

B) CRITICA GENERALE.

LA MUSICA DEL VERDI.

A fine di assegnare il carattere della Musica del Verdi, favellerò in prima del Concetto di quella, in secondo dei Mezzi che effettuano il Concetto, ed in ultimo seguirò parlando della Forma generale, per essere questa la sintesi del Concetto e de' Mezzi.

a) IL CONCETTO.

Il movimento della nuova Scuola italiana, iniziato dal Rossini, continuato dal Bellini, determinato in modo più spiccato dal Donizzetti e dal Mercadante, è stato in ultimo formulato, ci si perdoni l' espressione, con molta individualità dal Verdi. E, giova il ripeterlo, non da altro procede questo moto, se non che le condizioni della Società sono



tali che volgono alla Poesia riflessa ; la qual disposizione riduce per necessità la Musica a non soprassedere ancora come indipendente dalla parola, ma, per lo contrario, ad incorporarsi col Dramma poetico, voglio dire divenir parola essa medesima. Ora il Verdi intese questo destino della nuova Scuola e gli porse un carattere compiuto; di sorta che la Musica drammatica con lui venne all' altezza maggiore che in Italia fosse mai. Allorquando il Verdi attende a scrivere un Dramma musicale, egli s'inspira in esso, ovvero si compenetra colla situazione che ne forma il nodo, coi caratteri e coll' azione che la determinano ed effettuano, e colle parole che esprimono ogni moto della passione. E con ciò egli fa avanzare da un canto la Musica, e si congiunge dall' altro colla tradizione. I Critici sovente si formano di un Maestro un idolo, e stimano che l' Arte sia durata sin lì, ma da quello innanzi vada giù a rovina. E si pensa ancora che quell' idolo non abbia in se alcuna pecca o imperfezione, onde con lui solo stanno di buona voglia e lieti. Ciò è dimostrazione di poca profondità, di difetto grandissimo, anzi singolare, nell' uso della Critica; e un simile punto di vista è esclusivo, prendendo a considerare solo l'individuo e non l' Arte in generale. Tali Critici lodano a cielo solo il Rossini, e credono non picciol dubbio il



risolvere, se dopo lui si trovi altra Musica ed altri Maestri veri, senza conoscere che tutta la Storia della nostra Musica, chi ben l'estima, è legata da un pensiero unico, il quale si sviluppa e cangia di forma, ma pur rimane sempre identico a se, ovvero non patisce alterazione sostanziale di sorta. Di modo che io paragono la nuova Scuola italiana ad un sillogismo, di cui il Rossini è la premessa, il Bellini il termine medio, e il Donizzetti, il Mercadante e il Verdi, ma in ispecie quest'ultimo, formano la conseguenza. Onde l'impulso comunicato all'Arte in Italia dal Rossini da indi in poi si è venuto sino a questo tempo presente continuando conseguentemente. E siccome ogni termine del sillogismo inchiude gli altri, così lodare uno di siffatti Maestri, vale lodar tutti, e lo stesso biasimandone uno.

Che sia tale la congiunzione dei vari Maestri parmi non si possa negare. Il *concetto* principale adunque della Musica del Verdi si è la compiuta fusione della Musica col Dramma poetico, cioè l'intendere della Musica a determinar le passioni, le situazioni e l'azione. Ma questo *concetto* rimane sinora una pura asserzione, se io non mi adopero a dimostrarlo. Onde movendo da questa presupposizione farò di porre in chiaro l'indole della Musica del Verdi, e cercato che avrò di essa, se le cose premesse varranno



col fatto a spiegarla, certo acquisteranno in ciò una pruova della loro verità, dappoichè la presupposizione cessa di essere un'ipotesi e si muta in un fatto, quando ritrova la sua conferma nella realtà delle conseguenze. Adunque quel che fa al nostro proposito si è di analizzare i Mezzi che il Verdi adopera nelle sue Musiche, a fine di attuare il suo Concetto.

b) **I M E Z Z I**

1° Mezzi sul palcoscenico

a) **Canto isolato.**

Nell'Opera in Musica i Mezzi sono sempre l'armonia di due parti, cioè de' Mezzi che si spiegano sul Palco, e dei Mezzi che si adoperano nell' Orchestra. I Mezzi che si usano sul Palco si compongono in generale del Canto isolato, o Cavatina, del Canto accompagnato, o Pezzi concertati, e dello sviluppo dell' Azione.

