

## VERDI MINORE

### LETTURA DELL'« ALZIRA »

#### 1. *I giudizi dell'epoca.*

Tra le opere giovanili di Verdi, l'*Alzira* è quella che sembra giacere sotto il peso della condanna piú irrimediabile, pronunciata dallo stesso compositore. « Quella è proprio brutta », pare avesse scritto in tarda età alla contessa Giuseppina Negroni Prati, nata Morosini, che lo richiedeva d'informazioni sulle sue prime opere<sup>1</sup>. Sentenza lapidaria, che aveva finora tenuto lontano dall'opera le velleità rivendicative degli scopritori di capolavori misconosciuti, stuzzicandone d'altra parte la curiosità per una specie di proteiva fascinazione dell'orrido. Del resto si sa che gli artisti non sono i migliori giudici delle loro creazioni; né Verdi esprimeva in quell'occasione un deliberato giudizio comparativo, tale da relegare automaticamente l'*Alzira* all'ultimo posto della propria produzione; si trattava semplicemente d'un'impressione affidata alla rievocazione occasionale di lontani ricordi. Sicché, così come si dice con un certo ottimismo che non vi sia donna, per brutta che sia, la quale non posseda qualche particolare di bellezza recondita, non è affatto da escludere che qualcosa di buono possa scoprirsi pure nell'*Alzira*, senza con questo voler minimamente accondiscendere all'odierno vezzo di riportare alle stelle quelle opere che nel passato, a ragion veduta, erano state meno apprezzate. Ma certamente sarebbe strano che un genio come Verdi, anche in età giovanile, anche in condizioni sfavorevoli di lavoro e d'ispirazione, potesse scrivere un'intera opera senza lasciarvi qualche traccia della sua grandezza.

Della debolezza di quest'opera Verdi si era persuaso subito dopo la prima rappresentazione, a Napoli, il 12 agosto 1845, della quale non è facile stabilire quale sia stato l'esito. Ad un amico milanese Verdi ne scriveva, in maniera un po' sibillina:

---

<sup>1</sup> La frase è riportata da G. CESARI - A. LUZIO, *I Copialettere di Giuseppe Verdi*, Milano 1913, p. 432, ed è tratta da A. M. CORNELIO, *Per la Storia*, Pistoia 1904.

L'esito di ieri sera dell'*Alzira* è stato eguale a quello dell'*Ernani* alle prime sere a Venezia. Voi che foste presente all'*Ernani* vi farete un'idea perfetta della serata di ieri. Sono le solite storie e esigenze estreme del pubblico, ed esecuzione sempre indecisa appunto per queste pretese del pubblico<sup>2</sup>.

Dopo l'esecuzione dell'*Ernani* Verdi aveva scritto da Venezia alla contessa Appiani: « *L'Ernani*, apparso ieri sera, ebbe un successo abbastanza lieto », e continuava affermando che, se i cantanti fossero stati buoni, « *L'Ernani* avrebbe avuto l'esito che ebbero a Milano il *Nabucco* e i *Lombardi* »<sup>3</sup>.

Ripresa l'opera a Roma, il 28 ottobre 1845, Verdi così rispondeva alle informazioni inviategli dal poeta romano Ferretti:

Vi sono ben grato delle notizie che mi date di quella sventurata *Alzira*, e più dei suggerimenti che vi degnate farmi. Io pure a Napoli, prima d'andare in iscena, vidi queste mancanze, e non potete immaginarvi quanto vi ho studiato! Il male è nelle viscere e, ritoccando, non si farebbe che peggio. [5 novembre 1845].

E continua lamentandosi dell'esecuzione e asserendo che la sinfonia e l'ultimo finale avrebbero dovuto salvare, secondo le sue speranze, « i difetti del resto dell'opera »<sup>4</sup>. Dal che si deduce che, di quest'opera in un Prologo e due Atti, Verdi stesso ammetteva la debolezza del Prologo, del primo Atto e di circa metà del secondo. Troppo, tanto da scoraggiare anche un paziente e tenace rabberciatore di tavoli zoppi, quale egli si dimostrerà a proposito di *Macbeth*, *Stiffelio*, *Simon Boccanegra* e *Forza del Destino*.

Può essere interessante notare che in realtà, prima della rappresentazione, Verdi non si era dimostrato tanto negativo nei riguardi dell'opera appena ultimata. Il 30 luglio 1845 ne scriveva a Andrea Maffei, con curioso distacco:

Non saprei dare alcun giudizio di questa mia opera, perché l'ho fatta quasi senza accorgermene e senza fatica: per cui, se anche cadesse me ne dorrebbe poco... Ma sta tranquillo che *fiasco* non farà. I cantanti la cantano volentieri, e qualcosa di tollerabile ci deve essere<sup>5</sup>.

La debolezza dell'opera si manifestò soprattutto con l'esecuzione alla Scala nel gennaio 1847. La stampa milanese fu allora alquanto severa, mentre invece, dopo la prima esecuzione napoletana, l'amica « *Gazzetta*

<sup>2</sup> Cfr. G. CESARI - A. LUZIO, *op. cit.*, loc. cit.

<sup>3</sup> *Ibidem*, p. 425.

<sup>4</sup> *Ibidem*, p. 432.

<sup>5</sup> *Ibidem*, p. 431.

Musicale » di Ricordi (17 agosto 1845) aveva ospitato una benigna corrispondenza di Opprandino Arrivabene. Il patrizio lombardo, destinato a diventare col tempo uno dei piú fedeli amici di Verdi, elogiava anzitutto la Sinfonia, la quale « serba il doppio carattere selvaggiamente guerriero ed amoroso che informa il dramma ». Rilevava poi che l'opera è « brevissima » e tale che molte bellezze ne « dovessero passare inosservate perché sono di un lavoro minuto, che arduo riesce cogliere al primo istante ». Questa dell'*Alzira* come opera difficile, che non si concede intera al primo ascolto, è certamente una delle opinioni piú strane che su di essa siano state avanzate.

Dopo la rappresentazione milanese il giornalista Cominazzi rilevava nell'opera « povertà d'idee, monotonia, mancanza di cabalette [...]. Appena qualche lampo di genio strumentale colto e vivace, lavoro in pieno imperfetto ». E la « Gazzetta Musicale » di Ricordi coglieva l'occasione per rivolgere all'artista un monito serio e affettuoso, che forse non rimase senza effetto sui prossimi sviluppi della sua attività. « Il momento di una modificazione è solennemente giunto per Verdi », scriveva la « Gazzetta Musicale ». « Ma la modificazione che l'arte domanda a Verdi è forse una delle piú ardue a formare: l'arte gli chiede, piú che una modificazione, una trasformazione; non tanto vuole da lui il cangiamento della forma, quanto uno scopo nuovo, altre mire, meno illusorie, meno sensuali; piú intellettuali, piú estetiche, piú vere ». Sarebbe facile farsi beffe dell'uso un po' semplicistico di certi termini, come « intellettuali » ed « estetiche ». In realtà un po' di salutare modestia dovrebbe far riconoscere a molti incauti esaltatori del Verdi deteriore la serietà dell'intuizione critica racchiusa in questo monito, che contiene in germe la prossima evoluzione verdiana, quella che condurrà al *Rigoletto*.

