna del "Cristo Morto" nella Cattedrale di Cremona; lo Stabile e Gesualdo da Venosa, l'audace madrigalista che sembra presentire le tragiche concezioni del Caravaggio, nel centro della vecchia Napoli (a San Domenico ai Gerolamini, a San Paolo, a Santa Chiara, a San Pietro a Majella), avevano indubbiamente incontrato e discusso di arte col Solimena e con Luca Giordano e con Mattia Preti.

Come pretendere adunque di circoscrivere la musica dei secoli XVI e XVII nei confini di un'arte iniziale, avulsa dal grande movimento della rinascenza, rivelatasi soltanto *in potentia*, se essa era arrivata a tale grandezza da poter camminare pari passo a fianco di tutte le altre arti?

Per noi italiani basterebbero due sole figure immortali nella storia e nelle opere - Palestrina e Monteverdi - per smentire le troppo facili asserzioni dei musicologi delle prime ore mantenutisi nei limiti approssimativi, perché impossibilitati a penetrare *realmente* nelle opere d'arte, magari anche diligentemente elencate e classificate, ma nella loro anima rimaste completamente ignorate. Ecco perché la conoscenza della nostra antica musica - quella di cui Verdi auspicava la resurrezione - si sarebbe mantenuta allo stato di semplice, virtuale aspirazione, come ho già detto, se alfieri dell'idea, in condizioni di poterla realizzare praticamente e spiritualmente, non si fossero resi capaci di operare onde raggiungere un risultato concreto e positivo.

Per arrivare a questo fatto preliminare, si imponeva quello di affrontare la dura fatica di creare o di preparare gli elementi atti alla interpretazione delle singole opere prescelte. Cominciarono così ad organizzarsi pure da noi nel campo della musica sacra, e con risorta denominazione antica, le cosiddette "Scholae Cantorum".

A Parigi una siffatta istituzione ebbe i suoi inizi nell'accogliente dimora di César Franck (il grande César Franck) e nella Chiesa dei celebri organisti Couperin, Saint Gervais, per divenire poscia con Vincent d'Indy e Charles Bordes, quella Schola Cantorum che sino a ieri ha rivaleggiato con il Conservatorio Nazionale di Musica Francese.

A Venezia nel marzo del 1891 la Schola Cantorum della Marciana, dopo un solo

anno di preparazione e di studio riusciva ad offrire al pubblico un primo *Concerto Storico* del cui programma, riprodotto in fac-simile per l'odierna adunanza, offro alcuni esemplari a voi, Signore e Signori, che mi fate l'onore di ascoltarli. [...]

*In una seconda stesura autografa della conferenza il testo da qui cambia riproponendo idee formulate nelle pp. 273-74.*

*Insomma, Tebaldini, profondo conoscitore della musica italiana del Cinquecento e del Seicento, "che non ha cessato mai di esistere in tutta la sua maestosa grandezza, in tutta la sua affascinante bellezza", si domanda perché non ci si debba adoperare per "animare con l'esecuzione i capolavori dei grandi maestri", così come si fa in pittura con i restauri.*

*E conclude tornando sulla sua prima azione di "restaurazione musicale" che aveva attuato anche per mettere in pratica l'incitamento di Verdi:*

Ho ricordato il primo *Concerto Storico* realizzato in Venezia nel marzo del 1891 con programma [...] compilato con criteri storico-cronologici. Con esso mi proposi illustrare la Scuola Veneta che - dalle volte aurate del magnifico San Marco - ero stato chiamato a resuscitare precisamente col proposito di *tornare all'antico*.

Come sotto le ali benefiche del Leone alato, per le più eroiche imprese si erano animati i più grandi Condottieri e gli intrepidi Capitani chiamati dalle province lombarde, così la Scuola Musicale Veneziana, per due secoli, e per opera di maestri bresciani, cremonesi e bergamaschi, si alimentava e si fecondava nel modo il più abbagliante e seducente.

A queste fonti si doveva tornare e si è tornati.

Né soltanto facendo rivivere le opere antiche, bensì ancora appoggiandosi alla concezione estetica dei maestri che tali opere seppero creare.

Verdi lo aveva anticipato e il suo profetico auspicio si è realizzato.

# CONCERTO STORICO

DI

MUSICA SACRA E PROFANA

(SCUOLA VENETA DEL SECOLO XVII)

NELLA SALA

DEL

LICEO BENEDETTO MARCELLO

LA SERA DI

VENERDÌ 20 MARZO 1891 ORE 9



## PROGRAMMA

---

- 1. Martinengo** Giulio Cesare († 1613) — INNO « *Virgo Mater Ecclesiae* » Coro a quattro voci miste - (Manoscritto esistente nell'Archivio della Cappella di S. Marco).  
Alunni della *Schola Cantorum* di S. Marco.
- 2. Monteverde** Claudio (1568-1643) — Duetto per Soprani nell'opera *L'Incoronazione di Poppea* (poesia di Gio. Fr. Busenello) rappresentata nel teatro Grimani a SS. Giovanni e Paolo in Venezia, gli anni 1642 e 1646) - (Da codice inedito della R. Biblioteca di S. Marco, trascr. da G. Tebaldini).  
Signorine *Erminia Pucci* e *Elvira Dabalà*.
- 3. Rovetta** Giovanni († 1668) — RESPONSORIUM « *Beata viscera* » Coro a quattro voci miste (Ms. dell'arch. d. Cappella di S. Marco)  
Alunni della *Schola Cantorum*.
- 4. Cavalli** (Caletti Bruni) Francesco (1599-1676) — ARIA per Soprano e SCENA DEGLI INCANTESIMI, con accompagnamento d'archi e cembalo, nell'opera *Giasono* (poesia di A. Cicognini) rappresentata nel teatro Tron a S. Cassiano, gli anni 1649 e 1666 - (Da codice inedito della R. Biblioteca di S. Marco, trascritta da G. Tebaldini).  
Signorina *Erminia Pucci*.
- 5. Rovettino** (Volpe) G. B. († 1692) — ARIA per Contralto con accompagnamento di violini e cembalo nell'opera « *Gli amori di Apollo e Leucotoe* » rappresentata nel teatro Grimani a SS. Gio. e Paolo l'anno 1663 - (Da codice inedito della Regia Biblioteca di S. Marco, trascritta da T. Wiel).  
Signorina *Elvira Scopinich*.
- 6. Bassani** G. B. (1657-1716) — SONATA per violino con accompagnamento di cembalo - (Trascriz. di G. Ritter - edita).  
Prof. *P. A. Tirindelli*.

7. Ziani Marc'Antonio (1653-1715) — *ARIETTE* per Soprano nell'opera *Alessandro Magno in Sidone* (poesia di Aurelio Aureli, rappresentata la prima volta nel teatro Grimani a SS. Gio. e Paolo l'anno 1679 - (Da codice inedito della R. Biblioteca Marciana, trascr. da T. Wiel).  
Signorina *Elvira Dabalà*.
8. Legrenzi Giovanni (1625-1691) — *SINFONIA* per archi e cembalo nell'opera *Totila* (poesia di Matteo Noris) rappresentata nel teatro Grimani a SS. Gio. e Paolo l'anno 1677 - (Da codice inedito della R. Biblioteca di S. Marco).
9. detto — *ARIA* per Tenore con accom. d'archi e tromba nell'opera *Totila* (id. id.) - (Trascriz. di G. Tebaldini).  
Cav. *Francesco Pasini*.
10. detto — *SALMO* « *Nisi Dominus* » Solo e Coro a 3 voci di uomini, con accompagnamento d'archi e organo - (Trascrizione di F. Commer, edita).  
Cav. *Francesco Pasini* e alunni della *Schola Cantorum*.

---

ACCOMPAGNATORI

al cembalo — Maestro *Antonio De Lorenzi Fabris*  
all'organo — Signor *Oreste Ravanello*

CONCERTATORE E DIRETTORE

Giovanni Tebaldini

---

*Biglietto d'ingresso* — ALLA SALA LIFE 3.— - ALLA RINGHIERA LIFE 1.—  
a beneficio del LICEO B. MARCELLO e della SCHOLA CANTORUM di S. Marco

---

I biglietti sono vendibili ai Negozi Musica E. Brocco in Merceria dell'Orologio e E. Faustini ai Loncini, ed alla Cancelleria del Liceo.

---

<sup>1</sup> Maria Nono in Villari (Cormons 1875 - Roma 1969) apparteneva ad una famiglia di intellettuali: nipote del pittore Luigi Nono e dello scultore Urbano Nono, parente dei compositori Luigi Nono di Venezia e Sandro Fuga di Torino. Era consorte di Luigi Antonio Villari, letterato discendente dello storico Pasquale Villari. Seguiva con interesse le vicende musicali italiane.

<sup>2</sup> Dovrebbe trattarsi de' "Il Giornale di Brescia" dell'11 luglio 1941 che riporta la notizia della donazione di Tebaldini all'Ateneo di Scienze Lettere e Arti di Brescia "di circa 300 volumi tra opere musicali e libri riguardanti la musica, resi più preziosi dalle dediche autografe rivolte al Maestro bresciano da scrittori e musicisti, dei quali, taluni, di fama mondiale".

L'articolo conclude: "Ringraziamo l'illustre nostro concittadino anche a nome dei giovani musicisti che in questo prezioso fondo di opere troveranno possibilità e ragione di studio. Ripercorrendo le pagine, in buona parte da lui segnate e annotate, leveranno il pensiero al Maestro che già si curvò su di esse in meditante studio e volle con questo dono lasciare una traccia di quel suo magistero che formò nobilissimi alunni: primo di essi Ildebrando Pizzetti".

<sup>3</sup> La stampa locale e non ("Venezia", "L'Adriatico", "Gazzetta Musicale di Milano") si interessò ampiamente del *Concerto Storico*.

Fin dal 1894, in "Musica Sacra" del 4 marzo, Giovanni Tebaldini affermava: "Giuseppe Verdi, non è molto, scriveva ad Hans von Bülow, invocando il ritorno all'arte di Palestrina in nome delle vere tradizioni italiane... tali parole avranno confuso quelli che nel celebre *ritorniamo all'antico*... non avevano ravvisato che il consiglio di ritornare addietro qualche diecina d'anni. Ma le parole della nostra maggior gloria musicale devono esprimere a sufficienza per i giovani. Nell'arte di Palestrina è riposto il segreto dell'avvenire musicale d'Italia. Questo precetto dovrebbe essere scolpito nelle aule dei nostri Conservatorii".

E nel 1928, in "Rassegna Nazionale di Musica" Città di Lodi, ribadiva: "[...] No! Ormai questo criterio archeologico, nella rievocazione dei grandi maestri del passato, è stato superato. Noi intendiamo rivivere della vita d'un mondo che non ha limiti di tempo, né confini di spazio, né barriere spirituali di epoche considerate - dall'arida scienza - come sorpassate. Non desiderio di cultura, né ostentazione di dottrina ne sospingono. È l'anima del passato che noi cerchiamo di scrutare, di intendere e di immedesimare con la nostra per trasfonderla, vibrante della sua passione, in chi ci ascolta. ...Come quando ci mettiamo innanzi ai dipinti di Giotto e di Beato Angelico; di Tiziano o di Tintoretto; di Pinturicchio o di Mantegna; del Luini o di Leonardo; di Michelangelo o di Raffaello; così innanzi ai musicisti cui andiamo accostandoci - da Palestrina a Carissimi; da Gabrieli a Lotti; da Frescobaldi a Scarlatti (parliamo di quelli cui ne è toccato in sorte di poter infondere momenti di riviviscenza) - vogliamo intendere il linguaggio arcano della loro anima. Nelle loro concezioni *spirituali* noi non isorgiamo un'arte primitiva allo stato incipiente di formazione; noi sentiamo un'arte arrivata alla sua più ideale perfezione, al suo più alto grado di espressione del pari che per tutte le altre arti le quali resero grande il nostro passato dal Medioevo al Rinascimento [...]".

*La persistenza della memoria*



60 - La facciata della Casa di Riposo per Musicisti fondata da Giuseppe Verdi, costruita su progetto dell'architetto Camillo Boito

## **TEBALDINI E LA CASA DI RIPOSO PER MUSICISTI**

*Tra il 1948 e il '50 l'Avv. Luigi Ansbacher - Presidente della Casa di Riposo per Musicisti "Giuseppe Verdi" di Milano - scrisse più volte a Tebaldini per indurlo a commemorare Verdi. Il musicista nutriva il desiderio di partecipare, ma l'età non glielo permise.*

*C'era stato un periodo in cui aveva addirittura pensato di trasferirsi in quella "Casa" per un legame con lo spirito immortale di Verdi. Inoltre, il capoluogo lombardo gli avrebbe dato modo di tornare dove aveva vissuto le sue prime battaglie e magari di essere ancora 'protagonista'.*

Milano, 30 Giugno 1948

[...] L'idea che Lei, che ha conosciuto bene personalmente il grande Maestro, possa parlarne alla Casa che da lui prende nome, mi sarebbe molto simpatica, tanto che non vorrei scartarla senz'altro, come Lei sembra piuttosto propenso a fare. [...]

Milano, 30 Gennajo 1949

[...] È un vero peccato che Lei - uno dei pochi che hanno ancora conosciuto da vicino Giuseppe Verdi - non possa intervenire, per es. a S. Giuseppe prossimo, quando, come ogni anno, faremo una cerimonia per ricordare la ricorrenza. Non oso nemmeno chiederle se, caso mai, per tale ricorrenza Lei possa mandarci dei Suoi ricordi su Giuseppe Verdi, specialmente sui Suoi rapporti artistici col grande Maestro, che possano essere letti in occasione di quella cerimonia del 19/3 prima di alcune esecuzioni musicali come sono tradizione in quel giorno. [...]

Milano, 23 Febbrajo, 1949

[...] Ricevo la Sua preziosa lettera del 22 corrente, di cui La ringrazio sentitamente. Saremmo stati felici di avere Lei in persona tra di noi, ma visto che ciò non Le è possibile, il Suo pensiero, come Lei lo esprime in quella lettera, sarà ricordato in occasione di S. Giuseppe 1949.

La Sua figliola, signora Emilia Vicinelli, sarà naturalmente invitata a quella cerimonia in onore di Giuseppe Verdi. [...]

Milano, 28 Febbrajo 1949

[...] Ho ricevuto parecchie Sue lettere, tutte interessanti in sé e per sé e per gli allegati che [le] accompagnavano, ma ho l'impressione che dalla nostra corrispondenza, strada facendo, sia nato un equivoco, del che sarei spiacente.

Io ero fiero a suo tempo della mia idea di approfittare di una delle ricorrenze di S. Giuseppe, per avere nella Casa di Verdi una Sua conferenza che, all'interesse del contenuto, aggiungesse quello di essere fatta da uno dei pochi artisti viventi che col grande Maestro di Busseto hanno avuto rapporti artistici personali.

Poi Ella mi ha scritto che non si sentiva di fare il viaggio a Milano ed allora - sia pure

a malincuore - ho dovuto arrendermi alla forza intrinseca delle Sue argomentazioni. Restando così scoperta e priva di una grande attrattiva una delle nostre manifestazioni per S. Giuseppe, ho dovuto orientarmi da altra parte, e ormai è tutto fissato: viene l'Orchestra dell'Angelicum, e viene una serie di esimi cantanti che gentilmente si prestano per il grande nome di Verdi.

Sarà già una cerimonia più lunga delle solite, per l'intervento appunto dell'Angelicum. Come le scrissi, io vorrei premettere una breve mia relazione in cui, esponendo qual era il nostro progetto, purtroppo naufragato, vorrei dare lettura di qualche brano delle Sue lettere e forse di qualche brano più significativo di poche lettere di Verdi: ma non posso eccedere la durata di 10, al massimo 15 minuti.

Ho l'impressione invece che Lei, in questi ultimi tempi, abbia pensato ad una specie di *mia* conferenza che dicesse, sulla base dei preziosi elementi che Lei ci ha forniti, quanto Lei personalmente avrebbe potuto dire, sia pure in forma più nobile e più brillante di quanto possa essere una mia breve relazione introduttiva. [...]

*La figlia Emilia al padre, dopo aver assistito alla cerimonia:*

21-3-49

Carissimo Papà, dunque sabato pomeriggio sono stata alla Casa Verdi per il concerto. L'Avv. Ansbacher, in un discorsetto di apertura ha parlato molto e bene di te ricordando i tuoi rapporti con Verdi e leggendo alla fine il tuo saluto rivolto agli ospiti della Casa. L'ho ringraziato a tuo nome e gli ho detto che ti avrei scritto. Ha ricordato per cospicue offerte anche Toscanini e Beniamino Gigli. C'è poi stato un concerto al quale hanno preso parte dei cantanti della Scala e l'orchestra dell'Angelicum diretta dal M<sup>o</sup> Gerelli. C'era anche Gallini<sup>2</sup> che mi ha pregato di salutarti.

*Ansbacher tornò a scrivergli il 21 ottobre 1949:*

[...] La ringrazio molto della lettera ispirata e cortese che ha voluto mandarci per la ricorrenza della nascita di Giuseppe Verdi.

Ne ho dato comunicazione al nostro Consiglio d'amministrazione e una copia l'ho mandata al nostro grande Maestro [Arturo Toscanini] a New York<sup>3</sup>, il quale Le sarà certamente grato del buon ricordo che Lei, illustre Maestro, serba anche di lui. [...]

*Nel 1950 Tebaldini indirizzò all'Avv. Ansbacher (Grand Hotel Milan - Milano) un telegramma (timbro sulla ricevuta con data incomprensibile: forse 20 maggio):*

Presente spiritualmente raduno proponesi assicurare vita opera generosa creata grande Maestro ove ebbi secolui commossi colloqui porgo di lei mezzo illustre avvocato ossequi devoti quanti cittadini radunasi scopo benefico. Umilmente dopo illustre Toscanini uno dei due superstiti musicisti che ebbero fortuna avvicinare Giuseppe Verdi ricevere incoraggianti incitamenti bacio venerata immagine Maestro ossequiando presenti. Stop. A lei particolari sensi devozione.

*Ansbacher a Tebaldini, da Milano il 19 Ottobre 1950:*

[...] A nome anche della Casa di Riposo Giuseppe Verdi, La ringrazio, illustre Maestro, delle buone parole inviate per l'ultima ricorrenza del giorno natalizio di Giuseppe Verdi, auguri che provano il Suo devoto attaccamento al Grande di Busseto, che Lei ebbe occasione di conoscere da vicino.

Nell'ultimo numero di "*Verdiana*" si parla anche del Maestro Charpentier<sup>4</sup>, ma per questi la conoscenza avvenne solo mediante corrispondenza, mentre Lei e il nostro grande Maestro Arturo Toscanini hanno l'invidiato vanto di esserGli stati vicino personalmente.

[Aut. delle sette lettere e del telegramma: APTE]

---

<sup>1</sup> Presso l'Archivio della Casa di Riposo è stata rintracciata soltanto la lettera riprodotta a p. 357.

<sup>2</sup> Stefano Francesco Natale Gallini (Crema 1891 - Milano 1983) studiò al Conservatorio di Milano con Arnaldo Galliera diplomandosi in organo. Svolse una iniziale attività di compositore con pezzi per pianoforte anche premiati. Rilevò l'Azienda Orioli per pianoforti che successivamente si aprì a tutto l'ambito musicale. Uomo di vasta cultura, trattò l'antiquariato musicale realizzando una enorme collezione di autografi e strumenti, i quali oggi costituiscono il nucleo fondamentale del Museo del Castello Sforzesco di Milano. Notevole anche la raccolta di dipinti verdiani attualmente appartenenti al costruttore Lodigiani di Piacenza.

Il 18 luglio 1947, per le amichevoli insistenze e assicurazioni di Franco Abbiati, Tebaldini, soprattutto onde evitare che il suo patrimonio culturale andasse perduto (dopo averlo salvato dalle distruzioni della guerra tenendolo, protetto in casse, presso la Basilica di Loreto), gli cedette un epistolario di 6.000 lettere di alte personalità ed altri materiali bio-bibliografici.

<sup>3</sup> Presso la Biblioteca Palatina di Parma (Lascito Barblan) si trova, copiata a mano da Toscanini, con la sua abituale scrittura ad inchiostro rosso, un passo della lettera di Tebaldini all'Avv. Ansbacher, recante in calce la data "agosto 1950":

"Il trionfo dei passati giorni alla Scala del mago Toscanini nel nome e per l'opera di Verdi, *oramai esigono che pur in apparenza io mi tenga in disparte*. Se pure siamo rimasti in due soli tra i superstiti musicisti che hanno avuto rapporti diretti col Maestro, e seppure per anzianità di data, io ho avuto la *fortuna di precedere di qualche mese Toscanini* d'avvicinare il Grande, d'innanzi all'opera gigante che il Parmense va praticando per la gloria del Bussetano, *io non conto più nulla*. Lui solo, Arturo Toscanini, è rimasto il vero erede dell'Anima immortale di Giuseppe Verdi.

Epperçiò - Illustre Avv. Ansbacher - La prego tener conto di questa mia dichiarazione: "Tebaldini non conta più nulla nella schiera esigua dei superstiti che hanno avuto la fortuna di avvicinare il Maestro". Del resto ho ottantasei anni, sono ben bene abbacchiato, potrei andarmene improvvisamente da un momento all'altro. *Estote parati*, sento dirmi arcanamente. E mi preparo."

<sup>4</sup> Gustave Charpentier (Dienze, Lorena 1860 - Parigi 1956) studiò con Massenet. Venuto in Italia, compose pagine rimaste famose ed ebbe il Prix de Rome nel 1887. Tornato in patria, completò *Louise*, romanzo musicale in quattro atti rappresentato trionfalmente a Parigi.

## L'ADESIONE DEI VERDIANI "CHE CONOBBERO VERDI"

*L'articolo a cui faceva riferimento l'Avv. Ansbacher fu pubblicato su "Verdiana" n. 3 del 1950:*

Le adesioni delle maggiori personalità del teatro musicale, pervenute dai vari Paesi al Comitato Nazionale per le onoranze a Verdi, hanno costituito la tangibile prova di un plebiscito di devota ammirazione che il mondo artistico ha rivolto alla figura del Maestro, che con il trascorrere degli anni sempre più giganteggia nel firmamento della musica. Sono nomi di operisti che sentimmo ricordare tanti e tanti anni fa, quando ci affacciavamo curiosi e trepidi agli orizzonti sonori; sono nomi di interpreti che la tradizione verace ha accomunato con vincolo indelebile al nome del creatore; sono musicisti della passata generazione o delle ultime avanguardie che si uniscono quasi a celebrare un rito ed a confermare una fede. Ma nella serie dei nomi che l'ammirazione degli uomini quotidianamente esalta, v'è una pattuglia cui spetta un posto riservato: il posto che nelle sfilate militari è riservato ai reduci delle lontane campagne che sembrano già entrate nel mito. È la sparuta schiera dei *Verdiani* "che conobbero Verdi"; che lo conobbero non perché ebbero la ventura di incontrarlo casualmente e di beneficiare casualmente di una Sua stretta di mano, ma perché l'incontro col Maestro lasciò in essi un solco indelebile, come a testimoniare che Verdi aveva su di loro rivolto con interesse il Suo sguardo, e dal Suo labbro era scesa la parola che suona-va sprone e conforto.