Ed incominciando dal Canto isolato, o Cavatina, si rammenti dividersi esso in Recitativo e Canto ritmato, le cui più generali divisioni sono il tempo largo e l' allegro.

a) *Il Recitativo.* Il Recitativo è da considerare come un preludio del canto, il quale segna il momento in cui l' affetto non ancora sollevato al calore lirico, prende una



forma piuttosto discorsiva. Nel Recitativo il carattere riflette alla propria situazione, e però in esso incontriamo di sovente la storia di quel sentimento, il quale allorquando invade l'animo del personaggio, passa dalla forma riflessa alla spontanea, e si spiega libero in un canto. Or se il Recitativo è la forma riflessa del sentimento, s'inferisce per necessità ch'esso non debba avere nella Musica drammatica propriamente detta, per sua veste musicale un canto melodioso o spontaneo, che vogliam dirlo, ma un canto riflesso e discorsivo. Nel modo che la Musica, in quel momento del suo sviluppo in cui predominò la melodia come tale, anche pel Recitativo adottò la pura forma melodica; così, per quel cangiamento che sappiamo essere intervenuto in lei, d'indirizzarsi cioè a colorire in modo determinato la passione, ragionevolmente è da tenere che essa sia per coniare pel Recitativo medesimo una foggia che abbia della parola, cioè proceda a modo di discorso. E il Verdi, il quale trovavasi in questo momento, opera da grande Artista dando spesso al Recitativo la forma discorsiva. Per esempio il Recitativo di Rigoletto al primo atto si potrebbe definire un discorso fortemente accentato. Nondimeno i vari generi di Arte non si distinguendo in fra loro con un taglio netto, e nell'uno penetrando un elemento comune all'altro, segue



che sinanche nel Recitativo penetri un sentimento lirico conveniente al canto, ed allora anche nella Musica drammatica è mestieri il Recitativo si sollevi dalla forma discorsiva alla melodica. Nè il Verdi pone in obbligo tal cosa, e nel predetto Recitativo, quando Rigoletto additando la propria dimora, in cui soleva ridursi colla figliuola, esclama — *Ma in altro uomo qui mi cangio* — una nota affettuosa vien su nel mezzo a quel Recitativo quasi prosastico. Alcuni pedanti si scagliano contro il Verdi, e gli danno del corruttore per capo, perchè egli introduce nella Musica la forma di cui abbiamo parlato. Noi abbiamo esposto di sopra le nostre idee intorno alla nuova Scuola italiana, e soggiunto che la Musica venuta al punto di voler determinare la passione e unificarsi col Dramma, deve di necessità prendere le forme che il Verdi le ha dato. Onde questo grande Maestro nell'adopere pel Recitativo una forma che volge al discorso parlato, ha inteso molto lodevolmente, ed ha determinato a meraviglia la nuova e necessaria tendenza della Musica. Vogliamo solamente osservare che non è da credere essere questo il carattere di tutti i suoi Recitativi, sì bene l'ultima e più precisa determinazione a cui esso sia pervenuto nel modo di scrivere il Recitativo. Nè poteva essere altrimenti. Io son d'opinione che ogni Maestro non solo



percorra un tirocinio innanzi di pervenire a formarsi nettamente uno stile, ma ancora che peni buono spazio di tempo a raggiungere la predetta perfezione, durante il quale tempo è forza che il suo stile proceda indeciso. Il Rigoletto a noi sembra una di quelle Musiche ove lo stile del Verdi abbia raggiunta la sua maggior determinazione, ove è più frequenza di pezzi drammatici, e il canto individualizzato, e però dal Rigoletto abbiamo tratto il nostro esempio. Questo che in generale abbiamo detto del Recitativo a solo, vale altresì de' duetti tessuti con solo il Recitativo. Al qual proposito io addurrò come esempio stupendo il duetto tra Rigoletto e Sparafucile, ove scorgiamo la Musica volgere manifestamente alla parola.

b) *Il Largo*. Abbiamo considerato il canto come quello il quale fa testimonio del momento in cui il sentimento da riflesso diventa spontaneo. Ora se consideriamo quella legge di continuità, la quale appartiene sì al campo della Natura come dello Spirito, in questo modo seguita che il sentimento vada successivamente e a poco a poco comprendendo l'animo del personaggio. Onde il Largo comincia con un sentimento sereno e quieto, il quale divien caldo a proporzione che il Largo procede innanzi. Questo andamento della passione il Verdi l'ha espresso nella forma sempre



