

Verdi¹ (Inedito)

Mario LUZI²
Con una nota di Stefano VERDINO

Stupisco prima di tutto di me stesso, mi sorprendo uomo temerario e avventuroso. È temerario infatti che un forestiero o un allotrio sia pure addomesticato da cordiale consuetudine venga a Parma per intrattenere in una sala parmigiana i cittadini di Parma su una figura intrinseca alla loro storia civica e, potremmo dire senza esagerare di molto, su una componente della loro identità, tanto furono stretti e sia pure non del tutto pacifici i rapporti con Giuseppe Verdi. Passionalmente, che non vuol dire di necessità ingiustamente, è compatito colui che non ha delibato le arie del *Nabucco* o della *Traviata* dal loggione del Regio, se non altro in quell'atmosfera, in quella suscettibilità estrema. Tale gelosa appropriazione non era avvertita dal gruppo di intellettuali e di artisti che frequentavo come

¹ Intervento letto l'11 giugno 2004 a Parma in apertura dell'Incontro Internazionale di Studi su "Il corsaro" di Giuseppe Verdi a cura della Fondazione Teatro Regio di Parma in collaborazione coll'Istituto Nazionale di Studi Verdiani.

² Mario Luzi (Castello di Firenze 1914 – Firenze 2005), poeta fra i più autorevoli del secondo Novecento italiano, è, con Pitro Bigongiari ed Alessandro Parronchi, esponente di punta del cosiddetto "ermetismo fiorentino", di cui può essere considerato il capofila. Molte le sue opere, poetiche e non: esordisce nel 1935 con *La barca*, seguono, nell'ambito della poesia: *Avvento notturno* (1940); *Un brindisi* (Firenze, 1946); *Quaderno gotico* (Firenze, 1947); *Primizie del deserto* (Milano, 1952); *Onore del vero* (Venezia, 1957); *Il giusto della vita* (Milano, 1960; prima raccolta dell'opus); *Nel magma* (Milano 1963; nuova edizione accresciuta, Milano, 1966); *Dal fondo delle campagne* (Torino, 1965); *Su fondamenti invisibili* (Milano, 1971); *Al fuoco della controversia* (Milano, 1978); *Semiserie* (Salerno, 1979); *Reportage, un poemetto seguito dal Taccuino di viaggio in Cina* (Milano, 1980); *Per il battesimo dei nostri frammenti* (Milano, 1985); *La cordigliera delle Ande e altri versi tradotti* (Torino, 1983); *Frase e incisi di un canto salutare* (Milano, 1990); *Viaggio terrestre e celeste di Simone Martini* (Milano, 1994); *Sotto specie umana* (Milano 1999); *Dottrina dell'estremo principiante* (Milano, 2004); *Lasciami non trattenermi* (Milano, 2008, postuma). Vanno aggiunti i poemetti drammatici raccolti in *Teatro*, che comprende opere pubblicate fra il 1978 ed il 1983 (fra cui *Ipazia*, ed *Hystrio*). Per la saggistica vanno menzionati almeno: *L'idea simbolista* del 1959; *Vicissitudine e forma* del 1974; *Dante e Leopardi o della modernità* del 1992; *Verso e scritto. Scritti sui poeti e sulla letteratura* del 2002. Il 20 ottobre del 2004 viene nominato, dall'allora Presidente della Repubblica Italiana Carlo Azeglio Ciampi, Senatore a vita della Repubblica Italiana.

abituale *tertulia* negli anni in cui vissi a Parma. Tra Pietro Bianchi, Carlo Mattioli, Attilio Bertolucci, Conti, Artoni, eccetera. Verdi era anche per loro una oggettiva appartenenza alla storia, alla cultura e alla intelligenza della città, fatta di naturali e straordinari intenditori, terrore dei baritoni, dei soprani, dei bassi, dei tenori e dei contralti. Se ne parlava poco e raramente come di argomento indiscusso e scontato, e come di sottinteso generale e dunque un po' banale, nella cerchia suddetta.