## 2. La composizione.

La gestazione dell'opera non era stata facile. La *Giovanna d'Arco* era appena andata in scena, il 15 febbraio 1845, e già incombeva su Verdi il peso dell'opera nuova da consegnare al S. Carlo di Napoli, entro il mese di giugno, secondo un contratto steso l'anno prima, il 21 marzo 1844, col signor Vincenzo Flauto, impresario napoletano.

Scrivere un'opera per Napoli non era un'impresa indifferente. Non era lo stesso che scrivere un'opera per qualsiasi altra piazza teatrale italiana. Napoli era la gran signora decaduta del melodramma italiano. Sebbene, dopo la morte di Bellini, né Mercadante né Pacini potessero piú considerarsi astri di prima grandezza nel firmamento operistico, rimaneva intera la suscettibilità della grande scuola napoletana che aveva esteso in

tutta Europa i trionfi del melodramma. A torto o a ragione, Napoli continuava a considerarsi la capitale dell'opera, e attendeva col fucile spianato i compositori dell'Italia settentrionale che osassero scendere laggiù a presentare le loro produzioni. C'erano voluti il genio e il tatto di Rossini per superare la diffidenza dei Napoletani, ma Donizetti ne aveva saputo qualcosa quando alla morte dello Zingarelli (1837) aveva sperato di succedergli nella direzione del Conservatorio, e invece ne era stato escluso in favore del Mercadante per ragioni, oggi diremmo, « razziali », essendo bergamasco.

Sarebbe esagerato affermare che Verdi si preoccupasse veramente di simili beghe di campanile. Non le ignorava, ma ne faceva oggetto di scherzo, come si vede da qualche sua lettera di questo periodo a proposito dei Napoletani<sup>6</sup>. Tuttavia non si può negare che ci sia in Verdi una certa soggezione, nell'accingersi a lavorare per Napoli, anche nei riguardi del librettista. Salvatore Cammarano era una celebrità, come non aveva mancato di fargli rilevare l'impresario Flauto<sup>7</sup>: a Donizetti aveva dato il libretto del capolavoro, *Lucia di Lammermoor*, ed era quello un titolo da imporre rispetto anche a Verdi. Cammarano infatti non era il primo venuto, non si poteva trattare con la rumorosa familiarità in uso tra la gente di teatro. Era un colto intellettuale napoletano, famoso per la sua pigrizia, per i suoi lunghi silenzi, per le sue passeggiate solitarie nei « chiassi » di Napoli, capace di godersi accidiosamente il calore del sole, la luce, l'aria, il paesaggio, il piacere di esistere, senza far nulla, socchiudendo gli occhi come un placido gattone. L'indaffarata e dinamica capitale del Lombardo-Veneto non aveva mai offerto a Verdi alcun contatto con simile tipo umano.

I rapporti epistolari di Verdi con questo librettista d'eccezione sono improntati a una ossequiosità assolutamente insolita. Se fossero stati Piave o Solera a non farsi più vivi per un anno dopo avergli mandato il piano

<sup>6</sup> « Io sono nuovo a Napoli », scriveva in una lettera d'affari a Ricordi il 3 luglio 1844 (cfr. G. CESARI - A. LUZIO, *op. cit.*, p. 5). E tre anni dopo l'*Alzira*, ricordando quella prima esperienza napoletana, vuotava il sacco in una lettera al Flauto (Parigi, 23 novembre 1848: cfr. G. CESARI - A. LUZIO, *op. cit.*, p. 58): « Certo mentirei se io vi dicessi che io sono stato contento altra volta di Napoli; ma, credetemi, l'esito non è quello che m'ha disgustato, ma una infinità di pettegolezzi che nulla aveva a che fare con un'Opera. Perché farmi un carico o perché andavo a un gran caffè, o perché era al balcone della Tadolini, o perché aveva le scarpe color chiaro piuttosto che nere e mille altre piccolezze non degne certamente di un grave pubblico né d'una gran città? ». Scriveva queste cose da Parigi, la città dove « in mezzo a tanto frastuono mi pare di essere in un deserto. Nessuno si occupa di me, nessuno mi segna a dito [...]. Godo una libertà che non ho mai goduta in nessun paese della terra » (cfr. A. LUZIO, *Il carteggio di Verdi con la Contessa Maffei*, in « Profili biografici e bozzetti storici », Milano 1927, p. 511).

<sup>7</sup> Cfr. G. CESARI - A. LUZIO, *op. cit.*, p. 3.

dell'opera, gli insulti di Verdi li avrebbero incalzati senza pietà. Con Cammarano, niente; e quando Verdi chiede una proroga d'un mese all'impresario, si preoccupa di precisare che « Cammarano è in perfetta regola »<sup>8</sup>, sebbene, per l'appunto, non gli avesse mandato fino allora che il Prologo e il primo Atto.

L'anno prima, quando aveva ricevuto dal poeta il sommario dell'opera, Verdi s'era affrettato a rispondere:

Ne sono contentissimo sotto ogni rapporto. Ho letto la tragedia di Voltaire, che nelle mani di un Cammarano diverrà un eccellente melodramma. Io sono accusato di amare molto il fracasso e di trattar male il canto: [...] metta pure della passione, e vedrà che scriverò passabilmente.

Soltanto sul finire della lettera, con somma cautela, Verdi si permetteva di dargli il consiglio che gli stava a cuore: « È inutile che le dica di tenersi breve. Ella conosce più di me il teatro »<sup>9</sup>.

Ogni invio di versi da parte del flemmatico librettista viene salutato con elogi ditirambici. Il 10 maggio 1845: « Ho ricevuto il duetto e l'aria del secondo atto. Come sono belli! Voi nella poesia siete riuscito eccellentemente. Cosa farò io nella musica?... Vi pregherò di usare indulgenza alle mie note. Farò quello che potrò »<sup>10</sup>. E il 27 maggio: « Straordinariamente belli questi versi della cavatina d'*Alzira* [...]. È inutile che vi raccomandi brevità ed una bella parte per Coletti » (il baritono). Poi, timidamente, in un poscritto: « Perdonatemi un'osservazione: non vi sembrano troppe tre cavatine di seguito?... Perdonatemi, vi prego »<sup>11</sup>. Pensiamo al « cicchetto » che si sarebbe preso il povero Piave in una circostanza del genere. E ciò nonostante le tre cavatine rimasero.

Tutto ciò prova, se non altro, che Verdi non prese sotto gamba l'impegno napoletano, e se l'opera riuscì debole, ciò si deve in parte alla scelta d'un libretto infelice, in parte alle sue esaurite condizioni di salute; forse anche all'impaccio di scrivere per un centro musicale come Napoli, e al proposito di fornire un'opera in certo senso addomesticata verso la tradizione del melodramma e sottratta alle tentazioni della modernità drammatica. Più tardi il Cammarano sarà uno dei poeti coi quali Verdi vagheggerà l'impossibile *Re Lear*. Ma allora — si era nel 1850 — non c'era più nessun napoletano che potesse fargli paura: « Voi sapete che non bisogna fare del *Re Lear* un dramma colle forme presso a poco

<sup>8</sup> *Ibidem*, p. 9.

<sup>9</sup> *Ibidem*, p. 429.

<sup>10</sup> *Ibidem*.

<sup>11</sup> *Ibidem*, p. 430.

fin qui usate, ma trattarlo in una maniera del tutto nuova, vasta, senza riguardo a convenienze di sorta »<sup>12</sup>.

