# ACCADEMIA MUSICALE CHIGIANA

demia Musicale Chigiana A VII 1/8

**BIBLIOTECA** 

demid Musicale (higiana) E PRESIDENTE IL CONTE GUIDO CHIGI SARACINI
Autonomo per le Settimane Musicali Senesi

# GIUSEPPE VERDI

### SCRITTI DI

S. A. M. BOTTENHEIM - MATTEO GLINSKI - AUGUSTO HERMET DYNELEY HUSSEY - PIERRE PETIT - ULDERICO ROLANDI FRANCO SCHLITZER - BENCE SZABOLCSI - ALBERT VAN DER LINDEN FRANK WALKER

Raccolti in occasione delle «Celebrazioni Verdiane» dell' VIII Settimana Musicale

16-22 SETTEMBRE 1951



CASA EDITRICE TICCI — SIENA 1951



# ACCADEMIA MUSICALE CHIGIANA

FONDATORE E PRESIDENTE IL CONTE GUIDO CHIGI SARACINI Ente Autonomo per le Settimane Musicali Senesi

# GIUSEPPE VERDI

#### SCRITTI DI

S. A. M. BOTTENHEIM - MATTEO GLINSKI - AUGUSTO HERMET DYNELEY HUSSEY - PIERRE PETIT - ULDERICO ROLANDI FRANCO SCHLITZER - BENCE SZABOLCSI - ALBERT VAN DER LINDEN FRANK WALKER

Raccolti in occasione delle «Celebrazioni Verdiane » dell' VIII Settimana Musicale

16-22 SETTEMBRE 1951

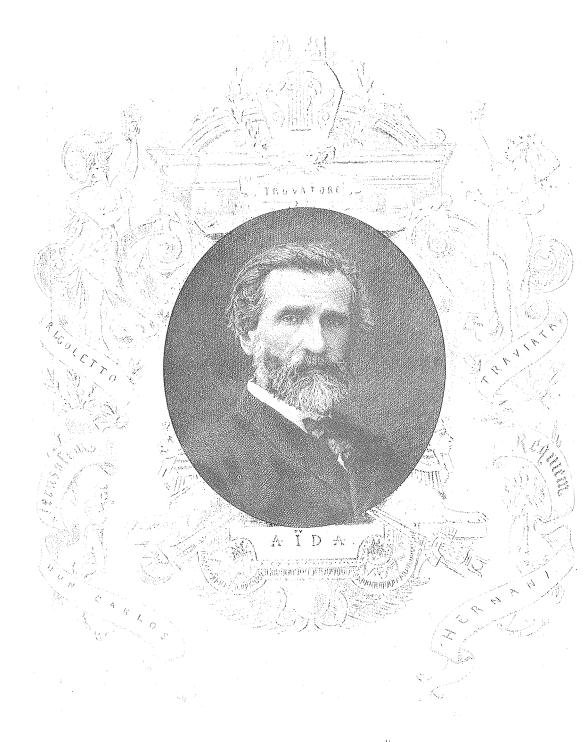
CASA EDITRICE TICCI — SIENA 1951 Proprietà latteraria riservata ARTI GRAFICHE TICCI-SIENA

La serie delle « Settimane Musicali Senesi », che ebbe inizio nel nome di Antonio Vivaldi il 1939 e che dopo l'interruzione per il sopraggiungere dello stato di guerra, fu, nel 1948, ripresa ancora nel nome di quell'insigne musicista, continuò nel 1948 con la celebrazione di Baldassare Galuppi e poi con quella dedicata a Domenico Cimarosa.

La costituzione dell' Ente Autonomo per le Settimane Senesi, - un mio intimo e vivo desiderio affinchè l'iniziativa della mia Accademia avesse un sicuro proseguimento nel tempo, - è ormai un fatto compiuto. La Direzione artistica affidata all' Accademia per garantire le finalità culturali e la serietà delle manifestazioni, costituisce per me motivo d'intima soddisfazione, perchè è riconoscimento di quel che è stata la mia opera appassionata e disinteressata a favore ed ad onore della Musica Italiana. Per queste ragioni essenziali ancora quest' anno, in occasione del Cinquantenario Verdiano, che si celebra in tutto il mondo, l'Ente Autonomo ha voluto affidare la direzione artistica delle manifestazioni in onore di Giuseppe Verdi all'Accademia, la quale se, in un certo senso, ha derogato dal suo programma fondamentale, ha assunto altresì un impegno che altamente l'onora e di cui io sono lieto e fiero. Questo Numero Unico, dedicato a Giuseppe Verdi, che continua la serie dei precedenti, ha lo

scopo di far conoscere agli Italiani Verdi fuori d'Italia, dell' Italia dei suoi tempi e di quelli che seguirono alla sua morte. Senza aver la pretesa di tracciare un quadro generale della « universalità », cronologica e storica di Verdi e delle sue opere, gli scritti, che qui sono pubblicati, vogliono, almeno nell'intenzione di colui, cui ho affidato la presente raccolta, dare in un certo senso l'avvio al proseguimento degli studi intorno a « Verdi nella storia della cultura mondiale ». Se questa esigenza storico-culturale troverà, oltre l'occasionalità delle Celebrazioni di quest'anno, proseguimento negli anni avvenire, oserei affermare che anche i « Numeri Unici », editi in occasione dei Cinquatenari, possono riescire di qualche utilità alla storiografia.

GUIDO CHIGI SARACINI



# GIUSEPPE VERDI

# SCRITTI DI

S. A. M. BOTTENHEIM - MATTEO GLINSKI - AUGUSTO HERMET DYNELEY HUSSEY - PIERRE PETIT - ULDERICO ROLANDI FRANCO SCHLITZER - BENCE SZABOLCSI - ALBERT VAN DER LINDEN FRANK WALKER

## VERDI E LA CIVILTÀ GERMANICA

#### DI AUGUSTO HERMET

Da Bach a Beethoven, e rispettivamente da Vivaldi a Rossini, la storia della musica italiana e la storia di quella tedesca presentano un'unità che rende affatto superficiale la loro distinzione; troppo noto l'intimo rapporto fra Bach e Vivaldi, così come l'attenzione di Rossini a Beethoven e di questo a Cherubini, senza dire di Mozart che, anche pel fatto contingente di essere austriaco e vissuto nella italo-germanica cultura viennese, appare artista tipicamente europeo, di quella europeità che significa appunto unità profonda delle due fondamentali diverse tradizioni civili, la tedesca e l'italiana. Due tradizioni che, in musica, nemmen lo scisma luterano, l'antiromano e in ciò antitaliano protestantesimo, riesce a ostilmente distanziare l'una dall'altra, se appunto il protestante Bach è nella sua espressione in gran parte vivo di spirito cattolico, quasi per l'intimo retaggio di cui dal cattolico-romano Palestrina, considerato addirittura l'artista della Controriforma, l'arte sua si sostanzia.

E' appena col delinearsi del movimento romantico che, se pur non in via diretta ed essenziale, accentua e alimenta la coscienza di nazionalità, è appena con esso che una diversità divergente delle due tradizioni comincia ad affermarsi. Se, prima, da quella italiana l'arte strumentale e sinfonica trova in quella tedesca i suoi più acuti decisivi sviluppi, mentre in Italia è il melodramma con la monodia a prevalere come la forma musicale assoluta, autori di melodrammi sono pur un Händel ed anche il sinfoneta Haydn, e così l'espertissimo di ogni pura forma strumentale, Mozart, che col Flauto Magico mira all'avvento d'un nuovo melodramma tedesco, come poi

col suo Fidelio Beethoven. E' proprio su questo punto del melodramma, che le due tradizioni avvertono l'una rispetto all'altra la loro dualità. Come le è toccato per la musica strumentale e per quella vocale polifonica, ad analoga sorte ambisce per il melodramma la tradizione tedesca. E' ben nella orbita monteverdiana Gluck, sempre più inteso alla espressività drammatica della monodia rilevata sul movimento orchestrale, di fronte alla prevalente liricità del canto piccinniano; ad una prevalenza lirica, di virtuosismo canoro, il melodramma italiano, in contrasto con le sue prime, teorizzate, origini, è via via più orientato fino a considerare il dramma e la sua poesia un pretesto per la libera liricità. In avversione a un'altra libera liricità, la monodia e quindi il melodramma erano sorti, alla liricità del polifonismo che finiva col considerare il testo verbale un occasionale pretesto a se stessa; ora appunto nel suo vittorioso avversario questa liricità, in nuovo aspetto, tornava a trionfare. Nella tradizione tedesca assieme al sinfonismo il polifonismo vocale aveva avuto ulteriore sviluppo; di vendicarsi d'essere stato vinto dal monodismo attraendo questo nell'orbita della propria assolutezza lirica, qui non aveva ragione; fuori da ogni posizione polemica, di un teatro musicale tedesco era storicamente logico l'avvento.

I due musicisti romantici, anzi musicisti del romanticismo, Schumann e Weber, a tale avvento sono impegnati. Il primo è attraverso la musica strumentale, è dall'intima esperienza di questa, come, in questa stessa, da un'intima personale esperienza drammatica — espressa nelle figure in cui si articola la sua individualità (Florestano Eusebio - Maestro Raro) — ed esperienza rappresentativa (con le Scene infantili e il Carnevale), è da ciò che una concezione scenico-musicale in lui con organica coerenza si forma, concretandosi in un'opera, Genoveva, dove la poesia di due poeti, Tieck e Hebbel, o anzi di tre se contiamo pure un breve momento heiniano, diventa in virtù della sua musica poesia sua, d'un unico poeta. L'approfondimento del rapporto fra poesia e musica, in un reciproco tendere dell'una all'altra fino ad un risolversi dell'una nell'altra

ed originarsi dell'una dall'altra, è motivo essenziale dello spirito romantico, della coscienza artistica romantica, preannunziato da Beethoven, da Schiller, da Goethe e da Mozart. Nel medesimo spirito e per la medesima formazione, ma con più immediata esigenza drammatica-teatrale, Weber sente e considera poesia e musica, e con esse ogni altra arte inerente alla compiuta opera scenica, come elementi d'espressione destinati a rimanere l'uno nell'altro assorti, a « sparire » come tali — sono sue parole — per la creazione, con ciò « d'un nuovo universo ». Nè musica nè poesia nè altro, dunque, ma per esse, in virtù del loro sacrificio, questo nuovo universo, più certo e vero, — a sostituire l'universo abituale ai confusi sensi passivi e all'illusa o disperata attività dell'intelletto, e che di questo nuovo non sarà più che l'ombra.

Così di tutta l'esperienza spirituale tedesca il musicista romantico tocca un limite estremo: con Santa Ildegarda visionaria e musicista (e proprio per visive forme drammatiche), quindi con Eckhart metafisico-mistico, esperienza cominciata nell'orbita religiosa. L'universo, l'abituale universo dato, nella interiore meditazione eckhartiana è realtà d'un metafisico nulla, come l'in sè impensabile assoluto essere, pensabile quale creatore e risolutore finale dell'universo, è per ciò anche realtà di assoluto non-essere.

Pare fin troppo logico che ancora nell'orbita religiosa la tradizione tedesca s'affermi con la sua prima profonda totale esperienza d'arte, in Bach, nel credente, nel meditatore anche esso dell'impensabile essere assoluto, ed è attivo sinonimo di musica la sua meditazione; Bach che del testo di poesia, della sostanza di poesia nelle intime fibre, moti e nessi del linguaggio verbale (v. *Passione secondo S. Giovanni*) ha acume d'intelligenza sensibile.

Vivide analogie e rispondenze con quella tedesca incontriamo nella tradizione italiana. San Francesco, che per serafica ebrietà dà in improvviso canto immaginandosi di avere, con due bastoncelli, a sonare una viola accompagnatrice, esalta poi in precisa forma di poesia e musica l'universo in nome di quel-

esauriente esemplarità: nel « bel canto » anche il sentimento profano, la passione, è, agostinicamente, inteso come manifestabile « senza limiti di sillabe ». Per la decisiva esperienza poetica dantesca la tradizione italiana non può non avvertire il conseguente impegno della musica nei riguardi della poesia, ma essa è altresì memore del santo poeta che cantando liberamente suona un immaginario strumento improvvisato. Per la decisiva esperienza musicale bachiana, la tradizione tedesca non può non avvertire l'inverso impegno, ma è altresì memore della meditazione mistica di Eckhart la cui risoluzione in poesia è imminente.

Nella propria assolutezza lirica la vocalità acquista carattere strumentale, a ciò la strumentalità risponde acquistando modi espressivi di poesia, sostanziandosi d'idee poetiche, nella musica strumentale poematica, descrittiva e allusiva anche a dati poemi, dalle vivaldiane *Stagioni* ai poemi sinfonici di Strauss.

Il dialogo fra due opposti principî formali secondo il quale si considera la storia del dramma in musica, ma in verità, nell'intimo, ogni singolo dramma, è reso in certo senso superfluo nella totalità artistica e nella sua consumazione per « un nuovo universo », è prevenuto e risolto.

Verdi non teorizza, non ha esplicite soste sistematicamente critico-riflessive nella sua attività creatrice, che procede alla semplice luce di queste due esplicite persuasioni: « nè melodia nè armonia-musica » e « inventare il vero », di significato superiore a quello dato dalla contingenza in cui sorgono.

E' stato detto che ciò che in parole non ha senso lo si canta: anche questa sentenza è ricca d'un ulteriore significato segreto, se il non-senso lo traduciamo nell'interiore verità sovrintelligibile, metalogica, della poesia, cui la musica conferisce nuova intelligibilità. La essenziale sovrintelligibilità della poesia drammatica wagneriana esige in origine tale nuova intelligibilità musicale: così il non-valore e non-senso poetico di qualche dramma verdiano acquista per la musica senso e valor di poesia. Ma le due arti, le due forme d'espressione,

sono ormai i due cardinali momenti analitici di quell'una artistica totalità vivente da cui il nuovo universo si costituisce.

Da un gusto del non-valore poetico è presa la musica italiana, il canto melodrammatico, appunto per affermare la propria virtù trasformatrice di esso in poesia: vanta così Rossini la sua capacità di musicare perfino la nota del bucato, se, invece, della poesia d'un testo, nel Barbiere o nel Mosè, nel Guglielmo Tell o nella Cenerentola, la sua disposizione musicale pur si dimostra sensibile. Troppo facile, fatale, per essa, quell'azione trasformatrice, per non esigere da sè ulteriormente la più ardua azione di affrontare un testo che è già poesia di per sè, sia pur nella forma del libretto, che appunto per la musica è costruita e agevola così tale azione. Affrontare un testo non mortificato, degradato, in questa forma facilitante, quasi di passiva prostituzione alla musica (tale è il vero e proprio spirito del libretto), ma intatto nella conchiusa sufficienza della propria originale autonomia, questa l'ambizione gloriosa della musica, che sa di dover non investire di sè la parola, la poesia, ma dal cuor della poesia cavar fuori, scoprire, se stessa, da quella segreta vitale sovrintelligibilità che in sè essa ha da rendere intelligibile, quasi incarnandola in un'intelligibilità superiore. Così la musica del canto gregoriano, si forma, melodia per melodia, da un testo latino, immerge nella sostanza poetica del testo, della sua stessa lingua ormai libera o in via di liberarsi dal pratico uso quotidiano, immerge residui d'antiche idee melodiche elleniche ed ebraiche, per farle riemergere nuove di prima invenzione; così mira Vincenzo Galilei ad intendere e integrare in musica la poesia di Dante, così Schubert quella di Goethe, Palestrina e Bach quella di sacre scritture o testi liturgici, Debussy quella di Maeterlink, di Mallarmé.

Rinunziare dunque alla facilitazione del libretto, assumere il testo verbale in tutta la sua originale imponenza: a ciò è orientato Beethoven, a ciò, con la poesia di Hebbel e di Tieck per la sua Genoveva, Schumann intende approdare. Domina ancora nella tradizione italiana il libretto, per il fatto stesso che in senso librettistico ormai concepisce un poeta, Metastasio,

il dramma pur non destinato all'integrazione musicale, e nasce quindi l'esigenza del « bel » libretto, cioè di quello che imiti il più possibile l'aspetto d'un'opera di poesia drammatica sufficiente in sè. Sulle orme di Weber giunge Wagner a un punto che quasi implicherebbe il previo rovesciamento della reciproca posizione di poesia e musica, come se si trattasse, anzichè di musicar poesia, di poetare musica, di trasformare per virtù di poesia in valore musicale un non-valore costituito da un materiale momento sonoro, e di elevare alla quota del sovrintelligibile poetico l'intelligibile che la musica presenta. Alla vantata capacità rossiniana di musicare anche la nota del bucato e così renderla poesia risponderebbe in Wagner quella di poetare perfino il più banale suono o rumore e così renderlo musica. Troppo facile, perchè non sorga l'esigenza d'un'ardua azione ulteriore, nell'affrontare cioè con la propria disposizione poetica un momento sonoro che è già musica di per sè, e in tutta la propria autonoma imponenza non degradata a facilitante forma.

Gloriosa ambizione della poesia, che sa di dover non investire di sè il suono, la musica, ma dal cuore di questa cavar fuori, scoprire, se stessa, dalla vitale segreta intelligibilità che in sè essa ha da rendere sovrintelligibile, in una sovrintelligibilità sublimandola. Nella concorde discordia di questa ambizione della poesia e di quella analoga della musica si trova Verdi, alle prese col libretto, con le parole, e cadendo talora a far musiche di sommario valore non più che librettistico, cioè da dover essere poetate per assurgere a piena dignità musicale nello spettacolo.

A ciò che nella religione è il rito corrispondono nell'arte lo spettacolo teatrico ed anche forme meno complesse quali il concerto in genere, il celebrativo canto corale, il canto rapsodico... nella loro eseguita presenza; fuori dalla sua esecuzione, il rito è come un'architettura soltanto disegnata, e così lo spettacolo e simili. Lo spettatore, l'ascoltatore, è come il devoto che assiste al rito, partecipe intimamente ad esso come attivo

elemento integrante: ed è, in ciò, solo, essendo uno della moltitudine spettatrice ch'egli tutta riassume in sè come se fosse unico ed in sè anzi la moltiplica, intimamente partecipando allo spettacolo, dal quale, come dal rito il devoto, è pur ben distinto, Chi, appartato o almeno chiuso in se stesso, legge una poesia, una musica, guarda un'opera figurativa, e la sua meditativa lettura appunto sostituisce ed esclude il fatto dell'esecuzione, rivolto, generalmente, a una moltitudine, corrisponde a chi, chiuso in se stesso, prega o medita o consuma un'esperienza religiosa che l'eseguita complessità del rito esclude, sostituendola; e, meditativamente guardata, un'opera figurativa è come una musica o poesia in egual modo letta, non imposta dalla determinata esecuzione, ma, al di là d'ogni determinazione dominata dal lettore, che per ciò non è suo integrante elemento. Così chi, solo, compie un individuale atto di pratica religiosa, è signore della sua pratica, liberamente la dispone nella variante incalcolabile interiorità della propria vita, del proprio spirituale respiro.

Rito e spettacolo teatrico sono in origine sinonimi, lettura meditativa e pratica religiosa solitaria non lo sono, pur nella loro consanguineità segreta; non è in origine che rito lo spettacolo, è spettacolo nella sua essenza eterna il rito. Nella sua sensoria-spirituale complessità lo spettacolo segna l'avvento d'un nuovo universo, di cui quello abituale qual'è ai passivi esterni sensi e al pratico intelletto è appena l'ombra e l'eco; ha da essere un semplice mezzo, che per tale avvento si consuma e scompare, la complessità artistica in esso eseguita; nella sua analoga complessità il rito segna liberazione da quest'ombra ed eco vissuta come realtà certissima.

L'avvento del nuovo universo, certissimo, vero — almeno in aenigmate — presuppone, almeno implicita, tale liberazione. Realtà «vera» non è quella data, è quella «inventata», in virtù d'uno strumento che ha nome arte e che non è una delle arti ma tutte e nessuna. « Pare vi sia contradizione in queste tre parole *inventare il vero* — dice Verdi — ma domandatelo al Papà », cioè a Skakespeare, il cui teatro suscita in Wagner un

sublime stupore, come davanti alla stessa realtà fatta più reale di sè medesima, per una sorte di magìa ben al di là della letteratura, dell'arte. E' in Skakespeare che il tedesco Wagner e l'italiano Verdi s'incontrano, coincidono, si riconoscono, e così per essi le due tradizioni europee.

Dall'illusoria realtà abituale chi prega, chi adora, si libera: presuppone una segreta inconsapevole disposizione a preghiera chi meditativo legge una musica, una poesia, guarda un'opera figurativa: e in ciò, una di queste arti vale per tutte e per nessuna — in vista dell'avvento, dell'invenzione, della rivelazione, della vera realtà. Una remota identità, analoga a quella di spettacolo e rito, d'atto religioso individuale e meditativa lettura, torna quindi pensabile: quasi un'identità ad infinitum, dove s'incontrano le parallele.

Il dissidio fra amore e insofferenza della propria arte, di cui il vero artista patisce, è il fondamentale sintomo del suo destino finale d'invenzione del « nuovo universo », del « vero »: patisce egli la tentazione, la minaccia che contro questo destino l'arte a sè come ad un fine lo seduca, teme di non aver la forza, egli artista, di domarla, guidarla, sacrificarla al legittimo finale destino: di non giungere a liberarsene una volta consumato il suo compito nell'attuazione del vero fine: di non giungere a quel riposo sabbatico, riposo del creatore che può contemplare, persuaso, l'opera de' suoi Sei Giorni. Se egli è Rimbaud, se ne libera con un atto violento, impaziente, e così di quel riposo, di quella persuasa contemplazione, defrauda se stesso, cozza contro la bruta, la vecchia « rugosa » e misteriosa realtà dell'universo abituale, senza avvedersi che la memoria, la confessione di tale suo atto (Saison en enfer) è appunto invenzione, avvento, della giovane realtà d'un universo nuovo, d'un vero mistero. Pazienza infinita, logicamente assurda, degli altri, dei fratelli suoi antenati e nati dopo, a misurarla alla sua fulminea impazienza fatale, assurdamente logica. Pazienza di Verdi: « Scrutar nel futuro - vedere nel caos nuovi mondi », « Bisogna ritorni alle mie note, che sono un vero supplizio per me », « ....verrà un tempo in cui anch'io, mandando al diavolo

le note potrò godermi un po' più la vita che non ho fatto finora», « Diranno: Oh, non è che questo? - poteva fare di più! », « Non ho saputo far altro che scrivere delle note », « Non son mai riuscito a fare quello che ho voluto », « Faccio il contadino, mi par di non ricordare più le note », « Gli artisti hanno paura di loro stessi, e diventano scolastici», « Oh se gli artisti potessero capire una volta questo vero, non vi sarebbero più musicisti dell'avvenire e del passato, nè pittori puristi, realisti, idealisti, nè poeti classici e romantici, ma poeti veri, pittori veri, musicisti veri » e « una pittura che è poesia, poesia che è verità, verità che è - verità », « Non credo nè al passato nè al presente, detesto tutte le scuole.. Non idolatro nessun individuo», « No, no, non vi è musica italiana nè tedesca nè turca... ma vi è musica!! Non seccatemi con queste definizioni», « Dubito forte del valore di quelle tante note. E' un rimorso per me e una desolazione », « Oh, se potessi non lavorare! La conosci questa breve parola? non lavorare! ».

In tutto quanto qui precede, il significato di queste proposizioni trova, a ben manifestarsi, un ambiente di risonanza.

Finiscono col coincidere in Wagner le due gloriose ambizioni della poesia e della musica l'una in rapporto all'altra: in lui, nel loro immediato tentatore tirannico valore d'arte, contro il quale insorge Rimbaud, l'una e l'altra, così, scompaiono, non esistono. Egli «inventa il vero»: il nuovo universo, l'antichissimo, l'immemorabile, e giunge al riposo sabbatico, conclude la sua Settimana; Wahnfried: riposo dalle illusioni — non può aver che questo nome il porto del suo approdo umano, della paziente sua persona corporea, presso il luogo dove della primordiale, dell'eterna sua verità di rito lo spettacolo ha memoria.

Sia nella tradizione italiana sia in quella tedesca l'Ottocento si conclude nello spettacolo teatrico, con due coetanei artisti, Verdi e Wagner. Tutta l'intimità, il destino spirituale della gente germanica trova nell'uno la sua definitiva espressione con l'opera di poesia-musica dove l'interiore dialessi religiosa fra concezione mitica pagana e verità cristiana, quale nel

trapasso storico dall'una all'altra, è segnata con precisa evidenza, e con essa lo spirito mistico-visionario, mistico-metafisico e mistico-lirico, quale da S. Ildegarda a Eckhart, a Silesio e Novalis, ha la sua intensa parola, la sua esauriente voce. Nell'altro, in analogo modo, quanto del proprio destino la gente italiana aveva ancora da dire, sentiva ancora bisogno di dar chiara notizia a se stessa e a ogni gente, nella coscienza memore di quanto già da Dante e da Ariosto, da Vico, Foscolo, Manzoni, era detto: non dissidio dialettico, qui, fra due opposte concezioni religiose tese a scoprire una loro risolutiva intimità comune, ma tendenza, sottintesa o oscura, a interpretare la concezione mitica, metafisica e mistica pagana, alla luce e nell'essenza della verità cristiana, come un complesso presagio prefigurativo o addirittura come una previa fantastica incarnazione di questa: come cristiano nella propria essenza segreta è qui rivissuto nelle sue forme lo spirito pagano, se lì invece esso agita e tormenta e perfino lievita di sè quello cristiano. Rigorosamente unitaria l'opera di Wagner nella sua doppia tetralogia, Anello del Nibelungo e Tannhäuser - Lohengrin - Tristano -Parsifal, oltre a l'Olandese volante e a I meestri cantori; di 'un'unità non immediata come questa l'opera di Verdi, opera d'un'apparente casualità ne' suoi singoli momenti. Apparente, legata da un profondo nodo che, al contrario di ciò che avviene pel teatro musicale preverdiano, ne fa pure un organico multiplo edificio costituito come l'altro di polilogie: organica multipla architettura d'aspetto e senso accostabile a quello dell'opera shakespeariana. Oberto, Nabucco, I due Foscari, Giovanna d'Arco, Luisa Miller, Aroldo, Rigoletto, Traviata, Vespri Siciliani, Simon Boccanegra, Forza del destino, Don Carlos, Aida: tragedia in tredici atti il cui fondamentale, anche se non sempre emergente, agonista è un padre nel tema fondamentale della tragica paternità. I Lombardi, Ernani, Alzira, Attila, I Masnadieri, Il Corsaro, La battaglia di Legnano, Il Trovatore, Un ballo in maschera, Otello: tragedia articolata sul tema dell'amore segnato alla disfatta o connesso con quello della carità di patria. Falstaff, commedia di estro inventivo analogo a quello de I Magstri cantori, lontanamente preludiata da Un giorno di regno; analoghi al Parsifal, la Messa da Requiem, le Preghiere e le Laudi, il Te Deum, lo Stabat Mater. Solitario emerge il Macbeth, sul tema del mistero del male. Con quello dell'amore e del sentimento di patria il tema della tragica paternità a volte s'intreccia, ma è ben questo nella sua sviluppata o soltanto impostata azione l'emergente motore. Tragico amore, sentimento patrio, ilare estrema visione del mondo, sentimento del mistero nella sua terribilità oltremondana, o supplice in speranza, presente o assente questo motore li sovrasta, a volte li contrasta, li soggioga. Solo dalla tragedia del mistero del male esso resta remoto: come per un'altra tragedia del medesimo mondo di poesia, Re Lear, che lo contiene, esso finisce col restare, suo malgrado, silenzioso, si ritrae lungo il tempo sempre più in se stesso, nella propria musicale reticenza, è quasi come il verbo, il predicato, sottinteso, dell'intera opera, che così per esso è tutta un'unica opera. A tale silenzio, anzi, tutta la multipla opera verdiana intensamente si riduce, rifluisce come nella propria origine: ecco che l'umano creatore non è più che una creatura, e chiusa nell'ombra di quella tragica paternità, rimasto orfano delle sue due umane creature. Così della sua diletta creatura, che per ogni altra gli vale, rimane orfano, in forza d'un suo non voluto volere o voluto non volere, il dio maledetto dalla propria superba volontà di potenza, dalla quale, simile a quella del re stregato, è travolto a rovina.