Visto da Parma, o da qualsiasi luogo del mondo civilizzato, Verdi non è un compositore da richiamare all'attualità: egli appartiene al fiore della tradizione e della vita musicale perenne fino dagli anni cinquanta dell'Ottocento, ancora prima dei suoi tribolati successi. Tiene la scena, occupa i palcoscenici, le orchestre e i golfi mistici ininterrottamente. Da centocinquant'anni i cartelloni con il suo nome sono quelli di più sicuro richiamo. Dunque questa assise d'effetto e di studio a cui mi avete troppo fiduciosamente invitato è già piena di lui, manca soltanto la sua persona fisica, e certo non è un particolare trascurabile, per il resto di lui c'è tutto: le sue opere che costituiscono, dicevamo, un repertorio perpetuo, la sua messa di *Requiem*, i suoi divertimenti orchestrali e i rarissimi gingilli da camera. Abbiamo anche le lettere, sua autobiografia prima delle tante biografie.

Non è l'unico caso in cui la grande musica apporta una vasta e magari universale celebrità. I grandi maestri dell'Ottocento l'hanno conosciuta quasi tutti; la propagazione e la diffusione si sono fatte più facili per l'incremento che hanno avuto le comunicazioni e dunque anche le informazioni.

Nel caso di Verdi tuttavia alla celebrità bisogna connettere un altro dato che sembra simile e analogo ma è invece molto differente, ed è la popolarità. La popolarità di Verdi è proverbiale: si estende dai musicofili ai musicomani ai comuni amatori dell'armonia, ed è alimentata in modesta misura da valori musicali specifici o da pregi riconosciuti dalla musicologia universale. Essa deve di più in stragrande proporzione agli esiti clamorosi della scena vocale e sonora. Qualcosa di passionale, romanticamente messo alla prova da un avverso destino, grida o si estenua con effetto coinvolgente nelle arie preparate dai recitativi gravi e ombrosi nel suo melodramma.

La musica esce dalle sale e dai teatri dei cultori e degli *aficionados* e scorre a vivere e a vibrare con il popolo, e anzi con le masse. Si potrebbe perfino dire che la musica esce da se stessa e vive di complicità con l'uditorio innumerevole. Per questa via la musica si diffonde e insieme a lei la sua leggenda e quella del suo autore. Ecco la differenza, Verdi diventa leggendario fin dalla giovinezza perché è ancora giovane quando compone il *Nabucco* e *I Lombardi alla prima crociata*, il tempo lo favorisce, ma lui asseconda e accende il tempo risorgimentale. Il farsi dell'Italia corrisponde al facimento dell'apoteosi verdiana. Via via il maestro leggendario diventa un simbolo della nazione, in generale subbuglio di aspettativa e di aspirazioni soprattutto di quella primaria, cioè di essere fatta. Perfino il suo nome sottintende la sigla clandestina di un ideale programma patriottico.

Dunque tempi quanto mai idonei e fecondi per la leggenda che circonfonde la fama crescente di Verdi e segna la sua speciale popolarità. Ne parlo con insistenza

perché la popolarità è intrinseca alla figura artistica del maestro del *Trovatore*, non è un accessorio o un complemento per colorire la sua statura e la sua storia.

Ma a questo punto si impone la domanda contraria: quanto a quella popolarità leggendaria e simbolica è andato incontro il fare musicale del maestro di Busseto. Non mi pare ci sia nulla di casuale in questa assunzione al mito e al favore collettivo un po' viscerale del pubblico italiano che poi diventerà faticosamente internazionale. Infatti Verdi è italiano fino alla radice e relativamente poco accessibile alla cultura e al gusto internazionale, come venne clamorosamente allo scoperto all'epoca della contrapposizione con Wagner. Lo è, italiano costituzionalmente e intenzionalmente nella difesa della peculiarità italiana del melodramma.

Ma da dove veniva la musica di Verdi? Il ragazzo aveva avuto difficoltà a seguire i corsi regolari del conservatorio, nessuna vera scuola di musica l'aveva formato. Viene generalmente definito autodidatta. E' molto difficile riempire di reale contenuto questa parola, ma quello di Verdi sembra un caso abbastanza chiaro e definito. Su tale argomento non ho certo notizie né ho fatto indagini per discostarmi dalla generale opinione sulle origini e sugli inizi, ma non riesco a reprimere una mia suggestione: che è questa: sosteneva e assisteva la formazione di Verdi un naturale intuito, una facoltà di assimilazione straordinaria, dati che la mancanza di metodiche discipline forse ha favorito se vogliamo insinuare un sospetto di reciproca causalità. Sta di fatto che la musica di Verdi, nata fuori delle accademie, sembra a suo agio nella emotività delle moltitudini popolari più ancora che negli auditori riservati, sotto l'analisi degli studiosi e degli ammiratori che certo non mancarono e sottolinearono ogni sua geniale invenzione.

