



Giuseppe Martini

Dante e Verdi



Abstract

La figura e l'opera di Dante furono per Giuseppe Verdi oggetto di culto: si spiegano così tanto la sua diffidenza ad aderire a qualsiasi manifestazione pubblica nei confronti del poeta, quanto la sua prudenza ad avvicinarsi a testi dell'opera dantesca per musicarli. Nonostante questo, Verdi ha messo in musica tre testi che considerava di Dante, e sono tre testi religiosi. Due di questi, il *Padre nostro* e l'*Ave Maria* cosiddetti "volgarizzati da Dante", erano infatti ancora considerati di paternità dantesca, mentre per le *Laudi alla Vergine Maria*, terzo del *Pezzi sacri*, egli si rivolse a uno dei punti più alti della *Commedia*, la preghiera di San Bernardo alla Vergine. In tutte e tre le circostanze l'espressività raccolta e la propensione a un sublime consono alla poesia dantesca vengono tradotti in un aggiornamento dello stile polifonico rinascimentale di Pierluigi da Palestrina. Sono operazioni musicali che dimostrano come i punti di contatto fra i due autori debbano individuarsi, più che in tratti caratteriali o nell'immagine di tutori dello spirito nazionale che gli attribuì il XIX secolo, nella comune consapevolezza della continuità linguistica della cultura italiana, nel loro ruolo di sistematori critici del proprio presente e nella capacità di cogliere la realtà anticipandola proprio attraverso i rispettivi domini espressivi.

Giuseppe Verdi had a real veneration for Dante. On this account, we can appreciate both Verdi's mistrust of public commemorative events for Dante and his wariness in setting Dante's poems to music. Nonetheless, Verdi set to music three of Dante's texts, all of them religious. The first two, *Padre nostro* and *Ave Maria*, were still judged written by Dante, while the third one, the *Laudi alla Vergine Maria* in the *Pezzi sacri*, is the high prayer of St. Bernardo to the Virgin in *Paradiso*. In all of them, the intimate feeling and the sublime appropriate to Dante's poetry is translated into music following on Palestrina's style. This musical strategy shows that any resemblance between Dante and Verdi can be found neither in their temperament nor in the role of Fathers of the Nation ascribed to them in the XIX century, but in their awareness of the connection of modern languages with the past ones, in their cultural authority and in their skill to explain the forthcoming reality thanks to a full control of their respective expertises.



Le celebrazioni del 1865

Il 14 maggio 1865 s'inaugurarono a Firenze le celebrazioni del sesto centenario della nascita di Dante Alighieri. Giuseppe Verdi non ci andò.

Precisiamo che era stato invitato ufficialmente. Non deve stupire che non ci sia andato, visto che non amava questo genere di manifestazioni. Non le amava nel

1865, ma le amerà ancora meno nel 1875, quando verrà invitato dal sindaco di Firenze per quelle michelangiolesche, e le avrebbe amate pochissimo anche nel 1880, in occasione di quelle per Palestrina della Società Musicale Romana. Si aggiunga che nel 1864 era stato invitato a far parte del comitato per le celebrazioni di Guido d'Arezzo, il maggior teorico musicale medievale: e lì accadde un piccolo incidente, ma dagli effetti a lunga gittata. Nel comitato artistico figuravano le maggiori personalità musicali del tempo: Gioachino Rossini presidente onorario, Giovanni Pacini presidente effettivo, Saverio Mercadante segretario, e poi Verdi, ma senza titoli specifici. Cosa che sotto sotto dovette indispettirlo. La sua risposta ad Angiolo De Bacci-Venuti, promotore delle manifestazioni, fu diplomatica («Ammiro queste feste, queste onorificenze; vedo con piacere che altri ne gioisca, ma io amo la quiete e l'oblio. Prego Sig. De Bacci di voler accettare le mie scuse e di lasciarmi nella mia oscurità»), ma con Ricordi si sfogò commentando la composizione del comitato (I-Mr):

Con Rossini presidente onorario. Con Pacini presidente. Con Mercadante... forse consigliere. Dopo, s'intende, il mio rispettabile lo in qualità forse di portiere. Se avessero frapposto altri due nomi fra Mercadante, e me, avrei potuto dire modestamente con Dante «*Ond'io fui sesto fra cotanto senno*».

Notato per inciso che basta poco e subito s'incappa in un Verdi che cita Dante, osserviamo che il 3 settembre 1875, declinando l'invito alle celebrazioni michelangiolesche, Verdi rispose al sindaco di Firenze con un'argomentazione che sfrutterà spesso in seguito (US-NYW):

Ella capirà, Ill.^{mo} Sig.^r Sindaco, che se accettassi ora di venire a Firenze, avrei dovuto andar prima a Ferrara per Ariosto; a Padova per Petrarca; a Bergamo per Donizetti e Mayer, e via via in tanti e tanti altri paesi. Io devo mio malgrado declinare l'onore di assistere a queste frequenti Solennità perché oltre alla fatica, il tempo mi mancherebbe assolutamente.

Invece alle celebrazioni dantesche avrebbe forse voluto partecipare, ma non lo fece per due motivi di forza maggiore: primo, quando intorno a febbraio ricevette l'invito, suo padre Carlo si era ammalato seriamente; secondo, in marzo e aprile Verdi – ancora deputato alla Camera – si ritrovò nel pieno del tentativo frenetico di modificare alcuni articoli sul diritto d'autore che gli premevano particolarmente nel redigendo codice di commercio, ed era stato nominato all'interno di un'apposita commissione parlamentare.

C'era un ulteriore deterrente, tuttavia, alla tentazione di accettare l'invito: gli era stato chiesto di comporre un pezzo musicale in onore di Dante, da eseguire in apertura delle celebrazioni. Non conosciamo i dettagli della richiesta, poiché la lettera d'invito non ci è pervenuta ma, per quanto non amasse scrivere pezzi d'occasione e quasi sempre rifiutasse e rifiuterà inviti del genere, qui Verdi avrebbe forse fatto uno strappo alla regola. Lo sappiamo da una lettera del 2 aprile al suo editore Tito Ricordi (I-Mr):

Sono stato costretto anche di ricusare pel centenario di Dante. È la sola circostanza per cui avrei derogato dalle mie abitudini, ed avrei superata facilmente la mia antipatia a scrivere pezzi di circostanza; ma sarebbe stato impossibile di fare qualche cosa che potesse riuscire tollerabile. Chi sa come s'interpreterà questo mio rifiuto! Pel monumento a Guido d'Arezzo non han mancato di dire che io volevo essere Presidente della Commissione. Presidente!... guarda un po' che gran cosa! Non so cosa inventeranno ora!... Si lasceranno dire...