Il tedesco, Wagner, questa tragica paternità, nell'ordine divino, la esprime, contemplata al di là di se stesso, che umanamente, dopo lungo tempo di vita, ha un figlio e d'una musica tratta dalle pagine di quella tragedia a lui neonato fa omaggio. All'italiano, Verdi, giovanissimo padre due volte, questa paternità viene presto a mancare, e tale disfatta la esprime, la contempla in variazioni del tema il cui originario aspetto assoluto nel Re Lear del poeta inventore del vero egli sente in silenzio.

Momento di profondo significato per la fortuna non esteriore, dell'artista nostro in Germania, nei riguardi della cultura e dello spirito tedesco, è dato dal grande racconto di

F. Werfel, Il romanzo dell'opera, dove s'inverta l'invenzione immaginaria d'un soggiorno verdiano a Venezia nell'anno che è quello della morte di Wagner. Nella città che più d'ogni altra è spettacolo trasparente d'un « nuovo universo », e dove ambedue hanno più volte operosamente vissuto, dove è cominciato il Tristano e La Traviata è apparsa sulle scene, il settantenne italiano, solitario e pensoso accanto al volume del Tristano sul compiuto suo Re Lear, vive nel cerchio magico dell'invisibile vicinanza del coetaneo tedesco, se ne sente soggiogare, si decide, come a liberarsene, di visitarlo e parlargli — proprio nel giorno in cui è appena spirato; la scritta musica di Re Lear non è più, di sua stessa mano, che cenere: dal lento fuoco profondo del suo silenzio l'aveva cavata, nel silenzio è tornata per sempre attraverso una rapida fiamma. Un servo, sull'uscio, lo congeda con la notizia che il cantore di Tristano e Isotta da pochi istanti non è più; il cantore di Violetta e del padre di Alfredo fugge come preso da un'ebbrezza arcana, per la città venata di mare, tutt'un'unica pittorica architettura senza peso a fior del mare, viva delle musiche sognate dal mare e del suo silenzio, dove un giorno inabissata tornerà per sempre.

Nel tema contingente del sentimento patrio e dell'amore l'opera di Verdi restò, per la sua comprensione in Italia, a lungo sempre più circoscritta; a un sempre minor numero di opere ne venne limitato, nel repertorio teatrale, il così vasto orizzonte, mentre l'opera del coetaneo nordico, con via via minor lentezza e ostacolo di diffidenze, suscitando anche al di là della musica imprevedute accese attenzioni, conquistava la cultura italiana, a tutto lo spirito della civiltà tedesca novamente la volgeva.

Ebbe a volte in Italia il wagnerismo aspetti anche più clamorosi e tirannici che nella stessa Germania, e giovò pur a ridestare e precisare l'ormai smemorato senso della nostra tradizione musicale sinfonica e polifonica, a far risalire sempre più oltre nel nostro sepolto e ben vivo passato. L'arte di Wagner, che a Venezia, a Genova, a Ravello, a Palermo, a Siena aveva trovato respiro, manifestazione di vita, faceva ritrovare

all'arte italiana la coscienza della propria storia, proprio al contrario di quanto Verdi aveva temuto - riconoscendo che se « i tedeschi hanno conservato la loro tradizione —, noi abbiamo rinunziato alla nostra individualità e alle nostre tendenze, e ci siamo suicidati», esposti al pericolo della germanizzazione: a difesa del pericolo, aveva insistito per lo studio della polifonia vocale italiana, a rinnovare il senso di tale tradizione nella sua diversità dal sinfonismo tedesco, per la formazione d'una scuola di canto corale, e per un quartetto vocale, indicando i testi-modello di Palestrina, Carissimi, A. Scarlatti, Marcello, Pergolesi, Piccinni, e Victoria, Tarenzio, Allegri, Cavalli, Lotti, Leo, Jommelli. Ma tradizione italiana vuol dire anche sinfonismo, vuol dire Vivaldi e Sammartini, come vuol dire anche vocalità polifonica la tradizione tedesca: voler distinguerle secondo questi termini, e così anche secondo quelli di armonia e di melodia e secondo un carattere « metafísico » — come dice Verdi — per la tedesca e affettivo per la nostra, è vano; la distinzione si riduce tautologicamente al semplice aggettivo nazionale, e quindi al suo interno universale aspetto storico di cui sopra è cenno.

« Canto e melodia rimangono sempre per me il verbo principale » — dice, senza realmente contradire il suo « nè melodia nè armonia », così come nella melodia indica Wagner l'essenza della musica; e ciò in risposta al nemico di Wagner, all'Hanslick che di wagnerismo sospetta Verdi di dopo l'Aida. La melodia contiene l'armonia, e la sua essenza è — la musica.

Se in Germania sporadiche reazioni polemiche all'arte wagneriana avvennero, in nome di novissimi orientamenti creativi e critici nella musica europea — in quella anzitutto di paesi
periferici, alla centrale linea della tradizione, appunto italiana
e tedesca, vitalmente estranei, sono state esse in parte occasione
ad un'attenzione più esauriente all'intera opera di Verdi, a riscoprirne quanto era già caduto dalla consuetudine delle esecuzioni teatrali e concertistiche, a richiamare quindi l'Italia ad
una più vera ed approfondita conoscenza del suo musicista, liberandolo dai vuoti schemi facili e falsificatori, d'un sommario
giudizio d'impressioni superficiali, additandone le nascoste o

palesi potenze espressive radicate in un passato profondo perchè orientate ad un profondo futuro: « Torniamo all'antico e sarà il più bel progresso ».

Se in Italia potè formarsi un wagnerismo anche infatuato e fatuo, e pur di non vana indiretta azione novatrice, non così in Germania un analogo verdismo, ma una diretta azione verso la conoscenza storica, non unilaterale, di lui, che se sotto il cielo tedesco non aveva trovato come invece Wagner sotto quello italiano ambienti alle creative fatiche, aveva diretto a Colonia, nel 1877, la *Messa* in memoria del suo Manzoni, dell'intensamente ammirato da Goethe, quella *Messa* che, non voluta prima ascoltare, a Milano, da un fedele di Wagner, Bülov, ne ebbe poi intelligente giudizio di consenso.

In uno studio letto a Firenze durante il secondo Maggio Musicale, l'espressionista F. Werfel contempla l'opera di Verdi nella sua formale unità dal Nabucco al Falstaff, a quest'ultimo suo canto spettacolare in piena coerenza continuativa di stile coi precedenti la cui incandescenza sonora-ritmica, lavica («Pagherei una sinfonia per assistere all'eruzione del Vesuvio ») seguita ancora in esso, sublimata in una metafisica grazia che la rende cristallo d'ilare luce. E' il sacro Parsifal l'ultima parola di Wagner, l'ultima di Verdi le Preghiere e le Laudi, il Te Deum, e lo Stabat: nella poesia liturgica, jacoponica e dantesca la celeste pace del suono di questa musica, quasi specchio dell'imminente persuaso silenzio eterno, non poteva essere che conseguenza di quell'ultimo riso-sorriso di savio sguardo al mondo terreno, secondo un'esperienza ormai diventata innocenza, come di uno che non è di questo mondo e lo incontra, lo vede, lo comprende e lo perdona.

La scoperta di Verdi costituisce un avvenimento di singolare significato nella cultura tedesca del terzo decennio del secolo; con la «ricreazione» de La Forza del Destino, tradotta da Werfel, rappresentata a Dresda nel 1925, con la nuova interpretazione registica di Karl Ebert, fondata sulla sostanza drammatico-musicale, per il Macbeth e per Un Ballo in Maschera, a Darmstadt e a Berlino, con la pubblicazionte nel 1926

di un gruppo di lettere verdiane, tradotte da P. Stefan, edito a cura di Werfel che vi premette uno studio sull'arte e la figura spirituale del musicista, si sviluppa quello che è chiamato il « rinascimento verdiano ». L'arte del coetaneo (aggettivo da non intendersi in un senso meramente cronologico) di Wagner, veniva colta nella sua essenza non veristica e non romantica in una immediata antitesi a quella wagneriana viva d'un trasognato impulso metafisico e mitico: il suo abbagliante superiore realismo, a intima tendenza quasi surrealistica per veemenza espressiva di umanità, del mistero umano, colpiva in pieno l'anima tedesca, sorpresa a sentirvi la parola non wagnerianamente intrisa e sommersa nel flusso melodico infinito ma incisa e rilevata nell'idea musicale, a volte lampeggiante da essa, ed a sentirvi quindi la poesia in una drammaticità non tesa. come in Wagner, a risolversi nell'epos, ma viva spesso in una shakespeariana sintesi del comico e del tragico, dell'ilare e del terribile, di quello in funzione di questo, squisitamente teatrale, come ad esempio in Macbeth nella scena dell'uccisione di Banco e in quella del brindisi, nei finali del Rigoletto e di un Ballo in maschera, e già in Nabucco nella scena della firma della condanna... Nota con acume a tale proposito Herbert Fleischer, nel suo studio pubblicato nel numero verdiano de La Fiera letteraria di quest'anno, come emergano in questo teatro momenti drammatici dove « la musica e l'azione appaiono camuffate e mascherate » per un reciproco contrasto che ne intensifica l'espressività emotiva — in vista d'un'unità mediata dell'elemento poetico e di quello musicale, profondamente incalcolabile.

Se in questo Verdi « tedesco », intimamente complementare a Wagner, possiamo avvertire, come il Fleischer, un'eccesso d'insistenza « espressionistica » a danno di quel candore e di quell'italiano «spirito quasi di danza» che è diffuso lume vitale in tutta l'opera sua, le parole di F. Werfel nella prefazione al citato epistolario restano a suggello dell'europeo « rinascimento verdiano» molto persuasive: « Uomo antico, romano della Repubblica, che si è trovato smarrito in un'epoca isterica e ro-

mantica... Si camuffi pure con varie maschere, da quelle del contadino a quella del vecchio savio signore amichevole, i rigidi tratti degli araldi romani, dell'erma romana, restano in lui indisconoscibili ». Uomo che ha vissuto la più divina aspirazione umana, quella all'anonimia, cioè all'assolutezza, e si è perciò conosciuto nel destino di « rimanere isolato su questa terra », chè « su tutti i suoi rapporti umani si posa la solitudine come un freddo velo leggero ».

### VERDI IN ENGLAND

BY DYNELEY HUSSEY

#### I. - 1839 - 1901

The name of Giuseppe Verdi was brought to the notice of English musicians at the very outset of his career. There happened to be in the cast of Oberto, his first opera, an English singer who wrote an enthusiastic account of the music to friends at home. It was not until five years later that London had an opportunity of hearing Verdi's music. The first of his operas to be performed there was Ernani, an admirable introduction. For whatever its faults (as they appear to a later generation) here was a prime example of the new kind of romantic opera, of which Verdi was to be the chief exponent during the next twenty years — an opera which The Illustrated London News described as « a real lyrical tragedy where feeling finds its appropriate expression in music ».

Nott all the critics were so friendly. James Davison of *The Times* and Henry Chorley of the *Athenaeum* were both hostile at first. They represented a conservative point of view and were no less critical of the new forcefulness of expression which was apparent in the music of the young Italian composer than they were to the innovations of his German contemporary, Richard Wagner. As so often happens in the history of art, men of sensibility and cultivated tastes, proved themselves opposed to the novel manifestations of genius. Judging the music by the standards of Mozart, Rossini and Bellini, they were shocked by what they regarded as a vulgar lack of restraint in Verdi's music. They saw in it, too, (as critics have

seen in every new kind of music) the ruination of the art of singing.

As often happens, the less tutored public acclaimed what the critics condemned, though even here there seems to hove been some difference of opinion. For Lumley, the manager of Her Majesty's Theatre, where I Lombardi was given in 1846, recorded in his reminiscences that the opera had split the public into two factions, and I Due Foscari was frankly a failure. Nevertheless, opinion generally was sufficiently favourable to encourage Lumley to commission Verdi to write an opera for his theatre. Verdi agreed and Schiller's Die Rüuber was turned into a libretto by Andrea Maffei with the title of I Masnadieri.

In order to supervise the production of this opera, Verdi came to London in the summer of 1847. He still had to finish his score and he complained that he found it difficult to work in the climate of London with its smoky atmosphere. None the less, he was full of admiration for the beauty of the city with its clean and handsome houses and its air of opulence. If only, he sighed, it had the «cieli azzurri» of Naples. Despite the smell of coal, his health remained good, much to his surprise, and the work on the opera was successfully completed. He himself conducted the first two performances, after which the direction was undertaken by Balfe, the composer of *The Bohemian Girl.* 

With Jenny Lind as prima donna and an audience which included Queen Victoria, the Prince Consort, Prince Louis Napoleon and the Duke of Wellington, the first performance was a brilliant success. The Morning Post called it « faultless »; The Illustrated London News, though critical of the libretto, found the music « extremely dramatic » and considered the opera « somewhat superior to the works of Meyerbeer ». Even The Times had some favourable comment to make and perspicaciously observed that Verdi was more concerned with the composition of ensembles than with providing opportunities for individual singers to show off their virtuosity. Only Chorley

condemned the opera outright as « the worst which has been given in our time at Her Majesty's Theatre. Verdi is rejected. The field is left open for an Italian composer ».

Dogmatism of that kind, of which we still unhappily find instances in the Press of to-day, is always unwise. Verdi was not rejected, except by the implacable Chorley. The British public took him more and more to their hearts. Lumley was sufficiently pleased with his success to offer Verdi a contract to undertake the musical direction of his theatre for three years and to compose a new opera each year during that period. Verdi seriously considered the proposal and even states his terms. But the project fell through. Perhaps it was fortunate. For Verdi's was not the temperament that would have thrived in a foreign city and a cold climate.

So it was not until 1862, fifteen years after the production of I Masnadieri, that Verdi again visited England. During that interval he had consolidated his international reputation with Rigoletto, Il Trovatore and La Traviata (which outraged the Puritan critics of Victorian London who spoke if its «foul and hideous horrors»), and had lately journeyed to St. Petersburg for the production of «La Forza del Destino». It was natural therefore, that, since old Rossini was unwilling to come out of his self-imposed retirement, Verdi should have been invited to represent Italy in the musical festival which accompanied the Great Exhibition of 1862. For, though Chorley and Davison kept up their duet of disapproval, Verdi was now accepted as an important figure in the musical world of the day.

Verdi's contribution to the musical festivities was the cantata, L'Inno della nazione, which is now remembered mainly because it was the first-fruit of his collaboration with Arrigo Boito, later to be the librettist of Otello and Falstaff. The text of the cantata gave expression to Italian aspirations for freedom from Austrian domination and union under an Italian king and ended with an apostrophe to England, France and Italy, which gave Verdi the opportunity of combining

in counterpoint « God save the King », « La Marseillaise » and Novaros' « Inno di Mameli ». Probably for political reasons, the cantata was not performed at the official concert but was given at Her Majesty' Theatre. It was received with such enthusiasm that it had to be repeated, and the critics praised the vigour of the choral writing and the pompous and brilliant orchestration ». Even the combination of the three national melodies was hailed as a piece of polyphonic ingenuity «rarely heard in Verdi's operas». The Times described the text as « the somewhat bombastic stanzas of the poetaster whom it has been the fortune of the popular Italian composer to immortalize ». Immortalize him he did, but not with this hymn!

« The popular Italian composer » — that condescending phrase sums up the general attitude of English critical opinion during the later years of the 19th century. Verdi's popularity with the public could not be overlooked, nor his abundant gift of melody and his theatrical sense denied. But rarely is he accepted as a serious musician, a great master. Musical society in London was still under the domination of German musical ideals. The vogue of the symphony established by Haydn and Beethoven, was sustained by Brahms. In the opera house the new ideas of Richard Wagner, so eminently serious and so grandiose, were fascinating the more advanced musicians. No one perceived that in his own way and without indulging in copious theoretical pamphlets, Verdi was refashioning Italian opera, and making of it a rich and subtle instrument for the expression of human emotion, whether tragic or comic, which rivals the drama of Shakespeare itself in its all-inclusiveness.

Even when Verdi paid his third and last visit to London in 1875 in order to conduct his *Missa da Requiem* in the Albert Hall, there was a note of condescension in the critical reception of that masterpiece. In justice to the criticisms, which were on the whole enthusiastic, it should be recognized that the *Requiem* is composed in an idiom quite alien to Northern and Protestant Church music. At least one critic recognized and

dismissed this objection, when he wrote of «Puritans who think all sacred music should conform to English standards». But it is not until the last ten years that this liberal view has been generally accepted and the right of the *Requiem* to stand beside the Masses of Bach and Beethoven has been accepted.

Those marvellous creations of Verdi's old age, Otello and Falstaff, in which he truly did immortalize the name of Arrigo Boito, evoked a more respectful attention from the more thoughtful English musicians. Even so Francis Hueffer, the critic of The Times, and an ardent Wagnerian, was inclined to refer Verdi's procedure in Otello to the practice of Wagner. « The doctrine of Wagner », he wrote, « is carried out with a rigour that would have astonished Wagner himself ». He added, however, that in no opera had Verdi been more himself, and that every bar of it reflected national and individual impulses.

Sir Charles Stanford, the distinguished composer, wrote even more perspicaciously about Falstaff. Indeed his essay on that opera is a classic of criticism, which still stands as one of the best accounts of the work ever written. He noted, for instance, that Verdi's study of Beethoven's quartets was evident in the score, though tinged by his affection for Scarlatti, He summed up the opera as a supreme work of genius « as sunny as the composer's garden at Busseto, clear as crystal in construction, tender and explosive by turns, humorous and witty without a touch of extravagance or a note of vugarity». Such a tribute does credit to English musical taste, but it cannot be said that the public in England was quick to follow Stanford's lead. Falstaff was, of course, given in London, and Stanford himself had it produced at the Royal College of Music, where he was professor of composition and held up the scores of Otello and Falstaff as models for his pupils. But it is only in recent years that Falstaff, so swift and nimblewitted, has won popularity. Meanwhile the operatic public were content to love Rigoletto and Il Trovatore.

#### II. - 1901 - 1950

When Verdi died on January 27, 1901, a legendary figure disappeared from the Italian scene, where he was identified with the resurgence of the nation. But abroad, in England for example, his death marked the end of the career of a popular composer of opera,, whose tunes were the mainstay of the organ-grinders.

It was natural for the world of 1901 to be impressed by mere size, and a serious moral purpose was still a strong recommendation for an artist. So the English musical public, with its strong German bias, was still bemused by the impact of the music-dramas of Wagner, which were so eminently serious and obviously great. Triviality, the charge brought against Verdi's music, was the last accusation that could be made against the vast and humourless productions of Bayreuth. It has taken fifty years for the scales to adjust themselves from the sheer gravity of the contribution poured by Wagner into his side of the balance.

Wagner's dramas were, moreover, at this date still novel and his original musical procedures were only just beginning to be understood by the public. It may even be said that orchestras outside Germany were only just learning to play these difficult scores with accuracy and conviction. It is small wonder that Wagner's popularity took time to reach its climax, and that for a while it should have eclipsed the reputation of his Italian contemporary.

Perhaps the very absence of such difficulties in Verdi's music suggested the idea that there was nothing in them to engage the attention of serious musicians. Music so easy to listen to, which presented no problems, and which was attached, for the most part, to romantic melodramas of the old-fashioned type, could in those days hardly be rated as « great ».

Now all that is changed. During the twenty years between 1919 and 1939 a clearer appreciation of the special

qualities of the Italian genius in music grew up. It came partly as a natural re-action against German influence at a time when a strong school of English composers was rising under the leadership of Holst and Vaughan Williams.

During these years the discovery of Verdi's great range as a composer came to be made. The establishment in 1931 of a permanent English opera at Sadler's Wells Theatre opened the way to enlargements of the repertory in a theatre, whose audience was drawn from an enthusiastic general pubblic, and not from the fashionable society which supported the « grand seasons » at Covent Garden. The general public had always loved their Verdi, but their knowledge of him had been limited to the few operas in the repertory of the touring companies who went the rounds of the provincial cities.

At Sadler's Wells the audience were given opportunities of hearing La Forza del Destino and Don Carlos in addition to Otello and Falstaff, which is now one of the most popular works in the repertory. More recently Simone Boccanegra was given for the first time in England — it had been neglected even in Italy until the Maggio Fiorentino of 1938 and has also met with great success. At this moment Don Carlos, Boccanegra, Falstaff and La Traviata are all in the repertory of the Festival season at this enterprising theatre.

In the meantime Mr. John Christie produced *Macbeth* at his opera-house at Glydebourne, famous for its performances of Mozart, and this production was revived at the first Edinburgh Festival of 1947 before an international audience. *Un Ballo in Maschera*, occasionally to be heard in the days of Destinn at Covent Garden, was given by the same organization at the Festival of 1949. And this years the 50th anniversary of Verdi's death has been celebrated with a splendid production of *La Forza del Destino*.

In this present anniversary year, our knowledge of Verdi is being further extended by the B.B.C., who are broadcasting a number of the earlier and quite unknown works in the « Third Programme ». Of these *Nabucco*, which has once or

twice been heard before, made a deep impression by its simple grandeur and nobility. No wonder that when it was first performed in Milan, the Italians realized that a new and powerful genius had risen in their midst:

With fuller knowledge has come a realization that Verdi is also among the giants, not merely as a composer of opera and as man of the theatre, but also as a musician pure and simple. It is not without significance that this should have happened at a moment when Mozart, too, was being re-assessed in the court of public opinion. Like Mozart, Verdi was the slave of no intellectual theory nor the apostle of any ethical or aesthetic doctrine. He composed by the light of his intuition and of his accumulated practical experience. He said of himself that he was not a learned composer, but a very experienced one. The same might almost be said also of Mozart, whose operas, at least, owe far more to an intuitive understanding of the theatre and experience in its practical application than to any academic learning or conscious theoretical approach to the problems of opera.

To the revival of interest in Verdi much has been contributed by the publication of books by two of the leading English music critics of the inter-war years. Feruccio Bonavia, who began his career in an opera-orchestra in Trieste and so was bred up to an inside knowledge of Verdi's scores, published in 1930 a short critical biography which is a model of understanding as a portrait of the composer, and contains a concise and pertinent criticism of his music. Then in 1931 came Francis Toye's large volume, containing a full-length biography and a detailed criticism of all Verdi's operas. This book came just at the right moment to open the eyes of English music-lovers to Verdi's greatness. Unfortunately it is at the moment out of print. More recently another English enthusiast, Frank Walker, has applied a keen and scholarly mind to the study of various problems connected with Verdi's career, and has published the results of his work in the musical journals. For completeness' sake. I may perhaps be permitted to mention my own contribution to the literature of Verdi, a volume published in Messrs. Dent's « Master Musicians » series in 1940 and lately re-issued in a revised edition. No longer now is the musical public inclined to regard Verdi as the purveyor of popular tunes. They see him for what he is — a great composer of music and one of the mightiest geniuses of the musico-dramatic art of opera who has ever lived.

Furthermore, Verdi's example has exercised and continues to exercise an increasingly important influence upon contemporary composers. It has been said already that Charles Stanford, as Professor of Composition at the Royal College of Music, held up the score of Otello as a model to his pupils. Among these was Vaughan Williams, who has avowed his debt to Verdi and has inculcated a respect for his music in the newer generation which he in turn has taught. This may well have an important effect upon the rising school of English opera-composers — the musical form in which so far England has been backward until the last few years. In this connexion I can do no better than quote from a tribute paid to Verdi on the occasion of the 50th anniversary of his death by Lennox Berkeley, who is himself at the moment engaged upon the composition of an opera: —

«The type of operatic construction which Verdi evolved and perfected in Otello, he says, has proved to be the only one that subsequent composers have been able to use successfully. The music is continuous, but it is really a succession of movements joined together.... But whereas in the older Italian operas the different movements had their shape fixed by tradition, here they are free, and their form is dictated by the shape of the whole act. This is precisely the way in which most composers use classical forms to-day, retaining the general structure, but modifying the component parts. It would seem to be the only operatic method that is still valid, for one feels instinctively that a continuation of the Wagnerian style of symphonic development would be intolerable to-day, while a return to the earlier type of opera with recitativo secco and set arias

would be extremely difficult to combine with any modern idiom ».

This may not be the whole truth, but it is the truth as it is seen by a leading English composer of the present day, and may be regarded as typical of the present estimation of Verdi among English musicians.

# VERDI ET LA FRANCE

#### PAR PIERRE PETIT

La popularité dont jouit aujourd'hui l'oeuvre de Verdi en France - popularité unique pour un auteur italien, puisque seul Puccini peut songer à l'approcher — est due à bien des interférences heureuses qui remontent, pour la plupart, à l'époque même de la vie du Maître. Si le public a un peu oublié le « Trouvère », si la « Forza del Destino » est à peu près inconnue en France, en revanche « Rigoletto », la « Traviata », « Aida » connaissent auprès de la foule une faveur incomparable; « Otello », lorsqu'un directeur peut trouver un ténor apte à bien jouer le rôle, sait toujours plaire à un public qui voudrait entendre plus souvent « Falstaff ». Bref, la pitoyable aventure de Violetta est plus connue du peuple français par la partition de Verdi que par la pièce de Dumas fils. Et la postérité, en restant fidèle à d'aussi véritables chefs d'oeuvre, a su venger Verdi de certains accueils incompréhensifs dont Paris se rendit parfois coupable.

Puisque nous parlons du temps présent, regardons autour de nous; en France, les jeunes musiciens, à part de rares exceptions, ignorent tout de la grandeur de l'oeuvre de Verdi. Le fameux « Retour à Bach » d'il y a vingt ans a passé allègrement par-dessus un siècle musical dont le pire défaut était de laisser parler le coeur. Dédaignant le romantisme, la jeune génération affiche un mépris souverain pour des oeuvres où la passion joue le premier rôle, et où la voix humaine vibre à l'unisson de cette passion. Il est évident que ces « jeunes Turcs » de la musique française — soutenus en cela par ceux de leurs aînés pour lesquels la musique, s'arrêtant à Bach, sort à peine d'une terrible léthargie — mettent dans un même panier les oeuvres des diverses périodes de la vie de Verdi, celles de

Puccini, celles aussi de Leoncavallo, de Mascagni, de Giordano, et des véristes les moins soutenables. Et Dieu sait s'il y a des différences entre le « Trouvère » et la « Bohême », entre « Tosca » et «Cavalleria», et même entre «Luisa Miller» et «Otello». Mais peu importe à ces jeunes destructeurs. Hors de la musique de chambre, de l'orgue et des motets, point de salut; et le théâtre, surtout tel que le comprenait Verdi, peint avec trop de violence les passions de la vie pour n'être point diabolique. Et puis, ma foi, chacun sait que le peuple a mauvais goût, que Margot pleurait aux mélodrames les plus grossiers, et que la tour d'ivoire doit être, en fin de compte, le refuge du compositeur qui aura eu le courage de rompre toute attache avec le public.

Ajoutons à cela que jamais, en France, il n'y a eu une vraie tradition du théâtre lyrique comme elle existe en Italie. Jamais, même à l'époque glorieuse des Gounod, des Thomas, des Bizet, jamais le théâtre lyrique n'a fait partie intégrante de la vie parisienne. Ou alors, ce fut une brève parenthèse, dont Jacques Offenbach fut le bénéficiaire.

Le résultat le plus immédiat, de nos jours, c'est que la popularité dont jouit Verdi en France est moins due à ses qualités musicales qu'à sa puissance théâtrale. Le Français n'a pas la tête épique, sans doute: il ne l'a pas non plus musicienne. Nos plus grands écrivains, nos plus grands poètes, de Racine à Verlaine, de Voltaire à Victor Hugo, étaient de bien piètres musiciens. Le peuple français, qui est à leur image, réagira donc devant des oeuvres où les charmes de la musique n'auront pas plus de place que la puissance scénique. Et c'est pour cela qu'«Aida», qu'«Otello», que la «Traviata» emportent toujours le consentement unanime du grand public, et c'est pour cela aussi que ces mêmes oeuvres sont si méprisées par les tenants de la « musique de l'avenir ».

A ce propos, n'est-ce point Verdi lui-même qui, au moment de la chute de « Tannhäuser » à Paris, souriait discrèment dans sa barbe au sujet de cette prétendue « musique de l'avenir »? Petite leçon que nos jeunes contemporains devraient quelque peu méditer....

