

2. **Sequenza - Dies Irae:** la Sequenza, il movimento più drammatico per essenza, è organizzato da Verdi in dieci sezioni concatenate le une alle altre: *Dies irae, Tuba mirum, Mors stupebit, Liber scriptus, Quid sum miser, Rex tremendae majestatis, Recordare, Ingemisco, Confutatis e Lacrymosa*. L'alternanza dei passaggi cantati dai Solisti o dal Coro si giustifica col testo che sovente ricorre alla prima persona, e induce anche a frequenti cambiamenti d'atmosfera, poiché si presenta come una mescolanza assai complessa di stati contraddittori dove la speranza, il terrore, la pietà, la sensualità, il rispetto, la supplica si riflettono gli uni negli altri. Intorno a queste preghiere delicate o violente, la sezione iniziale (*Dies irae*) risuona per tre volte come un terribile rintocco a morto, ritmando con lo stesso colpo ed evitando che quest'immenso movimento si disgreghi in molteplici quadri (il più lungo dell'opera, con i suoi quaranta minuti).

Il silenzio nel quale si spegne il *Kyrie* rende ancora più terrificante il *Dies irae*, *allegro agitato* in 4/4, *sol minore*. Questa prima sezione trova la sua origine nel *Libera me* composto per la *Messa per Rossini*. Dal 1871 Verdi decise che, nel caso in cui un giorno egli avesse completato il suo *Requiem*, il nuovo *Dies irae* avrebbe utilizzato il materiale presentato nell'ultimo movimento sulle stesse parole, così da costruire un ponte semantico e tematico attraverso l'opera. All'esame, il passaggio, benché efficace in seno al *Libera me*, si rivelò troppo flebile per bastare a sé stesso. Le dieci misure iniziali lasciarono il posto ad altre trenta, in altro modo più significative; poi la musica si snoda in modo quasi identico alla versione originale.

2.1 Dopo quattro accordi in *sol minore* "fortissimo" che già basterebbero a dipingere i tormenti del Giudizio Universale, tanto sono violenti ed implacabili, il Coro e l'Orchestra (che per l'occasione fa emergere tutti i padiglioni di Corni, Trombe, Tromboni e Oficleide) si inseguono in un diluvio di onde dirompenti, di scale che fanno precipitare e risalire i registri senza tregua. La tonalità, chiaramente espressa nonostante i cromatismi (*sol minore, do minore*), evita di adagiarsi su qualsiasi cadenza. I Timpani sottolineano crudelmente questo quadro di terrore dell'umanità davanti alla collera divina, *Dies irae, dies illa* (Giorno di collera quel giorno!). Nelle ultime misure il tumulto fa spazio al bisbiglio, ancora più spaventoso: *Quantus tremor est futurus...!* (Quale terrore ci coglierà nell'ora del Giudizio...).

2.2 Il tempo si addolcisce, *allegro sostenuto*, la voce degli Ottoni si eleva progressivamente. Le Trombe che si trovano nell'Orchestra, le Trombe "lontane ed invisibili" (secondo i desideri del Compositore). I richiami di questi ottoni si fanno sempre più pressanti, fino alle parole inquietanti dei bassi del Coro: *Tuba mirum spargens sonum...* (La Tromba, diffondendo un suono stupefacente tra i sepolcri...). Il Coro e l'Orchestra al completo si gonfiano in un enorme crescendo animando.

2.3 La tensione si spezza all'improvviso ed il Basso solista enuncia il terrore per il Giudizio che lo attanaglia in un recitativo spezzato da gelidi silenzi, *Mors stupebit* (La Morte stessa rimarrà atterrita). Gli Archi dispensano un curioso accompagnamento, una sorta di marcia funebre ostinata, mentre la Grancassa sottolinea ogni misura con un terribile rintocco a morte.

2.4 Quando la tonalità, fino ad ora impercettibile, si stabilisce sul *re minore* (a volte velato di maggiore), si eleva il canto del Mezzosoprano solista, sorta di sibilla che, con una voce d'oltretomba, annuncia *Liber scriptus* (Verrà portato il libro sul quale è scritto tutto ciò su cui il mondo sarà giudicato): il Coro dispensa qualche discreto *Dies irae* che poi si infiamma come all'inizio del movimento.

2.5 Arriva un calmo trio in *sol minore, adagio* in 6/8, *Quid sum miser* (Cosa dovrei dire, io, povero miserabile?), nel quale il Tenore ed il Soprano solisti raggiungono il Mezzosoprano su una figura ostinata e lamentosa del primo Fagotto.

2.6 Intonato con maestosità dai Bassi del Coro, il *Rex tremendae majestatis* (Re dalla temibile maestà...), *adagio maestoso* in 4/4, si muove poco a poco in una supplica universale dove si ritrovano i quattro Solisti, il Coro e tutta l'Orchestra: *Salva me, fons pietatis...* (Salvami, fonte di misericordia...). Il percorso tonale, da *do minore* ad un *do maggiore* redentore passando attraverso un'incertezza cromatica angosciante, sottolinea magnificamente le intenzioni del testo.