(ovviamente: non ragioniam di lor, ma guarda e passa).

Del suo fastidio per i pezzi d'occasione, riferendosi anche alle celebrazioni dantesche, scriverà il 23 dicembre 1867 al poeta Raffaele Colucci, che gli aveva chiesto un brano per ricordare Giovanni Pacini appena scomparso (I-Sac):

Le dirò in due parole, che io non sono atto fare quant'Ella mi domanda. Ho ricusato, perfino per le feste di Dante e di Guido, di comporre quella sorte di pezzi, che non hanno, né possono avere nissun valore artistico: intendiamoci bene, artistico, non musicale. Inoltre me pare che vi sia da noi troppa prolusione di feste, di onori, di monumenti, e credo altresì, che i veri grandi uomini non ne abbiano bisogno: per i mediocri, non ne vale la spesa. Non creda che io voglia, parlando così, disapprovare gli onori proposti. No: io non voglio che esprimere le mie idee e giustificare, in certo qual modo, il mio rifiuto.

In ogni modo ci teneva a essere informato sulle celebrazioni dantesche e il 12 maggio si rivolse all'amicissimo Opprandino Arrivabene, che in quanto giornalista risiedeva a Firenze (MCV): «Basta, io, come diceva Mustafà, non mi muovo via di qua: v'aspetto ora, dopo, più tardi, quando vorrete. Intanto tu mi dirai tutto quello che vi sarà di bene e di male nelle feste di Dante».

Ma non è finita qui.

Ravenna in quei giorni viveva i convulsi momenti dell'ostensione nel Quadrarco di Braccioforte delle ossa di Dante, ritrovate in una cassetta di legno dove erano state nascoste dai frati di San Francesco nel XVII secolo. Il 23 giugno Verdi riceve una lettera dell'amico Angelo Mariani (I-VSAv), direttore d'orchestra allora a Genova che, in quanto ravennate, era stato coinvolto in quelle celebrazioni nella sua città:

Vengo dal Sepolcro di Dante dove mi fermai per 8 ore per fare da testimone alla cerimonia di togliere dalla cassa le ossa dell'altissimo poeta, e formarne, con un fusto di filo di ferro, lo scheletro ove rimasi commosso, e più volte potei baciare quel sacro teschio.

Ivi conobbi il pittore Scaramuzza, che pur egli era testimone, il quale, dopo avermi chiesto con *sommo interesse*, nuove di te e delle cose tue e mi commise di salutarti caramente.

Io poi non ti scrissi più da Genova perché negli ultimi giorni che ci fui dovei comporre un inno per le feste dantesche di Ravenna, e siccome fu lavoro fatto in fretta, non ebbi tempo di scriverti un saluto prima di recarmi qui in patria.

Domani e domenica saranno per Ravenna giorni d'esultanza generale. Fu proprio provvidenziale l'aver trovato delle preziosissime ossa di Dante. Perché non vieni a vederle?

Perché no? avrebbe risposto Verdi se avesse potuto – ma non possediamo la sua risposta.

La realtà è che, nonostante tutte queste ritrosie, la sua devozione verso Dante era priva di riserve. La *Commedia* era stata fra le sue letture giovanili più appassionante, e non è raro nelle sue lettere imbattersi in citazioni dantesche. Già il 15 dicembre 1835, scrivendo al suo ex maestro Vincenzo Lavigna (I-MZc), per riferirsi a certi intoppi di viaggio verso Milano generati dalle questioni sorte a Busseto sulla sua nomina a maestro di musica, esordisce un bel «Nuovi tormenti e nuovi tormentati».

Ancora più esplicita una lettera del 19 luglio 1896 a Giuseppina Negri-Morosini, a commento del discorso tenuto il 29 maggio 1896 dal sindaco di Milano Gaetano Negri per l'inaugurazione delle conferenze organizzate dal comitato milanese della Società Dantesca Italiana (I-Ms; Scherillo 1912, p. 205; ed. Montorfani 2013, n. 220, p. 260): «Magnifico stupendo il discorso del Sen. Negri su Dante! Non si poteva dir meglio, né dire più vero! Oh sì: Dante è proprio il più grande di tutti! Omero, i Tragici Greci, Shakespeare, i Biblici, grandi sublimi spesso non sono né così universali, né così completi».

Tuttora nella sua camera della villa di Sant'Agata sono al loro posto i due ritratti dei suoi scrittori di culto: simmetrica a quello di Shakespeare (si è visto che Verdi, non conoscendo l'inglese, scriveva il cognome come lo pronunciava), colui che meglio di tutti "inventava il vero"¹, è una piccola acquaforte che riproduce il ritratto dantesco di Raffaello Morghen (fig. 1). Peraltro, in un album conservava anche un disegno dell'amico Domenico Morelli con *Dante e Beatrice fanciulli*, da cui sperava il pittore traesse per lui un piccolo quadretto («due figurine, un sasso, un cespuglio di fiori, un albero o due, un po' di cielo ed amen. Ci vorrebbe tanto a farlo per me? Io me lo terrei come una reliquia e lo metterei nella mia stanza»; a Cesare De Sanctis, 26 marzo 1870, I-Rli; Gatti 1931, pp. 329-330).

Era un culto per Dante tutto ottocentesco, per il mito fondativo culturale del Paese e per l'uomo enciclopedico dal linguaggio sublimante, in consonanza con Negri, per il quale «Dante è propriamente il genio creatore e protettore dell'idea italiana. Io non so se, senza Dante, ci sarebbe stata l'Italia» (Negri 1898, p. XVIII).

Quando il 14 novembre 1891 ritroviamo Verdi nel mezzo di una discussione con Ulisse Branzanti (che per sbaglio chiama Bramanti), membro della commissione ravennate per la realizzazione del mausoleo a Dante, a cui non aveva inviato contributo finanziario come evidentemente richiesto, il compositore coglie l'occasione per sintetizzare definitivamente la propria idea di Dante (*Giubileo*, pp. 211-214):

Rimediare all'inconveniente... Ella dice? Ma quale?... Inconveniente perché io non ho mandato il mio obolo pel monumento a Dante?... Dante si è innalzato da sé stesso monumento tale, e di tale altezza, cui nissuno arriva. Non abbassiamolo con manifestazioni che lo mettono a livello di tant'altri, anche i più mediocri. A quel nome io non oso alzare inni: abbasso il capo, e venero in silenzio.

¹ Uno dei motti verdiani più celebri, in lettera a Clara Maffei del 20 ottobre 1876 (I-Mb): «Copiare il Vero può essere una buona cosa, ma *Inventare il Vero* è meglio, molto meglio».