Il dramma di Voltaire, *Alzire ou les Américains*, del 1736, era stato un dramma a tesi, una battaglia contro il fanatismo e l'intolleranza religiosa, ravvivato dal settecentesco interesse per il colore esotico di terre lontane, e sfiorato dal mito del « buon selvaggio », dell'innocenza naturale dell'uomo, corrotto poi e reso cattivo dalla civiltà. Di tutto questo nulla resta nel libretto di Cammarano: tanto gli indigeni peruviani quanto gli Spagnoli occupanti si mostrano a volte feroci a volte generosi; il magnanimo gesto di perdono compiuto in punto di morte dal crudele governatore Gusmano giunge improvviso come un fulmine a ciel sereno. Vorrebbe essere una prova dello spirito di carità predicato dal Cristianesimo (*Io del mio nume odo la voce, / Voce che impone di perdonar!*), ma ha tutta l'aria d'essere una gherminella opportunistica per salvarsi almeno il paradiso perdonando al proprio uccisore, visto che tanto non può sperar di meglio; fino a poco prima non aveva esitato a suppliziarlo e condannarlo a morte. Nessuna continuità psicologica nel comportamento di Gusmano, e nessuna coerenza di situazioni ideologiche nel divario tra Cristiani e Inca peruviani.

### 3. *Sinfonia e Prologo.*

La Sinfonia, aggiunta a Napoli su richiesta dell'impresario, consta di tre sezioni che non hanno rapporto evidente tra loro, e due delle quali, le prime, non hanno alcun rapporto tematico con l'opera. Si ha dapprima un « Andante mosso quasi allegretto » in Re minore che tosto modula in Re maggiore: è affidato principalmente al lavoro leggerissimo di archi e legni in note staccate, ha carattere preparatorio e forse una certa intenzione di ambientazione esotica. Vi succede, senza nesso apparente, un « Prestissimo » in La minore, di selvaggia violenza sonora, ma di scarso contenuto musicale. Esso conclude però con una patetica musica in Mi minore, abbastanza accentuata, e di cui non si trova traccia nel corso dell'opera. Infine, dopo un altro punto coronato, ha inizio la terza ed ultima parte, « Allegro brillante », la sola che sia attinta a temi dell'opera, e precisamente alla musica festiva dell'inizio del primo Atto. Senza questo rapporto, sarebbe giustificato il sospetto che Verdi si sia servito di qualche ouverture composta in giovinezza, e non è escluso che per le prime due parti abbia utilizzato materiale preesistente.

<sup>12</sup> *Ibidem*, p. 478.

Il Prologo, intitolato *Il Prigioniero*, consiste d'una Introduzione e una Scena, Cavatina e Stretta. Siamo in una « vasta pianura irrigata dal Rima: l'oriente è ingombro di maestose nubi, imporporate dai raggi del sole nascente ». Il guerriero Otumbo, a capo d'una tribù di Americani, trascina in catene il vecchio Alvaro, governatore spagnolo del Perú, caduto in loro mano. Lo legano a un tronco e si apprestano a supplizzarlo. Il coro di selvaggi, « con accento ferocissimo », tenta di suscitare qualche illusione di colore esotico per mezzo di acciacature, notine ornamentali dell'orchestra che sottolineano gli accenti delle voci: *Muoja, muoja, coverto d'insulti, / I martiri sien crudi, ma lenti*. A questa prima parte del coro, che potremmo definire dinamica e aggressiva, ne segue una seconda largamente cantabile, dove questi selvaggi ci fanno la sorpresa di cantare una tipica melodia risorgimentale.

Termina così l'Introduzione ed inizia la seguente Scena. Quando i selvaggi stanno per avventarsi su Alvaro e finirlo, e questi invoca a Dio di perdonarli per il loro misfatto, « un Americano discende da una canoa ». È Zamoro, giovane capo di tribù peruviano, già prigioniero degli Spagnoli, creduto morto, e fuggito avventurosamente. In poche battute di recitativo viene riconosciuto, acclamato, e chiede immediatamente la libertà del prigioniero, per non macchiare col sangue la gioia del suo ritorno. Con un brusco voltafaccia psicologico, che non sarà l'unico nel corso dell'opera, quei selvaggi poc'anzi scatenati acconsentono subito. Alvaro se ne va dopo avere ringraziato Zamoro con una breve frase (egli ha voce di basso) che non manca d'una certa nobiltà e di opportuna concisione.

Su un elaborato e costante accompagnamento, Zamoro, tenore e protagonista, inizia la Cavatina, in cui racconta le sue peripezie, la fuga, manifesta il proposito di ritrovare la sua Alzira e di vendicarsi del crudele condottiero spagnolo Gusmano. Un « canto del ritorno » potremmo definire questa melodia, abbastanza convenzionale, che tuttavia associa Zamoro a quella categoria tenorile cui apparterrà più tardi il Trovatore: l'esule, lo sbandito, la vittima della sventura. Il senso delle parole è abbastanza accuratamente seguito dalla melodia, e l'interesse principale risiede nella modulazione da Mi bemolle maggiore a Fa minore, con ritorno al tono principale.

Il selvaggio Otumbo interrompe un momento le effusioni dell'eroe per informarlo con rincrescimento che Alzira, insieme al padre Ataliba, è a Lima prigioniera degli Spagnoli. Convenzionale *Che intesi, o ciel!* di Zamoro, che del resto non si lascia smontare, e si dice sicuro di poter strappare la futura sposa alla « possanza iberica ». Richiesto di spiegazioni sul suo ottimismo, racconta di avere incontrato nel viaggio immense tribù d'indigeni che si apprestavano ad unirsi a loro nella lotta contro

l'invasore. Questo racconto avviene, dopo la breve rottura delle precedenti informazioni, recate da un recitativo, per mezzo d'un « Allegro » cantabile, su fluido accompagnamento di quartine di crome, d'un gusto quasi liederistico, e non privo d'un buon piglio narrativo, assai adeguato alla situazione. Ciò suscita l'entusiasmo dei guerrieri peruviani, « tutti s'abbracciano con occhi scintillanti di selvaggia esultanza », ed all'unisono tenore e coro attaccano la marziale stretta *Dio della guerra*, un « Allegro moderato », *grandioso*, a « tutta forza », caratterizzato nel ritmo dal ricorso d'una robusta terzina, secondo quanto avverrà un giorno nell'invettiva di Rigoletto: *Sì, vendetta...*



Ma poiché s'è rilevata questa analogia, val la pena di notare le differenze di qualità che passano tra il Verdi minore e il Verdi grande. Lo stesso *Sì, vendetta* è da certi commentatori tenuto in sospetto di effetto violento a buon mercato e di gusto discutibile. Ma si pensi come là è ampio e robusto l'arco della melodia, che partendo da queste parole soltanto alla fine del secondo verso (*Di quest'anima è solo desio*) trova la conclusione della sua prima, e non definitiva campata. Qui, una volta snocciolata la robusta terzina su « Dio della guerra », l'invenzione melodica è praticamente esaurita, e la stessa figura viene ripetuta una terza più su, alle parole « i tuoi furori ». Sul terzo inciso, « spira e trasfondi », la melodia prende un piglio dozzinale al cui confronto l'invettiva di Rigoletto è un capolavoro di ricercata finezza, e si raddrizza poi fortunatamente con la modulazione, attraverso La minore, alla dominante. Poi la melodia riprende da capo, con insistente ripetizione dell'unica cellula iniziale, « coniugata » per mezzo di diverse desinenze, secondo un procedimento meccanico di fabbricazione in serie.