ascensiva del canto. L'esempio corrispondente si potrà trarre dall'analisi che faremo del largo di Leonora al primo atto del Trovatore. La frase ascensiva si adatta eziandio benissimo a quella maniera di Larghi, abbastanza generali, in cui il sentimento si manifesta da prima come differenza e poi come armonia. E mi spiegherò meglio e più distesamente. Il Largo alcune volte determina il momento della differenza nella passione, cioè quello in cui i vari affetti tenzonano ancora nell'animo del personaggio. Questa tenzone riesce ad una mancanza di determinazione nel sentimento, e questo sentimento, sto per dire, dubbioso, è effigiato dal tempo piano nel Largo, e d'altro canto gli svariati affetti che si contendono il predominio ingenerano la varietà del Largo medesimo. Ora il processo della passione nel Largo è nel dileguare che fanno sempre più quelle differenze, le quali a misura che svaniscono lasciano maggiormente un sentimento unico. Il predominio sempre crescente di un sentimento accende l'animo e lo solleva a calore sempre più grande. Per tanto questi Larghi si trovano avere tre momenti. Cominciano, come dicemmo, con un sentimento dubbioso, il quale si unifica ed anima secondo che il largo inoltra, e infine nuovamente discende calmo e sereno, quasi pago di aver trovata la sua determinazione. Potrebbe per avventura in conferma di queste



idee recare un esempio, voglio dire dell'aria della Traviata al primo atto. Dopo un recitativo in cui essa considera la propria situazione ed il partito a cui appigliarsi, incomincia il Largo coll' indecisione, e la Traviata si domanda se la gioja dell'amore era forse quella che le si faceva dinanzi, e veniva a recarle conforto nei momenti in cui ella era oppressa dalla malinconia. La musica posta su di questa strofa è pacata: nella seconda strofa in cui la certezza cresce, cresce altresì il calore delle note, ed il tempo diviene più sollecito, sino a che poi nell'ultima strofa, ove l'anima della Traviata sente già la pienezza dell'amore, il largo ascende mediante un' ampia e affettuosa frase; poi ridiscende calmo.

c) *La Cabaletta*. In quanto si è alla Cabaletta, in essa la passione invade siffattamente l'animo del personaggio, che perviene ad acquistarne l'assoluto predominio. La Cabaletta dinota o la passione che poggia al sommo del suo movimento, o l'armonia decisiva che tien dietro alla lotta, ed in entrambi i casi è governata da un sentimento unico, che si svolge mai sempre. Il tempo sollecito fa testimonianza esteriore del fuoco della passione, e dell'unità del sentimento che trascina seco l'animo. Queste cose ha sapientemente intese il Verdi, e la Cabaletta per lui non è



la creazione di un facile, ameno e scorrevole canto fatto per solleticare mollemente il timpano, ma nella sua Musica, essa, come tutto, è legata al Dramma. Il predominio di un'unica passione fa sì che nelle sue Cabalette regni minor varietà che nel Largo, tanto che in esse scorgiamo una frase sola che si sviluppa, rimanendo a se pari. Ma alcuna volta avviene, per la natura di alcuni sentimenti, che la Cabaletta medesima debba vestire una certa calma, onde andrebbe errato chi pensasse a voler tessere le Cabalette sempre all'istesso modo, e con tempo sempre sollecito. Così operavasi quando la Musica si sviluppava indipendentemente dal Dramma, ma non così opera il Verdi quando l'occasione il richiede. Di fatti la Cabaletta del duetto tra Rigoletto e Gilda al secondo atto, è pacata e scritta con tempo piano, perchè la passione che ivi si colorisce, per eccezione alla regola generale, non è della natura di quella che abbiamo enunciata di sopra. È un misero padre che raccomanda ad una donna di custodire gelosamente la sua figliuola, cui paragona ad un fiore purissimo. Come ognun vede è questo un sentimento sereno che richiede il colorito a lui conforme. Alcuni tacciano il Verdi di non saper creare facili e scorrevoli Cabalette. Io ne convengo, quando per Cabaletta si voglia intendere un motivo su cui si possa



agevolmente danzare. Tuttavolta egli ha mostrato di saper inventare facili canti alla maniera del Donizzetti, come ne' Lombardi, e ballabili Cabalette come ne' Foscari; la qual cosa forma a parer mio il maggior difetto di quest'Opera, del resto grandissima; onde quello che a cotesti avversari pare leggiadro, quello non pare a me. Il Verdi sa che non mai nella Tragedia si può aver causa di creare canti leggieri, che sia ragionevole e non faccia scapitar la dignità, ond'egli la conserva sin nelle Cabalette. E qui parlo del suo modo generale di concepire nella più parte delle Opere, e non asserisco che sempre abbia fatto a questo modo; anzi io stesso esaminando il Trovatore dirò d'una Cabaletta non degna dell'ingegno suo. Il Verdi pecca sol quando non sa rimanere a se pari, cioè, quando fa contro al suo usato.

