

ITALIA-klubi ry

15.4.2019

Riflessi d'Italia

ITALIA-klubi ry

Kotisivu: <https://italia-klubi.fi/>

FB: Italia-klubi

Osoite: Vuosikuja 4 as 26, 02200 Espoo

Pankkitili: FI88 1544 3000 0229 67

SISÄLTÖ

Uutisia Italiasta

Vuoi essere felice? Afiitta un finlandese!
Marcello Gelardini

3

Taide

Leonardo da Vincin jalanjäljillä
Sari Marttila

4

Kirjallisuus – Kirjapiirin satoa

Alberto Mattioli: Meno grigi più Verdi
Irma Stenström

14

Kurssit ja luennot

Italian kulttuuri-intituutin kurssit

29

Klubin uutisia

Minerva Keltasen esitelmä pe 24.5.

30

Klubin kirjapiiri – Kirjatilaus

30

Klubi oopperassa

30

Päätoimittaja: Helena Hakola-Louko
hhl@louko.com

Vuoi essere felice? Affitta un finlandese. Il Paese nordico insegna come ritrovare la calma interiore



Rent a Finn" è il nome della singolare iniziativa con cui la Finlandia metterà in palio, nel corso dell'estate 2019, viaggi gratis alla scoperta delle sue bellezze naturalistiche. Ma il vero premio sarà la compagnia delle "guide della felicità", dieci cittadini comuni che faranno entrare gli ospiti nelle loro vite. Per mostrargli perché, per il **secondo anno consecutivo, sono stati eletti il popolo più sereno del mondo**. Per fare una proporzione: l'Italia è solo 36esima (e dodici mesi fa era addirittura 47esima). Ma qual è la **ricetta vincente** della gente di Finlandia? **Non lasciarsi dominare dallo stress immergendosi, appena possibile, nell'ambiente**. Lo chiamano **'slow living'**. Facile a dirsi, molto più complicato da realizzare. Ma se fossero direttamente gli abitanti del posto a spiegarci come fare? È partendo proprio da questa intuizione che Visit Finland – l'Ente del Turismo finlandese – ha lanciato l'iniziativa "Rent a Finn, letteralmente **"Affitta un finlandese"**.

Sembra una provocazione. Invece è tutto vero. È solo l'ultima trovata ideata in tempi recenti dai Paesi del Nord Europa per promuovere le loro bellezze (quasi sempre naturalistiche). Sono le singole persone a prendere per mano i turisti stranieri (italiani compresi) per **accompagnarli in una vacanza in puro stile *finnish***, come se la

stessero facendo loro. Tutto secondo copione: dalle **escursioni nelle foreste** alle **notte in tenda nei boschi**, dalle battute di pesca in barca alle passeggiate per **raccogliere frutti e bacche**, senza dimenticare l'immane **sauna**. Per concretizzare il progetto, nelle scorse settimane **Visit Finland** ha selezionato - all'interno di una rosa di oltre cento pretendenti - dieci 'Happiness Guide', le **'guide della felicità'**: cittadini comuni (ci sono pure due coppie) che rappresentano le varie anime che compongono la società finlandese e i luoghi più significativi del Paese. E che hanno manifestato più di altri la voglia di farsi 'noleggiare' come *host* per mostrare attivamente la strada per la felicità.

Ma chi sono questi ambasciatori del sorriso? Sono quelli secondo gli organizzatori incarnano al meglio il motto dell'iniziativa: "Quando gli altri vanno in terapia, i finlandesi indossano un paio di stivali e si avventurano nel bosco".

Particolare è la storia di Juho: è nato e cresciuto in Giappone ma oggi la sua residenza è a **Kirkkonummi**, nell'area metropolitana di Helsinki, dove lavora nel settore dei media digitali e della tecnologia sanitaria. E lo stile di vita finlandese gli è ormai entrato nel DNA. Le sue mete preferite? Il **Parco nazionale di Nuuksio** e la **penisola di Porkkala**. Posti ideali per praticare le sue due passioni: il trekking e il kayak (in cui coinvolgerà sicuramente anche i suoi ospiti). Più o meno simile la proposta di Laura e Joni, coppia di fidanzati che ha nelle escursioni in bici (o a piedi) e nel nuoto i propri passatempi, le "fonti inesauribili della loro energia". A cambiare è la location: siamo a **Sodankylä**, nella Lapponia settentrionale. Infine il vero asso nella manica: un sindaco. Ma non un primo cittadino qualsiasi: Esko, infatti, è il sindaco di **Rovaniemi** (sul Circolo Polare Artico); da tutti conosciuto come il

TAIDE — LEONARDO DA VINCIN N JALANJÄLJILLÄ

Sari Marttila

paese di Babbo natale. Qui, però, non incontrerete Santa Claus ma proverete quanto sia appagante un'assolata giornata estiva trascorsa in totale relax, raccogliendo frutti di bosco, facendo il barbecue, andando in barca a remi, riscaldando la sauna, giocando a freccette o a Mölkky (il tipico gioco da giardino finlandese).

Lähde:

https://www.repubblica.it/viaggi/2019/04/10/news/finlandesi_in_affitto_turisti_scopriranno_il_paese_piu_felice_del_mondo-223681871/?ref=search

HUOM! La Repubblica -lehdessä on nyt oma FINLANDIA-osio, SUOMI-uutisineen:

<https://www.repubblica.it/argomenti/Finlandia?ref=RHHD-T2>

Leonardo da Vincin jalanjäljillä

*"Taiteilijan mielen tulisi olla kuin peili, jossa näkyy yhtä monta kuvaa kuin hänen edessään on esineitä",
Leonardo da Vinci*



Taustaa

Leonardo syntyi Vincin pikkukaupungissa Toscanassa 15.4.1452 ja kuoli 2.5.1519 Ranskassa, Clos Lucén kartanossa, lähellä Amboisea, jossa hän oli työskentelemässä kuningas Frans I:n pyynnöstä. Leonardolla ja kuninkaalla oli läheinen suhde ja Leonardon sanotaan kuolleen hänen käsivarsilleen.

Leonardo oli 30 vuotta ennen kuolemaansa sanonut, että "Niin kuin hyvin käytetty päivä, tuo onnellisen unen, hyvin eletty elämä, tuo onnellisen kuoleman." Leonardo haudattiin alun perin Amboisen linnan kirkkoon, mutta se hävitettiin 1800-luvun alussa. Myöhemmin paikalla tehtiin kaivauksia ja oletettiin, että löydettiin Leonardon luut, jotka sitten siirrettiin linnan yhteydessä olevaan Saint-Hubertin kappeliin, johon hänelle pystytettiin muistolaatta. 1)

Tänä vuonna on kulunut 500 vuotta Leonardon kuolemasta, ja juhlavuoden kunniaksi on järjestetty paljon näyttelyitä eri puolilla maailmaa.