Il più "anziano" del gruppo è l'operista Gustav[e] Charpentier dell'Istituto di Francia, che all'invito del Comitato ha risposto con sollecito entusiasmo vergando con mano ferma, nonostante i suoi novanta e passa anni, la seguente lettera rievocante il suo "incontro" con Verdi.

*Monsieur le Président,*

*Je suis heureux de m'associer à la glorification du génie que je n'ai cessé d'admirer et dont je conserve précieusement une carte ou il avait écrit, après l'audition aux Concerts Colonne de mes "Impressions" d'Italie, avec ses compliments, ce simple mot: "Continuez".*

Il celebrato autore di "Louise" confessa dunque in poche righe tutto il suo convincimento estetico, affermando di non aver mai cessato di ammirare Verdi (nonostante tutte le bufere che hanno imperversato nel campo operistico durante i non pochi decenni in cui egli è stato testimone attivo della vita teatrale europea); e dichiara la propria venerazione per il Maestro di cui tuttora conserva

gelosamente, come preziosa reliquia, un biglietto assai laconico nella forma, ma assai impegnativo per la firma che lo sottoscriveva: un biglietto che in una sola parola riassume il giudizio più lusinghiero e incitante che un giovane possa attendere dalle labbra di un sommo artista. E la storia ha dimostrato che Verdi non si sbagliava, quando, sulla base di una semplice audizione del lavoro sinfonico di un autore poco più che esordiente, stimolava, quasi imperiosamente, il giovane musicista a perseverare nella via intrapresa. Oggi, il giovane dei tempi lontani, ormai circondato dalla fama delle platee di ogni Paese e assunto al riconoscimento dell'Istituto di Francia, invitato ad aggiungere la sua voce al coro di ammirazione che tutto il mondo civile eleva nell'occasione del cinquantenario della morte di Giuseppe Verdi, compie questo atto non solo con il fervore di un entusiasmo che il volger degli anni non ha affievolito, ma con la casta umiltà di chi, pur baciato dalla gloria e aggravato nell'età, non cessa di riguardare il Maestro quasi con il trepido timore di un oscuro ammiratore. Questo ci appare come il più nobile significato dell'importante messaggio di Gustav[e] Charpentier.

Un "Verdiano che conobbe Verdi", il cui nome è legato come nessun altro a quello del Maestro, è Arturo Toscanini. Non vogliamo qui ripeter quello che ognuno sa attorno alla virtù di questo nostro mirabile interprete ed al particolare suo merito di aver riportato al mondo musicale la fedele espressione del canto verdiano; solo vogliamo ricordare qui *l'incontro* che egli, ventenne, ebbe con Verdi. Si era alle prove di "Otello": immaginate la sala del Teatro alla Scala avvolta nella semioscurità, con Verdi che personalmente sta dirigendo una prova. Nell'orchestra, davanti ad un leggio della fila dei violoncelli, un giovane dallo sguardo di fuoco e con il proprio essere tutto proteso verso il Maestro che stava come evocando l'ultimo suo messaggio musicale. Il giovane è della stessa terra di Verdi, si chiama Toscanini; è ancora a tutti ignoto ma non è passato inosservato al vaglio scrutatore di Verdi. Il quale, durante lo svolgimento della prova lo tiene d'occhio e ne sorveglia le reazioni, intuendole o quasi prevenendole in una perfetta concordanza del sentire.

La prova finisce, e Verdi ha ora chiamato vicino a sé Toscanini. Lo sguardo dell'aquila si posa sulla giovane mente già così carica di futuro, per chi sapeva intravederne i misteriosi segni della predestinazione; e nella penombra del teatro si svolge un dialogo le cui battute furono all'incirca le seguenti:

- Perché mi hai guardato all'attacco del soprano? Hai forse creduto che non mi sia accorto che la donna *calava*?

E perché ti sei scosso nell'assolo dei contrabbassi? Sospettavi forse che mi sfuggissero le imperfezioni dell'intonazione e della robustezza del suono? Il passo è difficile e rischioso! Ti saresti forse aspettato che mi arrabbiassi... che facessi una scenata... alla mia età?! ...non ne varrebbe la pena.

Del resto tutto andrà bene; vedrai.

Queste parole presso a poco, furono dette nel lontano incontro, e Verdi le

pronunziò in dialetto parmense dal momento che parlava ad un conterraneo; e ciò valse a dare un tono di paterna bonarietà al dialogo che si svolgeva fra il gigante della creazione musicale e colui che ne stava diventando il più fedele messaggero... Forse quelle parole volevano essere soprattutto il consiglio dettato da una tanto vissuta e sofferta esperienza degli uomini e della vita (“Arrabbiarsi?... non ne vale la pena!”), ma Toscanini quando non molto tempo fa riferiva di questo inedito incontro, confessava che troppo raramente gli è stato possibile far tesoro delle parole sagge [sic] e ammonitrici di Verdi e soggiungeva anche che, ripensandoci sopra, doveva ammettere che il Maestro aveva perfettamente ragione.

Fra i nomi della ristrettissima schiera di cui ci stiamo qui occupando, ci è caro ricordare ancora quello di un musicista che larghi meriti si è assicurato nel campo musicale nazionale, dando vita ad iniziative artistico-culturali che hanno fatto epoca e affermandosi in sede didattica per la liberalità ed il fervore del suo spirito. Vogliam dire del maestro Giovanni Tebaldini, che nonostante i suoi operosi 86 anni ha risposto con giovanile entusiasmo all’appello. “Oltre Toscanini, interprete sommo, sono l’ultimo musicista che per cinque anni circa ha avvicinato con qualche frequenza il sommo Maestro”, ci scrive il Tebaldini, “e che da Lui ha ricevuto palesi incoraggiamenti. Potrei oggi non offrire il mio contributo, per quanto assai modesto, alla causa della “Sua esaltazione?”.

I rapporti cui si accenna nella lettera sono, del resto, documentati nell’epistolario intercorso fra il Maestro e l’allor giovane Tebaldini: epistolario che riguardava dapprima la richiesta di alcune musiche sacre del Settecento, che Verdi desiderò conoscere; e che inoltre contiene giudizi assai acuti, dati su quelle composizioni.

Aver conosciuto Verdi... averGli potuto parlare..., aver avuto l’occasione di accogliere i Suoi consigli... Chi può non provare quasi una legittima punta di invidia per quei rari e privilegiati esseri?

Anche dalle più fresche generazioni tale privilegio è ben valutato in tutta la sua portata, in tutto il suo significato; ma, soprattutto, in tutta la sua responsabilità.

*Qualche giorno prima di essere colpito da paresi (a meno di due mesi dalla morte), Tebaldini, come ogni anno, inviava alla Casa di Riposo di Milano l’ultima lettera che testimonia la sua partecipazione alla ricorrenza di San Giuseppe e l’immutata devozione per Verdi.*

San Benedetto del Tronto

17. III. 952

Ma la ricorrenza onomastica  
del Grande Maestro  
parchi alla Casa di Riposo dei Musicisti:  
Si commemorerà il generoso ed illuminato  
Suo Benefattore, a mezzo dell' Illustre  
Suo Benefattore, a mezzo dell' Illustre  
Presidente dell' Istituto Avvocato  
Sergio Ambasciatore, mi permetto  
far giungere la mia umile, ma destoissima voce,  
che non si quale immutata e obliqua  
ammirazione e riconoscenza per

Giuseppe Verdi  
in uno alla Nazione la gratitudine per  
l' Opera Sua splendente ad ogni ora  
di Sana e vera Allegria.

All' Illustre Signor Presidente il mio affettuoso  
brivito all' espressione de' miei più profondi  
Sentimenti di devozione.

Giovanni Tebaldini

## COMMEMORAZIONI VERDIANE

1951

*Il Teatro alla Scala e i Comuni di Busseto, Milano e Parma istituirono un Comitato Nazionale per le Onoranze a Giuseppe Verdi nel cinquantenario della morte. Il segretario del Comitato, Natale Gallini, il 15 luglio 1950 scriveva a Tebaldini informandolo sulla costituzione dell'organismo:*

[...] accoglierà alte personalità del mondo teatrale, artistico e letterario, le quali con il loro consiglio assicureranno la degna riuscita delle manifestazioni che sono allo studio. [...] Il Comitato promotore ascriverebbe a suo particolare onore se Ella, illustre Maestro, volesse accogliere l'invito di far parte, in seno al Grande Comitato Nazionale, del Comitato Coordinatore, assicurando così il contributo del Suo valido appoggio al compito che si accinge ad assolvere. La Sua dottrina e la Sua esperienza varranno certo a intensificare l'entusiasmo che tutti ci guida nel desiderio di celebrare degnamente la figura di Giuseppe Verdi. [...]

*In un'altra lettera del 24 ottobre:*

[...] Posso dirLe che nella riunione di ieri a Parma, è stata letta la Sua bella lettera che ha riscosso le sincere simpatie di tutti i presenti.

In questa lettera Ella mi promette anche una serie di ricordi intorno alla "giornata abituale di Verdi"; e può immaginare il piacere che tale notizia ha fatto su me e sugli altri [...].

*Il 30 dicembre 1950 il Sovrintendente del Teatro alla Scala, Dott. Antonio Ghiringhelli, e il Sindaco di Milano, Avv. Antonio Greppi, a Tebaldini:*

La città di Milano e il Teatro alla Scala, custodi della gloria di Giuseppe Verdi, sia per ragioni storiche ed artistiche, sia perché il Maestro volle che le sue spoglie fossero custodite dai Milanesi entro quella "Casa di Riposo" che il suo gran cuore dedicò ai compagni d'arte meno fortunati, nella circostanza del cinquantenario della morte hanno organizzato un programma celebrativo che, partendo dal giorno anniversario del 27 gennaio, si svolgerà durante tutto il 1951.

La giornata d'apertura delle celebrazioni inizierà con una funzione religiosa che sarà tenuta nel Duomo di Milano alle ore 9: un complesso di artisti della Scala eseguirà le musiche che il Maestro compose a coronamento dell'opera sua immortale. Dopo la funzione religiosa, alle ore 10, un corteo di popolo si recherà in pellegrinaggio alla tomba di Verdi, sulla quale il Ministro della Pubblica Istruzione terrà la commemorazione a nome di tutti gli Italiani. Nel pomeriggio, alle ore 16, nel Ridotto e nel Museo della Scala si inaugurerà la "Mostra degli autografi e cimeli verdiani"; e la sera, alle ore 21, nel Teatro alla

Scala avrà luogo l'esecuzione della *Messa da Requiem* diretta da Victor De Sabata. [...]

*Il 9 gennaio 1951 Gallini ancora a Tebaldini:*

[...] oggi ho ricevuto la cartolina e la raccomandata con il bellissimo articolo per *Verdiana* di cui La ringrazio profondamente. Avevo già licenziato il nuovo *Bollettino* ma al ricevimento del Suo scritto ho deciso di aumentare eccezionalmente il numero delle pagine perché il fascicolo che esce nella ricorrenza del 27 gennaio non venga privato di un contributo come quello che Lei ha avuto la bontà di favorirmi. [...]

Ho già parlato con Abbiati al quale ho anche consegnato la Sua lettera a lui indirizzata, posso assicurarLa che il Suo articolo sarà particolarmente curato nella correzione delle bozze. [...]

*Il Comitato dall'agosto 1950 pubblicava il mensile "Verdiana". Il n. 6 del gennaio 1951 comprendeva l'articolo di Tebaldini Incontro a Lui - Flectamus genua! con la nota:*

"Verdiana" - uscendo una volta tanto dai limiti prefissi dalla Segreteria del Comitato - è lieta di ospitare eccezionalmente uno scritto di un *insigne Verdiano che conobbe Verdi*, il maestro Giovanni Tebaldini. Dello scritto pubblichiamo in questo numero un primo brano." [Nei numeri successivi del periodico non apparve il seguito dell'articolo di Tebaldini. In ogni caso esso non viene qui riprodotto in quanto riguarda argomenti trattati diffusamente nei *Ricordi Verdiani*].

*"La Scala", rivista dell'opera diretta da Franco Abbiati, per le celebrazioni verdiane del 1951 curò la pubblicazione Giuseppe Verdi<sup>1</sup>. Il 24 maggio 1950, il critico musicale, che nutriva per Tebaldini un affetto filiale, gli scriveva:*

[...] Sono qui acclusi n. 14 temi da svolgere per un numero speciale della rivista che uscirà per le prossime onoranze a Verdi. Scegli, non dirmi di no, uno di essi, da prepararmi entro agosto. Lunghezza circa 10-12 cartelle dattilografate. Compenso £ 20.000. I temi cancellati (ho approfittato degli incontri al Maggio Fiorentino) sono stati affidati a Pizzetti, Della Corte, Pannain, Roncaglia, Ronga e Mila. Penso che forse per te andrebbe bene "Fuori del teatro" (Requiem, ecc.) o "I suoi interpreti" (a cominciare da Mariani fino a Toscanini, non esclusi i più verdiani cantanti) o "Le opere non note" (*Re Lear*, ecc.). Ma decidi tu, carissimo, mi parrebbe vergognoso uscire con un numero su Verdi senza la tua firma. Sei tra le tre o quattro persone che quel Grande hanno potuto avvicinare. Rispondimi, ti prego, con cortese sollecitudine. [...]

*La corrispondenza proseguì:*

7 giugno '50

[...] Ti abbraccio di cuore, sia pure telegraficamente per avermi risposto sì al mio invito di collaborazione. [...]

11 agosto '950

[...] E veniamo al tuo pezzo. Se hai prevaricato, non importa. La tua firma vale tutte le prevaricazioni. In quanto alle esemplificazioni musicali, ritengo sia preferibile farne a meno. Forse spaventerebbero troppo il pubblico dei lettori. [...] *Accettatissimo* il pezzo che mi proponi sulla visita da te fatta a Verdi con il Conservatorio di Parma<sup>2</sup>. *Mi farai un vero regalo se ti metterai subito all'opera, così da spedirmelo subito dopo la dettatura dell'altro pezzo verdiano.*

29 agosto '95

Ho ricevuto il tuo magnifico pezzo verdiano con l'accluso mezzo foglio ch'io sono d'avviso di far entrare nel posto migliore. È un po' lungo: tanto meglio. Resto per ora in attesa dell'altro articolo, per la rivista normale, sul pellegrinaggio tuo e del Conservatorio parmense nel Bussetano. Ed è inutile aggiunga che sarà graditissima la fotografia del programma del concerto tenuto per l'occasione, che andrà riprodotta insieme all'articolo. [...]

12 nov. 950

[...] Mi fa immattare quel fascicolo speciale dedicato a Verdi, o per essere più preciso, mi fanno immattare i collaboratori - a cominciare dal signor Pizzetti [...].

Niente paura. Si cammina lo stesso, ma bisogna rovesciare due volte le maniche e non avanza più tempo per gli affetti cari, tra i quali mi onoro di porre il tuo.

Intanto che mi ricordo, bada che alla "Verdiana" attendono ansiosamente i tuoi "Appunti autobiografici" che già pregustano saporiti e freschi come tu sai fare. [...] Alla riunione parmense del Comitato verdiano, il Sindaco di Parma ha letto la tua stupenda lettera. Erano commossi ed io - *vanitas vanitatum* - anche un poco fiero.

Come ti avevo già scritto, io sarei felice di ospitare sulla rivista entrambi gli articoli da te proposti: Ratisbona ecc., e Messa di Mascagni ecc., mentre quello verdiano lo userò nel mese di dicembre o gennaio, quale primo di una serie di studi verdiani che appariranno, uno alla volta, durante il cinquantenario. [...]

[Aut. lettere: APTe]

---

<sup>1</sup> Oltre al testo di Tebaldini vi figurano scritti di A. Capri (*La favola di un pupillo in Busseto*); F. Abbiati (*La ruota della fortuna*), G. Roncaglia (*Carattere e italianità*); A. Parente (*Le sue lettere*); C. Poggiali (*L'agricoltore*); G. Cenzone (*Il cuore*); D. Buzzati (*Difficoltà di Verdi*); A. Galletti (*In teatro: la librettistica*); G. Balblan (*La tecnica*); F. Mompellio (*Lirismo e melodia*); T. Celli (*Poesia del dolore*); G. Pannain (*La concezione drammatica*); A. Della Corte (*L'elemento comico*); M. Mila (*L'alto traguardo*); E. Gara (*Gli interpreti*); L. Ronga (*I critici*); G. Gavazzeni (*Brogliaccio di Verdi*). In appendice: G. D'Annunzio (*Orazione e canzone ai giovani*); P. Mascagni (*Nel quarantesimo della morte*).

<sup>2</sup> Abbiati si riferisce ad *Allora già in ginocchio Tebaldini capofila*, uscito su "La Scala" n.15 del 15 gennaio 1951.

## FUORI DEL TEATRO

*Tra i temi suggeriti da Abbiati, Tebaldini sceglie “Fuori del teatro”.*

*In apertura affronta la questione della non ammissione di Giuseppe Verdi al Conservatorio di Milano (trattata nelle pp. 239-47) e del Tantum ergo per voce di baritono e coro, composto nel 1837 (v. p. 59). Quindi, il testo continua:*

[...] Doveva passare tempo ancora innanzi che la personalità del Bussetano si manifestasse pur attraverso composizioni occasionali. Nel periodo che corre dall'*Oberto Conte di S. Bonifacio* al *Nabucco* la produzione sua, all'infuori del teatro, è stata però abbastanza assidua e ricercata. Tra l'altro uno stornello *Lo spazzacamino*, pubblicato dall'editore Lucca, pur con testo tedesco, entrò ben accolto nei salotti della borghesia lombarda del tempo. Del pari la romanza *Il poveretto*, scorrevole nella sua semplicità, qualche volta sorretta anche da elegante armonizzazione. Molta diffusione o quasi popolare accoglienza ebbero le romanze *Non t'accostare all'urna* ed un secondo stornello di tinta schubertiana *Galoppa, Galoppa, Buello!* Non di meno dalla lettura di queste brevi composizioni non si può indovinare al certo il Verdi di poi. Fa duopo arrivare più in là, cioè tra *Ballo in Maschera* e *Forza del Destino*; e precisamente all'*Inno delle Nazioni*, eseguito per la prima volta nel 1862 alla Esposizione di Londra sotto la direzione dell'autore, per incontrare un segno decisivo dell'importanza del compositore “fuori del teatro”.

La poesia di questo *Inno* appartiene ad Arrigo Boito appena ventenne e ancora allievo del Conservatorio di Milano. Non è gran cosa al certo, né dà modo esso di presentire il latente poeta di *Mefistofele*, di *Ero e Leandro*, di *Otello* e dell'inspirato *Nerone* così denso di affascinanti pagine idealmente passionali, sia facendo rivivere il mondo pagano, sia portando nelle più alte sfere il mondo cristiano e la vita intima dei due protagonisti, Rubria e Fanuel.

Nei versi dell'*Inno delle Nazioni* nulla si intravede che possa far presagire il nobilissimo poeta di poi. La musica di Verdi invece - una pagina di transizione sia pure, ma di sicuro effetto - in certi momenti, per la elaborazione dei diversi temi dei tre inni principali, arriva a risultati veramente degni del creatore ormai celebrato di *Rigoletto*, *Trovatore* e *Traviata*.

Nell'ultima parte dell'*Inno* si presentano, alternandosi tra di essi, l'*Inno Inglese* pur su testo inglese, indi la *Marsigliese* per la Francia, infine l'*Inno di Mameli* per l'Italia.

A questo punto i tre inni si alternano, si avvicinano, si riuniscono in virtù di una elaborazione veramente magistrale. Ed al suo apparire ebbe grande successo la nobilissima composizione.

A dieci anni da essa si presenta una pagina di vita artistica lombardo-partenopea assai interessante.

Dopo le prime esecuzioni di *Aida* alla Scala (febbraio 1872), Verdi, quasi d'improvviso, lascia Milano per rifugiarsi a Napoli. Il perché di siffatto insospettato esodo? La giovane ma fiorente "Società del Quartetto" - altra branca della vita musicale milanese - sorta con intendimenti di propaganda classico-romantica - aveva sollecitato l'adesione personale di Hans von Bülow. Questi infatti si portava a Milano coll'intendimento di reggere le sorti della "Società del Quartetto" sia prendendo parte ai suoi concerti, sia creando attorno a sé quell'atmosfera che da Verdi avrebbe preteso di tenersi lontana. A capo della schiera dei classico-romantici stava Antonio Bazzini, maestro in Conservatorio ad Alfredo Catalani. Fatto questo che chiarisce parecchie altre circostanze su di cui sarebbe superfluo soffermarsi.

A Milano Bülow si professò apertamente antiverdiano. E seppe farsi valere siffattamente che, lasciando Lauro Rossi la direzione del Conservatorio milanese per S. Pietro a Maiella di Napoli in successione di Saverio Mercadante, il Ministro della P.I. del tempo, Emilio Broglio - ispirato ed incoraggiato chissà da quale forza occulta - si dichiarò favorevole alla chiamata dello stesso Bülow alla Direzione del Conservatorio milanese, suscitando però una battaglia pro e contro, la cui eco si protrasse a lungo.

Forse fin da allora, ravvedendosi di un azzardato ed imprudente giudizio pronunciato nel 1865 al tempo dell'*Amleto* di Faccio a Genova, nell'animo di Arrigo Boito, quasi improvviso, sorse un senso di ribellione avverso alle intemperanze di Bülow e di Broglio contro il Nome e l'Opera di Giuseppe Verdi. E da allora appunto si iniziò quel riavvicinamento spirituale che portò al rifacimento del *Simon Boccanegra*, che risale al 1881, all'*Otello* del 1887 ed al vivido *Falstaff* del 1893.

*A Napoli.* È il periodo di tempo nel quale Vincenzo Gemito giovanissimo, per sollecitazione e premura di Domenico Morelli, plasma e crea lo splendido busto, divenuto poscia celeberrimo perché riprodotto ovunque in bronzo, in marmo, in creta. Opera d'arte mirabile nella quale la pensosa figura del Maestro sembra raccogliersi in profonda meditazione.

Pensa allora Lui pure, per sua intima soddisfazione spirituale, ed in silenzio, di dettare un *Quartetto* per archi. Quando la cosa si riseppe, nel mondo ufficiale della scuola classica che a Milano faceva capo a Hans von Bülow ed ai suoi seguaci, sorse una specie di scettica diffidenza. Il *Quartetto* come composizione, con Haydn, Mozart, Beethoven, Mendelssohn e Schumann, seguendo norme giudicate intangibili, era sostenuto dalla più perfetta costruzione ed ormai arrivato al più alto grado di espressione.

Sembrava quindi inammissibile lo scostarsi da esso. Verdi, indipendentemente da ogni legame di scuola ed unicamente per suo diletto artistico, si accinse all'ardua prova: quella di comporre un *Quartetto*; ed il primo di aprile del 1873,

non in pubblico, ma in casa propria, tra un ristretto numero di amici, fece eseguire il suo nuovo lavoro. Il quale, se pur qua e là, come si è detto, si discosta dalla classica tradizione, si presenta tuttavia architettonicamente costruito e logico sia nel suo andamento iniziale quanto nei suoi sviluppi, e di tal maniera da diventare quasi quasi, a 77 anni di tempo, meritevole di studio attento ed accurato. Opera d'arte, questo *quartetto*, che fa pensare. Esso ha impiegato parecchio innanzi di ottenere l'*accessit* nei complessi quartettistici italiani. Occorreva un riconoscimento da fuori e noi che scriviamo ricordiamo in questo senso il Quartetto Boemo di Praga coi suoi valorosi esecutori.