E innanzi di terminare queste osservazioni sul Canto isolato dobbiamo porre sott'occhio due cose. In prima l'uso frequente che il Verdi fa del Canto declamato, a che egli è mosso dal pensiero che alcuni moti della passione dominano siffattamente l'animo, che questa non può manifestarsi se non con rotti accenti, ed un Canto dolcissimo sarebbe fuor di proposito. Onde nelle presenti condizioni della Musica questo modo declamato del Canto riesce in



molte situazioni, oltre a tutti gli altri, bellissimo. Ed il Verdi per verità sa quando e a chi convenga. In secondo luogo poichè il personaggio rivela alcuni sentimenti che concorrono all'unità di azione del Dramma, è necessario che abbia per se un Canto, il quale dove da un lato esprima i suoi sentimenti individuali, accenni dall'altro eziandio a quella unità, a quel concetto generale che nascosamente si agita nel suo petto. E che così usi il Verdi ce lo dimostra tra'vari esempi il largo del baritono nel secondo atto del Trovatore. Ma come in questa parte soccorra di molto l'orchestra ho in animo di mostrare nel seguito.

b) **PEZZO CONCERTATO.**

Dal canto individuale passiamo a studiare i Pezzi concertati, dove si rende chiaro come il Verdi sappia armonizzare il vario. Come sotto al canto dell'individuo fa mestieri che si scorga il sentimento, la situazione generale del Dramma, così nei Pezzi concertati deve pur vedersi il conflitto de' caratteri, e l'unità di essi e del Dramma, riposta in quella idea che li avvolge per trascinarli tutti alla catastrofe. Il Verdi di fatti ne' Pezzi concertati, ad effettuare questo proposito, spiega la potenza



maravigliosa del suo ingegno. Ne' suoi Pezzi concertati per l'ordinario ciascun carattere tiene il proprio canto, e nondimeno i vari canti si unificano in una frase che tutti li domina, e svela come sotto a quella varietà sia una indissolubile unità. Per maniera di esempio potremmo considerare il settimino dell'Ernani, da cui seguita che il Verdi ispirato dalla situazione che colorisce, sa quale sia l'ufficio ed il posto degli svariati caratteri in un Pezzo concertato, in guisa che con tale stregua destina loro un canto più o meno importante e principale. Di fatti nel predetto caso, egli sa Carlo V essere il carattere signoreggiante, e però gli dà un canto solo, che poggia alto sugli altri e li trascina seco. E se in un Pezzo concertato vi sono due anime che s'intendono, e che in un istesso affetto convengono, egli le unifica in un medesimo canto, e le separa quasi dal rimanente. Ed ha pure l'arte di fare dalla discesa di una frase alta e grave, rampollare il canto amoroso di due anime amanti. Così egli ne significa che le due anime sono circondate da quel mondo, vi appartengono, e pure se ne dividono. Il Finale del primo atto dell'Ernani ce ne porge un esempio.



c) **L' Azione.**

Il Verdi non trasanda l' Azione, anzi la segue e non mai l'arresta nei suoi progressi. L' unità ed il progresso dell' Azione nel Dramma consistono nella natura de' personaggi, i quali niente operano, nessun sentimento esprimono che non sia manifestazione di quell' unica situazione che informa il Dramma. Come vanno ordinate queste condizioni, così le rimanenti, cioè della Musica; l' unità ed il progresso di Azione della quale richiedono medesimamente che tutti i canti dei personaggi debbano sempre disvelare quell' unica situazione, e da poi che comincia il Dramma, insino a quando esso si riduce al termine, non mai arrestare con vane cantilene il rapido cammino dell' Azione. E però il Verdi abolisce spesso, ma non sempre, quelle lunghe cadenze, quelle ripetizioni, quelle note che preparano il canto ed insieme ritardano l' Azione, e conserva sempre nei pezzi una misura così esatta, che non mai un suo canto reca fastidio, e sospende il corso dell' Azione. E la Musica non può altrimenti colorire l' Azione che seguendola nel suo processo, ovvero non arrendendola. Ad alcuni maestri insigni intervenne di creare divine melodie, ma poichè si piacquero di ripeterle reiterate volte in un medesimo momento, riuscirono



