

Francesco Verona
«Verdi come il padre»?
*Identità italiana e messa in crisi della tradizione verdiana
nel cinema degli anni Sessanta*

La figura di Giuseppe Verdi ha accompagnato tutto il Novecento e tracciarne un profilo, per quanto rapido, all'interno della cultura italiana e in particolar modo dei media sarebbe un'impresa vana data la centralità che il compositore ha occupato, non solo a partire dalla seconda metà dell'Ottocento nell'immaginario collettivo nazionale, ma anche all'interno della storia del cinema, dalle prime pellicole del periodo del muto¹, fino alla grande stagione dei film-opera². Mi limiterò pertanto a ripercorrere, giocoforza lacunosamente e a volo d'uccello, alcune tappe che mi paiono significative per comprendere il mutamento di prospettiva riscontrabile in numerosi film degli anni Sessanta.

Innanzitutto il grande e inveterato equivoco di Verdi padre della patria e figura centrale del Risorgimento: studi storici e musicologici hanno già da tempo ridimensionato tale mito, evidenziando la mancanza di collegamenti diretti sia dal punto di vista biografico – Giuliano Procacci parla di un Verdi impolitico³ –, sia su un piano eminentemente drammaturgico-musicale.

¹ Cfr. G. LASI, *Tra scene parlanti e Film d'arte: l'opera di Giuseppe Verdi nel cinema italiano delle origini*, in *Verdi & Wagner nel cinema e nei media*, a cura di S. Miceli, M. Capra, Marsilio, Venezia 2014, pp. 105-117; M. TARGA, *La musica per il film «Il trovatore» (Film d'Arte italiana, 1910)*, in *Verdi on Screen*, a cura di D. Vincent, L'Age d'Homme, Lang, Bern, 2016, pp. 161-162.

² Cfr. S. MICELI, *Musica per film. Storia, estetica – Analisi, tipologie*, Ricordi, Milano 1998, p. 835.

³ Scrive Procacci: «Verdi può essere definito un apolitico. Il termine più appropriato mi sembra piuttosto quello di impolitico. Intendo dire con questo che egli concepiva la storia come una galleria di “grandi fatti, grandi delitti, grandi virtù nei governi dei Re, dei Preti e delle Repubbliche” e che di conseguenza concepiva la politica come confronto e scontro di grandi principi e di grandi personalità, fossero esse Cavour e Garibaldi o il Filippo II e il grande inquisitore del duetto di *Don Carlos*. Quando egli giudicava che essa non fosse tale e si riducesse a piccolo cabotaggio trasformistico, se ne ritraeva deluso e

Certo, come ci ricorda Daniela Goldin Folena rispetto al coro del terzo atto di *Ernani*, *Si ridesti il Leon di Castiglia*, possono sussistere delle affinità con le istanze politiche e gli ideali del tempo, ma è altresì vero che un coro non fa di *Ernani* un'opera risorgimentale a tutti gli effetti; e lo stesso dicasi per il coro del quarto atto di *Macbeth*, *Patria oppressa!*⁴. Verità storiche a parte, è tuttavia palpabile come tale luogo comune così difficile da estirpare abbia innervato tanta parte della cultura popolare e, soprattutto, abbia trovato nel cinema una grande cassa di risonanza; a titolo puramente esemplificativo si potrebbero citare almeno due momenti sintomatici: il primo è ...*correva l'anno di grazia 1870* (1971) di Alfredo Giannetti con il succitato coro di *Ernani* a fungere da squillo di battaglia per la rivolta dei carcerati capeggiati da Marcello Mastroianni; il secondo invece è tratto dall'episodio su Giuseppe Verdi di *Casa Ricordi* (1954) di Carmine Gallone, in cui il musicista viene ritratto mentre tenta di sedare una rivolta popolare frapponendosi tra i contadini e l'esercito con le baionette spianate, rimarcando con tratti volutamente ingenui e didascalici la centralità di Verdi nel processo di costruzione nazionale: Verdi, dunque, come padre nobile e ormai anziano (siamo nel periodo di *Otello*, 1887) in cui tutti – popolani e carabinieri, sfruttati e oppressori – non solo si riconoscono, ma ne condividono i 'presunti' valori in nome di una coesione sociale tra le molte contraddizioni post-unitarie: non a caso la sequenza terminerà, in un crescendo retorico, con l'intonazione collettiva della grande *hit* risorgimentale *Va', pensiero*.