A questo punto mi sembra conveniente riportare una notazione di Giorgio Vigolo:

Verdi ha in sé una infinita riserva popolare, istintiva, di innocenza e di candore. In essa egli può accumulare ogni volta tutta la carica passionale e tragica come l'anima delle donne che amano un uomo per tutta la vita e se non possono sposarlo entrano in convento. Per altro la nota *sensibile*, ciò che vibra di più nel suo mondo è appunto quel distillato di sofferenza da cui si sublima a goccia a goccia la croce e *delizia* di soffrire cantando. Le delizie del martirio in musica sono la ragione unica per cui viene acceso il rogo del *Trovatore* e quello ben più terribile del *Dies Irae* nella messa di Requiem.

Qui probabilmente il critico esagera un certo terribilismo romantico soprattutto del periodo giovanile (gli anni di galera, come li chiamava Verdi stesso) esteso anche a certe situazioni delle opere mature, ma connette con intelligenza alcuni motivi della grande voga verdiana.

Che c'è di popolare nella musica di Verdi, perché la dimensione sempre un po' ctonia e orfica della popolarità ne sia toccata e suscitata? Questo è il mistero su cui viene voglia di chiedere ai musicologi di fare un po' di luce, sebbene si sappia a priori che il mistero come tale non ha spiegazione convincente, ma solo accettazione sempre più stupefatta di sé medesimo. Si può arrivare alle adiacenze

conoscitive ma non al quid, che appunto perché irriducibile a qualsiasi altro ordine di conoscenza non si lascia avvicinare. C'è dunque oltre tutti gli altri argomenti di approssimazioni esplicative qualcosa di "sacro" nella popolarità di Verdi che probabilmente non è da considerare esterno ma implicito al processo creativo. Questo *quid* veniva percepito dalle folle e le percorreva come un brivido. Non solo i teatri importanti d'Europa, ma anche le bande musicali dei nostri paesi pregiavano i loro repertori con pezzi verdiani i quali riuscivano sempre vincenti nel contraccolpo emotivo dell'uditorio, nonostante i grandi nomi che facevano corona e paragone da Wagner a Rossini eccetera. Bisognerà allora forse prendere in considerazione le tesi di chi si ferma sulla ingenuità di Verdi come motivo di più immediata rispondenza tra le moltitudini? Per un giudizio più inerente alla personalità complessa del maestro il candore primario, la cosiddetta barbarie, che pure c'è e resta a lungo nel musico esercitato e navigato come un fondo di intelligenza contadina non conta quanto la predilezione originaria e ragionata per la semplicità come valore assoluto. Isaiah Berlin prospetta in questo modo la questione:

Verdi fu l'ultimo dei grandi maestri naif della musica occidentale, in un'epoca in balia dei *sentimentalisch*. Egli ne fu sfiorato appena. Forse gli interessarono, o venne persino influenzato da Wagner, Liszt o Meyerbeer; ma l'influenza si limitò al metodo e alle innovazioni tecniche e i loro mondi e le loro dottrine gli rimasero estranee. A ogni modo, dopo di lui l'*ingenuità* si ritrova in Occidente esclusivamente nelle zone di confine, esterne al movimento centrale, le cui condizioni sociali assomigliano a quelle dell'Europa precedente: fra i compositori dei paesi slavi, della Spagna, e probabilmente della Norvegia.

In ogni modo facciamo pure posto nella nostra puntigliosità di fedeli a queste distinzioni umane e musicologiche. Il risultato è comunque che non sembra enfatica ma legittima e quasi tecnica la denominazione di "genio" in quanto essa ha di extrapersonale e di fatale.

È questo forse l'aspetto della personalità più difficile da recepire su questa denominazione si scinde la compattezza mentale degli italiani. Eppure per tutti loro, che poi siamo noi, Verdi irrefutabilmente significa forse più di ogni altra persona ascendente il processo di unità del paese, il suo nume tutelare oggi più che mai è necessario. Viva Verdi, dunque, ancora una volta.