Le premier contact de Verdi avec la France eut lieu lorsque le futur Maître était encore insensible aux charmes de la vie; Napoléon, en annexant à la France une partie de l'Italie, avait créé les « départements au-delà des Alpes » qui, dépendant au même titre que les autres de l'Administration centrale, en recevaient les directives. C'est ainsi que, en 1813, dans le département du «Taro», l'adjoint au maire de Busseto, le matin du 12 Octobre, enregistrait la naissance du fils de l'un de ses administrés dans le plus pur style administratif français, le même qu'à Châteauroux ou à Bécon-les-Bruyères: « L'an mil huit cent treize, le jour douze d'Octobre, à neuf heures du matin, par devant Nous, Adjoint au Maire de Busseto, officier de l'Etat-Civil de la commune de Busseto, susdit département du Taro, est comparu Verdi Charles, âge de vingt huit ans, aubergiste, domicilié à Roncole »..., et nous apprenons que le jeune aubergiste donne à son fils les prénoms de Joseph, Fortunin et François. Ne se croirait on pas dans une campagne française, en ce matin d'automne où est enregistrée la naissance du plus grand musicien, peut-être, que l'Italie ait connu?

Quatre vingt huit ans plus tard, parvenu à la gloire depuis de longues années, Verdi va bientôt dire adieu à cette terre. Le destin, qui l'avait fait naître dans un département français, voudra qu'il écrive en français la dernière lettre que nous avons de lui. Datée du 17 Janvier 1901, elle est adressée à M.V. Sauchon, à la S.A.C.E.M., 10, rue Chaptal à Paris. Verdi le remercie de lui avoir fait parvenir le montant de ses droits d'auteur pour 1900, en un chèque de 2.691,80 lires.

Encadrée ainsi, la vie de Verdi, bien qu'il soit le plus italien des musiciens et ne doive rien à l'étranger, quel qu'il soit, va connaître des rapports fréquents et importants avec la France. Nous ne nous proposons point, ce qui serait stérilement ennuyeux, de suivre pas à pas Verdi au cours des séjours qu'il put faire en France. Nous nous contenterons d'en fixer les principaux, en précisant leur influence sur la vie et l'ocuvre du maître.

Il faut avouer, malheureusement, que le premier contact qu'eut Verdi avec la France ne fut point excellent. C'était en 1847. Devant aller surveiller, à Londres, la mise en scène des « Masnadieri », le maître devait passer par Paris. Un itinéraire invraisemblable, par Bâle, Strasbourg, Mayence, Cologne et Bruxelles la mena à la capitale française. Il n'avait pas le loisir de s'y arrêter longtemps. Mais, pendant le court séjour de deux jours qu'il y fit, il eut le temps d'aller à une représentation de l'Opéra. L'impression fut loin d'être bonne: « Non ho mai sentito, écrit-il, più cattivi cantanti e più mediocri coristi. L'orchestra istessa... è poco più che mediocre ». La première rencontre avec ce qu'il appellera le « Grand Opéra », ou plus souvent la « grande boutique », manque, on le voit, d'enthousiasme.

Par bonheur, son séjour à Londres, où les «Masnadieri» ont eu un succès solide, lui a rapporté « molte migliaia di franchi ». Il compte en profiter, au retour, pour séjourner plus longtemps à Paris, et prendre quelque part à la vie de la cité la plus frivole, mais la plus passionnante, du monde. Nous verrons toujours, au cours de sa longue carrière, jouer une sorte de balance en ce qui concerne la France, qui compensera la sévérité de certaines critiques par des appréciations plus bienveillantes. Le jeu des compensations va commencer dès maintenant. Il arrive à Paris bien décidé à y rester tranquille, sans écrire une note de musique, «fuori di ogni seccatura», et surtout sans se laisser tenter par l'envie d'écrire pour l'Opéra. Mais, bien vite, il va être recherché par les directeurs du théâtre, Roqueplan et Duponchel; l'air léger que l'on respire à Paris l'aura rapidement séduit, et il aura pu assister à quelques représentations, aussi remarquables que les premières qu'il avait pu voir avaient été déplorables, dans ce théâtre qui, tout de même, est le premier du monde. Il se laisse donc attendrir et, n'ayant pas le temps de composer un ouvrage nouveau, s'offre à remanier ses « Lombardi », qui vont devenir « Jérusalem » pour les Parisiens.

Et puis, il y a surtout une autre conjoncture qui lui fait voir Paris avec des yeux nouveaux. Giuseppina Strepponi, l'interprète idéale de « Nabucco », a abandonné le chant, et habite Paris depuis un an, où elle vit plus que largement en donnant des leçons: Verdi la retrouve avec joie, et bientôt ils ne peuvent plus envisager de se quitter un jour; et, de fait, à partir de ce séjour parisien, jamais plus le couple Verdi-Strepponi ne sera désuni.

La balance est donc penchée avec insistance du bon côté, et les difficultés de l'arrangement des « Lombardi » ne parviendront point à la faire changer. D'autant que les directeurs de l'Opéra n'ont pas ménagé les crédits, et que l'oeuvre est montée magnifiquement. Voilà Verdi en grand flirt avec Paris, tant et si bien qu'une fois passée la première de « Jérusalem », il ne parle plus de rentrer en Italie. Giuseppina Strepponi, qui le connaît déjà fort bien, s'inquiète même de voir ce paysan du Pô devenir mondain, fréquenter les salons parisiens où son génie ne peut rien avoir à gagner, et se lancer, lui-même dans des réceptions où, en sa compagnie, il accueille le « Tout-Paris ». Il semble avoir oublié son pays, la campagne, Busseto. Patiente, Giuseppina Strepponi l'amène à s'installer en dehors de Paris, à Passy; là, le tumulte de la grande ville est étouffé; Verdi reprend goût à la campagne, et les évènements vont se charger de l'inciter à retourner au pays. Il vient de terminer le « Corsaro » pour l'éditeur Lucca, quand éclate l'insurrection parisienne de Février 1848. Il retourne aussitôt à Milan, et s'installe, avec l'inséparable «Peppina», à Sant'Agata, qu'il vient d'acheter.

On peut dire, après ce premier séajour, que Paris est devenu presque indispensable à Verdi. Non pas que notre compositeur ait été conquis par la capitale. Loin de là; l'esprit même des Français, et spécialement des Parisiens, dans ce qu'il a de plus raffiné et de plus élégant, restera toujours étranger à Verdi. Il n'y verra jamais que ce qu'il appelle la « blague », et pour lui c'est là le pire défaut des Français, que cette déplorable manie de toujours chercher le côté amusant des choses. La politesse française, elle-même, fruit de tant de siècles de raffinement, sera toujours, sous sa plume, « impertinente ». Le côté d'improvisation du caractère français, en outre, convenait peu à son souci de probité perpétuel, auquel il paraissait être presque une malhonnêteté, alors qu'il n'est qu'une tournure

d'esprit. Bref, Paris était trop léger, et lui trop sérieux, pour jamais pouvoir emporter l'un envers l'autre une adhésion entière. Cependant, la grande ville, en l'étourdissant, l'éblouira souvent; son caractère cosmopolite l'enthousiasmera parfois; et il ira quelquefois rechercher à Paris cette impression de désert que ne donnent que les très grandes villes.

Toujours est-il qu'il y retourne souvent, depuis 1847. En Août 1848, nous le retrouvons à Paris, signataire d'une adresse à Cavaignac sur les évènements douloureux de Milan; il revient encore en 1849, et écrira toute « Luisa Miller » sur les bords de la Seine; il faudra le choléra pour l'en chasser. En 1851, il revient, et signe avec l'Opéra un contrat en vue d'un opéra nouveau. Ce contrat aura bien des mésaventures... En Octobre 1853, il se réinstalle à Paris. Il y restera, quoi qu'il en ait, jusqu'à Noêl 1855. La balance a changé d'inclinaison; la préparation des « Vêpres siciliennes », avec Scribe qui a un caractère odieux et fait écrire ses pièces par des « nègres », avec des ennuis de distribution interminables, avec l'histoire de la fugue de Mlle Cruvelli, avec, surtout, une atmosphère épouvantable de suspicion et de mauvaise volonté, tout cela exaspère à juste titre Verdi. Comme il est spécialement susceptible, les relations avec le théâtre impérial sont difficiles.

Lui-même écrit, à cette époque: « Quello che v'ha di certo in tutto questo si è che, nella mia oramai lunga carriera, nissun teatro mi ha mai recato tante noje e tanti dispiaceri quanto l'Opera ». On ne saurait être plus affirmatif.

Quoi qu'il en soit, après le bon succès des « Vêpres », Verdi reste à Paris. Il y reviendra sans cesse, habitant tantôt la capitale, tantôt Enghien, tantôt Compiègne, jusqu'en 1857.

En 1859, le 29 Avril, Verdi épouse Giuseppina à Collonges, en Savoie; le même jour, Victor Emmanuel II fait sa fameuse proclamation aux peuples d'Italie. C'est la guerre.

Dès lors, la balance, qui n'oscillait que pour des raisons de caractère ou de métier, va connaître les motifs politiques, et il faut bien dire que l'empereur Napoléon III, nature à la fois généreuse et secrète, chevaleresque et étroite, donnera trop souvent raison à Verdi. Villafranca, en décevant, avec Verdi, tous les Italiens, détruira le magnifique espoir du début.

La reprise des « Vêpres siciliennes », en 1863, par l'Opéra, puis la création, en 1867, de « Don Carlos » au même théâtre, sont les dates essentielles d'une période troublée où, sans cesse en voyage, Verdi s'installera souvent à Paris (qui lui donne « mal di gola »), et où il sera en butte à des ennuis sans fin que son attitude intransigeante n'était pas faite pour calmer, et que la guerre malheureuse de 1866, à la suite de laquelle Napoléon III reçut la Vénétie, ne pouvait qu'aggraver.

Il a contre lui, en dehors des personnalités qui, pour une 1 aison ou pour une autre, lui sont hostiles, comme l'Impératrice Eugénie, les critiques, qui voient d'un oeil trop chauvin une oeuvre d'un Italien montée à l'Opéra; les musiciens de l'orchestre, qui accentuent leur mauvaise volonté naturelle en faveur du « Maestro »; enfin, et surtout, les autres compositeurs. Il faut dire qu'en France, à part Berlioz qui détestait tout le monde de parti-pris, aucun compositeur ne pouvait être égalé à Verdi. Aucun n'avait comme lui le sens du théâtre vrai et de la véritable passion. Gounod lui-même n'avait pas sa force lyrique. De plus, les compositeurs français tenaient à leur « genre », le genre historique, et voyaient d'un mauvais oeil un compositeur étranger s'en emparer, et avec quelle maîtrise. De cette mauvaise humeur naissent (déjà) les accusations de wagnérisme, en tout cas de germanisme, qu'en toute mauvaise foi ses collègues ne manquent pas de prodiguer à Verdi. Cela crée un climat insupportable auquel ce dernier, tout d'une pièce, résiste difficilement. Heureusement, certains critiques plus clairvoyants et moins malveillants - peut-être parce qu'ils n'étaient pas « de la partie » — compensaient pour Verdi l'amertume de certains jugements trop partiaux. C'est ainsi que Jules Clarctic et Théophile Gautier surent sauver l'honneur d'une critique où le fiel remplaçait trop souvent l'esprit.

C'est évidemmet de ce moment que datent les jugements les plus séveres de Verdi sur Paris et sur l'Opera: « Povero Don Carlos!», écrit-il à Escudier, son éditeur pour la France, «forse aveva molti elementi di successo!... Ma hanno fatto tutto il pos-

sibile per guastarlo». Plus tard, il ècrira au même: «Due cose mancheranno sempre all'Opera: il ritmo e l'entusiasmo». C'est dans cette même lettre, très importante pour connaître ses opinions sur la France, qu'il reproche à l'Opéra de mettre des chaînes aux chanteurs, avec le « bon goût » et le « comme il faut ».

Tous ces démêlés avec l'Opéra, toute son opposition aux habitudes de la maison, sont d'ailleurs expliqués par une phrase d'une lettre à son librettiste et ami Du Locle, en 1869: « ...je suis vraiment une nature d'ours qui ne va pas à l'unisson avec le velours de la capitale ».

Notons au passage que c'est à partir des années 1866-1867 que Verdi commencera à écrire, dans ses lettres, en un français à peu près impeccable.

Ces querelles, où les Français n'avaient pas toujours eu le beau rôle, la nature ardente et généreuse de Verdi sut les oublier en un moment désastreux pour la France. Je veux parler de la déplorable guerre de 1870, où le territoire français fut envahi par les Prussiens, et où l'insouciance française, qui avait connu de si brillantes journées sous l'Empire, tomba tout d'un coup dans les abîmes de la défaite. Verdi, à ce moment, sut effacer en son esprit les torts que la France avait pu avoir envers lui.

Et il écrivit, sur les malheurs de ces Français qu'il traitait naguère de « beffardi » et de « millantatori », quelques-unes des pages les plus noblement émouvantes que nos malheurs d'alors aient inspirées. Son affection profonde pour notre pays ressort de ces lignes que je tiens, en cet article, à transcrire. Le lecteur y sentira l'âme passionnée de Verdi, et je suis certain que cette lettre à la comtesse Maffei, en date du 30 Septembre 1870, aidera plus à la compréhension de son oeuvre que bien des ouvrages critiques. Voici, en partie, le texte de cette lettre admirable:

« Questo disastro della Francia, come a voi, mette a me « pure la desolazione in cuore!... È vero che la "blague", l'im- « pertinenza, la presunzione dei Francesi era, ed è, malgrado « tutte le loro miserie, insopportabile; ma infine la Francia « ha dato la libertà e la civiltà al mondo moderno. E s'essa

« cade, non c'illudiamo, cadranno tutte le nostre libertà, e la « nostra civiltà ». (...Verdi parle alors des Prussiens, ces « moderni Goti », qui n'ont ni coeur, ni civilisation). ....« Ed ora « che Bismarck vuol far sapere che Parigi sarà risparmiata, io « temo più che mai che sarà, almeno in parte, ruinata. Perchè?... « non saprei dirlo. Forse, perchè non esista più, così bella, una « capitale che essi non arriveranno mai a farne una eguale. « Povera Parigi! che ho vista così allegra, così bella, così « splendida nel passato aprile!

« E poi?... Io avrei amato una politica piu generosa, e « che si pagasse un debito di riconoscenza. Centomila dei nostri « potevano forse salvare la Francia. In ogni modo, avrei pre- « ferito segnare una pace vinta coi Francesi, a questa inerzia « che ci farà disprezzare un giorno. La guerra europea non « l'eviteremo, e noi saremo divorati. Non sarà domani, ma « sarà.... ».

Cette lettre, dans son élan, dans sa générosité, n'est-elle pas le plus bel hommage que Verdi ait pu rendre à la France? Elle n'est d'ailleurs pas unique dans sa correspondance. Toutes les lettres de cette période respirent le même esprit généreux. Et ce ne sont pas les triomphes que Verdi, à partir de 1873, va remporter en France, avec « Aida », avec « Otello », avec « Falstaff », ce ne seront pas les promotions de plus en plus élevées dans l'ordre de la Légion d'Honneur que lui décerneront, à chaque création, des présidents de la République française différents, ce ne seront pas les articles enfin clairvoyants de la critique française qui pourront jamais, à mon avis, payer la dette de gratitude que la France se doit de conserver à celui qui sut écrire ces lignes sur un pays qui, il faut bien l'avouer, l'avait assez mal traité jusque là.

Les rapports de Verdi avec la France sont sans intérêt du moment où, la paix revenue, ses trois dernières oeuvres firent avec lui le tour de l'Europe. Comme Voltaire, comme Goethe, comme Victor Hugo, Verdi, en vieillissant, reste inaltérablement ieune, et devient en quelcque sorte le patriarche de la musique. Sant'Agata ou Gênes sont un but de pèlerinages pour bien des

jeunes musiciens, et Debussy lui même sera présenté au Maître, pendant son séjour à la Villa Médicis. Dès lors, sa gloire est indiscutée, et la fortune de ses oeuvres est, en France, plus éclatante que celle des autres compositeurs. Cette fortune n'a pas cessé de le suivre et, aujourd'hui, «Rigoletto», «La Traviata» ou «Aida» transportent le public comme il y a soixante quinze ans. Il faut seulement souhaiter que le fossé que creusent, volontairement hélas!, les jeunes compositeurs français, à l'incitation de quelques mauvais bergers, disparaisse rapidement par un effort général de bonne volonté à l'égard d'un homme qui fut, quelle qu'ait pu être son attitude en certaines circonstances, si fidèlement attaché à notre pays.

Cet attachement, il ne le prouvait pas seulement en buvant avec prédilection le vin de France (partant pour la Russie, ent 1861, il emmène avec lui 100 bouteilles de Bordeaux ordinaire, 20 bouteilles de Bordeaux fin, et 20 bouteilles de champagne...); il le prouvait aussi, lui, le paysan sans instruction première, en parlant, et en écrivant, parfaitement le français; il le prouvait encore mieux en puisant dans notre littérature pour y trouver des sujets d'opéras. On sait que « Rigoletto » est tiré du « Roi s'amuse », de Victor Hugo, de même qu'« Ernani » l'est de la pièce du même auteur; on sait que la « Dame aux Camélias » a inspiré la « Traviata ». Mais on songe moins souvent qu'« Alzira » est tirée de la pièce de Voltaire, avec lequel, quoi qu'en puissent dire certains, Verdi avait en commun, au moins à l'époque de la création de l'ouvrage, la même conception de la religion, libre et généreuse. On pense encore plus rarement à un « Cromwell » que Verdi a failli écrire et, enfin, à un « Tartuffe », d'après Molière, pour lequel il avait pris de nombreuses notes que l'on a retrouvées à S. Agata; sa baine de l'hypocrisie s'accordait admirablement avec la pièce de Molière, qu'Escudier songeait à lui faire écrire pour l'Opéra-Comique. Mais « Aida » survint, envoyée par Du Locle, et ce fut le coup de foudre.

Il faudrait parles aussi des amitiés françaises de Verdi; de celle, souvent orageuse, que le lia à son éditeur Léon Escudier; de celle qu'il eut pour le fidèle Du Locle; de celle, surtout, qui l'attache, à partir d'« Otello », à un jeune critique français, Camille Bellaigue, qui compense, pour lui, les injustices des critiques passées (souvent écrites d'ailleurs, il faut le dire, à Paris même, par des Italiens, Fiorentino, Scudo, etc....).

Il faudrait enfin parler de l'influence que la France put exercer sur Verdi, et de celle que réciproquement il exerça sur la musique française. A mon sens, il ne faut exagérer ni l'une ni l'autre, et cela sans diminuer la grandeur de Verdi. Au moment où Verdi parut en France, l'opéra dit «historique» régnait en maître, concuremment avec Gounod et Thomas. Avec les « Vêpres », avec « Don Carlos », Verdi montra qu'il savait, le cas échéant, s'adapter à un genre qui n'était point le sien. Mais là se bornèrent ses efforts, et c'était justice. Il exerça sur le théâtre lyrique français une royauté d'autant plus forte qu'elle était inattaquable. Massenet lui-même aurait été ce qu'il fut sans Verdi, et Dieu sait si Verdi le dépassait. On peut dire que la musique de théâtre française, de Meyerbeer à Debussy, aurait certainement évolué de la même manière sans la présence de Verdi qui, de son côté, n'avait rien à gagner à la fréquentation des Huguenots ou de Mignon. Seulement, étant là, il prit normalement le sceptre qui lui revenait, et il fut, en France, le roi incontestable, sinon incontesté, du théâtre lyrique dans la deuxième moitié du dix-neuvième siècle. Ce qu'il faudrait, c'est qu'aujourd'hui les jeunes musiciens, sans fausse honte, sans pudeur mal placée, veuillent entendre la leçon de générositè, de vérité et de beauté qu'il nous a laissée; alors, l'avenir du théâtre lyrique français serait peut-être sauvé.

# VERDI A VIENNA

(con lettere inedite)

## DI FRANK WALKER

I soggiorni di Verdi a Vienna sono stati molto brevemente narrati dai suoi biografi, e non è facile oggi scoprire nuovi documenti e nuove notizie, che ad essi si riferiscano. Gli stessi storici italiani hanno mostrato o mostrano scarso interesse per Verdi, allorchè egli si allontana dalla sua patria, nè i biografi tedeschi hanno molto contribuito con ricerche originali alla narrazione particolareggiata della vita di Verdi e persino il più moderno e autorevole di essi, Karl Holl, si accontenta sostanzialmente di quel che hanno scritto il Gatti ed il Luzio, e, quando questi tra loro dissentono, egli accetta la tesi del secondo, il quale da parte sua non manca di elogiare la biografia dello Holl e di definirla « magnifica ».

Al tempo delle rappresentazioni della prima opera di successo di Verdi, il Nabucco, gli austriaci — è noto — occupavano il Lombardo-Veneto e conseguentemente i teatri di Vienna e di Milano erano diretti dallo stesso impresario, il famoso Bartolomeo Merelli. Era quindi naturale che la nuova opera verdiana, dopo il grande successo conseguito alla Scala di Milano, venisse rappresentata anche a Vienna. Essa, perciò, fu la prima opera di Verdi che varcò i confini dell'Italia. Verdi stesso, per attendere alla messa in scena e per dirigere le rappresentazioni viennesi, si trasferì nella capitale austriaca, lasciando Milano il 20 marzo 1843.

Il suo primo contatto con l'orchestra viennese fu molti anni dopo argomento di una sua lettera (23 luglio 1869) all'amico napoletano Francesco Florimo. Poco soddisfatto dell'orchestra del Teatro San Carlo di Napoli e del suo impresario, ricordò all'amico il rifiuto opposto dagli orchestrali napoletani di adeguarsi ai nuovi tempi, di raggruppare cioè le viole e i violoncelli in una unica sezione, invece di continuare ad averli sparsi e dispersi qua e là tra gli altri strumenti. Quella compagine orchestrale, del resto, era generalmente ammessa o tenuta in uso in Italia nei primi decenni del secolo, ma Verdi, a Vienna, nel 1843, aveva appreso qualche cosa di più nuovo e di migliore:

« Quando io andai a Vienna, vedendo tutti i contrabbassi riuniti nel bel mezzo dell'orchestra (io che avevo l'abitudine di vederli sparsi qua e là) feci un grand'atto di sorpresa, ed un certo risolino che voleva dire « questi toderi di tedeschi ecc. Ma quando scesi in orchestra e mi trovai in faccia di questi contrabbassi, e ne sentii l'attacco potente, la precisione, la nettezza, i piani, i forti, ecc., m'accorsi che il todero era io, e non risi più ».

Verdi ebbe sempre ammirazione per le orchestre viennesi. Hanslick nel capitolo dedicato a Verdi nel suo libro « Die Moderne Oper » (Berlin, 1875), mettendo a profitto forse quanto intorno a lui si era scritto nei giornali del tempo, così informa sulla incerta accoglienza a Vienna del Nabucco:

Il 4 aprile 1843 fu rappresentata a Vienna da cantanti italiani la prima opera dell'allora ancor sconosciuto compositore, il *Nabucco*. Diresse lo stesso giovane Maestro. Ronconi cantò la parte principale. L'Opera ebbe scarsissimo successo. Soltanto gli *Italianissimi* osarono mostrare il loro compiacimento; la critica stigmatizzò la mancanza di genio e la trivialità di questa musica e protestò contro il più remoto confronto fra Verdi e Donizetti.

Il tono in cui questo brano è scritto caratterizza tutto ciò che Hanslick scrisse di Verdi fino al Don Carlos. Ma Donizetti stesso che a quel tempo ricopriva a Vienna la carica di compositore della corte Imperiale, punto condivideva l'opinione dei viennesi intorno alla nuova opera. Ed infatti, egli, poco dopo la prima rappresentazione a Venezia dell'Ernani, nel 1844, con molta liberalità si mise a disposizione di Verdi per la riproduzione di quell'opera a Vienna. L'unica lettera di Verdi a Donizetti, che si conosce, è l'espressione del sentimento di riconoscenza verso di lui in quell'occasione.

Verdi fece ritorno a Vienna trent'anni dopo le rappresentazioni del Nabucco, nel 1875, durante la trionfale tournée del

VERDI A VIENNA 51

Requiem. E' noto che dopo che il Bülow ebbe commesso la sua « grande bestialità giornalistica » (come egli stesso ebbe poi a dire), pubblicando nell'« Allgemeine Zeitung » un suo grossolano articolo intorno a Verdi e alla sua Messa da Requiem (maggio 1874), Brahms, che trovavasi allora a Zurigo, procuratosi dal mercante di musica Hug lo spartito, lo lesse, lo studiò e alla fine concluse: « Bülow si è dimostrato uno stupido completo: solamente un genio può aver scritto una simile cosa » (1). Probabilmente questo giudizio di Brahms dovette per qualche rispetto influire sullo Hanslick, sebbene questi, nella critica non sfavorevole ristampata nei « Musikalische Stationen » (Berlin, 1880), da indizio di tutt'altro che comprensione perfetta:

« Quattro volte — nel giugno 1875 — Verdi diresse in Vienna il suo Requiem, trionfando nonostante la calda stagione estiva e gli alti prezzi d'ingresso. Il pubblico accolse l'opera con insolito calore; i nostri più esperti intenditori ed amatori, fra i quali un ragguardevole gruppo di nemici giurati di Verdi, si unirono senza riserve al plauso generale. Verdi, già tenuto in così cattivo conto nell'ambiente teatrale dei paesi tedeschi, dovette essere preparato per la più severa opposizione come compositore di musica sacra, tanto più che è proprio delle passioni predilette della critica teutonica di guastare il piacere del pubblico, per mezzo di una susseguente spietata discussione di minuzie e particolari. Ai giorni nostri di tiepidi successi di stima è, però, un vero successo cordiale così raro, che il critico può celebrarlo volentieri con gli altri, anche se alcune sconvenienze accadono durante lo spettacolo, e alcuni entusiasti troppo caldamente applaudono. Il Requiem di Verdi è una bella opera, notevole soprattutto perchè è una svolta nella storia della evoluzione verdiana. Lo si collochi più in alto o più in basso, l'esclamazione non mancherà mai: « Non ci saremmo mai aspettato questo da Verdi! ». In questo senso il Requiem costituisce una controscritta dell'Aida, che mi sembra tuttavia molto più significativa nella creazione e nell'esecuzione. Come è lontano questo Requiem dall'Ernani e dal Trovatore! E tuttavia esso è evidentemente di Verdi, appartiene tutto e completamente a lui ».

Egli credette, inoltre, di scoprire nel Requiem reminiscenze di studi sull'antica musica religiosa italiana non solo,

<sup>(1)</sup> Questo aneddoto fu per la prima volta pubblicato da Federico Hegar nel «Neujahrs-heft der Musikgesellschaft» di Zurigo, nel 1898 oristampato da Widmann nel suo libro; «J. Brahms in Erinnerung» (Berlin, 1898).

ma anche di quella tedesca, e biasimò nel «Confutatis» il quinto parallelo. Infine, così concluse:

«L'Italia può menar vanto per quest'opera e noi ce ne rallegriamo sinceramente, senza peraltro cadere in esagerazioni, come in quella che fa di questo Requiem il componimento musicale più significativo del secolo. Nemmeno la più significativa musica sacra di questo decennio! Infatti nessuno sarà così puerile da porre sullo stesso piano la Messa per Manzoni di Verdi e il Requiem tedesco di Brahms»..

Widmann, che visitò le Roncole e Busseto, ricorda che Brahms nutriva per Verdi la più grande ammirazione e che in varie occasioni ebbe a formulare giudizi favorevoli intorno a lui. Si compiacque allorchè potè rilevare che essi si rassomigliavano in taluni aspetti e atteggiamenti di vita: l'alzarsi di buon'ora, la semplicità dei modi e del vestire, il disdegno per qualsiasi forma di pretenziosità e vanteria. Essi però non ebbero occasione d'incontrarsi e di conoscersi personalmente: quando l'italiano fu a Vienna per il Requiem, il tedesco si trovava in Germania.

In una lettera all'amico Giuseppe Piroli del 12 giugno, Verdi comunicò la sua grande soddisfazione per le esecuzioni viennesi del suo *Requiem*:

« Ieri vi fu qui la prima esecuzione della Messa. Il successo fu buono, migliore che altrove, e migliore di gran lunga che altrove fu l'esecuzione. Che buona orchestra e che buoni cori! e come sono elastici e si lasciano ben guidare! Infine un'esecuzione che nell'insieme non si sentirà mai più. So che voi andrete a Venezia (io non vi sarò) ma per quanto bene, sarà esecuzione ben pallida in confronto a questa».

