Rita Belenghi

Contro la feroce forza che fa nomarsi diritto. Verdi e il dispotismo: una proposta di lettura

Come citare questo articolo:
Rita Belenghi, *Contro la feroce forza che fa nomarsi diritto. Verdi e il dispotismo: una proposta di lettura*, «Bibliomanie. Letterature, storiografie, semiotiche», 34, no. 1, settembre/dicembre2013

Appunti introduttivi

Non è certo impresa facile cercare di riconoscere nell'opera di Giuseppe Verdi – pur così consistente, così ricca di riflessioni di vario ordine – un tratto apparentemente di secondo piano come il rapporto dell'artista col dispotismo.
Eppure, cercando di portare l'indagine non solo entro il corpus verdiano, ma anche nella sua biografia, il dato della ripugnanza verso il dispotismo si pone, come dire, trasversalmente. Si è dinanzi, de facto, a un filo sottile ma (quasi) costante che – nuovo filo d'Arianna possibile – costituisce un aspetto di non poco momento, di là dalle principali, note istanze dell'estetica e della drammaturgia del Nostro.
Onde condurre in tal maniera l'analisi, pare anzitutto necessario possedere un contesto affidabile, che chiarisca, fra il resto, cosa s'intende per dispotismo e che sgombri, nel contempo, il campo da inutili tentazioni cronologiche, aprendolo così a uno sguardo più ampio, capace d'indagare oltre i limiti del tempo e dello spazio.
A partire da queste coordinate, ci si potrà addentrare in una disamina della questione a più livelli (biografico, professionale e, soprattutto, morale), tenendo sempre presente come una straordinaria tensione etico-civile pervada l'opera di questo musicista, in grado di elaborare a tutto tondo la cultura romantica, imprimendole il sigillo – riconoscibile in quanto personalissimo – di una ricerca lucida e rigorosa sul bene e sul male, spesso conseguenti a un disegno del destino, o della storia, rispetto al quale all'uomo non è mai dato scegliere.

In medias res

Nell'Esprit des lois[1], del 1748, prima all'inizio del II libro, per seguitare poi in tutta l'opera, Montesquieu ragiona ampiamente sulla tipologia tripartita delle forma di governo ed

afferma che rispetto alla repubblica ed alla monarchia, due delle forme considerate, la terza, il dispotismo, costituisce una forma autonoma di governo. Questa specificazione, condotta con grande accuratezza, serve al filosofo per mostrare ai monarchi europei del XVIII secolo come l'assolutizzazione del potere, concepita ed attuata dai loro predecessori almeno un secolo prima, stesse alterando la natura stessa della monarchia, distorcendone il principio a tal punto da trasformarla in qualcosa di opposto, costruendo, nel contempo, un perfetto contenitore teorico nel quale far convergere anche le forme di governo extra europee a mo' di specchio e di confronto.
Se è vero, come sostiene Montesquieu, che sia per la monarchia che per il dispotismo la titolarità del potere risiede in una sola persona, risulta evidente però che ciò che separa le due forme di governo è l'esercizio del potere stesso: il monarca esprime il proprio potere secondo leggi stabilite e viene temperato dalla presenza della nobiltà, potere intermedio con funzione moderatrice, mentre il despota esercita il potere senza alcun tipo di moderazione o di mediazione, secondo il proprio capriccio, che non esita ad imporre con vigore di legge, servendosi principalmente della paura.
Caratterizzato in tal modo, il despota si pone come antitesi della libertà politica che, per Montesquieu, risiede nella percezione che il suddito ha della propria sicurezza, percezione che può esistere solo in uno stato dove non ci sia arbitrio, ma dove una costituzione politica stabilisca la distribuzione dei poteri e funga da garante per una loro moderazione, evitando gli abusi.
Il contesto disegnato da Montesquieu per ammonimento dei sovrani resiste pressoché immutato anche in relazione agli eventi posteriori: vero è che dopo il 1748 si sono verificati eventi di totale rottura dello status quo ante politico come la Rivoluzione francese e la parabola di Napoleone Bonaparte, che culmina nell'Impero, ma è altresì vero che proprio l'impero napoleonico e la conseguente Restaurazione dopo la sua caduta avevano rimesso in vigore monarchie spaventate per gli eventi che le avevano travolte e decise a non esporre più il fianco, e a difendersi governando secondo la politica del pugno duro.
La tipologia dispotismo descritta da Montesquieu nel 1748 poteva inoltre applicarsi con particolare efficacia al governo dei monarchi titolari di regni nella penisola italiana: si trattava, infatti, di governi per lo più stranieri e con centri di potere a volte geograficamente lontani, e i sovrani consideravano i loro regni italiani come una sorta di periferia abitata da sudditi inaffidabili e riottosi per i quali erano necessarie misure decisamente più dure rispetto a quelle applicate alle popolazioni di altri luoghi. La durezza delle leggi, l'inflessibilità spesso dimostrata nei confronti dei sudditi della penisola rendeva tali governi – o malgoverni – molto più simili a regimi dispotici che a regimi monarchici, secondo l'accezione di Montesquieu.
Questa premessa ci serve non solo per tracciare le linee di un contesto confortato da una auctoritas indiscussa, ma per addentrarci in medias res e cercare di proporre ipotesi di