È risaputo, ma è bene ricordare. Ad una *Messa da requiem* Verdi aveva pensato sin dal 1868 col proposito di onorare la memoria di Gioacchino Rossini morto in quei giorni. A comporre detta *Messa* intendeva chiamare, come suoi collaboratori, undici altri maestri italiani di bella fama in quegli anni, riserbando per sé la composizione del *Libera me Domine* per le Esequie finali. Difficoltà di varia natura che da queste pagine sarebbe inutile evocare, impedirono di attuare siffatto programma. Allora Verdi parve non pensare altrimenti alla *Messa da Requiem* e tutto, in apparenza, rimase sospeso. Ma nel maggio 1873, un mese dopo la prima esecuzione del *Quartetto*, all'improvvisa notizia della morte di Alessandro Manzoni, il Maestro ritorna a Milano, ove in breve detta quella *Messa* che da 76 anni i pubblici di tutto il mondo ascoltano, ammirano ed acclamano. Sceglie e prepara i singoli esecutori, il coro e l'orchestra, ed il 22 maggio del seguente anno, 1874, in S. Marco dirige la prima esecuzione della *Messa* cui, immediatamente, fanno seguito altre tre ripetizioni alla Scala in tre serate successive.

Il ricordo del grande Lombardo, che il Bussetano sin da allora amava e venerava, lo ha certamente spronato.

Ed eccoci noi pure dinanzi a questa celebre e grandiosa creazione.

Non va essa osservata né giudicata dal punto di vista strettamente liturgico, né coi criteri tradizionali della scolastica prevalente nelle scuole italiane negli anni in cui sorse: tanto meno riaccostandola al classicismo di Mozart e di Beethoven, né tampoco al neo romanticismo del *Requiem* tedesco di Brahms che è del 1868. No! Verdi nella sua *Messa* ha sentito e reso il dramma umano come a Lui apparve innanzi al gran mistero dell'al di là su di cui doveva irradiare la luce del suo genio e del suo supremo anelito: l'anelito che attraverso le sue pagine possenti si è tramutato in vero passionale tormento.

In religioso raccoglimento si inizia l'*Introito*. Tenue all'apparenza, calmo, quasi elegiaco, ma sentito cristianamente. Tale la nostra impressione.

Questo *Introito* è a considerarsi come il preludio del dramma che sta per svolgersi con la *Sequenza* "Dies irae", parte saliente questa su di cui si erige tutta la Lezione Sacro-scritturale.

Essa irrompe quasi violentemente con forza impetuosa. "Sono gridi sublimi", ha

detto bene Franco Abbiati rendendo conto delle recenti esecuzioni toscaniiane della *Messa* al Teatro alla Scala di Milano. Sono gridi sublimi d'angoscia, di fede, di esultanza e di terrore.

La *Sequenza* "Dies irae" appartiene al minorita Tommaso da Celano. Essa descrive con tinte affatto michelangiolesche il *Giudizio Universale*. Dicesi michelangiolesche per denominare semplicemente uno stile: giacché quanto a rapporti di derivazione è Michelangelo invece quello che nel terribile dramma riprodotto sulla parete della Sistina si è ispirato al tremendo dramma del frate medioevale.

"Il pittore di Giulio II ha certamente tolto dal Francescano non solo gli elementi apocalittici del quadro, ma tutto quel colorito caldo che lo distingue, quel ritmo di forza tremenda e terribile da cui sono dominate quasi tutte le sue figure"\*.

Verdi col suo *Dies irae* da credente nella vita futura - checché ne abbiano detto i filosofi esegeti di corte vedute e di scarsa sensibilità - con la *Messa da requiem* entrò in pieno in questo mondo.

Quel rincorrersi delle scale ascendenti e discendenti degli archi mentre le voci risuonano in gamma acuta su note larghe e vibranti per digradare man mano fino allo squillare delle trombe vicine e lontane sul "*Tuba mirum spargens sonum*" di potenza sonora veramente grandiosa, ne riconducono col pensiero coll'immagine e col sentimento al grande quadro ideale dell'Apocalisse. "Risuonerà nei sepolcreti la tromba ferale che convocherà tutti innanzi al trono di Dio" (Cardinal Schuster). Lo gridò Tommaso da Celano; lo fissò in immagini immortali Michelangelo; lo ricorda con note superbe e possenti Giuseppe Verdi.

Al *Dies irae* grandiosamente corale, si innesta poscia il drammatico *Mors stupebit et natura* affidato al basso, cui fanno seguito, nella continuazione del testo liturgico, le voci soliste dei due soprani e del tenore con atteggiamenti quasi romantici.

Ma l'idea dominante del *Dies irae* permane e ritorna come motivo centrale anche attraverso le nuove espressioni melodiche.

Il *Recordare Jesu pie* ai soprani ed il *qui Mariam absolvisti* al tenore, appaiono squarci romanticamente supplichevoli e penetranti. Ma qui ancora per la terza volta il *Dies irae* riappare quasi minaccioso per far posto in seguito al *Lacrymosa* ed al *Pie feste Domine*: una specie di concertato a 8 voci (quattro solisti e 4 del coro), pagina di ampio respiro, penetrante, commovente, la quale corona l'imponente edificio della terribile *Sequenza*.

La prima parte dell'*Offertorio* "Domine Jesu Christe" è tutta una implorazione del pari che l'offerta a Dio di "preci e laudi".

---

\* Cardinal I. Schuster, *Liber Sacramentorum* pp. 82-3.

Questi sentimenti sono espressi quasi umilmente. Il tema principale della preghiera si presenta pure all'unisono delle quattro voci con una frase sentita e penetrante.

Alla chiusa dell'*Offertorio* alle parole *fac eas Domine de morte transire ad vitam* si aderge la voce del soprano mentre l'orchestra, a poco a poco, va come spegnendosi.

*Sanctus, Benedictus, Osanna in excelsis*. Verdi ha sentito e reso in assoluta unità concettuale tutto il testo del *Trisagio*, quindi, sotto questo punto di vista, va esso osservato. Il *Fugato* che talvolta si presenta a *due soggetti* e su cui si erige l'intera composizione, corre arditamente, fondendosi in una unità assoluta, anche là dove il testo avrebbe suggerito e richiesto netta distinzione fra l'una e l'altra parte. Il *soggetto* o tema principale, passa dalla tonalità maggiore alla tonalità minore, usando, con saggio criterio, dei rivolti, all'inversione, all'aggravamento del tema stesso, e di tutti quegli artifici che qualcuno potrebbe anche giudicare scolastici mentre in realtà non lo sono.

Il resto del *Trisagio* è costruito su due cori ben distinti e vibranti, mentre l'orchestra sorreggendo con progressioni cromatiche l'intero edificio vocale, sale e scende in modo quasi irruente e con risonanze che sembrano ripercuotersi nell'infinito.

*Benedictus qui venit in nomine Domini. Osanna in excelsis!* È sempre Iddio che l'Anima fedele cerca ed esalta attraverso l'anima dell'inspirato musicista creatore.

L'*Agnus Dei*, un tema di risonanza ritmica e modale quasi gregoriana che si presenta tre volte, la prima a due voci, la seconda a quattro, la terza armonizzata ed istrumentata con parsimonia. E questo carattere permane anche nel *Communio* "Lux aeterna" calmo, sereno, che si chiude su degli arpeggi quasi mistici alle parole *cum sanctis tuis in aeternum, quia pius es*.

Ma nel *Libera me Domine* per le *Esequie*, dopo un declamato ad una voce *senza misura* - avverte la didascalia - indi a quattro, ritorna il terrificante *Dies irae* della *Sequenza*; poscia il *Requiem aeterna* dell'*Introito* cui segue l'ultimo *Libera me Domine*, in forma di *Fuga tonale*.

È questa una concezione grandiosa, d'effetto imponente. Non badisi al modo, qualche volta apparentemente arbitrario, di trattare e spezzettare il testo. Rimaniamo nell'orbita della concezione e della visione generale del grande quadro.

Il tema iniziale passato alle quattro voci si ripresenta contemporaneamente anche rovesciato. Gli uni salgono, gli altri scendono o viceversa. Ma in tutte le voci permane l'implorazione *Libera me Domine de morte aeterna* che nella stretta finale con l'aggiunta di una quinta voce indipendente, sembra come salire nelle zone dell'infinito.

L'ultima invocazione, da tutti quasi mormorata: *libera me, libera me*, chiude il quadro grandioso del dramma umano che Giuseppe Verdi, ben compreso del

mistero dell'“al di là”, ha saputo fermare e scolpire in pagine che da tre quarti di secolo avvincono le generazioni obbligandole alla *meditazione*.

[La parte che analizza lo *Stabat Mater* e il *Te Deum* con concetti simili a quelli espressi nel saggio *La musica nella settimana di Pasqua a Parigi* (v. pp. 109-26) è omessa. In calce alla lettera di Verdi del 1° marzo 1896 appare questa nota]

Dedichiamo questo commento tanto significativo a quegli storici e critici che non hanno esitato ad asserire essere stato Verdi *incredulo* ed *ateo*. Per le circostanze esteriori? Deduzioni superficiali! NO! Non commenta in siffatto modo un incredulo e con tanto illuminato fervore, l'Inno ambrosiano: *Te Deum laudamus!*

Del resto l'abbozzo di lettera autografa che entra in appendice a questo scritto [v. p. 141] a sostegno del *grido* del Prof. Rizzi - pubblicato verso il 1880 - in difesa ed esaltazione di Alessandro Manzoni contro Satana e i Satanassi (Giosuè Carducci?) sta a provare quali sentimenti guidassero, reggessero e vivificassero lo spirito e l'anima di Giuseppe Verdi. Come per Beethoven, l'Immortalità assoluta della Vita, l'esistenza di un Essere supremo: DIO!



62 - Il cinquantenario della morte di Verdi nella filatelia (1951)

## ULTIME CONFERENZE

*In un quaderno autografo di Tebaldini<sup>1</sup> è annotata la conferenza allo Studentato dei RR. PP. Sacramentini di San Benedetto del Tronto su Giuseppe Verdi tenuta il 6 giugno 1951.*

*Sempre nella cittadina rivierasca, l'Associazione "Gioventù Musicale Italiana" (fondata e animata da Giovanni Bozzoni<sup>2</sup>) costituì un "Comitato per le onoranze al Maestro Giuseppe Verdi" che organizzò una commemorazione e un concerto vocale<sup>3</sup>, i quali si tennero il 10 ottobre 1951 presso il Salone delle Feste del Circolo Cittadino.*

*Naturalmente a parlare fu chiamato Tebaldini.*

*Della conferenza (ultimo suo intervento pubblico) non resta il testo, ma solo un breve autografo:*

*«Appunti pel discorso di San Benedetto su Verdi.*

*Verdi e Wagner: i due geni che hanno inondato di luce spirituale il secolo XIX e le nostre anime giovanili. L'uno, il teutone di Lipsia, terminava il suo cammino cantando con voci palestriniane e... [parola incomprensibile] italiane Beatitudini concesse dalla fede; l'altro, il Maestro, il contadino delle Roncole, dopo il lungo percorso sulle vie segnate dalla tragedia da *Rigoletto* alla *Forza del Destino*, da *Don Carlos* ad *Otello*, chiudeva la sua gloriosa giornata giocondamente, perché per Lui "Tutto nel mondo è buono" »*

*Per il Capodanno 1951 il critico Franco Abbiati a Tebaldini:*

[...] Mi pareva d'averti scritto ch'io sarei stato senz'altro a Busseto il 27 gennaio, dovendovi fare una chiacchierata (arrossisco) sul Grande Celebrato che tu conoscesti da vicino. Sa Dio quel che mi costa la chiacchierata. Ma tant'è. Ho amici in quel paese e più nella vicina Fidenza. Mi ci hanno invogliato sulla base eccitante del culatello e del Lambrusco. La parola è data, la cosa è come fatta. Che poi io possa venire a San Benedetto, quando tu parlerai sullo stesso argomento con ben altro cuore e dottrina che non siano i miei, è faccenda allettante (con quanta gioia ti rivedrei!) ma non facile da decidere sin d'ora. Intanto mi sarebbe utile conoscere approssimativamente la data della cerimonia per potermi regolare. E poi si vedrebbe. [...]

Toscanini, contrariamente alle previsioni, non è ritornato dall'America dove resta, fra l'altro, per dirigervi la *Messa da Requiem* il 27 gennaio. Ciò significa che Toscanini preferisce commemorare Verdi a Nuova York invece che a Milano e a Busseto. Le ragioni? Oscure. C'è un po' di cattivo sangue tra il maestro parmense e la Scala, da quando la Scala ha osato andare a Londra per il giro artistico che sai. E quello è un uomo che non perdona, e non perdona anche ciò che è da perdonare. Pazienza! Dispiace che certi suoi

atteggiamenti prestino il fianco agli attacchi ringhiosi di chi non vede l'ora di prendere il suo posto. O comunque soffre l'anima sua per il ritardato declino dell'interprete sommo. [...]

*Ancora Abbiati:*

31 gennaio '951

[...] Un abbraccio fraterno per il tuo saluto augurale affettuoso, fattomi pervenire a Busseto, e giuntomi pochi minuti prima che parlassi del Grande. Animo di vero Amico. [...]

29 agosto '951

[...] Rientro adesso a Milano da un lungo soggiorno (dieci giorni) a Sant'Agata, che ho frugato da cima a fondo, trovandovi eccellente materiale per i miei studi. Mentre ero nella casa di Verdi (da cui non mi sono staccato neppure per gli spettacoli bussetani, che mi dicono indecorosi) ho pensato sovente a te e ai tuoi rapporti con il grande maestro. Ne ho anche parlato con il padrone di casa, Carrara Verdi, che ho trovato cortesissimo e assai comprensivo. [...]

[novembre 1951]

[...] Sono reduce di un altro soggiorno di 10 giorni a S. Agata, dove ho frugato la mia parte nelle carte del Maestro. Di là ho fatto una corsa a Parma per la *Battaglia di Legnano* e ho visto il bravo Medici [Mario]<sup>d</sup> di Bologna che mi ha parlato tanto di te. Del Medici ho letto poi un simpatico articolo sul *Giornale dell'Emilia*, con resoconto d'una sua visita a casa tua e d'una conferenza da te tenuta a San Benedetto. Mi è piaciuto. [...]

[Aut. delle quattro lettere: APTe]

*L'articolo di Medici uscì in terza pagina il 17 ottobre 1951:*

La sala del Circolo Cittadino continuava a riempirsi nonostante il cattivo tempo e il freddo insolito per questi luoghi. I sofà e le sedie allineati, le lampade tutte accese, il pianoforte con la tastiera scoperta sembravano ancor più accoglienti prendendosi da fuori dove il buio era sceso di colpo come in pieno inverno. La vita si rinsanguava nei sorrisi di un'oligarchia femminile leggermente eccitata, nei conciliaboli dei signori seri, nella disinvoltura oziosa e quasi cordiale della gente minuta. Una ragazza in verde, seduta in fondo alla sala, colpiva come uno smeraldo sul tono bruno degli impermeabili. Fuori le palme rabbrivivano ai rombi e ai tonfi della mareggiata, e lungo il molo i motopescherecci si dimenavano con balzi di paura. Dentro era la vita semplice e solo un po' meno quotidiana del solito, fuori covava la notte: la notte che basta metterci di mezzo una porta per immaginarsela antica, distante.

Da questa notte sembrò staccarsi il vegliardo. Era un uomo piccolo non tanto curvo, quanto tirato in basso e accartocciato dalla pressione degli anni. Doveva averne molti, poi tutti seppero che erano ottantasette, dal momento che egli stesso li dichiarò. Questa sua prerogativa, unita all'altra di essere, lui e Toscanini, gli

unici superstiti della cerchia di Verdi, sono il motivo ufficiale di una reputazione che il mondo d'oggi gli concede. L'altra ancora, quella che gli compete direttamente, il mondo d'oggi, distratto e ligio alla pubblicità, se l'è scordata. Ed è forse per questo che il vecchio, allorché spuntò sul palco fra una parte e l'altra del concerto di romanze, sembrava andarsene per i fatti suoi. Sembrava attaccato al filo di un *suo* discorso e ubbidire ai semafori dei *suo*i crocicchi, forse a braccetto di *Aida* che aveva appena cantato "*Ritorna vincitor*", lui personaggio non già dell'opera ma della vita di Verdi. I suoi passetti cortissimi potevano essere attratti da una calamita sui binari di una stazioncina ancora invasa dal buio della notte. Poi si fermò, si girò verso la gente, e la sua figura prese forza ed anzi riuscì a risaltare con quella macchia straordinariamente nera dei capelli e dei sopraccigli, con quei gran baffi, anche fra le stature, vicino a lui imponenti, del compagno sindaco [Carlo Giorgini] e del dottor Bozzoni. In questa posa stette: fermo sui due piedi, il capo un po' inghiottito dal petto e la fronte inchinata verso il basso, le mani intente a sistemare roba sul tavolo, fintanto che il sindaco non ebbe letto due cartelle. Gli occhi, a momenti, gli si risvegliavano di sotto in su con uno sguardo che era un miracolo di luminosa impazienza.

Quindi cominciò a raccontare. La sua voce era roca e grave, era umiliata dall'età ma rimaneva devota a una violenza tutt'altro che repressa. Gli riusciva, a tratti, di sciogliersi dai lacci e di martellare corde ricche di vibrazioni e di echi dell'antica vena polemica, di ritrovare il timbro di quella risolutezza che gli fece percorrere una via diritta in mezzo ai fuochi dell'incendio romantico: coll'alloro nel tascapane, ben ammicchiato, e non era nemmeno l'alloro suo ma quello degli altri. "Gli altri" ci confidò a quattr'occhi "hanno scritto la grande musica, io non ho fatto che studiarla". Ma questo fa parte del taccuino di Giovanni Tebaldini pioniere, non di quello del musicista superstite che stava commemorando Verdi al Circolo di San Benedetto. Gli avevano richiesto il ruolo di personaggio della vita di Verdi: ubbidiva.

Non disse grandi cose, cioè di quelle capaci di dare ai biografi la chiave degli scrigni segreti, non entrò in merito ai problemi della critica e dell'estetica, e nemmeno parlò delle opere. Semplicemente limitò il suo racconto ai legami che la musica pretese fra loro due: Verdi e Tebaldini. L'inizio della relazione epistolare, gli incontri di persona, la descrizione vera e patetica dei funerali. E se per noi questa testimonianza fu come un periscopio puntato su un orizzonte magico per cui cogliemmo Verdi e il suo ambiente senza gli incerti dell'immaginazione, non meno prezioso fu il poter indovinare come, perché e quanto l'egoismo del genio concesse di sé, giusto all'apice della gloria, al giovane maestro di cappella.

Siamo nel 1895, Camillo Boito, fratello di Arrigo ed architetto, allora, della Basilica del Santo, suggerisce al giovane maestro di cappella di inviare a Verdi il suo nuovissimo volume sull'Archivio Antoniano. Verdi risponde ringraziando ed esprimendo il desiderio di conoscere *de visu* qualcuna delle composizioni elencate: gli interessano particolarmente i *Te Deum* del settecentista Padre

Vallotti, sul cui Metodo di Contrappunto afferma di essersi esercitato in gioventù. Così s'iniziano in quell'anno, i rapporti fra Verdi e Tebaldini, ma se dalla corrispondenza si passò ai colloqui con una serie sempre più nutrita di incontri, vuol dire che l'attrazione era reciproca e che l'ammirazione del giovane era ricambiata dal vecchio genio notoriamente scontroso con una stima sorprendente ed insolita. Vuol dire che Verdi si era reso conto del valore della attività artistica, culturale e didattica del giovane maestro che, oltre a una produzione propria (per cui ci furono parole di lode ed anche qualche tiratina d'orecchie circa l'audacia di alcuni procedimenti), era già stato direttore della cappella di San Marco in Venezia ed aveva diretto una serie di Concerti Storici di cui il primo programma - si noti l'anno: 1891 - comprendeva musiche di Martinengo, Monteverdi, Rovetta, Cavalli, Rovettino, Bassani, Ziani e Legrenzi.

Verdi, che aveva ormai completata la collana dei suoi capolavori, dalla sommità dov'era giunto scrutava entro di sé e intorno a sé con una nuova acutezza, scarsa e pacata. Ed era come se, avendo strizzato fino all'ultima goccia di passione anima e corpo, gli soccorresse infine l'essenza astratta di qualcosa che doveva sicuramente piacergli. Dopo di aver vuotato il sacco negli estremi canti dell'*Otello* e dopo di averlo rivoltato e scosso nell'estremo orgoglio del *Falstaff*, rimasto a mani vuote pensò con minore alterigia a certe cose che la prepotenza del genio, caparbiamente radicata in quel suo carattere di contadino emiliano, gli aveva fatto respingere come superflue. Così dovette sentirsi, a questo punto, più creatura e volger la mente alla sapienza di Dio e a quella dell'uomo con la umiltà del disarmo. E, se come codicillo del suo testamento d'artista figura - dopo l'alzata di spalle della burla famosa - la penitenza umile e pura del *Te Deum*, non è detto che in questa affermazione di religiosità non entri anche una più netta coscienza - chiamiamola pure - razziale. Che nella minaccia dell'offensiva wagneriana non abbia scorto l'inizio della frattura, le conseguenze funeste e il valore quindi di una difesa sulla linea della tradizione.

Fosse vivo oggi lui, Verdi uomo, come viva ma insidiata è la sua arte; fosse vivo oggi che Schoenberg è morto ma quella tale alchimia trova banchieri; fosse vivo oggi che non ci sono più i Tebaldini a imporre nei conservatori i dogmi del gregoriano e della polifonia ma spuntano i candidi a proporre quelli della dodecafonia, sarebbe il primo lui, Verdi, a rendere omaggio al vegliardo che vive qui a San Benedetto ignorato perfino da qualche diplomatico in composizione e col libretto della pensione nel portafoglio.

Sarebbe il primo, Verdi, a dire grazie a un maestro che in piena febbre romantica indicò agli italiani il gusto della indagine storica e li indirizzò alle fonti del gregoriano, e li illuminò sulle origini nobili del melodramma, e li guidò nella produzione strumentale e vocale di interi secoli chiusi in soffitta dall'Ottocento, e li mise di fronte - specialmente - al fatto compiuto di una polifonia maestosa che trova il suo vertice in Palestrina. Non a caso nel 1925 il Conservatorio di Napoli offrì al Tebaldini, che era già stato a capo del Conservatorio di Parma

ed era allora Maestro di cappella a Loreto, la cattedra di esegesi palestriniana. “Noi non abbiamo fatto altro che indicare la via - ci confidò allorché andammo, dopo il suo discorso commemorativo, ad ossequiarlo - c'è ancora molto lavoro da fare”.

Sul palco stava finendo il concerto di romanze. Aveva cantato il tenore Galiè ed ora il soprano Lari Giovannetti Scipioni coglieva l'ultimo palpito, con indovinata espressione, alla *Canzon del Salice*. Diciamolo: eravamo commossi. Poi il maestro Antonio Certani<sup>5</sup> che c'era stato di guida preziosa in questo aristocratico itinerario, fece l'atto di applaudire. Allora il vegliardo si scosse da quella sua *realtà* che lo aveva riportato in quel *suo* mondo per noi distante e notturno.