In un'altra lettera ricorda i *bis* richiesti e concessi dei pezzi: «Recordare», «Domine Jesu» e «Agnus Dei»:

La «Signale für die musikalische Welt» del giugno 1875 (n. 30) riprodusse dalla «Neue Freie Presse» un'intervista con Verdi. Essa offre materia molto interessante per lo studio dei rapporti di Verdi con Vienna. Ai fini del commento, preferiamo qui pubblicarla in brani staccati, incominciando con un ricordo del 1843:

Verdi venne a Vienna per la prima volta nell'anno 1843, per dirigere il 4 e il 5 aprile il suo *Nabucco* al Teatro di Porta Carinzia. Con gioia

egli ricorda ancora quel tempo, quando a lui, non ancora ventinovenne, furono tributati gli onori più lusinghieri. Donizetti diresse, nella stessa epoca, la *Linda* e la *Maria di Rohan*, che furono composte appositamente per Vienna, e Verdi mi raccontava che il grande Maestro di Bergamo, scontento e diffidente di Nicolai, primo Maestro nel Teatro di Porta Carinzia in quegli anni, non volle mai consentire che costui dirigesse le sue opere.

Donizetti aveva forse molte ragioni per dubitare di Nicolai. In una sua lettera scrive, infatti, che questi tendeva a scambiare il proprio incarico di direttore dell'orchestra del Teatro della Corte Imperiale con quello di Maestro di Cappello e compositore di Corte da lui tenuto. Quando Verdi giunse a Vienna per iscenare il Nabucco, reduce dai successi milanesi, si determinò tra lui ed il Nicolai una curiosa situazione perchè Verdi aveva conseguito un grande successo musicando un libretto rifiutato dal Nicolai, che, invece, aveva fatto fiasco con il Proscritto, il cui libretto originariamente era stato scritto per Verdi. Così il Nicolai nel suo diario scrive dell'opera di Verdi (1):

« Il nuovo libretto del Nabucco, composto per Milano da Temistocle Solera, non era musicabile. Io lo rifiutai, convinto che un'eterna furia, spargimenti di sangue, oltraggi, uccisioni e morti non fossero per me un soggetto adatto».

«Chi ora scrive opere in Italia è Verdi. Egli ha composto anche il libretto Nabuccodonosor da ma rifiutato ed ebbe grande successo. Le sue opere sono in verità però orribili e fanno poco onore all'Italia. Egli istrumenta come un pazzo — non è un Maestro dal punto di vista tecnico — deve avere un cuore d'asino e mi sembra realmente un compositore meschino e sprezzabile».

Era probabilmente per salvare l'*Ernani* dall'invidia e dalle ire del Nicolai, che Donizetti si prese l'incarico di *direttore* dello spettacolo viennese nel 1844.

L'intervistatore della « Neue Freie Presse » continua:

« Quando prendemino a parlare di Wagner, Verdi osservò che questo grande genio ha reso servizi inestimabili all'arte melodrammatica, poichè ebbe il coraggio di liberarsi delle tradizionali forme barocche. « Ho tentato anch'io la fusione della musica col dramma » egli diceva, « e preci-

<sup>(1)</sup> Otto Nicolais Tagebücher, nebst Biografischen Ergänzungen, herausgegeben von B. Schröder (Leipzig, 1892), pp. 121, 130.

samente nel *Macbeth*; tuttavia non potetti comporre da me il libretto, come fa Wagner. Wagner supera tutti i compositori per ricchezza dei toni nella strumentazione, ma si inoltrò troppo nella forma come nello stile. In principio egli combattè con successo il realismo, più tardi però con esagenerazione si allontanò dall'ideale e cadde nel medesimo errore che all'inizio si era prefisso di correggere. L'uniformità, dunque, che egli combattè così vittoriosamente, minaccia di nuovo di dominerlo ».

Verdi a Vienna ebbe occasione di assistere ad una rappresentazione del *Tannhäuser* con Matilde Mallinger nella parte di Elisabetta. A lei certamente egli si riferisce nella lettera all'Arrivabene del 5 febbraio 1876:

« Ho sentito quest'anno a Vienna la *Meslinger* (non so se scrivo bene) che passa per la Malibran della Germania. Dio eterno! Misera voce e stanca; canto barocco e sguaiato, azione conveniente. Le nostre tre o quattro prime donne di cartello sono infinitamente superiori per voce, e per stile di canto, e per lo meno eguali di azione ».

Era noto a tutti che la Mallinger, già prima *Eva* nei *Maestri Cantori* (Monaco, 1868), fosse giunta a Vienna troppo tardi con voce ridotta a pezzi e brandelli.

Il nuovo Teatro dell'Opera piacque molto a Verdi, sia per l'architettura, sia per le decorazioni e per gli ornamenti. Egli trova soltanto che il palcoscenico è troppo poco inclinato, e perciò nelle grandi scene d'insieme la prospettiva ne soffre grandemente. La rappresentazione del "Tanchauser", a cui Verdi ha assistito, fu da lui giudicata eccellente; specialmente l'orchestra, il coro e la messa in iscena ebbero il suo plauso. Sui cantanti Verdi esprima la propria opinione: "Non mancano certamente le voci in Germania" — egli dice — "esse sono quasi più sonore di quelle italiane, però i cantanti considerano il canto come una ginnastica, si preoccupano poco del perfezionamento della voce, e cercano soltanto di preparare un vasto repertorio nel più breve tempo possibile. Essi non si danno alcuna premura di portare un bel fraseggio nel canto, tutta la loro aspirazione sta nell'emettere questa o quella nota con grande forza. Perciò il loro canto con è l'espressione dell'anima, ma una lotta del loro fisico ».

Altri giudizi e commenti verdiani intorno agli attori e ai cantanti si possono leggere in un'altro articolo della « Signale » del luglio 1875 (n. 33):

« Parlammo dei cantanti che procurarono al Requiem un così grande successo. "Una parte del successo può l'Austria — disse Verdi — attribuire a se stessa, le cantanti, infatti, appartengono a voi. Però — si corresse

sorridendo — non possiamo concedervi tutto il loro merito: l'arte con la quale hanno cantato è italiana. L'hanno appresa da noi". Io approvai. "Vede — proseguì Verdi — si è spesso ingiusti verso i cantanti italiani, quando li si accusa di trascurare l'azione per il bel canto. E però quanti cantanti vi sono che hanno in sè le due cose, che sono in grado di cantare e di recitare? Nell'opera comica le due cose unite sono possibili. Ma in quella seria! Un cantante che è preso dalla sua parte drammatica, a cui vibra ogni fibra del proprio corpo, che s'immedesima completamente del personaggio che rappresenta, non troverà mai il giusto tono. Forse per un sol minuto, ma nel successivo mezzo minuto egli canta già in tono falso o gli viene meno la voce. Per l'azione e per il canto raramente i polmoni sono sufficientemente forti. E perciò io sono dell'opinione che nell'opera la voce soprattutto si debba ascoltare. Senza voce non vi è un canto giusto"».

Il corrispondente viennese del « Monthly Musical Record » (n. dell'agosto) dà queste altre interessanti notizie:

« Wagner e Verdi diressero quasi contemporaneamente hella stessa città e tutti e due richiamarono tanto pubblico da esaurire il Teatro. Chi l'avrebbe supposto dieci anni fa? Questa volta Verdi ha superato Wagner, poichè al terzo concerto del Maestro tedesco (e ciò avveniva già ai primi di maggio) varî posti rimasero vuoti, mentre allo spettacolo verdiano nonostante il caldo di giugno e l'aumentato prezzo dei posti, l'affluenza del pubblico fu tale da riempire per sei volte il teatro. Il Requiem venne eseguito quattro volte e due rappresentazioni si ebbero di Aida; l'incasso totale fu di 48.000 fiorini. Non solo il grosso pubblico non fu mai stanco di esternare il suo sentimento di simpatia e di ammirazione per il maestro e per le sue opere, ma anche l'Imperatore stesso fu così arcicontento degli spettacoli, che assistè tre volte al Requiem, e rimase alla rappresentazione dell'Aida fino all'ultima battuta. Insignì della « Croce di Commendatore di Francesco Giuseppe" il Verdi, che, ricevuto in udienza, fu cordialmente intrattenuto da lui in una lunga conversazione. Verdi ci ha espresso il suo grande compiacimento per la preparazione delle nostre masse corali c orchestrali e si è mostrato oltremodo commosso per la squisita ospitalità viennese. Visitò il Conservatorio e, seduto accanto alla Marchesi, insegnante di canto, ascoltò durante un saggio scolastico, un'ouverture, qualche aria, qualche duetto, e lodò la Marchesi, l'esecuzione degli allievi del direttore Hellemesberger, e le scolare della Marchesi, che, disse si trovavano su tutti più grandi palcoscenici. Prima di entrare nella sala dei concerti, volle visitare la Biblioteca, mostrando grande interesse alla notizia datagli dell'esistenza colà degli autografi di Beethoven, la cui scrittura non aveva mai vista. Gli furono mostrati, quindi, lettere, musiche e schizzi autografi, i ritratti, una medaglia, una maschera rilevata dal vivo, ed un busto, capolavoro d'arte del Dietrich. Alla vista di una copia della "Eroica" 길.

con molte correzioni di pugno di Beethoven, non ebbe più occhi per altro, guardò, riguardò, esaminò, fermandosi a leggere quei brani musicali che più amava ».

Teodoro Helm (1) scrive che Verdi alla vista del manoscritto della « *Eroica* » si scappellò. Essendogli stato consegnata poco prima dello spettacolo la « *Croce* » di Francesco Giuseppe, subito se ne decorò e così diresse.

La visita che Verdi fece al Conservatorio di Vienna è ricordata da lui stesso in una lettera inedita diretta alla « Gesellschaft der Musikfreunde », in occasione della sua nomina a membro onorario:

« Genova 20 gennajo 1880.

Alla Società degli Amatori di Musica in Vienna.

Rammento sempre l'epoca che fui a Vienna, come una delle più belle della mia vita d'artista. A quell'epoca si associa vivissimo il ricordo del giorno in cui, al Conservatorio, ha potuto udire una valente schiera di giovani, che eseguivano mirabilmente diversi pezzi di musica vocali ed istromentali diretti dall'egregio Hellmesberger.

Son fiero che codesta Società non abbia dimenticato, non solo, il mio nome, ma abbia altresì voluto onorarlo facendomi suo Socio Onorario. .

Ringrazio questa Società degli Amatori di Musica e mi dico con ammirazione e stima

Dev.mo G. Verdi ».

Il « Musical World » del 24 luglio 1875 dette questa notizia:

« Ci è stato riferito che in riconoscenza della gentile ospitalità da parte delle più alte personalità di Vienna e delle testimonianze di ammirazione e rispetto dimostratigli durante il suo recente soggiorno nella capitale austriaca, Verdi ha promesso all'Imperatore di comporre espressamente per il Teatro Imperiale una grande opera ».

La « Neue Freie Presse » smentì subito tale notizia e rettificò che il Maestro italiano aveva solamente promesso di far ritorno a Vienna nella prossima stagione teatrale per dirigervi personalmente il *Don Carlos*.

<sup>(1)</sup> Fünfzig Jahre Wiener Musikleben, in « Der Merker », febb. 15, 1916.

#### VERDÎ A VIÊNNÂ

Non solo nessun'altra opera Verdi scrisse per Vienna, ma non vi ritornò per il *Don Carlos*, la cui promessa rielaborazione in quattro atti, venne eseguita, invece, alla Scala di Milano. La esigenza del rifacimento di quell'opera fu narrata dallo stesso autore in una lettera del 3 dicembre 1882 a Giuseppe Piroli:

Riduco in quattro atti, il *Don Carlos* per Vienna. In questa città, voi sapete, che alle dieci di sera i portinai chiudono la porta principale delle case, e tutti a quell'ora mangiano e bevono Birra e *Gateaux*. Per conseguenza il Teatro ossia lo spettacolo dev'essere allora finito. Le opere troppo lunghe si amputano ferocemente, come in un Teatro qualunque d'Italia. Dal momento che mi si dovevano tagliar le gambe, ho preferito affilare ed adoperare io stesso il coltello ».

Un ultimo ricordo viennese di Verdi, si ritrova in una sua conversazione del 1894 con Italo Pizzi (1):

«Ehi! quest'anno e l'anno scorso avete avuto della gran musica a Torino! La Walkyria e i Maestri Cantori! Quella musica lì va bene in ambiente tedesco. Da noi, no. Ma, in Germania, va e va. Appena su il sipario, praf! si spengono i lumi e si resta all'oscuro come le quaglie. In quell'oscurità, in quell'aria morta, si resta così intorpiditi della mente che quella musica va. Io ho sentito il Lohengrin (2) a Vienna e ho sonnecchiato anch'io in quel torpore. Ma vi sonnecchiano anche i Tedeschi!».

Poche altre lettere inedite si ritrovano in collezioni viennesi. La « Gesellschaft der Musikfreunde » possiede questo biglietto senza data diretta a Luigi Toccagni (1788-1853), uno degli amici dei tempi del *Nabucco* a Milano:

« Potete venire da me oggi alle 2 ore? Ho un diavolo di un francese, che vuole persuadere mi perchè vada io a Parigi a mettere in scena il ... Nabucco. Addio.

Rispondete anche a voce

Vostro G. Verdi ».

Maggiore interesse ha una sconosciuta lettera di Verdi al suo amico L. Masi di Roma, riprodotta in facsimile nel catalogo n. 47 del mercante di autografi V. A. Heck, perchè in essa

<sup>(1)</sup> Ricordi Verdiani inediti (Torino, 1901).

<sup>(2)</sup> Erroneamente invece di Tannhäuser.

Verdi, pochi anni dopo il suo primo trionfo, già disilluso del mondo teatrale, mostra di avere in odio la sua carriera, e pensa perciò ad un *ritiro alla Rossini*. E' del Verdi degli « anni di galera »:

« Milano, 5 Nov. 1845.

### Mio caro Masi,

Grazie delle notizie dell'Alzira, ma più ti ringrazio della memoria che conservi del tuo povero amico imprigionato continuamente a scarabocchiare note, dalle quali Iddio scampi le orecchie di ogni buon cristiano. Maledettissime note!... Come sto di fisico e d'anima? Di fisico sto bene, ma l'anima è nera, sempre nera, e sarà sempre così finchè non avrò finita questa carriera che aborro. E dopo?... E' inutile illudersi!... sarà sempre nera così! La felicità non esiste per me!... Ti ricordi dei lunghi discorsi che avemmo nel mio salotto a Napoli?... Che filosofia?... Però quante verità!... Oh avessi la testa e le spalle di un facchino!.... Non andare in collera, mio caro Masi, ma vogliami sempre bene e scrivimi sovente di te che te ne sarei sempre grato.

L'aff. tuo G. Verdi ».

### P. S. - Consegna, ti prego, l'acclusa lettera al buon Perete.

Nella « National Bibliothek » è conservata la sola lettera conosciuta di Verdi al barone Giovanni Genovese, la cui testa calva è copiosamente ingrandita e messa in evidenza nelle caricature di Verdi a Napoli di Melchiorre Delfico, edite dal Luzio nei « Carteggi Verdiani ». Il barone Genovese, all'arrivo dei garibaldini nel 1860, si era allontanato da Napoli:

« Busseto 3 Gen. 1861.

## Caro Barone.

Prima di tutto vi ringrazio, e concambio anche a nome della Peppina gli augurj che mi fate pel nuovo anno, pregandovi di estendere tali augurj alla Baronessa e famiglia. Dopo questo, permettetemi di dirvi che avete avuto torto di aver paura, di vendere all'impazzata e sopratutto di lasciare il vostro paese in quel momento. Ma siccome neppure Iddio può fare che il passato non sia ancora, ego te absolvo tanto più che la miglior riparazione l'avete compiuta ritornandovi. Ad onta del mio caldo desiderio di riveder Napoli, ad onta dell'insistenza della Peppina per farvi almeno una corsa, mi è d'uopo rinunziarvi per affari miei particolari e complicatissimi, tra i quali la fabbrica per ampliare un poco la nostra campestre dimora. L'antico casino, come vi [dissi?] più volte, era ristretto e senza comodi

— ne ho fatto demolire una parte per infabbricarlo su piu ampie proporzioni —; circostanza che mi obbliga per il momento a mangiare, bere, dormire ecc. ecc. si può dire in una sola stanza. Se però voi ci vorrete favorire per l'anno prossimo io farò fatica di ricevervi e di offrirvi una stanza più confortable che non avrei potuto fare in passato.

Salutate Delfico, ossequiate la vostra famiglia e credetemi vostro aff.mo G. Verdi ».

Sembra da una lettera di Verdi a Cesare De Sanctis del 19 marzo 1861 che il Genovese non si fosse mostrato contento di sentire dire quale sarebbe stato allora il suo dovere: «Al Barone scrissi semplicemente che fece male a partire, e bene a ritornare».

Sono note le difficoltà incontrate da Verdi nella scelta dei suoi cuochi. Una sua lettera ad un amico di Reggio in data 3 aprile 1878 ce lo mostra occupato in simili faccende (1).

« Sappimi dire se a Reggio si potesse trovare un buon cuoco. Bada che io non voglio uno che sappia fare o bene o male tre o quattro piatti casalinghi; ma voglio assolutamente un cuoco che sia vero cuoco. Pagalo quello che vale, ma ripeto, che sia cuoco. Rispondimi subito qui in Genova».

Il prodigio della cucina fu trovato, ma non ebbe lunga durata. La «Gesellschaft der Musikfreunde» possiede la seguente lettera ad un certo Giovanni Malaberti di Piacenza di due mesi dopo:

« Sant'Agata 15 giugno 1878.

#### « Caro Maloberti.

Aveva un buon cuoco di cui tutti eravamo contenti, e disgraziatamente si è ammalato in modo ch'egli stesso ha sentito il bisogno di ritornare presso la sua famiglia.

Con questo voglio dirti di trovarmi un cuoco buono ed onesto, merce difficile, lo so; ma ad onta di ciò bisogna fare il possibile per trovarlo. Bada che non voglio nissuno di quelli che sono già stati. Scrivimi nel caso condizioni e abilità. Addio.

G. Verdi ».

<sup>(1)</sup> Damerini, Sei lettere inedite di Verdi in «Il Pianoforte», Torino, fasc. agosto-settembre 1926.

Sembra che Piacenza avesse fornito a Verdi una lunga serie di cuochi, capaci semplicemente di fare « bene o male, tre o quattro piatti casalinghi ».

Un'altra lettera di minima importanza, ma curiosa e caratteristica per il suo contenuto, è serbata nella « National Bibliothek » di Vienna, ed è indirizzata ad un ciabattino di Piacenza:

« Sant'Agata, 5 giugno 1885.

Sig. Raffignani.

Ho ricevuto le mie calzature, e quantunque la pelle sia finissima e morbidissima che più non potrebbe essere, desidero che l'altro pajo sia di pelle di castoro. La forma va benissimo quantunque sia forse un pò larga, ma io non me ne lagno affatto affatto.

Con stima mi dico

Dev.mo G. Verdi ».

L'ultimo biglietto in ordine di data è una vera curiosità. E' l'unico (a quanto sembra) superstite documento epistolare relativo a Brahms ed è indirizzato alla « Gesellschaft der Musikfreunde » in occasione della morte del grande compositore:

« Società degli Amici della Musica - Concordia, I. Kärntnerstrasse 22, Vienna. Condoglianze per la morte del vostro grande Compositore Brahms.

Genova, 7-4-97.

G. Verdi ».

# VERDI A LONDRA NEL 1847

#### DI FRANCO SCHLITZER

Il 1847 fu l'anno di lancio alla internazionalizzazione di Verdi. Non già che alcune, o tutte le opere da lui fino allora scritte, prima di quell'anno non avessero di già varcato i confini d'Italia o egli stesso non avesse ricevuti inviti, del resto per varie ragioni rifiutati, di recarsi all'estero, ma Londra, più che Parigi, rappresentava per gli artisti di allora quel che per essi rappresenta oggi l'America. Quel suo viaggio a Vienna nel 1843, dopo il trionfo clamoroso del Nabucco, fu più una buona speculazione dell'accorto Merelli, che gestiva i teatri Alla Scala e quelli della italo-germanica capitale dell'impero austriaco, che aveva sotto la sua dominazione il Lombardo-Veneto. A Londra erano stati dati anteriormente al '47 l'Ernani, I due Foscari, I Lombardi. Il successo del Nabucco a Parigi (16 ottobre 1845) fu, per così dire, la ragione ultima determinante della « scrittura» per Londra, Secondo le informazioni preziosissime di Emanuele Muzio, che quasi settimanalmente carteggiava con Antonio Barezzi, benefattore di lui e del suo « signor Maestro », il Lumley, impresario-direttore dell'Her Majesty's Theater di Londra, o Teatro Italiano o della Regina, dopo le notizie delle rappresentazioni parigine del Nabucco in compagnia del suo collega francese, Escudier, si precipitò in Italia per scritturare Verdi per la prossima stagione teatrale primaverile del suo teatro. Non lo trovò a Milano e l'andò a cercare a Clusone, ma il Maestro contemporaneamente di là tornava e quindi non l'incontrò; e voleva quindi recarsi, sperando di trovarvelo, a Busseto; insomma gli corse dietro un bel po', poi lo trovò a Milano e si abboccò su quanto aveva intenzione di proporgli, offrendogli cioè, « un terzo di più di paga », che se avesse scritto per l'Italia, oltre l'alloggio, perchè, secondo il Muzio, «in quel sito (cioè Londra) abbisognavano venti franchi al giorno di due stanzette ». Il 29 ottobre 1845 egli comunicò al Barezzi: « il signor Maestro è proprio scritturato per Londra; ieri mattina volevano che si obbligasse per 10 anni!!! e dare un'opera per anno! ». Londra costituiva, indubbiamente, una conquista di carattere eccezionale per Verdi, perchè nessun Maestro italiano prima di lui era stato scritturato per scrivere espressamente un'opera da presentare al pubblico inglese come prima assoluta. Infattti, il Times, più tardi, rilevò:

« La circostanza che un compositore straniero di provata reputazione continentale venga qui espressamente a scrivere un'opera per un teatro londinese, rimane un fatto senza precedenti ».

Che Verdi avesse in animo di recarsi a Londra, forse indotto a tal desiderio dell'editore Lucca, che voleva assicurarsi la proprietà di una sua opera, appar chiaro da un particolare di una sua inedita lettera del 26 aprile '44, al baritono Felice Varesi: « ...Andrò a Londra molto tardi... » ed, infatti, trascorsero, prima che attraversasse la Manica, circa due anni, durante i quali tenne quasi ininterrottamente corrispondenza con l'impresario londinese. Pare che questi sin dalla sua prima visita a Milano avesse fissato il marzo 1846 quale data del viaggio, cioè subito dopo la rappresentazione dell'Attila a Venezia; senonchè, come è noto, il Maestro nei primi giorni del gennaio si ammalò, ed in conseguenza dovette portare a compimento quell'opera durante la convalescenza, durata a lungo, forse più del previsto, e non fu quindi in condizione di effettuare il promesso viaggio in Inghilterra. Ritornato a Milano, a mezzo del Lucca fece pervenire al Lumley due certificati medici redatti dal dottor Giacinto Namias di Venezia (datato: 22 marzo 1846) e dal dottor Gaspare Belcredi di Milano (datato: 6 aprile 1846), i quali in fede davano assicurazione che il loro cliente era stato curato « di una febbre gastrica che durò molte settimane e recidivò, lasciando affievolito il corpo e ingrossate le glandole del mesenterio », per cui non avrebbe potuto « senza assoluto pericolo di vita » affrontare il lungo viaggio, nè sottoporre il fisico a « lunghi e faticosi lavori », invece di una consigliata idroterapia a Recoaro, le cui « acque marziali »

avrebbero forse contribuito a riprendere « le perdute forze ». Verdi stesso non mancò di scrivere direttamente al Lumley: « Ella non può immaginarsi quant'io sia dolente nel dover ricunciare all'onore di scrivere per Londra... », nella speranza però che l'inconveniente delle condizioni attuali di salute non arrecasse alcun nocumento ai loro buoni rapporti. « La curiosità naturale — aggiungeva — di vedere una città straordinaria come è Londra, il mio amor proprio, e il mio interesse erano sufficienti motivi perchè non frapponessi indugio alla esecuzione del mio contratto col Sig. Lucca. Ma la mia salute me lo impedisce, e ho bisogno dell'assoluto riposo ».

Il Lumley il 14 aprile gli rispose:

« Mons. cher Monsieur,

« C'est avec un vif regret que j'ai appris votre maladie au moment ou je comptais avoir le plaisir de vous revoir ici presque immediatement. Je suis bien aise d'apprendre que vous y portez les soins que requiert une organisation aussi sensible que celle d'un genie créatif comme le vôtre. Veuillez agreer l'expression de toute ma sympathie. J'ose esperer qu'en peu de jours vous serez remis et qu'en allant à petites journées vous nous arriverez ici bien portant à l'epoque de l'année où nous jouissons du temps le plus beau, avec un moins beau ciel, mais un air moins excitant que celui de l'Italie.

«Il ne me reste qu'à vous prier de me donner de vos nouvelles le plus tôt et le plus souvent que vous le pourrez.

« En attendant le plaisir de vous voir, je vous offre les voeux les plus sinceres pour votre retablissement.

Votre très dévoué B. Lumley

« Je suis sûr que le changement de scène et une visite à Londres pendant une saison aussi belle et aussi prospère (je n'en ai jamais connu de plus brillant à notre Théatre) vous fera plus de bien que tous les redemes imaginables ».

Il Muzio nel comunicare al Barezzi il contenuto di questa lettera, aggiungeva che Verdi persisteva nel suo « no ». E poi: « A giorni, però ne attende un'altra per vedere che cosa dicono dei certificati, i quali dicono che non vi può andare senza pericolo di vita.... Alcune lettere particolari di Londra dicono che il principe Alberto marito della Regina d'Inghilterra lo vuol fare Cavaliere appena sarà là, col titolo di

correggitore della musica Reale, essendo detto principe musicista, e a questa croce di cavaliere vi va unita una gran pensione ». Probabilmente l'attesa lettera fu quella del 13 maggio con la quale l'impresario dava notizia del grande successo del Nabucco dato a Londra col titolo di Nino, notizia che, sperava, avesse in certo qual modo solleticato la vanità del compositore e fosse stato « antidote » delle sue sofferenze gastriche, alle quali avrebbe giovato « une bien plus forte dose en forme de applaudissement...». Durante lo scambio di queste lettere giunse a Milano il fratello del Lumley per accertarsi de visu dello stato di salute del Maestro e dovette senz'altro convincersi della verità, altrimenti vi sarebbe stato quella causa che il Muzio, scrivendo al Barezzi intorno ai certificati medici, non paventava, ma direi quasi, attendeva, sicuro però che Verdi avrebbe avuto ragione (« ...ed allora vedremo definitivamente se faranno la causa o no »). In fine alla ricordata lettera del Lumley del 13 maggio Verdi rispose per ringraziare delle buone notizie e per dichiararsi libero dall'impegno. Evitava così, almeno per il momento, qualsiasi ulteriore discussione intorno al suo viaggio mancato; nè poi l'impresario credette opportuno insistere. Non si comprende perchè il Toye definisce il comportamento di Verdi in quella circostanza incresciosa una «commedia» come aveva fatto con Flauto a Napoli per l'Alzira, le cui rappresentazioni fu costretto pure a rinviare per ragioni di salute.