#### 4. Atto I: Coro d'introduzione - Scena e Cavatina.

I titoli di cui sono addobbati i singoli atti dell'opera, secondo l'uso già praticato nel *Nabucco* e nei *Lombardi*, ne sottolineano il carattere quasi fumettistico di *feuilleton* o romanzo popolare. Mentre il Prologo anticipava Dallapiccola col titolo *Il Prigioniero*, il primo Atto s'intitola nientemeno che

*Vita per vita*. Lo apre un Coro d'Introduzione delle truppe spagnole, che « al lieto suono di bellici strumenti schierarsi » sulla piazza di Lima. È la musica che abbiamo già sentito nell'ultima parte della Sinfonia: nella sua marginale funzione ambientativa è da annoverare tra le cose buone dell'opera, tipica di ciò che Verdi intendeva per musica brillante, destinata a descrivere l'animazione festiva d'un salone, d'una reggia o d'una piazza dove la gente va e viene sfaccendata, scorrendo, riunendosi in crocchi, scambiandosi saluti e scappellate con quei modi di falsa disinvoltura che fatalmente assumono i coristi in scena. Non troppo diversa da questo Coro d'Introduzione suonerà un giorno la musica brillante delle scene mondane in *Rigoletto* e *Traviata*. Da notare, nella sezione intermedia del Coro d'Introduzione, sulle parole *S'ei lo brama, / se vedremo*, un accento singolarmente saporito, con un ritmo robusto, quasi di danza rustica: chissà se Verdi sapeva qualcosa della « square dance », cioè della quadriglia emigrata dai salotti europei e assimilata nel folklore americano?

Segue la Scena e Cavatina destinata alla presentazione di Gusmano, il baritono Coletti, al quale Verdi s'era preoccupato di assicurare « una bella parte ». Abdicazione del vecchio Alvaro in favore del figlio Gusmano. Annuncio del nuovo Governatore che la pace è sancita tra gli Spagnoli e l'Inca prigioniero Ataliba, il quale presta infatti giuramento di fedeltà, e Gusmano gli chiede come pegno la mano della figlia Alzira. Tutto ciò è sbrigato in due pagine di recitativo senza pretese, punteggiato da accordi dell'orchestra. Il resto della Scena è occupato dall'ingombrante, duplice Cavatina di Gusmano. Prima un « Andante sostenuto » in Re bemolle, a carattere affettuoso, di melodia un po' sbracata. Su un accompagnamento ostinato Gusmano si lamenta che, al colmo della sua potenza, non può vincere il cuore di Alzira e deve continuare a temere estinto chi aveva debellato vivo, cioè Zamoro (ch'egli crede morto).

Breve interruzione della Cavatina di Gusmano per dar modo a suo padre Alvaro d'intervenire con una frase tanto goffa nella melodia quanto nell'inopportunità del concetto: *Persisti e vincerai! / Amor produce amor*, e ad Ataliba di chiedere un indugio, una tregua per rispettare il dolore di Alzira orbata del suo promesso sposo. Ma Gusmano non accetta dilazioni: *Amore io provo, che non tollera indugio alcun*. Con un declamato melodico di carattere, stranamente, più implorante che imperioso, ordina ad Ataliba, che parte, di sbrigarci a convincere la figlia.

Dopo questo breve intermezzo dialogante riprende, fino alla fine della Scena, l'esibizione del baritono Coletti: nella seconda parte della Cavatina, un « Allegro con brio » in La maggiore, egli può ora sfoggiare le corde virili e marziali del suo canto in una melodia robusta, a grandi intervalli, ma fastidiosamente convenzionale (*Quanto un mortal può chiedere*).

## 5. Atto I: Scena e Cavatina.

Cambiamento di scena: « Appartamento destinato ad Ataliba, nel palagio del Governatore ». L'ancella Zuma avanza tacitamente, seguita da altre donzelle americane, e scosta una cortina, al di là della quale scorgesi Alzira che dorme e sogna. La presentazione musicale della protagonista ci riserva una curiosa sorpresa. Si tratta d'un residuo storico, un relitto di « Aria del sonno ». Sarebbe difficile precisare attraverso quali vie artigianali la tradizione ne risorga in Verdi, suggerendogli di presentarci Alzira assopita, con tutto il tipico armamentario strumentale delle arie del sonno: tremoli in sordina, evanescenze sonore del pianissimo che lievemente si gonfia e poi decresce. Quel che si può tranquillamente escludere è che Verdi abbia fatto ciò per un archeologico compiacimento di rifarsi al passato, come potrebbe fare un compositore d'oggi. Per Verdi l'aria del sonno è un'usanza non ancora interamente scomparsa ch'egli riceve in trasmissione diretta da un passato prossimo, forse senza essere nemmeno al corrente della sua storia antica e degli esempi di Monteverdi, di Lulli, di Rameau e di Piccinni.

In realtà, più che di Aria vera e propria, si tratta dell'introduzione strumentale della Cavatina che canterà Alzira una volta desta, narrando il sogno in cui le è parso di fuggire da Gusmano su fragil barca, tosto minacciata da grave procella, e provvidenzialmente soccorsa dall'apparizione di Zamoro. Beatitudine d'averlo rivisto in sogno, illusoria delizia d'amore, ecc. Quest'Aria che trascorre attraverso diversi stati d'animo, prima il tono piano del racconto acquatico, poi l'affanno, l'angoscia e infine l'estasi d'amore, è considerata da alcuni critici, in particolare da Karl Holl<sup>13</sup> e da Herbert Gerigk<sup>14</sup>, come una delle cose migliori dell'opera. È costruita in tre sezioni, musicalmente estranee l'una all'altra, ma abbastanza appropriate alla situazione evocata dalle parole, e disposte secondo un crescendo d'intensità espressiva. Un po' piatta, atona, la breve parte iniziale, narrativa (*Da Gusman, su fragil barca, / Io fuggia, dell'onde in grembo*), nonostante la ricercatezza ritmica dell'accompagnamento orchestrale, connesso con l'idea della barca e col gesto del remare. Ma col passaggio da Do maggiore a Sol minore l'espressione si fa più incalzante con la buona figura d'accompagnamento a *Di terror, d'affanno carca*, poi l'apparizione dell'ombra di Zamoro è innegabilmente ben preparata con quei « crescendo » orchestrali che sollevano la graduale ascesa della melo-

<sup>13</sup> K. HOLL, *Verdi*, Berlin 1939, pp. 90-91.

<sup>14</sup> H. GERIGK, *Giuseppe Verdi*, Potsdam 1932, pp. 44-45.

dia, fino alla gloriosa esplosione melodica di *L'universo in quell'istante / Mi sembrò d'amor vestito*. L'accompagnamento banalissimo che qui succede alle ricercate formule orchestrali delle parti precedenti ha un valore incontestabile di liberazione e di grido.

Secondo un taglio formale già constatato nei casi precedenti, la Cavatina solistica viene momentaneamente interrotta dalle voci degli altri personaggi in scena. In un breve « Allegro » affannoso in La minore Zuma e le altre ancelle invitano Alzira a non illudersi per un sogno e a scordare l'estinto Zamoro. Alzira rifiuta e intona la seconda parte della Cavatina, un « Allegro » in Sol maggiore, questa volta brillante e virtuosistico, in quel genere di canto da *Koloratur-Soprano*, che sarà un giorno di Gilda nel *Rigoletto*: Zamoro è in cielo, palpita in una stella, e lassù sarà ancora dato ai due amanti di riunirsi. La melodia è gradevole da un punto di vista auricolare, ma perfettamente convenzionale, in quel tipo di canto brillante per note staccate e picchiettate, che il melodramma ottocentesco riservava ai casi, frequenti, di follia amorosa. Una specie di prodigio vitreo dove l'ornamentazione vocale s'interseca con quella strumentale in una ragnatela lussureggiante di zucchero filato.