senza alcun fallo ad infastidire gli spettatori, imperocchè nella moderna Musica il Maestro non può a suo senno svolgere il corso di un avvenimento qualunque. E se ho detto di sopra che il Verdi abolisce spesso e non sempre le ripetizioni, non ho inteso di muovergli rimprovero alcuno con ciò, sapendo bene che le nuove forme dell'Arte per venire a piena maturità han d'uopo di percorrere lungo cammino, di sorta che lo stesso Verdi non procede sino alle ultime conseguenze della sua riforma. Di fatti nella sua Musica ancora vengono conservate le cabalette ripetute due volte, gli esteriori gorgheggi, le variazioni ed altri accidenti della Musica indipendente, e che son proprio di quei tempi in cui il cantante signoreggiava tanto nel Dramma, che si andava in teatro forse unicamente per ascoltare le agilità di quello. Ma le Ere non soprastanno moltissimo ad una forma, esse cangiano, e l'Artista che esegue ora deve farsi innanzi come dipendente dal Dramma. Parecchie forme musicali dopo essere durate più o meno tempo è mestieri sieno smesse, perchè a lungo andare risciono invecchiate. Io porto ferma credenza che se i fati consentiranno al Verdi di scrivere nuove Musiche, egli vorrà abolire questi accidenti che rendono ancora incompiuto il suo stile. Una volta che la Musica è indirizzata, come a



dire, alla seguela del **Dramma poetico**, io non so quel che mi significhino le cabalette ripetute ed altro. Ciò è anti-drammatico e inverisimile quant'altro mai, e dev' essere abolito per cagioni conformi a quelle che arrecarono seco l'intera trasformazione della **Musica primitiva**. Il qual fare avvenga che possa durare in se, il che non è, nessuno più del **Verdi** dovrebbe bandirlo, il quale adesso non risparmiando le gole de'cantanti, a quel modo concederebbe loro alquanto di risposo.

2° Mezzi nell' Orchestra.

Lo **Strumentale** pel **Verdi** non è più, come nei primi tempi della **Musica**, un pedissequo del canto, un accordo d'istrumenti che non ha altro ufficio oltre quello di susurrare il motivo che si spiega nel canto. Lo **Strumentale** del **Verdi** forma corpo da se da un lato, e da un altro si pone in unità col canto. Come isolato dipinge alcuni momenti dell'azione, alcuni fenomeni a cui la parola resta da meno. In questo la **Musica** supera nell'espressione e nell'imitazione della **Natura** la parola. Della qual superiorità non è da meravigliare, considerando che il suono com'è più sensibile della parola, eziandio è meglio di essa accomodato a ritrarre alcune cose affatto sensibili.



come a dire il rumore, la tempesta, lo scroscio d' un fulmine, il grido disperato, il sibilo del vento, l' avvicinarsi d' un grande avvenimento, d' un serio personaggio, lo sparire del popolo che riempie la scena, e simili. Dall' altro lato lo Strumentale si unifica col canto, e compongono due parti diverse che armonizzano in una. Lo Strumentale sorregge il canto dove questo non ha potere d' innalzarsi, compie il sentimento di un canto quando questo solo non è sufficiente ad esprimerlo intero. Ancora, non adoperando strumento il Verdi che non risponda al carattere dell' azione che avviene in una determinata scena, conchiudesi che lo Strumentale è anch' esso uno de' mezzi precipui con cui egli dà impareggiabili tinte a svariatissime situazioni. Il sentimento generale del Dramma, l' idea unica, la situazione che ne forma il nodo intimo, ci si mostra obliquamente, trapela sotto a' canti del personaggio ed a' pezzi concertati, ma il Verdi usa di un potente e fecondo mezzo per ritrarre meglio questo sentimento predominante. Qui lo Strumentale diventa inarrivabile nelle sue mani. Egli colla veste che gli porge, colle introduzioni, co' preludi, cogli strumenti che adopera e con altri tali, ci fa sin dalle prime note presentire la natura dell' avvenimento che colorisce, e con alcune note che di tratto in tratto va ripetendo, ci rende accorti



che in quelle racchiudesi il sentimento generale del Dramma. Un esempio se ne ha nel Corno dell'Ernani, che a similitudine della fatalità del Dramma sin dalla introduzione dell'Opera viene a conturbarci col suo mesto suono. Altri esempi sono nella Traviata e nel Trovatore. Onde non è senza ragione grande l'abbondare soprammodo dello Strumentale nelle sue Musiche.