riflessione a proposito dell'atteggiamento di Giuseppe Verdi in rapporto al dispotismo.
La nascita nel 1813 alle Roncole, frazione di Busseto nel Dipartimento del Taro, faceva di Giuseppe Verdi, anche se per poco, un suddito del napoleonico Regno d'Italia retto dal figliastro di Napoleone Bonaparte, Eugenio di Beauharnais figlio di Giuseppina, prima imperatrice dei francesi. Al giovane Beauharnais, dopo il terremoto politico provocato in tutta Europa dalla caduta di Napoleone, succederà Maria Luigia d'Austria, figlia di un imperatore e vedova di un altro, nominata regnante di un risarcitorio quanto pacifico dominio.
Verdi visse una prima, considerevole parte della sua lunga vita e della carriera in un'Italia che tale non era: alla nascita fu suddito francese, poi del ducato di Parma fino a quando, alla vigilia del suo quarantaseiesimo compleanno, il plebiscito determinò il passaggio del ducato sotto la sovranità di Vittorio Emanuele II. Ampia e significativa la stagione della sua carriera che si svolse nella Roma papalina, nella Napoli borbonica, nelle asburgiche Firenze,Venezia e, soprattutto, Milano, città alla quale lo legarono settant'anni di rapporto vitale e travagliato, da quando vi giunse diciottenne per frequentare il Conservatorio e perfezionare la propria formazione musicale fino alla morte, nel 1901, evento che fece di Milano la casa definitiva dell'artista che lì volle essere sepolto, con la moglie Giuseppina, nella Casa di Riposo per i Musicisti da lui fondata.
Vivendo e lavorando a lungo sotto regimi dispotici e data l'equazione, popolare e amata, Verdi = Risorgimento, è indubbio che Verdi si oppose al dispotismo, inteso come categoria politica, ma percorrendo la sua attività di musicista e di creatore di opere per il teatro, è altrettanto indubbio che egli si oppose al dispotismo inteso anche come categoria morale assoluta, cioè indipendente da limiti di spazio e di tempo e in grado quindi di percorrere ogni tempo ed ogni spazio e diventare universale.
Il rapporto di Verdi con il dispotismo è complesso e credo che lo si debba analizzare osservandolo scomposto, come attraverso un prisma, e considerando attentamente ciò che ci appare: esiste un primo livello di analisi, molto evidente, ossia quello legato alla partecipazione di Verdi alla vita civile, al suo impegno per la causa italiana ed è quello che chiameremo livello politico; ne esiste, naturalmente, un secondo, altrettanto evidente, legato al mestiere dell'operista, dibattuto tra le esigenze del teatro e l'onnipresente ingerenza della censura, che egli percepiva come un'entità tenebrosa, emanazione di un potere dispotico, politico ma anche religioso, che lo ostacolava nella libera espressione del suo lavoro artistico.
Esiste, inoltre, a mio avviso, un terzo livello di analisi, meno evidente rispetto ai primi due ma certamente non meno importante, ad entrambi trasversale, ed è quello della lezione morale di Verdi, della sua meditazione sempre più profonda, lucida e ispirata ad un pessimismo severo e senza redenzione verso la storia, che non concede alla libertà della volontà umana di affermarsi ma rinnega la felicità individuale a vantaggio della società,