NOTA di Stefano Verdino³

Mario Luzi non era un accanito verdiano (Pinzauti 2001: 42-45), neppure un appassionato melomane, in fondo lui fu uno dei primi – per generazione – ad avvertire maggiormente la suggestione della nuova arte, il cinema, di cui fu anche attivo recensore sulla stampa (Luzi 1997; Luzi 1999: 251-257); ed un capitolo sul nesso tra il cinema e la sua poesia potrebbe offrirci anche inediti scenari.

La musica, che certo ben sostanzia i suoi versi, non presenta particolari debiti con la tradizione del melodramma, diversamente da Saba e da Montale, ma anche da Caproni, musicista in proprio e per così dire patentato. Di certo Luzi preferiva la musica da camera soprattutto romantica (il prediletto Chopin)⁴, ma era anche ben sensibile alle avanguardie del Novecento, come avvisa la frequentazione con Luigi Dallapiccola⁵ e altri occasionali rapporti con le musiche di scena per il suo teatro, in

³ Stefano Verdino, attualmente Professore ordinario di Letteratura Italiana presso l'Università degli Studi di Genova, ha precedentemente insegnato presso l'Università di Verona. È membro del "Centro Studi Mario Luzi" di Pienza" (Si). È membro della redazione di importanti riviste scientifiche italiane, come: *Nuova corrente*, *Il Verri* e *Resine*. Si occupa di Tasso, del primo Ottocento, di Manzoni e Leopardi, di letteratura moderna e contemporanea. Ha una particolare attenzione verso la poesia, ed ha dedicato numerosi lavori a Mario Luzi ed Eugenio Montale. È autore di saggi come: *La poesia in Liguria* (1986); *Il racconto della poesia* (2003); *La poesia di Mario Luzi* (2006); *Questioni di teoria e critica* (2007). È il curatore dell'*Opera poetica* di Mario Luzi, il Meridiano, uscito presso Mondadori nel 1998, che raccoglie l'intera opera poetica, fino ad allora apparsa, del poeta toscano. Contatto: Dipartimento di lingue e Culture Moderne, Università degli Studi di Genova, Piazza S. Sabina 2, 16124, Genova (Ge); stefano.verdino@unige.it.

⁴ Cfr. la memoria su Benedetti Michelangeli, ascoltata a Palazzo Pitti: «Il suono fu la prima emozione straordinaria. Non avevo mai sentito il pianoforte rispondere così al tocco di un pianista. In altri modi, sì, aveva elargito le sue inattese magie: Cortot, Giesecking... Ma quello era un cristallo inaudito nelle sue vibrazioni, nel suo tinnire imperioso. Chopin si svelava altro e abissalmente se stesso. La tecnica, il rigore estremo, maniacale esaltarono il suo stile. La disperata sete di perfezione lo rendeva anche più intenso. La meraviglia di un concerto di Michelangeli era tanto per le altezze e le profondità musicali toccate quanto per la tensione, che si sentiva, a superarle in una irraggiungibile sublimità. Lo si sorprendevo insomma sempre in lotta con il suo limite e lui solo poteva essere il suo giudice. Questa prova superiore soggiogava l'uditorio» (cfr. Piovano / Luz 1997: 51-52). Cfr. anche: Luzi (1999b) e la prosa *Giorni in Umbria* (in Luzi 1982: 136) con il concerto della pianista Duccia: «Dopo due preludi di Chopin suonò l'Aurora di Beethoven. [...] A certe frasi germinanti, in cui metteva una sonorità di specie, mi parve, inaudita, qualcuno mi guardava come per leggere la mia impressione»; ancora inedita una riflessione su *Bach*, che sarà pubblicata nella raccolta delle Prose da me curata presso l'editore Nino Aragno.

⁵ Cfr. Luzi (2007: 264): «Ogni volta che la buona sorte, nella Firenze degli anni Trenta, assai più domestica e assai più cosmopolita di oggi, mi faceva avvicinare a Dallapiccola, sentivo che qualcosa di essenziale avrei ricevuto dalle sue parole, così come imparavo, ahimè da semplice amatore, molta musica dai suoi concerti, i suoi duo con Materassi, e

particolare ricordo Guido Turchi per *Rosales*⁶, Giacomo Manzoni per il dramma su Pontormo⁷ e le collaborazioni con Luciano Sampaoli (Luzi e Sampaoli: 1993; 1994 e 1997⁸).