Son questi i Mezzi con cui il Verdi effettua il suo concetto, da' quali manifesto è ch' egli pone ogni suo studio a determinar la passione insino a quella precisione di cui la Musica è capace. Rade volte egli fa segni di scordar la sua missione, e questi piccoli e di lieve momento; ed in vero siffatta virtù non è chi gliela contrasti. Le parole in un Dramma essendo la rivelazione della passione che agita il carattere, il Verdi nella sua Musica è sempre sollecito a creare de' canti che nel campo del suono cerchino di manifestare la significazione di quelle parole. Di rado nelle sue Opere v' incontrate nel disaccordo fra le parole d' un personaggio e la Musica che le traduce, siccome veggiamo intervenire oggidì a coloro che dandosi poco o nessun pensiero del contenuto, appicciano alla Musa tragica le vesti leggiere e gaje della Commedia, il che è tanto sconvenevole come in Ercole l' abito d' Omfale.



c) LA FORMA GENERALE.

Per tanto in quel modo che si è divisato delle forme particolari si potrà discorrere della Forma generale della musica del Verdi. Il Verdi concepisce da prima l'Opera come un tutto, al quale porge nella sua mente il colorito che gli conviene: così il Dramma acquista la propria Forma generale. Per la qual cosa è notabile come quasi tutte le Musiche del Verdi abbiano una propria Forma individuale che risponde esclusivamente al soggetto, e per questo riguardo elle sorpassano di perfezione le Musiche de' Maestri che scordano della situazione dentro: L'autore del maestoso Nabucco creò nobili e teneri canti nella Luisa Miller e nella Traviata, perchè quello era Dramma sacro e pieno di religiosa profondità, dove che questi dipingevano gl'infelici amori di una semplice contadina e d'una donna inferma. Forma generale sacra e solenne è nel Nabucco; Forma generale tenera, affettuosa, malinconica è nella Traviata. Ora come tutto è formato dalle parti che a lui cospirano e si operano ad unificarsi, del pari questo colorito generale dell'Opera deve scendere sempre a se pari in tutte le minute particolarità della medesima. E in vero da che nasce la Forma



generale dell'Opera, se non è dalla corrispondenza armonica, cioè dalla convenienza scambievole delle parti? Tra' caratteri e la situazione generale v'è rispondenza, anzi quelli la formano, e però la Musica nel tempo istesso che esprime i caratteri nella loro personalità, deve armonizzarli fra loro e comporne un unico tutto. Nè si può dire che questo fare tolga la varietà, che anzi la conserva e la riduce di più all'unità; imperocchè non è dubbio la certa varietà doversi rinvenire ed altresì conservare, ma negli accidenti e non nella sostanza, la quale è una in ogni parte del Dramma. Tutti i caratteri non sono drizzati ad altro fine se non se all'effettuazione di quell'unica situazione; onde la Musica del Verdi con diverse guise dimostra sotto a tutti i caratteri questo concetto che domina il Dramma. Secondo l'individualità del carattere l'idea generale del Dramma prende diverse determinazioni, e però sotto a tutte le individualità è sempre attuale quell'idea, anzi da essa è formata la vera individualità; dappoichè nel modo che l'idea è concreta in quanto s'individualizza, parimente l'individuo è concreto quando è mosso da quella necessità che è generalmente ad ogni ente ragionevole, sapersi in armonia colla legge, coll'universale. Onde la Musica adoperandosi a disegnare il carattere, deve ritrarlo nella sua personalità, ed



insieme far trapelare quel concetto unico, che è il legame dei caratteri e l'unità del Dramma. E per questo riguardo il Verdi in una severa Opera non scende quasi mai dall'altezza e serietà del canto per creare amene melodie. Tutti i caratteri del Nabucco si distinguono, ma nessuno tiene per se un canto leggiero, predominando sempre in essi il grave sentimento dell'Opera: in ogni parte si rivela l'indeclinabile potenza del Dio che ora col fulmine, ora coll'abbiezione e colla servitù punisce l'orgoglio d'un conquistatore. Del pari nella Miller il Verdi tra la varietà de' canti non mai si solleva dalla misura di un soggetto campestre, e crea canti mestissimi, ma sempre ripieni di dolce e tenera mestizia. Sempre nel Dramma deve essere accennato questo sentimento generale, di sorta che l'animo del personaggio non si potrà mai di tanto fermare nelle sue esclusive passioni, che non ritorni per il medesimo mezzo all'universale idea del Dramma. E che questa idea debba rampollare insino dalle radici di que' canti, che all'apparenza sembrano starle di gran lunga discosti, non cade dubbio alcuno. Se in un Dramma fosco e terribile è per avventura una creatura che ama soltanto, e tutta raccolta nel pensiero del suo amore, si sente star lieta ovvero che le par bello e pieno di dolcezza il mondo, l'Artista deve mostrare dietro