rappresentata di volta in volta da istituzioni di diverso grado.
È molto probabile che nella formazione della coscienza politica del giovane Verdi abbia avuto un peso rilevante la frequentazione degli ambienti milanesi, i cui orientamenti si ritrovano nell'evoluzione del suo pensiero: la simpatia per il movimento democratico, in particolare mazziniano, l'insofferenza per il governo austriaco, la mobilitazione in prima persona riguardo agli eventi insurrezionali a partire dal 1848 e, dopo il loro fallimento, la svolta verso le istanze liberali e moderate della politica di Cavour e della Destra Storica, con conseguente ed inevitabile atteggiamento filosabaudo, nella convinzione che fosse l'unica strada percorribile, e adesione piena al nuovo stato unitario con l'assunzione di responsabilità politiche alle quali Cavour fu tutt'altro che estraneo. La morte improvvisa del Primo Ministro fu il momento che segnò una cesura nell'impegno politico di Verdi, che già nel 1865 rifiutò di candidarsi per un secondo mandato da deputato anche se la rinuncia alla vita parlamentare non gli impedì di essere nominato, nel 1874, senatore del Regno. Non c'è quindi ragione di dubitare dell'esistenza in lui di un sentimento di rinascita nazionale, corroborato da alcune esternazioni indirizzate al librettista Francesco Maria Piave al quale, all'indomani delle Cinque giornate, scrisse parole intrise di fede patriottica, democratica e repubblicana[2], e da altre indirizzate alla contessa Clara Maffei nel 1859 con le quali deplorava che le proprie precarie condizioni fisiche lo obbligassero a rimanere lontano dalla lotta attiva[3].
A dimostrazione di quanto gli stesse davvero a cuore la causa italiana, nel 1848 Verdi acquistò la tenuta di Sant'Agata, rinunciando implicitamente ad un futuro parigino, sottoscrisse una petizione per caldeggiare l'intervento francese contro l'Austria e, mentre inviava a Mazzini un Inno Popolare, da lui direttamente commissionatogli su versi di Goffredo Mameli, augurandosi che potesse diventare la Marsigliese degli italiani, esprimeva tutta la diffidenza verso i Savoia che cercavano un accordo politico con Francia e Inghilterra, paventando e deprecando la prospettiva di un nuovo principe straniero – un nuovo despota in nuce – che disponesse a proprio piacimento delle sorti italiane, negando quel diritto all'autodeterminazione sentito come inalienabile e fatalmente legato alla guerra insurrezionale, guerra di popolo e del tutto aliena dai bizantinismi di re stranieri.
Nel 1855, operista già famoso, Verdi scrisse al direttore dell'Opéra di Parigi, protestando vivacemente per i sentimenti anti italiani contenuti nelle Vêspres Siciliennes e per il fatto che Scribe, l'autore, avesse reso Procida niente più di un comunissimo brigante di strada, un basso criminale tagliagole. Verdi sottolineava che in ciò egli pativa un'offesa all'Italia della quale, e a nessun costo, egli come italiano non intendeva rendersi complice.
Il problema politico e morale suscitato in Verdi dalle Vêspres ci conduce direttamente al secondo piano di analisi del rapporto tra l'artista ed il dispotismo, quello legato al suo mestiere di operista.
Molto è stato scritto, nel tempo, sulle opere considerate paradigma del patriottismo