Ma per tornare al melodramma e alla sua tradizione più volte – a me melomane – è capitato di toccare questo discorso con lui: amava rievocare l'amatissima madre e la sua passione per la lirica⁹, ricordo pure una devozione mozartiana e monteverdiana¹⁰, ma anche belliniana, in particolare *Norma* e *I Puritani* nella giovanile frequentazione del Maggio musicale¹¹, ma Verdi – il mio Verdi – non è

venivo trascinato nel vivo delle invenzioni dallo spartito delle sue opere. A lui devo l'apertura di alcune finestre sull'orizzonte della musica nuova; a lui devo anche la correzione di alcuni pregiudizi o approssimazioni che allora correvano sul conto di autori di grido. Davo così un ordine plausibile alla mia storia musicale». Dall'uscita di *Avvento notturno* (1940), progettò di musicare la lirica *Avorio*.

⁶ Guido Turchi (1916-2010) scrisse le musiche di scena per il dramma *Rosales* nel 1983 e compose in memoria di Luzi un'*Egloga* all'interno di un ciclo di *Tre brevi "Fantasie" mnemoniche*, in prima all'Accademia musicale della Fondazione Cini il 5 novembre 2008.

⁷ Cfr. M. Luzi, *Felicità turbate*, con interludi per quartetto d'archi di Giacomo Manzoni, regia di Federico Tiezzi, Teatro Comunale di Firenze, 6 giugno 1995.

⁸ Quest'ultimo è il catalogo di una mostra inaugurata il 10 dicembre 1995 a cura della Fondazione Tito Balestra, presso il Castello Malatestiano di Longiano; poi ospitata a Gubbio nel Palazzo dei Consoli (2 marzo-30 aprile 1997) e a Firenze nella Biblioteca (Nazionale, 5 maggio-20 giugno 1998).

⁹ Cfr. Luzi (1999c: 115): «Come ho anche più volte ricordato, io avevo attrazione per la poesia e la letteratura ma anche per il canto, la musica, che mia madre sentiva molto; mia madre cantava anche molto bene, era molto intonata e imparava subito. Stava parecchio tempo a Livorno con il fratello che era più grande di lei e la teneva un po' come una figlia e andavano sempre a teatro: era Mascagni più che altro, ma anche altra musica, altre opere. Conosceva un po' i libretti, conosceva le arie un po' di tutti, Bellini, Donizetti, e anche qualcosa di Puccini nonostante fosse in terra di infedeli, Puccini era a Lucca, sai, la Toscana era divisa in fazioni».

¹⁰ Cfr. Luzi (1999a: 208-209): «Ricordo uno splendido *Don Giovanni* di Mozart [era il 1939 e a dirigerlo arrivò un giovane e allora quasi sconosciuto direttore Herbert von Karajan], la riscoperta di grandi autori come Monteverdi. E ricordo i concerti e gli allestimenti nel giardino di Boboli». Due anni prima nel '37 vide sempre al Maggio il *Pelléas et Mélisande* di Debussy: «Non avevo, e non ho, una grande attrazione per Debussy. Ma di quest'opera ho un ricordo incantevole forse perché questa fabula permette all'autore di decidersi musicalmente e forse perché a quel tempo ero giovane e innamorato». Grande cultrice di musica da concerto era Elena Monaci, allora fidanzata, poi moglie di Mario Luzi.

¹¹ Cfr. Luzi (1999a: 208): «Il "Maggio" si inserì immediatamente tra i grandi appuntamenti musicali. Ricordo benissimo *I Puritani* con le scenografie di Giorgio De Chirico. In un'opera poco eseguita e fu un avvenimento sia per le rivelazioni del testo sia per la solennità della realizzazione dovuta a De Chirico. Il pubblico da principio restò un po' sulle sue. Era choccato, era abituato alla *Traviata* e ci volle del tempo perché si abituasse alle proposte del "Maggio". A quell'epoca la gente si divideva tra Puccini e

che proprio lo intrigasse più di tanto: rispettava e onorava il personaggio e il ruolo, ma non ne godeva la musica. Ci capitò di vedere insieme un *Simon Boccanegra* al Maggio musicale di Firenze, diretto da Abbado, nel 2002 (e con la regia di Peter Stein), ma era decisamente refrattario al mio entusiasmo (e mi spiaceva molto non riuscisse ad essere attratto da quel capolavoro). Né pertanto a me venne mai in mente di coinvolgerlo in qualche mia iniziativa verdiana, soprattutto nelle manifestazioni genovesi del centenario del 2001 (Iovino / Verdino 2001).