Il film di Gallone, pur nelle sue evidenti semplificazioni ideologiche, è estremamente indicativo poiché apre il discorso ad almeno due ulteriori aspetti: in primo luogo attesta, esaltandolo, il binomio e la relazione tra il Risorgimento e il neonato stato repubblicano, affrancando così la figura di Verdi dall'appropriazione politico-culturale fatta dal regime fascista, che aveva eletto il compositore quale 'uomo del popolo' e 'campione della razza'⁵. Secondariamente l'episodio di *Casa Ricordi* ci restituisce intatto un altro inossidabile luogo comune: il Verdi contadino, campestre: l'«uomo

amareggiato. Ciò cui egli aspira è una politica allo stato puro ridotta alla sua essenza più vera e depurata dalle scorie del compromesso e del raggirio. Una politica che non esiste». G. PROCACCI, *Verdi nella storia d'Italia*, in *Verdi 2001* (atti del convegno), I, a cura di F. Della Seta, R. Montemorra Marvin, M. Marica, Olschki, Firenze 2003, p. 202.

⁴ Cfr. D. GOLDIN FOLENA, *Melodramma o Risorgimento*, in *Viva Italia forte ed una. Il melodramma come rappresentazione epica del Risorgimento*, a cura di F. Bissoli, N. Ruggiero, Università degli Studi Suor Orsola-Benincasa, Napoli 2013, p. 152.

⁵ Per maggiori approfondimenti, cfr. F. NICOLodi, *Mitografia verdiana nel primo Novecento*, in *Verdi reception*, a cura di L. Frassà, M. Niccolai, Brepols, Turnhout 2013, pp. 33-77.

quercia» secondo la suggestiva definizione di Alberto Savinio⁶, sulla scia di una ben radicata tradizione che ha trovato probabilmente in Bruno Barilli il suo massimo e insuperabile cantore⁷.

A conclusione di questa rapida carrellata e a ennesima riprova, non solo della capillare diffusione della musica verdiana e del teatro d'opera, ma soprattutto del suo profondo radicamento nella cultura italiana popolare al di fuori dei teatri, si potrebbero annoverare le numerose riduzioni bandistiche del repertorio portate magistralmente sullo schermo da Luchino Visconti in *Il Gattopardo* (1963), i 'melomani del villaggio', i concorsi canori disseminati su tutta la penisola da cui sono nate generazioni di cantanti che «hanno portato in giro per il mondo, col verbo dell'opera italiana, anche il piccolo segno della piccola patria, e la coscienza del nome di un paese»⁸; e infine, come ci ricorda Roberto Leydi, le 'volgarizzazioni' del repertorio, dal fenomeno del 'teatro di stalla' vivo, nel territorio del reggiano, fino alla Seconda guerra mondiale, alle parodie d'osteria⁹.

Parodie che, in una sistema di vasi comunicanti, hanno trovato terreno fertile anche nel cinema degli anni Quaranta e Cinquanta, come ben dimostra l'intera filmografia di Totò puntellata da richiami, allusioni, citazioni scherzose al melodramma lirico¹⁰, che, non mettendo a repentaglio l'autorevolezza dell'oggetto parodiato, attestano inconfutabilmente

⁶ Scrive Savinio: «rurale, Verdi non ingrassò la sua terra con concimi chimici, ma con buon concime naturale. Nemmeno lui si conosceva. E giudicando la sua musica secondo criterio musicale, le dava appena dieci anni di vita. Eppure le altre musiche moriranno ma la sua continuerà a vivere. Perché non è staccata dal mondo come le altre e sterile, ma plasmata e riplasmata con forti e grosse mani di rurale, impastata con gli elementi stessi della terra », A. SAVINIO, *Verdi uomo quercia*, in *Narrate, uomini, la vostra storia*, Bompiani, Milano 1942, p. 167.

