

CESARE GALLA

GLI STRANI CASI DEL QUARTETTO DI VERDI*

Nel 1873, mentre componeva il suo unico quartetto per archi, Verdi si sentiva coinvolto in una sorta di “conflitto musicale” che, non diversamente dalle guerre vere, aveva un fronte interno e uno esterno. Quest’ultimo riguardava ovviamente quanto accadeva fuori dell’Italia nel mondo dell’opera, sotto le insegne del dramma musicale di Wagner e più in generale della cosiddetta «opera d’arte dell’avvenire», che non pochi adepti cominciava a trovare anche nella Penisola. Più singolare, nella prospettiva attuale, il fronte interno. In effetti, noi oggi vediamo Verdi come dominatore assoluto della scena italiana almeno dal ’48 in poi, ma dopo il controverso debutto scaligero di *Aida*, il musicista mostrava spesso di sentirsi “nel mirino”. Non solo e non tanto nell’ambito operistico, nel quale in fondo continuava a non avere rivali, ma in quello della discussione sulla musica strumentale, che stava fiorendo vivacemente in Italia. Carattere forte e ruvido, imperioso e stizzoso, spesso impaziente, Verdi al giro dei suoi 60 anni si sentiva coinvolto al punto da voler condurre una “guerra” in un ambito che non era quello teatrale. E per questo – con intento a suo modo provocatorio e sicuramente polemico – aveva deciso di scrivere un quartetto.

La vicenda di questa composizione si dipana in un quadrilatero i cui vertici sono costituiti dal teatro San Carlo di Napoli, dalla redazione del giornale di Casa Ricordi, la *Gazzetta Musicale di Milano*, dall’albergo Crocella di Napoli e dal salotto meneghino della contessa Clara Maffei, amica di vecchia data del compositore. Ed è singolare leggere le lettere in cui Verdi parla di questo lavoro, perché ne emerge un atteggiamento in qualche momento decisamente poco comprensibile, perfino contraddittorio.

All’inizio degli anni Settanta, da quasi un decennio era attiva a Milano per iniziativa di Arrigo Boito e Tito Ricordi la Società del

* Comunicazione letta l’8 ottobre 2013 in Teatro Olimpico in occasione dell’inaugurazione dell’anno accademico 2013-2014.

Quartetto. L'aveva preceduta il Quartetto di Firenze (per il quale l'operista Giovanni Pacini aveva composto sei interessanti quartetti per archi); l'aveva affiancata ben presto il Quartetto di Bologna, seguito da analoghi sodalizi in vari centri italiani. Con notevole ritardo, un decennio dopo la morte di Verdi si sarebbe unito alla compagine anche il Quartetto di Vicenza, fondato da Antonio Fogazzaro nel 1910 e tuttora operante.

Il Quartetto milanese, non diversamente dai confratelli della prima ora, aveva un indirizzo musicale "modernista". I suoi promotori pensavano che fosse necessario rinnovare la musica importando in Italia la recente produzione cameristica e sinfonica specificamente tedesca. Prima di dedicarsi all'opera, teorizzava Boito, era necessario entrare nella "filosofia" della forma strumentale di quartetti e sinfonie. Per ottenere un risultato culturale solido e duraturo, il Quartetto di Milano non si limitava a proporre esecuzioni cameristiche o orchestrali spesso inedite (i quartetti di Beethoven o di Haydn o di Mozart non erano così frequenti nelle sale italiane fino all'Unità; in seguito lo sono diventati sempre di più anche per merito di queste iniziative), ma stimolava gli autori italiani a scrivere musica da camera con concorsi e commissioni che riscuotevano grande attenzione fra i compositori.

In questo contesto, numerosi sono i segnali da cui si capisce che Verdi sta seguendo con molta attenzione lo sviluppo delle iniziative e del conseguente dibattito estetico e culturale. Già nel 1865, ad esempio (un anno dopo la fondazione del Quartetto milanese), mentre si accingeva a partire per Parigi dove avrebbe seguito l'allestimento del suo *Macbeth*, ampiamente rinnovato rispetto alla versione del 1847, il musicista aveva scritto all'amico Opprandino Arrivabene: «Adesso lascio sinfonie e quartetti perché devo andare in Francia a occuparmi di teatro». Singolare annotazione, ma si tratta in realtà di una citazione quasi letterale e ovviamente ironica, se non sarcastica, del programma della Società del Quartetto, che testualmente si dava come scopo quello di «Incoraggiare e diffondere il culto della buona musica con pubblici e privati concerti, particolarmente nel genere del quartetto e della sinfonia». Eppure un giornale parigino, in quelle settimane, realizzava uno *scoop* pubblicando un'indiscrezione secondo la quale Verdi sarebbe stato impegnato nella composizione di un quartetto. In seguito, il compositore avrebbe smentito di avere già iniziato a quell'epoca a scrivere il suo. E probabilmente era vero. Ma non sarebbe passato troppo tempo prima che decidesse di farlo davvero.