Fig. 1: I ritratti di Dante e Shakespeare nella camera di Giuseppe Verdi nella sua villa di Sant'Agata.

Dante di casa Verdi

Per sapere quali edizioni delle opere dantesche Verdi possedeva e leggeva chinando il capo e venerando in silenzio, possiamo contare su quanto è presente nella biblioteca della sua villa di Sant'Agata. La più antica in suo possesso risulta *La divina Commedia, con argomenti e note di Giovanni Boccaccio*, stampata a Milano dalla Società Tipografica de' Classici Italiani nel 1832, di cui sono rimasti solo i primi due volumi. Si tratta probabilmente dell'edizione su cui Verdi lesse il poema da ragazzo, forse acquistata a Milano durante gli anni di studio per conseguire il diploma di maestro di musica da privatista. A parte la data di stampa, lo fa sospettare la mancanza del terzo volume, forse causata da uno smarrimento durante qualche trasloco: a conferma che il volume era perduto quando Verdi era ancora vivo è la sua richiesta a Ricordi di occuparsi del rifacimento in marocchino e oro della copertina di

due volumi della *Commedia*, il cui pagamento risulta scalato dal credito di Verdi con l'editore nel 1878 (I-VSAv).

Della *Commedia* Verdi aggiunse molto tempo dopo sui propri scaffali altre due edizioni: la prima è quella fiorentina in 8° di Barbera, Bianchi e c. del 1865 commentata dal Fraticelli (*La Divina Commedia, nuova edizione da aggiunte e correzioni arricchita del ritratto e de cenni storici intorno al poeta del rimario, d'un indice, e di tre tavole; col comento di Pietro Fraticelli*), elegante edizione con note a piè del testo, il ritratto giottesco di Dante in antiporta, schemi illustrati dei tre regni ultraterreni e un rimario in coda; la seconda è un'edizione di lusso, *La Commedia col commento inedito di Stefano Talice da Ricaldone pubblicato per cura di Vincenzo Promis e di Carlo Negroni*, pregevole volume in 4° con commento in latino, realizzato su sollecitazione del re Umberto I per suo figlio Vittorio Emanuele (Torino, Bona, 1886).

Sensibile com'era all'arte figurativa, Verdi non avrebbe potuto sottrarsi il piacere di possedere almeno una raccolta iconografica sul poema, che non è detto non gli sia provenuta da Guido Biagi, bibliotecario alla Marucelliana di Firenze e genero del suo scomparso amico Giuseppe Piroli, autore della prefazione: negli ultimi anni arrivò infatti in villa la raccolta di illustrazioni di Stradano pubblicate a Firenze da Alinari nel 1893 (*Dante, illustrazioni alla Divina Commedia dell'artista fiammingo Giovanni Stradano 1587 riprodotte in fototipia dall'originale conservato nella Reale Biblioteca Medico Laurenziana di Firenze*) che si andava ad aggiungere alla *Galleria dantesca* di Francesco Scaramuzza uscita a Milano da Hoepli nel 1880 – si è visto che Scaramuzza, nativo di Sissa non lontano da Busseto, conosceva personalmente Verdi – che però faceva parte della biblioteca della moglie Giuseppina. Alla collezione della Strepponi apparteneva un'altra edizione della *Commedia*, quella *con chiose e ragionamenti di Federico Alizeri* (Genova, Sambolino, 1880), di cui è presente solo il IV volume (*Paradiso*): andava forse a colmare il vuoto del perduto volume dell'edizione del 1832?

Verdi leggeva le altre opere di Dante nell'edizione Barbera, Bianchi e c., anch'esse commentate dal Fraticelli: i tre volumi delle *Opere minori* (*Canzoniere, Vita nuova, Il Convito*) usciti nel 1856-57 e quello del 1865 con *I trattati de vulgari eloquio, De monarchia e Questio De Aqua et Terra*.

All'edizione 1832 della *Commedia* Verdi aveva certamente affiancato già in gioventù la biografia dantesca di Giovanni Battista Fanelli, *Vita di Dante Alighieri* (Pistoia, Tipografia Cino, 1837). Anni dopo si procurerà anche la *Vita di Dante* di Cesare Balbo, uscita da Le Monnier a Firenze nel 1853. Il Verdi pensoso degli anni Ottanta avvicinerà anche la saggistica: il *Diario dantesco tratto dalla Divina*

Commedia di Enrichetta Capecelatro (Roma, Tipografia Elzeviriana, 1881) e i più celebri *Saggi danteschi* di Giuseppe Finzi (Torino, Loescher, 1888).

Donna che perdona, donna che redime? Dante nel teatro verdiano

La distanza cronologica e culturale fra Dante e Verdi e un rapporto che per forza di cose è unidirezionale (Verdi nei confronti di Dante) sconsigliano di appoggiare qualsiasi parallelo fra i due sulle rispettive idee musicali, né avrebbe senso scomodare la distinzione dantesca fra musica “mundana” (quella delle sfere celesti) e “humana” (quella dell’attività umana terrena), poiché è chiaro che è solamente a quest’ultima che pertiene ed era per Verdi immaginabile il fare musicale.

È invece inevitabile – anche se poco produttivo – sostare brevemente sull’unica apparizione di un personaggio della *Commedia* nel teatro verdiano, che è quello di Cunizza da Romano (nel libretto il nome ha l’affricata scempia) nella sua prima opera, *Oberto, conte di San Bonifacio* (1839). Come è noto a dantisti e medievisti, la sorella di Ezzelino III aveva saputo approfittare delle occasioni e godersi una vita avventurosa, compresa la fuga passionale con il trovatore Sordello da Goito, salvo distinguersi per qualche atto di liberalità dopo la rovina dei Romano, una volta stabilitasi a Firenze (Coletti 2005). Notizie dettagliate su quest’ultimo scorcio della sua vita, che devono essere giunte a Dante da fonti affidabili (Cunizza a Firenze era stata accolta in casa Cavalcanti), sono state verosimilmente decisive nella sua scelta di porla fra gli spiriti amanti nel Cielo di Venere (*Par.* IV, vv. 32-54), e a sua volta la fama rimbalzata dal poema ha consegnato l’immagine della nobildonna all’Ottocento letterario.