verdiano, sul Nabucco e su I Lombardi alla prima crociata, con riferimento in particolare alle grandi pagine corali che sono state a lungo considerate i simboli più trasparenti di una precoce coscienza nazionale.
Non c'è dubbio che il celeberrimo coro Va' pensiero rappresenti una pagina corale ispirata e coinvolgente in cui la prima parte, fino al fortissimo, è scritta all'unisono per esprimere in senso universale la tristezza di un intero popolo bandito dalla propria terra, privato della dignità di gente libera e costretto ad una disumana condizione di servaggio. L'attribuzione di un significato patriottico a questo testo tratto dal salmo 137 non era nelle intenzioni del suo autore ma avvenne con il tempo, come dimostra il fatto che la polizia austriaca ne consentiva regolarmente l'esecuzione alla Scala anche dopo il 1848.
L'opera, scritta nel 1842, era stata dedicata alla duchessa Adelaide d'Austria, figlia dell'arciduca Ranieri vicerè del Regno Lombardo – Veneto, come viatico augurale per la giovane che, nello stesso anno, andava sposa al cugino Vittorio Emanuele di Savoia, all'epoca erede al trono del regno di Piemonte e Sardegna ma Verdi assecondò l'interpretazione di Nabucco in chiave patriottica sostenendo di aver individuato in Va' pensiero non solo il nucleo fondante di tutta l'opera ma, cosa ancora più importante, la svolta stessa della sua carriera. La lettura patriottica pienamente intenzionale si impose, quindi, senza ostacoli parallelamente al processo risorgimentale.
La stessa cosa accadde, più o meno, con I Lombardi alla prima crociata in cui è contenuto l'altro celebre coro O Signore dal tetto natio. Anche I Lombardi, composta nel 1843 sulla scorta del successo ottenuto dal Nabucco, fu dedicata ad un personaggio illustre, Maria Luigia d'Austria e, come accadde per Va' pensiero, modello del gran coro dei Lombardi, non ci furono problemi con la censura anzi, il capo della polizia austriaca, Torresani, ammiratore di Verdi, si adoperò per la messa in scena dell'opera vincendo le resistenze manifestate in proposito non da apparati governativi ma dall'arcivescovo di Milano.
Molto più rilevante è la presenza di temi politici in altre opere come Ernani e Attila i cui argomenti, la congiura dei nobili spagnoli contro Carlo V e la resistenza italica contro l'invasore unno Attila, si prestano a letture attualizzate: inviando a Verdi il 13 novembre 1843 il testo, in decasillabi di evidente ispirazione popolare, del coro Si ridesti il leon di Castiglia, scritto per Ernani, Francesco Maria Piave si dichiarava preoccupato ed incerto quanto alle reazioni che quel coro avrebbe provocato nella polizia.
In Attila, invece, l'esaltazione della virtù italica è esemplarmente incarnata da Odabella, la giovane vergine che, emula della romana Clelia, trama implacabile contro Attila ed affondando la spada nel petto del tiranno lava con il sangue nemico l'onta subita e lenisce il dolore inflitto al popolo e da lei stessa patito nella morte di suo padre.
Per la prima produzione intenzionalmente patriottica, occorre aspettare il 1848, quando Verdi accettò la proposta di Salvatore Cammarano di sfruttare il potenziale di un dramma borghese di Joseph Méry, ambientato in Spagna, per mettere in scena la lotta dei comuni

italiani contro il Barbarossa e la conseguente sconfitta dell'imperatore a Legnano nel 1176. Prendendo spunto da quel dramma, diventato La battaglia di Legnano, Verdi e Cammarano proiettarono le vicende private degli ex amanti Lida e Arrigo sullo sfondo della lotta dei comuni per l'indipendenza dall'impero attraverso una serie di interventi drammaturgici e testuali, come, ad esempio, la massiccia addizione di scene patriottiche e corali tra cui il giuramento dei cavalieri della morte nella cripta di Sant'Ambrogio del terzo atto che è quasi una citazione dell'Ernani. L'opera non avrebbe potuto trovare uno sfondo migliore della Roma di inizio 1849 che, abbandonata da Pio IX al triumvirato, si era proclamata repubblica: in quel frangente l'opera conobbe un successo clamoroso, subito sbiadito, però, dal ripristino dei regimi precedenti, come ebbe a lamentare lo stesso Verdi, seccato dal fatto che l'opera fosse tra quelle che non giravano più.
La battaglia di Legnano, opera dove il coro Viva l'Italia che i milanesi quasi gettano in faccia all'imperatore è un richiamo inequivocabile all'unità ed alla lotta per la libertà dall'oppressore, sarà il contributo più autentico di Verdi alla lotta insurrezionale ma anche l'ultima parola esplicita da lui pronunciata sul tema politico, se si esclude quell'unicum nella produzione verdiana, l'Inno Popolare commissionatogli da Mazzini, su testo di Goffredo Mameli, lavoro di cui si è precedentemente accennato, che Verdi inviò al suo illustre committente il 18 ottobre 1848.
Anche la censura che lo colpiva direttamente nella professione rappresentò per Verdi una faccia del dispotismo al quale opporre una strenua resistenza. Fu una lotta che egli visse in modo molto personale perché la relazione con la censura rappresentò, per circa vent'anni, una sorta di passaggio obbligato per la realizzazione dei suoi progetti drammaturgici soprattutto se si tiene conto del fatto che le scelte dei soggetti, nel contesto storico preunitario, si prestavano a non poche obiezioni di carattere politico e morale. Anche se gli ostacoli da superare furono più fastidiosi che insormontabili rappresentarono per Verdi una sorta di intollerabile arbitrio, un abuso di potere sia da parte della politica sia da parte della Chiesa.
Alcuni brevi esempi: un primo contenzioso con la censura ecclesiastica milanese si presentò già in occasione dei Lombardi alla prima crociata in quanto il soggetto conteneva esplicite implicazioni religiose e se, in quell'occasione, fu sufficiente cambiare "Ave Maria" in "Salve Maria", più complicata fu, in seguito, la situazione con Giovanna d'Arco, che metteva in scena l'improponibile conflitto tra due nazioni cattoliche, Francia e Inghilterra durante la Guerra dei cent'anni, o con il Trovatore, ricco di citazioni di vita monastica, suoni d'organo e riferimenti alla clausura, contrastati ferocemente dalla censura romana .
Sia pure nella continua tensione con la censura, in Verdi si ritrova lo sguardo acuto e coraggioso di un interprete laico delle libertà dell'uomo: l'uomo è al centro della sua riflessione, l'uomo tra le maglie di un conflitto politico e sociale ma portatore di ribellione e, quindi, di conflittualità; l'uomo considerato nel suo divenire in costante rapporto dialettico