alla spontanea confidenza di questa giovanetta la catastrofe che si va addensando, e però sotto a' suoi teneri canti deve serpeggiare una inconscia mestizia, e lo strumentale accennare alla procella che sta per rompere attorno. Ma il Verdi in qual modo effettua questa fusione del carattere coll'idea signoreggiante il Dramma? Ad un canto egli dà il carattere individuale, non ponendo nota, non una frase che non sia conforme a quel carattere: il sentimento generale poi vien significato sotto quel carattere, sia perchè lo strumentale ce lo va dipingendo qua e là, ora con un tocco ora con un altro, come ancora perchè il Verdi con arte intima e spontanea, la quale appena si può definire pur con parole efficacissime, sa sposare in una istessa melodia que' due elementi. Ed imperciocchè ne'moti più reconditi del carattere ha vita quell'idea generale, però creando un canto ch'esprime il carattere, si svela pure il sentimento che muove tutto il Dramma.

Spesso odo ripetere che in questa o in quella Musica il Verdi abbia cangiato stile, il che parmi provenga dal non avere bene intesa la natura dello stile di questo Maestro. Il Verdi creando Musiche la cui Forma generale, com'è scritto di sopra, è corrispondente al Dramma, segue, che tante Forme adotta quanti sono Drammi; onde il suo stile



mentre è uno ed uguale a se, essendo sempre indirizzato a colorire il Dramma, è nondimeno vario a seconda di questo. Il che fa gridare di tanto in tanto a' cangiamenti operati dal Verdi nel suo modo di scrivere la Musica. A' dì nostri per esempio alcuni vecchi si tengono paghi che il Verdi nella Traviata abbia dismessa la sua antica maniera, siccome quella in cui non sia nè bellezza di canto italiano nè verità alcuna, e alfine siasi persuaso di ritornare alla Musica del Bellini: nel che vanno errati d'assai, perchè una grandissima parte di quello che chiamano cangiamento, non è: e sebbene siavi cangiamento, questo sta piuttosto nell'avanzare continuo che i sommi fanno a proporzione che procedono innanzi nella via dell' Arte. Il Verdi della Traviata è quell' istesso che dovendo scrivere in appresso un Dramma fatto a similitudine del Macbeth, del Rigoletto, del Trovatore, non lo rivestirebbe di altre note, che di gravi e di terribili. La Traviata ha note gentili e meste, è accompagnata da uno strumentale non mai fragoroso, perchè il Dramma, ove si determinano gli amori d'una infortunata ed inferma, ha situazione semplice e carattere malinconico. Io credo che nessuno vorrà pensare altrimenti, se già non fossero coloro che fanno uso di Critica alla M. Scudo.



Un'altra accusa si muove di frequente contro il Verdi, la quale il rimprovera ch' egli ponga bene a tortura le gole de' cantanti scrivendo di Musiche oltremodo acute, e che in generale nelle sue Opere il canto non tenga il campo come il tengono le grida laceranti. Dicesi ch'elle dimostrino uno strumentale che ingrossa e fa opera di opprimere il cantante, e questi che alla sua vece fa ogni suo potere per liberarsi di quel nemico, a conseguire il quale scopo gli è mestieri l' urlare a gola piena. Nel qual proposito dirò che, se da queste querele venisse a togliersi il soverchio che aggiungono sempre i Critici esclusivi, si potrebbe affermare che la Musica del Verdi in generale sia in vero più acuta e più ricca dello strumentale, che non quelle degli altri Maestri italiani, ma non sì che a' cantanti non riesca punto il cantarla, nè che lo strumentale dia nello strombazzante: salvo sempre gli eccessi a cui alcuna volta si lasciano andare fuor di modo tutti i Maestri ne' loro nuovi trovati, ed in cui senza fallo anche il Verdi cade. Ora, che la sua Musica sia quale l' abbiamo detta, cioè acuta e piena di strumentale, è questa una necessità ed un pregio, anzi che un capriccio ed un difetto; il che parrà manifesto a chi intese bene il precedente. Di fatti nel momento in cui la Musica si sviluppava come indipendente dal Dramma