“Però Verdi - continuò - non giunse mai a Palestrina. Verdi si è fermato a Benedetto Marcello. È più teatrale”.



63 - Il Maestro Tebaldini durante la sua ultima conferenza verdiana a San Benedetto del Tronto

*Tebaldini aveva inviato il quotidiano ad alcuni amici ricevendone riscontro.  
Da Roma, il 14 novembre 1951, Maria Villari Nono:*

Caro Tebaldini, il *Giornale dell'Emilia*, di cui vivamente La ringrazio, è stato accolto da me e dai miei con molta soddisfazione. L'articolo interessante La rappresenta sulla breccia; ci dice che, malgrado le sofferenze a cui va soggetto, si muove, continua nel suo apostolato di artista eletto, "tetragono ai colpi di ventura", dando un tono elevato di intellettualità all'ambiente mondano di codesto Circolo cittadino. Ha fatto bene l'autore dell'articolo ad accennare al suo *curriculum*, alle Sue faticose battaglie artistiche, al voluto oblio delle Sue benemerenzze da parte di chi ha osato proclamarsi riesumatore della musica antica, di cui invece era stato Lei l'iniziatore e l'appassionato e reverente studioso. Sì: avrebbe mai immaginato il grande Verdi le follie dodecafoniche e gli entusiasmi per tanti rumori molesti! Che questa veramente mondiale commemorazione del *Nostro* segni un principio di... rinsavimento da parte dei compositori e del pubblico! [...] [APT<sub>e</sub>]

*Il "Comitato promotore delle onoranze a Giuseppe Verdi" di San Benedetto, nella persona del suo Presidente Dottor Ludovico Giovannetti, in data 12 ottobre 1951 si rivolgeva a Tebaldini:*

Questo Comitato sente la necessità e il dovere di ringraziarla per l'orazione di commemorazione del Maestro Verdi che ella si è compiaciuta offrire alla nostra Cittadinanza il giorno 10 c.m., ricorrenza della nascita del Grande Musicista scomparso 50 anni or sono. Nessuno, in Italia, più del Maestro Tebaldini era adatto e degno di commemorare Verdi, che conobbe e ricorda con affetto e con tanta precisione di particolari.

Tutti gli ascoltatori sono stati profondamente commossi dalla Sua parola alata, forbita e colta. [...]

Lo spirito del Grande scomparso rievocato da lei ha aleggiato talmente su tutti noi, che ne avremo vivo, imperituro e grato ricordo, e con esso ricorderemo Lei. [...] [APT<sub>e</sub>]

---

<sup>1</sup> Il quaderno con l'"Elenco delle Conferenze e dei Corsi di istruzione tenuti da Gio Tebaldini durante la sua carriera, con appunti di altri particolari degni di nota", al n. 171 riporta l'incontro in argomento.

<sup>2</sup> Giovanni Bozzoni (Camerino 1892 - San Benedetto del Tronto 1969) fu di professione oculista, ma nutriva una grande passione per la musica. Fin da ragazzo suonava il violino in orchestra. Per hobby divenne liutaio, intagliatore, pittore e linguista. Amico di musicisti, organizzava, a sue spese, concerti tra cui quello di un giovanissimo Uto Ughi. La sezione sambenedettese della Gioventù Musicale Italiana portò per vent'anni il suo nome. Collezionava violini ed altri strumenti ad arco. Tebaldini gli fece dono della sua ultima bacchetta di direttore d'orchestra ricevuta in omaggio dal coro dell'Associazione "A. Scarlatti" di Napoli.

<sup>3</sup> Il concerto comprendeva musiche verdiane: "Quando le sere al placido" da *Luisa Miller*; "Morrò ma prima" da *Un Ballo in Maschera*; "Dei miei bollenti spiriti" da *Traviata*; "Ritorna vincitor" da *Aida*; "La donna è mobile" da *Rigoletto*; "La canzone del salice" da *Otello*; "Duetto finale atto 4°" da *Aida*.

Esecutori: il soprano Lari Giovannetti Scipioni, il tenore Antonio Galìè, al pianoforte il maestro Eraldo Grati.

<sup>4</sup> Mario Medici (Modena 1913 - Roma 1990), compositore e critico musicale, nel 1935 si diplomò presso il Conservatorio di Bologna nel quale fu bibliotecario dal 1947 al 1954, per passare poi in quello di Parma fino al 1963. Ha diretto, dal 1960 al '77, l'Istituto Nazionale di Studi Verdiani. Ha collaborato a vari quotidiani, più assiduamente al "Giornale dell'Emilia" scrivendo molto di Verdi, Toscanini, Pizzetti. Dal 1968 al '70 è stato direttore artistico dell'Arena di Verona. Nel '78 ha ricevuto la laurea honoris causa del Centre College of Kentucky. Ha curato con Marcello Conati l'edizione critica del *Carteggio Verdi-Boito*.

<sup>5</sup> Antonio Certani (Budrio 1879 - Bologna 1952) frequentò il Conservatorio di Bologna di cui poi fu presidente. Occupò la cattedra di violoncello a Trento. Compose l'opera lirica *Floriana*, poemi sinfonici e pezzi per violoncello e pianoforte.



64 - L'ultima bacchetta di direttore d'orchestra usata da Tebaldini, ricevuta in dono dalla sezione corale "A. Scarlatti" di Napoli nell'aprile 1919



65 - L'ultima fotografia di Giuseppe Verdi (1900)

## ***Bibliografia***



## *Scritti di Giovanni Tebaldini su Giuseppe Verdi*

(in ordine cronologico)

- *Corrispondenze - Brescia, 10 Settembre - Teatro Grande - Concerti - Istituto Venturi*, “Gazzetta Musicale di Milano”, a. XLV, n. 37, 14 settembre 1890, pp. 591-92.
- *Pier Luigi da Palestrina*, “Musica Sacra”, a. XVIII, n. 3, Milano, 4 marzo 1894, p. 23.
- *La musica nella settimana di Pasqua a Parigi - Tre pezzi religiosi di Giuseppe Verdi (Stabat Mater - Laudi alla Vergine Maria - Te Deum)*, “Rivista Musicale Italiana”, a. V, fasc. 2, Torino, 1898, pp. 321-61\*.
- *Teatri e cose d'arte - Le nuove composizioni religiose di Giuseppe Verdi all' Opéra di Parigi*, “Gazzetta di Parma”, 11 aprile 1898\*.
- *Relazione del Direttore al Presidente del R. Conservatorio*, “Annuario del R. Conservatorio di Musica di Parma”, Anno Scolastico 1897-98, Tip. Battei, Parma, 1899, pp. 13-8.
- *Note illustrative esposte nella 1ª esercitazione pubblica degli alunni (Musica Italiana del secolo XVIII)*, “Annuario del R. Conservatorio di Musica di Parma”, Anno Scolastico, 1897-98, Tip. Battei, Parma, 1899, pp. 41-54.
- *L'orchestra del R. Conservatorio di Parma a Busseto* [Discorso tenuto da Tebaldini nel Teatro Verdi il 28 ottobre 1900 in occasione della visita di allievi e docenti del Conservatorio di Parma al Maestro di Sant'Agata], “Gazzetta Musicale di Milano”, a. 55, n. 45, 8 novembre, 1900, pp. 584-85\*.
- *Relazione del Direttore sull'andamento del Conservatorio*, “Annuario del R. Conservatorio di Musica di Parma”, Anno scolastico 1898-99, Tip. Battei, 1900, pp. 14-21.
- *Relazione del Direttore sull'andamento del Conservatorio*, “Annuario del R. Conservatorio di Musica di Parma”, Anno scolastico 1899-900, Tip. Battei, Parma, 1901, pp. 13-20.
- *In città - La lettera del M.º Tebaldini*, “La Scintilla”, a. I, n. 6, Parma, 16 febbraio 1901\*.
- *Da Rossini a Verdi*, in “Album Cimarosiano - Aversa a Domenico Cimarosa nel primo centenario della sua nascita”, Napoli, 1901, pp. 281-305\*; ripubblicato su “Rivista Musicale Italiana”, fasc. II, 1904\*.
- *Memoriale Inchiesta R. Conservatorio di Parma 1901-1902*, Roma, 21 dicembre, 1902, pp. 1-63\*.
- *Per l'arte musicale italiana*, “Il Momento”, Torino, 13 novembre 1903.
- *Giuseppe Verdi (in memoria)*, “Il Momento”, Torino, 27 gennaio 1904.

- *A proposito di Musica Italiana e Musica Francese*, “L’ordine”, Como, 8 febbraio 1910.
- *Giuseppe Verdi e il “Colombo” di Franchetti. Una lettera del M. Tebaldini*, “Orfeo”, n. 5, Roma, 8 febbraio 1913\*.
- *Le amenità della vita musicale in Italia*, “Avvenire d’Italia”, 19 aprile 1913. (anche in “Corriere d’Italia”).
- *Giuseppe Verdi nella musica sacra*, “Nuova Antologia”, vol. CLXVII, serie V, Roma, 16 ottobre 1913, pp. 561-71\* (anche in “Bollettino Ceciliano”, a. VIII, n. 5, Roma, novembre 1913, pp. 257-72).
- *Rivendichiamo l’italianità della nostra arte* (lettera a Don Celso Costantini), “Arte Cristiana”, n. 33, 15 settembre 1915 (anche in “Il Cittadino di Brescia” del 29 settembre 1915).
- *I nemici italiani della musica italiana*, “Il Giornale d’Italia”, 21 ottobre 1915.
- *Torniamo all’antico*, “L’Orifiamma di Fossana”, n. 17-19, 10 ottobre 1916.
- *L’Archivio musicale della Cappella Lauretana* - Catalogo storico-critico con dieci illustrazioni e due tavole fuori testo, Ed. Bisson-Franceschetti, Macerata, 1919, pp. 198; riedito dall’Amministrazione della S. Casa, Loreto, 1921\*.
- *Nel XXV anniversario dalla morte di Giuseppe Verdi* (discorso commemorativo pronunciato il 20 maggio 1926 nella “Grande Sala” de’ Concerti del R. Conservatorio di Musica San Pietro a Maiella in Napoli), Tip. La Nuovissima, Napoli, 1926, pp. 7-19 (estratto da “Vita Musicale Italiana”, n. 6, 1 giugno)\*.
- *Ildebrando Pizzetti nelle “memorie” di Giovanni Tebaldini* (con prefazione di Adelmo Damerini), Ed. Fesching, Parma, 1931, pp. 95-114\*.
- *Ignoti episodi della vita di Verdi*, “Il Giornale della Domenica”, 12-13 gennaio 1936.
- ...[microfilm illegibile] e Carducci - *Un grido di Giuseppe Verdi*, “Il Messaggero”, Roma, 25 gennaio 1937\*.
- *Ricordi Verdiani*, “Rassegna Dorica”: n. 1/gennaio, pp. 4-8; n. 3/marzo, pp. 49-55; n. 4/aprile, pp. 73-9; n. 5/maggio, pp. 93-9; n. 6/giugno, pp. 118-23), Ed. Arti Grafiche Chicca, Tivoli, Roma, 1940. Anche in estratto, pp. 3-32. Ripubblicati, in sintesi, in *Interviste e incontri con Verdi*, a cura di Marcello Conati, Ed. Il Formichiere, Milano, 1980, pp. 348-66\* - e in *Verdi - Interviste e incontri*, edizione precedente riveduta e arricchita, sempre a cura di Marcello Conati, EDT Edizioni, Torino, 2000, pp. 418-36.
- *Celebrazioni italiane - L’arte di Giuseppe Verdi splende immortale. Ricordi*, “Il Resto del Carlino”, Bologna, 23 gennaio 1941\*.
- *Giuseppe Verdi, i suoi imitatori e i suoi critici*, estratto da “Aurea Parma”, fasc. I-II, gennaio-febbraio, Parma, 1941, pp. 3-12\*.

- *Ricordi personali*, “La Stampa”, Torino, 26 gennaio 1941.
- *De “La melodia verdiana”*, in “Verdi. Studi e Memorie” di AA.VV., a cura del Sindacato Nazionale Fascista Musicisti nel XL anniversario della morte, Istituto Grafico Tiberino, Roma, 1941, pp. 101-34\*.
- *Verdi e Wagner*, in “Verdi. Studi e Memorie” di AA.VV., a cura del Sindacato Nazionale Fascista Musicisti nel XL anniversario della morte, Istituto Grafico Tiberino, Roma, 1941, pp. 157-75\*.
- *Memorie. Per la resurrezione de la nostra musica*, “Rivista Musicale Italiana”, a. XLVI, fasc. VI, Torino, 1942, pp. 425-54; anche in estratto, pp. 3-32\*.
- *Vecchia Milano*, “L’Italia”, Milano, 26 gennaio 1943.
- *Ricordi verdiani all’ombra del Duomo vecchio*, “Il Giornale di Brescia”, 17 ottobre 1946.
- *Allora già in ginocchio Tebaldini capofila*, “La Scala”, n. 15, Milano, 15 gennaio 1951, pp. 25-9.
- *Incontro a lui - Flectamus genua!*, “Verdiana”, n. 6, Milano, gennaio 1951, pp.19-22.
- *Verdi raccomanda ai giovani di ricordarsi di essere italiani*, “Il Giornale di Brescia”, 11 febbraio 1951.
- *Fuori del teatro*, in “Giuseppe Verdi” di AA.VV., a cura di Franco Abbiati (pubblicazione dell’Ente Autonomo Teatro alla Scala, sotto gli auspici del Comitato Nazionale per le onoranze a G. Verdi nel 50° della morte), Milano 1951, pp. 87-93\*.

(I testi relativi ai titoli con l’asterisco sono riportati, integralmente o in parte, in questa pubblicazione)

## *Scritti di altri autori su Verdi-Tebaldini*

(in ordine alfabetico)

- Abbiati Franco, *La morte di Tebaldini. Settant'anni di lotta contro la mediocrità*, "Corriere della Sera", 13 maggio 1952.
- Id., *Verdi*, Ed. Ricordi, Milano, 1969, vol. IV, pp. 16, 261, 319, 347, 369, 395, 547, 549, 586-87, 589-91, 609, 625-26, 635-36\*.
- Id., *Settant'anni di lotta contro la mediocrità*, "Corriere della Sera", Milano, 13 maggio 1952.
- *Adesione (L') dei Verdiani "che conobbero Verdi"*, "Verdiana", n. 3, Milano, 1950\*.
- Adolfo, R. *Conservatorio - Notizie d'Arte - Pel Regio Teatro*, "L'Italia Centrale", 12 dicembre 1901.
- *Al R. Conservatorio - La commemorazione verdiana*, "Il Mattino", Napoli, 22-23 maggio 1926.
- *A proposito del R. Conservatorio*, "Gazzetta di Parma", 21 maggio 1902.
- AZ, *Parma*, "Gazzetta Musicale di Milano", 3 marzo 1898.
- a. z., *In onore di Giuseppe Verdi*, "Gazzetta Musicale di Milano", a. 54, n. 54, 23 novembre 1899, p. 577\*.
- Azzoni Giulio, *Giovanni Tebaldini*, "La Vita Cattolica", Cremona, 22 maggio 1952.
- Botti Ferruccio, *Dopo il Trionfo di "Falstaff" in silenzio Carducci abbracciò Verdi*, "L'Avvenire d'Italia", 28 gennaio 1951\*.
- F.[erruccio] B.[otti], *Il maestro G. Tebaldini*, "Vita Nuova", a. XXII, n. 24-25, Parma, 21 giugno 1952\*.
- Botti Ferruccio, *Spigolature d'Archivio* (terza serie), La Nazionale - Tip. Editrice in Parma, 1963, pp. 18-9.
- Id., *Giuseppe Verdi*, Ed. Paoline, Roma, 1964, pp. 261, 311-12.
- Brunelli V.[ittorio], *Giovanni Tebaldini*, "Il Popolo di Brescia", 15 marzo 1931.
- Id., *Giovanni Tebaldini*, "Commentari dell'Ateneo di Brescia per l'anno 1952", Brescia 1953.
- Celli Teodoro, *Va, pensiero... Vita di Giuseppe Verdi*, Rizzoli, Milano, 1951, pp. 146-47.
- Cesari Gaetano e Luzio Alessandro (a cura di), *I Copialettere di Giuseppe Verdi*, Commissione Esecutiva per le Onoranze a Giuseppe Verdi, Milano, 1913, p. 412\*.

- Conati Marcello, *Verdi. Interviste e incontri*, EDT Edizioni, Torino, 2000, pp. XVIII-XIX, 351, 415, 453\*.
- *Cronaca - Il Monumento nazionale delle Roncole ed il Conservatorio di Parma*, “Gazzetta di Parma”, 8 febbraio 1901\*.
- Damerini Adelmo, *Il R. Conservatorio di Musica “A. Boito” in Parma*, “Musica d’oggi”, a. XII, n. VII, luglio 1930.
- De Carlo Salvatore, *Mascagni parla*, Ed. De Carlo, Milano-Roma, 1945, pp. 159, 197-203\*.
- Emme-Effe, *Parma*, “Gazzetta Musicale di Milano”, 7 aprile 1898.
- Id., *Programma del secondo saggio*, “Gazzetta Musicale di Milano”, 19 maggio 1898.
- Id., *Parma*, “Gazzetta Musicale di Milano”, 31 maggio 1898.
- Id., *Il secondo saggio al Conservatorio*, “Gazzetta Musicale di Milano”, 2 giugno 1898.
- Id., *Le esercitazioni pubbliche al Conservatorio*, “Gazzetta Musicale di Milano”, 16 giugno 1898, p. 352.
- Id., *Il quinto concerto alla Sala Verdi*, “Gazzetta Musicale di Milano”, 22 dicembre 1898.
- Ferrutius [Botti Ferruccio], *Verdi nel giudizio degli intimi*, Scuola Tipografica Benedettina, Parma [s.a.], pp. 8-9.
- Id., *Cinquant’anni fa Giuseppe Verdi ricevette a Sant’Agata il Tebaldini*, “Gazzetta di Parma”, 28 ottobre 1950.
- Id., *Il maestro Tebaldini ritemprava lo spirito presso il prete-pittore*, “Gazzetta di Parma”, 30 gennaio 1964.
- Frazzi Vito, *Due studenti*, in “Firenze a Ildebrando Pizzetti”, 19 marzo 1947.
- Gasperini Guido, *Il R. Conservatorio di musica in Parma - Cenni di storia e di statistica*, Ed. Zerbini & Fresching, Parma, 1913, pp. 46-7, 68.
- Gatti Carlo, *Verdi*, A. Mondadori, Milano, 1950, pp. 760-66.
- Gatti Guido Maggiorino, *Ildebrando Pizzetti*, G.B. Paravia & C., To, Mi, Fi, Rm, Na, Pa, 1934, pp. 51, 56, 104, 111.
- *Gloria di Giuseppe Verdi (La) nella Villa di Sant’Agata in un austero devoto perenne raccoglimento d’amore, di fede*, “Corriere Emiliano”, 15 settembre 1925.
- *In gloria di Verdi - Italianità musicale - Verdi al Maestro Tebaldini*, “Orfeo”, a. IV, n. 1, Roma, 3 gennaio 1913\*.

- Inzaghi Luigi, *Notizie su Giovanni Tebaldini*, in “La musica a Milano in Lombardia e oltre”, a cura di Sergio Martinotti, Ed. Vita e Pensiero, Milano, aprile 2000, pp. 389, 392-93.
- Landini Agostino, *Parma disse di no al Maestro Tebaldini*, “Gazzetta di Parma”, 19 maggio 1952\*.
- Liburdi Enrico, *La lunga giornata di un artista: Giovanni Tebaldini*, Centro Stampa Piceno, Ascoli Piceno, 1978, pp. 7-8, 28.
- Luzio Alessandro, *Carteggi Verdiani*, vol. II, Reale Accademia d’Italia, Roma, 1935, pp. 187-88.
- *M° Verdi al nostro concittadino Tebaldini (II)*, “Il Cittadino di Brescia”, 23. 12. 1898.
- Marchesi Gustavo, *La presenza di Verdi*, in “Parma Conservatorio di Musica - Studi e ricerche”, a cura di Guido Piamonte e Gaspare Nello Vetro. Pubblicazione del Conservatorio di Musica di Parma, n. 1, Ed. Luigi Battei, Parma, 1973, pp. 79, 80, 85-8, 105-06.
- Id., *Giuseppe Verdi e il Conservatorio di Parma*, Ed. Tipolito La ducale, Parma, 1976, pp. 43, 144, 51-65, 190-203\*.
- Id., *Verdi. Anni - Opere*, Azzali Editore, Parma, 1991, pp. 348-49, 388-91.
- Martinotti Sergio, *Appunti sulla religiosità verdiana*, in “Atti del 1° Congresso Internazionale di Studi Verdiani”, Venezia, 31 luglio-2 agosto 1966, Parma, 1969, pp. 208-15.
- Id., *La musica a Milano, in Lombardia e oltre*, vol. I, Vita e Pensiero, Milano, 1996, p. 103.
- Montefiore Tomaso, *Pezzi sacri di Verdi*, “Cronache musicali e drammatiche”, a. I, n. 11, Roma, 10 aprile 1900, pp. 2-3.
- *Monumento nazionale delle Roncole e il Conservatorio di Parma (II)*, “Gazzetta di Parma”, 8 febbraio 1901\*.
- Marucci Luciano, *Il Maestro Giovanni Tebaldini e la musica sacra. La legittima riscoperta di un genio musicale italiano*, “Corriere Adriatico”, Ancona, 17 novembre 1997.
- Id., *Il casato dei Galeazzi...*, “Corriere Adriatico”, Ancona, 2 ottobre 2000.
- Medici Mario, *Giuseppe Verdi nella memoria viva di Giovanni Tebaldini che lo conobbe*, “Giornale dell’Emilia”, 17 ottobre 1951\*.
- Medici Mario e Conati Marcello, *Carteggio Verdi-Boito*, Istituto di Studi Verdiani, Parma, 1978, pp. 455-56, 469-71, 509\*.
- Micheli Giuseppe, *Giuseppe Verdi, Giovanni Mariotti e il Conservatorio Musicale di Parma*, Tip. Bodoniana, Parma, 1941, p. 15.