Poi erano arrivati i giorni di *Aida*, che aveva debuttato la vigilia di Natale del 1871 al Cairo, e l'8 febbraio del 1872 a Milano. È l'o-

pera che più ha amareggiato Verdi nel corso della sua intera carriera: «Mi ha procurato noje infinite e disillusioni artistiche grandissime». In effetti, il pubblico non aveva granché apprezzato, pur nel rispetto per quello che già allora era considerato un «padre della Patria», ma soprattutto la critica aveva sollevato obiezioni di «imitazione wagneriana». Apriti cielo: «Finire imitatore alla mia età, dopo 35 anni di carriera!». L'anno seguente, 1873, Verdi si era recato a Napoli per la prima rappresentazione al Teatro di San Carlo dell'opera egizia, ma il soprano Teresa Stolz (già moglie del direttore d'orchestra Angelo Mariani e poi legata da affettuosa amicizia con il compositore), ingaggiata per la parte principale, si era ammalata. La prima era stata posticipata, e così Verdi «nei momenti di ozio all'albergo Crocella» aveva scritto il quartetto per archi, che fu eseguito privatamente in albergo, presenti non più di sette-otto ascoltatori. Vedi caso, fra i presenti c'era il corrispondente della *Gazzetta Musicale di Milano*, sulla quale, pochi giorni dopo, era uscito un grande articolo intitolato «Un quartetto di Verdi!».

Il musicista era così polemico con la Società del Quartetto milanese che alla richiesta di poter eseguire il nuovo pezzo aveva risposto picche. E la prima esecuzione milanese avvenuta tre anni più tardi (dicembre 1876) non si svolse nell'ambito dei concerti del Quartetto, ma al Conservatorio, da parte di una formazione che del resto già aveva portato il pezzo sulle principali piazze europee.

Intanto, però, Verdi continuava a sostenere che il suo quartetto non lo conosceva nessuno. Due anni dopo l'esecuzione milanese, nel 1878, gli era arrivata una richiesta da Parma, in fondo la sua "patria". Gli aveva scritto anche il sindaco, gli si erano rivolti vari notabili, pregandolo di concedere il quartetto per l'esecuzione, e questa era stata la risposta: «Sono veramente dolente di non poter aderire a quanto ella domanda. Io non mi sono più curato del quartetto che scrissi per semplice passatempo alcuni anni or sono a Napoli e che fu eseguito in casa mia alla presenza di poche persone che erano solite venire da me tutte le sere. Questo per dirle che non ho voluto dare nissuna importanza a quel pezzo e che non desidero almeno per il momento renderlo noto in nissuna maniera».

Eppure era già stato eseguito a Vienna e a Parigi con successo enorme; stava per essere suonato a Londra, addirittura in una versione adattata per un'orchestra di 80 archi. E l'autore, richiesto di assenso, lo aveva dato, osservando che alcuni temi del primo e del secondo violino sarebbero risultati meglio in versione orchestrale... Più tardi, anche Arturo Toscanini avrebbe realizzato un "arrangiamento" per orchestra d'archi.

E ancora, a un altro corrispondente di Parma, per scusarsi del fatto che non voleva far eseguire il quartetto: «È vero che questo quartetto mi viene richiesto da qualche società musicale, prima fra le altre dalla così detta Società del Quartetto di Milano, ma lo ricusai perché non volli dare nessuna importanza a quel pezzo». A Ricordi aveva scritto: «È convenuto che noi italiani non dobbiamo ammirare questo genere di composizione se non porta un nome tedesco. Siamo sempre gli istessi, noi italiani». E aveva aggiunto un'annotazione particolare, da buon imprenditore agricolo, della quale in realtà non era convinto fino in fondo, visto che attenua in maniera senz'altro insolita il suo parere: «Credevo allora e credo ancora, *forse a torto*, che il quartetto in Italia sia pianta fuori di clima». Nella stessa lettera spuntava la polemica "ideologica": «Io vorrei che le nostre società, licei e conservatori, unitamente ai quartetti a corde, istruissero quartetti a voce per eseguire Palestrina, i suoi contemporanei e Marcello». E così anche la famosa frase verdiana, «Torniamo al passato e sarà un progresso», riletta sotto questa luce assume una particolare evidenza. Il vero punto di riferimento di Verdi per replicare ai "modernisti" era la grande tradizione polifonica del Cinquecento e i suoi addentellati settecenteschi.