poetico, e si racchiudeva tutta in quel suo ideale, l'Amore, i canti dovevano essere per necessità teneri e soavi, ed avere alcune note dolci e diciam così sommesse; dappoichè l'Amore ideale è soddisfazione intima dell'anima, e come tale è sereno, rassegnato e non mai commosso a turbamento. E se pure altre passioni voleva dipingere la Musica, queste le scaldava tutte a quel sacro fuoco dell'Amore, onde il Bellini, che a' dì nostri riprodusse in qualche modo quell'antico stile, fece dell'amore il soffio informatore le sue Musiche, e sto per dire, in esse si odiò amando. La bestemmia, il grido di vendetta, l'ira, l'affanno, tutte le passioni, per terribili ch'elleno fossero, apparirono modificazioni di un animo amoroso, e però tutte temperate a dolcezza. A questo pacifico contenuto si richiedevano note non acute, e che non disvelassero ansia veruna. Ma venne tempo che la Musica fu rimossa da queste condizioni, e rivolta altrove, di modo che al presente che essa trovasi avere di già abbandonato quel suo unico contenuto, l'Amore; che è divenuta se non più ideale almeno più ricca; che intende a colorire tutte le svariatissime passioni che s'intrecciano nel Dramma, e tutto ciò non per accidente ma per una storica Necessità, al presente dico è di bisogno che la Musica cangi pure nella forma, ed a fine di determinar meglio le



passioni bollenti, adottati le note più acute, più rotte, più accentate e declamate. Lo sdegno, la vendetta ed altro, sendo passioni che turbano fortemente l'animo del personaggio, han dopo manifestamente di note che dimostrino l'affanno, cioè sieno commosse e forti. A queste passioni la forma sommessa e sempre amorosa sarebbe stata di non lieve pregiudizio appresso ad una Società che, eziandio nella Musica, vuol ritrovare la determinazione precisa del contenuto. Ecco dunque la necessità di trarre maggior partito de' cantanti, ovvero ecco il perchè il Verdi presceglie più volentieri le note acute e declamate che le altre. Nè anche si può dire il Verdi domandi l'impossibile, voglio dire sollevi le sue note ad altezza tale che non si trovi chi possa eseguirle: imperciocchè i cantanti eseguiscono a meraviglia le sue Musiche, e se la loro vita artistica dura meno, il prezzo è poi divenuto maggiore. Per tanto, a parer mio, quest' accusa contro il Verdi non è tale da farne molto schiamazzo. Per la ragione medesima che nella Musica sono entrate svariatissime passioni, conchiudesi che i mezzi di esprimerle han dovuto crescere proporzionalmente, e lo strumentale divenire più ricco, più sonoro e più vario;

Il fare della nuova Scuola non sarà prima determinato



compiutamente, che applicato a tutti gli accidenti attenenti al Dramma. In proposito di che è da aggiungere che anche gli Artisti esecutori hanno sentito l'obbligo d'istruirsi puranche nell'azione, perchè a voler rendere con esattezza la vivacità e la commozione che svegliano situazioni sì diverse, è forza non già di dire e di non fare, ma di fare e di far bene, cioè con calore e verità.

Ora conchiudendo della Musica del Verdi, avverto che io esponendo il magistero con cui parmi che il Verdi scriva la Musica, non dico che fu tutto un suo trovato, ma intendo che egli si valse delle tradizioni della Musica e le dilatò, volendo dire con ciò che, se prima di lui fuvvi in Italia chi scrisse l'Opera in Musica rendendola *in qualche modo* espressione del Dramma, egli fu il primo a dare *una forma scolpita* a quel che dicesi comunemente Musica drammatica. Nè con questi pensieri ho creduto esaurire la materia ed indicare tutte le particolarità della Musica del Verdi; ma solo accennarne il carattere principale e quel che a me parve più essenziale.

Il Verdi assai di rado fallisce nel suo intento, e ciò non è senza ragione grande, per avere egli le supreme doti dell'ingegno, quali sono la meditazione, e quella ispirazione vera che nasce dall'intrinsecarsi affatto col soggetto che vuol



dipingere; per essere poi fornito del sentimento per cui l'Artista palpita con le creature che popolano il suo Dramma e diviene sto per dire collega delle medesime; ed insieme avendo intera cognizione dell'Arte, senza di che un Maestro non viene giammai a gloria suprema. E poichè l'Artista per forza che egli faccia a compenetrarsi col soggetto, pure, massime ne' tempi moderni, lascia qua e là scappar fuori la sua natura, segue che si veda sparsa nelle note del Verdi quella tinta di mestizia, che dà indizio di fuori dello stato intimo del suo animo. Oltre dell'alta bellezza delle sue Opere, è pure la sembianza malinconica di cui veste le note pellegrine che inventa, quello che rende il Verdi grato anzi che no ai nobili e gentili animi. Ed egli che non è mosso principalmente se non dall'Arte, laddove parecchi Maestri intendono solo al guadagno, non mai si pone a colorire un Dramma che non si confaccia col suo genio mestissimo. Quest'armonia tra l'animo dell'Artista e il soggetto intorno a cui lavora, fa che il Verdi generi quelle Musiche di cui non si può tanto dire che più non meritino.