Nel libretto di *Oberto* Cunizza appare del resto come donna virtuosa, il cui sacrificio sentimentale è ispirato a spirito di giustizia: destinata sposa a Riccardo di Salinguerra, rinuncia alle nozze quando apprende che questi era già promesso a Leonora, figlia del proscritto Oberto, e anzi gli impone di rispettare la vecchia promessa. È spingersi troppo oltre sostenere che Verdi leggesse in Cunizza un simbolo di redenzione collettiva come l’eterno femminino goethiano (Rostagno 2013): a parte il fatto che un compositore teatrale al debutto non avrebbe potuto imporre le proprie poetiche scelte al di fuori dell’ambito musicale, il personaggio è certamente da ascrivere tutto al librettista – Temistocle Solera o Antonio Piazza che sia² – e

² Le origini del libretto di *Oberto, conte di San Bonifacio* sono tuttora avvolte nel mistero: non è chiaro fino a che punto Temistocle Solera, autore della versione definitiva, abbia rimaneggiato i personaggi da un precedente e perduto libretto intitolato *Lord Hamilton* del giornalista Antonio Piazza, a cui Verdi aveva consegnato in un primo momento l’incarico, come lo stesso Verdi riferisce in una lettera a Emilio Seletti del 14 marzo 1871.

semmai appare assimilabile a un “tipo”, a uno stereotipo drammaturgico estremo, in questo caso quello della donna che non accetta di vivere un amore impuro, sul genere di Adalgisa in *Norma*: non uno spirito amante, ma uno spirito che, piuttosto che essere amata male, rinuncia all’amore. In realtà qui l’unico amore che circola è quello di Oberto per la figlia. La musica che ci mette Verdi non aggiunge granché al personaggio di Cuniza. Perciò il dossier dantesco sul piano del melodramma verdiano può dirsi chiuso qui.

Cose sacre

Nell’intrapresa di un confronto fra Dante e Verdi, anche il piano religioso si mostra refrattario. Francamente antitetiche le rispettive posizioni in materia, è d’importanza comunque notare che quella verdiana si alimenta a uno scetticismo che richiede la necessità di una mutua compassione a risarcimento dell’indifferenza della natura ai casi umani. Più affini i due nei confronti del clero, quantunque più severo Verdi nella generalizzazione di una diagnosi di ipocrisia (e qui ci risuona il dantesco Gerione «faccia d’uom giusto»), senza tuttavia escluderne eccezioni per doti di cultura e liberismo, come nel caso del canonico di Vidalenzo, Giovanni Avanzi (ed. Martini 2017, p. 719). Verdi è però sensibilissimo al pari di Dante alla devozione come manifestarsi della purezza di spirito o strumento di elevazione (si pensi a *Par. XIV*, vv. 122-123: «una melode / che mi rapiva»), ed è su questo punto che si è avvalsa la sua scelta di avvicinarsi a testi danteschi da musicare.

Risulta allora marginale che fossero apocrifi quelli su cui dapprima è caduto l’occhio di Verdi, se non altro perché all’epoca ritenuti autentici. Il *Pater noster* e l’*Ave Maria* cosiddetti “volgarizzati da Dante”³ non li lesse, come è stato sostenuto (Rostagno 2013, p. 110; fig. 2), da *La professione di fede di Dante Alighieri o parafrasi in terza rima del Credo, de’ Sacramenti, del Decalogo, dei Vizi capitali, del Pater Noster e dell’Ave Maria*, edito nel 1865 a Firenze dalla Società Toscana per la diffusione di buoni libri (che Verdi, si è visto, non possedeva), bensì dal primo tomo delle *Opere minori* commentate dal Fraticelli (che invece, si è visto, possedeva).

³ Come è noto, il *Pater* è una parafrasi in volgare dell’*Oratio Dominica* basata a sua volta sul *Padre nostro* di *Purg. XI*, vv. 1-24 (infatti Gatti 1931, vol. II, pp. 461-462 credeva che i versi provenissero da qui), mentre l’*Ave Maria* è una parafrasi in volgare di un’*Ave Maria* trecentesca attribuita ad Antonio de’ Beccari da Ferrara. Insieme alla parafrasi di *Credo*, *Sacramenti*, *Decalogo* e *Vizi capitali*, oggi ritenuti ugualmente apocrifi, nel XIX secolo si riteneva costituissero la cosiddetta *Professione di fede* di Dante, secondo leggenda scritta a Ravenna per difendersi da accuse di eresia.



Fig. 2: Giuseppe Verdi, *Pater noster*, copertina dello spartito (Milano, Ricordi, 1880) e *Ave Maria volgarizzata da Dante*, copertina dello spartito per canto e pianoforte (Milano, Ricordi, 1880).

Lo conferma in una lettera del 31 luglio 1879 al compositore Ferdinand Hiller, che stava lavorando sulla sesta delle sette traduzioni dei Salmi attribuite a Dante (D-KNa):

Il bello si è che nell'inverno passato mi era venuto in mente di musicare io quel Salmo, ma fortunatamente cambiai idea, e mi decisi poi a fare il *Pater Noster* a cinque voci tradotto da Dante stesso, e che trovasi appunto nelle sue *Opere Minori* da cui voi traeste il vostro *De Profundis*.

Circa la destinazione dei pezzi Verdi scrive a Pirolì il 10 febbraio 1880 (I-Rli):

Si tratta di fare così in quaresima avanzata un Concerto di Beneficenza, e sarebbe mia intenzione, con una parte del prodotto formare un fondo per istituire una Società Corale pel popolo. Per questo ho promesso di far eseguire un Pater ed un Ave che ho composti da qualche tempo su versi di Dante; quelli che trovansi nella sua Professione di Fede.

La "Società corale" era in realtà la Società Orchestrale della Scala di Milano fondata da Franco Faccio nel 1878, che le pressioni di Verdi cercavano di sottrarre alla specializzazione sinfonico-concertistica crescente sull'onda delle mode

germanizzanti, per spostarla verso la coralità, ritenuta da Verdi stesso – per convinzione o per interesse (dire per “politica culturale” è eccessivo) – più identitaria per la civiltà musicale italiana. Del resto Verdi era in quel periodo più impegnato semmai ad accreditarsi anche sul piano della creazione musicale sacra.

Il trattamento mottettistico omofonico a cinque voci miste a cappella del *Pater*, che si fa imitativo nei momenti di elevazione spirituale, ribadisce la volontà di riallaccio al mondo di Pierluigi da Palestrina e della sua purezza espressiva, ancorata a salda scrittura vocale, quantunque rispolverata da passaggi più moderni: sia armonici – per stessa ammissione a Hiller il 7 gennaio 1880, (D-KNa) –, a cui vanno ricollegati i cromatismi non dunque d’ispirazione seicentesca (Berger 1969, p. 24); sia tematici – la «frase che ritorna di quando, in quando è divina», di cui scrive Ricordi a Verdi il 6 gennaio è quella su «santificato sia sempre il tuo nome» (I-BSAv).