tra la propria condizione esistenziale e le dinamiche del potere.
L'uomo, però, non è solo il centro di una storia, la sua storia personale, egli è costruttore di storia come prodotto di tante storie che, come i fili di un lavoro di tessitura, creano intrecciandosi un contesto leggibile. A partire dagli anni centrali della sua vita Verdi iniziò una meditazione di grande rigore morale sulla storia e sul potere che mirava a toccare le coscienze attraverso la musica, a far cogliere il senso profondo della condizione umana non come astrazione ma nel suo legame con la realtà: sono posti come irrinunciabili gli ideali della libertà individuale, che per loro natura porterebbero alla felicità, ma la realtà storica, contingente, agisce dispoticamente e reprime tali ideali con regolarità spaventosa ed irrefrenabile, perché nella storia non c'è spazio per la felicità dell'individuo, egli deve cedere alle regole del "gruppo", sia esso, nel piccolo, la famiglia, oppure, in senso più esteso, la società intera, un insieme di famiglie che amplificano la rete inviolabile delle regole.
Verdi non abbassa la guardia nella sua opposizione al dispotismo, a prescindere dall'origine di quest'ultimo e lo considera non solo come categoria politica, ma anche come categoria morale: così, ad esempio, nella Trilogia popolare Rigoletto – Trovatore – Traviata, si denuncia il dispotismo delle convenzioni sociali e del potere sugli emarginati. Rigoletto, personaggio con il quale Victor Hugo nel suo Le roi s'amuse aveva santificato la deformità fisica con la paternità, è vittima della sua deformità ma anche del ruolo che riveste alla corte del Duca di Mantova. Rigoletto è il gobbo buffone, a cui è consentita la malignità fino a quando ciò diverte e compiace i potenti, che non esitano a colpirlo nel tenero affetto paterno per la figlia; Violetta Valéry, la protagonista di Traviata, è la mantenuta immorale e, contemporaneamente, la vittima sacrificale della società e della famiglia borghese; in Azucena, la zingara del Trovatore, convivono l'amore materno e l'amore filiale, entrambi impossibili da concepire rispetto alla sua condizione umana e sociale. Ancora: Macbeth, è una storia nera, metafora del potere impazzito, in Aida il potere dei sacerdoti si nutre di guerra e morte mentre il rapporto tra Aida e Amneris, che forse sarebbe troppo semplicistico catalogare come rivalità in amore tra due donne per lo stesso uomo, racconta piuttosto un'impari relazione tra alto e basso, tra padrona e schiava, per giunta di pelle scura, una storia di prevaricazione, insomma, di chi ha il potere rispetto a chi non lo ha.
Un'altra opera ineludibile nell'analisi del rapporto tra Verdi ed il dispotismo del destino è proprio La forza del destino, composta dal musicista nella sua maturità, nel 1862. Nella vicenda la cecità del destino non lascia ai protagonisti alcuna possibilità di scelta. L'opera, apparentemente caotica, raggiunge una sua unitarietà nella coppia di Alvaro e Leonora che si amano ma sono travolti dal loro ineluttabile destino, dal cui disegno dispotico sono costretti a fuggire sempre, nell'inseguimento di un legame che, tuttavia, non arriva mai a liberarli. Attorno a questi amanti, completamente soli, che seguono la loro condanna all'irraggiungibilità, si muove un universo umano nel quale la coppia, con un movimento