Leonardon varhaislapsuudestaan tiedetään vähän. Leonardon isä oli notaari Ser Piero da Vinci ja äiti maalaistyttö Caterina. Avioliiton ulkopuolella syntynyt Leonardo vietti lapsuutensa isoisänsä talossa, josta muutti Firenzeen ja aloitti 1466 työskentelyn yhdessä sen kuuluisimmista bottegoista, **Andrea del Verrocchion** työpajassa. Samassa työpajassa työskenteli tuolloin myös muita kuuluisia renessanssimaalareita – yksi heistä **Sandro Botticelli**. 2)

Työskenneltyään kymmenen vuotta Verrocchion bottegassa Leonardo perusti oman työpajan Firenzeen. Hänet kirjattiin taidemaalareiden killan jäseneksi kaksikymmenvuotiaana vuonna 1472 samaan aikaan Botticellin kanssa. Maalaustaiteen lisäksi Leonardo oli kiinnostunut monesta taiteen- ja tieteenalasta kuten arkkitehtuurista, kuvanveistosta, musiikista, anatomiasta, lentämisestä ja linnuista, optikasta, geometriasta, joita hän

tutki väsymättä koko pitkäkhön elämänsä ajan. Hänen kerrotaan olleen myös hyvä soittaja ja laulaja. Muistiinpanoja ja luonnoksia häneltä jäi jälkeen noin 7000 sivua. Materiaalin alkuperäisen määrän on kuitenkin arveltu olleen ainakin kaksinkertainen. 3)

Valtavan uurastuksensa ja monien ansiokkaiden töidensä ansiosta Leonardo on ansainnut tulla muistetuksi renessanssi-ihmisen arkkityypinä.

Keskityn Leonardon valtavan tuotteliaisuuden vuoksi vain hänen maalauksiinsa, joita on säilynyt nykypäiviin noin 17. Osa niistä on maailmankuuluja kuten *Mona Lisa*. Leonardo ei signeerannut teoksiaan, joten joidenkin töiden alkuperä on kyseenalaistettu.

Varmuudella Leonardon töiksi on arvioitu: *Viimeinen ehtoollinen*, *Mona Lisa*, *Kuninkaiden kumarrus*, *Neitsyt Maria*, *Jeesuslapsi*, *lammas ja Pyhä Anna*, *Louvren Luolamadonna*, *Pyhä Anna itse kolmantena*, *Pyhä Hieronymos*, *Salvator Mundi* ja *La Bella Principessa*, jonka putkahti esiin 1998 Christies'n huutokaupassa. Sen alkuperä on saatu selville vasta 2010-luvulla. Yhdessä muiden kanssa Leonardon on luultavasti tehnyt *Kristuksen kasteen* ja Lontoon National Galleryn *Luolamadonnan*.

Oleellinen osa taidehistoriallista perustutkimusta on taideteoksen *attribuoiminen* eli osoittaminen tietyn taiteilijan tekemäksi. Lähtökohtana on ajatus, että jokainen taideteos sisältää tiedon tekijästään. Periaatteessa tekijä on siis aina tunnistettavissa, sillä hänellä on aina yksilölliset piirteensä esimerkiksi tekniikassa, sommittelussa ja väreissä (ks. Vakkari, Johanna, 2006. *Lähde ja silmä. Kuvataiteen tuntemuksen historiaa ja perusteita*). Leonardon töistä hyväksytyn attribuoinnin ovat saaneet myös *Marian ilmestys*, *Madonna Benois* (*Madonna ja lapsi*), *Madonna ja neilikka* sekä *Johannes Kastaja*, *Ginevra de'Benci* sekä *Nainen ja Kärppä*.

Ovatko kaikki teokset Leonardon maalaamia, vai Verrocchion tai jonkun muun Leonardon kanssa yhteistyötä tehneen työpajan ja Leonardon yhteistuotantoa vai ko. pajojen

tuotantoa? Teoksia on attribuoinnin lisäksi arvioitu myös monin nykyaikaisin tieteellisin menetelmin sekä niiden alkuperälle on etsitty todisteita Leonardon muistikirjoista ja kirjeenvaihdosta eri tahojen kanssa.

Näiden lisäksi on joukko kiistanalaisia maalauksia kuten esim. *La Belle Ferronnière* ja *Muusikon muotokuva*.

Leonardon vaikutus maalaustaiteeseen

Giorgio Vasarin kirjoittaman Leonardon taiteilijaelämäkerran mukaan taide syntyi uudelleen ”Leonardon modernissa tyyliin, jota leimasi mm. sommitelmallinen rohkeus, yksityiskohtien tarkka jäljittely, oikeat mittasuhteet ja jumalallinen sulokkuus, joka sai hänen maalamansa hahmot elämään ja hengittämään”. 4)

Leonardon kehittämät maalaustekniikat olivat: *chiaroscuro* - valon ja varjon vähittäisen vaihtelun avulla luotu reliefimäinen vaikutelma, *sfumato* - utuinen, pehmeä värien sekoittuminen sekä ilmaperspektiivi, jossa etäisyydet on ilmaistu sävyjen asteittaisella muuttumisella ja värikontrastien vähittäisellä heikkenemisellä. 5)

Leonardo muotokuvamaalarina

Leonardon muotokuvat seurasivat pikemmin flaamilaista kuin italialaista traditiota. Ne olivat lähikuvia, joissa kuvattava katsoo usein taulun ulkopuolelle jonnekin taulun katsojan vieressä olevaan henkilöön. Tämä tuo katsojan lähelle kuvattavaa. Maalauksissa kuvastuu henkilöiden tunnetilat sekä heidän kasvoillaan että asennoissaan. 6)

Ginevra de' Benchin muotokuva

Leonardon ensimmäisiä omia muotokuva-maalauksia oli hänen 1475-1478 maalaamansa firenzeläisen Ginevra de'Bencin, varakkaan pankkiirin Amerigo Benchin tyttären, muotokuva. Se oli aikalaisen Antonio Billin mukaan niin onnistunut ja elävä, ettei se

”näyttänyt lainkaan kuvalta, vaan Ginevralta itseltään”.

Ginevra on kuvattu maalauksessa kalpeana, mikä kuvastaa hänen koko elämän ajan jatkunutta sairaalloisuuttaan. Kuvassa hän näyttää vakavalta ja vaipuneelta omiin ajatuksiinsa – ehkä mielessään tuleva ero hyvästä ystävästään tai tulevan avioliiton haasteet. Maalauksessa on taustalla valtava kataja, joka symboloi naisellista hyvettä ja on samalla muotokuvan henkilön nimeen liittyvä sanaleikki.

Vaikka maalaus on tehty Ginevran häiden aikoihin, uskotaan että sen on tilannut hänen läheinen ystävänsä Bernardo Bembi, joka toimi Venetsian suurlähettiläänä ja jolla oli platoninen suhde Ginevraan. Tätä tukee se, että infrapuna laitteella on voitu todentaa, että maalauksen takana on Bembin motto: VIRTUS (et) HONOR, hyve ja kunnia, ja hänen tunnusmerkkinsä palmun lehvä ja laakerin oksa. Ilmeisesti sanat muutettiin myöhemmin: VIRTUTEM FORMA DECORAT, mikä tarkoittaa kauneus on hyveen muoto. Maalaus on alun perin ollut myös vähän suurempi ja siinä on näkynyt Ginevran sylissä olevat kädet.



Nainen ja Kärppä, La dama con l'ermellino

Leonardo työskenteli 1480 alkaen kaksi vuosikymmentä Milanossa. Siellä hän maalasi mm. **Ludovico Sforzan** rakastajattaren, Cecilia Galleranin muotokuvan *Nainen ja Kärppä*, joka on nykyään nähtävissä Krakovan Kansallismuseossa, Puolassa.

Maalauksessa nainen katsoo ehkä samassa huoneessa olevaan rakastajaansa Ludovicoon. Hänen sylissään olevan kärppän on arveltu viittaavaan siihen, että nainen on raskaana rakastajalleen. Toinen vaihtoehto on viittaus hänen sukunimeensä ja kolmas sekä ehkä uskottavin on selitys, että kärppä viittaa hänen suhteeseensa maalauksen tilaajaan Ludovicoon. Hänen lempinimensä oli ”ermellino” ja joka tarkoittaa kärppää. Samaa eläintä Ludovico käytti myös tunnuksenaan.