⁷ «Se gli avessero portato per le briglie Pegaso, il cavallo dalle ali, egli lo avrebbe attaccato a un aratro o a un qualunque carrettino rurale. Vuole la terra sotto i suoi piedi quest'uomo tetragono come il toro nel buio della stalla. [...] Egli non è per buona sorte un missionario, ma un contadino eroe. Il suo alito ha un sano odor di cipolla e la sua voce è imperiosa, i suoi istinti pieni di veemenza primitiva», B. BARILLI, *Il paese del melodramma*, Adelphi, Milano 2000, p. 13.

⁸ G. MORELLI, *L'opera*, in *I luoghi della memoria. Simboli e miti dell'Italia unita*, a cura di M. Isnenghi, Laterza, Roma-Bari 1998, p. 90. Ancora una volta torna alla memoria la filmografia di Luchino Visconti con la lunga sequenza del concorso canoro in *Ossessione* (1943).

⁹ Cfr. R. LEYDI, *Diffusione e volgarizzazione*, in *Storia dell'opera italiana. Teorie e tecniche immagini e fantasmi*, VI, a cura di L. Bianconi, G. Pestelli, EDT, Torino, 1988, pp. 303-392.

¹⁰ Per un'analisi puntuale e approfondita dei riferimenti musicali in Totò, cfr. A. TRUDU, *Il genio della musica*, in *Totò a colori. Il film il personaggio, il mito*, a cura di O. Caldiron, Interculturali, Roma 2003, pp. 53-72.

la centralità del teatro d'opera in un orizzonte culturale condiviso dalla maggior parte degli spettatori¹¹.

Insomma, facendo nostre le parole di Massimo Mila scritte nel 1951 per celebrare il cinquantesimo anniversario della morte di Verdi, si potrebbe affermare che

parlare di Verdi, per noi italiani, è come parlare del padre. [...] Riconoscere in lui noi stessi: quanto di Verdi [...] c'è nella trama della nostra coscienza comune d'Italiani. [...] Verdi come il padre, anche se oggi lo sentiamo diverso da noi, anzi, proprio perché oggi lo sentiamo così diverso da noi, di quella diversità cronologica di costume che s'accompagna al passaggio delle generazioni e che estrania i figli dagli ideali dei padri¹².

Tale diversità mi pare emerga in tutta la sua carica conflittuale e dirompente proprio nel corso degli anni Sessanta in cui si assiste a un attacco senza precedenti al 'padre Verdi', costantemente messo in discussione quale simbolo e incarnazione, non più dell'unità e dei valori nazionali, ma, al contrario, di una borghesia muffita, di un cascame del passato da cui ci sente impastoiati e da cui è necessario liberarsi. Gli esempi di tale frattura sono molteplici e rintracciabili, sia in molti dei registi che muovono i primi passi dietro la macchina da presa proprio nel decennio perso in considerazione – da Pasolini a Bellocchio, da Bertolucci a Brass, a Gregoretti –, sia in cineasti – Salce, Maselli, Lizzani – già attivi durante gli anni Cinquanta i quali, in un modo o nell'altro, chiamano in causa il compositore di Busseto, e più in generale la tradizione operistica italiana; l'elenco potrebbe estendersi considerevolmente, ma al di là di un mero dato quantitativo e pur nelle evidenti diversità dei registi citati, la domanda è: come avviene tale scontro? Quali sono, in altri termini, le strategie di messa in scena cinematografica del teatro d'opera verdiano in quest'ottica iconoclasta? È possibile rinvenire alcune costanti?