È questa la terza Cavatina quasi consecutiva che l'opera ci presenta e non si può fare a meno di rilevare la deprimente analogia delle tre scene che sono servite via via di presentazione ai personaggi principali: tenore, baritono e soprano. In tutti tre i casi si tratta di un'Aria doppia, costituita cioè da due nuclei ben distinti, diversi per materiale tematico e carattere espressivo, praticamente due arie divise da un intervento dialogante del coro o di eventuali altri personaggi. Difficile sostenere che in quest'opera il genio musicale di Verdi s'impadronisca realmente delle situazioni drammatiche e le trasponga in adeguate forme musicali. Al contrario si vede il musicista schiavo d'una forma convenzionale, ch'egli attua ogni volta docilmente, come se si trattasse d'uno stampo. Se si confronta questo procedere remissivo e conformistico con le repentine illuminazioni formali che il dramma suggerisce a Verdi nelle sue opere maggiori, si ha la percezione del divario che passa tra queste e l'*Alzira*.

#### 6. Atto I: Scena e Duetto.

Con un banale recitativo il vecchio Ataliba cerca d'indurre la figlia Alzira ad obbedire alla ragion di stato, dimenticando l'estinto Zamoro. Invece questi arriva sul piú bello, preannunciato dalla nutrice Zuma, e sopra una veemente ma comunissima scala ascendente dell'orchestra lancia ad Alzira il suo: *Anima mia!*

Ha così inizio un classico duetto d'amore, sul quale hanno sorvolato i pochi studiosi che pure si sono soffermati a cercare in questa « sventurata *Alzira* » qualche pagliuzza da salvare. In realtà non è spregevole; anche se gli effetti sono di grana un po' grossa, è innegabile che in una maniera robustamente popolana fanno presa, e la musica incide vigorosamente sulla situazione.

Il Duetto consta di tre sezioni, secondo una forma A-B-A-C-C', con una sutura assai opportuna tra la ripresa di A e l'inizio di C. La qualità delle idee potrà far storcere qualche naso, ma la loro sostanziale convenienza alle situazioni in cui si evolve il Duetto è fuori discussione.

Prima di tutto c'è lo slancio, il tripudio tristaniano, la gioia folle del rivedersi di due che non credevano di vedersi mai più. Questo tripudio Verdi lo affida a una figura strumentale, la cui indicazione espressiva « brillante » può metterci in sospetto: effettivamente è di qualità un po' dozzinale, col suo scatto ritmico da ballabile, tuttavia rende benissimo l'incalzare entusiastico della passione, mentre le voci dei due personaggi dapprima non fanno che punteggiare il discorso orchestrale con rotte esclamazioni appena intonate: *Che? vivi! non deliro?*, poi si uniscono all'orchestra mareggiante nella perorazione conclusiva della melodia. A questo punto, dopo una lunga pausa, l'idea B obbedisce a una geniale intuizione psicologica e musicale. Dopo il tumultuoso entusiasmo del ritrovarsi, adesso è il momento delle spiegazioni: *Qual mai prodigio renderti a me potea?* E la musica coglie mirabilmente questa situazione: l'accompagnamento che fa perno di continuo sulla sottodominante e la tonica, la melodia a note ribattute, che sembra non si sappia staccare dal punto di partenza, prende l'avvio, sale d'un semitono, ridiscende, risale, quasi effigiando l'incredulità di Alzira, tutto concorre a rendere la stasi esplicativa che succede al parossistico tripudio del primo incontro.

Un po' formalisticamente, la ripresa della prima idea sembra chiudere il Duetto. Ma non è che una pausa, durante la quale, « lento a piacere », *pianissimo*, è perfettamente appropriato il gioco alterno tra l'eco dell'orchestra e le voci che sostano su un intervallo discendente di seconda, ora maggiore, ora minore: *E m'ami sempre? Oh quanto! / Mi giuri?* Assurdo e d'altra parte naturale, in quei frangenti, perdersi a chiedere e dare assicurazioni di « eterna fé ». Assolutamente geniale, quindi, l'intuizione del musicista di espungere queste battute dal tessuto vero e proprio del Duetto e farne invece la sutura tra la prima parte (A-B-A) e la seconda (C-C') del Duetto stesso: come se veramente fosse un istante fuori del tempo, così come è fuori dello schema formale, questo straniarsi dei due innamorati dalle cose circostanti.

Fin qui il Duetto si era svolto prevalentemente a dialogo. Ora, nel-

l'« Allegro brillante » in Sol maggiore che costituisce la sezione conclusiva, le due voci procedono stabilmente per sesta. Questa chiusa potrà parere un po' grossolana, ma è difficile sottrarsi all'energia trascinante della sua robusta vena melodica, particolarmente nel passaggio dal *pianissimo* al *forte* che avviene con l'ingresso stentato della seconda idea, sulle parole: « De' nostri infidi numi ». Purtroppo è d'una oziosa sciatteria la breve frasetta orchestrale che introduce l'immancabile ripresa di tutta l'ultima sezione del Duetto. Invece, sullo slancio, riescono tollerabili i luoghi comuni con cui viene ribadita a lungo la tonica nella « coda », prima che i due, al colmo dell'entusiasmo amoroso, si gettino finalmente nelle braccia l'uno dell'altro, sugli ultimi accordi dell'orchestra e, presumibilmente, in un finimondo d'applausi.

### 7. Atto I: Finale.

Il consueto recitativo troppo sbrigativo, che abbonda nell'*Alzira* assai più che nella *Giovanna d'Arco*, spedisce alla svelta la scena culminante: arriva Gusmano e « scorgendo Alzira nell'amplesso di Zamoro » si mostra comprensibilmente irritato. *Qual ardimento!... Olà?* Riconosciuto Zamoro, il neo-governatore lo affida ai soldati perché lo trascinino al supplizio. Invano Ataliba invoca il patto di pace testé concluso dal suo popolo con gli Spagnoli. Zamoro rivendica Alzira, sua fidanzata: *M'è la sua man dovuta*. La risposta di Gusmano: *A te dovuta, a te dovuta è la scure*, non è sufficientemente raccolta dal recitativo in tutta la sua colossale e robusta villania. Rotte esclamazioni di sgomento di Alzira, di Ataliba e del coro, *Oh ciel... Al supplizio!*, poi la voce del tenore dà inizio al grandioso concertato.

Sopra un accompagnamento cadenzato e comune, « Allegro moderato » in La minore, Zamoro avvia una melodia lineare e abbastanza patetica, che pare anticipare celeberrimi spunti verdiani.

## Alzira - Finale dell' ATTO I.

All.<sup>o</sup> moderato  
Zam.