Mona Lisa, La Gioconda

Mona Lisa -maalauksen (ital. *Monna-Lisa*) yhteydessä puhutaan usein naisen salaperäisestä hymystä, jonka mysteerisyyttä lisää suupielten ja silmäkulmien hienovarainen varjostus.

Muotokuvan vaimostaan Lisa Gheradini del Giocondosta tilasi silkkikauppias Jacopo del Giocondo. Leonardon aloitti maalauksen 1503.

Maalausta ei kuitenkaan koskaan toimitettu tilaajalle, eikä Leonardo saanut siitä rahaa, vaan teos kulki hänen mukanaan vuosien ajan: Firenzessä, Milanossa, Roomassa ja päättyi lopulta Ranskaan. Leonardo teki siihen korjauksia vielä 1517 ja maalaus oli hänen työhuoneessaan hänen kuollessaan.



Maalauksesta muodostui ehkä Leonardolle muotokuvan sijaan ihmisen tunteen monimuotoisuuden täydellisen esittämisen metsästys. Maalauksessa on monia maalikerroksia, joiden avulla Leonardo sai puhallettua elämää siinä kuvaton henkilön olemukseen. Olemus myös muuttuu sitä mukaa, mistä valo osuu maalaukseen ja mistä sitä katsotaan. Tuohon elävyyteen vaikuttavat Leonardon tekninen taito ja ihmisen anatomian – mm. silmän toiminnan – tuntemus. Teoksen elävyys on em. yhteispelin tulos ja ehkä Leonardon osaamisen

kulminaatio. Siksi hän halusi työstää sitä niin pitkään. 7)

Maalauksen perinyt Leonardon palvelija, apulainen ja partneri Salai myi sen Ranskan kuninkaalle. Maalaus päättyi erinäisten vaiheiden jälkeen Louvreen oltuaan Versaillesissa 1700-luvulla ja Napoleonin makuhuoneessa 1800-04.

La Bella Principessa – salapoliisityötä Leonardon jalanjäljillä 8)

Tämä väriliitumaalaus nähtiin ensimmäisen kerran Christies'in huutokaupassa Manhattanilla vuonna 1998. Sitä myytiin 1800-luvulta peräisin olevana saksalaisen maalauksena, joka imitoi Italialaista renessanssityyliä. Paul Silverman niminen keräilijä oli toista mieltä ja yritti ostaa maalauksen jo tuolloin, mutta jäi tarjouksikisassa toiseksi.

Yhdeksän vuotta myöhemmin hän törmäsi samaan maalaukseen Manhattanilla, Upper East Sidella olevassa galleriassa ja päätti hankkia teoksen itselleen, sillä hänellä oli sellainen kutina, että se oli jotain paljon arvokkaampaa- todellinen Italian renessanssi-ajan helmi. Tällä kertaa hän saikin ostettua sen ja vieläpä samaan hintaan kuin mitä siitä oli maksettu yhdeksän vuotta aiemmin.

Ostettuaan teoksen Silverman rupesi selvittämään sen alkuperää kysellen ensin usealta asiantuntijoilta heidän mielipidettään. Hän ei kuitenkaan saanut keneltäkään vastakaikua ajatuksilleen. Jonkin ajan kuluttua Silverman tapasi sattumalta kuitenkin asiantuntijaan, Mina Gregoriin, joka totesi, että kyseessä oleva hahmo näytti 1500-luvun firenzeläiseltä kaunottarelta, jolla oli lombardialainen kampa ja rohkaisi häntä jatkamaan selvitystyötään.

Vähitellen kävi ilmi, että teos oli maalattu veliinille ns. silopaperille, jota käytettiin keskiajalta alkaen kirjojen kansissa ja kuvituksissa. Pariisissa maalaukselle tehtiin

infrapuna- ja multispektrianalyysit, joiden perusteella nähtiin, että esim. kankaan kudonta ja maalauksessa näkyvän naisen silmän iiris olivat samalla tavoin maalattuja kuin Leonardolle attribuidun Nainen ja Kärppä teoksen vastaavat kohdat. Näitä löydöksiä näytettiin Leonardo-ekspertille, Christina Geddolle, joka oli vakuuttunut löydöksistä ja kirjoitti asiasta ammattilehteen. Sen jälkeen maalauksen mahdollinen attribuointi Leonardolle rupesi saamaan kannatusta muiltakin asiantuntijoilta.

Lisäksi kuvasta löytyi sormenjälki, joka annettiin rikostutkimuksen asiantuntijoille tutkittavaksi. Sormenjäljessä oli riittävästi yhteneväisyyksiä Pyhä Hieronymos -maalauksesta ja Ginevra de'Bencin muotokuvasta löytyneiden Leonardon sormenjälkien kanssa. Lopuksi pystyttiin vielä jäljittämään Varsovan kansalliskirjastosta Sforzan perheen historiasta kertova kirja, josta kuva oli luultavasti irrotettu. Koska teoksen alkuperälle löytyi myös kirjallisia todisteita, lopulta arveltiin, että maalaus olisi Leonardon, mutta täyttä varmuutta asiasta ei ole.



La bella Principessa. Leonardon sormenjälki rengastettuna.

Leonardon suuret tilaustyöt

Ensimmäisen tunnetun tilaustyön Leonardo sai tammikuussa 1478 Firenzen hallitukselta. Se tilasi suuren alttaritaulun Palazzo della Signorian kappeliin. Maalaus jäi kuitenkin keskeneräiseksi, mikä oli Vasarin kirjoittaman Leonardon elämäkerran mukaan tavanomaista Leonardolle. Vasari toteaa, muuten ylistävässä, Leonardon elämäkerrassa hänen aloittaneen useita teoksia, joita ei saanut vietyä loppuun. 9)

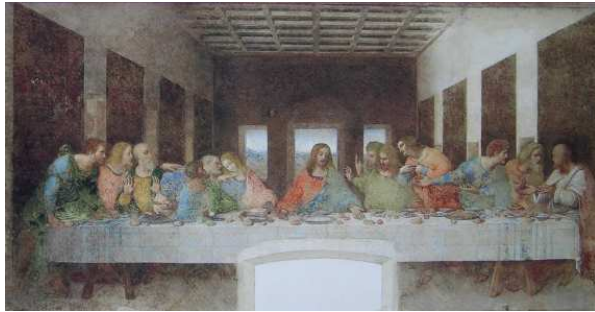
Myös toinen alkuajan maalaus, *Kuninkaiden kumarrus*, *Adorazione dei Magi*, jäi kesken. Sen tilasi San Donaton luostari, joka sijaitsi Firenzen muurien ulkopuolella. Aihe on renessanssin ajalle tyypillinen ja moni muukin kuten Botticelli teki maalauksia samasta aiheesta. Leonardo moitti Botticellin aikaansaannoksia ja erityisesti luonnon kuvausta.

Pyhä ehtoollinen, Cenacolo – La ultima Cena

Milanossa on edelleen nähtävissä Leonardon Santa Maria delle Grazie -luostarin ruokasaliin maalaama *Pyhä ehtoollinen* (*Cenacolo* tai *La ultima cena*) -teos, jossa hän kokeili tekniikkaa, joka salli työstää koko seinäpinta-alaa samanaikaisesti.