- Mila Massimo, *Verdi* (a cura di Piero Gelli), Rizzoli, Milano, 2000, p. 671.
- Milza Pierre, *Verdi et son temps*, Ed. Perrin, France, 2001, p. 502.
- Minardi Gian Paolo, *Caro Conservatorio del Carmine*, in “Parma Conservatorio di Musica - Studi e ricerche”, a cura di Guido Piamonte e Gaspare Nello Vetro, Pubblicazione del Conservatorio di Musica di Parma, n. 1, Ed. Battei, Parma, 1973, pp. 181-92.
- Mioli Piero, *Il Teatro di Verdi. La vita, le opere, gli interpreti*, BUR, Rizzoli, Milano, 1997, pp. 71-2.
- Monaldi Gino, *Verdi 1839-1898*, F.lli Bocca, Milano, 30 aprile 1946, pp. 309-15.
- Morini Marco, Iovino Roberto, Paescia Alberto (a cura di), *Pietro Mascagni. Epistolario*, vol. I, Libreria Musicale Italiana Editrice, Lucca, 1996, pp. 186, 190-91n.
- Morini Mario (a cura di), *Pietro Mascagni - Caratteri ed aspetti dell'operistica mascagnana*, vol. I, Casa Musicale Sonzogno, Milano, 1964, pp. 52-3\*.
- Nardella Raffaella, *La cultura verdiana nell'insegnamento di Tebaldini*, “Aurea Parma”, a. LXXXV, fasc. I, Parma, gennaio-aprile 2001, pp. 65-82.
- Negri Edoardo, *L'Opera di Giovanni Tebaldini nel Movimento di Riforma della Musica Sacra*, tesi di laurea discussa presso il Pontificio Istituto Ambrosiano di Musica Sacra, Milano, A.A. 1967-'68, pp. 18, 39-40.
- Novelli Anna Maria, *Un libro ricostruisce il sodalizio artistico Verdi-Tebaldini*, “Hat”, a. X, n. 33, primavera-estate 2001, pp. 45-7.
- *Per Giuseppe Verdi*, “Gazzetta di Parma”, 29 gennaio 1901\*.
- *[Per Giuseppe Verdi]*, “Gazzetta di Parma”, 30 gennaio 1901\*.
- Phillips-Matz Mary Jane, *Verdi, a biography*, Oxford University Press, New York, 1993, pp. 734-59\*; traduzione francese *Giuseppe Verdi*, Parigi, Fayard, 1996.
- Pilati Mario, *Giovanni Tebaldini*, *Bollettino Bibliografico Musicale*, a. IV, n. 11, novembre 1929, pp. 8-18\*.
- I.[ldebrando] P.[izzetti], *L'orchestra del R. Conservatorio di Parma a Busseto*, “Gazzetta Musicale di Milano”, a. 55, n. 45, 8 novembre 1900, pp. 583-84\*.
- Pizzetti Ildebrando, *Giuseppe Verdi*, “Marzocco”, a. XVIII, n. 41, Firenze, 12 ottobre 1913, pp. 1-2; anche in “Musicisti contemporanei”, F.lli Treves Editori, Milano, 1914, pp. 3-6\*.
- Id., *La grandezza di Verdi*, “La Lettura”, a. XLI, n. 1, Milano, gennaio 1941, pp. 26-34; anche in “La musica italiana dell'Ottocento”, Ed. Palatine di R. Pezzani & C., Torino, 1947, pp. 243-45\*.

- Pizzetti Ildebrando, *Caro Conservatorio del Carmine*, in “Giallo e Blu”, Strenna parmigiana, Tipografie Riunite Donati, Parma, 1950, pp. 38-41; anche in *Ildebrando Pizzetti - la giovinezza* di Gian Paolo Minardi, Collana di pubblicazioni del Conservatorio di Musica “Arrigo Boito” di Parma, a cura di Gaspare Nello Vetro, Parma, 1980, pp. 73-80\*.
- Id., *Come ho visto Verdi*, “Il Resto dei Carlino”, Bologna, 9 aprile 1963; anche in “Aurea Parma”, a. XLVII, n. 1-2, gennaio-agosto 1963, pp. 106-07; in *Verdi*, Bollettino dell’Istituto di Studi Verdiani, Parma, vol. III, n. 7, 1969, pp. XIV-XVI (facs. del testo aut.) e parz., in *Carteggio Verdi-Boito*, a cura di Medici Mario e Conati Marcello, Istituto di Studi Verdiani, Parma, 1978, pp. 509-10\*.
- Pompei Edoardo, *Pietro Mascagni nella vita e nell’Arte*, Tipografia Editrice Nazionale, Roma, 1912, pp. 431-33.
- Porzio Michele (a cura di), *Verdi. Lettere 1835-1900*, Oscar Classici Mondadori, Milano, 2000, pp. 391-92, 494\*.
- *Pro-veritate*, “Gazzetta di Parma”, 15 luglio 1901\*.
- Raz, *Società dei Concerti - 5° Concerto dell’annata 1897-98*, “Gazzetta Industriale”, 24 dicembre 1898.
- *R. Conservatorio - Società dei Concerti*, “Gazzetta di Parma”, 20 dicembre 1898.
- Resigno Eduardo, *Dizionario Verdiano* (voce “Te Deum”), BUR, Rizzoli, Milano, 2001, pp. 526-27.
- C.[arlo] R.[espighi], *Nel centenario di Giuseppe Verdi*, “Rassegna Gregoriana”, a. XIII, n. 4-6, Roma, settembre-dicembre 1913, pp. 394-402.
- Rigolli Alessandro, *Il Conservatorio di Parma nella vita di Giuseppe Verdi*, “Aurea Parma”, a. LXXXV, fasc. I, Parma, gennaio-aprile 2001, pp. 97-116.
- Rinaldi Mario, “*Verdi*” *studi e memorie*, “Il musicista”, n. 13, ottobre 1942, pp. 195-96.
- Id., *Le vicende della “Cavalleria Rusticana” e un giudizio di Giuseppe Verdi*, “Teatro dell’Opera” (Stagione lirica estiva 1949 - Terme di Caracalla), Roma\*.
- Id., *Giuseppe Verdi e l’ “Inno a Satana”*, “Il Messaggero”, 7 febbraio 1951\*.
- Roncaglia Gino, *Tribunale di Busseto*, “La Scala”, n. 6, 15 aprile 1950, Società Editrice Delfino, Milano, pp. 41-2\*.
- Id., *La religiosità di Verdi, il suo “Te Deum” e lo “Stabat Mater”*, in “Musiche italiane rare e vive da Giovanni Gabrieli a Giuseppe Verdi (a cura di Adelmo Damerini e Gino Roncaglia), XIX Settimana Musicale Chigiana, 23-30 luglio 1962, Ente Autonomo per le Settimane Musicali Senesi, Siena, 1962, pp. 209-11, 214, 216.

- Terenzio Vincenzo, *La musica italiana nell'Ottocento*, in “Storia della Musica Italiana da Sant’Ambrogio a noi”, Bramante Editrice, Busto Arsizio, 1976, pp. 631, 634-35, 727.
- Verdi e “*L’inno a Satana*”, “L’Osservatore Romano”, 11 febbraio 1951\*.
- Vetro Gaspare Nello, *La casa natale di Verdi alle Roncole*, “Nuova Rivista Musicale italiana”, n. 1, gennaio-marzo 1980, ERI, pp. 79-88\*.
- Werfel Franz, *Giuseppe Verdi Briefe*, Paul Zsolnay Verlag, Berlin - Wien - Leipzig, 1926, pp. 371-72.
- Zanetti Emilia, *Carte verdiane - La corrispondenza di Verdi conservata a “S. Cecilia”*, “Bollettino dell’Istituto di Studi Verdiani”, vol. III, n. 8, 1973, pp. 140-41.

(I testi relativi ai titoli con l’asterisco sono riportati, integralmente o in parte, in questa pubblicazione)

## *Abbreviazioni*

a.	anno
AA. VV.	autori vari
Aut.	Autografo/i
Ab.	Abbiati
APTe	Archivio Privato Tebaldini
App.	Appunto/i
ASA	Archivio Carrara-Verdi, Sant'Agata
ASB	Archivio di Stato, Brescia
ACRM	Archivio di Casa Ricordi, Milano
bibl.	bibliografia
BDUB	Biblioteca Discipline Umanistiche Università, Bologna
BPMP	Biblioteca Palatina Sezione Musicale, Parma
BPP	Biblioteca Palatina, Parma
cit.	opera citata
CVB	<i>Carteggio Verdi-Boito</i>
Ed.	editore, editrice, edizioni
f.	figura
fac.	fac-simile
fac.	fascicolo
G.T., T., g.t., gt.	Giovanni Tebaldini
Id.	Idem
IEIAS	Istituto dell'Enciclopedia Italiana - Archivio Storico, Roma
I-PAcon	Archivio Storico Conservatorio di Musica, Parma
ISV	Istituto Nazionale Studi Verdiani, Parma
Min.	Minuta
n.	numero
Orig.	Originale/i
p., pp.	pagina, pagine
progr.	programma
F. Pizz.	Fondo Pizzetti
R.D.	"Rassegna Dorica"
Ripr. fot.	Riproduzione fotografica
s.a., s.d., s.g.	senza anno, senza data, senza giorno
Sez. Mus.	Sezione Musicale
Stabil.	Stabilimento
Tip.	Tipografia
V.	Verdi
v. p., v. pp.	vedi pagina, vedi pagine
vol.	volume

Sono state tralasciate le abbreviazioni di uso corrente.

## *Indice delle illustrazioni*

- 1 (prima di copertina) Giuseppe Verdi, cromolitografia (proprietà: Maria Pia Petrocchi, Ascoli Piceno). Sullo sfondo la partitura di una composizione di Giovanni Tebaldini.
- 2 (tra p. 13 e p. 15) Giuseppe Verdi, acquaforte di Carlo Chessa, eseguita a Roma presso la R. Calcografia. Dimensioni: cm 89,7x62,5 (foglio), cm 56,8x44,5 (fondino), cm. 49,2x37,7 (incisione). Data (1895) e firma dell'autore sulla lastra in basso a destra. Con dedica autografa: "All'Egr. Tebaldini / G. Verdi / Genova Le Aperte / 1898" (proprietà: Renato Novelli, San Benedetto del Tronto).
- 3 (tra p. 19 e p. 21) Giovanni Tebaldini, gennaio 1904 (APTe).
- 4 (tra p. 23 e p. 25) Nel giardino di Villa Verdi a Sant'Agata, 1900 (per gentile concessione dell'Archivio Storico di Casa Ricordi, Milano).
- 5 (tra p. 39 e p. 41) Medaglia donata a Verdi, Parigi, 1867 (da Ab., cit., IV, fronte p. 592).
- 6 (tra p. 39 e p. 41) Medaglia per Verdi, Parma, 1872 (raccolta Sanvitale, donata al Conservatorio di Parma sotto la direzione Tebaldini; da Ab., cit., IV, fronte p. 592).
- 7 (fronte p. 76) Angelo Mariani (raccolta Ferrarini, Biblioteca Palatina, Comune di Parma; da Mario Ferrarini, *Parma Teatrale Ottocentesca*, Casanova Ed., Parma, 1946, fronte p. 80).
- 8 (fronte p. 76) Teresa Stolz (raccolta Ferrarini, Biblioteca Palatina e Comune di Parma; da Mario Ferrarini, cit., fronte p. 80).
- 9 (tra f. 7-8. e f. 11a) L'Hotel Milan dove Verdi abitualmente soggiornava quando era a Milano e dove morì (Archivio del Grand Hotel et de Milan).
- 10 (tra f. 7-8 e f. 11a) Verdi al tavolo da lavoro nella Suite 105 dell'Hotel Milan a Milano, negli ultimi anni di vita (da *Grand Hotel et de Milan. Un secolo di storia milanese attraverso gli ospiti illustri del suo albergo più famoso*, Franco Maria Ricci Ed., Milano, 1999, p. 14).
- 11 a-b-c-d (tra f. 10 e f. 12a) Lettera autografa di G. Verdi a G. Tebaldini, Genova, 18 Feb. 1896 (ripr. fot.: APTe).
- 12 a-b-c (tra f. 11d e f. 13a) Lettera autografa di G. Verdi a G. Tebaldini, Genova, 3 Maggio 1897 (ripr. fot.: APTe).
- 13 a-b (tra f. 12c e f. 14) Lettera autografa di G. Verdi a G. Tebaldini, Busseto St. Agata, 12 ott. 1897 (ripr. fot.: APTe).
- 14 (tra f. 13b e p. 89) Lettera autografa di G. Verdi a G. Tebaldini S. Agata, 23 Dic. 1897 (ripr. fot.: APTe. Anche in *Ildebrando Pizzetti nelle "memorie" ...*, cit., fronte p. 24).

- 15 (fronte p. 91) Lettera autografa di G. Verdi a Tebaldini, St. Agata, 25 Giugno 1899 (Biblioteca “Mozzi-Borgetti”, Macerata).
- 16 (fronte p. 93) Pietro Mascagni (foto Guinoni & Bossi, da “La cronaca d’oro”, numero unico per il bicentenario della nascita di Giambattista Pergolesi, Milano, 1910).
- 17 (tra p. 99 e p. 101) Villa Verdi a Sant’Agata (da *Celebrazione del quarantennio...*, cit., fronte p. 42).
- 18 (fronte p. 103) Camillo Boito (da “Emporium”, vol. XXVIII, n. 168, Bergamo, dicembre 1908, p. 405).
- 19 (fronte p. 109) Copertina dell’edizione di *Quattro pezzi sacri*, Ed. Ricordi. Annotazione autografa sul frontespizio: “Gio Tebaldini / Parigi 5 aprile 1898 / Teatro de l’Opera / Direttore M° Taffanel” (APTe).
- 20 (p. 110) Arrigo Boito (I-PAcon).
- 21 (p. 127) Arrigo Boito e Antonio Fogazzaro negli anni della loro maggiore notorietà.
- 22 (p. 131) L’Opéra di Parigi come la vide Tebaldini nel 1898.
- 23 (p. 132) Francesco Antonio Vallotti (da *Storia della musica attraverso le immagini*, a cura di Giorgio Kinsky, Sperling & Kupfer, Milano, 1930).
- 24 a-b-c (tra p. 132 e p. 136) Lettera di Tebaldini a Verdi, 22 febbraio 1896 (Archivio Famiglia Carrara Verdi, Sant’Agata).
- 25 (p. 137) Edgar Tinel (APTe).
- 26 (p. 141) Autografo di Giuseppe Verdi su *Un grido* di Giovanni Rizzi in risposta all’Inno “A Satana” di Giosuè Carducci (ripr. fot.: APTe).
- 27 (p. 143) La poetessa Annie Vivanti, amica di Giosuè Carducci.
- 28 (p. 146) L’Ospedale di Villanova d’Arda (da Ferruccio Botti, *Verdi e l’Ospedale di Villanova d’Arda*, Scuola Tip. Benedettina, Parma).
- 29 (fronte p. 149) Primo cortile del R. Conservatorio di Musica in Parma (da *Ildebrando Pizzetti nelle “memorie”...*, cit., fronte p. 64).
- 30 a-b (tra p. 150 e p. 153) Programma del Concerto del 17 novembre 1899 dedicato a Giuseppe Verdi (I-PAcon).
- 31 (p. 154) Ritratto di Giuseppe Albini di Inerio Patrizi, 1952, dipinto ad olio, cm 64x51 (Archivio Storico Ateneo, Bologna).
- 32 a-b-c (tra p. 164 e p. 168) Programma del *Concerto Verdiano* del 28 ottobre 1900 (APTe).
- 33 (fronte p. 168) L’Orchestra del Conservatorio di Parma davanti alla casa natale di Verdi (I-PAcon).

- 34 (fronte p. 175) Foto di Ildebrando Pizzetti con dedica (proprietà: Anna Maria Novelli, Ascoli Piceno).
- 35 (fronte p. 176) Manifestino del R. Conservatorio di Parma per la morte di Verdi (I-PAcon).
- 36 (p. 178) Articolo del “Corriere della Sera”, 27-28 gennaio 1901 (APTe).
- 37 (fronte p. 180) Lettera di invito a Tebaldini per la traslazione delle salme di Giuseppe Verdi e della moglie Giuseppina Strepponi (I-PAcon).
- 38 (tra f. 37 e f. 39) Quattro studenti del Conservatorio di Parma (da Bruno Pizzetti, cit., fronte p. 256).
- 39 (tra f. 38 e p. 184) Interno della tomba di Verdi (da *La Casa di Riposo per Musicisti in Milano*, Ed. Tip. De Silvestri, Milano, 1951, p. 21).
- 40 (p. 190) Studenti del Conservatorio di Parma, anno scolastico 1896-'97. Da sinistra: (seduti in basso) Boccelli, Bocchia, Colla; (al centro) Cacciali G., Franceschini, Bandini, Giublesi, Del Campo, Maldotti; (in alto) Bertoni, Dardani, Candiolo, Rognoni, Agnolucci, Veroni, Cacciali U. (APTe).
- 41 (fronte p. 193) La facciata verso strada del Conservatorio di Parma ieri e oggi (da *Parma – Conservatorio di Musica...*, cit., fronte p. 47).
- 42 (fronte p. 201) Rossini, Bellini, Donizetti, Verdi nel dipinto di Boldini (f. 57, p. 334, particolare).
- 43 (fronte p. 206) Giuseppe Verdi davanti alla sua villa di Sant'Agata (in *Da Rossini a Verdi*, cit., p. 291).
- 44 (tra f. 43 e p. 209) Giovanni Tebaldini all'epoca in cui era direttore del Regio Conservatorio di Musica di Parma (APTe).
- 45 (fronte p. 211) Atto di nascita di Giuseppe Verdi, dalla dichiarazione allo Stato Civile (da *Giuseppe Verdi. Autobiografia dalle lettere*, a cura di Carlo Graziosi, A. Mondadori, Milano, 1941).
- 46 (fronte p. 222) Busto di Giuseppe Verdi realizzato dallo scultore napoletano Vincenzo Gemito (da *La Casa di Riposo...*, cit., p. 7).
- 47 a-b-c-d (tra p. 227 e p. 231) Lettera di Verdi a Tebaldini dell'1 Marzo 1896 (da *Giuseppe Verdi nella musica sacra*, cit., pp. 566-69).
- 48 (fronte p. 234) Giovanni Pierluigi da Palestrina in un'acquaforte di Giuseppe Ghezzi (particolare); dal catalogo *Sebastiano e Giuseppe Ghezzi protagonisti del Barocco*, Marsilio Editore, Venezia, 1999, p. 57.
- 49 (tra f. 48 e p. 237) Vittore Carpaccio, “La presentazione di Gesù al Tempio”, 1510, olio su tavola, Venezia, Galleria dell'Accademia; lastra al cloro bromuro d'argento (APTe).

- 50 (fronte p. 239) Conservatorio di Musica di Milano (da *Annuario dell'anno accademico 1962-63 e Sguardo storico dal 1917 al 1962*, Milano 1963).
- 51 (p. 240) I volti dei tre commissari che esaminarono l'aspirante Verdi: Rolla, Basily e Angelieri (da *Storia della musica attraverso le immagini*, cit.).
- 52 (tra p. 247 e p. 249) Ferdinando Provesi (dalla serie di 30 cartoline pubblicate per le feste commemorative del Primo Centenario della nascita di Giuseppe Verdi).
- 53 (fronte p. 251) Giuseppe Verdi in un disegno di Crotta (da "L'Italia del popolo", 27-28 gennaio 1901).
- 54 (fronte p. 258) Programma del concerto al Conservatorio "San Pietro a Maiella" di Napoli: 20 maggio 1926, subito dopo la commemorazione verdiana tenuta da Tebaldini (APTe). Immagine compresa nel testo originario di Tebaldini.
- 55 (p. 316) Lettera di Giuseppe Verdi all'editore Giulio Ricordi per la morte di Riccardo Wagner (in *Verdi e Wagner*, cit., p. 158).
- 56 (p. 333) Richard Wagner in un dipinto di Franz von Lenbach.
- 57 (tra p. 333 e p. 335) Ritratto di Verdi dipinto da Giovanni Boldini (proprietà Casa di Riposo per Musicisti, Fondazione "Giuseppe Verdi", Milano).
- 58 (fronte p. 337) Lettera di Verdi pubblicata dalla rivista musicale "Orfeo" del marzo 1913. Ripr. fot. con sul verso la dedica: "All' *Illustre Prof. Gino Roncaglia* / devotamente / quarantatré anni di poi / *Gio Tebaldini* / 3 Maggio 1942" (APTe).
- 59 a-b-c (tra p. 344 e p. 348) Programma del *Concerto Storico* organizzato e diretto da Tebaldini a Venezia il 20 marzo 1891 (APTe).
- 60 (fronte p. 351) Facciata della Casa di Riposo per Musicisti "G. Verdi" di Milano, progettata dall'Architetto Camillo Boito (da *La Casa di Riposo per Musicisti in Milano, Fondazione Giuseppe Verdi*, Tip. De Silvestri, Milano, 1951).
- 61 (fronte p. 356) Lettera autografa di Tebaldini all'Avv. Ansbacher (Archivio Casa di Riposo per Musicisti Fondazione "Giuseppe Verdi", Milano).
- 62 (p. 366) Francobolli emessi nel 1951 per il cinquantenario della morte di Verdi.
- 63 (p. 371) Il Maestro Giovanni Tebaldini, 10 ottobre 1951 (APTe).
- 64 (p. 373) L'ultima bacchetta di direttore d'orchestra usata da Tebaldini (collezione Giulio Bozzoni, San Benedetto del Tronto).
- 65 (tra p. 373 e p. 375) L'ultima fotografia di Giuseppe Verdi, 1900 (da *Verdi nelle immagini* di Carlo Gatti, Garzanti, Milano, 1941, p. 203).
- 66 (fronte p. 377) Copertina del libro *L'Archivio Musicale della Cappella Antoniana...*, cit. (APTe).
- 67 (quarta di copertina) Giovanni Tebaldini, ritratto fotografico, 1896 (APTe). Sullo sfondo la partitura di una composizione di Giovanni Tebaldini.