Te - co spe - rai com - bat - te - re,

## Rigoletto-A. II. n.º 10

Andantino  
Gilda

Tut-te le fe steal tem-pio

## Traviata- ATTO II. Scena e Duetto

All.º moderato  
Germont

Pu-ra sic-co-me un an-ge-to

La linea melodica si rompe in un breve inciso ascendente, quasi parlato, quando il prigioniero sfida il governatore sul piano dell'onore cavalleresco: *E sei guerrier? e sei guerrier? Carnesice, carnesice e non guerrier sei tu!* Impassibile, Gusmano non raccoglie né la provocazione del rivale né il breve lamento di Alzira, e rinnova ai soldati il comando d'impadronirsi di Zamoro. In quel mentre sopraggiunge, ad aumentare l'organico del concertato, il padre di Gusmano e riconosce in Zamoro il proprio salvatore (sopra un buon inciso ritmico dell'orchestra, cromaticamente ascendente, che esprime ad un tempo stupore, grandezza d'animo e dignità). Alvaro unisce la propria preghiera per la liberazione del prigioniero, dapprima con lenti e radi accenti, sopra il tardo movimento staccato del basso orchestrale, poi, « cadendo in ginocchio a piè di Gusmano », con una melodia più pronunciata, in La bemolle minore. Rifiuti del figlio, con accenti ritmicamente spezzati e robusti: s'ingaggia così tra basso e baritono un cupo Duetto.

La melodia è praticamente la stessa, ma più irosamente accentata in bocca a Gusmano. Vi s'innesta un canto di Alzira, con semplice accompagnamento a chitarra, rialzato da un persistente trillo acuto dell'orchestra sulla dominante di Re bemolle: una melodia piena di struggente rimpianto per la breve illusione di felicità prodotta dal ritorno di Zamoro. L'intervento del soprano dopo il cupo Duetto di voci virili è il tocco che solleva questo concertato a grande altezza. Così come introduce un nuovo timbro vocale, chiaro dopo l'oscurità di basso e baritono, reca pure un diverso punto di vista psicologico: il rimpianto della felicità perduta, invece del litigioso chiedere e rifiutare dei due uomini. E soprattutto la melodia di Alzira, che ben presto prenderà il sopravvento nel grosso concertato, impone la stabilizzazione tonale, su Re bemolle mag-

giore, a un discorso che nel dialogo di Gusmano e Alvaro aveva visto ogni battuta dei singoli personaggi modulare attraverso questo inquieto giro di tonalità: La bemolle minore, Mi bemolle minore, Si bemolle minore, Fa minore, Fa maggiore.

Una volta che si è sbarazzato delle arie convenzionali per la presentazione dei singoli personaggi, quando ormai l'ingranaggio del dramma comincia a mettersi in moto e la vicenda sbatte uno contro l'altro i protagonisti e li intreccia nei suoi nodi, è raro che il genio di Verdi resti indifferente allo spettacolo della sofferenza umana, delle anime che si torcono nella morsa della sventura, delle passioni che bruciano e che spingono all'imprecazione, alla preghiera, al pianto, al delirio. In concertati come questo par di vedere la fantasia verdiana prender fuoco a poco a poco, nuove voci si aggiungono, finché l'incendio divampa su tutta la partitura. Qui la melodia di Alzira in Re bemolle è la scintilla che appicca il fuoco alla legna, ancora un po' restia e fumosa, ammucciata nel Duetto Alvaro-Gusmano. Questi scendono ora nella nuova tonalità, affermata stabilmente, con una nuova melodia, o più che una melodia, semplicemente un accento ritmico, di semicroma col punto seguita da una biscroma; più avanti esso viene mutato in una terzina di semicrome. Anche il soprano e il tenore raccolgono questo accento, poi con l'ingresso delle voci dell'ancella Zuma (che fa da basso a Alzira), di Ataliba e del coro suddiviso in tre parti (soprani, tenori e bassi) il concertato assume la massima ampiezza, a 9 voci: domina su tutto la melodia del rimpianto di Alzira e Zamoro, all'unisono, piana, distesa e largamente effusa. Per contro, principalmente ritmici e dinamici sono gli incisi che Alvaro e Gusmano inseriscono con le loro voci profonde. Le altre cinque voci forniscono gli elementi fondamentali dell'armonia, ribaditi dall'orchestra che si è ora sganciata dalla partecipazione melodica all'unisono con le voci, e tiene insieme il tutto con una costante figura d'accompagnamento.

Questa grandiosa macchina vocale si spiega con ampiezza e sembra giungere a una conclusione sulla tonica, Re bemolle, seguita da una pausa piena di sospensione. E qui, secondo la nota tecnica di sdoppiare ogni forma musicale, sia essa solistica o d'insieme, in due episodi ben distinti, divisi da un breve intermezzo drammatico, cambia il tempo, attacca un « Allegro vivo » in La minore, insistenti acciaccature sulla tonica introducono una specie di marcia vagamente esotica (molto apprezzata dal Gerik), « odesi un mormorio lontano che cresce a poco a poco », il comandante spagnolo Ovando sopraggiunge ad annunciare l'avanzata di turbe d'indigeni che marciano su Lima, chiedendo la restituzione di Zamoro. Con inspiegabile voltafaccia psicologico Gusmano, sempre sul ritmo di marcetta esotica, decide di liberare Zamoro e restituirlo ai suoi, per po-

terlo ancora una volta incontrare e vincere in battaglia. Stupore generale, espresso in banali ritmi rimbalzanti dell'orchestra, poi Gusmano dà inizio alla seconda parte del concertato, « Allegro », in *Mi maggiore*. È una vera e propria cabaletta del baritono, a cui Alzira e Zamoro aggiungono, con la seconda frase alla dominante, una risposta non priva di vigore nel suo scatto ritmico. Ma il grosso del concertato, ora a 10 voci perché si è aggiunto Ovando, si svolge su una di quelle melodie corali, a note staccate sottovoce, che fin dal *Nabucco* sono apparse un tratto tipico di Verdi, immancabile nelle situazioni d'entusiasmo marziale, congiure e simili: praticamente, l'antico « embaterion » o canto di marcia. Dopo avere raggiunto un culmine dinamico, questo concertato secondo viene ripreso alla lettera, a partire dalla cabaletta di Gusmano, e ripetuto a sazietà, fino a degenerare in un'orgia fastidiosa di rumore<sup>15</sup>.

Così questo Atto, che a partire dalla Cavatina di Alzira aveva registrato un crescendo d'interesse e di pregio artistico attraverso il Duetto Alzira-Zamoro e la prima parte del Finale, sciupa con una brutta chiusa uno dei nuclei drammatici più vigorosi e vibranti della produzione giovanile di Verdi. Sicché la questione della validità di queste opere minori finisce per porsi quasi in termini di contabilità, data la presenza e la giustapposizione di parti riuscite e d'altre tirate via alla meno peggio. Purtroppo la natura dell'arte (e in particolare quando si tratta d'uno spettacolo) è tale che una piccola percentuale cattiva nuoce alle parti buone, assai più di quanto possa giovare la presenza del buono in mezzo ad elementi scadenti. Specialmente in teatro, nella realizzazione integrale dell'opera, una chiusa fragorosa come quella che ha inizio con la cabaletta di Gusmano, ha il potere di cancellare, nella sazietà di rumore ch'essa ingenera, la memoria dell'ottima prima parte del concertato. La pretesa che non sia possibile rendersi conto dei valori di queste opere minori attraverso la lettura musicale, ma se ne debba prender conoscenza attraverso un'esecuzione completa, è in realtà da intendere in senso opposto a quello in cui viene avanzata: cioè che alla lettura le opere minori hanno probabilità d'illuderci e d'apparire più belle di quanto non siano, perché leggendo si indugia sulle parti migliori, si assaporano, ci si ritorna, mettendole in rilievo, e per contro quasi si sorvola sulle parti convenzionali, tautologiche e oltrag-

<sup>15</sup> Si ponga mente che nello spartito per canto e pianoforte (Ed. Ricordi), dove è già indicato, con la doppia numerazione delle pagine, il taglio facoltativo del sovrabbondante finale, un curioso svarione tipografico fa seguire alla p. 125 la p. 128, poi la p. 127, infine la p. 126, dopo di che si rientra nella norma con la p. 129.