Leonardo aloitti maalauksen tekemisen 1495. Pian kuitenkin osoittautui, että Leonardon käyttämä tekniikka ei ollut kestävä ja teos rupesi rapistumaan jo hänen elinaikanaan. Kyseinen maalaus on perinteisestä poikkeava siten, että opetuslapset eivät ole siinä eriytymättömässä rivissä, vaan kolmen ryhmissä luoden muodollisia ja emotionaalisia yhteyksiä, jotka sitovat kunkin opetuslapsen hänen viereisiin hahmoihinsa ja kuvan keskelle sijoitettuun Kristukseen. Aiheeksi on valittu hetki, jolloin opetuslapset kysyvät Kristukselta,

kuka hänet pettäisi. Kukin opetuslapsista on kuvattu yksilönä, joka reagoi omalla, psykologisesti paljastavalla tavalla. 10)



Leonardon madonnat, Salvator Mundi - ja Marian ilmestys -maalaus

Enkeli ilmestyy Marialle on yksi Leonardon ensimmäisistä itsenäisistä töistä. Se on valmistunut 1472-3. Maalaus on nähtävillä Uffizi-galleriassa, Firenzessä.

”Maalauksessa kuvataan hetkeä, jolloin enkeli Gabriel ilmoittaa Marialle, että hänestä tulee Kristuksen äiti. Tämä oli renessanssin aikaan hyvin suosittu aihe. Maalaus on kuitenkin niin ontuva, että on epäilty, että Leonardo olisi maalannut sen. Aitoudesta on kuitenkin useita todisteita.

Näitä todisteita ovat Leonardon mm. enkelin hihaa valmistelevat piirustukset ja teoksen kohdat, joissa öljymaalia on levitetty käsillä, mikä oli Leonardolle tyypillistä. Lisää Leonardolle tyypillisiä kohtia on Marian oikeassa kädessä ja maassa näkyvissä lehdissä.

Epäilyksiä on herättänyt perspektiivin outo käyttö. Maalauksessa oleva muuri on maalattu eri perspektiivistä kuin muut osiot. Se vie huomion maalauksen keskeiseltä tapahtumalta, jossa enkeli osoittaa kohotetuilla sormillaan kohti Marian nostettua kättä. Outoa on myös se, että Marialla näyttää olevan kolme polvea, sypressit ovat samankokoisia, vaikka yksi niistä näyttää olevan lähempänä kuin muut, enkelin kädessä oleva lilja on maalattu kasviopin mukaisesti, mutta muut kasvit eivät

ja Marian edessä oleva pöytä on myös sijoitettu oudosti.

Teoksesta saa ehkä kuvan millainen taidemaalari Leonardosta olisi tullut, ellei hän olisi opiskellut perspektiiviä ja optiikkaa. Eli toki hän oli tässä vaiheessa vasta uransa alussa, eikä ollut ehtinyt omaksua niitä hienouksia, jotka hän oppi myöhemmin hallitsemaan.

Maalauksen laatuun vaikuttaa parantavasti, jos sitä katsoo alempaa tai sivummalta. Parhaiten maalauksessa on onnistunut enkeli Gabrielin hahmo ja hänen androgyynin olemuksensa sekä selästä kohoavat luonnollisennäköiset, lintumaiset siipensä. Enkeli on kumartunut eteenpäin aivan kuin se olisi juuri laskeutunut. Samaa todistavat myös hihan taaksepäin huojuva nauha sekä samaan suuntaan huojuva ruoho ja kukat hänen allaan. Myös vasemmalta paistava aurinko luo vaaleankeltaisen varjon muurin ja kirjoitus-pöydän ylle, ja vastaavasti paikat, joihin ei paista ovat sinisen värisävyn kuorruttamia. Leonardo kuvaa tutkimuksiaan asiasta tarkemmin muistikirjoissaan. Sillä, että Leonardo maalasi useita päällekkäisiä maalikerroksia, auttoi häntä maalaamaan Marian ”valoa hehkuvana” verrattuna maalauksen muihin yksityiskohtiin. Maalaus tuo esiin, että Leonardo on kaksikymppisenä vielä aloittelija perspektiivin, valon ja maalauksellisen kertomuksen rakentamisessa, mutta että virheissäänkin tämä omaperäinen nero osoitti jo tuolloin innovatiivisuutta ja kokeilunhalua.” 11)



Luolamadonna, Vergine delle grotte 12)

Näitä maalauksia on kaksi melkein samanlaista ja hieman eri ajoilta. Niistä vanhempi, 1480-luvulla maalattu, on Louvressa, Pariisissa ja uudempi, joka on valmistunut noin 1508 National Galleryssa, Lontoossa.

Louvren Vergine delle grotte

Leonardo sai tehtäväkseen maalata Fransiskaankirkolle alttaritaulun, jossa piti olla Neitsyt Maria, Jeesuslapsi, enkeleitä ja kaksi profeettaa. Kertomus perustui suosittuun aiheeseen Pyhän Perheen matkasta Egyptiin. Leonardo ei kuitenkaan noudattanut ohjeita, vaan jätti pois profeetat, maalasi Neitsyt Marian ja Jeesuslapsen lisäksi vain yhden enkelin ja Johannes Kastajan. Työn toteutustapa ei kelvannut tilaajalle, vaan johti riitaan ja se myytiin muualle.

Maalauksessa on nähtävissä siinä esitettyjen hahmojen väliset suhteet. Enkeli osoittaa sormellaan Johannes Kastajaan, joka on polvillaan ja puristaa kätensä yhteen kunnioituksesta Jeesus-lasta kohtaan. Tämä vastaa Johannekselle siunaavalla eleellä. Maria katsoo Johannekseen ja laittaa kätensä suojelevasti tämän olkapäälle asettaen toisen kätensä siunaavasti Jeesuksen ylle. Ympyrä sulkeutuu siihen, että enkeli pitää Jeesuksesta kiinni vasemmalla kädellään, kun Jeesus nojautuu veden ylle. Teoksessa on esitetty vastaavat käsien eleet kuin Viimeinen ehtoollinen -maalauksessa.

Kun katsotaan teknisillä laitteilla maalauksen eri kerroksia, selviää, että Leonardolla oli ongelmia päättää jättäisikö maalaukseen enkelin, Johannekseen osoittavan käden. Hän poisti sen välillä, mutta lisäsi sitten kuitenkin lopulliseen versioon. Toisesta samanlaisesta maalauksesta hän on jättänyt sen pois. Ehkä siksi, että hän halusi rauhoittaa äidin lastaan siunaavan käsieleen, jota enkelin, niiden

väliin työntynyt käsi häiritsi ensin tehdyssä maalauksessa.

Maalauksessa on loistava valon käyttö, joka näkyy värien kirkkaudessa ja kyllästeisyysasteessa. Myös kuvassa näkyvä laavakallio on hyvin todenmukainen, vaikka sitä ei ole maalattu missään tiettyssä paikassa, vaan maisema on Leonardon mielikuvituksen tuotetta. Kallion lisäksi maalaukseen on valittu kasveja, jotka kasvaisivat kyseisen tyyppisessä, kallioisessa maaperässä ja ne on kuvattu sellaisina, kuin ne ko. sesongin aikana olisivat. Kasveja on myös käytetty symbolisessa merkityksessä kuten valkoinen esikko, joka korvaa tässä valkoisen liljan, mutta symboloi liljan tavoin puhtautta. Tästä käy hyvin esille, miten Leonardo maalasi pieteteillä ja hyödynsi maalauksissaan myös muita taitojaan kuten tässä luonnon tuntemusta ja joissain muissa maalauksissaan ihmisen anatomian tunte-
musta.



Toinen versio on ensimmäisen kanssa melkein samanlainen, eikä siinäkään noudatettu täysin tilaajan toiveita. Sen Leonardo on kuitenkin maalannut yhteistyössä Ambrogio de Predisin työpajan kanssa.