Quando nel 2004 mi disse che andava a parlare di Verdi a Parma e per di più inaugurando un convegno su una delle opere degli “anni di galera” come *Il corsaro* (che avrebbe intrigato Montale, ma non certo Luzi) ne fui non poco stupito. E gli consigliai per ‘prepararsi’ il bel saggio di Berlin, apparso sul catalogo della Bruno Mondadori (Berlin 1998/2000)¹² e vedo – dalla citazione qui presente – che mise a frutto quel mio consiglio.

Non ero a Parma a sentirlo e non lessi mai il suo intervento; il turbine degli ultimi mesi della sua vita (la nomina a Senatore a vita, i festeggiamenti per i novant’anni, le polemiche con la Destra berlusconiana...) portarono in altri territori. Anni fa Gianni Luzi, con squisita gentilezza, mi donò una pennetta, dove aveva archiviato quanto aveva trovato nel computer del padre, in cui prima Pier Francesco Donovan e poi Valerio Nardoni trascrivevano gli scritti di Luzi (che egli di solito digitava sulla sua vecchia macchina da scrivere). Tra questo vario materiale relativo all’ultimo decennio, ho ritrovato il discorso verdiano di Parma (File 10.6.2004, intitolato *Verdi*), tuttora inedito, che qui si pubblica, anche come omaggio al musicista nel bicentenario della nascita.

Leggendo ora questo intervento posso comprenderne le motivazioni che allora mi erano sfuggite: certamente il piacere di trovarsi ancora una volta a Parma, una città della sua giovinezza, prima sede del suo insegnamento e di una *tertulia* – come qui ama subito rievocare – con i giovani compagni letterati di allora¹³. Ma poi, leggendo, si scopre una motivazione più profonda di questo intervento ed anche le ragioni di fondo del parlare di Verdi, tanto più da parte di un non verdiano e di un non addetto ai lavori. Una ragione – potremmo dire – di carattere civile.

L’immagine di Verdi che Luzi ci propone è volutamente spinta da un lato nella “leggenda” verdiana, volutamente sottratta ad una storia, per esibire e ragionare sul “mito” verdiano, un mito potremmo dire di reciproco riconoscimento – nella musica

Mascagni e i cultori del melodramma avevano parametri ben diversi da quelli della manifestazione fiorentina».

¹² Polemico con l’interpretazione di Berlin invece Alberto Arbasino (cfr. Arbasino 2001: 40). La citazione da Vigolo è tratta dalla raccolta di recensioni musicali del poeta romano (cfr. Vigolo 1971: 13).

¹³ A Parma Luzi visse due anni (1938-40) stringendo amicizia come qui scrive con Pietro Bianchi (1909-1976), critico cinematografico, il pittore Carlo Mattioli (1911-1994), i poeti Attilio Bertolucci (1911-2000) e – successivamente – Gian Carlo Conti (1928-1983) e Gian Carlo Artoni (nato nel 1923).

– tra il genio distinto del musicista e il popolo italiano, nel particolare momento della sua piena presa di coscienza di una identità. Tutto il tracciato qui fatto da Luzi è scandito con forza su questo tema, connesso ad altri aspetti certamente cari al suo sentire, come il motivo dell'arte che travalica se stessa («la musica esce da se stessa e vive di complicità con l'uditorio innumerevole») o il «naturale intuito» dello spirito musicale verdiano. Ma certo il punto focale del discorso è il profondo nesso – che davvero sigilla l'unicità del 'caso Verdi' – tra la singolarità dell'arte e la sua piena ricezione popolare; un fatto decisamente irripetibile, di cui Luzi analizza le ragioni storiche, ma anche rileva il quid di inesplicabile («Che c'è di popolare nella musica di Verdi, perché la dimensione sempre un po' ctonia e orfica della popolarità ne sia toccata e suscitata?»), con un suggestivo cenno sul «sacro» connesso a quella popolarità.