Anche a p. 84, batt. 7, è da segnalare un errore di stampa, che non si può correggere senza ricorrere al manoscritto, non essendo chiaro se Verdi volesse ancora l'intervallo d'ottava, oppure una decima minore.

giosamente brutte. In teatro non sono possibili questi affettuosi compromessi, e il peso delle parti morte tira a fondo l'intera imbarcazione.

8. Atto II: Introduzione - Brindisi. Scena e Duetto.

Quando ha inizio l'ultimo Atto, che s'intitola, come un romanzo d'avventure, *La vendetta d'un selvaggio*, sono avvenuti fatti decisivi: la battaglia è finita, i Peruviani le hanno buscate e Zamoro è ancora una volta prigioniero. Il Brindisi di « drappelli spagnoli che sbevazzano allegramente » non ha soltanto lo scopo esornativo di fornire un brillante « lever de rideau », costituito di due episodi, uno dinamico e ritmicamente accidentato, l'altro su una fluente melodia in La maggiore, ma fa da sfondo, incorniciandolo, all'episodio somnesso, in Re minore, del passaggio dei prigionieri in ceppi. La situazione anticipa, in piccolo, quella del secondo Atto dell'*Aida*, e non è detto che l'intuizione d'una grigia melodia

### Alzira - ATTO II. Introduzione

Musical score for the introduction of Act II of *Alzira*. The score is written for piano in 4/4 time, with a key signature of two sharps (D major). The tempo is marked *p* (piano) and *legatissimo* (very legato). The melody is characterized by long, flowing lines with many slurs and ties, creating a sense of continuous, graceful movement. The accompaniment consists of chords and simple rhythmic patterns in the bass line.

### Aida - ATTO II. Gran finale

Musical score for the grand finale of Act II of *Aida*. The score is written for piano in 4/4 time, with a key signature of two flats (B-flat major). The tempo is marked *ppp* (pianissimo). The melody is characterized by long, flowing lines with many slurs and ties, creating a sense of continuous, graceful movement. The accompaniment consists of chords and simple rhythmic patterns in the bass line.

strumentale, dal ritmo dolorosamente azzoppato, non presenti già qualche analogia con quella della sfilata dei prigionieri etiopi in mezzo alla gran Marcia trionfale. Certe situazioni tipiche muovevano la fantasia di Verdi a immagini costanti, ch'egli attua ogni volta piú abilmente, ma senza mutare la sostanziale intuizione dell'equivalenza drammatica con determinati elementi musicali.

Brevi passi di recitativo convenzionale annunciano la condanna a morte di Zamoro. La protesta disperata di Alzira non suggerisce a Verdi che una scala cromatica discendente dell'orchestra. Ancora un banale recitativo, la proposta dell'infame ricatto: Gusmano libererà Zamoro, se Alzira acconsente a sposare lui, Gusmano. Ha cosí inizio il Duetto, « Andante agitato e mosso », in 3/4, Re minore, su accompagnamento sincopato e ansimante. Tale è pure all'inizio il canto di Alzira, su parole rotte e affannose, *Il pianto, l'angoscia, di lena mi priva*: piccoli gruppi di tre note — si direbbero resti del neuma gregoriano detto *torculus* — di sobria castità melodica ma profondamente aderenti alle parole; ancora una volta l'« accento », la verità dell'accento che si sostituisce vantaggiosamente alla melodia. Poi questa si espande un momento, su un accompagnamento in sestine di semicrome, poi riprendono ancora gli accenti spezzati. L'avvio del Duetto, affidato ad Alzira, è dunque pregevole, ma la replica di Gusmano è banale, in Re maggiore contro il Re minore di Alzira. Poi questa assume la nuova tonalità, le due voci s'intrecciano, completandosi a vicenda con abile tessitura duettistica, ma in sostanza la trivialità melodica di Gusmano ha la meglio sopra la verità d'accenti con cui Alzira aveva iniziato il Duetto.

Consueta rottura della forma chiusa per un intermezzo di declamato drammatico, nel quale Alzira capitola e acconsente all'infame patto, poi il Duetto riprende, del tutto mutato, in peggio: un « Allegro con brio » in Mi bemolle maggiore, iniziato da Gusmano « colla massima gioia », su una melodia lievemente sincopata, di corto respiro, a cui Alzira non riesce ad opporre una convincente espressione del suo strazio. Termina cosí con frastuono cabalettistico, imposto dall'infelice personaggio di Gusmano, questo Duetto che a qualche scrittore è parso una delle poche cose buone dell'*Alzira*<sup>16</sup>.

---

<sup>16</sup> Vedi G. RONCAGLIA, *L'ascensione creatrice di Giuseppe Verdi*, Firenze 1940, pp. 86-87.

## 9. Atto II: Scena ed Aria.

Il già ricordato Herbert Gerigk cita con elogio non proprio quest'Aria, ma il preludio strumentale, o piú esattamente il preludio alla breve scena che la precede. In una « orrida caverna, appena rischiarata da un raggio di luna che vi scende a traverso di un forame », Otumbo e altri Peruviani superstiti della sconfitta attendono Zamoro: lo hanno fatto liberare corrompendo i suoi carcerieri per mezzo di quell'oro che, di solito fonte di tutti i mali della patria, una volta tanto è servito a qualcosa. Effettivamente questa Introduzione, in Fa minore, con un desolato canto strumentale che sorge sopra un ostinato (una quartina e mezza di biscrome che viaggia modulando inquieta, *pianissimo*, « sottovoce e legato ») è una pagina efficace per dipingere, come scrive il Gerigk, « la disperazione dei Peruviani sconfitti ». Ma è seguita da poche battute di recitativo di Otumbo, senza pretese melodiche, poi arriva Zamoro, travestito da soldato spagnolo; e la ripresa dell'Introduzione strumentale accompagna la scena muta in cui egli fa sollevare i compagni prostrati, « poi volge d'intorno lentamente gli occhi, pieni di cupa tristezza, e getta un guardo, come vergognando, alle spoglie di che si ricopre ». Solo l'accesso alla partitura orchestrale permetterebbe di vedere come Verdi ha attuato questa intuizione strumentale, e a quale strumento a fiato (oboe o clarinetto?) ha affidato la triste melodia, a quali (verosimilmente gli archi) il rullo ricorrente delle sei biscrome.

Segue l'Aria di Zamoro, in cui egli rifiuta di fuggire, per non allontanarsi da Alzira. L'« Andante sostenuto » in Re bemolle maggiore, sopra un accompagnamento vigoroso e plateale, si anima ben presto in una sezione centrale in Fa minore, su accompagnamento affannoso; la chiusa, di nuovo in Re bemolle maggiore, sprigiona lo sfogo della melodia fin qui contenuta sobriamente in uno stile di declamato cantabile. L'accompagnamento è accurato e le armonie non prive di interesse.