Per tentare di rispondere al quesito vorrei proporre quattro modelli, che, lontano dall'esaurire tutte le molteplici possibilità della fitta rete di scambi che intercorrono tra teatro d'opera e cinema, possono altresì aiutare a mettere in luce una diffusa tendenza che ha preso piede nel decennio analizzato: a) l'antifresi tra la componente sonora e quella visiva; b)

¹¹ La parodia, secondo Jurij Tynjanov, «è letterariamente viva nella misura in cui è viva l'opera parodiata», J.N. TYNJANOV, *Avanguardia e tradizione*, Dedalo, Bari 1968, p. 50.

¹² M. MILA, *Verdi*, Bur, Milano 2012, p. 82.

l'alterazione musicale di brani orchestrali; c) l'inversione dei registri vocali; d) la riscrittura dei versi dei libretti.

Tra gli esempi del primo modello, oltre al celeberrimo e sconvolgente finale de *I pugnî in tasca* (1965) di Marco Bellocchio in cui la sofferenza e la morte di Ale si contrappongono all'estasi e alla vitalità di Violetta, si può annoverare un lacerto di *La vita agra* (1964) di Carlo Lizzani: qui l'integrazione al capitalismo del protagonista è rimarcata con una serie di dettagli sulle banconote da mille lire con l'effigie verdiana e dal commento sonoro extradiegetico affidato al coro *Va', pensiero*, il quale, pur non presentando evidenti addentellati diegetici con la vicenda narrata, sottolinea al tempo stesso – e in modo nemmeno così velato – l'equivalenza tra Verdi e la borghesia capitalistica; una simile operazione di svilimento viene condotta anche da Tinto Brass in *Nerosubianco* (1969), in cui dapprima la cabaletta *Sempre libera degg'io* commenta, in una sorta di cliché, le fantasie erotiche della giovane protagonista interpretata da Anita Sanders, e successivamente la struggente aria del terzo atto di *La Traviata*, *Addio del passato*, funge da contrappunto musicale nientemeno che a una visita ginecologica.

I due momenti musicali del capolavoro verdiano appena menzionati, proprio per la loro estrema popolarità e per la loro immediata riconoscibilità, divengono il terreno di battaglia prediletto per molti registi e consentono di affrontare il secondo modello proposto: l'alterazione musicale dei brani orchestrali. Il primo esempio di un simile uso del melodramma è forse anche uno dei più noti e si ritrova in *La ricotta* (1963) di Pier Paolo Pasolini, regista che, almeno fino all'incontro fondamentale con Maria Callas, non ha mai nascosto la propria avversione nei confronti del teatro musicale¹³. Ed è certamente in questo clima di dichiarata insofferenza che Pasolini sottopone *Sempre libera degg'io* a un processo di svilimento, presentandola in una duplice veste che si pone in violenta antitesi con i brani dalla spiccata spiritualità presenti nel resto film¹⁴: da una parte infatti la cabaletta è proposta in un'esecuzione per tastiera fortemente accelerata e

¹³ Scrive Roberto Calabretto: «Pasolini non amava l'opera e, quando non manifestava critiche profonde e radicali nei suoi confronti, nel migliore dei casi rivela una certa indifferenza. Le ragioni di questo suo atteggiamento sono spiegabili sulla base di diverse motivazioni, tra cui la generica, e in questo caso superficiale, identificazione melodramma-cultura borghese», R. CALABRETTO, *Pasolini e la musica*, Cinemazero, Pordenone 1999, p. 158. Sull'incontro con Maria Callas, invece, Enzo Siciliano afferma che «a Parigi Pier Paolo ascoltò con lei musica: capi che la musica di Verdi era qualcosa di immensamente diverso da quanto aveva creduto», E. SICILIANO, *Vita di Pasolini*, Giunti, Firenze 1994, p. 436.