carsico, appare e scompare sempre travolta eppure sempre isolata in un tempo la cui misura è la fuga. Entrambi patiscono la violenza della perdita: per Leonora la perdita del padre, per Alvaro quella della famiglia e della patria, per entrambi la perdita reciproca.
Anche il convento nel quale si ritirano rappresenta un'ulteriore perdita non scelta, la rinuncia alla quotidianità che prelude alla perdita definitiva, quella della vita da parte di Leonora, stroncata dall'invincibile furia vendicatrice del fratello, don Carlos Vargas. Anche don Carlos non ha scelta, il destino lo conduce a farsi assassino in nome dell'onore e dell'odio per Alvaro che ai suoi occhi non è solo il seduttore della sorella ma è di origine incerta e di pelle scura. In realtà, Alvaro è di stirpe regale essendo figlio di un nobile spagnolo e di una principessa inca ma i suoi genitori hanno cospirato contro i conquistatori spagnoli, sono stati giustiziati e lui non può rivelarsi per chi è in realtà. L'ossessione dell'onore da vendicare e l'odio obbligano don Carlos ad augurare la guarigione del rivale pur di poterlo sfidare e uccidere in duello.
Ad Alvaro, infine, il dispotismo del destino riserva la sorte più terribile, quella di sopravvivere dopo aver causato, sia pure indirettamente, la morte di Leonora e la distruzione dell'intera famiglia di lei.
Credo però che la meditazione di Verdi sulla storia, vissuta e raccontata nell'ottica di un pessimismo severo, che non concede spazio alla possibilità di redenzione, raggiunga vette esemplari principalmente in due opere, Un ballo in maschera e Don Carlo.
Andata in scena il 17 febbraio 1859 al Teatro Apollo di Roma, Un ballo in maschera era costata a Verdi non poche sfuriate dovute ai problemi con la censura. Il soggetto originale di Eugène Scribe portava sulla scena l'assassinio di re Gustavo III di Svezia ucciso a coltellate nel 1792 durante un ballo. Per aggirare la censura la vicenda era stata spostata a Boston alla fine del Seicento e la traccia popolare tenuta sullo sfondo rispetto alla vicenda amorosa. La censura, però, mise altri ostacoli in quanto non era opportuno portare in scena un regicidio proprio a ridosso dell'attentato di Felice Orsini a Napoleone III. Destinata in origine a Napoli, Un ballo in maschera fu spostata a Roma dove, nonostante una compagnia di canto assai discutibile, l'opera riscosse un successo strepitoso. La stessa passione che lega Riccardo ad Amelia e che scatena la feroce gelosia di Renato è motivo di riflessione su quanto le vicende costringano un uomo fondamentalmente buono ad una reazione spietata. La storia reclama, dispoticamente, il suo tributo: Renato è costretto all'omicidio dal tragico sorteggio ed è portatore di una sofferenza attonita, di un dolore struggente che rende le dolcezze di un tempo memorie perdute. In tale ottica la congiura e la vendetta sono espressioni circostanziate ma ineluttabili: Renato, uomo normale, viene travolto nella sua storia personale e privata, nel meccanismo violento della Storia che non concede possibilità di scelta e trasforma un leale amico in un traditore omicida. Fondamentale per sottolineare con evidenza questo sguardo lucidamente pessimista è l'uso del coro: Verdi lo rende protagonista, perché ne articola la funzione in modo che il coro in scena non sia

semplicemente la voce di un tutto indistinto, ma veicoli e renda quasi palpabile la percezione dell'ineluttabilità degli eventi. Paradigmatico, a questo proposito, il coro nel finale dell'atto II: qui il coro più che cantare bisbiglia: la voce della Storia passa di bocca in bocca senza troppo strepito, sussurrando, ma quel sussurro si fa presto pettegolezzo salace, sarcastico, capace di inchiodare ciascuno in un ruolo non scelto ma imposto con un'efficacia che sarebbe sconosciuta al grido violento e subitaneo. Difficile trovare un coro che più esplicitamente e crudelmente di questo racconti e rappresenti il dispotismo della Storia: non a lungo ma quanto basta il coro parla, allude, sghignazza, ogni parola rende sempre più vana la possibilità di mutare gli eventi e, più che la vendetta, domina incontrastata l'umiliazione.

Don Carlos, che in Italia diventa Don Carlo, opera rappresentata all'Opéra di Parigi l'11 marzo 1867, è l'ultimo, geniale incontro di Verdi con Schiller ed è, insieme, l'apice della meditazione sulla storia come carnefice delle tensioni individuali alla felicità.

Vi si racconta un aspro conflitto tra le ragioni dei sentimenti e la ragion di stato, ma il fatto che queste vicende non finiscano bene per i sentimenti non significa che per Verdi la ragion di stato sia oggettivamente più forte, ma piuttosto che, per il pessimismo con cui considera le vicende umane, la ragion di stato, dispotico potere, rende del tutto impossibile una scelta e l'esito si impone da solo determinando non soltanto la rovina delle vittime ma degli stessi carnefici.