Nel settembre 1846, valendosi dei buoni uffici del Lucca, il Lumley riprese le trattative con Verdi per il viaggio e per la nuova opera da dare a Londra. « A giorni si attende Lumley... », scriveva il Muzio al suocero del Maestro. Il 9 novembre questi dava assicurazione al Lucca di poter « confidare nella sua parola » di scrivere l'opera in primavera, se non fosse andato a Napoli, e nel caso che vi fosse stato costretto, nell'autunno del 1847. Lumley, contrariamente a quanto il Muzio credeva per inesatte informazioni del Lucca, giunse a Milano nel novembre e Verdi per iscritto, a mezzo di una lettera, s'impegnò di recarsi a Londra, con la riserva però di scegliere lui

gli artisti della compagnia, nella quale non sarebbero dovuti mancare il Fraschini e la Jenny Lind, «l'usignuolo svedese». Il Muzio informò il Barezzi che Verdi sin d'allora aveva in mente di dare a Londra I Masnadieri su libretto di Andrea Maffei, ricavato da Schiller. « Le dico - scriveva - che non è mai stato scritto un più bel libro. Quelli di Romani sono nulla a confronto. Basti il dire che il Maffei è il primo verseggiatore italiano, e che colle sue opere si è guadagnato la Croce di Cavaliere e, quello che conta di più, dei gran danari ». Il 2 dicembre 1846 il Maestro scrisse all'editore Lucca che essendo stata, come aveva sperato, rimandata ad altra « stagione » la opera che doveva dare al S. Carlo di Napoli, egli era in condizioni di poter scrivere quella promessa a Lumley e di recarsi a Londra « sul finire del giugno 1847 »; insistette ancora una volta sulla scelta degli artisti ed infine: « Ora posso accettare le esibizioni che gentilmente mi fece tante volte, e le sarò grato se mi pagherà col 1.º dell'anno 1847 la prima rata dell'Opera»; e il giorno dopo: « ...Sarà necessario che il Sig. Lumley scriva ora una lettera a me particolarmente assicurandomi i detti cantanti e lasciare nello stesso tempo a me il diritto di scelta fra la compagnia». Circa l'argomento del libretto fece sapere che aveva cambiato opinione sul Corsaro, al quale sostituiva definitivamente I Masnadieri, commissionato, come s'è detto, al Maffei, del quale alla Clara il 3 agosto aveva scritto: « Maffei sta bene... Non è difficile che egli faccia per me un I Masnadieri», di cui verso la fine dell'anno si trovava di aver scritto già un « terzo di musica ». Il Corsaro dopo la verseggiatura lo aveva trovato «freddo e di poco effetto scenico» e sebbene la spesa per I Masnadieri fosse stata duplicata, li preferiva, perchè « di maggior effetto,... più adatti alla compagnia...». Lumley accettò I Masnadieri per il suo teatro e il 27 marzo 1847 Verdi accusò ricevuta di duecentocinquanta Napoleont d'oro in pagamento del 1.0 quartale per l'opera, con l'intesa che li avrebbe restituiti nel caso che la Lind, come allora correva la voce, non andasse più a Londra. Ebbe, inoltre, preoccupazione che l'andata in scena della sua

nuova opera fosse procrastinata per le contestazioni sorte fra la celebre cantante svedese e Dunn direttore del Drury-Lane, per cui il Lumley era stato costretto a rinviare molte volte l'annuncio del debutto; e infine per i preparativi necessari all'allestimento del Campo di Slesia di Meyerbeer, che di poco dovevano precedere I Masnadieri.

Dopo il successo del *Macbeth* a Firenze il Lumley, nemico acerrimo dell'altro teatro londinese concorrente, il Covent-Garden, offrì a Ricordi un prezzo quintuplicato per il nolo di quell'opera che voleva per il suo teatro, ma il contratto era già stato perfezionato.

Nell'aprile 1847 il viaggio a Londra è l'argomento principale delle lettere del Muzio al Barezzi. Verdi è a Milano « sta bene e lavora molto », ma non gli si può parlare nè di Londra, nè d'altro: il Maestro e lo scolaro si vedono poco, pur abitando sotto lo stesso tetto perchè ciascuno è preso dal proprio lavoro. Intanto il Muzio assume informazini, che fedelmente trasmette a Busseto, intorno a tutto quanto poteva concernere il famoso viaggio e la vita teatrale londinese: « Pare che Meyrbeer non vada più a Londra, oppure se v'andrà sarà molto tardi, alla fine di giugno. Al Convent-Garden, che s'aprì la prima sera colla Semiramide, la prima sera vi fu gente, ma poco o nessuno fanatismo, alla seconda sera poca gente, alla terza sera eravi deserto. Al Theater Mayesty I Due Foscari hanno fatto, se si può dire, più fanatismo che a Parigi. Coletti ha preso il posto di Ronconi, e vi si mantiene. Fraschini generalmente non ha piaciuto. Fra tutti i cantanti che Lumley ha scritturato sono prima Gardoni, Coletti, Superchi; gli altri non sostengono la fama che avevano in Italia. Anche Lumley vuol fare il Macbeht « e scrive al Maestro di portare con sè a Londra lo spartito, ignorando che oramai non era più suo; e scrive, inoltre, che ha già fatto apparecchiare un appartamento magnifico e degno del nome di Verdi e che potrebbe « essere abitato da un Lord il più aristocratico ». Nel maggio il Maestro è crmai completamente ristabilito in salute e lavora: « Credo che abbia ben poco a finire del tutto l'opera », scrive il Muzio il

17 maggio. La Lind era in cima ai pensieri dei due musicisti e da lontano, desideroso di poterne ascoltare al più presto la voce, ne seguivano i successi londinesi: « ...ha fatto un incontro immenso... i fogli dicono che non si è mai veduta nè sentita una cosa più straordinaria... E' indescrivibile l'esito della Lind...», con la quale poi Verdi alla fine di maggio si mise in diretta corrispondenza epistolare. Improvvisamente decise la partenza come sembrò al Muzio, ma in effetti egli aveva terminata l'opera. L'ultima lettera sollecitatoria del Lumley dodovette pervenire a Verdi alla fine di maggio. Tre giorni di preparativi (« non può immaginarsi quante cose bisogna apparecchiare ») e poi: « Quando riceverà questa mia io sarò già in viaggio col Maestro per Londra». Infatti, il 1.0 giugno essi erano a Parigi « dopo aver percorso più di 1000 miglia ». Avevano fatto « un delizioso viaggio », senza alcun incidente, in ampagnia di altri due italiani, mercanti di grano, in grande apprensione per il crollo dei prezzi di quel cereale, causato dall'immissione sul mercato di grandi quantitativi di grani russi. Nella lettera che il Muzio scrisse al Barezzi da Parigi si seguono i due musicisti da paese a paese, in diligenza, in treno e in battello:

- « ... Mercoledì siam partiti da Milano con un caldo che soffocava; quando fummo a Como non lo sentimmo più tanto, perchè costeggiammo sempre il Lago, ed essendo in mezzo ai monti, avevamo sempre un poco di vento. Alle 4 del giovedì arrivammo a Fiora in Svizzera, e andammo sul lago in battello a vapore, il quale ci portò a Lucerna.
- « Da Lucerna siamo andati in diligenza a Basilea. Da Basilea sulla strada di ferro siamo andati a Strasburgo. Quando fummo a Strasburgo non trovammo la diligenza che partisse subito per Parigi; ed il Maestro, non volendo aspettare, gli saltò il capriccio di andare a Parigi per la via di Bruxelles; ed invece di continuare per la Francia abbiamo traversato il fiume Reno, e siamo entrati nel Gran Ducato di Baden-Baden. Di là dal fiume un omnibus ci ha condotti a Keil; da Keil siamo andati col vapore, per terra, a Karlsruhe; da Karlsruhe a Manheym, da Manheym a Moiance, da Maiance a Coblenza, da Coblenza a Boon, da Boon a Cologne, da Cologne a Bruxelles, da Bruxelles a Parigi.

« Il bello del viaggio cominciò in Svizzera; vi sono delle vedute così pittoresche da non potersi immaginare, delle cascate d'acqua stupende. Abbiamo salito il Gottardo, e vi era tanta neve che abbiamo dovuto met-

terci il paletot ed il tabarro. In certi siti avevano scavato delle gallerie nella neve e ci si passava dentro con la carrozza.

- « A Lugano abbiamo attraversato il Lago che è delizioso. A Lucerna abbiamo fatto più di 50 miglia del Lago detto dei Quattro Cantoni, ed abbiamo visto la Cappella di Guglielmo Tell, la casa che abitava, il luogo ove uccise Gelssler, quegli che opprimeva gli Svizzeri.
- «La Lucerna a Basilea l'abbiamo fatta di notte, ma abbiamo visto delle belle vedute perchè vi era la luna.
- « Da Basilea a Strasburgo, sulla strada di ferro, e qui vi sono delle belle gallerie, dei bei ponti e soprattutto una campagna così prosperosa che pare impossibile.
- « A Strasburgo abbiamo veduta la famosa Cattedrale, che è una delle prime del mondo. Abbiamo visto il monumento a *Kleber*, generale di Napoleone; il monumento a *Desaix* nelle pianure fuori di Strasburgo, vicino al Reno, perchè *Desaix* era generale della famosa armata del Reno di Napoleone; il monumento a *Guttemberg*, inventore della stampa.
- «Fuori di Strasburgo, che è la prima fortezza della Francia, vi è il Reno, uno dei più grandi fiumi dell'Europa, nelle pianure del quale Napoleone aveva un'armata di 300 mila uomini, esseudo la chiave della Francia; qui passammo nel Gran Ducato di Baden-Baden, e con un omnibus siamo andati a Keil.
- « Da Keil a Karlsruhe abbiamo passato col vapore un tunnel lungo tre miglia. Karlsruhe è una città nuova affatto, così bella, così ordinata bene, così ben disposte le fabbriche, che sembra una città dipinta; qui abbiamo passata la notte.
  - Da Karlsruhe siamo andati sulla strada di ferro sino a Manheim.
- « A Manheim ci siamo imbarcati sul *Reno* in vapore e siamo andati a Maiance, dove abbiamo dormito una notte.
- « Da Maiance a Cologne medesimamente per il Reno; a Cologne abbiamo dormito.
- Il Reno è il fiume più delizioso che si possa trovare e per le vedute e per le vigne. Vi sono immensità di castelli in ruina a cui la gente vi unisce delle novelle da fare spavento, e di diavoli e di streghe.
- « A Coblenza vi è un forte assai rispettabile e che batte quasi tutto il Reno. A Boon abbiamo visto il monumento che hanno fatto l'anno scorso a Beethoven, essendo la sua patria; a Colonia abbiamo visto la gran cattedrale rovinata da un terremoto e che hanno incominciata a rifabbricarla.
- « Da *Colonia* a Bruxelles l'abbiamo fatta in strada di ferro, e da Bruxelles a Parigi medesimamente in vapore.
- «A Bruxelles non abbiamo potuto vedere niente perchè non ci siamo fermati che un'ora e mezzo, ed in questo tempo abbiamo pranzato, perchè avevamo una fame del diavolo.

« Mi dimenticavo di dirvi che da Colonia a Bruxelles essendo tutti monti abbiamo passato 24 tunnel, e nelle carrozze vi erano sempre i lumi perchè questi *tunnel* sono lunghissimi; alcuni di 5 miglia, altri di 3.

« Noi siamo passati dalla Lombardia alla Svizzera, dalla Svizzera alla Francia, dalla Francia al Gran Ducato di Baden, poi alle città libere Renane, dopo alla Prussia, poi all'Austria Renana, poi alla Prussia ancora, poi al Relgio e dal Belgio alla Francia; e tutte queste provincie e regni li abbiamo passati senza che ci cerchino mai i passaporti, i quali li teniamo ancora nel portafoglio. Di più non abbiamo avuta che una visita ai nostri bauli nel Belgio. Che diversità dal viaggiare in Italia, così incomodo che ad ogni momento bisogna far vedere i passaporti, ed avere sempre aperti i bauli per far vedere la loro roba.

« Eccovi anche la nota delle ore che siamo stati in carrozza ed in vapore:

Da	Milano a Fiora in diligenza	$\mathbf{Ore}$	30
))	Fiora a Lucerna col vapore sul lago	))	2
))	Lucerna a Basilea in diligenza	))	11
))	Basilea a Strasburgo colla strada di ferro	))	5
))	Strasburgo a Keil coll'omnibus	))	3/4
))	Keil a Karlsruhe colla strada di ferro	))	2
))	Karlsrhue a Manheim colla strada di ferro	))	3
))	Manheim a Mayance col vapore sul Reno	))	4
))	Mayance a Coblenza, Boon, Cologne sul Reno	) »	9
))	Cologne a Bruxelles colla strada di ferro	))	11
))	Bruxelles a Parigi colla strada di ferro	))	13
			91./34

«La spesa è stata il doppio quattro volte, perchè da Strasburgo a Parigi con 60 franchi si andava, ed invece per la parte del Reno ne abbiamo spese più del doppio quattro volte... Di Parigi non le posso dire nulla, perchè non sono peranco sortito di casa; abbiamo Escudier che ci fa da cicerone; vi è Guasco, e tanti altri; ma Verdi non vuol vedere nessuno.

« Sabbato saremo a Londra, e partiremo da Parigi venerdì. Prima di partire le scriverò ancora.

«Il Maestro scriverà anch'esso. Noi siamo molto stanchi del viaggio, ma ci rimetteremo a Londra.... P. S. - Mi dimenticavo di dirvi che siamo passati dalla pianura di Waterloo, ove è caduto Napoleone, ed abbiamo veduto con gran dispiacere il monumento che hanno eretto gli Inglesi (sulla terra di Francia!) per la memoria di quella vittoria».

Invece Verdi rimase a Parigi e fece proseguire per Londra solamente il Muzio, affinchè lo informasse se era vero che la Lind non avrebbe cantato più opere nuove, perchè egli per

clausola di contratto, se ne sarebbe tornato in Italia. Appena giunto a Londra il Muzio si recò da Lumley con una lettera di Verdi e seppe invece che la Lind « non vedeva l'ora ed il momento di avere la sua parte per impararla » e che l'impresario «era assai mortificato di non vedere mai Verdi a Londra». li Maestro, quindi, riprese il viaggio. Nell'attesa Emanuele va in giro per la città per vedere, e curiosare su uomini e su cose. Il percorso Parigi-Londra durò dieci ore in «vapore per ierra e per mare. Il vapore per terra volava sopra la terra; quello di mare volava sul mare ». Provinciale intelligente, ma provinciale fa le meraviglia di tutto e inutili confronti; « Che caos che è Londra! - scrive ancora al Barezzi - Che confusione! Parigi è un nulla in paragone. Gente che grida, poveri che piangono, vapori che volano, uomini a cavallo, in carrozza, a piedi, e tutti urlano come dannati.... Milano è un nulla; Parigi è qualche cosa... ma Londra è una città unica al mondo... Per andare dal principio alla fine della città bisogna passare tre poste di cavalli, e cambiare tre volte i cavalli... ». Il famoso appartamento, « degno di essere abitato dal Lord il più aristocratico », fatto preparare nella sua « villeggiatura » dal Lumley, affinchè il Maestro avesse potuto lavorare tranquillamente lontano dai rumori della città, fu da lui sostituito, forse per consiglio dello stesso Verdi, da un altro (un appartamentino) nelle immediate vicinanze del teatro e che Verdi, definì omeopatico, ma pulito come tutte le case di Londra. Fosse inesperienza o sperpero, Muzio dopo qualche giorno di soggiorno londinese era avvilito per le spese fatte: in un giorno spese a Londra quanto per dieci giorni a Milano! Ecco le prime notizie di vita teatrale da lui fornite al Barezzi:

« Domani sera sentirò la Lind, e gli scriverò come è. Il teatro di Covent Garden non fa denari, ed i soci Persiani, Costa, Beale sono quasi tutti ammalati di passione. Molte sere non trovano da vendere i biglietti neanche a 5 scellini (9 franchi), non potendoli vendere li donano ed applausi non ne mancano.

« Il Teatro di Sua maestà è florido, pieno e i concorrenti non mancano mai, e si paga molto (io però, s'intende, non pagherò). Si computa che Lumley alla fine della stagione avrà incassato 6 milioni di franchi, l'entrata di un piccolo stato d'Italia!».

Verdi, dopo due giorni di sosta a Parigi, giunse a Londra il 7 giugno. Scrisse il 9 alla Maffei: « Ho fatto un giro viziosissimo, ma mi sono divertito... non mi sono stancato... Di Jondra non posso dire niente perchè ieri era domenica e non ho visto un'anima. Mi secca però molto questo fumo e questo odore di carbone: mi par sempre d'essere in un battello a vapore... ». Era in ritardo per le prove e temeva che il Lumley se ne lagnasse: « ... ma se mi dirà una sola parola che non mi vada a verso io gliene risponderò dieci, poi ritorno subito a Parigi, succeda ciò che vuole ». Dopo due settimane Muzio ha cambiato opinione su Londra e i londinesi ed è in grado di ragguagliare con maggior cognizione ed esperienza fatta il suo benefattore nella sua lettera del 18 giugno:

« Egli si aspetterà che noi gli facciamo dei grandi elogi di Londra; ma noi non ne possiamo dir bene, ed invece ne diciamo tutto il male possibile con tutte le ragioni che hanno due poveri diavoli che non si trovano bene nè hanno i suoi comodi. Si figuri che abbiamo un piccolo appartamento di tre stanze che sono tanto piccole che, se facesse caldo, si resterebbe soffocati, e non si pagano niente meno che 5 lire sterline alla settimana. Gli inservienti che non parlano che l'inglese sono ruvidi più dei sassi ed alle volte non si può avere quello che si desidera perchè non ci possiamo fare intendere.

E' un errore quello di dire che gl'Inglesi parlano tutti il Francese; non v'è persona, può dirsi, nei negozi, magazzeni, che parli Francese. L'Inglese odia il Francese e la sua lingua. L'alta società dei Lord parlano bene l'Italiano, essendo quasi tutti stati per degli anni in Italia per diporto e divertimento, e quando si va in società almeno si può intendere; del resto sarebbe una disperazione ».

### Del lavoro e della vita teatrale di quei giorni scrive:

- « ...L'opera va avanti; e due atti sono già in copisteria e per lunedì venturo, forse, sarà finita tutta; vi resta poi l'instrumentazione. Io sono di opinione stia bene attento che, dopo l'Ernani, è l'opera più popolare che abbia scritto Verdi, e l'opera che girerà di più.
- « Vi è una semplicità, una chiarezza, una melodia così bella e graziosa, che entra subito nell'orecchio e bisogna apprenderla per chi ha un po' d'orecchio alla prima audizione.
- «I Masnadieri sono destinati ad avere una grande popolarità, non solo in Inghilterra, ma in Francia, dove si riprodurranno quest'inverno, ma anche in Italia. Noi in Italia c'immaginiamo che gli Inglesi non amino

la musica; questo è un errore. Si dice che gli Inglesi non sanno che pagare per avere il piacere d'avere dei grandi artisti, ma che poi non capiscano niente; quest'è un errore che hanno diffuso i Francesi e che gl'Italiani hanno adottato perchè è roba di Francia. Io dico che nessuno uomo paga ciò che non gli gusta e che non gli dia piacere. Gl'Inglesi non hanno mai fischiato un capo d'opera. Essi non hanno mai accolto con indifferenza un Barbiere di Siviglia come a Roma, un Guglielmo Tell come a Parigi, e non hanno mai fischiato un Otello come a Napoli alla sua prima apparizione.

«Il loro entusiasmo non è entusiasmo di convenzione, essi lo manifestano, come lo provano, ragionevolmente. Io sono stato alla rappresentazione dei due teatri rivali, a un gran numero di concerti, e dappertutto ho trovato un pubblico attento ed intelligente, che però ha un po' troppa pazienza per udire 50 pezzi di musica ad un concerto che dura per lo meno sei ore...».

### Ecco un suo giudizio intorno alla Lind ed alla sua arte:

« ... La sua voce è un po' aspra negli acuti, debole nei bassi, ma a forza di studio è arrivata a renderla pieghevole negli acuti per fare le più astruse difficoltà. Il suo trillo è inarrivabile; ha una agilità senza pari, e generosamente per far udire la sua bravura di canto pecca in fioriture, in gruppetti, in trilli, cose che piacevano nel secolo passato, ma non nel 1847. Noi Italiani non siamo assuefatti a questo genere; e, se la Lind venisse in Italia, abbandonerebbe quella manìa che ha per gli abbellimenti e canterebbe semplice, avendo la voce eguale e pieghevole per sosienere una frase alla maniera della Frezzolini....

Verdi dopo averla ascoltata la giudicò senz'altro una grande artista, che riusciva a rendere meglio le « parti ingenue che le parti tragiche; meglio la Sonnambula che la Norma »; ma « di grande ingegno sì in un genere che nell'altro.... ».

Il Times nel dare il resoconto di una serata al Teatro della Regina, dette queste notizie di Verdi:

« Assistevano alla rappresentazione la Regina e il Principe Alberto ma eravi un personaggio di ben altra importanza, Giuseppè Verdi, il quale è venuto a montare per il Teatro della Regina la sua nuova Opera I Masnadieri. Abbiamo tutti i motivi di credere che il compositore più popolare d'Italia avrà anche sulle nostre scene un successo che sarà gloria per lui e doppia gloria per l'Inghilterra. L'arrivo di Verdi fece grande sensazione a Londra; ieri sera egli assisteva alla rappresentazione in una loggia in faccia alla Regina. Si sparse subito la voce in tutto il teatro che Verdi era venuto, e subito tutti gli occhi, dal più infimo del popolo

ai Lord ed alla Regina divoravano coi loro canocchiali il povero Verdi. Egli fu in tutta la sera il punto di mira di tutti gli occhi; il suo nome era su tutte le bocche; i personaggi hanno voluto essere presentati, e, quando sortì dal teatro, una folla considerevole l'ha seguito sino alla porta del teatro ».

Il Muzio assicurò della veridicità di queste notizie giornalistiche, che le prove al cembalo dell'opera sarebbero incominciate tra una settimana e raccontò al Barezzi un aneddoto che gli riguardava:

Lo voglio far ridere. Nella sala del teatro vi sono tutti i giornali teatrali inglesi, francesi, italiani. Ieri sera capitò sotto gli occhi del Maestro un giornale che si stampa a Londra in Francese, la Revue et Gazette des Théatres, e vi lesse queste parole: "Verdi dont l'aide-de-camp, Emmanuel, un jeune maestro, est attendu aujourd'hui". Eccoti, mi disse il Maestro, che ti hanno creato mio aiutante di campo, e mi fece leggere il giornale, e abbiamo fatto un gran ridere; non posso però scoprire come abbiano fatto a sapere il mio nome, a notare che il giornale fu stampato la mattina dopo il mio arrivo...».

Verdi non riceve nè vede nessuno, non interviene ad accademie o a banchetti, sebbene un po' tutti per vanità facessero pubblicare nei giornali: Onorava il Maestro Verdi di sua presenza, per cui gli piovevano da ogni parte inviti a banchetti e a concerti, nei quali si guardava bene di comparire.

Il 27 giugno Verdi scrisse nuovamente alla Maffei, magnicando la città come « la prima del mondo »; ma il clima non era per lui. « Oh benedetto il sole! — esclama — e benedetta la nostra Italia in cui è sì ardente, sì bello! ». Quel giorno però il sole fa capolino anche a Londra e, come un ragazzo, prorompe: « Allegri, allegri, che c'è oggi un po' di sole! » e impugna la penna per scrivere agli amici lontani e comunicar loro la sua gioia. A Giuseppina Appiani: « Evviva pur sempre il nostro sole che io amava tanto, ma che ora poi adoro da che sono fra queste nebbie e questo fumo che mi soffoca e mi acceca lo spirito! D'altra parte poi, che città magnifica! Vi sono cose che fanno restare di sasso..., ma questo clima paralizza qualunque bellezza. Oh, se qui fosse il cielo di Napoli, credo che sarebbe inutile desiderare il Paradiso.... ».

Il 12 luglio il *Times* dette il primo annunzio della nuova cpera di Verdi, ed il 22 luglio pubblicò questo comunicato:

«La nobiltà, gli abbonati all'opera ed il pubblico sono informati che questa sera, essendo inclusa nel calendario dell'abbonamento, sarà rappresentata un'opera nuova, composta espressamente per il Teatro di S.M. la Regina dal Sig. Verdi, intitolata *I Masnadieri*, con nuovi costumi e decorazioni. In questa occasione il Sig. Verdi avrà l'onore di dirigere l'orchestra. Gli scenari sono di Charles Marshall. Amelia, Mlle Jenny Lind; Carlo, Signor Gardino (per Gardoni); Francesco, Signor Coletti; Moger, Signor Bouche; Arminie, Signor Corelli; Rolla, Signor Dai Fierei; Massimiliano, Signor Lablache».

Dopo aver ascoltata la prova generale, il critico dello stesso giornale dava in anticipo questo giudizio:

« Giudicando dalla prova generale il lavoro è di una autentica ed alta drammaticità. Il libretto è costruito con grande bravura. I punti più salienti del selvaggio e pesante dramma sono stati selezionati in modo che l'azione generale è assicurata con una buona distribuzione delle situazioni sceniche ».

Da un'altra lettera del Muzio, scritta il giorno successivo alla prima si possono apprendere i particolari dell'eccezionale serata. Alle quattro e mezzo si fece porta ed il pubblico irruppe in teatro « con una furia mai vista ». Lo spettacolo era nuovo ed il Lumley seppe ben profittare della insolita circostanza facendo pagare molto i biglietti. La sala era gremita: i palchi assiepati di belle signore in grandi toelette e la platea « piena zeppa da non ricordarsi giammai d'aver vista tanta gente». Appena Verdi comparve sul podio direttoriale venne accolto da un applauso « continuo che durò un quarto d'ora », durante il quale fecero ingresso in teatro la Regina ed il Principe consorte, la Regina Madre, il Duca di Cambridge, zio della Regina, il principe di Galles, figlio della Regina e tutta la famiglia Reale con « una infinità di Lord e Duchi ». Verdi assiso sopra « uno scanno più alto di tutti gli altri » attacca il preludio, nel quale emerge un a solo di violoncello, eseguito egregiamente dal celebre Piatti; è applaudito e forse fa cenno al Piatti di ringraziare anche lui. S'apre il velario sulla prima scena....

Noi non abbiamo ascoltato *I Masnadieri*, ma di tutti coloro che allora lo ascoltarono, solo il Muzio, come in un fonografo, ce ne parla ancora oggi da musicista e con l'affetto di discepolo devotissimo, in una sua lunga lettera:

« ATTO I. — Si apre la scena con una cavatina di Carlo (Gardoni), la quale racchiude in sè la tenerezza, il patetico, e la forza. Dopo un breve recitativo viene un andante in re b. di una melodia facile e cantabile, che penetra nel cuore; gli accompagnamenti di un flauto, d'un oboé e d'un clarino sono mirabilmente intrecciati nella melodia e sono d'un effetto così magico da restarne estatici. Dopo l'andante vi è un tempo di mezzo di tinte forti appoggiate all'orchestra; la cabaletta è stupenda sì dal lato della creazione e dell'orchestra, il motivo è originale e fu molto applaudito.

«L'aria di Coletti (Francesco) ha un adagio dei più originali che abbia scritto il Maestro, e dove la verità drammatica è messa in tutta evidenza, ed ove l'accompagnamento de' violoncelli dà più risalto al canto stesso. La cabaletta è d'un motivo facile e che resta subito impresso nell'orecchio appena averlo ascoltato.

« La cavatina di Amalia (Lind) è preceduta da un preludio istrumentale molto bene eseguito, e tutto il recitativo è solamente accompagnato dal flauto, oboè e clarino, ciò che produce il più grande effetto. La cavatina è d'un allegro, d'una leggerezza senza pari; il motivo è una cosa così gentile, e leggera come una piuma; gentile ed originale; gli accompagnamenti sono semplicissimi; in mezzo di questa cavatina in sol maggiore vi è un passaggio al si b. di un effetto mirabile, ove un pedale acuto di violini uniti all'ottavino vi portano ancora al tono naturale di sol con un effetto dei più belli che si possa mai trovare, e che si sia mai inteso. Il motivo e la forma di questo pezzo sono originali. Alcun compositore non avrebbe ardito di fare una cavatina d'un sol tempo. Fino ad ora le cavatine avevano un suo adagio, e poi il suo tempo di mezzo, ed infine la cabaletta, ma Verdi si è sottratto a queste forme, come a tante altre, ed ha creato una Luova forma di comporre le cavatine. Gli applausi furono intensi; ed avendo dei pezzi ove gli sarebbe indispensabile il ripetere, si astenne dal ripetere guesto.

« Il duetto che viene è ben composto, e le voci sono ben disposte, e si succedono con effetto. Molti applausi.

« Il quartetto che chiude l'atto è uno di quei pezzi che sa solamente serivere Verdi. Le diverse passioni sono caratterizzate assai bene; vi è il forte e il semplice, sono così bene espressi da restarne meravigliati; la cadenza è la più bella cosa del mondo. Calato il sipario e ritornato il Maestro in palcoscenico, fu ripetutamente chiamato al palcoscenico.

« ATTO II. — Un'aria della Lind con cori comincia l'atto; il coro è interno; le voci sono disposte molto bene e producono il più grande effetto.

L'adagio dell'aria è accompagnato dall'arpa; la melodia è originale, e la cabaletta vivace come il pensiero di un buon poeta. La rivoluzione che è nata per questo pezzo in teatro è una cosa incredibile; pareva che gli applausi avessero a far cadere il teatro. Qui la Lind non si potè dispensare dal ripetere la cabaletta. Il duetto che viene dopo è assai bello, ma ha la sfortuna di essere troppo vicino a quella grande aria, ed un pezzo, per bello che sia, essendo vicino ad uno bellissimo, perde sempre qualche cosa. Però furono molti gli applausi, e dopo Coletti e la Lind furono chiamati in scena. Il coro che viene dopo fu abbastanza applaudito. L'irruzione fu nella romanza che segue, eseguita assai bene da Gardoni; la stretta finale fu pure bene eseguita e produsse molto effetto.