## Fonti archivistiche

- Archivio Carrara Verdi, Sant'Agata
- Archivio del Duomo, Vigevano
- Archivio di Stato, Brescia
- Archivio Privato Grand Hotel e de Milan, Milano
- Archivio Privato Tebaldini
- Archivio Storico Conservatorio "A. Boito", Parma
- Archivio Storico Casa Ricordi, Milano
- Archivio Storico Civico e Biblioteca Trivulziana, Milano
- Archivio Storico dell'Ateneo, Bologna
- Archivio Storico della Santa Casa, Loreto
- Ateneo di Scienze Lettere Arti, Brescia
- Biblioteca Apostolica Vaticana, Città del Vaticano
- Biblioteca Civica Bertoliana, Vicenza
- Biblioteca Classense, Ravenna
- Biblioteca Comunale "Angelo Mai", Bergamo
- Biblioteca Comunale "Benincasa", Ancona
- Biblioteca Comunale Federiciana, Fano
- Biblioteca Comunale "G. Gabrielli", Ascoli Piceno
- Biblioteca Comunale "Gambalunga", Rimini
- Biblioteca Comunale "Mozzi-Borgetti", Macerata
- Biblioteca Comunale, Pesaro
- Biblioteca della Camera dei Deputati, Roma
- Biblioteca dell'Archiginnasio, Bologna
- Biblioteca Conservatorio di Musica "B. Marcello", Venezia
- Biblioteca Conservatorio di Musica "G.B. Martini", Bologna
- Biblioteca Conservatorio di Musica "G. Rossini", Pesaro
- Biblioteca Conservatorio di Musica "L. Marenzio", Brescia
- Biblioteca Conservatorio di Musica "Santa Cecilia", Roma
- Biblioteca Conservatorio di Musica "G. Verdi", Milano
- Biblioteca Pontificio Istituto di Musica Sacra, Roma

- Biblioteca Discipline Umanistiche dell'Università, Bologna
- Biblioteca Nazionale, Roma
- Biblioteca Nazionale Marciana, Venezia
- Biblioteca Palatina, Parma
- Biblioteca Palatina-Sezione Musicale, Parma
- Biblioteca Queriniana, Brescia
- Biblioteca Querini Stampalia, Venezia
- Biblioteca Statale, Cremona
- Casa di Riposo per Musicisti Fondazione “Giuseppe Verdi”, Milano
- Casa Editrice EDT, Torino
- Centro Documentazione Rizzoli, Milano
- Civico Istituto di Musica, Asti
- Conservatorio di Musica, Ginevra
- Fondazione Civiltà Bresciana, Brescia
- Istituto dell'Enciclopedia Italiana-Archivio Storico, Roma
- Istituto Nazionale di Studi Verdiani, Parma
- Istituto Storico Germanico-Sezione Storia della Musica, Roma
- Kirchenmusikschule, Regensburg
- Museo Teatrale alla Scala, Milano
- Pontificia Biblioteca Antoniana, Padova
- Staatsbibliothek, Berlino
- The New York Public Library, New York

## **Ringraziamenti**

*La realizzazione di questo libro è stata possibile anche per la disponibilità di molte persone che hanno collaborato a vario titolo.*

*Un sentito grazie a:*

Dott. *Antonio Addamiano*, Biblioteca Pontificio Istituto di Musica Sacra, Roma; Prof. *Nazzareno Allevi*, Ascoli Piceno; Dott. *Paolo Appignanesi*, Direttore Biblioteca Comunale, Cingoli; Prof.ssa *Maria Grazia Battistini*, Ascoli Piceno; Dott. *Sergio Bestente*, curatore editoriale della EDT, Torino; Dott. *Pier Franco Blesio*, Presidente Ateneo di Brescia - Accademia di Scienze, Lettere e Arti; Dott.ssa *Giusi Bonardi*, Casa di Riposo per Musicisti Fondazione “Giuseppe Verdi”, Milano; Dott. *Giulio Bozzoni*, San Benedetto del Tronto; Dott. *Sauro Brandoni*, Ufficio Stampa Regione Marche, Ancona; Dott. *Giulio Orazio Bravi*, Direttore Biblioteca Comunale, Bergamo; Prof. *Domenico Carboni*, Direttore Biblioteca Conservatorio di Musica Santa Cecilia, Roma; Famiglia *Alberto e Gabriella Carrara Verdi*, Sant’Agata; Prof. *Gabriele Cavezzi*, San Benedetto del Tronto; Dott.ssa *Luisa Bezzi*, Direttrice Archivio di Stato, Brescia; Dott. *Fabio Ceccarelli*, Archivio Storico Ateneo, Bologna; Dott.ssa *Carolina Ciaffardoni*, Direttrice Archivio di Stato, Ascoli Piceno; Prof.ssa *Paola Ciarlantini*, Recanati; Dott.ssa *Laura Ciotti*, Archivio di Stato, Ascoli Piceno; Dott.ssa *Giovanna Colombo*, Biblioteca Trivulziana, Milano; Dott.ssa *Alice Contrini*, Museo Teatrale alla Scala, Milano; Sig. *Roberto Cruciani*, Ascoli Piceno; Dott.ssa *Paola Del Bianco*, Biblioteca Civica, Rimini; Prof. *Raffaele Della Corte*, Roma; Dott.ssa *Fiorenza Di Cristoforo*, Archivio di Stato, Ascoli Piceno; Prof.ssa *Mariangela Donà*, Ufficio Ricerche Fondi Musicali, Milano; Maestro *Gabriele Dotto*, Direttore Archivio Storico Casa Ricordi, Milano; Mons. *Antonio Fappani*, Brescia; Famiglia *Fara*, Pesaro; Don *Raffaele Farina*, Prefetto Biblioteca Apostolica Vaticana, Città del Vaticano; Dott. *Ennio Ferraglio*, Biblioteca Queriniana, Brescia; Dott.ssa *Maria Pia Ferraris*, Archivio Storico Casa Ricordi, Milano; Dott.ssa *Danila Ferretti*, Segretario Generale Casa di Riposo per Musicisti Fondazione “Giuseppe Verdi”, Milano; Prof. *Giannino Gagliardi*, Ascoli Piceno; Avv. *Luigi Fiori*, Ascoli Piceno; Don *Luigi Galli*, Ascoli Piceno; Maestro *Franco Gallini*, Milano; Sig.ra *Alessandra Gessi*, Bologna; Dott.ssa *Claudia Giuliani*, Direttrice Biblioteca Classense, Ravenna; Padre *Floriano Grimaldi*, Direttore Archivio Storico Santa Casa, Loreto; Dott.ssa *Emanuela Impiccinni*, Direttrice Biblioteca Comunale, Ascoli Piceno; Dott. *Leonardo Farinelli*, Direttore Biblioteca Palatina, Parma; Prof.ssa *Giovanna Frazzi*, Firenze; Prof. *Luigi Inzaghi*, Milano; Dott. *Franco Laganà*, Ascoli Piceno; Padre *Giovanni Luisetto*, Direttore Pontificia Biblioteca Antoniana, Padova; Dott.ssa *Marta Mancini*, Direttrice Biblioteca Conservatorio di Musica, Pesaro; Sig.ra *Alissia Mancino*, Milano; Padre *Guido Mantovani*, Brescia; Prof.ssa *Marcella Marcelli*, Ascoli Piceno; Prof. *Gustavo Marchesi*, Parma; Comm. *Tito Benedetto Marini*, Ascoli

Piceno; Dott. *Vincenzo Marini Marini*, Presidente Fondazione Carisap, Ascoli Piceno; Dott.ssa *Alessandra Massari*, Biblioteca Discipline Umanistiche dell'Università, Bologna; Dott. *Oscar Mischiati*, Direttore Biblioteca Conservatorio di Musica, Bologna; Dott. *Francesco M. Moriconi*, Direttore Biblioteca Comunale, San Benedetto del Tronto; Dott.ssa *Daniela Moschini*, Direttrice Sezione Musicale Biblioteca Palatina, Parma; Dott.ssa *Maria Rita Motti*, Biblioteca Comunale, Ascoli Piceno; Sig.ra *Rina Nono*, Venezia; Dott.ssa *Rita Notarianni*, Istituto dell'Enciclopedia Italiana-Archivio Storico, Roma; Prof. *Arcangelo Paglialunga*, Sala Stampa Vaticana, Città del Vaticano; Dott. *Renato Pagliari*, Biblioteca "Mozzi-Borgetti", Macerata; Dott.ssa *Rosarita Paolone*, Direttrice Biblioteca Conservatorio di Musica, Cagliari; Prof. *Paolo Peretti*, Sant'Elpidio a Mare; Ins. *Maria Pia Petrocchi*, Ascoli Piceno; Dott. *Ivanoe Riboli*, Archivio Storico Biblioteca Trivulziana, Milano; Ins. *Luigia Romagnì*, Ascoli Piceno; Prof.ssa *Nella Roncaglia*, Modena; M° *Arturo Sacchetti*, Santhià; Dott.ssa *Mariella Sala*, Direttrice Biblioteca Conservatorio di Musica, Brescia; Sig. *Fabio Salvato*, Pontificia Biblioteca Antoniana, Padova; Dott.ssa *Adele Scarpari*, Biblioteca Civica Bertoliana, Vicenza; Sig. *Renato Serafini*, Massa Fermana; Sig.ra *Katy Sordi*, Archivio Storico Santa Casa di Loreto; Dott.ssa *Cristine Streubühr*, Responsabile Sezione Musica Biblioteca Istituto Storico Germanico, Roma; Dott.ssa *Claudia Termini*, Direttrice Conservatorio di Musica, Parma; Ing. *Walfredo Toscanini*, New York; Dott.ssa *Pinella Traini*, Sala Stampa Vaticana, Città del Vaticano; Prof. *Gaspare Nello Vetro*, Parma; Dott. *Franco Vicinelli*, Milano; Dott. *Vincenzo Villari*, Roma; Dott.ssa *Agostina Zecca Laterza*, Direttrice Biblioteca Conservatorio di Musica, Milano.

Un ringraziamento particolare:

- alle Istituzioni pubbliche che hanno patrocinato l'iniziativa
- alle strutture culturali che, in diversa misura, hanno contribuito all'acquisizione di informazioni e materiali bibliografici
- al Professor Pierluigi Petrobelli, per la prefazione e l'assistenza offerta dall'Istituto Nazionale Studi Verdiani di Parma da lui diretto
- al socio-antropologo Renato Novelli (nipote di Tebaldini), per il partecipato, ampio intervento
- alla Dott.ssa Raffaella Nardella della Biblioteca Palatina - Sezione Musicale di Parma, per l'assidua collaborazione nella ricerca di manoscritti e pubblicazioni
- alla Dott.ssa Federica Riva, Direttrice del Museo "Riccardo Barilla", Archivio Storico del Conservatorio di Musica di Parma, per la consulenza e il reperimento di significativi documenti
- alla Signora Lina Re, referente dell'Istituto Nazionale di Studi Verdiani
- all'artista Luca Maria Patella per il progetto della copertina di questo libro
- alla Dott.ssa Letizia Paci, per l'elaborazione grafica dell'intera pubblicazione

## *Indice dei nomi*

I nomi di Giuseppe Verdi e Giovanni Tebaldini non sono compresi in questo indice considerata la frequenza con cui essi ricorrono.

- Abbiati Franco, 6, 130-31, 136, 145, 267, 271, 353n, 359, 360n, 361, 364, 367-68, 379-80  
Adami G., 313n  
Addamiano Antonio, 393  
Agnolucci (allievo Cons. Parma), 389  
Aimi Amos, 313n  
Albertelli Guido, 193, 198n, 267  
Alberti Ludovico (?), 123, 330  
Albertoni A., 107n  
Albini Giuseppe, 32, 62, 149-50, 153-54, 161n, 191, 388  
Alderighi D., 313n  
Alessandri (pittore), 46  
Alfano Franco, 266  
Alfieri Vittorio, 211  
Alighieri Dante, 38, 63, 116-17, 251, 254, 301, 332  
Allegrì Antonio (Correggio), 161  
Allevi Nazzareno, 393  
Amelli Guerrino, 21  
Anerio Francesco Giovanni, 50, 112, 134, 231  
Angeleri Antonio, 215n, 240-42, 390  
Ansbacher Luigi, 351-52, 353n, 354, 356-57, 390  
Apolloni Giuseppe, 275  
Appignanesi Paolo, 393  
Ariosto Ludovico, 161  
Arrigoni degli Oddi Oddo, 103-04  
Arrivabene Opprandino, 330  
Asioli Bonifazio, 239  
Auber Daniele-François-Esprit, 58, 70n, 73n  
Aureli Aurelio, 347  
Auteri Manzocchi Salvatore, 276  
Azzoni Giulio, 380  
Azzoni Italo, 152  
Baccelli Guido, 31-2, 61-2, 72n, 150, 153, 246  
Bach Johann Sebastian, 29, 55, 99, 214, 225-26, 252, 254, 260, 315, 323  
Baistrocchi Pietro, 239  
Balaguer Victor, 299  
Baldini Gabriele, 9, 186n  
Bandini (allievo Cons. Parma), 389  
Barassi Carlo, 240  
Barblan Guglielmo, 313n, 353n  
Barezzi Antonio, 17, 19, 214, 218, 239, 241, 317  
Barezzi Margherita, 17, 317  
Barilli (del "Regio" di Parma), 32, 153  
Barilli Bruno, 22, 182  
Baroni (avv.), 139  
Barrili Anton Giulio, 164  
Bas Giulio, 22  
Basily Andrea, 215n  
Basily Francesco, 215-16, 239-45, 283, 317, 390  
Bassani G.B., 30, 110, 346, 370  
Battistini Maria Grazia, 393  
Bazzini Antonio, 21, 43, 75n, 103, 279, 362  
Beatles, 11  
Beato Angelico, 348n  
Beccaria Giacomo, 242-43  
Beethoven Ludwig van, 23, 34, 53, 57, 68, 73, 83, 117, 124, 129, 205, 226, 239, 252, 254, 280, 283, 285, 300, 315, 362-63, 366  
Bellaigue Camille, 30, 57, 73n, 138  
Belli Giulio, 98, 106  
Bellini Gian (Giovanni), 233  
Bellini Vincenzo, 23, 58, 71n, 200-03, 214, 221, 233n, 234, 255, 266, 274-75, 282, 317, 338  
Benevoli Orazio, 233  
Berchet Giovanni, 145, 157  
Berenini Agostino, 173  
Berlioz Hector, 70n, 117, 226, 282  
Bernabei G.A., 106  
Bernini Gian Lorenzo, 233  
Bertoni, 113  
Bertoni Umberto, 389  
Bestente Sergio, 393

Bezzi Luisa, 393  
 Biaggi Gerolamo Alessandro, 240  
 Bizet Giorgio, 28, 276  
 Blesio Pier Franco, 393  
 Bocca (f.lli), 21  
 Bocca Giuseppe, 30, 109, 267, 271, 383  
 Boccelli Angelo, 389  
 Boccherini Luigi, 59  
 Bocchi Pietro, 36, 185-86  
 Bocchia Mario, 389  
 Böcklin Arnold, 46  
 Boehler Arthur, 265-66  
 Boiardo Matteo Maria, 161  
 Boito Arrigo, 17, 19, 21, 23, 27-8, 30, 32, 45, 48, 57-8, 63-4, 70n, 71-3n, 75n, 93-4, 96, 99, 106, 109-10, 117, 127, 129, 132, 137-38, 140, 175, 246, 252, 278, 304, 309, 313, 361-62, 373, 382, 388  
 Boito Camillo, 28, 48, 50, 102-04, 106-07, 136, 350, 388  
 Boldini Giovanni, 44, 335, 389-90  
 Bolzoni Giovanni, 223n  
 Bonalumi M., 107  
 Bonardi Giusi, 393  
 Bonaretti F., 167  
 Bonci Alessandro, 38  
 Bonelli L., 313n  
 Bontempelli Massimo, 270, 313n, 338  
 Borboni Paola, 91  
 Bordes Charles, 57, 73, 109, 343  
 Borelli Alda, 91n  
 Borelli Giovanni, 37, 223  
 Bossi Marco Enrico, 21-3  
 Bottai Giuseppe, 60, 73n, 263-64, 267-68, 270  
 Bottesini Giovanni, 278  
 Botti Ferruccio (Ferrutius), 76n, 139, 144, 173, 193, 198n, 380-81, 388  
 Boudouresque, 58  
 Bourgault-Ducoudray Louis-Albert, 48  
 Bozzoni Giovanni, 367, 369, 372n  
 Bozzoni Giulio, 390, 393  
 Brahms Johannes, 117, 363  
 Bramante, 342  
 Brambilla Teresa, 186  
 Brandoni Sauro, 393  
 Bravi Giulio Orazio, 393  
 Breitenbach, 107  
 Brocco, 347  
 Broglio Emilio, 75, 362  
 Brunelli Vittorio, 380  
 Brunetière Ferdinando, 332  
 Bülow Cosima von (Listz), 27, 46, 70n, 75-6  
 Bülow Hans von, 43, 70n, 75, 224-25, 252, 256, 260, 279, 348n, 362  
 Busi Alessandro (?), 278  
 Busonello Gio, 346  
 Buzzati Dino, 360n  
 Byron George Gordon, 18, 159  
 Cacciali G., 389  
 Cacciali U., 389  
 Caccini Giulio, 23  
 Calli (monsignore), 264  
 Calligari Giuseppe, 133  
 Campanari Umberto, 24  
 Campanini Cleofonte, 89-90, 186, 270  
 Campanini Gustavo, 167-68, 182, 270  
 Campanini Italo, 268  
 Candiolo Gilmo, 182, 270, 389  
 Caniglia Maria, 38  
 Canuti Amelia, 152  
 Capocci Filippo, 72n  
 Caponi Jacopo, 241  
 Caporali (medico), 175  
 Capri Antonio, 360  
 Caravaggio (Merisi Michelangelo), 343  
 Carboni Domenico, 393  
 Carcano Giulio, 277  
 Carducci Giosuè, 67, 140, 142, 144n, 145n, 146n, 161, 186n, 251, 366n, 378, 380, 388  
 Carissimi Giacomo, 23, 273, 280, 348  
 Carlo Alberto (re di Savoia), 9  
 Caro Annibal, 89  
 Caroso da Sermoneta Fabrizio, 27  
 Carpaccio Vittore, 236, 389  
 Carrara Nino, 223  
 Carrara Verdi Alberto, 388, 393  
 Carrara Verdi Filomena (detta Maria), 24, 35, 138, 176, 189  
 Carrara Verdi Gabriella, 393  
 Carrara Verdi Ozzola Maria Antonietta, 144

Casella Alfredo, 270, 339  
 Casimiri Raffaele, 91  
 Catalani Alfredo, 144, 362  
 Cavaliere Emilio de', 23, 110  
 Cavalli Francesco, 280, 370  
 Cavallina G., 107  
 Cavallini Eugenio, 220  
 Cavezzi Gabriele, 393  
 Cavour Camillo, 9, 11, 18, 144n, 313n  
 Ceccarelli Fabio, 393  
 Celano Tommaso da, 364  
 Celli Teodoro, 93, 95, 139-40, 144n, 360n, 380  
 Cenzato Giovanni, 140, 144n, 267, 360n  
 Certani Antonio, 371, 373  
 Cesari Gaetano, 330, 341, 380  
 Cesi Beniamino, 279  
 Charpentier Gustave, 252, 353-55  
 Chateaubriand François-René, 163  
 Checchi Eugenio (Tom del Fanfulla), 240  
 Cherubini Luigi, 125, 144n, 205, 226, 281, 317  
 Chessa Carlo, 14, 387  
 Chiappari Antonio, 66  
 Chimeri Paolo, 21  
 Chopin Fryderyk, 71n  
 Ciaffardoni Carolina, 393  
 Ciaikowskji Peter, 93  
 Ciarlantini Paola, 393  
 Cicerone, 157  
 Cicognini A., 346  
 Cilèa Francesco, 22, 38, 258  
 Cimarosa Domenico, 59, 144, 201, 377  
 Ciotti Laura, 393  
 Coccia Carlo, 225  
 Colla Antonio, 389  
 Colombani Orazio, 98, 106  
 Colombo Giovanna, 393  
 Colonna S., 107  
 Commer Franz, 347  
 Conati Marcello, 43, 247n, 373n, 378, 381, 382  
 Confalonieri Giulio, 138, 144n  
 Conti Giacinto, 21  
 Contrini Alice, 393  
 Corbari Giuseppe, 242  
 Corbellini F., 35, 66, 270  
 Corda Angioletta, 30  
 Corelli Arcangelo, 97  
 Corio Lodovico, 239, 243  
 Corti M., 269  
 Costantini Celso, 378  
 Couperin François, 343  
 Crispolti C., 313n  
 Cristoforetti Paolo, 89-90  
 Crotta (disegnatore), 250, 390  
 Cruciani Roberto, 393  
 Dabalà Elvira, 346-47  
 Dacci Guido, 74  
 d'Arezzo Guido, 342  
 Dal Prato Alberto, 193  
 Damerini Adelmo, 313n, 378, 381, 384  
 D'Annunzio Gabriele, 10, 22, 73n, 111-12, 360n  
 Dardani (allievo Cons. Parma), 389  
 De Angelis Alberto, 313n  
 Debussy Claude, 73n, 110, 252  
 De Carlo Salvatore, 93-7, 381  
 de' Cavalieri Emilio, 23, 110, 265  
 Deep Purple, 11  
 De Giovanni Dora, 38  
 Del Bianco Paola, 393  
 Del Campo Giacomo, 389  
 Della Corte Andrea, 267, 313n, 359, 360n  
 De Lorenzi Fabris Antonio, 347  
 del Sarto Andrea, 342  
 De Madrazo Donna Cecilia, 46  
 De Maria (Marius pictor), 46  
 De Nardis Camillo, 259  
 De Rensis Raffaello, 71n, 313n  
 de Rescké, 58  
 De Sabata Victor, 359  
 De Santi Angelo, 27  
 Dessi Ferruccio (o Dosi), 89-91  
 Di Cristoforo Fiorenza, 393  
 di Lasso Orlando, 98, 184, 342  
 Di Marzio C., 313n  
 d'Indy Vincent, 57, 73n, 109, 343  
 di San Martino Enrico, 37  
 Di Scalea (onorevole), 34, 188  
 Dogliani G., 107n  
 Donà Mariangela, 393  
 Donatello (Donato di Niccolò), 104, 106

Donizetti Gaetano, 36, 156, 200-01, 214, 220-21, 266, 274-75, 282-83, 294, 319, 338, 389  
 Dotto Gabriele, 393  
 Dreyfus Alfred, 127  
 Dubois Teodoro, 277  
 Dukas Paul, 252  
 Du Locle Camille, 299  
 Dumas Aléxandre (figlio), 18  
 Durante, 234  
 Dürer Albrecht, 343  
 Duse Eleonora, 91, 111-12  
 Dvorak Anton, 226

Eliot Thomas Stearns, 256-57  
 Enotrio Romano (Carducci), 145  
 Eximeno, 217

Faccio Franco, 30, 70n, 71n, 278, 362  
 Fano Guido Alberto, 106  
 Fappani Antonio, 393  
 Fara (famiglia), 393  
 Fara Giulio, 332  
 Farina Raffaele, 393  
 Farinacci Robesto, 313n  
 Farinelli Leonardo, 393  
 Faustini P., 347  
 Ferraglio Ennio, 393  
 Ferrarini Giulio Cesare, 131n  
 Ferrarini Mario, 130, 131n, 266, 269-70, 387  
 Ferraris Maria Pia, 393  
 Ferravilla Edoardo (E. Villani), 27, 45, 55, 71n  
 Ferretti Danila, 393  
 Ferri Enrico, 332  
 Fetis F. J., 216, 241  
 Fiori Luigi, 393  
 Florimo Francesco, 225, 234n  
 Fogazzaro Antonio, 21, 23, 30, 52, 72n, 111-12, 145, 179, 186n, 191, 193, 272, 388  
 Folchetto (v. Caponi J.)  
 Fornarini Edoardo, 167-68  
 Fortuny Mariano, 46, 71n  
 Fortuny Mariano Junior, 21, 27, 46, 47n, 71n, 338  
 Foscolo Ugo, 157  
 Fradeletto Antonio, 11, 127n

Franceschini Alberto, 389  
 Franchetti Alberto, 31, 61-2, 74n, 75n, 378  
 Franck César, 73n, 343  
 Franco (barbiere), 8  
 Franzoni R., 152, 167  
 Frazzi Giovanna, 393  
 Frazzi Vito, 22, 263, 272n, 381  
 Frescobaldi Girolamo, 23, 110, 348  
 Fuga Sandro, 348n  
 Fumagalli Polibio, 21  
 Fux Johann Joseph, 217

Gabrieli Andrea, 232, 342-43, 348n, 385  
 Gabrieli Giovanni, 233, 334, 342-43, 348n, 384  
 Gaetani Bernardo, 107n  
 Gagliardi Giannino, 393  
 Gaiani Giuseppe, 29, 52  
 Gaianus, 313n  
 Galeazzi Antonio Galeazzo, 89, 91n, 382  
 Galeazzi Reginaldo, 89-90, 91n, 383  
 Galiè Antonio, 371, 372  
 Galletti Alfredo, 360n  
 Galli Amintore, 144n, 194  
 Galli Luigi, 393  
 Galliera Arnaldo, 353n  
 Galignani Giuseppe, 5, 21-2, 30-1, 55, 57, 60, 72n, 73n, 76n, 93, 96, 99, 109, 129, 245-47  
 Gallini Franco, 393  
 Gallini Natale, 38-9, 352, 353n, 358-59, 393  
 Gallo Nicolò, 33-4, 176, 187, 246-47  
 Gallotti Salvatore, 107n  
 Galuppi U., 31, 110  
 Gambetta A., 107n  
 Gara Eugenio, 144n, 360n  
 Garibaldi Giuseppe, 9  
 Gasperini Guido, 381  
 Gatti Carlo, 75, 140, 144n, 381, 390  
 Gatti Guido Maggiorino, 381  
 Gauss Otto, 72n  
 Gavazzeni Gianandrea, 313n, 360n  
 Gelli Piero, 383  
 Gemito Vincenzo, 35, 46, 68, 223, 362, 389  
 Gentile Giovanni, 341  
 Gerbella Eraclio, 152