¹⁴ Tra questi figurano la sequenza del canto gregoriano *Dies Irae Dies Illa* in una versione per fisarmonica e la *Sinfonia* dalla Cantata Profana *Su le sponde del Tebro* di Domenico Scarlatti.

alquanto ridicola (tre interventi) e dall'altra, invece, in una trascrizione per banda (quattro interventi l'ultimo dei quali prima della morte di Stracci sulla croce) con evidenti dissonanze delle trombe, che creano un effetto disturbante e grottesco. All'intensità e al calore dell'emozione di gramsciana memoria si è sostituito quindi il disprezzo e il rifiuto, e ciò che rappresentava la sostanza del nazional-popolare¹⁵ è ricusato senza mezzi termini, anzi è proprio ridicolizzato. Pasolini, al contrario di Visconti, non è certo interessato a tracciare delle corrispondenze tra le vicende dell'opera e quelle portate sullo schermo; non è affatto guidato da istanze di tipo drammaturgico (siano esse attivate per concordanza o discordanza) ma da una polemica corrosiva, volta a demistificare i miti italiani. La scelta di *La traviata* e della *cabaletta* finale del primo atto risponde proprio a queste esigenze: un brano estremamente conosciuto e rappresentativo della tradizione melodrammatica, capace di fungere da 'parte per il tutto': non una semplice parodia dell'opera verdiana (anche perché, a differenza della parodia, qui non c'è alcun atto d'amore), ma un netto rifiuto dell'intero universo culturale a essa associato.

Seppur lontano dalle tinte sarcastiche di Pasolini, anche Bernardo Bertolucci in *Prima della rivoluzione* (1964) ricorre all'alterazione di una brano verdiano per mettere in crisi un intero sistema di valori. Il film, stando alle parole dello stesso regista, rappresenta un metaforico regicidio, un modo per fare i conti con il padre Attilio, con Parma e di conseguenza anche con Giuseppe Verdi¹⁶; e allora, quale miglior scelta per un regicidio se non il *Macbeth*? Tralasciando la lunga sequenza ambientata al Teatro Regio – debitrice in parte, come notato da Lino Micciché, della lezione viscontiana¹⁷ –, vorrei concentrare l'attenzione sull'uso di una sezione del *Preludio*, precisamente la lugubre cantilena di ascendenza donizettiana, secondo una felice definizione di Julian Budden, che ritornerà nel quarto atto dell'opera in apertura della scena del sonnambulismo, quella che condurrà Lady Macbeth alla morte. Proprio come nel melodramma verdiano, il brano, eseguito per poche battute in una trascrizione per clavicembalo e con un tempo notevolmente rallentato rispetto all'originale, è posto simmetricamente all'inizio e alla fine della pellicola (la visita in chiesa e il matrimonio), ed è sempre associato al personaggio muto di Clelia. Appare chiaro come quest'impiego della melodia, oltre ad avvicinarsi a una sorta

¹⁵ Cfr. A. GRAMSCI, *Letteratura e vita nazionale*, Einaudi, Torino 1966, p. 25.

¹⁶ Cfr. E. UNGARI, *Scene madri di Bernardo Bertolucci*, Ubulibri, Milano 1982, p. 35.

¹⁷ Cfr. L. MICCICHÈ, *Prima della rivoluzione*, in *In viaggio con Bernardo*, a cura di R. Campari, M. Schiaretti, Marsilio, Venezia 1994, pp. 36-38.