Si conferma perciò che Verdi deve aver lavorato ai due pezzi fra 1878 e 1879, come al suo solito con molto riserbo. Il 20 settembre 1879 contattò Ricordi per la pubblicazione, il 14 ottobre Arrivabene gli segnalava un articolo del *Fanfulla* di due giorni prima «nel quale si parla di te e di un tuo *Pater* ed *Ave*, sogno o realtà che sia» (I-VSAv). Ricordi pubblicò i brani in due fascicoli con elegantissime copertine disegnate da Alfredo Edel (l’anno successivo quella di *Simon Boccanegra* sarà esemplata su quella dell’*Ave Maria*) che sfruttavano capitali in una *gotica rotunda* molto fiorita e fantasiosa, una *littera* tornata di moda nell’editoria decorativa di quel periodo (ma il *Pater* con capolettera insulareggiante)⁴. La prima esecuzione avvenne il 18 aprile 1880 alla Scala sotto la direzione di Faccio, alla presenza di Verdi, insieme a pezzi di Cherubini, Lotti, Ronchetti Monteviti, Palestrina, Bazzini, Rossini, Stradella.

L’impressione di modernismo operistico, non infondata, alla quale dagli ascoltatori più avvertiti (Filippi 1880) fu associata subito l’*Ave Maria* per soprano e archi non va confusa con un limite stilistico (Martin 1988), bensì letta all’interno della diversissima concezione verdiana fra preghiera collettiva alla divinità e preghiera di intercessione a una figura circonfusa di umanità. Niente di strano dunque che quest’*Ave Maria* sia per voce sola, con commento strumentale e in costante alternanza fra oscurità e luce, turbamenti e speranze, cadute e risollevarimenti. Né le luminosità o le pacificazioni sono da interpretarsi come aperture di fede: semmai conforto nella protezione per chi vive da questa parte, sulla terra, nel regno del dolore (inflexioni su «che ci guardi dal mal» e «viver sì quaggiù»). Ciò peraltro non comporta di necessità intimismo: alla prima esecuzione gli archi erano centotrenta e il coro di trecento elementi.

⁴ L’*Ave Maria* fu pubblicata da Ricordi in riduzione par canto e pianoforte (n. lastra 46854), per canto, violino e harmonium (46916) e harmonium o pianoforte solo (46923). Il *Pater noster* reca n. di lastra 46821.

Al contrario, nelle *Laudi alla Vergine Maria* che Verdi musicò dieci anni dopo⁵ traendo il testo dalla preghiera di San Bernardo in *Par. XXXIII*, vv. 1-21, le quattro voci femminili senza accompagnamento puntano a un'atmosfera opposta. La prevalenza omofonica, il sapore modale, la presenza di frequenti madrigalismi (cioè un'implicazione più profonda della semantica musicale con quella verbale)⁶ e, non ultima, l'applicazione di una simbologia ternaria a più livelli (molto dantesca)⁷, sono segnali d'inequivocabile ricerca di espressività raccolta, consona all'ultimo Verdi⁸. Né l'opposizione fra scaletta discendente dei soprani e salti vocali dei contralti alla parola *liberamente*, oltretutto evidenziata da un rallentamento, deve intendersi come sintomo di dubbio, nel solito schema dell'agnosticismo o "religiosità terrena" verdiana, come si usa dire per la *Messa da Requiem*: semmai, espressione di spontaneità che si libra senza vincoli, come mostra la melodia speculare alle parole *al dimandar* per sottolineare la coincidenza fra desiderio del supplicante e risposta della Vergine.

L'additamento stilistico è ancora una volta tutt'uno con la sostanza spirituale. Per Verdi, la sacralità dei versi danteschi, il sempre più accresciuto interesse per la polifonia cinquecentesca⁹ e l'ambizione di oggettività nella rilettura dei testi sacri così come espressa l'1 marzo 1896 a Giovanni Tebaldini a proposito del *Te Deum*, escludono interpolazioni ermeneutiche personali (nel senso della "farcitura" dantesca come quella del *Padre nostro* purgatoriale): secondo Verdi – lo scriveva al collega Leopoldo Mastrigli nel 1893 – i «divini versi di Dante» richiedono «serenità e calma» e un «carattere religioso» che, alla luce dei fatti, è espressione pura e fondata sulla parola portatrice di significato, in una progressiva presa di distanza con l'immagine dantesca vigente nell'Italia umbertina.

⁵ Prima esecuzione a Parigi, Théâtre de l'Opéra, 7 aprile 1898, insieme a *Stabat Mater* e *Te Deum*, con cui formò il trittico dei *Pezzi sacri*. A questi nella prassi fu aggregata in seguito impropriamente l'*Ave Maria su scala enigmatica*, che Verdi musicò e considerava separatamente da quelli.

⁶ Si osservi per esempio il passo «termine fisso d'eterno consiglio» (*Par. XXXIII*, v. 3) con i primi soprani fissi al mi e i secondi contralti al do diesis: disordine della vita terrena espresso con movimento delle voci. O l'ascesa delle voci per esprimere l'apertura del fiore.

⁷ Per esempio: l'inizio è a tre voci, il canone su "Donna se' tanto grande" è a tre (la quarta voce fa da basso armonico), la parola *Fattore* è cantata a tre in unisono.

⁸ A mero titolo di cronaca, Verdi dopo qualche esitazione declinò l'inserzione propostagli da Arrigo Boito di due versi danteschi nella preghiera *Pietà Signor* che musicò nel 1894 per beneficenza in favore dei terremotati della Calabria («Agnel di Dio che le peccata levi», da *Purg. XVI*, v. 18, preferendogli «Pietà di noi, del nostro error profondo»).

⁹ Priva di fondamento è l'ipotesi di una volontà di musicare l'episodio del Conte Ugolino, basata sulla richiesta di Verdi alla Biblioteca del Conservatorio di Firenze il 5 luglio 1894 di reperire un'intonazione di Vincenzo Galilei del 1582 su quel canto dantesco (Abbiati 1950, vol. IV, pp. 547-8, 553; Rivalta 1915, p. 127). Analogie letterarie fra versi di Piave per *Macbeth* e quelli danteschi di Ugolino sono da considerarsi normali nella librettistica del XIX secolo (Rosen 1989).

Verdi e Dante nell'Ottocento

Posto che la figura di Dante – guelfa alla Gioberti o Tommaseo, ghibellina alla Foscolo o Mazzini o Settembrini o Carducci, neutra alla De Sanctis – è assunta dall'Ottocento italiano come simbolo del genio italico e precorritrice del percorso compiuto da quello stesso Risorgimento a cui Verdi ha moralmente ed emotivamente reso il proprio obolo, un procedimento indiziario sui modi con cui l'Italia postunitaria ha rappresentato l'immagine di Verdi e Dante si può individuare sul confronto comunicativo della loro statuaria monumentale.