Don Carlo è un'opera dominata da colori crepuscolari, dove tutti sono infelici: infelice è Elisabetta, consumata dal rimorso per un amore colpevole e dalla nostalgia della patria, infelice è don Carlo, figlio non amato, schiacciato dall'ingombrante e dispotica ombra paterna, infelice è Filippo II, ostaggio di una ragion di stato che gli chiede in sacrificio tutti i suoi affetti. Le storie dei personaggi si intrecciano e si dispongono a comporre la storia.

Il momento chiave della vicenda è nel colloquio tra Filippo II e il Grande Inquisitore, presentato non per caso come un inflessibile vecchio cieco. Il colloquio tra i due racconta la situazione politica di quel momento storico ma, mentre la rappresenta, la trascende in una situazione svincolata dalla dimensione cronologica e sempre attuale, perché il dissidio tra i due poteri, quello sovrano e quello della Chiesa, incarna l'interesse particolare sia dell'uno sia dell'altro e non si cura se non di se stesso. L'atmosfera è oscura, opaca, dominata da una forza feroce impossibile da contrastare perché la ferocia pretende di farsi diritto. I potenti in scena pretendono due cadaveri, quello di Posa e quello di don Carlo, e se li stanno patteggiando.

Da questa tragedia ambientata nella Spagna del XVI secolo non escono immuni né il potere temporale né quello ecclesiastico, perché la rappresentazione dell'Inquisizione spagnola costituisce una critica aspra all'interpretazione politica della religione, manovratrice e strumento di potere in un gioco spietato a spese dei singoli e dei deboli. La lotta per la libertà è un argomento spesso presente nelle opere di Verdi ma mai come in questa, dove

assume un ruolo centrale nel duetto tra bassi, Filippo II ed il Grande Inquisitore, personaggio centrale che mette in contatto con la rozzezza della lotta per il potere. Si tratta di una brutalità cieca che travolge due capi di stato che si parlano ma non si piacciono, discutono mentre in realtà tessono le proprie strategie. Anche il tema sottostante dell'orchestra è basso, ci descrive la forte repulsione che provano l'uno per l'altro e che attizza la violenza di cui è grondante tutta la scena. La musica, terrificante e scura, fa sì che sia l'orchestra a condurre la descrizione mentre ai due personaggi è consentito di dissimulare una tensione che, in realtà, percorre tutta l'opera.

Qualche riflessione conclusiva

Dal percorso fin qui compiuto, sia pure in forma inevitabilmente schematica, mi auguro emerga l'attenzione che costantemente Verdi riserva alla questione del dispotismo che, sia nell'accezione di categoria politica, sia nell'accezione di categoria morale, rappresenta la forza che si oppone all'autonoma e piena realizzazione dell'individuo nella società e nel mondo, ostacolandola in molti modi. Al dispotismo politico che caratterizzò buona parte degli anni in cui visse, Verdi si oppose non solo con la partecipazione alla vita politica ed istituzionale del neonato stato unitario, caldeggiando anche la promozione e fondazione di scuole musicali su tutto il territorio del Regno, ben conoscendo il potere della musica nella creazione di una identità collettiva, ma anche con gesti e segnali, come l'acquisto della tenuta di Sant'Agata, dal significato inequivocabile.
Nel suo lavoro di operista, nel mestiere del teatro, Verdi affrontò più e più volte il dispotismo come categoria morale, mostrando come l'uomo possa e debba opporvisi con infaticabile tenacia, anche quando non ci sia alcuna speranza di averla vinta sul capriccio crudele del destino. Oltre non ci è consentito di andare: Verdi non consegnò mai ad alcuna annotazione le proprie riflessioni esistenziali. La sua visione morale ci viene consegnata sia attraverso la prassi di una vita estremamente attiva, ricca di contatti, come ci racconta il suo ricco epistolario la cui scrittura testimonia lo sguardo di Verdi sulla realtà, sull'operato altrui e sul proprio, sia dalle sue opere nelle quali è testimoniata l'incessante ricerca sull'uomo, sul suo significato nel mondo e sul significato del mondo rispetto all'umanità. Di più non ci è dato conoscere direttamente, neppure nel campo delle convinzioni religiose in merito alle quali, però, è ragionevole ascoltare due testimonianze, lontane tra loro nel tempo ma entrambe autorevoli perché provengono da persone ammesse, a diverso titolo, ad un'intimità spirituale del tutto esclusiva con Verdi: la moglie, Giuseppina Strepponi e Arrigo Boito.
Giuseppina così scrisse a Cesare Vigna[4] nel maggio 1872 "E' una perla di onest'uomo, capisce e sente ogni delicato ed elevato sentimento, eppure questo brigante si permette di essere, non dirò ateo, ma certo poco credente, e ciò con una ostinazione ed una calma da