Pyhä Anna kolmantena – Neitsyt Maria, Jeesuslapsi, lammas ja Pyhä Anna 14)

Maalausta pidetään yhtenä Leonardon mestariteoksista. Kuuluisassa sommitelmassa on kaikki kuvatut hahmot sijoitettu kannallaan seisovan kolmion sisään. Maria istuu äitinsä sylissä ja kurottaa Jeesuslasta kohden. Heidän kasvoilla kuvastuvat tunteensa ilmenevät myös heidän liikkeissään.

Marian kohti Jeesusta ojennetut kädet ilmaisevat suojelelunhalua ja rakkautta aivan kun hän aavistaisi Jeesuksen kohtalon. Jeesuslapsi on keskittynyt painimaan karitsan kanssa, joka symboloi hänen tulevaa kärsimystään. Kasvonpiirteet kuten silmät ja suupielet on maalattu tarkoituksellisesti epätarkasti kuten *Mona Lisassa*. Ympäröivää maisema on kuvattu loistokkaasti. Tässä kuten Leonardon monessa muussa maalauksessa luonto käy vuoropuhelua ihmisen kanssa. Teoksessa on nähtävissä Leonardon käyttämät

tekniikat kuten *ilmaperspektiivi*, *chiaroscuro* ja *sfumato*.

Maalauksesta on tehty hieman erilainen piirros, jossa on neljäntenä, lampaan sijaan Johannes Kastaja ja jota tämän kuvauksen alun perin kirjoittanut pitää tunnesisällöltään ja esitystavaltaan onnistuneempana sen luontevuuden vuoksi. Piirros on nähtävissä Burlington Housessa, Lontoossa. (Isaacson, Walter 315). ”Pyhä Anna kolmantena”- piirros (oikealla) edelsi maalausta.



Salvator Mundi 15)

Tämä maalaus löytyi uudelleen vuonna 2011. Ehdotuksia Leonardon maalauksiksi on saatu tusinan verran usean vuosikymmenen aikana, mutta niistä on yleisesti hyväksytty aidoiksi vain kaksi: *Benoisin Madonna*, joka on Moskovan Eremitaasissa sekä *La Bella Principessa* -piirros.

Salvator Mundi -maalauksessa Leonardo on kuvannut Jeesuksen siunaamassa katsojaansa oikealla kädellä ja vasemmassa kädessään hänellä on kristallista tehty hallitsijan tunnus ns. valtakunnan omena. Tämä motiivi on erittäin suosittu 1500-luvulla. Leonardon maalauksessa on kuitenkin konventiosta poikkeavia piirteitä: hahmo vaikuttaa sekä rauhoittavalta että järisyttävältä, se tuijottaa mysteerisesti suoraan katsojaan hymyillen epämääräisesti. Maalauksessa on kasvonpiirteissä havaittavissa Leonardon käyttämä utuisuus, *sfumato*.

Maalauksen aitoudelle on Leonardolle tyypillisen tekniikan ohella löydetty seuraavat perusteet: Leonardon oppipojan ja elinikäisen ystävän inventaariossa oli lueteltu ko. maalaus. Se oli mainittu myös kuningas **Kaarle I:n** lesken jäämistössä. Hän oli tilannut maalauksesta 20 jäljennöstä, jotka Leonardon oppilaat maalasivat.

1900-luvulla maalaus löytyi jälleen pahasti vaurioituneena ja ylimaalattuna. Vuonna 2005 maalaus kuitenkin myytiin jälleen ja lopulta puhdistettiin ja *La Bella Principessa* löydyttyä haluttiin tutkia myös tämän maalauksen alkuperä. Työ kesti viisi vuotta. Asiantuntijat vertasivat maalausta Lontoon National Galleryssä olevan *Kalliomadonnaan* ja *La Bella Principessa* -piirrokseen, jolloin useat heistä kokivat siinä vahvasti kuvatun henkilön ”läsnäolon”, joka oli tyypillistä Leonardon maalauksille. Teosta verrattiin myös Weceslaus Hollandin 1650 alkuperäisestä maalauksesta tekemään painotyöhön, joka oli melkein täysin samanlainen.

Maalauksesta otetut korkearesoluutioiset - sekä röntgenkuvat paljastivat että Jeesuksen oikean käden peukalon asentoa oli muutettu, mitä asiantuntijoiden mukaan jäljentäjät eivät olisi tehneet. Siinä oli myös havaittavissa infrapunavalon avulla, että maalari oli painanut kämmenensä kosteaan maaliin saadakseen aikaan *sfumatomaisen* häivytyksen, joka oli tyypillistä Leonardolle. Kuva oli myös maalattu saksanpähkinäpuulle ja siinä käytetty maalaustapa oli tyypillistä Leonardon ajalle.

Kaikkien näiden todisteiden jälkeen asiantuntijat hyväksyivät lopulta teoksen Leonardon maalaukseksi. Maalaus myytiin Christie'sin huutokaupassa maailman kalleimmalla hinnalla 382 miljoonalla eurolla. Sen osti saudiarabialainen Muhammad bin Salman.

**Miten Leonardon juhluvuotta vietetään?**

Suomalaisten lahja Leonardon 500-vuotisjuhlapäivänä on Walter Isaacsonin kirjoittaman Leonardon elämäkerran kääntäminen suomeksi. Käännös on juuri julkaistu ja ostettavissa mm. Akateemisesta kirjakaupasta.

Pari vuotta sitten julkaistiin myös Marjatta Levannon ja Julia Vuoren: Leonardo oikealta vasemmalta. Kirjoittajat päätyivät kysymään miksi ja rajoittivat työtavakseen syventymisen muutamiin asioihin: Leonardon rooliin kuvataiteilijana ja hänen käyttämiinsä tekniikoihin kuten sfumatoon.

Youtubesta löytyy kivoja elämäkertavideoita selkeällä italiantielellä, jos haluat testata kielitaitoasi:

1) <https://www.youtube.com/watch?v=DulXWXAOKe>

2) <https://www.youtube.com/watch?v=FXQu7F7dmF>

Italia

Firenzessä, Palazzo Strozziassa on retrospektiivi, jossa on 9.3.-14.7 esillä renessanssimestari Andrea del Verrocchion bottegan mukana myös Leonardon maalauksia, piirustuksia ja veistoksia. Sama näyttely on nähtävissä syyskuussa The National Gallery of Art -museossa Washington DC:ssä.

Musei Reali di **Torinossa** on esillä Leonardon piirustuksia 15.4.-14.7.

Venetsian Gallerie dell'Accademiassa on samaan aikaan esillä mm. Vitruviaaninen mies (*L'Uomo vitruviano*) ja muita Leonardon piirustuksia.

Milanossa on Sala delle Assessa esillä Leonardon töitä ja Galleria Ambrosianassa esillä mm. Muusikon muotokuva (*Ritratto di musico*).

Vincin kaupungin Museo Leonardianossa esitellään huhti-kesäkuussa, miten Leonardon työt linkittyvät paikalliseen maisemaan.

Firenzen Museo Galileossa on virtuaalinen esitys Leonardon ikiliikkujasta.

Ranska

Louvressa, jossa on noin kolmas Leonardon säilyneistä maalauksesta, on retrospektiivi 24.10. alkaen.

Amboisessa, Clos-Lucén kartanossa, jossa Leonardo vietti viimeiset vuotensa on erilaisia tapahtumia, joista voi lukea seuraavasta linkistä avautuvalta sivulta: www.vinci-closluce.com/e

Iso-Britannia

Buckingham Palacen Queen's Galleryssä on esillä Leonardon piirustuksia 10.10. asti.