Il Dante pensoso e altero è pressoché standardizzato. Si veda la statua marmorea in Piazza Santa Croce a Firenze, eseguita da Enrico Pazzi e inaugurata proprio il primo giorno delle celebrazioni del 1865: Dante avvolto nel manto è respingente, sdegnoso mentre declama «Ahi serva Italia di dolore ostello» (Tobia 2011), un Dante che oppone se stesso alle miserie d'Italia e ne somatizza il riscatto attuato dall'unificazione (laddove nel 1842 la statua scolpita da Paolo Emilio Demi per la nicchia est del portico degli Uffizi celebra solo la gloria letteraria di un Dante laureato, appoggiato alla cetra e col volume della *Commedia* ben stretto mentre indica se stesso: gloria preterita d'Italia, non colui che ne addita il futuro nell'ammonimento etico).

Complemento del Dante sdegnoso è quello penseroso, che si ritrova sia a Padova sotto la Loggia Amulea (Vincenzo Vela, 1865), sia a Verona in Piazza dei Signori (Ugo Zannoni, 1865). In entrambi i casi non è laureato ed è còlto nell'atto creativo: penseroso però a Padova, con gli strumenti dello scrivere, non togato ma anzi coi calzari in vista; in pausa di lavoro a Verona, con il fascicolo del Poema mentre osserva la realtà. Il primo è un Dante nel momento del suo essere nella Storia, il secondo un Dante che giudica il mondo con severità (Tobia 1997).

Al filone del Dante allocutorio s'iscrivono invece il marmo di Tito Angelini e Tommaso Solari in Piazza Dante a Napoli, dal fare al contempo dimostrativo e protettivo (laddove il Dante fiorentino richiama il mondo a sé) e il monumento di Cesare Zocchi a Trento del 1896, più predicativo e ammonitorio. Ma la statua di Napoli è del 1871 e addita virilmente alla provvidenzialità dell'unità laica del Paese alludendo a *Par.* XXVII, vv. 61-63, quella di Trento segna un confine politico (al pari, l'erma di Antonio Camaur a Gradisca d'Isonzo: Dante come succedaneo del tricolore).

Vale la pena osservare infine che, nel contesto di riaffermazione identitaria degli italiani emigrati, la statua bronzea di Ettore Ximenes nel Dante Park di New York (1921, una copia coeva anche nel Meridian Hill Park di Washington), mostra il poeta

laureato, con la *Commedia* e in un'imponenza che trasmette stabilità e consapevolezza del proprio ruolo storico: qui serviva non un Dante problematico, ma assertivo.

Viceversa, nel rappresentare la figura di Verdi in una statua pubblica il pensiero degli artisti (o dei committenti) si sintonizza sulla dimensione realistica, quotidiana. A Busseto (Luigi Secchi, 1913) è seduto e cogitante, fiero ma sereno nel suo guardare lontano; a Trieste (Alessandro Laforet, 1906) è ugualmente seduto ma avvolto in cappotto – quasi a proteggere l'italianità di confine; a Milano (Enrico Butti, 1913) è colto mentre guarda la sua creatura, la Casa di Riposo, come nelle fotografie mentre osservava il procedere dei lavori; a New York (Pasquale Civiletti, 1906), è il Verdi borghese, con il tabarro avvolto, un Verdi che ottiene successo e lo capitalizza.

Dante chiuso nell'orgoglio dei pensieri severi, in un cipiglio fiero e risentito, che talora si sciogliono in gestualità che traducono un sentire ammonitorio e salvifico al contempo; Verdi è l'uomo pacato e consapevole, che ha tradotto in musica i sentimenti di un popolo. Dante al di sopra dell'umanità, Verdi immerso nell'umanità. Dante giudica, Verdi comprende. Dante ha additato la strada, Verdi vi ha condotto tutti. Non inopportuno il sospetto che l'ispirazione di questa statuaria monumentale vada letta per paradosso: il Dante sovrastorico, immutabile, tutto pensiero e morale, tradisce l'interpretazione di una figura semmai profondamente storica, alla cui opera si riconduce la ragione unitaria del Paese; mentre il Verdi quotidiano, borghese, immerso nel fluire del presente è l'uomo a cui si attribuisce la guida sentimentale, e perciò ideale, del fatale percorso risorgimentale.



Fig. 3: Francesco Saverio Altamura (1822-1897), *Ecco colui che andò all'Inferno e tornò*, 1860-65, olio su tela, 88×208 cm. (Pescara, coll. privata); *Giuseppe Verdi passa davanti al Teatro alla Scala di Milano*, stampa fotografica, 1887-90 circa.

A conferma dell'assunto, si prenda l'immagine del Dante esule segnalato per la sua singolare esperienza ultraterrena nell'olio *Ecco colui che andò all'Inferno e tornò* di Francesco Saverio Altamura, conservato a Pescara e anch'esso del 1865, in cui un Dante pensieroso passa davanti alla chiesa di Santa Anastasia a Verona uscendo da un cono d'ombra verso la luce (facile metafora) mentre alcune donne lo guardano commentando sottovoce. E la si paragoni alla celebre fotografia che presume di cogliere Verdi passare davanti il Teatro alla Scala a Milano leggendo un giornale (fig. 3). Anche se il personaggio fotografato in realtà non è Verdi, l'intenzione è quella di spacciare un Verdi colto nella quotidianità, mentre i passanti guardano e commentano l'apparizione della celebrità. Immagini simili, intenzioni opposte: il Dante che dal mondo dell'assoluto cala nel presente, il Verdi che nella quotidianità della piazza appare come un'epifania sovrastorica.

La politica e l'orgoglio

In ogni modo l'addentellato più lampante fra Dante e Verdi resta quello individuabile sui profili politico e caratteriale (Mila 2005). Il tutto gira intorno alla fierezza sdegnosa, così lontana dallo stereotipo dell'italiano solare, godereccio, arrangione e incline al compromesso. Già solo per questo Verdi e Dante sarebbero due italiani atipicissimi; inflessibili verso l'autorità politica, tutori ferrei della propria dignità. Il fondamento indipendentista di Verdi, aborrente ogni debito verso l'istituto statale¹⁰, appare di facile pratica in anni di agio economico, ma il fiero cipiglio è sempre stato genuino fin dalla gioventù. Si aggiunga l'atteggiamento in occasione dei centenari illustri, e si ha solo un paio di esempi dell'orgoglio verdiano fra decine. L'orgoglioso però tradisce sempre il suo contrario: si sa che Dante avrebbe gradito l'alloro poetico e un insegnamento universitario, e il nervosismo di Verdi nei confronti di Rossini prima¹¹ e di chi lo accusava di wagnerismo poi, rivela la sua ambizione per il primato nel panorama musicale italiano.