2.7 Nel *Recordare...* (Ricordati, o buon Gesù che sono io la causa della tua venuta sulla terra...), le due Soliste femminili intrecciano teneramente le loro voci in una dolce e lirica ninnananna tranquillamente ancorata sul tono di *fa maggiore*: dopo aver presentato successivamente la melodia e dopo essersi lasciate prendere in una sezione centrale più fluida, esse si riuniscono in un sontuoso gioco di specchi per ripetere a mezza voce la frase iniziale.

2.8 Il Tenore approfitta di quest'acquietamento per domandare grazia, nel gran pezzo di bravura che è l'*Ingemisco* (Io gemo come colpevole): quest'aria presenta una forma libera, sorprendentemente aperta, nella quale le tonalità ed i motivi si intrecciano senza ripetizioni. Mentre il tempo scorre, il Tenore tende un ponte tra il trio precedente e l'aria veemente del Basso che segue, senza mai tornare sui suoi passi. Ciò non impedisce che egli debba affrontare delle linee vocali tese nel corso delle quali il registro acuto, fino al si bemolle, si trova fortemente sollecitato.

2.9 L'aria del Basso, *Confutatis (andante)*, oscilla, in una forma ABA, tra la maestosità appassionata *Confutatis maledictis* (Quando i dannati saranno stati umiliati...) e l'implorazione *Oro supplex* (Ti prego, supplice e prostrato...). La tonalità coi diesis delle parti estreme (*mi maggiore, do diesis minore*) tronca violentemente con i bemolli dell'*Ingemisco (do minore, mi bemolle maggiore)*. Essa contrasta anche con l'irruzione, nella parte centrale, di tonalità coi bemolli continuamente mutevoli (*sol bemolle maggiore, mi bemolle minore, la bemolle maggiore*). Questa instabilità richiamava già dalla precedente sezione un cataclisma: e l'uragano effettivamente esplose, sotto la forma del terribile *Dies irae* iniziale che sorge di nuovo in tutta la sua potenza.

2.10 Il Mezzosoprano solista introduce il quartetto finale in *si bemolle minore, Lacrymosa, largo* in 4/4, al quale si mescolano progressivamente il Basso e il Coro in un clima sereno e triste che richiama quello del *Recordare*. La dolce cadenza del ritmo, la sua regolarità, evocano la marcia di un corteo funebre.

Dopo un'ultimissima preghiera, *Pie Jesu* (Dolce Gesù, Signore, dona loro la pace), le due misure dell'*Amen* finale, dove il tono agitato del movimento si risolve repentinamente su un tranquillo *sol maggiore*, suonano come una benedizione. La conclusione è lasciata, nelle ultime tre misure, ad un luminoso *si bemolle maggiore* che si equilibra (e il *sol maggiore* lo faceva già) con il relativo *sol minore*, che apriva il movimento.

3. **Offertorio - Domine Jesu Christe, Andante mosso** in 6/8, *la bemolle maggiore*: è un intreccio di linee trasparenti enunciate dai quattro Cantori, dai Violoncelli e dai solisti dei Legni e dei Corni, cui vengono ad aggiungersi gli altri Archi. Il Coro è assente, le Trombe, i Tromboni, e l'Oficleide punteggiano, molto discretamente, la fine della sezione. Verdi moltiplica le indicazioni sottolineando questa luce serena: *dolce, cantabile, espressivo, ancora più piano...* Il solo colpo di vivacità – molto discreto – interviene all'evocazione della bocca del leone e del Tartaro (l'Inferno), nei quali il cristiano supplica Dio di non lasciarlo sparire. La prima parte dell'*Offertorio* si conclude in un fugato, *allegro mosso* in 4/4 in *fa minore, Quam olim Abrahae* (come un tempo hai promesso ad Abramo). Lunghe discese cromatiche, i contrattempi poi i tremoli dei Violini e delle Viole fanno credere ad un'immediata agitazione. Non è nulla. La tenerezza fiduciosa riprende le sue prerogative nella sezione seguente *Hostias*: il Tenore intona in *do maggiore* una semplice melodia e il Basso gli risponde in *fa maggiore*. Le voci femminili, fino a quel momento discrete commentatrici, si uniscono all'episodio per una ventina di misure, prima che i quattro Solisti non bisbigliano le ultime parole "tono recto" sul *sol. Quam olim Abrahae* riappare nello stesso modo, aumentato di una coda breve e maestosa. Essa sfocia sul tema della prima sezione, mutilato delle sue misure iniziali: così si chiude l'*Offertorio*, quasi una perfetta "arca" [dell'alleanza].