Leonardo esillä monessa museossa juhluvuonna sekä sen jälkeen

Jos et pääse tämän vuoden erityisnäyttelyihin, niin Leonardon siveltimen jäljillä voi aina käydä Italiassa: Galleria Uffizissa, Firenzessä, Leonardon syntymäkaupungissa Vincissä, joka on lähellä Firenzeä sekä Vatikaanissa. Myös Louvressa, Pariisissa ja Amboisen linnan kappelissa sekä sen lähellä olevassa Clos Lucén kartanossa, National Galleryssa, Lontoossa sekä Krakovan Kansallismuseossa, Puolassa.

Jos kiinnostuit, lisää Leonardosta voit lukea mm. seuraavista teoksista tai nettisivuilta:

Bramly, Serge 1990: *Leonardo da Vinci*, suom. Marja Itkonen-Kaila, Helsinki, Otava

Giovio, Paolo: *Leonardo Vincii vita*

Hugh Honour & John Fleming: *Maailman taiteen historia*

Isaacson, Walter: *Leonardo da Vinci*, The Biography

Kemp, Martin 2004: *Leonardo*, Oxford: Oxford University Press

Krausse, Anna-Carola: *Maalaustaiteen historia renessanssista nykypäivään* 2005

Lahdensuu, Laura: *Leonardo da Vinci*, *Työpäiväkirjat*: viite 1, 11-13;

KIRJALLISUUS — KIRJAPIIRIN SATOA

Irma Stenström

Landrus, Matthew: Leonardo da Vinci, The Genius, his Work and the Renaissance. Tämä teos on juuri käännetty suomeksi ja saatavilla mm. Akateemisesta kirjakaupasta.

Vasari, Giorgio: *Taiteilijaelämäkertoja Giottosta Michelangelo*

Wikipedia

https://fi.wikipedia.org/wiki/Leonardo_da_Vinci, 8.4.2019

<https://www.youtube.com/watch?v=DulXWXAOkEU> – Vita di Leonardo da Vinci, youtube, 10.4.2019

Lähteet:

- 1) Isaacson, Walter, Leonardo da Vinci, The Biography, 511-515
- 2) Leonardo da Vinci, työpäiväkirjat, toim. Laura Lahdensuu, 11-13
- 3) Ibid 37
- 4) Honour Hugh & Fleming, John: Maailman taiteen historia, 474
- 5) Ibid, 476
- 6) Isaacson, Walter: Leonardo da Vinci, The Biography, 63-67
- 7) Isaacson, Walter: Leonardo da Vinci, The Biography, 475-490
- 8) Isaacson, Walter, Leonardo da Vinci, The Biography, 248-259
- 9) Leonardo da Vinci, työpäiväkirjat, toim. Laura Lahdensuu, 14
- 10) Landrus, Matthew, Leonardo da Vinci, The Genius, his Work and the Renaissance, 32-33
- 11) Isaacson, Walter: Leonardo da Vinci, The Biography, 56-60
- 12) Isaacson, Walter: Leonardo da Vinci, The Biography, 223-235
- 14) Isaacson, Walter: Leonardo da Vinci, The Biography, 223-235
- 15) Isaacson, Walter: Leonardo da Vinci, The Biography, 329-334

Alberto Mattioli: Meno grigi più Verdi. Come un genio ha spiegato l'Italia agli italiani

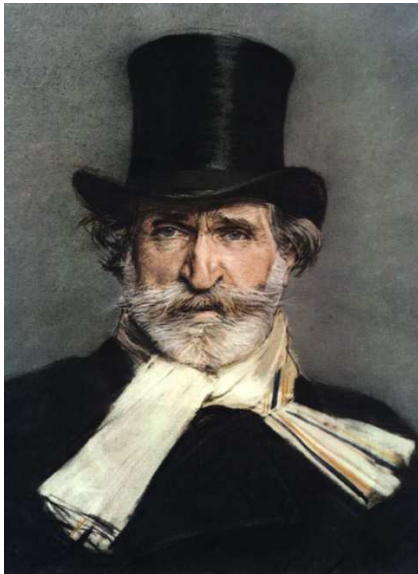
Alberto Mattioli syntyi Modenassa v. 1969. Hän on ammatiltaan lehtimies ja on työskennellyt vuodesta 2006 lähtien *La Stampa* -lehdessä toimien siellä kulttuuritoimittajana, myös lehden Pariisin kirjeenvaihtajana. Hän on erikoistunut oopperaan, osallistunut lukemattomiin konferensseihin Italian eri teatteri- ja oopperataloissa sekä ulkomailla ja toimittanut ulkomaisissa lehdissä musiikkipalstaansa *Classic Voice*. Mattiolilta on ilmestynyt kolme kirjaa: *Big Luciano* (2007), *Anche stasera* (2012) ja *Meno grigi più Verdi* (2018). Lisäksi hän on kirjoittanut kaksi oopperalibrettoa: *La paura* ja *La rivale*.

Mattiolin romaanissa *Meno grigi più Verdi* on 15 lukua. Esipuheen jälkeen Verdi esitellään ihmisenä, poliitikkona ja kerrotaan hänen suhteestaan lauluun. Mattiolin mukaan viimeksi mainittua aihetta on eniten vääristelty. Seuraavissa luvuissa esitellään säveltäjän kymmenen tunnetuinta oopperaa ja niiden taustalla olevat historialliset tapahtumat vaikutuksineen Verdin tuotantoon. Mattioli myös analysoi näitä oopperoita ja kertoo vaikutelmiaan eri esityksistä. Luvuissa esiintyvät dokumentit ja erityisesti Verdin kirjeet on siteerattu uskollisesti syntaksia ja välimerkkejä unohtamatta. Viimeinen luku on saanut otsikokseen romaanin nimen ja siinä kirjailija kokoaa kaikki asiat yhteen: ”*Tarvitsemme Verdiä tänään enemmän kuin koskaan ennen.*”

1. Avertenza

Alberto Mattiolin mukaan **Giuseppe Fortunino Francesco Verdistä** on kirjoitettu ehkä liiankin paljon. Tutkimuksissa on käsitelty hänen luonnettaan, rakkausasioitaan ja suhdettaan teatteriin, musiikkiin, libretisteihin ja laulajiin. Kiinnostuksen kohteena on ollut myös hänen suhteensa Jumalaan, naisiin, eläimiin, maanviljelykseen, politiikkaan, ruokaan ja hyväntekeväisyyteen. Tässä teoksessa Mattioli tarkastelee säveltäjää italialaisesta näkökulmasta ja kertoo

Verdistä intellektuellina, joka osaa kertoa italialaisille millaisia he ovat eikä sitä, mitä he luulevat olevansa. Hän toteaa myös **Machiavelli**, **Leopardi**, **Gramsci** ja **Fellini** kuvanneen italialaisia onnistuneesti.