Paralleli instaurati brandendo il *De Monarchia* risulterebbero fiacchi. Che Verdi ammettesse al clero solamente la cura spirituale non è posizione personale ma di

¹⁰ Esemplare il rifiuto della pensione di 600 lire allegata all'onorificenza dell'Ordine dei Savoia conferitagli nel 1869, naturalmente non richiesta, convertita poi da Verdi in due borse di beneficenza per studenti bussetani (Martini 2017, tomo I, pp. 228-229).

¹¹ Nel 1868 il ministro dell'Istruzione pubblica Emilio Broglio offrì a Gioachino Rossini la presidenza di un'associazione per la riforma della musica teatrale in Italia in una lettera, poi resa pubblica, in cui alludeva alla musica post-rossiniana come un'epoca di vuoto («Dopo Rossini, che vuol dire da 40 anni, cosa abbiamo? Quattro opere di Meyerbeer e...»). Verdi se ne risentì, ma più ancora quando si rese conto che nell'Italia unita per la quale aveva speso energie, entusiasmi e anche qualche risorsa, Rossini era ancora riconosciuto come il primo compositore teatrale, anche se da quarant'anni non scriveva più opere (ed. Martini 2017, tomo I, pp. 170-184; tomo II, pp. 966-1002).

gran parte di quella borghesia terriera e liberale a cui apparteneva. Anche se il Verdi che scriveva ad Arrivabene il 21 marzo 1877 «a dirti il vero quando leggo la storia dei Papi che fabbricano i Santi, sarei quasi tentato di andare dall'altra parte per non trovarmi con loro» (MCV) è pur lo stesso che, alla morte di Pio IX, ammette a Clara Maffei il 12 febbraio 1878: «Certamente io non sono per il Papa del *Sillabo*, ma sono per il Papa dell'amnistia, e del *Benedite, Gran Dio, l'Italia...*» (I-Mb). Puro senso di praticità laica.

Invero anche la cornice politica è limitativa a ogni parallelo, tanto più che, al contrario di Dante, l'impegno politico di Verdi è periferico: finanzia sottoscrizioni, incita alla lotta indipendentista, si informa, giudica o si accalora per l'accidentato processo unitario e postunitario, partecipa silenziosamente all'esecutivo per l'unione al Piemonte dell'ex ducato di Parma e Piacenza, malvolentieri ma con senso del dovere alla deputazione in Parlamento nel 1861 perché spinto da Cavour (e appena può se ne sfilava), e diffida del patriottismo di facciata¹².

Altra cosa è l'immagine che l'Italia unita si è fatta dei suoi due numi tutelari. Nel discorso del sindaco di Milano Negri, che porta la sottoscrizione ideale di Verdi, il Dante uomo d'azione usciva dalle baruffe di parte con una visione politica universale «così vera, così profonda e così italiana che il patriottismo italiano è commosso oggi ancora dalla parola del poeta, e gli riconosce oggi e sempre l'autorità di padre» (Negri 1898, p. XXVII). Il Dante ottocentesco tange qui sia col senso verdiano dell'italianità culturale, sia con la sua immagine di nume risorgimentale assegnata a Verdi dall'opinione pubblica fin negli anni Cinquanta, con la differenza che l'invettiva per Verdi è questione tutta privata. In questo senso sì, Verdi e Dante con le loro opere insegnano a bene vivere: ma per Dante è magistero assunto dall'esempio dell'aldilà, per Verdi dall'esperienza dell'aldiquà.

Non è un caso che la statuarìa *in mortem* assicuri loro una coincidenza eroica sovrastorica: Dante già nel 1830 nel cenotafio in Santa Croce e Verdi novant'anni dopo nell'ara del distrutto monumento di Parma appaiono seduti e togati a petto scoperto, Dante riflessivo e Verdi proteso, il primo osservatore del futuro, il secondo retore di un presente sorto da quegli stessi valori portati dalla propria opera (Rivalta 1913; fig. 4). E infine, certe cose non accadono a caso. L'autore delle decorazioni interne del mausoleo dove riposa Dante a Ravenna, Lodovico Pogliaghi, è lo stesso di quelle della Casa di Riposo per musicisti di Milano in cui è sepolto Verdi con la Strepponi.

¹² A Clara Maffei nella citata lettera del 12 febbraio 1878, sempre su Pio IX: «Tutto quello che ha fatto di bene e di male è riuscito ad utile del paese, ed in fondo era una buona natura, e buon Italiano; meglio di tant'altri che non gridano che Patria, Patria».



Fig. 4: Stefano Ricci, *Cenotafio di Dante Alighieri*, marmo, 1830 (Firenze, S. Croce); Ettore Ximenes, *Ara del Monumento a Giuseppe Verdi*, bronzo, 1920 (Parma, Piazzale della Pace).

L'Italia è un'espressione linguistica

Nell'Italia postunitaria non c'erano dubbi che Dante avesse apportato al Paese «lo strumento di una lingua perfetta» (Negri 1898, p. XVIII), anche nell'immagine retorica delle parlate locali che si stringono a lui partecipando alla sua gloria. Dall'altra parte, la coincidenza della figura di Verdi col processo risorgimentale va letta più correttamente nel complesso di strumenti linguistici musicali con i quali il suo teatro ha dato voce ai sentimenti del vivere insieme, della dignità personale, dei principii civili, del valore delle passioni. Due paradigmi linguistici, gli stessi che si ritrovano nella potenzialità affabulatoria dei versi verdiani e di quelli danteschi (e allo stuolo dei loro sacerdoti-*fans*, unici nel loro genere), ove non sfuggirà che, anche all'atto della memorizzazione, la componente musicale esterna nella parola scenica di Verdi ricopre un ruolo decisivo, mentre in Dante la musicalità è tutta interna alla parola.