di *leitmotiv* della ragazza – o sarebbe più appropriato dire dei valori borghesi che essa raffigura, poiché è ben difficile attribuirle una dignità e una statura di personaggio – incarni, agli occhi di Bertolucci e con lui quelli dello spettatore, un ripiegamento ‘reazionario’ del protagonista maschile, Fabrizio, dopo gli afflatti giovanili e l’aver ceduto, per dirla con le sue stesse parole, alla tanto vituperata e accomodante ‘dolcezza della vita’. Insomma, Fabrizio si è totalmente integrato nella propria mummificata logica di classe che non ha il coraggio, o la forza, di ricusare; e tale appartenenza sociale si trova inscritta nel solco della tradizione: da una parte quella religiosa e dall’altra, e complementare alla prima, quella musicale rappresentata dal ‘padre’ Giuseppe Verdi. Inoltre, la precisa scelta di svuotare la melodia verdiana della sua carica passionale, fa acquisire alla stessa, proprio grazie alla complicità del timbro metallico dello strumento – sorta di carillon inquietante – e dell’inesausto e incantatorio movimento circolare degli arpeggi, un fascino ammaliante come i perturbanti occhi di Clelia: una cantilena quindi, che infine irretisce Fabrizio cullandolo in una fase regressiva¹⁸.

Il *Macbeth* verdiano è protagonista anche di una lunga sequenza di *La Cina è vicina* (1967) di Marco Bellocchio, pellicola che, come tutti i primi film del regista, fa ampio ricorso al repertorio melodrammatico ottocentesco, visto, secondo Tommaso Chiaretti, come «un bene di consumo borghese, che serve a sottolineare l’impotenza, l’ottusità, la tabe fisica di una classe sociale»¹⁹. Bellocchio ridicolizza, oltraggia, degrada il materiale operistico: l’aria di Filippo II *Dormirò sol nel manto mio regale* dal *Don Carlos*, berciata dal personaggio interpretato da Glauco Mauri mentre si sta insaponando in vasca da bagno, perde qualsiasi traccia del tormento, della tragicità dello scontro tra potere-legge-affetti, e della solitudine del sovrano spagnolo alle prime luci dell’alba, facendo emergere, per converso, solamente la dozzinale volgarità dell’uomo, che in fondo non capisce nulla di quanto sta accadendo attorno a lui. Meglio non va a Donizetti, la cui aria per baritono *Raggio d’amor pareo* dal finale del primo atto di un’opera meno nota del compositore bergamasco – *Il furioso all’isola di Santo Domingo* – viene intonata da un coro di bambini ai piedi del letto di un sacerdote, con una chiara inversione dei registri vocali (terzo modello) foriera di una degradazione del brano originario, di cui, linea melodica

¹⁸ Per un approfondimento sulle presenze verdiane nel cinema di Bertolucci, cfr. M. GIUGGIOLI, *L’eredità culturale verdiana alle origini del cinema politico di Bernardo Bertolucci*, in «Comunicazioni sociali», n. 1, 2011, pp. 102-112.

¹⁹ T. CHIARETTI, *Allegro pessimista*, in *La Cina è vicina*, a cura di Idem, Cappelli, Bologna 1967, p.18.

e versi del libretto a parte, non rimane granché. La sequenza assume fin da principio delle tinte fortemente grottesche, amplificate dai primi piani dei fanciulli e del sacerdote in preda all'estasi, che si contrappone all'esecuzione sgraziata e raccapricciante del piccolo coro di voci bianche, costantemente fuori tempo e stonatissimo. Il medesimo procedimento di inversione dei registri vocali con finalità grottesche verrà esacerbato nel successivo film del regista, *Nel nome del padre* [1971]: a farne le spese sarà ancora una volta la musica verdiana, segnatamente un altro brano per baritono, l'aria diabolica di Jago *Credo in un dio crudel* dal secondo atto di *Otello*, intonata in falsetto dal giovane Pier Maria, agghindato in improbabili costumi settecenteschi durante la recita scolastica che metterà a soqquadro la vita del collegio.