Verdi on säveltänyt 28 oopperaa ja niistä vain yhdeksässä tapahtumat sijoittuvat Italiaan tai ainakin osittain, vain ooppera *Stiffelio* on sijoitettu hänen omaan aikaansa. Esiripun noustua näemme näyttämöllä kaikki italialaisen yhteiskunnan tyypit ja instituutiot, perheen, kirkon ja valtion. Verdi seurasi aikaansa tapahtumien ytimessä, mutta palasi aina mielellään maaseudun rauhaan. Hän tutki kaikkea huolellisesti ja kiinnitti huomiota mm. oopperoidensa roolihahmojen puvustusta. "*Vaatteista huolimatta olemme aina italialaisia.*" Perhesuhteet, vallan väärinkäyttö, sosiaalisesti mahdottomat rakkaussuhteet kuuluvat niin eiliseen kuin nykyiseen Italiaan, ehkä tulevaankin. Verdin oopperoissa ihmissuhteista kerrotaan ilman illuusiota. Kirjailija sanoo Verdistä tulleen tuntemamme Verdi *Nabucco*-oopperansa (alkuperäinen nimi *Nabucodonosor*) kautta. Hän vertaa kaunista kotimaataan kaipaavia heprealaisia oman aikansa italialaisiin, jotka olivat myös ilman kotimaata Itävallan sensuurin vaikutuksen alla.

Vaikutus on vastavuoroinen: Verdi on luonut kuvaa Italiasta ja Italia on muovannut Verdiä. Verdin taide ei syntynyt tyhjästä, vaan kasvoi ja muotoutui vuosisatoja vanhan taiteen perinteelle, josta tuli samalla suurta kansallista bisnestä.

Italialainen yhteiskunta tarjosi hänelle piirteitä ja historiallisia tilanteita, jotka purkautuivat näyttämölle. Useat oopperoiden libretot ovat peräisin huomattavilta ulkomaisilta kirjailijoilta. Vain yhdessä oopperassa *I Lombardi alla Prima crociata* hän käytti italialaisen **Tommaso Grossin** samannimistä runoelmaa. Verdiläinen teatteri oli universaalinen, koska se työntää juurensa kaikkeen koettuun ja Verdin tuntemiin ihmisiin.

Usein toistamme "Italia on maailman kaunein maa", mikään ruokalaji ei ole verrattavissa äidin tekemään spagettiin", kukaan muu ei osaa tehdä oopperaa niin kuin me". Tutkimuksissa Verdin italialaisuudesta törmää muunkinlaisiin ominaisuuksiin, kuten kovuuteen, armottomuuteen ja loistokkuuteen. Verdin oopperoissa italialaiset ovat melkein poikkeuksetta surullisia hahmoja. D'Annunzion kuuluisa lause Verdin haudalla Casa di riposo per musicisti di Milanon kappelissa "*pianse e amò tutti*" on totta siinä mielessä, että kukaan ei Verdin lailla ole antanut ääntä kansalle ja onnistunut sillä ilmaisemaan kaikkea kokemaamme.

2. L'uomo Verdi

Ulkomaalaisten silmin katsottuna Verdi ei ehkä näytä kovin italialaiselta. **Jules Lecomte** kuvaa 42-vuotiaasta säveltäjä: "Verdi on aika alkukantainen, hyvin hiljainen, hyvin varautunut, liian epäluuloinen. Hänen ulkomuotonsa on ankara, melkein epäkohtelias. Hänen hiuksensa ovat väriltään vaalean kastanjanruskeat, parta ajamaton, kasvot kalpeat, silmät syvällä kuopissaan, kyömynenä ja ohuet huulet. Nämä piirteet antavat hänelle salaperäisen ilmeen. Hän tuskin tervehtii, ei sano sanaakaan ja mumisee. Outo italialainen! Todellisuudessa Verdi ei ollut ollenkaan outo, ainakaan tuossa Po-joen laakson valtavassa maalaisyhteisössä kasvaneelle. Hänellä oli kaikki Po-joen laakson talonpojan ominaisuudet – ankaruus ja anteliaisuus, itsepäisyys ja kärsivällisyys, sitkeys ja epäluuloisuus.

Verdi vihasi sitä, että oli velkaa ja niitä, jotka eivät maksaneet hänelle takaisin. Velat täytyi maksaa takaisin viimeisestä pennistä myöten ja annettu sana oli pyhä. Hän oli ankara myös itseään kohtaan. Verdi ei odottanut anteliaisuutta lähimmäiseltä, mutta hän oli antelias huomattessaan jonkun tarvitsevan apua. Hänen varautuneisuutensa ei ollut vaatimattomuutta. Hän tunsikin oman arvonsa, mutta ei näyttänyt sitä. Hän inhosi tunkeilijoita,

hutiluksia ja typeryyksiä. Hän ei unohtanut koskaan kärsittyjä vääryyksiä - autenttisia tai kuviteltuja. Hänen kaunansa oli sitkeää ja syvää. Hän ei tuhannut rahoja eikä sanoja. Hän tiesi vastuunsa asioista ja odotti sitä myös muilta. Hän piti rahasta, mutta tiesi, ettei se kasva puissa. Hän ei ollut tuhlailevainen, mutta tilaisuuden tullen hän osasi kuluttaa. Hän uskoi kehitykseen, mutta ei aina ihmisiin. Hän kunnioitti lakeja, mutta arvosteli niiden laatijoita. Hänen kotinsa oli kaunis ja ruokapöytänsä antimet erinomaisia, mutta missään niistä ei ollut uusrikkaiden mahtailua ja leveyttä. Hän oli ylpeä porvari, joka oli tehnyt itsestään sen, mikä oli. Hän oli johdonmukainen, työteliäs, järjestelmällinen, ankara ja arvossa pidetty, mutta myös ironinen. **Giuseppe Giacosa** vieraillessaan yhdessä **Arrigo Boiton** kanssa vuoden 1884 syksyllä Verdin huvilassa Sant'Agatassa sanoi Verdin olevan pohjimmiltaan vakava ihminen.

Verdi ei syntynyt köyhään kotiin kuten joskus esitetään ja luodaan kuvaa *self made* -miehestä. Hänen isänsä **Carlo Verdi** ei ollut päivätyöläinen eikä talonpoikakaan, vaan kapakoitsija. Perheen elintaso oli vaatimaton, mutta ei kurja. Hänen pojastaan sen sijaan tuli hyvin rikas. Tämä investoi maahan ostaen maatilan toisensa jälkeen ja tuli maakunnan merkittävimmäksi tilanomistajaksi. Hän piti itseään talonpoikana ja vetäytyi maatilalleen epätoivon hetkinä. Po-joen laakso oli tasaista ja tylsää, mutta se oli hänen aluettaan ja omaisuuttaan. Siellä olivat hänen muistonsa, se oli hänen. Sellainen hän oli edelleen tultuaan kuuluisammaksi italialaiseksi maailmassa, kansanedustajaksi, ministeriksi ja maanisäksi. Hänen siteensä maahan ei katkennut koskaan. Hän oli onnellinen istuessaan kevyissä rattaissa tai olleessaan metsästysretkellä pyssyn ja koiran kanssa tai opastamassa päivätyöläisiä. Verdi kirjoitti itsestään kolmannessa persoonassa (tai ehkä Giuseppina kirjoitti) 16. kesäkuuta 1867 **Opprandino Arrivabenele**: ”Jos sanot hänelle, että Don Carlos ei ole minkään arvoinen, hän ei välitä siitä tuon taivaallista, mutta jos kiistelet hänen muurarintaidostaan, sen hän pistää pahakseen.”

Verdi seurasi tarkkaan maatalouden teknisiä saavutuksia, kaivautti kaivoja, piti itsepintaisesti kiinni ajatuksistaan, raivosi ja kävi kiivasta kirjeenvaihtoa saadakseen modernin höyrykoneen käyttöön tilalleen. Siitä käytiin kiivasta kirjeenvaihtoa, koska ajateltiin, että sitä ei voisi

käyttää siellä. Hän istutti eksoottisia kasveja kuten banaaneja huvilalleen. Verdi tiesi, mitä halusi ja hän halusi sen omalla tavallaan eikä antanut rauhaa ennen kuin sai tahtonsa läpi. Näin oli myös teatterin suhteen. Elämässä ja taiteessa hän katsoi aina eteenpäin. Hän oli siis 1800-luvun optimistinen mies, joka uskoi kehitykseen jopa yrittäjänä.