Subito dopo la prima di *Aida* a Napoli, Verdi aveva scritto alla contessa Maffei, che era sì una fedele amica, ma che nel suo salotto accoglieva anche molti giovanotti un po' scapestrati come Arrigo Boito o Alberto Mazzucato, destinato a dirigere il Conservatorio di Milano, o come il critico musicale vicentino Filippo Filippi. Aveva raccontato che *Aida* aveva avuto un grande successo, probabilmente più che altrove in Italia, perché «Qui a Napoli non vi sono i critici che la fanno da "apostoli"». Ovvero, apostoli di una nuova religione musicale, della quale il compositore non aveva certo una grande considerazione. E aveva rincarato la dose: «Non c'è la turba dei maestri che sanno di musica soltanto quello che studiano sulla falsariga di Mendelssohn, Schumann, Wagner [sic!]. Non il dilettantismo aristocratico che per moda si trasporta a quello che non capisce».

Con queste premesse, si può ben capire come la prima esecuzione pubblica milanese del quartetto, 5 dicembre 1876, avesse tenuto Verdi molto in tensione.

«I tre primi tempi – aveva scritto ancora a Giulio Ricordi – non presentano difficoltà di interpretazione, ma l'ultimo sì. Se alla prova voi sentite, termometro infallibile, qualche squarcio un po' impasticciato, dite pure che, se anche bene eseguito, è male interpretato. Tutto deve sortire anche nei contrappunti più complicati, netto e

chiaro. E questo si ottiene suonando leggerissimamente e molto staccato in modo che si distingua sempre il soggetto, sia dritto che rovesciato. Mi ha sorpreso assai nel sentire che siasi eseguito il quartetto a Vienna. Non avendone mai visto cenno nemmeno nella vostra *Gazzetta*, suppongo un fiasco, malgrado un buon successo che dice il vostro telegramma. Ditemene pure qualche cosa francamente e con verità: la voluttà del fiasco è qualche cosa nella vita dell'artista».

Nei confronti di questa sua composizione da camera Verdi aveva insomma un atteggiamento che oscillava fra la noncuranza un po' amareggiata, la gelosa protezione e la difesa dall'incomprensione del pubblico, esorcizzata perfino parlando di «voluttà del fiasco». In realtà, la prima milanese era stata un grande successo. Nel suo resoconto al musicista, Giulio Ricordi aveva raccontato che il consenso maggiore era toccato al terzo movimento, che ricorda uno Scherzo della forma tedesca. Nella suddivisione canonica in tre parti, quella centrale meno rapida e differenziata anche armonicamente (Mi minore – La maggiore) è affidata da Verdi al violoncello, con un tema cantabile che è come un colpo di teatro. In esso il pubblico di allora riconosceva il Verdi più amato.

Ma oltre a questa “strizzata d'occhio” al gusto operistico non “modernista”, il quartetto esprime chiaramente l'intenzione verdiana di definire una diversa pratica musicale, che sintetizzi nella forma classica un gusto e uno stile tipicamente italiani, alieni da qualsiasi pedissequa “falsariga”. Particolarmente significativa, da questo punto di vista, la scelta di concludere la composizione con una Fuga. Che non a caso era la parte cui il compositore teneva di più e per la quale, come si è visto, dettava anche suggerimenti esecutivi.

Verdi aveva già scritto un'importante Fuga quattro anni prima, nel 1869, in un pezzo che era rimasto fino al 1873 lettera morta. Si tratta della parte finale di un *Requiem* in onore di Gioachino Rossini che lo stesso musicista aveva proposto a una decina di compositori italiani di assemblare, ciascuno realizzandone una parte. Lui si era riservato il «Libera me», concluso da una grande Fuga corale. Il *Requiem* per Rossini non aveva mai visto la luce, e l'originale «Libera me» sarebbe stato rifiuto un anno dopo il soggiorno napoletano nella Messa da *Requiem* verdiana.

Nel quartetto, la scrittura della Fuga è stringente, profonda eppure singolarmente lieve. In un primo momento, Verdi aveva pensato di farla precedere da una sorta di “recitativo” introduttivo. Poi, forse pensando che il tutto sarebbe suonato “sulla falsariga” di Beethoven vi aveva rinunciato. E l'ultimo movimento era diventato, semplicemente, uno Scherzo-Fuga in tempo «Allegro assai mosso», con il

soggetto affidato al secondo violino chiamato a suonare pianissimo, staccato e leggero.

Scherzo, burla. Inevitabile pensare al grandioso Fugato che conclude *Falstaff*, quello in cui si dice che «Tutto nel mondo è burla», lungo un contrappunto di voci e strumenti in 14 parti. Polifonia come ironia: vent'anni prima della sua ultima parola operistica, Verdi aveva già trovato la strada.