Veniamo infine al quarto e ultimo modello enucleato in precedenza, quello relativo alla riscrittura dei versi del libretto, con un film forse meno noto rispetto ai precedenti, *Colpo di Stato* (1969) di Luciano Salce. La pellicola, trasversalmente osteggiata e tacciata di qualunquismo – nonché ben presto ritirata dalle sale – alterna stili diversi: dal documentario con spiccati richiami al cinema-verità tipico dell'epoca, alla finzione; dalla ricostruzione storica all'inchiesta televisiva. A questa mescolanza espressiva concorre anche la partitura musicale composta da Gianni Marchetti, in cui, come ricorda lo stesso Salce, vi sono dei palesi e voluti riferimenti operistici: «la cosa interessante è l'uso dei cori dell'opera lirica, come coro da tragedia. Gente con costumi diversi, con cori molto spiritosi, su parole mie e un pastiche musicale di tipo melodramma di Marchetti. Il coro era l'italiano che commenta le situazioni»²⁰. Il primo di questi fa la sua comparsa sui titoli di testa, dopo qualche minuto dall'inizio del film; si è in piena campagna elettorale e sullo schermo scorrono in alternanza i manifesti dei principali partiti politici, dei cortei di piazza e infine un piccolo coro in costume ottocentesco, che intona alcuni versi su un accompagnamento musicale che farà da commento sonoro a tutta la sequenza, e in cui sono ben distinguibili delle chiare citazioni di *Guerra, guerra*, coro tratto dal primo atto di *Aida*; le parole, puntute e sarcastiche, sono, come ricordato, scritte dallo stesso regista:

Questo è tempo di elezioni
camarille e confusioni.
Questo è tempo di elezioni.

²⁰ Dichiarazione riportata in G. FOFI, F. FALDINI, *L'avventurosa storia del cinema italiano 1960-1969*, Feltrinelli, Milano 1984, p. 386.

Ma il paese non si brucia
e rinnova la fiducia
al sistema occidentale.
Libertà...democrazia
con un poco di caviale.

Il testo, seppur letterariamente non un capolavoro (ben altra cosa sarà la geniale riscrittura dei versi operistici di Andrea Zanzotto per *E la nave va* di Fellini), si commenta da sé: il mito di Giuseppe Verdi padre della patria viene sovvertito con parole che destituiscono di qualsivoglia dignità e spessore la politica nazionale.

Per concludere, nonostante la messa in discussione della figura di Giuseppe Verdi che si è tentato di delineare, tale la rivolta contro il padre – che, detta per inciso, è anche alla base di molta drammaturgia verdiana come acutamente intravisto da Luigi Baldacci²¹ – pare affermi, seppur per negazione, la preminenza e la centralità del compositore: il tentativo di destituirne il mito, l'asprezza dei toni, gli strali sarcastici, che nel corso dei decenni si sono invero notevolmente smussati e affievoliti in alcuni cineasti, non fanno che ribadire quanto espresso da Mila nel 1951: ancorché sbertucciato e vilipeso, Verdi rimane, forse suo malgrado, un padre per certi versi ingombrante con cui inevitabilmente fare i conti e da cui è impossibile liberarsi così facilmente, proprio perché parte costitutiva di uno stratificato processo di costruzione identitaria della nazione; nonché, come sostiene Lorenzo Bianconi, il primo ad aver offerto «agli Italiani un teatro adulto, un teatro di virtù morali e civili»²².

Aveva ragione, quindi, Edoardo Sanguineti allorquando nel centenario della morte del compositore scriveva: «comunque, checché si dica, [...] è difficile, e forse impossibile, non dirci, storicamente parlando, sempre, tutti quanti, in un modo o in un altro, verdiani. È stato impossibile», chiosa con disincanto lo stesso poeta «fino a ieri, forse fino a oggi. Quanto però al secolo, al millennio che nasce, francamente non so, e credo che non possiamo sapere, e credo che abbiamo discrete ragioni per dubitarne, e per dubitarne fortemente»²³.

²¹ L. BALDACCI, *Libretti d'opera e altri saggi*, Vallecchi, Firenze 1974, pp. 177-202.

²² L. BIANCONI, *Risposta a Giuliano Procacci*, in *Verdi 2001*, cit., p. 212.

²³ E. SANGUINETI, *Verdi in technicolor*, Il melangolo, Genova 2001, p. 36.