« Atto III. — Quello che io gli ho detto dei due primi atti è un rulla in paragone alle bellezze che vi sono in questi due ultimi atti.

« Il duetto (Lind e Gardoni) che incomincia l'atto è un vero gioiello; è bello dalla prima all'ultima nota, esso è un pezzo dove le bellezze, l'originalità, il brio vi sono sparsi con tanta abbondanza da non poterlo analizzare. Esso è un pezzo dei più ispirati che abbia scritto Verdi. Tutto il duetto è una sola ispirazione. Niente in musica di più perfetto.

« Il coro dei Masnadieri che viene dopo è un degno fratello dei cori del Nabucco e Lombardi, ecc. Vi è in esso una varietà di ritmo e di tempo, difficili ad unirsi insieme. Ciascuna strofa della poesia cambia metro e la musica è pure obbligata di cambiare ritmo, ed ecco il difficile d'amalgamare assieme diversi ritmi.

« Dopo questo coro un recitativo assai drammatico di Carlo conduce al racconto di Massimiliano (Lablache) che è d'una varietà di tinte, e d'un effetto ben grande. Il giuramento con cui finisce l'atto è forse il più bel pezzo dell'opera. La forma è originalissima. Sono i Masnadieri che giurano di vendicare il padre del loro capo. Il motivo in la min. è proposto da Carlo; ogni frase di Carlo viene ripetuta dai cori; dopo un crescendo tutta la massa si unisce, e lo stesso motivo minore viene ripreso in maggiore. Esso viene accompagnato da un movimento di controbassi; il che aumenta l'effetto delle masse vocali. Bisogna intendere questo pezzo per poterne rilevare e capirne tutte le bellezze. Quello che se ne può dire a parole è un nulla.

« Atto IV. — L'interesse drammatico e musicale va sempre più crescendo. Il sogno di Francesco è il pezzo più drammatico dell'opera; la musica è descrittiva, ed a ciascuna frase del racconto la musica cambia di forme. Questo pezzo mirabilmente lavorato ha bisogno di essere udito più volte per rilevarne tutte le bellezze.

« Il duetto che viene è un gran pezzo, e l'ottenere effetto da due voci simili (due bassi) non è facile. In questo duetto si ascoltano le minacce del pastore, le preghiere di Francesco per ottenere il perdono delle sue colpe, e le grida lontane dei Masnadieri che fanno contrasto e la musica che ha tre differenti caratteri. Il pastore ha un canto unissono ai tromboni ed accompagnato dalle trombe; Francesco che prega accompagnato da un

tremolo di violini, e i Masnadieri che in quel momento incendiano la rocca si uniscono a grida a tutta la massa dell'orchestra. Questo è anch'esso uno dei più bei pezzi dell'opera.

« Un duetto fra tenore e basso (Lablache) succede a questa scena di terrore. Esso è assai bello e semplice; e fu replicato. Il terzetto finale con cori è il più gran pezzo d'insieme dell'opera. In tutte le sue opere il Maestro ha qualche terzetto che è un capo d'opera, ma questo è il capo d'opera di tutti gli altri capi d'opera. Chi volesse analizzare in parole questo pezzo non ne potrebbe dare un'idea; ed io mi taccio e gli dirò che bisogna udirlo per poterne apprezzare tutte le bellezze ».

Applausi prolungati alla fine. Il Maestro fu ripetutamente chiamato sul palcoscenico solo e con gli interpreti, gli furono gettati fiori e non si udiva altro che: viva Verdi, bietifol. Le successive rappresentazioni (la seconda e la terza anche dirette da Verdi) riuscirono più « brillanti » della prima.

Verdi il 29 luglio nello scrivere alla Maffei si mostrò, ed era naturale, meno entusiasta del suo scolaro: «E' andata ucne, e senza aver fatto furore ho avuto un successo da potermi procurare molte migliaia di franchi». Alla Morosini scrisse: « I Masnadieri senza aver fatto furore, hanno piaciuto ». Questo suo giudizio concorda con quello dato dallo stesso impresario: « L'interesse che avrebbe dovuto accentrarsi sulla Lind si volse tutto sul Gardoni, mentre il Lablache (un giovane prosperoso) che nella sua parte di un padre incarcerato dovette rappresentare la sola parte che non sapeva fare a perfezione: quella di uomo sul punto di morire di fame ». Di lui il Muzio scrisse: «...è grande in quest'opera più della sua pancia. Esso ha ancora una voce magnifica ed i cinque pezzi li eseguisce assai bene... ». Secondo un vecchio biografo verdiano, il pubblico inglese, allora fanatico per la Lind, era poco contento, urtato nel suo feticismo, bizzarro, ma vero, nel vederla in mezzo ai briganti e più ancora uccisa sulla scena dell'amante.

Il Times il giorno dopo l'esecuzione pubblicò questo resoconto:

«La notte scorsa il teatro dell'opera gremito di spettatori fino all'inverosimile per assistere alla rappresentazione della nuova opera di Verdi, da lui stesso diretta. Benchè venerdì vi fosse già stata una rappresentazione scrale e S. M. la Regina avesse onorato il teatro di sua presenza, Verdi fu

calorosamente accolto al suo salire il podio d'orchestra e dovette presentarsi più volte al pubblico....

« Non bisogna dimenticare che Verdi nella sua nuova opera ha avuto di mira più l'insieme che i particolari, e perciò sono mancate le occasioni in cui i cantanti possono individualmente emergere per la loro abilità canora, come accedeva nelle opere dei compositori che lo hanno preceduto ».

Il Morning Post, invece, mise in particolare risalto la drammaticità della scena di Carlo e dei briganti, che dovranno vendicare Massimiliano; e così giudicò la esecuzione:

« L'orchestra fu diretta da Verdi e gli ipercritici dovettero convenire sull'impeccabilità della sua direzione. La più lieve sfumatura fu resa e l'insieme fu perfetto.... ».

I cori mai prima d'allora avevano cantato « con tanta delicatezza e tanto garbo ». Anche il Muzio aveva già fatto sapere al Borezzi che l'orchestra e i cori avevano « studiato con impegno ».

L'Illustrated London News, che giudicò la tragedia atroce, riconobbe alla musica una drammaticità eccezionale, di gran lunga superiore ai « capolavori di Meyerbeer e di altri compositori della scuola tedesca ». Tra tanti consensi e lodi unanimi, il critico dell'Athaeneum, che mai aveva riconosciuto in Verdi il più piccolo dei meriti, coi Masnadieri fu implacabile:

« Noi giudichiamo che questa sia l'opera peggiore rappresentata ai giorni nostri all'*Her Majest's Theater*. Verdi è definitivamente respinto. Il campo rimane aperto per un compositore italiano ».

Un mese dopo le rappresentazioni di Londra, Emanuele Muzio riprendeva col Barezzi la conversazione epistolare intorno agli inglesi, dando di essi un giudizio diverso, se non contrario, da quello già espresso in altre sue precedenti lettere:

« Verdi ha fatto furore a Londra, ma gli inglesi sono gente positiva e pensatrice e non s'abbandonano agli entusiasmi come gli Italiani, parte perchè non capiscono troppo, parte ancora perchè dicono che non è di gente bene educata il fare schiamazzo. Gl'inglesi vanno in teatro per far mostra di ricchezza, di lusso; quando si eseguisce un'opera che si è già stampata,

essi hanno in mano lo spartito, e seguono con l'occhio quello che il cantante eseguisce e se, secondo la loro intelligenza, il cantante l'eseguisce bene, l'applaudono e qualche volta chiedono il bis; ma non insistono come da noi ».

Verdi, come s'è detto, dopo la rappresentazione, passò la bacchetta al Balfe ed il 27 luglio rientrò a Parigi, donde scrisse alla Maffei: «Respiro! sono a Parigi... qui almeno non c'è fumo, ma anche qui il sole è pallido e brutto; e poi, come dicono tanti, Parigi è una misera cosa dopo Londra. Bisogna assolutamente convenirne: Londra è una città straordinaria... ».

# IL "REQUIEM" A LONDRA (1875)

### DI FRANCO SCHLITZER

Il racconto della tournée artistica Parigi-Londra-Vienna del 1875 per le esecuzioni in quelle città della Messa da Requiem di Verdi è introdotto nelle biografie verdiane più recenti come un'impresa concertistico-editoriale organizzata dal Ricordi, dal Du Locle, dall'Escudier e dal Gye, permessa da Verdi, dopo il grande successo di quell'opera a Milano e a Parigi nell'anno precedente. Anzi il Gatti, il biografo italiano più accreditato di Verdi (1) a quel giro artistico fa solamente qualche accenno (« Finisce l'anno 1874. Al principio del 1875 Verdi sta combinando il giro artistico, ecc »), senza indagare le ragioni per le quali Verdi era indotto ad accettare la proposta della tournée all'estero. L'indagine desiderata è da condurre sulla documentazione esistente nel diario di Giuseppina Verdi, la quale nel luglio 1875 fece la cronaca di quegli avvenimenti (2). Il progetto della tournée che si sarebbe dovuta realizzare sin dal 1872, cioè subito dopo l'Aida, fu « ripreso alacremente dopo la Messa, ma grettezze editoriali ne impedirono il pieno successo » .Il trionfo europeo d'Aida non sembrò sufficiente per far correre agli editori e agli impresari un rischio di una impresa d'incerta riuscita. « Lo scopo di Verdi — affermava la Peppina — era di far sentire secondo le sue vere intenzioni la musica italiana, con speranza di piantarla all'estero con salde radici », sopratutto in Germania paese musicale al più alto grado. « Se l'arte poteva ricavarne onore, l'editore ne poteva avere incalcolabile vantaggio per la parte commerciale ». Il progetto, allora fallito, venne ripreso, nel 1875, dopo « la gloriosa riuscita della Messa a Parigi». Il pensiero della Ger-

. المالة فيتحديد بالمراجدة الروازي الري

<sup>(1)</sup> Cfr. Verdi, 2ª ediz. Milano, Mondadori, 1951, p. 617.

<sup>(2)</sup> Cfr. Carteggi Verdiani, ediz. Luzio; vol. II.

mania e di Londra rinacque e Verdi « che accarezzava sempre nel suo cuore d'artista il progetto altra volta fallito acconsentì a fare il giro...». Ostacoli ed incertezze anche questa volta non mancarono e per convincersene basterà rileggere qualche brano delle lettere superstiti che si riferiscono alle trattative. Il 25 gennaio 1875 il Maestro scriveva a Ricordi: « Sento con dispiacere le difficoltà di Berlino e Vienna, e se andasse a monte questo progetto poco m'importerebbe dell'affare di Londra. Con Londra, Berlino, Vienna insieme e di nuovo Parigi (3) il fatto aveva un significato, e voleva dire qualche cosa in arte, Londra isolata significa concerto, ed anche più ». Il Gye, impresario del Convent-Garden temeva di « fare una perdita », e allora Verdi il 9 febbraio scrive a Giulio Ricordi per chiarire la sua posizione nell'affare: « Io non voglio influenzarvi in nulla, e come v'ho detto nel telegramma vi ripeto: «fate come credete i vostri affari ». E' certo che fra le cose possibili, è possibile che niuno venga ad Albert-Hall per udire la Messa; ma è possibile altresì che si possa riempire anche la gran sala (4). Fra questi due possibili perchè non si potrebbe ragionevolmente sperare un possibile di 20 o 25 franchi d'introito? Ma, ripeto, io non voglio influenzarvi in nulla, nè in nissun modo. Voi dovete conoscere i vostri interessi, e voi dovete conoscere altresì per quale scopo abbia parlato Gye in quel modo. Escudier è stato spaventato, ed infine, anche sedotto dalla proposizione di Gye di dare Aida colla Stolz ma, per me, la proposizione fatta in quel modo è umiliante: La Patti (egli disse) n'est pas à Londres au mois d'avril... pour ce mois il monterait Aida etc. etc »; ma lui, Verdi, il comodino di adattarsi a tale proposta combinazione non l'avrebbe fatto, e in conseguenza non sarebbe andato a sacrificare la Messa al Teatro di Gye (5).

Finalmente il 27 febbraio Verdi prende contatto epistolare con due dei primi interpreti della sua *Messa*, la Maria Wald-

<sup>(3)</sup> Perchè era stata, come è noto, eseguita già nel 1874.

<sup>(4)</sup> L'Albert-Hall poteva accogliere ben 17 mila persone,

<sup>(5)</sup> Cfr. Copialettere (1913).

mann e la Teresa Stolz, che erano al Cairo. « Credo che voi tutti, - scrisse alla prima - siate chiamati a Parigi pel giorno 15 ed io stesso ho scritto a Parigi per sollecitare quelle rappresentazioni per poter andare in buona stagione a Londra e dopo Vienna, e forse anche a Berlino». Alla notizia comunicatale dal Maestro di voler scrivere per lei un a solo nel Dies irae sulle parole Liber scriptus rispose: « ... quello che mi cagionò più gioia era la di Lei proposta di aggiungere alla Messa un a solo per me. Ed Ella, mio buon Maestro, mi domanda ancora se mi farebbe piacere di studiare quel pezzo! Altro che piacere, superba mi rende un tal segno suo di fiducia e lo vorrei studiare con tanta passione e diligenza, vorrei meltermici con tutta l'anima, onde provarle che non sarei indegna della sua bontà e fiducia ». Quando seppe che l'a solo era composto, l'11 marzo 1875 scrisse ancora: « ....non può figurarsi il mio contento che provai alla notizia che Ella abbia terminato l'a solo per me della Messa, e nessuno più di me si metterà a studiarlo con tutto amore e zelo, onde io possa riuscire a soddisfarla... sono perfettamente d'accordo con Lei riguardo il pezzo a solo di cantarlo prima in Londra, mi mancherebbe il tempo materiale a studiarlo con cura e desidererei non farmi disonore presso di Lei... » (6).

La tournée ebbe inizio da Parigi (Sala Favart, 19 aprile). La Messa venne eseguita dai solisti: Stolz, Waldmann, Masini e Medini, i quali ultimi sostituirono il Capponi e il Maini. « Il quartetto di voci — scrisse Verdi al suo amico Piroli — ha guadagnato di molto perchè in quest'anno abbiamo un tenore che ha una voce deliziosa e giusta. Oh se fosse un artista! Domani sera Venerdì avremo l'ultima audition e sabato partiremo per Londra. La prima a Londra sarà pel quindici e dopo non so se quattro o sei recite andremo a Vienna (7) ». Infatti, la

<sup>(6)</sup> In Carteggi Verdiani, cit., vol. II.

<sup>(7)</sup> Il Luzio, editore di questa lettera (in Carteggi Verdiani cit., IV) erroneamente la data: Parigi, 6, marzo, a meno che V. stesso non fosso incorso nell'errore.

prima esecuzione londinese ebbe luogo il 15 maggio all'Albert-Hall con un coro di 1200 voci istruito egregiamente dal Maestro Barbny, sostenuto da un'orchestra di 150 esecutori. La Waldmann eseguì, come aveva stabilito Verdi, l'a solo scritto per lei, sulle parole Liber scriptus, musicato originariamente in forma di fuga. Questo particolare ha fornito al biografo inglese, Francis Toye, la prova che il critico musicale del Morning Post, che dedicò alla Messa da Requiem uno sfavorevolissimo articolo, non fu presente alla esecuzione o per lo meno vi assistette pensando ad altro e di aver preparato quindi l'articolo servendosi del solo spartito originale per canto e pianoforte, poichè rilevò che nella Messa il solo pezzo scritto con maggior bravura era appunto il pezzo fugato, sostituito nella esecuzione, come s'è detto, con l'a solo cantato dalla Waldmann. La stampa inglese in generale giudicò l'opera di Verdi con ammirazione ed entusiasmo. Il Times rilevò che Verdi fu un «ammirevole direttore » e che fu accolto con « genuina cordialità » dal pubblico; il Morning Post scrisse che l'orchestra seguì la bacchetta del direttore, «benchè molti interrogativi si sarebbero dovuti porre per la direzione quasi sempre meccanica e regolare ». Un altro critico scrisse: « Man mano che la musica si eseguiva e la sua originalità diveniva più evidente, il dialogo musicale si faceva più serrato». L'ovazione finale a Verdi fu tale che non si ricordavano di simili a Londra (8).

Nonostante che Verdi presumesse che a Londra la Messa potesse essere eseguita quattro o sei volte, un giornale pubblicò che egli, in conseguenza del grande successo, decise altre due esecuzioni: una nel pomeriggio di sabato 22 maggio e l'altra il 29. Se ne ebbe anche una quarta per dar modo a tutti di ascoltare l'eccezionale concerto, il prezzo dei biglietti fu sensibilmente ribassato (9).

Intorno alla organizzazione delle esecuzioni londinesi, la moglie di Verdi, fa nel suo diario questi rilievi: « ... dopo le

<sup>(8)</sup> Altri giudizi, a frammenti, sono riportati nel vol. cit. del Toye.

<sup>(9)</sup> Cfr. Opera, febr. 1951; p. 128.

splendide esecuzioni di Parigi (10), si andò a Londra (11). Non si volle o non si seppe conoscere il paese. Invece di starinattivi molti giorni, bisognava dare il maggior numero di escuzioni possibili, perchè una freccia per quanto acuta passori sempre più facilmente un corpo di 10 che di 50 cm. In qualla sala lontana, nella stagione delle corse e con una popolazione di tre milioni non bastava il successo di quelli che erano accorsi alla prima edizione: bisognava ripeter la Messa il maggior numero di volte; il grande concorso alla quarta ed ulla ultima esecuzione prova la verità della mia asserzione.

« Invece il piccolo deficit constatato a Londra non molo disterminò uno spavento, che, bisogna pur dirlo, fece morridore Verdi amaramente, ma provocò la decisione improvvina il mol volare Berlino con la tournée, dirigendosi in Austria, mentini tro! ». A Vienna, infatti, nel giugno, con le escontatut all'Hofopertheater, di cui Verdi fu molto soddisfatto (12), al sum cluse la tournée.

<sup>(10)</sup> Un diffuso resoconto intorno alle difficultà torniche di della Messa, specialmente nell'Agnus Dei, egregionicale superate soliste, scrisse la Roosevelt per il Chicago Times. Il Institutionale inglese in Carteggi Verdiani colo. Il 1998 1888

<sup>(11)</sup> Presero alloggio al « Sackeville Ilûtel n.

<sup>(12)</sup> Cfr. Verdi e Vienna di F. Walkor in quasin sulimis

# LES «PREMIÈRES» D'"AIDA" ET D'OTHELLO EN BELGIQUE

#### PAR ALBERT VAN DER LINDEN

Il serait vain de tenter, en quelques lignes, l'analyse ou simplement l'historique de la « réception » de la musique de Verdi en Belgique. Jusqu'à présent, de travail n'a pas encore été entrepris, et il est permis de le regretter; car il ne manquerait pas d'éclairer de façon fort suggestive l'histoire du goût musical dans notre pays, en même temps qu'il indiquerait la courbe ascendante du succès de Verdi. En effet, à la mort du maître, les journaux belges sont unanimes à rendre un hommage ému à sa mémoire: on y affirme que, si l'Italie entière pleure le compositeur, les artistes de tous les pays s'associent à ce deuil.

Dans les quelques notes qui suivent, je ne puis que relater — bien imparfaitement — le résultat de quelques coups de sonde lancés dans la presse belge du siècle dernier, au sujet de deux représentations d'opéras de Verdi au Téâtre de la Monnaie, à Bruxelles: Aïda (1877) et Othello (1902).

Mais avant de procéder à cette courte enquête rétrospective, peut-être n'est-il pas sans intérêt de relever les dates des « premières » de Verdi dans la capitale belge: Jérusalem, le 15 juillet 1848; Attila, le 13 décembre 1850; les Vêpres Siciliennes, le 18 novembre 1856; le Trouvère, le 20 janvier 1858; Rigolette, le 22 novembre 1858; Ernani, le 14 mars 1860; la Traviata, le 20 octobre 1865; Don Carlos, le 11 mars 1868; le Bal masqué, le 5 mars 1874; Aïda, le 15 janvier 1877; Othello, le 22 février 1902. A cette liste, il convient d'ajouter que, le 2 décembre 1875, une compagnie italienne exécuta le Requiem.

Dans la *Chronique* du 16 janvier 1877, un article d'une colonne et demie paraït sur *Aïda*. Après quelques considérations sur la salle, le poème et la mise en scène, l'article se termine par de brèves notes sur l'interprétation, et conclut: « En somme, la direction du théâtre de la Monnaie a essayé de donner une seuvre d'une exécution extraordinaire et défiant la critique.

« Elle y a réussi.

« Reste à savoir si l'oeuvre vaut tout le mal qu'on s'est donné pour elle.

« lei, cette damnée de critique reprend ses droits ».

Le Guide musical (18 janvier 1877), sous la signature L.S. (Lucien Solvay), se fait, lui aussi l'écho de l'immense succès de foule de la représentation, et son chroniqueur ajoute:

« Quant à la musique, dès sa première apparition, ç'a été pour tout le monde une surprise. On voyait tout à coup le Verdi du Trouvère, des Vêpres siciliennes, de Rigoletto, modifier sa manière et nous montrer un autre Verdi que l'on ne connaissait pas; l'étude de Berlioz, de Wagner, de Meyerbeer, de Gounod avait, semble-t-il, mûri dans le puissant cerveau et favorisé l'éclosion d'un fruit nouveau, d'une saveur originale et d'un cachet particulier.

« Cette étude est évidente; elle laisse des traces dans plus d'une page d'Aida, sans nuire pour cela aucunement à la personalité du maître ni annihiler ses anciens procédés; ça et là même, l'auteur du Trouvère, de Luisa Miller et du Ballo in maschera se reconnaît à des réminiscences, voire même à des défauts que toute sa science nouvellement acquise ne parvient pas à dissimuler.

« Les amoureux de l'ancien Verdi, qui coulait jadis dans le vieux moule italien ses cavatines, ses grands airs, ses duos, ses trios, parsemés dans le poème lyrique sans rime ni raison d'être, — ces amoureux — là regretteront peut-être le changement opéré. Je crois, pour ma part, que ces regrets sont vains; l'art dramatique exige aujourd' hui un réalisme, une vie, une logique que n'avait point ce moule usé et parfois ridicule ».

Cette influence subie par Verdi, rappelle le Soir du 3 octobre 1903 à propos d'une reprise d'Aida, a été analysée par Théodore Jouret (1821-1887) dans une étude, dont je n'ai pu retroveur la trace, et où le critique disait notamment: « Que Verdi ait étudié de près et avec soin les partitions du grand musicien allemand [Wagner], personne ne peut en douter; mais entre subir volontairement l'influence d'un maître ou se condamner à l'imitation de ce maître, il y a des abîmes que le tact et l'habile sagesse de Verdi n'ont même pas essayé de franchir. La vérité de l'accent, l'accent constant de la phrase musicale et de la parole, la grande déclamation lyrique, voilà ce que Verdi a surtout étudié chez Wagner. Ce qu'il a gagné dans ce travail, c'est le débarras des vieilles coupes de l'opéra italien, de ces marches à grands airs, à grands duos, si commodes à l'improvisation des opéras bâclés en quelques semaines ».

Othello, représenté pour la première fois à Milan le 5 février 1887, fait l'objet, dans le Guide musical du 10 février, d'une critique de Victor Wilder, présent à la Scala le soir de la première. J'en transcris les passages suivants: « En écrivant la partition d'Otello, Verdi a suivi le penchant irrésistible qui l'entraîne vers la transformation de l'opéra en drame lyrique. Cette transformation est une nécessité inéluctable: tout le monde le sent aujourd'hui; mais tandis que les uns la subissent, d'autres lui résistent et se flattent follement de s'en affranchir.

« C'est l'honneur de Verdi d'aller résolument là où sa conscience le pousse, et de se faire le porte-enseigne du progrès, lorsqu'on réclame son nom, pour en faire le drapeau de la réaction.

« Malheureusement, les attaches du maître avec le passé sont trops fortes et trop solidement nouées, pour qu'il puisse les rompre. Encore que l'orchestration d'Aïda et d'Otello soit très supérieure à celle de ses ouvrages précédents, Verdi n'est pas, ne peut pas être un symphoniste, dans le vrai sens du mot. Son instrument favori, son instrument unique pourrait-on dire, c'est la voix humaine; les autres ne sont là que pour le soutenir

et l'accompagner. Il en résulte que lorsque la périodicité de la mélodie est troublée par l'accent déclamatoire, la ligne plastique s'en estompe et s'en efface, au point de ne plus présenter à l'esprit qu'une forme vague et peu saisissable ».

Lors de la première représentation à Bruxelles, Lucien Solvay écrit dans le Soir:

« On peut s'étonner et regretter, à juste titre, que cet Othello, dont l'apparition, il y a nombre d'années déjà, à Milan, puis à Paris, fit tant de bruit, nous soit resté si longtemps inconnu. L'explication est facile, cependant. Quand la version française fut jouée à l'Opéra, Verdi donna en quelque sorte le privilège exclusif à Mme Rose Caron de chanter le rôle de Desdémone, qu'elle y créa de façon inoubliable. La direction de la Monnaie songea bien, à cette époque, à monter l'oeuvre à Bruxelles, mais elle jugea insuffisamment rémunérateur pour elle de tenter l'opération dans les conditions qui lui étaient imposées. Elle eut tort. Peut-être aussi - et ce fut là une autre raison pour laquelle nous n'entendîmes pas Othello — le bruit fait autour du nouvel ouvrage de Verdi avait-il été quelque peu exagéré. On parlait de la conversion radicale du vieux compositeur aux doctrines nouvelles; on déclarait Othello non pas seulement le chef-d'oeuvre de l'auteur d'Aïda, mais le chef-de ceuvre des drames lyriques modernes; à la splendeur de la forme wagnérienne, le maître avait ajouté l'abondance de la mélodie italienne; oui, c'était là le drame lyrique rêvé, le drame lyrique latin, digne pendant du drame lyrique germain, substituant aux ténèbres des légendes du Nord la lumière de la passion méridionale».

Un autre critique ajoute: « A un âge où l'on ne vit plus guère que de souvenirs, où toutes les idées, tous les principes s'arrêtent, se fixent, où l'on est rebelle à toute nouveauté, Verdi s'est modifié, s'est renouvelé, adoptant de certaines innovations, non parce qu'elles pouvaient servir à prolonger sa carrière, à lui procurer des succès presque posthumes, mais parce que son esprit, largement ouvert aux choses de son art, entrevoyait un utile emploi des procédés d'invention nouvelle, pour ob-

tenir des effets dont le drame lyrique devait se bien trouver. Pour le chant, pour la mélodie, il ne pouvait vraiment mieux faire que de rester Italien; mais il a compris que la recherche de thèmes agréables ne suffisait pas pour réaliser un idéal éléve de la musique théâtrale; il a compris que les voix humaines n'ont pas toutes le privilège de servir d'organe de trasmission de l'idée mélodique, qu'il y a, dans l'orchestre, d'autres voix, d'autres timbres qui peuvent aussi chanter, introduisant dans l'ensemble de l'oeuvre musicale des traits ingénieux, des détails qui fortifient le sens des paroles, agissant comme d'utiles auxiliaires pour donner au travail technique un intérêt répondant à de nouveaux besoins d'impressions du public. Voilà ce qu'il y a de particulièrement remarquable dans la partition de Othello, ce qui témoigne chez Verdi d'une singulière largeur de vues ».

Dans le Guide musical du 2 mars 1902, N. L. (Nelson Le Kime) félicite la direction de la Monnaie d'avoir enfin monté l'oeuvre de Verdi qui, depuis de longues années, attendait dans les cartons. Rappelant que, lors de la première représentation à Paris, le président de la République descendit sur la scène et remit à Verdi le grand cordon de la Légion d'honneur, le chroniqueur ajoute: « Si, samedi dernier, la première représentation de l'oeuvre de Verdi à Bruxelles n'a pas été marquée par un intermède aussi extraordinaire, elle a tout au moins bénéficié d'une interprétation hautement artistique, qui a mis en valeur les belles pages de l'oeuvre. Celle-ci a été très acclamée, encore que les braves abonnés qui, naguère, ne juraient que par Verdi et l'école italienne, affectent aujourd'hui de traiter avec dédain « l'art suranné » de l'auteur d'Othello. Or, ce qui est intéressant surtout dans Othello, comme aussi dans Falstaff, c'est qu'ici le vieux maître se dégage presque complètement du style convenu de l'ancien opéra ».