Gerelli (M<sup>o</sup>), 352  
 Gessi Alessandra, 393  
 Gesualdo da Venosa, 343  
 Geyer (pittore), 316  
 Ghezzi Giuseppe, 389  
 Ghezzi Sebastiano, 389  
 Ghione Francesco, 168  
 Ghiringhelli Antonio, 39, 358  
 Ghisi F., 313n  
 Ghislanzoni, 269, 278  
 Ghizzolo Giovanni, 98, 106  
 Giacosa Giuseppe, 62, 71n  
 Gianturco Emanuele, 21  
 Gigli Beniamino, 38, 352  
 Gillet M., 124  
 Giordano Luca, 343  
 Giordano Umberto, 61, 74  
 Giorgini Carlo, 393  
 Giotto da Bondone, 232, 348n  
 Giovannelli Giuseppina, 45  
 Giovannetti Ludovico, 372  
 Giovannetti Scipioni Lari, 371, 373  
 Giraldi R., 313n  
 Giraud (cantante), 45, 55  
 Giublesi Mario, 389  
 Giudici Estrada, 72n  
 Giuliani Claudia, 393  
 Giusti Giuseppe, 145n, 157  
 Gluck Christoph Willibald, 53, 83, 117, 139, 205, 317  
 Gobatti Stefano, 76n, 278  
 Goldmarck Carlo, 276  
 Gomez Carlos, 70n, 275  
 Gounod Charles, 70n, 71n, 226  
 Gramatica Emma, 91n  
 Granci di Lucca, 219  
 Grassi Antonio, 337-38  
 Grati Eraldo, 373n  
 Graziosi Antonio, 223n  
 Graziosi Carlo, 389  
 Grimaldi Floriano, 393  
 Grocco (medico), 175  
 Guerrini G., 313n  
 Gui Vittorio, 234n  
 Guido d'Arezzo, 341  
 Guilmant Félix Aléxandre, 73n  
 Gulli Luigi, 36  
 Gutierrez Garcia, 288  
 Haberl Franz Xaver, 21, 47, 136  
 Haller Michael, 21  
 Händel Georg Friedrich, 53  
 Handl I., 134  
 Hartig Francesco, 242-43  
 Haydn Franz Joseph, 205, 214, 216n, 217, 226, 255, 317, 362  
 Hugo Victor, 18, 287, 321  
 Ibsen, 46  
 Illica Luigi, 21-2, 60, 62, 71n  
 Impiccinni Emanuela, 393  
 Incagliati, 74n  
 Ingegneri Marco Antonio, 343  
 Inzaghi Luigi, 382, 393  
 Iommelli, 214  
 Iovino Roberto, 383  
 Ivon Emma, 45  
 Janacconi (musicista), 215n  
 Kinsky Giorgio, 388  
 Labroca Filippo, 269  
 Laganà Franco, 393  
 Landini Agostino, 107n, 382  
 Lassalle, 58  
 Lavigna Vincenzo, 16, 215-17, 225, 241, 244, 255, 258, 274, 317  
 Lechi Fausto, 337-38  
 Led Zeppelin, 11  
 Legrenzi Giovanni, 23, 110, 347, 370  
 Leichtenritt Hugo von, 341  
 Lenbach Franz von, 333, 390  
 Leo, 234n  
 Leonardo (da Vinci), 46, 325, 332, 348n  
 Leoncavallo Ruggero, 71n,  
 Leopardi Giacomo, 23, 89, 157, 213, 260n  
 Lesca Giuseppe, 36, 191  
 Lessona Michele, 313n  
 Lhérie, 58  
 Liburdi Enrico, 382  
 Liguori R., 313n

Listz Franz, 47, 70n, 127  
 Locatelli Tommaso, 277  
 Lombroso Cesare, 267, 332  
 Lonati Vincenzo, 271, 369, 372n, 337  
 Lotti Antonio, 29, 232, 348  
 Lualdi Adriano, 313n  
 Luccardi Vincenzo, 13,  
 Luini Bernardino, 348n  
 Luisetto Giovanni, 393  
 Lunghi Ferdinando L., 313n  
 Luzio Alessandro, 140, 144n, 271, 330,  
 380, 382  
  
 Maccari Cesare, 233  
 Maffei Clara, 330  
 Maggi, 241  
 Magni Dufflocq E., 313n  
 Maldotti Angelo, 389  
 Mameli Goffredo, 145n, 361  
 Mancinelli Luigi, 161n, 276  
 Mancini Marta, 393  
 Mancino Alissia, 393  
 Manfredi C., 107n  
 Mantegna Andrea, 343, 248n  
 Mantovani Guido, 393  
 Mantovani L., 167  
 Manzoni Alessandro, 19, 141-42, 145n,  
 146n, 159, 178, 194, 224, 226-7, 279, 313n,  
 324, 326, 363, 366  
 Marcelli Marcella, 393  
 Marcello Benedetto, 29, 31, 55, 59, 99, 225,  
 234n, 273, 371  
 Marchesi Gustavo, 29, 72n, 76n, 247, 382,  
 393  
 Marchetti Filippo, 70n, 275  
 Marenzio Luca, 5, 98, 343  
 Margherita (regina d'Italia), 234n  
 Mariani Angelo, 75n, 76n, 77, 252, 267, 277-  
 78, 359, 387  
 Marini Antonietta, 220  
 Marini Ignazio, 220  
 Marini Tito Benedetto, 394  
 Marini Marini Vincenzo, 394  
 Mariotti Giovanni, 32-3, 66-7, 74n, 76n, 129,  
 153, 170, 184, 246-47, 382  
 Martinelli A., 186n  
  
 Martinengo Giulio Cesare, 346, 370  
 Martini Ferdinando, 99  
 Martini Gianbattista, 71n, 106, 217, 274, 344  
 Martinotti Sergio, 382  
 Martucci Gaetano, 127n  
 Martucci Giuseppe, 21, 98, 112, 127n, 191  
 Marucci Luciano, 7, 382  
 Marx Carlo, 13  
 Mascagni Pietro, 71n, 89, 91n, 92-7, 193,  
 360, 381, 383-84, 388  
 Mascheroni Edoardo, 28  
 Maserenti Jacques, 272n  
 Massari Alessandra, 394  
 Massenet Giulio, 276-77, 353n  
 Massini Pietro, 217-19, 227, 317  
 Mattei P. Stanislao, 214  
 Maurel, 58  
 Mayr Giovanni Simone, 214  
 Mazzucato Alberto, 75  
 Medici Mario, 28, 368, 373, 382  
 Mendelssohn-Bartholdy Felix, 117, 214,  
 226, 362  
 Mercadante Saverio, 156, 202, 220-21, 225,  
 275  
 Merelli Bartolomeo, 17, 219  
 Metlicovite Leopoldo, 24  
 Meyerbeer Giacomo, 71n, 221, 319  
 Michelangelo (Buonarroti), 181, 324-25,  
 332, 342, 348n, 364  
 Micheli Giuseppe, 382  
 Mila Massimo, 359, 360n, 383  
 Miller P., 107n  
 Milza Pierre, 383  
 Minardi Gian Paolo, 383-84  
 Minozzi Achille, 35  
 Mioli Piero, 383  
 Mischianti Oscar, 394  
 Mompellio Federico, 313n, 360n  
 Monaldi Gino, 12, 383  
 Montefiore Tomaso, 382  
 Monteverde Giulio, 186n  
 Monteverdi Claudio, 5, 22-3, 254, 273, 280,  
 343, 346, 370  
 Morales Cristoforo, 342  
 Morelli Domenico, 362  
 Moretto (Alessandro Bonvicino), 343

Morini Mario, 96, 383  
 Moschini Daniela, 394  
 Motti Maria Rita, 394  
 Mozart Wolfgang Amadeus, 23, 205, 214, 226, 252, 317, 362-63  
 Mulè F.P., 313n  
 Mulè Giuseppe, 267, 269, 313n  
 Mussi (sindaco di Mi), 34, 178, 181  
 Mussolini Benito, 74n  
 Mussorgskij Modest, 12

Nandon, 270  
 Nardella Raffaella, 7, 383, 394  
 Nasi Nunzio, 72n, 193, 195, 198n  
 Nataletti G., 269, 313n  
 Negri Ada, 22  
 Negri Edoardo, 383  
 Negri (insegnante), 241  
 Negroni Morosini (contessa), 140  
 Nicolai Ottone, 156, 222  
 Nietzsche Friedrich, 46  
 Ninchi Annibale, 91n  
 Nini Alessandro, 275  
 Nono Luigi (pittore), 21  
 Nono Luigi (musicista), 348  
 Nono Rina, 394  
 Nono Urbano, 21  
 Nordau Max, 332  
 Noris Matteo, 347  
 Notarianni Rita, 394  
 Novelli Anna Maria, 7, 174, 389  
 Novelli Renato, 13, 387, 394

Oliva Domenico, 191  
 Orazio, 125, 258  
 Orioli (pianoforti), 353n  
 Orlando Vittorio Emanuele, 194, 198n  
 Ortiz Diego, 112, 134

Paci Letizia, 394  
 Pacini Giovanni, 156, 201, 220, 275  
 Paër Ferdinando, 59  
 Pagani A., 313n  
 Paglialunga Arcangelo, 394  
 Pagliari Renato, 394  
 Paisiello Giovanni, 59, 113, 214

Paladini Ettore, 71n, 330  
 Palescia Alberto, 383  
 Palestrina Giovanni Pierluigi da, 5, 22-3, 28-9, 47n, 48, 53, 55, 80, 105, 117, 134, 136, 144n, 225, 227, 232, 234-35, 254, 256, 260n, 264, 273, 280, 300, 342-43, 348n, 370-71, 377, 389  
 Pallavicini (conte), 99, 213  
 Panizza Giacomo, 220  
 Pannain Guido, 313n, 359, 360n  
 Panzacchi Enrico, 36, 184, 186n, 191  
 Panzini (musicista), 21  
 Paolone Rosarita, 393  
 Papini Giovanni, 272n  
 Paravicini R., 240  
 Parente Alfredo, 313n, 360n  
 Parodi Renato, 259  
 Pascarella Cesar, 175, 186n  
 Pasini Francesco, 347  
 Pasini Laura, 267  
 Pasquali B., 106  
 Patella Luca Maria, 394  
 Patrizi Imerio, 388  
 Pedrazzi Maria, 38  
 Pedrell Felipe, 23, 299  
 Pedretti P., 167  
 Pegnitz (poeta), 257, 323  
 Pelloux Luigi, 198n  
 Peretti O., 152  
 Peretti Paolo, 394  
 Pergolesi Giovanni Battista, 23, 388  
 Peri Jacopo, 23  
 Perosi Lorenzo, 21, 23, 73n, 97n, 105  
 Perugino (Pietro Vannucci), 342  
 Petrarca Francesco, 332  
 Petrassi Goffredo, 269  
 Petrella Enrico, 275  
 Petrobelli Pierluigi, 5, 394  
 Petrocchi Giuseppe, 43, 70n  
 Petrocchi Maria Pia, 387, 394  
 Pezzani F., 152, 167  
 Phillips-Matz Mary Jane, 383  
 Piacentini Domenico, 33  
 Piamarta Giovanni, 21  
 Piamonte Guido, 382  
 Piantanida, 241-42, 283

Piatti Alfredo, 75n, 243  
 Piave Francesco Maria, 18-9  
 Pigorini Luigi, 76n  
 Pilati Mario, 196-98, 383  
 Pinturicchio (Bernardino di Betto), 342, 348n  
 Pio IX (G. Mastai Ferretti), 145n  
 Piroli (senatore), 330  
 Pitoni O., 106  
 Pittarello, 105  
 Pizzetti Bruno, 173n, 389  
 Pizzetti Ildebrando, 22-3, 33, 37, 56, 59, 65, 67-8, 72n, 73n, 107n, 109, 162, 167-68, 170-71, 173n, 174, 179, 182, 195-97, 211, 256, 263-64, 266-67, 269, 272n, 280, 348n, 359-60, 373, 378, 381, 383-84, 387, 389  
 Poggiali Ciro, 360n  
 Pollini Cesare, 103  
 Polo Enrico, 191  
 Pompei Edoardo, 95-7, 384  
 Ponchielli Amilcare, 21, 23, 71n, 75n, 76n, 116, 186n, 273, 275, 277  
 Porta Costanzo, 71n, 98, 106  
 Porzio Michele, 384  
 Pougin Arthur, 32-3, 241, 243, 243-44  
 Praga Emilio, 70n  
 Pratella Balilla Francesco, 266  
 Premoli Giovanni, 21  
 Preti Mattia, 343  
 Provesi Ferdinando, 17, 214, 218, 239, 241, 248, 254, 282, 315, 390  
 Pucci Erminia, 346  
 Puccini Giacomo, 61-2, 71n, 91n, 266, 276  
 Purcell Henry, 237  
  
 Radiciotti Giuseppe, 70n  
 Raffaello Sanzio, 71n, 342, 348n  
 Rameau Jean-Philippe, 217  
 Ratti B., 106  
 Rausa Giuseppe, 11  
 Ravanello Oreste, 347  
 Ravel Maurice, 252  
 Re Lina, 394  
 Remondi Roberto, 21  
 Repetto M., 107n  
 Resigno Edoardo, 384  
  
 Respighi Carlo, 384  
 Reyer Gustavo, 277  
 Riboli Ivanoe, 394  
 Ricci F. M., 387  
 Richter Hans, 191  
 Ricordi Giovanni, 71n  
 Ricordi Giuditta, 24  
 Ricordi Giulio, 11, 21-4, 27-8, 31-3, 36, 47-8, 62-4, 71n, 72n, 75, 93-6, 105, 108-09, 130, 149, 153, 166, 175-76, 245, 272n, 278, 316, 390  
 Ricordi Tito, 19, 30, 57, 71n  
 Riemann Hugo, 279  
 Righi Telesforo, 74n, 175  
 Rigolli Alessandro, 384  
 Rinaldi Mario, 6, 94-5, 97n, 140, 142, 146n, 384  
 Ritter G., 346  
 Riva Federica, 394  
 Rizzi Giovanni, 140-42, 145n, 146n, 366, 388  
 Robustelli G., 144n, 145n  
 Robusti Jacopo (Tintoretto) 342  
 Rognoni Franco, 389  
 Rolland Romain, 341  
 Rolandi U., 313n  
 Rolla Alessandro, 240-41, 390  
 Romagni Luigia, 394  
 Romani Felice, 97n  
 Romanino (Girolamo da Romano), 343  
 Roncaglia Gino, 75n, 94-7, 140, 268-69, 271, 281n, 283, 294, 297, 299, 300-01, 359, 360n, 384, 390  
 Roncaglia Nella, 394  
 Ronga Luigi, 314n, 359, 360n  
 Rosati, 269  
 Rossi Doria G., 313n  
 Rossi Lauro, 38, 70n, 75n, 275, 278, 362  
 Rossi Nino, 272  
 Rossini Gioacchino, 11-2, 17, 23, 70n, 71n, 97n, 113, 156, 200-01, 203, 205, 213, 221, 226, 233, 266, 275, 279, 282, 338, 363, 377, 389  
 Rosso L., 107n  
 Roux (senatore), 34, 187-88  
 Rovani Giuseppe, 341  
 Rovetta Giovanni Battista, 346, 370

Rovettino G.B. (detto Volpe), 346, 370  
 Rubinstein Anton Grigor'evi, 127  
 Rugarli (prof.), 150  
 Ruskin John, 46, 232  
  
 Sacchetti Arturo, 394  
 Sachs Hans, 257, 323  
 Saint-Saëns Camillo, 224  
 Sala Mariella, 394  
 Saladino Michele, 144n  
 Salvato Fabio, 394  
 Salvi Lorenzo, 220  
 San Benedetto (martire), 8  
 San Francesco, 36  
 Sangiorgi A., 313  
 Sansovino, 343  
 Santi Muratori, 76n  
 Santini (abate), 216n  
 Sanvitale Jacopo, 161, 387  
 Sanvitale Stefano, 31  
 Sarto Giuseppe (Pio X), 22  
 Sassaroli Vincenzo, 278  
 Savoldo, 343  
 Sbodio, 45  
 Scarlatti Domenico, 31, 144n, 234, 281, 348n, 372n, 373  
 Scarpari Adele, 394  
 Schaub-Koch Emile, 265-66  
 Schiller Johann Christoph, 18, 158  
 Schoenberg Arnold, 131n, 370  
 Schopenhauer, 46  
 Scopinich Elvira, 346  
 Schubert Franz, 205, 226  
 Schumann Robert, 117, 226, 252, 319, 362  
 Schuster Idelfonso card., 364  
 Seitz Ludovico, 233  
 Seletti Giuseppe, 240  
 Serafini Renato, 394  
 Setaccioli Giacomo, 142  
 Sgambati Giovanni, 21, 279  
 Shakespeare William, 18, 71n, 307, 312  
 Shaw Maria, 220  
 Signorelli Luca, 324  
 Sofocle, 152  
 Solera Temistocle, 17, 156, 221-22  
 Solimena, 343  
  
 Somma, 393  
 Sonzogno, 71n  
 Sordi Katy, 394  
 Sormani Giuseppe, 241-42  
 Spatz Giuseppe, 64  
 Spatz Olga, 74  
 Spontini Gaspare, 23, 203, 226, 281, 317  
 Stabile, 343  
 Staël Holstein De, 141, 146  
 Stefano (barbiere), 8  
 Stignani Ebe, 259  
 Stolz Teresa, 24, 32-3, 63-4, 75n, 77, 178, 267, 387  
 Stolzing Walter von, 257, 323  
 Stradella Alessandro, 98  
 Stradivari Maria, 33, 168, 179  
 Strauss Richard, 252, 276  
 Stravinsky Igor, 252  
 Strepponi Barberina, 24, 175  
 Strepponi Giuseppina, 17-8, 29, 36, 55, 72n, 94, 138-40, 187, 244, 389  
 Streubühr Cristine, 394  
 Sturzo Luigi, 37  
 Szekeli, 272n  
  
 Tacchinardi, 37  
 Taffanel Claude Paul, 30, 57, 73n, 109, 124, 128, 388  
 Taine Hippolito, 341  
 Tamagno Francesco, 27, 44, 71n  
 Tanzini U., 152  
 Tartini Giuseppe, 31, 48-9, 71n, 72n, 106, 136, 217  
 Tavi Antonio, 341  
 Tebaldini Brigida (Dina), 39  
 Tebaldini Carolina (Lina), 30  
 Tebaldini Emilia (Vicinnelli), 30, 351-52  
 Tebaldini Marie, 30  
 Tedeschi (Ed.), 72n  
 Tedoldi Agide, 22  
 Terenzio Vincenzo, 385  
 Termini Claudia, 394  
 Terrabugio Giuseppe, 22  
 Thode Henry, 46, 47n  
 Thode von Bülow Daniela, 27, 46, 47n  
 Tiby O., 313n

Tiepolo Giambattista, 233  
 Tinel Edgar, 51, 136-37, 388  
 Tiresia (indovino), 156  
 Tirindelli P. A., 346  
 Tiziano (Vecellio), 233, 325, 343, 348n  
 Tomadini Jacopo, 226  
 Toni Alceo, 313n, 338  
 Tornaghi Borgani Amalia, 72n  
 Torre Franca Fausto, 269, 271, 272n  
 Toscanini Arturo, 23, 30, 34, 36, 68, 109, 186,  
 191, 198n, 252, 268, 270, 352-53, 355-56,  
 359, 367-68, 373n  
 Toscanini Walfredo, 394  
 Traetta Tommaso, 59, 110  
 Traini Pinella, 394  
  
 Ughi Uto, 372  
 Umberto I (di Savoia), 22  
 Uttini Luigia, 10, 17  
  
 Vallotti Francesco Antonio, 5, 28-9, 48-51,  
 55, 71n, 80, 98, 112-13, 132-33, 135-36,  
 217, 227, 230, 274, 306, 370, 388  
 Veirat Pietro, 66  
 Vender G., 105n  
 Verdi Carlo, 17  
 Verdi Icilio Romano, 17  
 Verdi Virginia, 17  
 Veretti Antonio, 269  
 Veronese Paolo, 343  
 Veroni Guglielmo, 33, 65, 76n, 384, 389  
 Vetro Gaspare Nello, 188, 382, 385, 394  
 Viadana P. Ludovico Gross da, 106  
 Vicinelli Franco, 394  
 Vidal R., 58  
 Vigna Cesare, 11  
 Villani Edoardo (Edoardo Ferravilla), 71n  
 Villari Luigi Antonio, 348n  
 Villari Nono Maria, 339, 348n, 372  
 Villari Pasquale, 348n  
 Villari Vincenzo, 394  
 Vinaccesi B., 31  
 Virgilio Publio Marone, 54, 125, 161n  
 Vittoria (regina d'Inghilterra), 9  
 Vittoria Tomaso Lodovico da, 106, 137,  
 342  
 Vittorio Emanuele II (di Savoia), 22  
 Vivaldi Antonio, 97  
 Vivanti Annie, 142-43, 146n, 388  
 Vogler George Joseph, 217  
  
 Wagner Riccardo, 11-2, 19, 34, 36, 58, 70n,  
 71n, 73n, 75n, 76, 94, 117, 144n, 156, 205,  
 214, 226, 252-55, 257, 260n, 267-69, 271,  
 277, 279, 281, 312, 314-21, 323-28, 330-34,  
 337-38, 367-379, 390  
 Weber Carl Maria von, 217, 255, 316  
 Wend Flore, 272n  
 Werfel Franz, 10-3, 385  
 Wiel T., 346-47  
 Witt Franz, 226  
  
 Zanardelli Giuseppe, 76n, 198n  
 Zanardi Dafne, 33, 152  
 Zandonai Riccardo, 191n, 266, 269  
 Zanella Amilcare, 91n, 223  
 Zanetti Emilia, 385  
 Zarlino Giuseppe, 342  
 Zecca Laterza Agostina, 394  
 Zerega (farmacista), 52  
 Ziani Marc'Antonio, 347, 370  
 Zingarelli Niccolò, 214, 215n  
 Zipoli D., 31  
 Zola Emile, 111-12, 127n  
 Zuelli Guglielmo, 223n

## ***Indice generale***

- 5     ***Prefazione***  
      *Pierluigi Petrobelli*
- Premessa***  
6     *Anna Maria Novelli & Luciano Marucci*
- 8     ***“Il fanciullo in un’anima grande”***: *Verdi e i suoi ammiratori*  
      *Renato Novelli*
- Biografie***  
17    *Giuseppe Verdi*  
21    *Giovanni Tebaldini*
- Cronologia***  
27    *1875-1952*
- RiEvocazioni***  
43    *Ricordi Verdiani*  
89    *Lettera inedita*  
93    *Verdi-Mascagni-Tebaldini*  
98    *Celebrazioni italiane*
- L’approdo al Sacro***  
103   *Verdi e una Messa mancata*  
109   *La musica nella settimana di Pasqua a Parigi*  
111   *Tre pezzi religiosi di Giuseppe Verdi*  
128   *Teatri e cose d’arte*  
132   *Ancora sul “Te Deum”*  
138   *Sulla religiosità di Verdi*
- Il Conservatorio di Parma per Verdi***  
149   *Giuseppe Albini parla di Verdi*  
162   *L’Orchestra del R. Conservatorio di Parma a Busseto*  
175   *La morte di Verdi*  
187   *La casa delle Roncole al Conservatorio*  
191   *Odissea parmense*
- Tra i Grandi della Storia***  
201   *Da Rossini a Verdi*

	<b>Verdi 1813-1913</b>
211	<i>Nel primo centenario della nascita</i>
224	Giuseppe Verdi nella musica sacra
	<b>La soglia vietata</b>
239	<i>Giuseppe Verdi e il Conservatorio di Milano</i>
	<b>La rivisitazione del Genio</b>
251	<i>Discorso Commemorativo</i>
	<b>PreSaggi</b>
263	<i>Altra corrispondenza</i>
273	Giuseppe Verdi. I suoi imitatori e i suoi critici
281	De “La melodia verdiana”
315	Verdi e Wagner
	<b>L’Identità Italiana</b>
337	<i>Su “La Tradizione musicale”</i>
	<b>La persistenza della memoria</b>
351	<i>Tebaldini e la Casa di Riposo per Musicisti</i>
354	L’adesione dei Verdiani “che conobbero Verdi”
358	<i>Commemorazioni Verdiane 1951</i>
361	Fuori del Teatro
367	<i>Ultime conferenze</i>
	<b>Bibliografia</b>
377	<i>Scritti di Giovanni Tebaldini su Giuseppe Verdi</i>
380	<i>Scritti di altri autori su Verdi-Tebaldini</i>
386	<b>Abbreviazioni</b>
387	<b>Indice delle illustrazioni</b>
391	<b>Fonti archivistiche</b>
393	<b>Ringraziamenti</b>
395	<b>Indice dei nomi</b>



Finito di stampare nel mese di novembre 2001  
Presso Grafiche D'Auria s.r.l. - Ascoli Piceno  
© 2001 Anna Maria Novelli di Ascoli Piceno e Renato Novelli di San Benedetto del Tronto  
Tutti i diritti riservati

## **Testo dell'invito alla manifestazione di presentazione del libro**

Il rapporto tra Giuseppe Verdi e il musicista-musicologo Giovanni Tebaldini, sviluppatosi dal 1894 al 1901, è il filo conduttore del libro. Il più grande compositore del melodramma italiano era giunto all'ultima fase creativa con mirabili *Pezzi sacri*, tra cui il *Te Deum*. Tebaldini andava distinguendosi come Maestro della storica Cappella della Basilica di Sant'Antonio a Padova, poi quale Direttore del glorioso Conservatorio di Musica di Parma. Più tardi ebbe un ruolo di primo piano nel rinnovamento del gusto musicale in Italia, particolarmente nella riforma della musica sacra.