Questa divaricazione tende a ricomporsi proprio in lavori verdiani come le *Laudi*, dove cioè la parola avvicina al massimo la musicalità esterna a quella interna sprigionata dal verso dantesco. Le operazioni musicali di Verdi sui versi di Dante, quantunque condotte con il massimo della cautela, dimostrano che la sua "politica culturale" degli Ottanta non era che la maturazione nella ricerca ideale, perseguita fin dagli esordi, di una continuità fra passato e presente, fra tradizione e innovazione, che è il portato autoriflessivo più notevole della sua musica e più identitario per la cultura italiana. Si aggiungano per entrambi tre momenti che discendono da quanto esposto fin qui: una convinzione continuativa della storia linguistica (latino-volgare per Dante; Palestrina-modernità per Verdi), il duplice ruolo di autori e sistematori

critici nei rispettivi campi (Dante fissa le categorie della storia letteraria del proprio tempo, Verdi di quella musicale) e la capacità di rappresentare la varietà umana fino a permettere di cogliere nel presente situazioni perspicue del loro mondo creativo. Significa anche questo «inventare il vero».

Come ha ben osservato un lettore di gusto e raffinatezza superiori, la capacità indiscussa di Dante e Verdi di valicare i sistemi culturali consiste proprio nella constatazione che verso dantesco e musica verdiana arrivano prima della loro cultura e dei loro significati. Proprio Gianfranco Contini ci offre perciò qui una conclusione: quando nel suo celebre saggio *Un'interpretazione di Dante*, esplicitando un lapsus, precisa che la popolarità di Dante, per struttura del verso, potenza di immagini e ritmo «è dunque repertorio vocale, stavo per dire verdiano».

L'autore

Giuseppe Martini, storico della musica e specialista verdiano, è Segretario scientifico dell'Istituto nazionale di studi verdiani. Su Verdi, fra le varie cose, ha curato il primo volume dell'edizione nazionale dei carteggi verdiani (*Carteggio Verdi-Piroli*) e la mostra *Verdi proprietario e politico* in Archivio di Stato di Parma nel 2013, e ha scritto e condotto dieci documentari televisivi su Verdi per il canale Classica. Si è occupato anche di storia musicale dal Cinque al Settecento, oltre a qualche escursione in ambito letterario e storico-artistico. Collabora con il Teatro Regio di Parma, la Fondazione Toscanini, la Società dei Concerti di Parma, la rassegna Traiettorie e dal 1993 con la pagina culturale della Gazzetta di Parma.

e-mail: josemart@tin.it

Riferimenti bibliografici

Abbiati, F 1950, *Verdi*, Ricordi, Milano.

Berger, R 1969, 'Osservazioni sul "Pater noster" di Verdi', in *Atti del primo congresso internazionale di studi verdiani*, Istituto di studi verdiani, Parma, pp. 22-26.

Coletti, F 2005, 'Romano, Cunizza da', in *Enciclopedia dantesca*, Mondadori, Milano, vol. 14, pp. 78-82.

Contini, G 1976, 'Un'interpretazione di Dante', in *Un'idea di Dante. Saggi danteschi*, Einaudi, Torino, pp. 69-111.

Filippi, F 1880, 'Verdi e il gran concerto vocale al Teatro alla Scala', *La Perseveranza*, a. XXII, n. 362, 19 aprile, p. 1.

Gatti, C 1931, *Verdi*, Alpes, Milano.

Martin, G 1988, 'Verdi's Second "Ave Maria", 1880', in *Aspects of Verdi*, Dodd, Mead and Company, New York, pp. 211-225.

Martini, G (ed) 2017, *Carteggio Verdi-Piroli*, Edizione nazionale dei carteggi e dei documenti verdiani, Istituto nazionale di studi verdiani, Parma.

- Mila, M 2005, 'Verdi, Giuseppe' in *Enciclopedia dantesca*, Mondadori, Milano, vol. 16, pp. 295-297.
- Montorfani, P (ed) 2013, *Carteggio Verdi-Morosini*, apparati critici di P. Montorfani e G. Martini, Istituto nazionale di studi verdiani-Biblioteca di Lugano, Parma, Lugano.
- Negri, G 1898, 'Introduzione', in *Con Dante e per Dante, Discorsi e Conferenze tenute a cura del Comitato milanese della Società Dantesca Italiana* 1898, Hoepli, Milano, pp. XI-XXXIII.
- Osthoff, W 1989, 'Dante beim späten Verdi', *Studi verdiani*, n. 5, pp. 35-64.
- Pasticci, S 2018, 'L'enigma delle quattro Ave Maria di Verdi', *Studi verdiani*, n. 2, pp. 55-90.
- Petrobelli, P 1990, 'On Dante and Italian Music: Three Moments', *Cambridge Opera Journal*, vol. 2, n. 3, pp. 219-249.
- Rivalta, C 1913, 'Dante e Verdi', *Scena illustrata*, a. XLIX, n. 1, 1 novembre, p. 12.
- Rivalta, C 1915, 'L'ispirazione dantesca nella musica di Giuseppe Verdi', *Il VI° Centenario Dantesco*, a. II, n. 6 (novembre-dicembre), pp. 124-129.
- Rosen, D 2002, 'Macbeth and Ugolino: Another Verdian Encounter with Dante', *Verdi Forum*, nn. 28-29, pp. 40-41.
- Rostagno, A 2013, 'Dante nella musica dell'Ottocento', *Atti e Memorie dell'Arcadia*, n. 2, pp. 175-241.
- Scherillo, M 1912, 'Verdi, Shakespeare, Manzoni. Spigolature nelle lettere di Verdi', *Nuova Antologia di Lettere, Scienze ed Arti*, quinta serie, CLX (16 luglio), pp. 193-225.
- Tobia, B 1997, 'La statuaria dantesca nell'Italia liberale: tradizione, identità e culto nazionale', *Mélanges de l'école française de Rome*, n. 109, fasc. 1, pp. 75-97.
- Tobia, B 2011, 'Le feste dantesche di Firenze del 1865', in *Dante vittorioso. Il mito di Dante nell'Ottocento*, ed E Querci, Allemandi, Torino, pp. 31-34.
- Zirardini, C (ed) 1894, *Giubileo per la scoperta delle ossa di Dante Alighieri e sottoscrizione mondiale per erigere a Lui un mausoleo in Ravenna. Frammenti di cronaca*, Unione Tipografica Editrice Cooperativa, Ravenna.

Sigle archivistiche

D-KNa	Köln, Historisches Archiv der Stadt
I-Mb	Milano, Biblioteca Nazionale Braidense
I-Mr	Milano, Archivio storico Ricordi
I-Ms	Milano, Museo teatrale alla Scala
I-MZc	Monza, Biblioteca civica
I-Rli	Roma, Biblioteca dell'Accademia dei Lincei
I-Sac	Siena, Archivio dell'Accademia Chigiana
I-VSAv	Sant'Agata di Villanova d'Arda (PC), Villa Verdi
MCV	Milano, Casa di riposo per musicisti "G. Verdi"
US-NYW	New York, Collezione Henry Weinberg