4. **Sanctus - Allegro** in 4/4, in *fa maggiore*: il richiamo delle trombe che sottolinea una vigorosa settima di dominante proclamata dal Coro e dall'Orchestra al gran completo, introduce il *Sanctus*, virtuosa doppia fuga. Per maggiore maestosità e per dare l'idea delle moltitudini che acclamano all'Onnipotente, Verdi ha sdoppiato il Coro. Il primo soggetto è enunciato dai Soprani Primi, vigoroso sfruttamento dell'arpeggio ascendente e della scala discendente di *fa maggiore*, mentre i Soprani Secondi cantano il secondo soggetto ed i Violini Primi tessono un contro soggetto in crome leggere e staccate. Lo stesso schema è ripreso per le entrate successive della fuga: risposta dei Contralti Primi, Contralti Secondi e Violini Secondi sulla dominante *do*, poi Tenori primi, Tenori secondi e Viole sulla tonica *fa*, infine Bassi Primi, Bassi Secondi e Violoncelli ancora sul *do*.

Il *Sanctus* è scritto difilato, senza che siano chiaramente separati *Benedictus, Pleni sunt coeli* o *Hosanna*, come spesso invece accade. Il *Benedictus* non è delimitato che da divertimenti della fuga e da una breve incertezza tonale: *re minore, re maggiore* eclissano brevemente il *fa maggiore* trionfale dell'inizio, prima che lo si moduli con procedimenti armonici verso altri toni. Il *Pleni sunt coeli* riprende il *fa maggiore*, ma moltiplica per due i valori ritmici del primo soggetto, trattato per la prima volta in maniera omofonica. Per sottolineare questa ventata d'aria pura, questa tranquillità improvvisa, il *pianissimo dolcissimo* viene a troncarsi con il *fortissimo* che dominava fino allora. Il solo ricordo del contrappunto è l'accompagnamento degli Archi, in arpeggi leggeri. Nell'*Hosanna* il Coro resta omofonico, in note bianche regolari. Ma gli Archi, giocando con il loro controsoggetto delle prime misure, infondono una energia che si impossessa di tutti i musicisti, e il movimento termina con ondate di scale cromatiche che si intrecciano selvaggiamente.

5. **Agnus Dei** - Dopo il turbine festoso del *Sanctus*, il tono si placa repentinamente: le due Soliste femminili introducono in ottava l'implorazione delicata dell'*Agnus Dei, andante* in 4/4, eco sprizzante di luce del *Recordare* e dell'*Hostias*: come in questi due episodi, Verdi utilizza il tono di *do maggiore*, evidentemente ai suoi occhi il più pacato, ed una melodia congiunta, tutta di semplicità, che alla fine non è che un lungo ornamento. La prima implorazione è ripresa all'unisono dal Coro e dall'Orchestra. Nel secondo *Agnus*, intonato come il primo dalle due Soliste e sottolineato dal Coro, il passaggio a *do minore* e il contrappunto esitante del flauto e del clarinetto creano un po' d'angoscia che si dissipa alla terza ed ultima invocazione: le Soliste riaffermano il modo maggiore, accompagnate da un elegante contrappunto dei tre flauti, prima che il Coro e l'Orchestra al completo chiudano il movimento con fiducioso abbandono, prima in un appassionato crescendo e poi in *pianissimo*.

6. **Communio - Il Lux aeterna, allegro moderato** in 4/4, è uno strano trio vocale dal quale il Soprano, protagonista del movimento successivo, è escluso: strano per il suo tono instabile, che non si risolve se non nelle ultime misure sul *si bemolle maggiore* annunciato dall'armatura di chiave; strano ancora per l'orchestrazione fatta di piccoli tocchi sparsi, di corte formule (vibrati, sincopi, semicrome isolate) che muoiono appena sbocciate. Il Basso solista si stacca e punteggia imperturbabilmente, in *si bemolle minore*, gli interventi degli altri due Solisti sulle parole "Signore, dona loro il riposo eterno". Il movimento si conclude nel silenzio, nella pace della ritrovata tonalità.

7. **Absolutio ad tumulum** - Verdi ha modificato di poco il *Libera me, Domine*, scritto in origine per la *Messa per Rossini*. Lo spirito è lo stesso, quello di una vera piccola cantata dove il Soprano solista ha il ruolo principale. Se qualche ritocco è stato apportato, è nel senso di una più grande libertà. Ascoltando a posteriori la versione del 1868-1869, si risente un Verdi ancora imbrigliato, che non osa certi slanci lirici, certe modulazioni. Non è "il Compositore" che si impone delle barriere, e ne *La Forza del destino* (1862) oppure nel *Don Carlos* (1867), Verdi ha dimostrato di aver raggiunto la sua piena maturità artistica: sarebbe allora "l'uomo" ad essersi proibito una musica troppo passionale, troppo trascinante? Nel 1874, in ogni caso, Verdi non esita più ad assecondare la sua volontà, e il *Libera me* chiude in modo grandioso un *Requiem* che deve tanto al Teatro quanto alla Chiesa.