La solita cesura drammatica per consentire a Otumbo d'informare il suo capo che Alzira l'ha tradito e sta per andare a nozze in Lima. Questa breve scena intermedia consta di recitativo convenzionale e di banali ritmi orchestrali su un accordo ribattuto, ma si gonfia a una certa dignità melodica nel racconto di Otumbo, offrendo una buona occasione al comprimario (tenore). Il furore di Zamoro e lo sgomento degli altri sono comunicati in maniera sbrigativa col solito accordo sbattuto in ritmo anapestico, immancabile sostegno dei vari *Oh ciel!* e di simili intenzioni di concitazione nelle opere giovanili verdiane. Poi, secondo il solito schema dell'Aria doppia, nuovo a solo di Zamoro, di carattere del tutto diverso:

un « Allegro maestoso », espressivo della sua ferma risoluzione di tornare a Lima, sfidando la prigionia e la morte, per strappare Alzira al rivale e vendicarsene. La situazione somiglia alla chiusa del terz'Atto nel *Trovatore*, quando Manrico parte furibondo per andare a salvare la « madre infelice » dal rogo. E la melodia aspira alla stessa furia cabalettistica, ma è piú sbiadita. Potremmo chiamarla l'« Aria dei fulmini », dalle rapide scalette onomatopeiche che guizzano in orchestra, suggerite dalle parole *Se il ciel non ha piú fulmini*.

10. Atto II: Coro d'ancelle. Scena ed Aria. Finale.

A differenza del canto di drappelli spagnoli avvinazzati che apre l'Atto, questo Coro d'ancelle nella residenza del Governatore non ha alcun compito drammatico, ma proprio solo la funzione d'un diversivo brillante. Appartiene alla musica mondana di Verdi, agghindata e borghese, reminiscete di casalinghe quadriglie e di quattro salti in famiglia. Qui essa è ben lontana dall'aver la funzione ambientale che è stata riconosciuta, per esempio, alla musica mondana della *Traviata*<sup>17</sup>, tuttavia non va dimenticato che dal perfezionamento di questi ritmi saltellanti (in cui è incastrata una melodia corale) uscirà un giorno quel capolavoro d'ambientazione e di grazia cortigiana che è la concezione musicale del *Ballo in maschera*.

Avanzandosi con Alzira per le nozze, Gusmano canta un'Aria in Re maggiore, *È dolce la tromba*, punteggiata da rare esclamazioni dolorose di Alzira: Aria che non modifica la cattiva opinione che abbiamo dovuto farci di questo personaggio e della sua vocalità. È una melodia fabbricata, o piuttosto dedotta puntualmente dai gradi fondamentali della tonalità, congiunti con ovvie note di passaggio: melodie che non nascono da una vera necessità vocale stimolata dal suono e dal senso delle parole, ma queste parole racchiudono entro un astuccio armonico convenzionale.

Il momento culminante è trascurato da Verdi. Gli sposi avanzano, Gusmano chiede ad Alzira: *Porgimi la man*, e invece Zamoro, sempre travestito da soldato spagnolo, si fa avanti e gli immerge il pugnale nel petto, restituendogli la rispostaccia sarcastica: *La mano è questa, che a te si deve*. Tutto ciò è trattato con comuni battute di recitativo e abusati espedienti orchestrali, quali scalette e tremoli. Gusmano, prima di spirare, dà l'avvio al concertato con una melodia in Mi minore, su accompagna-

<sup>17</sup> Cfr. F. D'AMICO, *Verdi in salotto*, in « La Rassegna Musicale » XVII (1947), pp. 32-36.

mento comunissimo, perdonando al proprio assassino in nome della carità cristiana: ultimo dei suoi inverosimili voltafaccia psicologici. La tonalità diventa maggiore nelle 8 battute in cui Gusmano, « ponendo Alzira fra le braccia di Zamoro », augura loro di vivere insieme giorni d'amore e li prega di benedire chi perdonò. Dovrebbe essere questo il momento di più alta commozione come nella chiusa del *Ballo in maschera*, ma l'effetto è interamente affidato alla meccanicità della modulazione dal maggiore al minore; altrimenti la frase vocale non si segnala che per la sua meritoria concisione. Essa serve però di fondamento al grosso concertato finale, a 10 voci, sopra un infaticabile arpeggio dei bassi su tonica e dominante di Mi maggiore. La conversione di Alzira e Zamoro, persuasi delle virtù del Cristianesimo dalla tardiva carità di Gusmano, si sperde dentro l'ampia architettura formale senza attingere quel brivido di trascendenza che si manifesta, per esempio, nel Terzetto dei *Lombardi alla prima Crociata* in analoga situazione. Conformemente al suo interesse per gli affetti virili, Verdi preferisce dare l'ultima parola isolata al vecchio Alvaro, ed estrarre dal viluppo del concertato il lamento estremo dell'amor paterno.

È facile avvedersi che la complessità di questo Finale è più apparente che reale. Stupisce perciò la fiducia che Verdi poneva in esso (« Speravo che la *sinfonia* e l'ultimo *finale* rivendicassero in gran parte i difetti del resto dell'opera [...] »)<sup>18</sup>, mentre aveva l'aria di trascurare quel blocco di scene del primo Atto che a noi sono parse di gran lunga il meglio dell'opera: la Cavatina di Alzira, il Duetto Alzira-Zamoro con quel suo colore incredibile, a mezza strada tra il *Tristano* e *La figlia del Corsaro Nero*, la prima parte del Finale. E tuttavia sono tali, queste scene, insieme ad alcuni altri momenti isolati (il breve racconto di Zamoro nel Prologo, la sua Aria del second'Atto con relativa Introduzione strumentale), da attribuire all'*Alzira* qualche merito superiore al disprezzo cui l'autore l'ha condannata. Non ci sono, in *Alzira*, casi di brutto oltraggioso come il coretto-valzer dei Demoni nella *Giovanna d'Arco*, che immediatamente la precede. Né nella *Giovanna* si trova un blocco di scene incastrate l'una nell'altra in un arco drammatico, come accade nel primo Atto di *Alzira*. Per contro le bellezze di quest'opera sono forse di natura più convenzionale e s'inseriscono diligentemente nelle forme chiuse dell'Aria, del Duetto, del concertato tradizionale. Raramente s'incontra nell'*Alzira* qualcuno di quei brevi accenti tra il recitativo e l'arioso, che spuntano qua e là nella *Giovanna* e ci mostrano Verdi già impegnato in quelle ricerche di linguaggio melodico estratto dal suono della

<sup>18</sup> Lettera cit. al Ferretti, 5 novembre 1845.

parola, che ben presto si infittiranno nel *Macbeth*, e un giorno produrranno frutti preziosi come il monologo di Filippo nel *Don Carlo* o quelli di Fra Melitone nella *Forza del Destino*. E il peso di un taglio formale costante — Aria doppia, divisa da una sutura drammatica di recitativo o declamato convenzionale — è una delle principali ragioni di debolezza dell'opera, unitamente al fatto che la seconda parte di queste Arie doppie è sempre inferiore di pregio alla prima e scade in una energia sommaria, e meramente fisica, da cabaletta. Non trascurata né sciatta, *Alzira* è tuttavia quella che fra le opere giovanili di Verdi mostra le minori inquietudini di ricerca drammatica. È l'opera « napoletana » di Verdi: una volta tanto il suo genio si adagia abbastanza remissivo negli schemi della tradizione ed attende, non sempre invano, di esservi visitato dall'ispirazione.

MASSIMO MILA