Pour terminer cette par trop brève évocation du succès de deux opéras de Verdi à Bruxelles, il est curieux de relater l'avis de F. - J. Fétis sur le maître italien. La citation de cet

avis, paru dans la Biographie universelle des musiciens (2e édition, tome VIII, 1865), permet de se rendre compte de l'état d'esprit de certains musiciens à l'égard de l'auteur d'Aïda — et elle serait à mettre en regard des nombreuses appréciations laudatives publiées sur les oeuvres de Verdi dans la presse belge:

« Verdi a triomphé sans combattre, si ce n'est contre l'opinion des connaisseurs, qui ne lui était par favorable. Homme d'intelligence, il ne se mit pas en peine de l'opposition qu'il trouva de ce côté, et se dit que les gens de goût sont toujours en si petit nombre, qu'ils ne peuvent ni faire, ni empêcher le succès. Il avait jugé son époque et son pays (car c'est un penseur), et il comprit que le temps des conditions du beau dans l'art était passé. Celui des émotions nerveuses était venu: ce fut à elles qu'il s'adressa. L'examen attentif de ses partitions ne permet pas de doute à cet égard. Tout y est combiné pour l'effet, et presque toujours pour l'effet exagéré, violent, exubérant; l'unisson des voix, le staccato de l'orchestre, la fréquence des mutations de mouvements, les rythmes pressés et persistants, les voix vibrantes et jetées dans de coloris incessants, tout, dans cette musique, s'adresse aux sens. Rarement on y trouve quelque aliment pour l'élévation de la pensée; plus rarement encore pour le sentiment et la véritable expression. Verdi n'a été inventeur ni par l'idée, ni par la forme: son originalité consiste dans l'excès des moyens, lequel arrive au but qu'il se propose et souvent enlève l'auditoire » (1).

Il y aurait intérêt, je le répète, à voir entreprendre une étude sur le succès constant des oeuvres de Verdi auprès du public belge: ce serait l'hommage le plus éloquent à rendre à la mémoire du grand compositeur italien, qui compta, en Belgique, non seulement des admirateurs, mais nombre d'amis sincères et fervents.

<sup>(1)</sup> Il importe de noter que cette appréciation date de 1865, c'est-a-dire avant la création d'Aïda, d'Othello et de Falstaff.

# VERDI E LA POLONIA

### DI MATTEO GLINSKI

Nel 1858 il grande pianista e direttore d'orchestra tedesco Hans von Bühlow, nella sua lunga ed entusiastica recensione dell'esecuzione dell'opera Halka di Moniuszko, dette uno spassionato quadro della situazione artistica nel Teatro dell'Opera di Varsavia. L'egemonia della musica italiana nella Polonia è da lui stigmatizzata con la drastica frase che ha un suo valore storico. « E' notorio — egli scrisse — che l'Opera di Varsavia, la quale continua a coltivare balletti, è diventata in questi ultimi tempi un vero e proprio serbatoio del più esoso «guano» operistico italiano».

A scanso di malintesi l'autore di questa drastica frase fece subito capire che essa non si riferiva alle opere italiane di reale valore e si dichiarava un ammiratore sincero delle opere di Verdi che in questa occasione potè sentire a Varsavia: « Solo un meschino filisteo tedesco — egli scrive — può misconoscere il talento e il temperamento di Verdi ». Ma accanto alle verdiane il Bühlow afferma di aver trovato nel repertorio polacco altre opere « di divini maestri del periodo postrossiniano » che dettero occasione alla sua aspra critica.

Il von Bühlow non precisa, nella sua recensione, quali opere, di Giuseppe Verdi figuravano nel repertorio di Varsavia e non cita i titoli delle opere italiane da lui sentite — ed è un vero peccato, poichè è oltremodo difficile se non addirittura impossibile formarsi oggi un'esatta idea di questo repertorio del periodo della occupazione russa. Gli archivi dei teatri sono stati distrutti durante l'ultima guerra e neppure la casa editrice G. Ricordi, proprietaria dei diritti d'autore di tutta la produzione verdiana, può dare oggi le indispensabili informazioni sulle prime esecuzioni delle opere di Verdi in Po-

lonia essendo stati bruciati nella incursione aerea del 1943 gli archivi della ditta: alla nostra richiesta ci sono stati forniti gentilmente soltanto pochissimi ragguagli che saranno citati in questo articolo.

Da alcune indicazioni indirette risulta che tutto il teatro verdiano, salvo le opere che anche in Italia non avevano ottenuto un successo duraturo, fu rappresentato in Polonia. Tra le opere del primo periodo dell'attività verdiana quella che ebbe il maggior successo sembra fosse l'« Ernani ». Le esecuzioni verdiane come tutto il repertorio italiano, furono curate da Oreste Quatrini, direttore musicale dell'Opera di Varsavia, che, giunto nella capitale polacca nel 1834, seppe in breve tempo acquistarsi l'alta stima e le simpatie dei polacchi.

Quatrini trovò a Varsavia condizioni di lavoro eccezionalmente favorevoli. In quei lontani tempi la musica italiana era somministrata abbondantemente dai sovrintendenti russi: mentre la produzione nazionale polacca fu bandita dai cartelloni, non si lesinavano cospicui fondi per l'allestimento di sempre nuove opere italiane e per la scrittura di sempre nuovi artisti italiani; e anche in tale anormale situazione politica l'arte italiana continuava ad essere amata ed ammirata.

Nella citata recensione di Hans von Bühlow Stanislaw Moniuszko è definito il rinnovatore del teatro lirico polacco e il celebre musicista tedesco non esita a dichiararlo un compositore grande, pari ai più illustri della sua epoca. Il travolgente successo della prima rappresentazione della « Halka » fece sì che Stanislaw Moniuszko fosse assunto al Teatro di Varsavia come direttore d'orchestra. Egli si mise al lavoro con tutta l'energia e con tutto l'ardore della sua sana ed equilibrata natura artistica, ma ben presto dovette convincersi che ogni tentativo d'introdurre la musica polacca nel repertorio era inesorabilmente stroncato dalla sovrintendenza russa; il solo privilegio che gli fu concesso fu quello di rappresentare sulla massima scena lirica polacca le sue proprie opere. Con gli anni la situazione diveniva sempre più penosa per la produzione nazionale polacca e, dopo l'infelice insurrezione del 1863 una

nuova serie di persecuzioni e di restrizioni fu imposta alla vita teatrale del paese. Tuttavia la musica italiana in generale e le opere di Verdi in particolare continuano ad essere applaudite calorosamente. Il pubblico polacco gremisce il teatro; e quando la rappresentazione è preceduta dall'inno nazionale russo, i polacchi, nonostante tutte le più o meno pacifiche raccomandazioni della direzione, si astengono dall'entrare nella sala e aspettano pazientemente nei ridotti per accedere alla platea, per godersi dopo quella fatidica introduzione, la geniale musica verdiana con animo sereno ed intima gioia, accogliendo con entusiasmo i grandi interpreti verdiani: sono, infatti, rari i casi in cui gli ospiti stranieri abusano della situazione e destano le ire dei polacchi (1).

Nel 1873 giunse a Varsavia Cesare Trombini chiamato dai dirigenti russi al posto di direttore musicale dell'Opera di Varsavia e da questa data s'inizia il periodo di rigoglioso sviluppo del teatro lirico in Polonia. Una delle prime fatiche del Trombini fu la rappresentazione dell'Aida andata in scena a Varsavia il 23 novembre 1875. Secondo le unanimi testimonianze degli storici del teatro polacco questa sarebbe stata una delle più belle edizioni che il capolavoro verdiano avesse avuto in quei tempi e — fatto importante — alla rappresentazione presero parte artisti polacchi che cantarono in lingua italiana e seppero far proprî, guidati dall'eccellente maestro italiano, i segreti dell'autentico bel canto.

Trombini rimase al suo posto fino al 1882 dopo di che, giunti alla capitale russa gli echi della sua attività a Varsavia, venne chiamato all'Opera Imperiale di Pietroburgo; dopo sette anni egli ritornò a Varsavia per rimanervi altri nove (1889-1898). In questo secondo periodo della sua attività presentò al pubblico polacco, sempre in edizioni degne di alta stima, il « Don Carlos » e l'« Otello » che ottennero un vivo successo sebbene la loro popolarità venisse sempre offuscata dall'Aida, diventata già in quel periodo una delle opere predilette del repertorio polacco. Tanto l'Aida quanto l'Ernani, Rigoletto, Trovatore, Traviata, Un Ballo in maschera, La forza

del destino, Don Carlos e Otello rimangono nel repertorio polacco durante i decenni precedenti alla prima guerra mondiale.

Molte cose mutarono con i tempi. Si formò un folto stuolo di interpreti polacchi la cui fama varcò le frontiere della Polonia, alcuni divennero persino astri del firmamento canoro internazionale: la Herman, la Sembrich-Kochanska, la Kruszelnicka, i fratelli Jan ed Edward Reszke, Bandrowski, Mierzwinski ed altri. Trombini riuscì a formare di questi valorosi artisti interpreti autentici dello stile verdiano così che, nonostante tutte le imposizioni dei sovraintendenti russi, potette limitare le scritture degli artisti stranieri invitando a Varsavia i soli grandi protagonisti delle opere i quali venivano circondati sul palcoscenico da cantanti polacchi. Dapprima questi ultimi erano obbligati a cantare in italiano ma, col tempo, fu ammessa la lingua polacca e così le opere verdiane vennero eseguite in due lingue, il che non poteva certamente giovare alla illusione scenica.

Anche senza studiare la statistica, oramai irrimediabilmente perduta, si può asserire, senza tema di errore, che tra le opere quelle di Verdi erano le più popolari in Polonia. Negli ultimi decenni del secolo scorso s'iniziava la nuova fase della storia dell'opera polacca: una nuova generazione riprese infatti la tradizione di Moniuszko e il repertorio nazionale polacco cominciò ad arricchirsi di nuove opere di reale valore; ma la predilezione del pubblico per la musica verdiana non venne meno e Verdi si mantenne sempre in repertorio.

Nei primi del secolo XX venne a Varsavia un nuovo direttore italiano Pietro Cimini rivelatosi un artista di ferrea volontà. Le opere verdiane apparvero sotto la sua direzione in edizioni appositamente rivedute e portate ad un alto livello di efficacia interpretativa. Il nome di Giuseppe Verdi era ormai non solo popolare ma circondato da un alone di universale ammirazione: non solo la musica ma anche lo spirito squisitamente italiano della sua arte fu caro ai polacchi che con speciale intensità reagivano alle alterne peripezie storiche della lotta per l'indipendenza condotta dal popolo italiano. Nel 1901 la no-

tizia della morte del Grande ebbe una spontanea ripercussione in tutti i cuori polacchi. Chi scrive queste note fuggitive serba ancora un lontano ricordo della celebrazione della memoria di Giuseppe Verdi organizzata al Teatro dell'Opera di Varsavia nel 1911, nel decimo anniversario della sua morte: sulla fotografia ancora oggi conservata si possono vedere alla testa dei complessi del teatro il sovraintendente russo Malysceff, il direttore italiano Cimini, il regista polacco Lewicki e i solisti (tutti polacchi!): Lewicka, Lachowska, Dygas, Mossoczy. Il teatro era gremito in ogni ordine di posti dal pubblico che seguiva il « Requiem » con somma commozione.

Con la prima guerra mondiale l'opera in Polonia entrò nella fase di una sempre più piena indipendenza dalle autorità di occupazione. L'attività dei teatri lirici in tutta la Polonia fu però necessariamente ridotta e soltanto nel 1918, con la riacquistata indipendenza della Nazione, s'iniziava una nuova era in tutti i settori della vita artistica.

Dalla breve e necessariamente superficiale rassegna delle sorti del teatro verdiano in Polonia si può desumere facilmente che in questo paese, martoriato da incessanti colpi, lo sviluppo della produzione nazionale fu sempre ostacolato e contrastato. Cionondimeno la vitalità e la spontaneità del temperamento artistico polacco non si lasciarono mai sopraffare e, durante tutto il secolo dell'occupazione russa, i compositori polacchi continuarono a scrivere opere, non di rado con la tragica rassegnazione di non vederle mai realizzate sul palcoscenico. Sorge dunque spontanea la domanda: se in queste opere si è riflessa l'arte lirica italiana in generale e quella di Giuseppe Verdi in particolare.

Il solo compositore polacco che riuscì ad ottenere il permesso dell'esecuzione della sua opera nel periodo delle repressioni dopo la prima insurrezione del 1831, fu Jozef Brzowski, contemporaneo ed amico di Chopin. La sua non fu veramente un'opera seria ma piuttosto un'operetta intitolata « Hrabia Weselinski » (Il Conte Weselinski). La musica è per-

vasa di influenze rossiniane — fatto sintomatico per quell'epoca preverdiana in cui regnava nella capitale polacca uno sfrenato rossinismo, Quando l'opera di Brzowski fu eseguita a Varsavia (1833), Stanislaw Moniuszko, aveva soli quattro anni. Il suo capolavoro, l'opera « Halka », composta nel 1847, rielaborata e notevolmente ampliata andò in scena soltanto nel 1858, Moniuszko era al corrente delle teorie e delle tendenze della musica occidentale: in una lettera ad Jozef Sikorski egli parla con entusiasmo delle nuove teorie del dramma musicale di Riccardo Wagner, che in quell'epoca erano violentemente contrastate in Germania ed altrove; tuttavia nella musica dell'autore della « Halka », è assaı difficile rilevare influssi diretti di Wagner, come non è facile trovare gli influssi di Giuseppe Verdi. L'opera fu composta nei tempi in cui la nenetrazione della musica verdiana in Polonia non era ancora giunta fino alla città provinciale di Wilna dove viveva Moniuszko (2). Nell'«Halka» si riscontrano alcune influenze italiane, sempre organicamente riplasmate dall'invenzione schiettamente polacca e spiccatamente personale del compositore, ma l'italianità dello stile di Moniuszko si esprime principalmente nella fluida e calda cantabilità e nella vivezza dell'azione scenica in sleuni momenti della vicenda.

Bell'« Halka » fu detto (Jachimecki) che la musica « preannuncia il verismo italiano » e questa asserzione, per ardita ch'essa possa apparire al lettore italiano, non è priva di fondamento. E proprio in questo verismo « ante literam » che si può scoprire l'influenza del teatro lirico verdiano che ha indicato al compositore polacco le forme e gli ha dato i sicuri mezzi per una spontanea ed efficace estrinsecazione delle sue idee. L'influenza della musica italiana si verifica spesso in maniera assai più chiara nel clima della musica di Moniuszko, sebbene essa sia sempre permeata dai più autentici elementi della musica popolare del suo paese. Nella « Contessa », una delle tre principali opere di Moniuszko (« Halka », « Il castello incantato » e « La Contessa ») si possono scoprire facilmente gli italianismi del suo autore, e ciò si spiega dalla trama del libretto

in cui viene schernita la xenofilia dei salotti aristocratici del tempo nei quali veniva coltivata con eccessivo ardore la musica straniera a tutto detrimento di quella nazionale polacca. Gli echi della musica verdiana risuonano nell'opera « Paria » di Moniuszko. Già la prima frase della sinfonia nè dà una prova assai convincente. Un'altra melodia di schietto carattere italiano è quella cantata da Szostak all'inizio del duetto del secondo atto dell'opera « Flis » dello stesso compositore.

Jachimecki nel suo studio sul Moniuszko scrive tra l'altro che anche lo stile dell'opera « Jawnuta » contiene elementi derivanti dalla musica verdiana (Trovatore); purtroppo la partitura di quest'opera non ha potuto essere consultata da chi scrive queste pagine. Si potrebbero forse moltiplicare gli esempi ma, come si è già detto, essi confermano la tesi dell'influenza esteriore della musica verdiana, mentre questa musica ebbe per la produzione lirica polacca un'importanza assai più grande fornendo modelli alla struttura architettonica e rivelando i segreti di quell'inimitabile « effetto scenico » che costituisce la caratteristica del teatro di Giuseppe Verdi.

L'influenza di Giuseppe Verdi continua ad essere notevole anche dopo la morte di Moniuszko. Negli epigoni dell'autore dell'« Halka», compositori di minor statura e di scarsa originalità, essa si manifesta con reminiscenze spesso sorprendenti, come nell'opera « Montbar » di Dobrzynski andata in scena nel 1861 e tipica per quell'epoca transitoria nella storia dell'opera polacca.

Permeate di reminiscenze verdiane sono pure alcune altre opere polacche di quel periodo. Si ricordano qui i nomi di Jozef Michal Poniatowski che nacque in Italia e visse a Parigi, autore di varie opere, dalla Giovanna di Procida (1838) fino alla Gelmina (1872), e, soprattutto, di Adam Minchejmer (Ottone, Stradiota e Mazeppa), oggi tutte dimenticate.

La tradizione di Stanislao Moniuszko fu ripresa e coltivata in maniera più degna da Władyslaw Zelenski (1837-1921). Della sua produzione artistica tre opere (Konrad Wallenrod, 1883; Goplana e Janeh, 1900) corrispondono ai più alti criteri della forma operistica. Le due ultime sono quasi completamente immuni dalle influenze verdiane, che, invece si scorgono in alcune scene dell'opera Konrad Wallenrod.

Assai interessante sarebbe addentrarsi nell'analisi della musica della « Manru » di Paderewski che, senza dubbio, è una delle più avvincenti opere di tutta la produzione di quell'epoca. La gloria del pianista ha completamente affuscato la produzione del Paderewski - compositore e a quella sua unica opera teatrale la critica ha prestato relativamente scarsa attenzione. Si è parlato di influenze wagneriane nella « Manru », ma tale asserzione non può dirsi giusta: la ciclica struttura del materiale tematico non ha niente a che fare con la complessa ed artificiale teoria del «leitmotif» e certe reminiscenze della «Tetralogia» hanno un carattere meramente episodico nella partitura, nella quale invece le influenze italiane e precisamente verdiane si manifestano in modo evidente e non solo nella drammatica e tesa atmosfera della musica, non solo nell'elemento esotico (gli zingari) che è introdotto e sfruttato in maniera analoga a quella prediletta da Verdi (Trovatore), ma persino in alcune curve melodiche piena di interna vita e di mediterraneo temperamento (la melodia dell'aria centrale del protagonista Manru ricorda quella del duetto della finale dell'Aida).

In questa breve rassegna non è possibile ricordare i nomi di molti compositori nè dare un'adeguata informazione della produzione operistica del periodo che va dalla prima rappresentazione della Manru fino ai giorni nostri. E forse tale dissertazione risulterebbe inopportuna: le vie dell'evoluzione della musica polacca, con l'apparizione nel mondo musicale della Polonia di Karol Szymanowski (Hagith, Król Roger), hanno sempre più allontanati i musicisti polacchi dal mondo artistico di Giuseppe Verdi.

Ma nonostante la rigogliosa evoluzione dello stile e nonostante tutte le oscillazioni dei gusti che hanno determinato un sempre più profondo rinnovamento del repertorio teatrale, questo nobile mondo è sempre vivo e sempre amato in Polonia e le opere di Giuseppe Verdi ancora oggi sono circondate in quel paese dallo stesso alone di viva e profonda ammirazione, da cui furono circondate durante i cent'anni trascorsi dall'inizio della penetrazione della sua musica in Polonia.

<sup>(1)</sup> Di questi casi sintomatici per le anormali condizioni della vita artistica in Polonia citeremo due. Nel 1846 il tenore Coli, cantante di scarse risorse vocali e di esagerate ambizioni, fu diffidato dal pubblico polacco per aver offesa la Sig.na Ierman, cantante polacca, universalmente ammirata in Polonia, e dovette lasciare la Polonia. Nel 1863 l'impresario Morelli venuto con un gruppo di cantanti italiani denunciò il celebre tenore Dobrski che aveva partecipato clandestinamente ad una funzione religiosa in memoria dei patriotti polacchi caduti nell'insurrezione. Le conseguenze della denuncia furono catastrofiche: l'Opera fu chiusa e i cantanti licenziati.

<sup>(2)</sup> La prima menzione di Verdi la troviamo nell'epistolario di Moniuszko solo nel 1849 (lettera del 28 febbraio ad Ilcewcz). Dopo aver sentito *I Lombardi* a Pietroburgo il Moniuszko scrive laconicamente: « *I Lombardi* è una brutta opera ».

## LA MUSICA DI VERDI IN OLANDA

### DI S. A. M. BOTTENHEIM

Coloro che s'interessano allo svolgimento della storia della musica in Olanda si trovano davanti ad una lacuna, ossia essi non dispongono di nessuna statistica, che indichi in modo preciso, il susseguirsi delle opere di Verdi in questo paese.

Questo fatto attrasse la mia attenzione nel 1946 ed a tale epoca pubblicai un articolo: « De Opera in Nederland » (S. A. M. Bottenheim, « De Opera in Nederland », Patria-reeks, 1946) nel quale rilevato, che i teatri olandesi, pur disponendo in certi periodi di compagnie assai limitate, curavano l'esecuzione di diverse novità, sormontando difficoltà non indifferenti. Vediamo, per esempio, che in quello che riguarda la musica italiana, Verdi è rappresentato da attori italiani, nel principale teatro di Amsterdam, sin dalla metà del secolo XIX. Laconi con Casta Templini e la soprano Colleoni risvegliava l'entusiasmo del pubblico olandese con la rappresentazione dell'Ernani, dato per la prima volta a Venezia nel 1844 con il titolo di Proscritto. Il libretto, tratto come è noto, dal dramma omonimo di Victor Hugo, piacque, malgrado alcuni lievi errori di impostazione ampiamente compensati dalla bellezza della musica. L'Ernani venne poi interpretato a più riprese negli anni successivi da attori locali diretti da M. de Hondt, rimportando sempre un uguale successo.

Una nuova compagnia formata da elementi italiani iniziò il 4 Novembre 1847 una serie di rappresentazioni de *I due Foscari*. Essi però non figurarono più nei programmi teatrali olandesi negli anni successivi. Viceversa un successo più prolungato accompagnò il *Ballo in Maschera*, eseguito per la prima volta a Roma nel 1859 e rappresentato in Olanda negli anni 1862 e 1863, sotto la guida di Eugenio Merelli. La

stessa sorte favorevole ebbe il *Trovatore* malgrado l'assenza di Adelina Patti che faceva parte della compagnia che ne curava l'esecuzione. Possiamo dire che il pubblico mostrò per queste due opere di Verdi lo stesso entusiasmo che prodigava a Rossini e a Donizetti.

Da allora, e per molto tempo, il nome di Verdi figurò nei programmi olandesi. Le sue opere sono interpretate da attori italiani e da compagnie tedesche, francesi e olandesi. I titoli delle sue composizioni e delle sue opere sono sulle labbra di tutti: il Trovatore, la Traviata, il Rigoletto, poi l'Aida, l'Otello e il Falstaff. I nomi degli interpreti sono altrettanto celebri: Adelina Patti, Sigrid Arnoldson — indimenticabile nella Traviata — Mariano Stabile, Sara Scuderi, il baritono Lucenti, il basso Lunardi, il grande Mazzoleni nella parte del Conte Luna; e tra gli olandesi: Urlus, Pauwels of Jos, immortalati dall'Aida. E sono ancora quelli di Tyssen, Engelen-Sewing, Irma Lozen che figurano in un'epoca meravigliosa, che potrebbe ora, a prima vista, sembrare tramontata. Ma questo non è esatto: la musica di Verdi è di per se stessa immortale.

### VERDI E L'UNGHERIA

### DI BENCE SZABOLCSI

L'opera romantica italiana esercitò un notevole influsso sulla vita musicale dell'Ungheria durante il secolo scorso. Già i maestri del settecento che giunsero fino a noi, ci spianarono la via per comprendere la musica di Verdi. Le opere di Paisiello, Cimarosa e Sarti furono accolte favorevolmente dal pubblico ungherese intorno agli anni 1780-90; e più tardi nel Teatro Nazionale di Kolozsvár vennero applaudite le opere di Mercadante e di Pacini; Rossini addirittura iniziò una vera moda in Ungheria, così come accadde a Vienna; e infine le opere di Bellini e di Donizetti sin dal loro primo apparire, entrarono a far parte, quali elementi principali, del repertorio del Teatro Nazionale Ungherese della capitale, aperto nel 1837.

Le prime rappresentazioni delle opere verdiane in Ungheria dopo il 1840: il Nabucco nel 1847 (secondo alcuni dati già nel 1843), l'Ernani nel 1847 e Macbeth nel 1848, l'anno della rivoluzione ungherese. L'accoglienza di queste opere da parte del pubblico fu varia, ma in generale esse ebbero esito felice. La critica ungherese dell'epoca non era certamente equa nei rispetti dell'opera italiana, in quanto dopo il 1850, essa sempre più venne influenzata dalle correnti dell'estetica musicale tedesca, e per qualche tempo fu come il portavoce dei wagneristi e rimase quasi sorda ad ogni musica che non fosse di marca germanica, mentre il pubblico ungherese accoglieva entusiasticamente e senza pregiudizi culturali qualsiasi musica italiana. Ciò rende ragione della statistica delle prime rappresentazioni verdiane in Ungheria: 19 prime, che per la maggior parte seguirono entro un periodo di 1.5 anni le prime rappresentazioni italiane; circa 3.500 spettacoli di opere verdiane si sono seguite fino ai nostri giorni, quasi il quadruplo di quelle di Mozart, anche esse popolarissime nel nostro paese. In conseguenza di ciò si può affermare che Verdi sia l'autore italiano più rappresentato e quindi più conosciuto in Ungheria.

Il mutamento del gusto, che, nella seconda metà del secolo XIX, orienterà la critica musicale ungherese verso l'apprezzamento della musica tedesca, allontanandola dall'opera italiana e francese, influì anche sullo sviluppo e sull'evoluzione dell'arte dei grandi maestri ungheresi dell'epoca. I maggiori rappresentanti del romanticismo musicale ungherese, Ferenc Liszt, Ferenc Erkel e Mihaly Mosonyi risentono la duplice tendenza. Nelle opere di Erkel, il creatore dell'opera romantica in Ungheria, per esempio, si ritrova, a cominciare da «Bank bán» (composto verso il 1854 e rappresentato nel 1861) fino alla sua ultima opera « Il re Stefano » (1884), tra i crescenti impulsi wagneriani, un drammaticismo melodico-strumentale, che è proprio di Verdi. Ferenc Liszt con la sua celebre parafrasi del Rigoletto dà prova sicura della sua sconfinata ammirazione per il maestro italiano e Mihály Mosonyi s'avvicina, particolarmente nelle sue ultime composizioni sacre, all'arte verdiana. Si potrebbero a questo proposito ricordare altresì i minori compositori dell'epoca, come Gusztav Fay, morto nel 1866, che aveva personalmente conosciuto Verdi in Italia. Nelle sue tre opere (Fiesco, 1851; Caterina Cornaro, forse sullo stesso libretto di Sacchero che servì a Donizetti, e Camilla) si riconoscono le influenze di Donizetti e di Verdi; Leo Kern e Karoly Szabados negli anni tra il 1850 e il 1880 tradiscono anche nella scelta dei soggetti la loro preferenza ad imitare i maestri italiani (Benvenuto Cellini, 1854, Romeo e Giulietta 1885, ecc.); i fratelli Doppler degli anni intorno al '50 e infine Karoly Goldmark del decennio 1870-1880. Ma l'influenza di Verdi perdurò altresì nella musica ungherese durante gli anni posteriori all'età romantica, e lo si potrebbe dimostrare perfino in Zoltan Kodaly (Ave Maria, 1935; Te Deum, 1936) e nei suoi discepoli, Ferenc Farkas e Pal Kadosa.