Rievocare nel 2004 – in piena età berlusconiana e leghista – il mito verdiano voleva anche dire testimoniare un principio di identità culturale, che vari aspetti della realtà storica e politica tendevano ad obliare, se non a rimuovere con provocazione, in particolare l'identità della “patria” per dirla con parola ottocentesca, che Luzi più volte scriverà nei suoi ultimi scritti civili, polemizzando con le posizioni secessioniste della Lega¹⁴; per questo la chiusa su Verdi come «nume tutelare oggi più che mai è necessario», nonché la sigla risorgimentale «Viva Verdi» di chiusura.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- ARBASINO, Alberto (2001): «Ma Verdi non era un ingenuo», *La Repubblica*, 28 giugno, p. 40.
- BERLIN, Isaiah (1998 [2000]): «L'ingenuità di Verdi», in *Catalogo Bruno Mondadori – dicembre 1998*, pp. X-XIII. [Oggi compreso in Isaiah Berlin, *Controcorrente*, Milano, Adelphi, 2000, pp. 423-436]¹⁵.
- IOVINO, Roberto / VERDINO, Stefano (a cura di) (2000): *Giuseppe Verdi, genovese*, Lucca, Libreria Musicale Italiana.
- LUZI, Mario (1997a): *Sperdute nel buio. 77 critiche cinematografiche*, a cura di Anna Maria Murdocca, Milano, Archinto.
- LUZI, Mario (1999a): *Conversazione. Interviste 1953-1998*, a cura di Anna Maria Murdocca, Firenze, Cadmo.
- LUZI, Mario (1999b): «Prefazione», in Alfredo Grasponi, *Il suono dell'utopia. Piero Farulli dal Quartetto Italiano alla Scuola di Musica di Fiesole*, Firenze, Passigli, pp. 7-11.

¹⁴ Sulle posizioni politiche dell'ultimo Luzi, attestate da vari interventi pubblici, principalmente sul *Corriere della Sera* e su *l'Unità*, nonché da varie interviste, cfr. Luzi 2005²/[2003]; 2005 e Luzi / Givone / D'Elia 2005.

¹⁵ Il saggio risale alla fine degli anni Sessanta.

- LUZI, Mario (1999c): *Colloquio. Un dialogo con Mario Specchio*, Milano, Garzanti.
- LUZI, Mario (2005² [2003]): *Le nuove paure, conversazioni con Renzo Cassigoli*, Firenze, Passigli.
- LUZI, Mario (2005): *Pace e guerra*, a cura di Remo Poggi, Firenze, Maschietto.
- LUZI, Mario (2007): *Testimonianza*, in Fiamma Nicolodi (a cura di), *Luigi Dallapiccola nel suo secolo. Atti del convegno internazionale – Firenze, 10-12 dicembre 2004*, Firenze, Leo S. Olschki Editore, pp. 263-264.
- LUZI, Mario / SAMPAOLI, Luciano (1993): *Ut Pictura Poiesis*, Bologna, Nuova Compagnia Editrice.
- LUZI, Mario / SAMPAOLI, Luciano (1994): *Torre delle ore*, Milano, Vanni Scheiwiller Editore.
- LUZI, Mario / SAMPAOLI, Luciano (1997): *Il Tempo tra Poesia e Musica*, Milano, Nicola Crocetti Editore.
- LUZI, Mario / GIVONE, Sergio / D'ELIA, Gianni (2005): *Una voce dal bosco*, a cura di Renzo Cassigoli, Milano, L'Unità – Nuova Iniziativa Editoriale.
- PINZAUTI, Leonardo (2001): «Un amore riluttante. Mario Luzi racconta il suo Verdi», *Amadeus XII* – 9 settembre 2001, pp. 42-45.
- PIOVANO, Attilio; LUZ, Fabio (a cura di) (1997): *La terza mano del pianista*, Torino, Testo & Immagine.
- VIGOLO, Giorgio (1971): *Mille e una sera all'opera e al concerto*, Firenze, Sansoni.