In più di mezzo secolo di attività si era dedicato, con passione e competenza, anche allo studio della complessa produzione verdiana e aveva dettato saggi, tenuto conferenze, ricordato incontri e conversazioni.

Dopo accurate ricerche e approfondimenti, sono stati riuniti organicamente i suoi scritti - editi e inediti - sostanzianti da dotte e acute analisi, nonché da originali intuizioni ancora oggi sorprendenti.

I diversi materiali - supportati da molte appendici (corrispondenza, annotazioni, riflessioni, ecc.), raccordati e integrati con commenti e note esplicative - tra l'altro rivelano aspetti finora inesplorati e contribuiscono a chiarire problematiche rimaste aperte.

Ne è risultato un "testo unico", divulgativo e a un tempo specialistico - basato sull'assoluta attendibilità delle fonti - capace di rievocare con puntualità, e perfino emotivamente, la relazione fra i due protagonisti, accomunati soprattutto dagli alti ideali artistici e dalla volontà di ridestare l'interesse per la nostra identità musicale.

L'iniziativa editoriale, a chiusura dell'anno verdiano, si inserisce a pieno titolo tra le tante che hanno celebrato la ricorrenza. Per Tebaldini, alla vigilia del cinquantenario della scomparsa, rappresenta il momento iniziale di una doverosa rivisitazione.

### **Presentazione del libro a cura della musicologa Paola Ciarlantini**

(Auditorium della Fondazione Carisap di Ascoli Piceno, 1 dicembre 2001)

#### **Introduzione**

Ringrazio innanzitutto i due autori, Anna Maria Novelli e Luciano Marucci, e l'editore Sergio D'Auria, per avermi voluta come relatrice in questa manifestazione di presentazione dell'importante volume *IDEALITÀ CONVERGENTI - Giuseppe Verdi e Giovanni Tebaldini*.

Parlare del rapporto tra questi due grandi della musica e, soprattutto parlare di Tebaldini nella sua patria adottiva, per me costituisce un grande onore e un compito impegnativo.

Prima di addentrarmi nell'analisi del volume, mi sia consentito di rispondere a due domande che forse molti dei presenti segretamente stanno formulando: chi è stato esattamente Giovanni Tebaldini e quale ruolo ha rivestito nella storia della musica del Novecento? Perché Verdi lo ha scelto come privilegiato interlocutore nell'ultimo periodo della sua vita? Rispondere alla prima rende pleonastica la risposta alla seconda.

Tebaldini, formatosi anche alla prestigiosa scuola di musica sacra di Ratisbona, fu un pioniere della nascente musicologia italiana, con contributi quali, ad esempio, *L'Archivio Musicale della Cappella Antoniana in Padova - Illustrazione storico-critica* (Padova, 1895), *La musica sacra nella storia e nella liturgia* (Macerata, 1904), *L'Archivio Musicale della Cappella Lauretana - Catalogo storico-critico* (Loreto, 1921); un insigne studioso del canto gregoriano e della polifonia palestriniana, addirittura scelto, con pochi altri, dal cardinale Giuseppe Sarto (futuro Pio X) quale riformatore della musica sacra in Italia; un filologo musicale *ante litteram* operante in un'epoca, quella post-positivista, che avversava, in nome di un malinteso senso di progresso, i recuperi di musica del passato. Ciononostante si dedicò con passione alla revisione critica e alla trascrizione di composizioni fondamentali del barocco musicale, come la *Rappresentazione di Anima et di Corpo* di Emilio de' Cavalieri, l'oratorio *Jephte* di Giacomo Carissimi, l'*Euridice* di Jacopo Peri e Giulio Caccini, *L'Incoronazione di Poppea* di Claudio Monteverdi. Da critico esigente, collaborò a periodici prestigiosi come la "Rivista Musicale Italiana" e la "Gazzetta Musicale di Milano"; talmente coerente con le sue idee sin dall'età giovanile che un suo articolo negativo su una Messa di Polibio Fumagalli, suo docente di composizione, gli costò il posto al Conservatorio di Milano. Come direttore di coro guidò la Cappella di San Marco a Venezia, quella di Sant'Antonio a Padova e, dal 1902 al 1924, quella della Basilica di Loreto. Fu pure compositore fecondo, vincitore di concorsi internazionali, che in campo sacro guardava a Palestrina, ma in ambito profano studiava la produzione contemporanea francese, italiana, tedesca e ricercava soluzioni armoniche innovative. Come didatta, fu autore del *Metodo di studio per l'organo moderno*, direttore del

Conservatorio di Parma, docente della cattedra speciale di “Esegesi del canto gregoriano e della polifonia palestriniana”, istituita per lui da Francesco Cilèa al Conservatorio di Napoli nel 1925. Ebbe il merito di formare alunni della statura di Vito Frazzi, Bruno Barilli e, soprattutto, Ildebrando Pizzetti, suo erede spirituale. Dunque, un esponente di primo piano della cultura italiana tra fine Ottocento e primo Novecento, legato da rapporti di amicizia con Antonio Fogazzaro, Luigi Illica, Arrigo Boito, Giuseppe Martucci, Marco Enrico Bossi, Lorenzo Perosi, Arturo Toscanini.

Ma, leggendo al di sopra di quello che potrebbe sembrare uno sterile elenco di ruoli, dobbiamo essere riconoscenti a Tebaldini per la sua attività di preveggenza e solitario “comunicatore” culturale: in linea con la *forma mentis* dello studioso di musica antica che, per farla conoscere ed apprezzare dai suoi contemporanei, la correda di una robusta attività divulgativa.

Tebaldini ha sentito con forza l’istanza etico-culturale di testimoniare il suo tempo, contribuendo a far conoscere alle nuove generazioni le grandi personalità musicali che aveva avuto la fortuna di frequentare. Ha dedicato numerose pagine autobiografiche e articoli critici non soltanto a Verdi. Tra gli altri, a Ponchielli (che era stato suo maestro di composizione al Conservatorio di Milano), a Perosi e Toscanini (suoi colleghi in campo artistico), a Pizzetti (suo antico alunno) e a tanti altri. Non ha trascorso la sua esistenza ad accrescere vacuamente la sua gloria personale, ma ha interrogato ed interpretato la sua epoca. Sempre schivo, sempre consapevole che la Storia, e non i singoli uomini, secondo una prospettiva a lungo termine, avrebbe sedato le diatribe e messo, culturalmente parlando, tutte le tessere del mosaico al loro posto.

Pertanto, il volume, come vedremo in dettaglio, risulta un’opera da leggere a più livelli, densa com’è di stimoli e informazioni per il musicologo, il sociologo della cultura, lo storico del costume, l’esperto di estetica.

### La struttura

Uno spirito analogo a quello di Tebaldini, nutrito cioè di istanze comunicative ed ermeneutiche, ha spinto i due autori all’imponente opera di ricerca di cui il volume è l’esito. Il fatto che Anna Maria Novelli sia nipote del musicista ha permesso di avere a disposizione l’archivio di famiglia, ha favorito la collaborazione di biblioteche, istituzioni (tra cui, in un ruolo privilegiato, l’Istituto Nazionale di Studi Verdiani e il Conservatorio di Parma), ma non ha pesato nella stesura, improntata ad un estremo rigore ed aliena da riferimenti privati. Gli autori hanno trattato la materia in modo altamente scientifico, comprovando le proprie fonti con una mole imponente di materiale documentario sussidiario e fornendo i testi originali di introduzione storica e corredo critico.

Vorrei citare, ad esempio del loro modo di procedere, un breve capitolo, dal titolo *Verdi e una Messa mancata* (pp. 103-107), che introduce la sezione *Approdo al Sacro* e concerne la vicenda della composizione di una Messa per il VII Centenario della nascita di Sant’Antonio da Padova, che la Presidenza della Veneranda Arca del Santo voleva fosse scritta da Verdi. Gli autori forniscono una breve introduzione, per collocare cronologicamente la situazione e costruire l’antefatto, citando addirittura verbali di riunioni. Segue la riproduzione integrale del carteggio tra l’architetto della Basilica, Camillo Boito, che si era offerto come intermediario presso Verdi e il Presidente dell’Arca del Santo, Conte Oddo Arrigoni degli Oddi, nel periodo febbraio-marzo 1894. Quando dalla lettura delle missive il lettore trae la conclusione che Verdi aveva di fatto declinato l’invito, essendo occupato a rivedere il suo *Falstaff* di imminente allestimento a Parigi, gli autori riproducono il verbale della riunione della Presidenza della Veneranda Arca del Santo, in cui si accetta l’offerta del Tebaldini (allora ancora secondo maestro di cappella in San Marco a Venezia) di comporre una Messa per l’occasione, ma con la singolare clausola che “se per avventura il M. Verdi avesse a consegnare in tempo il Suo lavoro, in questo caso la Messa del M. Tebaldini sarebbe eseguita in altra epoca”. Poi viene riportata la lettera di accettazione dell’incarico da parte di Tebaldini (e ciò dimostra la modestia dell’uomo). Di nuovo, un intervento degli autori (in corsivo) che ricordano il passaggio di Tebaldini da Venezia a Padova, nel 1894, e la fase di composizione della Messa, fino alla sua esecuzione, presso la Basilica del Santo il 18 agosto 1895. Della composizione vengono forniti i dati editoriali (Ricordi 1899), addirittura con il numero di lastra, i dettagli delle esecuzioni patavine del 1895, l’elenco dei concorsi compositivi vinti. A sostanziare il tutto, la riproduzione del testo della lettera che Arrigo Boito inviò nel giugno 1895 in risposta a Tebaldini, il quale gli aveva chiesto un giudizio sulla partitura:

Mi affretto a restituirle la *Messa di S. Antonio* [...]. L’ho letta tutta ed ammirata in parecchie sue parti [...]. È questa Messa un componimento che [...] più procede e più s’innalza e il 2° *Agnus Dei*, colla chiarezza delle sue linee puramente vocali e coll’intreccio delle sue scale palestriniane, incorona nobilmente il bel lavoro. E di ciò mi rallegra con Lei [...].

Gli autori del libro riportano, poi, un ricordo del M° Guido Alberto Fano relativo a due concerti di musica sacra che T. aveva diretto in Basilica il 16 e 17 agosto 1895, nell’ambito delle “Celebrazioni Antoniane”:

Per la prima volta allora, sotto la direzione di Giovanni Tebaldini, io udii salmodiare melodie gregoriane, modulare musiche del divino Palestrina. Orbene la commozione interna che ne provai fu tale che non dimenticherò mai più: fu per me, imbevuto fino allora di musica moderna, specie drammatica e strumentale, una vera rivelazione; e ricordo che ricevetti un'impressione così viva, che parevami, mi sia permessa l'immagine, di avere nel mio spirito, come scolpito, lo spirito di quei primi cristiani annientanti la propria individualità nella contemplazione estetica del Divin Redentore.

Concluso così mirabilmente il capitolo, gli autori lo corredano di due note al testo: la prima riguarda la vicenda biografica ed artistica di Camillo Boito, la seconda la cronologia completa della *Missa Solemnis in honorem Sancti Antonii Patavini*, a 4 voci miste ed organo obbligato, op. 12 di G. Tebaldini dal 1895 al 1953, con elenco completo delle istituzioni che nel mondo conservano una partitura a stampa delle citate Messe.

Ciò che vi ho descritto occupa solo cinque pagine del volume, su un totale di oltre 400. Cinque pagine che, per essere redatte con tanta precisione scientifica e tanta dovizia documentaria, hanno comportato un lunghissimo lavoro di ricerca e la consultazione di diversi Archivi.

Ebbene, tutto il volume è caratterizzato da questo rigore e da questa ricchezza informativa. Pregio tra i pregi, aver dato la possibilità a chiunque, anche a coloro che sono digiuni di studi musicali, di poterlo apprezzare e comprendere nell'ampiezza delle sue tematiche.

Gli autori, avendo a disposizione materiale tanto eterogeneo e così esteso nel tempo, lo hanno riunito secondo alcuni fili conduttori.

La prefazione è di Pierluigi Petrobelli (Direttore dell'Istituto Nazionale di Studi Verdiani). Seguono la premessa dei curatori e un bellissimo saggio di Renato Novelli (altro nipote di Tebaldini), "*Il fanciullo in un'anima grande*": *Verdi ed i suoi ammiratori*, in cui, oltre ai personali ricordi del nonno, egli fornisce una lettura in chiave sociologica del mito Verdi, dall'Ottocento a oggi, con originali argomentazioni. Ancora, a introduzione del volume: le schede biografiche di Verdi e Tebaldini, la *Cronologia* della presenza di Verdi nella vita di Tebaldini uomo e musicista, da quando egli, fanciullo, ascoltò per la prima volta musiche del Maestro bussetano (1875) alla fine della sua vita (1952).

Entrando nel vivo del volume, le sezioni iniziali *RiEvocazioni*, *L'approdo al Sacro*, *Il Conservatorio di Parma per Verdi* riguardano il rapporto diretto tra Tebaldini e Verdi, fino al periodo immediatamente successivo alla morte di quest'ultimo, con riproduzioni, anche in anastatica, di documenti e carteggi, di recensioni d'epoca e rare fotografie (tra cui quella, preziosa, in cui, compaiono insieme i giovanissimi Ildebrando Pizzetti, Bruno Barilli, Gilmo Candiolo e Gustavo Campanini, allora studenti a Parma, che parteciparono con Tebaldini alla traslazione della salma di Verdi presso la Cappella della Casa di Riposo per Musicisti da lui fatta erigere a Milano). Il cuore di *RiEvocazioni* è il saggio di Tebaldini *Ricordi Verdiani* (pp. 43-76), pubblicato a puntate in "Rassegna Dorica" tra il gennaio e il giugno 1940 e riprodotto integralmente. Questa parte del volume è la più densa di notizie di prima mano per un musicologo. Emergono le concezioni estetiche di Verdi e Tebaldini, uniti nell'ammirazione per l'"antico" (il primo come illustre "fruitore", il secondo come esperto), la genesi dei verdiani *Pezzi Sacri*, il giudizio positivo di Verdi su Mascagni (contestato da numerosi biografi ma riferito in prima persona da Tebaldini), l'esatta vicenda della non ammissione di Verdi al Conservatorio di Milano, la testimonianza di Tebaldini sulla particolare "religiosità" verdiana. Su tutto, emerge l'autentico rapporto umano tra i due personaggi, uniti anche da affinità caratteriali. Ad esempio, dopo essere stato presente (con Boito ed altri) alla prima esecuzione dei *Pezzi Sacri* all'Opéra di Parigi nell'aprile 1898, Tebaldini invia una lucida recensione alla "Gazzetta di Parma". Per nulla intimorito del fatto che sta giudicando le estreme creazioni del più grande compositore italiano vivente, da convinto palestriniano, scrive: "Verdi certamente, ed in ispecie per lo *Stabat* come per il *Te Deum*, non ha pensato che di dettare due *Cantate* di carattere religioso. Sbaglierebbe quindi chi credesse aver Egli voluto creare della propria e vera musica sacra". Inoltre, critica l'esecuzione, che "non sembrami abbia raggiunto l'ideale della forza, della potenza, della sonorità, dove sarebbe pur stato necessario", in particolare quella delle *Laudi alla Vergine*. Verdi, che non aveva potuto essere presente all'esecuzione per motivi di salute, tra lo stupito e lo stizzito, scrive a Ricordi, il 15 aprile, da Genova:

"Tebaldini (è proprio fegatoso) ha scritto un articolo sulla Gazzetta di Parma sui Tre Pezzi [...] dice le quattro artiste stonavano. Di fare quel pezzo [Le Laudi] un coro. Di dare a Parma il Te Deum solo [Tebaldini, infatti, lo prediligeva agli altri]. Ciò non può essere!!...".

Lo studioso riprende l'argomento dedicando un'acuta analisi stilistica ai *Pezzi Sacri* in un saggio, pubblicato sempre nel 1898 sulla "Rivista Musicale Italiana", e riportato integralmente nel volume. Verdi abbozza, ma il rigore dell'uomo e quello del musicista-musicologo Tebaldini lo conquistano definitivamente, forse gli

ricordano se stesso da giovane, quando, in nome della musica, osò correggere un tema di Fuga al maestro Francesco Basily, incontrato in casa del Lavigna, suo insegnante privato di composizione. Basily era stato uno dei tre artefici della non ammissione di Verdi al Conservatorio di Milano e Verdi non volle perdere l'occasione di criticarlo pubblicamente come musicista.

Credo risieda nella stima profonda che Verdi nutriva, oltretutto per il musicista, per l'uomo Tebaldini, la risposta al quesito da me posto all'inizio del mio intervento, ovvero: perché Verdi elesse il giovane direttore del Conservatorio di Parma ad amico e confidente nell'ultimo periodo della sua vita, accanto ad Arrigo Boito e Giulio Ricordi? Perché Tebaldini era un musicista colto, competente, e nel contempo uomo modesto e onesto, lontano da cabale, immune da tentazioni di tornaconto personale; sinceramente affezionato a Verdi e desideroso di fornirne testimonianza, umana e artistica, presso i posteri. Io penso che Verdi ne fosse consapevole, che avesse scelto in lui il suo testimone storico. E Tebaldini assolse con amore questo compito, fino alla fine della sua vita.

Dovrei proseguire nella mia descrizione del resto del volume. Vi dirò, brevemente, che la seconda parte (pp. 200-371) concerne l'insieme degli scritti e degli interventi che Tebaldini dedicò all'arte verdiana dal 1913 (anno del primo Centenario Verdiano) al 1951 (cinquantenario anniversario della morte). Tra essi, alcuni sono divulgativi, altri di notevole interesse estetico e scientifico, come *Giuseppe Verdi nella musica sacra* (pp. 224-234) e *Verdi e Wagner* (pp. 315-333). Ma ciò che più mi preme sottolineare è che la vera protagonista di questo volume risulta essere l'arte musicale italiana, dalla fine dell'Ottocento ai primi decenni del Novecento, direttamente divulgata - tramite documenti, carteggi, materiale iconografico - dai suoi più importanti esponenti. Figure principali sono sì Verdi e Tebaldini, ma con comprimari di rango quali Arrigo Boito, Giulio Ricordi, Pietro Mascagni, Ildebrando Pizzetti. Il volume ospita infatti un'ampia silloge degli scritti pizzettiani su Verdi, a partire dalla bellissima lettera del 29 ottobre 1900 inviata alla futura moglie, Maria Stradivari, in cui l'allora giovanissimo studente di composizione del Conservatorio di Parma narra l'incontro con il Grande nella tenuta di Sant'Agata. Sottolineerei in particolare il nome di Ildebrando Pizzetti: c'è un filo ideale tra Verdi e il compositore conterraneo, radicale riformatore della vocalità del teatro musicale italiano e ricercatore di un declamato denso di reminiscenze gregoriane in grado di potenziare i dati della parola. Questo filo ideale, finora non adeguatamente studiato, passa attraverso l'opera mediatrice di Tebaldini che aveva indirizzato Pizzetti verso quella direzione. E averlo delineato, pur tra le righe, costituisce un ulteriore pregio del volume.

Ho imparato molto dalla lettura di queste pagine: ho spiato dal buco della serratura salotti *fin de siècle*, come quello veneziano dei Fortuny, intuendone conversazioni ed umori. Ho visto dipanarsi il percorso estetico di quegli anni e, parallelamente, l'iter dei gusti del pubblico teatrale, fruitore via via di Verdi, Wagner, Puccini, Mascagni, Pizzetti. Sono entrata in contatto con l'umana personalità di Verdi, Tebaldini, Pizzetti e ne sono uscita arricchita, non solo professionalmente. Di tutto questo dobbiamo ringraziare sì Tebaldini, ma soprattutto i curatori della pubblicazione che gli hanno dato voce, con fatica e pazienza. Essi, appoggiati dall'intelligente scelta editoriale di "D'Auria", ci hanno fornito un'opera culturalmente generosa e scientificamente ineccepibile, di cui consiglio, di tutto cuore, la lettura.

(Come da programma, la presentazione del libro è stata preceduta dalla prolusione di Anna Maria Novelli e dall'audizione del *Te Deum* di Giuseppe Verdi)

Ad integrazione del libro di cui sopra, vedi in "Conferenze / Corsi d'Istruzione" i testi delle Commemorazioni di Giuseppe Verdi, tenute da Tebaldini a Osimo nel 19013 e a Roma nel 1914)