La critica, come si è già notato, non sempre giudicò favorevolmente Verdi. La musica italiana appariva ad essa come

« un giuoco dei sensi », come un « infatuamento dell'orecchio »; il Rigoletto « un'imitazione disgraziata di Meyerbeer » il Trovatore « superficiale e privo di idee », la Traviata « un guazzabuglio raberciato» ecc. ecc., sebbene si riconoscesse già alla prima del Ballo in maschera (1864) « la mano dell'esperto Maestro e lo spirito del vero poeta» e nell'Aida (1875) «la grande facilità ed il gusto raffinato nella rappresentazione delle situazioni drammatiche e nell'uso degli effetti di masse », ecc. ecc. In occasione della prima dell'Otello a Budapest (la prima rappresentazione italiana nel nostro « Nuovo Teatro d'Opera », costruito nel 1884) la critica annunziava che « la musica di Verdi nuovamente trionfava», ed il pubblico ascoltava quell'opera nuova con grande attenzione, nè si smentiva, sebbene avvertisse un linguaggio diverso da quello delle opere verdiane già conosciute. « L'impressione generale fu -a causa del contenuto tragico — piuttosto commovente...». Solamente dopo il 1927 nelle critiche scritte intorno al Falstaff e al Simon Boccanegra si legge che « le grandi opere di Verdi sono capolavori d'una ispirazione musicale senza pari » e che il « Verdi plebeo », a lungo così chiamato per il pregiudizio wagneriano, dimostrò a passo a passo alla posterità che l'arte sua rappresenta il più forte dramma popolare e che egli sia il più grande maestro del teatro dopo Mozart ». Quanto a quel che si riferisce alla critica musicale ungherese del secolo passato, bisogna altresì aggiungere che la lotta contro Verdi era contemporanea a quello che era condotta contro il più grande compositore ungherese contemporaneo, Ferenc Erkel, Verdi dovette combattere la censura reazionaria non solo nel suo paese, ma anche all'estero e quì, in Ungheria, ai tempi dell'assolutismo austriaco. Alcuni passaggi del Macbeth e dei Masnadieri non potevansi cantare sulla scena di Pest che in forma mutata, così, per esempio, « povera patria » veniva cantata « cara patria », « patria soggiogata » veniva cantata « patria abbandonata », ecc. E' ovvio che alla prima dell'Attila, le cui tendenze e spiriti tanto differiscono dalle tradizioni ungheresi, le opinioni e le critiche entrarono in grande e veemente contrasto, Oggi quelle lotte, quelle discussioni, quelle polemiche e quelle controversie sembrano fanciullaggini di tempi lontani. Dal contrasto tra il pubblico e la critica usciva vincitore il primo: l'opinione generale, o, piuttosto l'arte di Verdi.

#### PRIME RAPPRESENTAZIONI VERDIANE IN UNGHERIA

Nabucco (1847 o 1843); Ernani, 1847; Macbeth, 1848; I due Foscari, 1850; Luisa Miller, 1851; Attila, 1852; I Masnadieri, 1852; Rigoletto, 1852; Il Trovatore, 1854; I Vespri siciliani, 1856; La Traviata, 1857; Un ballo in maschera, 1864; Don Carlos, 1875 (1868); Aida, 1875; La forza del destino, 1875; Messa da Requiem, 1875; Otello, 1887; Falstaff, 1927; Simon Boccanegra, 1937.

# PRINCIPALI SAGGI INTORNO A VERDI E ALLE SUE OPERE PUBBLICATI IN UNGHERIA

Bertalan Fabò, Le opere verdiane in Ungheria (Zeneközlöny, 1912-13). Géza Falk, La vita e le opere di Verdi, Budapest 1941. (Ede Sebestyén, e opere di Verdi a Budapest).

Arthur Harmat, La Messa di Requiem di Verdi (Zeneközlöny, 1924).

Magda Horlay, Opere italiane in Ungheria (Budapest, 1943).

Dezső Járosy, Verdi (s.a.).

Sàndor Jemnitz, Sulla scena delle passioni - Il Trovatore (Budapest, 1942).

Viktor Lányi, La Traviata (Operaismertetök, Budapest).

Viktor Lányi, Aida (Operaismertetök, Budapest).

Viktor Lányi, Falstaff (Operaismertetök, Budapest).

Antal Molnár, Rigoletto.

Ede Sebestyén, L'Attila di Verdi (A Zene, 1931).

Albert Siklós, Aida (A Zene, 1934).

Aladàr Tòth, La fede artistica di Verdi (A. Zene, 1941).

Viktor Vajda, Commemorazione di Verdi (Zenelap, 1901).

### VERSIONI E TRADUZIONI DI LIBRETTI VERDIANI

#### SAGGIO BIBLIOGRAFICO DI *ULDERICO ROLANDI*

Le versioni e le traduzioni straniere dei libretti delle opere di Giuseppe Verdi rappresentano - è ovvio - un valido documento della notevole diffusione e della grande estimazione della musica verdiana fuori d'Italia. I libretti editi all'estero si possono raggruppare in versioni, per lo più in prosa, stampate di contro al testo italiano (quello che veniva effettivamente cantato) e che servivano a far comprendere agli stranieri ignari dell'italiano il senso delle parole cantate; e in traduzioni vere e proprie, in versi non di rado anche rimati, adatte ad esser cantate nella nuova lingua, pen le esecuzioni all'estero. Naturalmente le versioni in prosa, dovendo servire solo a scopo - alcun valore letterario, poetico o drammatico, e seguono più alcun valore letterario, poetico o drammatico, e seguono più o meno fedelmente il testo italiano; le traduzioni, invece, hanno non di rado carattere drammatico-librettistico ed anzi vi sono evitate persino alcune mende che purtroppo guastano, come è noto, i libretti originali.

Della esistenza di molte versioni o traduzioni si può aver già sommaria notizia scorrendo i cataloghi delle Case Editrici musicali (Ricordi, Breitkopf-Härtel, Universal-Edition, Novello, ecc.- e dalle copertine di altri libretti editi all'estero. Così, ad esempio, in vari libretti di edizione polacca (Lwow, 1878-97) troviamo elencati i libretti con testo polacco di Aida, Un ballo in maschera, Don Carlos, Ernani, Foscari, Otello, Rigoletto, La traviata, Il trovatore; con testo spagnuolo, in prosa (Barcellona, 1891) di Aida, Un ballo in maschera, Don Carlos,

Ernani, La forza del destino, I Lombardi, Macbeth, Nabucco, Il Trovatore, I Vespri Siciliani; con testo russo (Pietroburgo, 1877) di Aida, Un ballo in maschera, Ernani, La forza del destino, Rigoletto, La traviata, Il Trovatore, I Vespri siciliani; con doppio testo italo-inglese (Boston, 1904) di Aida, Un ballo in maschera, Ernani, Otello, Rigoletto, La Traviata, Il Trovatore. Anhe con doppio testo italo-inglese a cura di W. Rullmann (New York, verso il 1910) e con brani di musica intercalati si hanno, l'Aida, Aroldo, Un ballo in maschera, Don Carlos, Ernani, Falstaff, Macbeth, Nabucco, Rigoletto, La Traviata, Il Trovatore e I Vespri siciliani, e nella stessa edizione, con testo inglese e tedesco a fronte: Aida, Un ballo in maschera, Rigoletto e Il Trovatore; e con testo spagnuolo e inglese a fronte: La Traviata e Il Trovatore, Non va dimenticata peraltro una accurata collana « Wossidlo's Opern-Bibliothek » (Lipsia, intorno al 1900) di guide attraverso la poesia e la musica, di carattere divulgativo a cura di Walther Wossidlo, contenenti un largo riassunto del libretto in lingua tedesca, con esempi musicali intercalati. In questa collana furono pubblicate le guide dell'Aida, del Ballo in maschera, del Falstaff, dell'Otello, del Rigoletto, della Traviata e del Trovatore. Dal catalogo editoriale Ricordi si ha notizia, inoltre, di un'Aida in due traduzioni spagnuole, di Gil y Gordaliga e di A. Arnao, di una traduzione tedesca del Don Carlos a cura di C. Niese, di una traduzione francese del Falstaff di P. Solanges e di A. Boito, di una tedesca di Max Kalbeck, di una traduzione francese dell'Otello, del Du Locle e Nuitter, di una traduzione tedesca di C. Niese, di quella spagnuola di A. Arnao e infine del testo letterario in inglese della Messa da Requiem a cura di C. L. Kenney (con note di J. Bennett) e in tedesco a cura di Martin Roeder. Nel catalogo Breitkopf u.Härtel si trovano citati libretti tedeschi di Aroldo, Ernani, Due Foscari, Lombardi, Luisa Miller, Macbeth.

Poichè un particolare contributo bibliografico nel campo della librettistica verdiana penso possa essere proficuo alla couoscenza della fortuna delle opere di Verdi fuori d'Italia, passerò in rapida rassegna le traduzioni di alcuni libretti (1) appartenenti alla mia collezione privata, con qualche accenno a libretti stranieri di altre collezioni.

AIDA. — Forse fu il libretto di Verdi più tradotto. Già quello di edizione originale (Cairo, 1871), include la versione in francese, in verità molto fedele in prosa, a fronte del testo originale italiano. Si nota nel frontespizio italiano un ridicolo « musica del Comm. G. Verdi », mentre in quello della versione in francese è detto, tout court, « musique de Verdi ». Certo è che il Bussetano non teneva affatto a quel « Comm. », che nulla aggiungeva alla sua fama: ma i soliti.... lustrascarpe se ne compiacquero! Esistono del libretto di Aida traduzioni in versi non rimati inglesi di G. Lawrence (1892), due versioni tedesche di Julius Schanz con lievi differenze tra la prima (italiano e tedesco a fronte) e la seconda (solo tedesco e « für die Bühnebearbeitet »), ambedue edite tra il 1872 e il 1875; una « version rythmique » francese, rimata di Armand Boistel del 1873; un'altra anche francese in prosa (italiano a fronte) per l'esecuzione al Teatro Italiano a Parigi (20 aprile 1876), ma il testo francese è diverso da quello della prima edizione. Una nuova traduzione francese rimata di C. Du Locle e Ch. Nuitter, si ebbe per l'esecuzione in lingua francese, all'Opéra, il 1880, ed una traduzione inglese rimata di Charles L. Kenney (doppio testo a fronte) per l'esecuzione del 22 gennaio 1876 a Londra con la Patti. A Pietroburgo, nel 1883, fu fatta un'edizione italorussa e a Varsavia, nel 1879, si ebbe una traduzione polacca con recitativi in prosa e arie rimate, di Massimilien Radziszewski. Nel 1904 a Boston fu edita una nuova traduzione inglese di T. T. Barker (doppio testo a ronte) in versi rimati e con brani musicali intercalati. Pressochè contemporanea è l'altra italo-inglese per New York, a cura di F. Rullmann, con brani

<sup>(1)</sup> Delle opere: Alzira, La battaglia di Legnano, Il Corsaro, Un giorno di regno (Il finto Stanislao) e Stiffelio non mi è possibile dare alcuna notizia di traduzioni o versioni in lingue straniere, non avendo avuto occasione di rintracciare i rispettivi libretti.

di musica, sopra ricordata. Alla medesima collana, come si è detto, appartiene l'edizione con i testi tedesco e inglese a fronte.

Aroldo. — Si conosce un'edizione per Lisbona (Teatro S. Carlo, 1860) a doppio testo a fronte portoghese e in prosa, oltre a quella di cui si ha notizia indiretta, di F. Rullmann (New York), alla quale si è già accennato.

Attila. — Lisbona, Teatro San Carlo, 1849. Portoghese in prosa.

UN BALLO IN MASCHERA. - Versione in prosa, col testo italiano a fronte, per Lisbona, Teatro San Carlo, 1860. In questa le notissime grossolane mende del libretto italiano: « Raggiante di pallor, - sento l'orma dei passi spietati, - al raggio lunar del miele », furono tradotte: « esplendente de alvura, sento os passos amoaçadores, — como n'uma segunda lua da miel ». Per l'esecuzione del « Bal masqué » a Parigi (Teatro Italiano, 13 gennaio 1861) apparve un'edizione del libretto a doppio testo (francese in prosa), in cui è dichiarato il nome del Somma come autore. In esso gli avvenimenti sono trasferiti da Boston... a Napoli ed arretrati di circa due secoli, cioè riportati alla fine del sec. XVI. Il Clément dice che ciò fu fatto per accontentare il celebre tenore Mario, che non sapeva adattarsi a cantare in calzoncini (conte di Warvik) e volle quindi figu-1 are nelle vesti del duca d'Olivares Grande di Spagna! Le frasi sopra ricordate son qui tradotte: « avec sa paleur rayonnante (press'a poco come in italiano), - j'entends retentir leurs pas, - au clair de la lune, ecc. Inoltre si ha una adaptation française (dice il Clément) di Edouard Duprez per l'esecuzione in francese al Théatre Lyrique di Parigi del 17 novembre 1869. In tedesco si conosce l'edizione a doppio testo per Riga, 1868 col titolo: Amelia oder der Maskenball, e un'altra in versi rimati, ma in traduzione piuttosto libera, di Berlino (1910 circa). In polacco, in versi rimati, fu pubblicata a Lwow nel 1895. Si annotano tre versioni inglesi: una per l'esecuzione londinese del 18 giugno 1861 (doppio testo e quello inglese in versi rimati), un'altra di Manfredo Maggioni del 1865 in versi rimati, ed infine una terza intorno al 1885 col doppio testo e in versi rimati del tutto dissimile dalle precedenti. Essa fu ristampata nel 1900 con l'aggiunta dei brani musicali di alcune arie.

Don Carlos. — V'è l'edizione a doppio testo italo-inglese per il T. Covent Garden di Londra (1869), di Thomas Williams, in versi non rimati, una edizione spagnuola in prosa (Santiago, 1882) ed una recente tedesca di Hans Swarowsky per il teatro di Monaco di Baviera (1937) in versi rimati. Il testo francese, com'è noto, è originale e quindi non rientra in queste nostre note bibliografiche.

I DUE FOSCARI. — Già nel 1846 era pubblicato in doppio testo (portoghese in prosa) per il T. San Carlo di Lisbona. Nel successivo 1847 ne apparve la traduzione in francese in versi rimati, a Bruxelles («Repertoire de la scène française»). Vi è detto: «imité de Lord Byron par MM. Escudier frères» e naturalmente vi è omesso il nome del poeta italiano, come era avvenuto per l'Oberto e per la Giovanna d'Arco. Di particolare interesse è il libretto edito a New York nel 1848 con i nomi dei cantanti che colà l'eseguirono (doppio testo in versi), perchè costituisce un documento della rapida diffusione oltre Oceano dell'opera, poco più di tre anni dopo dalla sua prima rappresentazione in Italia.

Ernani. — È noto che per l'opposizione di Victor Hugo si dovè mutare, nell'esecuzione in italiano del Teatro Italiano di Parigi del 6 gennaio 1846, in un *Proscritto*, con Venezia, invece che la Spagna, come luogo d'azione. Questa modificazione fu adottata, probabilmente per esigenze censurali, anche per le rappresentazioni in talune città italiane, come a Napoli e Messina nel 1847 e a Palermo nel 1851. Altre traduzioni: inglese in versi per il T. Covent Garden di Londra verso il 1860-70 (doppio testo); polacca con recitativi in prosa e arie in versi di J. Cheeiski (Lwow, 1897).

FALSTAFF. — Tradotto in molte lingue, come si è già notato. Di particolare interesse è la versione tedesca in prosa (doppio testo) allestita dalla Casa Ricordi, recante i nomi dei primi interpreti (T. alla Scala, 1893). Nel 1894 si ebbe la bella versione inglese (doppio testo di W. Beatty Kingston) edita per il T. Covent Garden con i nomi degli esecutori.

La Forza del Destino. — Anche per quest'opera, come per l'Aida, il libretto di prima edizione include già la versione russa a fronte del testo originale italiano, nel quale fu cantata. Seguirono la versione portoghese in prosa (doppio testo) per Lisbona, T. San Carlo, 1873, l'inglese in versi (doppio testo) per il Teatro Haymarket di Londra, 1880, con brani musicali intercalati, e, infine, quella tedesca in versi rimati, edita dalla Casa Ricordi verso il 1900.

GIOVANNA D'ARCO. — Si nota la traduzione francese in versi rimati « d'après Schiller, paroles françaises de M. Louis Douglas », senza il nome del Solera (in « Repertoire de la Scène française », Bruxelles, 1855).

I Lombardi alla prima crociata. — Oltre alla consueta versione portoghese in prosa a fronte del testo italiano per Lisbona, T. San Carlo, 1843, si ha, come per I due Foscari, l'edizione di New York, « The operatic Library » n. XXVI, col. doppio testo italiano ed inglese, in versi, per « Astor Place Italian Opera House », nel 1848, appena cinque anni dopo la prima rappresentazione originale. Quanto alla Jérusalem (Parigi, Opèra, 1847) non si può parlare di versione nè di traduzione, ma di un vero rifacimento su libretto apprestato da A. Royer e G. Vaez, in cui l'evento storico viene trasferito a Tolosa nel 1095 e poi in Palestina nel 1099. V'è altresì di questa una « nouvelle édition ». Fu tradotta in italiano col titolo Gerusalemme, (T. alla Scala 1851), da C. Bassi, senza nemmeno in questa occasione ricordare il nome del Solera, che venne invece nominato nella traduzione francese in prosa (doppio testo) per Parigi, 1863.

Luisa Miller. — Oltre alla ricordata traduzione tedesca citata nel Catalogo editoriale Breitkopf-Härtel, si conosce anche una traduzione francese di E. Pacini e B. Alaffre per l'Opéra di Parigi (rappresentazione del 2 febbraio 1853).

MACBETH. — Oltre alla versione in prosa a doppio testo per Lisbona, T. S. Carlo, 1849 e varie altre registrate in cataloghi editoriali (Barcellona, 1891; New York, 1910; Breitkopf-Härtel), esiste una traduzione francese per il Théatre Lyrique di Parigi, 21 aprile 1865, di Ch. Nuitter e Beaumont con vari mutamenti ed aggiunte. Un'interessante ed accurata traduzione in svedese procurò Helmer Key per l'esecuzione al R. Teatro di Stockholm nel 1919, con un'ampia e dotta dissertazione biografica e critica di 88 pp. sulle 128 del libro.

I MASNADIERI. — Già nella prima edizione del libretto venne stampata la versione inglese (l'opera, come è noto, venne rappresentata la prima volta a Londra nel 1846, in italiano) col doppio testo a fronte. Nel 1848 essa fu data a Barcellona, ma il testo del libretto fu edito in italiano e premessovi un riassunto in spagnuolo. Con il titolo Os Bandoleiros fu edita la solita versione portoghese per le rappresentazioni al Teatro San Carlo di Lisbona, nel 1849.

Nabucodonosor. — Oltre ad alcune traduzioni o versioni già menzionate nei cataloghi (Barcellona, 1891, New York, 1910, ecc.) e la solita edizione italo-portoghese per la rappresentazione del 1843 al Teatro San Carlo di Lisbona, si ha la versione tedesca per Riga, 1858, con modificazioni nel libretto originale, divenuto — come già a Londra, Teatro Italiano, 1846 — un Nino re d'Assiria (Ninus König von Assyrien). A Londra, anche nel 1846, ma al Teatro Lyceum, era stato rappresentato col titolo di Anato.

OBERTO. — Si ha la solita traduzione francese nel « Répertoire de la scène française », in rime (Bruxelles, 1855), « paroles françaises de Louis Danglas » e nomi dei primi interpreti della Scala (1839), senza il nome del librettista italiano.

OTELLO. — Fu innumerevoli volte tradotto in tutte le lingue (Cfr. Cataloghi e Repertori). Ne segnalo, inoltre, una traduzione in prosa spagnuola (Madrid, 1888) di A. Arnao ed una in polacco, in versi rimati, di Emesa (Lwow, 1900).

RIGOLETTO. — È stato largamente tradotto. Tra le più remote traduzioni sono da notare quella inglese in versi rimati di Manfredo Maggioni (doppio testo) per l'esecuzione al T. Covent Garden di Londra nel 1853; quella consueta in prosa portoghese per Lisbona, Teatro San Carlo, 1854; quella francese in prosa per il Teatro Italiano di Parigi, 19 gennaio 1857. In questa occasione venne distribuito anche un volantino-programma (pp. 4) con un ampio riassunto del libretto in francese. Nel 1863, per l'esecuzione al T. Lyrique, venne tradotto da Edouard Duprez. Si conoscono, inoltre, varie traduzioni in tedesco (Reclams Universal Edition), in ispagnuolo (Barcellona, 1891), in inglese (New York, 1910), in edizioni col doppio testo italo-inglese e anglo-tedesco; in russo (Pietroburgo, 1877), in polacco (Lwow, 1897), nella « Wossidlo's Opern-Bibliothek », ecc. ecc.

SIMON BOCCANECRA. — Oltre la versione in prosa portoghese per il Teatro San Carlo di Lisbona del 1861, si ha un'accurata traduzione tedesca edita nel 1940 a cura di Hans Swarowsky per il Teatro di Monaco di Baviera. (Il Piave vi è correttamente nominato).

LA TRAVIATA. — È una delle opere di Verdi più frequentemente tradotta in lingue straniere. Già nei primi sei-sette anni dalla prima rappresentazione italiana, vennero edite ben quattro versioni in inglese: una in versi per l'esecuzione di Londra del 24 maggio 1856, un'altra anche in versi, ma diversa dalla precedente, e con gli stessi nomi dei cantanti (tra i quali la Piccolomini), una terza nel 1857 con brani di musica intercalati, ed una quarta intorno al 1860, di Manfredo Maggioni, in versi rimati. In francese, oltre una prima versione per la esecuzione al Teatro Italiano di Parigi del 6 dicembre 1856, si ebbe una traduzione in rima (doppio testo) di Edouard Duprez (T. Lyrique, 1864), cantata in francese, col titolo Violetta (La Traviata) e conseguentemente con i nomi dei personaggi mutati. Accurata è la traduzione tedesca di Nathalie von Grünhof (Lipsia, Universal Bibliothek Opernbuch, n. 52, intorno al 1900) col titolo La Traviata (Violetta) con un'ampia notizia biograficocritica di C.F. Wittmann. Nella romanza finale di Violetta al I atto (Ah forse è lui...) il verso « all'egre soglie ascese » è del tutto mutato nelle traduzioni inglesi e tedesca; tuttavia nella prima versione inglese (1856) il traduttore, pur rimanendo vicino al concetto dell'originale italiano, evitò il ridicolo traducendo: « at the door of my sick chamber appeared ». Oltre la traduzione in ungherese col titolo Tévedt Nö di L. Pataki (Budapest, intorno al 1910) si ha una recente traduzione inglese (1923), in versi rimati (doppio testo), diversa dalle precedenti, per il « Metropolitan » di New York. Oltre, s'intende, a quelle elencate in Cataloghi ecc. (c.s.).

It. Trovatore. — Oltre la versione in prosa portoghese, a doppio testo, per Lisbona, T. San Carlo, 1854, dello stesso anno è pure la versione in prosa per l'esecuzione al Teatro Italiano di Parigi (doppio testo) con il titolo Le Troubadour, mentre per la riproduzione all'Opèra nel 1857 — traduzione in versi rimati di Emilien Pacini - a doppio testo, senza il nome del librettista Cammarano (che pur figurava nel libretto del 1854), fu adottato il titolo Le Trouvère, usato anche nelle successive edizioni. Esiste altresì una «nouvelle édition». A cura di Jane Checiski una traduzione in polacco, rimata nelle arie e in prosa nei recitativi, fu edita a Lwow nel 1906, ma senza il nome del Cammarano. Accurata è la traduzione tedesca di Heinrich Proch con un saggio biografico-critico di C. F. Wittmann, edita nell'« Universal Bibliothek » di Lipsia (1910 circa). Lo stesso testo, stampato per esteso (cioè non in versi incolonnati) in modo da sembrar prosa fu pubblicato nel 1933 per l'esecuzione al R. Teatro di Monaco, illustrato da orribili vignette sceniche. E' il n. 63 di una collana di libretti pubblicati a scopo divulgativo culturale). Per l'esecuzione al Teatro di Budapest intorno al 1910, venne pubblicata una traduzione ungherese in versi parzialmente rimati, di Nadasay Lajos.

I Vespri Siciliani. — Come per il *Don Carlos*, il testo originale della prima rappresentazione, fu in lingua francese. Nel 1857 si ebbe la solita versione in prosa portoghese per Lisbona, T. San Carlo; nel 1891 quella spagnuola per Bar-

cellona, quella russa (doppio testo) nel 1877, col titolo mutato in quello di *Giovanna de Guzman*, come avevano preteso le censure italiane dal 1855 al 1870.

Moltissime altre versioni o traduzioni di libretti verdiani devono essere state certamente stampate, ma di esse non è agevole aver notizie, così ad es. quelle in lingue scandinave, in russo, in ungherese, rumeno, greco, turco, cino-giapponese ecc. Inoltre è lecito presumere che libretti di versioni o traduzioni in occasione di prime esecuzioni all'estero siano stati pubblicati, come ad esempio per le seguenti, di cui ho sicura notizia:

BARCELLONA. — Aida, 1875-76; Alzira, 1848-49; Aroldo, 1872-73; Attila, 1847-48; Un ballo in maschera, 1860-61; Don Carlo, 1869-70; I due Foscari, 1845-46; Ernani, 1845-46; La forza del destino, 1872-73; Giovanna d'Arco, 1847-48; I Lombardi, 1845-46; Luisa Miller, 1851-52; Macbeth, 1848-49; I Masnadieri, 1848-49; Nabucco, 1844-45; Oberto, 1844-45; Rigoletto, 1853-54; Simon Boccanegra, 1862-63; Stiffelio, 1856-57; La Traviata, 1855-56; Il Trovatore, 1854-55; I Vespri Siciliani, 1856-57, ed infine la Messa da Requiem, 1874-75; e numerose successive riprese.

RIGA. — Aida, 1881; Rigoletto, 1857; La Traviata, 1861; Il Trovatore, 1859 (oltre il già ricordato Ninus, cioè il Nabucco del 1858 e Amelia, cioè Un ballo in maschera del 1868).

Stockholm. — Ernani, 1848; I Lombardi, 1848; Macbeth, 1852; Rigoletto, 1861; La Traviata, 1868; Il Trovatore, 1860 e Messa da Requiem, 1874.

Helsingfors (Helsinki). — Ernani, 1862; La Traviata, 1876; Il Trovatore, 1862.

CHRISTIANIA (Oslo). — Attila, 1849; Ernani, 1849.

Praga. — Aida, 1875; Un ballo in maschera, 1866; Don Carlo, 1876; Nabucco, 1849; Rigoletto, 1853; La Traviata, 1862; Il Trovatore, 1856; I Vespri Siciliani, 1859.

Costantinopoli. — I Lombardi col titolo Giselda, 1851. Vienna. — Aida, 1874; Un ballo in maschera, 1864; I due Foscari, 1852; Ernani, 1852; Luisa Miller, 1852; Nabucco, 1843; Otello, 1888; Rigoletto, 1852; La Traviata, 1855; Il Trovatore, 1854.

Salisburgo. — Ernani, 1844; Nabucco, 1843; Rigoletto, 1854; Il Trovatore, 1853.

Se per la incompletezza delle fonti a disposizione non è possibile stabilire dei dati statistici per le esecuzioni straniere delle opere verdiane, tuttavia si può rilevare da quanto abbiamo notato in questo saggio bibliografico, che di 23 opere su 26 (La battaglia di Legnano, Corsaro e Un giorno di regno non risulterebbero tradotte), accanto ai 73 libretti tradotti esistenti nella mia collezione si ha notizia certa di almeno altri 75 elencati in cataloghi e repertori e copertine di libretti (oltre la Messa) e per lo meno altri 63 si può presumere esistano, poichè le opere relative vennero certamente eseguite in paesi stranieri. Un totale, dunque, di almeno 212 fra versioni e traduzioni, che è prova documentaria della grande diffusione delle opere verdiane nel mondo.

## INDICE

and a second of the second of						
Premessa	,	,		,	,	5
AUGUST HERMET  Verdi e la civiltà germanica					,	9
DINELEY HUSSEY Verdi in England			,	,	,	27
PIERRE PETIT  Verdi et la France			,	,	,	37
FRANK WALKER Verdi a Vienna				,	,	49
FRANCO SCHLITZER Verdi a Londra nel 1847					,	61
FRANCO SCHLITZER  II « Requiem » a Londra (1875)	,	2	ŧ	ı	1	MI
ALBERT VAN DER LUNDEN Les « premierès » d'Aïda et d'Othello en W	ձկիրո	١.	ě	ŧ	3	<b>N</b> 7
MATTEO CLINSKI Verdi e la Polonia		r	í	ŧ	ŧ	93
S. A. M. BOTTENHEIM  La musica di Verdi in Olanda	, ,	ŧ	,	ı	ŧ	103
BENCE SZABOLCSI Verdi e l'Ungheria			4	ţ	1	105
ULDERICO ROLANDI						109

QUESTO VOLUME
CURATO DA FRANCO SCHLITZER
E' STATO STAMPATO IN SIENA
DALLE ARTI GRAFICHE TICCI
SETTEMBRE 1951
IN 300 ESEMPLARI NUMERATI

N. 286