bastonarlo. Io mi smanio a parlargli delle meraviglie del cielo, della terra, del mare, ecc. ecc. Fiato perduto! Mi ride in faccia e mi gela in mezzo ai miei squarci oratorii, al mio entusiasmo tutto divino col dirmi: Siete matti, e disgraziatamente lo dice in buona fede."[5]
Alcuni anni dopo la morte di Verdi, Arrigo Boito ricordava a Camille Bellague[6] come Verdi, pur avendo perduto presto la fede come "cieca credenza", conservava l'idea della "Fede come sostegno dei cuori." Tuttavia, sottolineava Boito, non bisognava addentrarsi troppo nell'indagine del rapporto tra Verdi e la fede perché " […] la sua grande personalità non avrebbe nulla da perdere ma […] io stesso avrei paura di perdermi. In senso ideale, morale, sociale era un grande cristiano: ma occorre guardarsi dal presentarlo come un cattolico in senso politico e strettamente teologico del termine: niente sarebbe più lontano dalla verità.".[7]
Queste testimonianze fanno emergere, se ancora ce ne fosse bisogno, una personalità di grande spessore, le cui radici morali e culturali sono certamente cristiane, ma il cui esito ci consegna l'osservazione della realtà da un punto di vista personale, squisitamente autonomo, nel segno di quell'autonomia che fu la cifra distintiva dell'intera, lunga vita di Giuseppe Verdi.

Piccola bibliografia di riferimento

Baldini, Gabriele, *Abitare la battaglia: la storia di Giuseppe Verdi*, Milano, Garzanti, 2001.
Belenghi, Rita, *Giuseppe Verdi*, Napoli, Liguori, 2007.
Bentivoglio, Leonetta, *Il mio Verdi*, Roma, Castelvecchi, 2013.
Budden, Julian, *Le opere di Verdi*, 3 voll., Torino, EDT, 1985 – 1988.
Della Seta, Fabrizio, *"…non senza pazzia". Prospettive sul teatro musicale*, Roma, Carocci, 2008.
Felice, Domenico – Monda, Davide, *Montesquieu. Intelligenza politica per il mondo contemporaneo*, Napoli, Liguori, 2012.
Mellace, Raffaele, *Con moltissima passione. Ritratto di Giuseppe Verdi*, Roma, Carocci, 2013.
Mila, Massimo, *Giuseppe Verdi*, a cura di Piero Gelli, Milano, Rizzoli, 2000.
Pestalozza, Luigi (a cura di), *40 per Verdi*, Milano – Lucca, Ricordi – LIM, 2001.
Rescigno, Eduardo, *Viva Verdi dalla A alla Z. Giuseppe Verdi e la sua opera*, Milano, Rizzoli, 2012.
Viagrande, Riccardo, *Verdi e Boito. "All'arte dell'avvenire". Storia di un'amicizia e di una collaborazione artistica*, Monza, Casa Musicale Eco, 2013.
Walker, Frank, *L'uomo Verdi*, Milano, Mursia, 1964.

Note

1. Sull'argomento si veda, per tutti, D. Felice, D. Monda, *Montesquieu. Intelligenza politica per il mondo contemporaneo*, Liguori, Napoli, 2012, pp. 24 – 119.
2. In R. Mellace, *Con moltissima passione. Ritratto di Giuseppe Verdi*, Roma, Carocci, 2013, p. 79.
3. Ibidem, p. 80.
4. Medico e appassionato di musica, il mantovano Cesare Vigna conobbe Verdi all'epoca de *La traviata*, il cui spartito gli venne dedicato, mantenendo con il Maestro e la moglie una duratura amicizia.
5. In R. Mellace, cit., p. 110.
6. Critico musicale francese, conobbe Verdi in occasione della prima di Otello (5 febbraio 1887), con il quale ebbe poi un intenso scambio di corrispondenza, e divenne amico di Boito. Sui rapporti tra Verdi e Boito e sul profondo affetto che finì per legarli, si veda R. Viagrande, *Verdi e Boito. "All'arte dell'avvenire". Storia di un'amicizie e di una collaborazione artistica*, Monza, Casa Musicale Eco, 2013.
7. In R. Mellace, cit., p. 111.