Verdi oli vaativa isäntä, hän halusi laskujen olevan kunnossa ja oli valmis riitelemään niistä jopa isänsä kanssa; hän ei antanut anteeksi petkuttamista. Toisaalta hän oli antelias, mutta salaa, jottei se tulisi kaikkien tietoon. Hänen kirjeenvaihdostaan löytyy paljon avunpyyntöjä erilaisten ongelmatilanteiden ratkaisemiseksi. Huomatessaan jonkun tarvitsevan apua hän toimi hiljaisuudessa eikä odottanut kiitosta. Apu isänmaan puolesta taisteluissa kaatuneiden perheille oli hänelle sydämenasia. Hän antoi opiskelustipendejä lupaaville nuorille ja maksoi omasta pussistaan julkisten töiden kustannuksia. Verdi jopa rakennutti sairaalan Villanova sull'Arda -alueelle, kun huomasi talonpoikiensa kuolevan kadulle, koska hoitoa ei ollut riittävän lähellä.

Verdin vaatimattomuudesta on monia kertomuksia. Yksi liittyy Verdin hautajaisiin. Hänen hautajaiskulkuettaan seurasi Milanon kaduilla 300 000 henkilöä, jotka lauloivat Arturo Toscaninin johdolla heprealaisten orjien kuorokohtausta ”Va pensiero” Verdin *Nabucco*-oopperasta. Valtava väkijoukko oli myös kerääntynyt kaduille v. 1845 *La Giovanna d'Arco* -oopperan esityksen aikana, mutta itävaltalaiset poliisit joutuivat tulemaan väliin estääkseen poliittiset yhteenotot.

Verdi oli tahtoihminen. Hän ei erityisemmin välittänyt ihmisistä, suhdetoiminnasta, esiintymisestä - näyttäytymisestä puhumattakaan. Hän meni suoraan asiaan ja se, joka yritti häntä estää, tuli kohdelluksi vihollisena. Se, joka auttoi häntä, huomasi, että asiat menevät niin kuin Verdi tahtoi. Perheenjäseniä ja ystäviä kohtaan hän oli kohtelias, vastuullinen ja rakastava. Siitä kaikesta on monia todisteita. Kun Verdin yksityisyys muuttui julkiseksi, kova tahto tuli esiin. Esitysten harjoitukset olivat uuvuttavia. Mm. La Scalassa *Otello*n harjoituksissa 74-vuotias Verdi näytti tenori **Francesco Tamagnolle**, kuinka tämän pitää tappaa itsensä kierähtämällä alas Desdemonan vuoteesta.

Verdi oli siis kivenkova luonteeltaan eikä hänen mustalta listaltaan ollut poispääsyä. Sen sai kokea **Angelo Mariani**, joka oli ensin suosikkijohtaja, mutta menetti sitten asemansa ikuisesti. Kukaan ei kuitenkaan koskaan selittänyt Marianille syytä.

Lopuksi esimerkki Verdin erikoisesta luonteesta. Mattioli sanoo tragedian muuttuneen komediaksi kuten oopperassa *Naamiobuvit*. Reggio Emilian alueelta kotoisin oleva **Prospero Bertani**, joka rakasti intohimoisesti musiikkia, meni keväällä v. 1872 Parmaan katsomaan säveltäjän itsensä ohjaamaa *Aidaa*. Bertania ooppera ei kuitenkaan miellyttänyt toisellakaan katsomisella. Hän kirjoittaa Verdille kirjeen (7.5.1872) pyytäen palauttamaan 32 liiraa summan sisältäessä junaliput, pääsylipun ja illalliskulut asemaravintolassa. Verdi pyytää **Giulio Ricordia** palauttamaan tilitään 27,80 liiraa herra Bertanille vähennettynä illallisen hinnalla, koska Bertani olisi hänen mielestään voinut ruokailla kotonaan.

Mitä julkiseen käytökseen tulee Verdi näyttää ei-italialaiselta. Viimeisinä elinvuosinaan hän muuttui monumentiksi itsessään, historian tekemäksi henkilöksi. Hän oli tunnettu nero, jota saattoi vain lähestyä kunnioittavasti. Ihailevan kunnioittavaa suhtautumista kuvaa mm. vuonna 1923 *Falstaffin* ensiesityksestä Roomassa, kuinka Verdille lauletti serenadi.

3. Verdi politico

Verdi oli isänmaan isä, mutta ei vain melodramaattisessa mielessä. Kun poliittiset tapahtumat alkavat v.1848, hän on Pariisissa ja syöksyy sieltä Milanoon. Hän kirjoittaa kansalainen **Francesco Maria Piavelle** pestautuneensa Venetsiassa kansalliskaartiin ja tekee innoissaan tavallista enemmän oikeinkirjoitusvirheitä: ”Kuvittele, jos olisin jäänyt Pariisiin kuultuani Milanon vallankumouksesta. Olin lähtenyt sieltä välittömästi kuultuani uutisen. Barrikadeja... Kunnia noille rohkeille! Kunnia koko Italialle, joka tällä hetkellä on todella suurenmoinen! On tullut aika sen vapauttamiselle. Kansa haluaa sitä ja kun kansa haluaa, absoluuttista valtaa ei ole sitä vastustamaan.”

Sävy muistuttaa marssia ja näyttää todella siltä, että Italia voi tehdä sen yksin rohkeiden poikien välityksellä, joilla on sulkahattu päässä. ”Puhut

minulle musiikista! Mikä sinuun on mennyt?... Luuletko, että haluan nyt huolehtia nuoteista, soinnuista?... Kanuunoiden musiikin täytyy nyt olla vuoden 1848 musiikkia kaikkien italialaisten korville... En kirjoita nuottiakaan maailman rikkaudelle. Olen niin iloinen. Kuvittele, emme ole enää saksalaisia! Tiedät millaiset ovat tunteeni heitä kohtaan.”

Verdi jatkaa kuitenkin musiikin tekemistä. Näiden kuukausien aikana syntyy hänen oopperansa, joka on tietoisesti ja yksiselitteisesti Italian yhdistymiseen ja patrioottisuuteen liittyvä. Ooppera *La battaglia di Legnano* esitettiin Roomassa 27.1.1849 sekasorron keskellä paavi Pius X:n paettua ja **Mazzinin** ja **Garibaldin** julistettua Italia tasavallaksi. Verdi oli Mazzinin pyynnöstä kirjoittanut myös kansallislaulun, jonka säkeet olivat **Goffredo Mamelin** runosta *Suona la tromba*. Mazzini oli pyytänyt Mamelia kirjoittamaan toisen hymnin sanat, josta tulisi italialaisten *Marsejjeesi*. Verdin mukaan kansa unohtaisi säveltäjän ja runoilijan. Kansa ei kuitenkaan unohtanut ja niin Mamellin sanoittamasta ja Novaron säveltämästä hymnistä tuli Italian kansallislaulu.

Tuohon aikaan Verdi oli niin vakaumusellinen tasavaltalainen, että kirjoitti sanan *repubblicano* kahdella p:llä *reppubblicano*. Verdi ihaili **Camillo di Cavouria** ja hänestä tuli maltillinen monarkian kannattaja. Ensi kädessä hän hankki kivääreitä kansalliskaartille ja harjoitti hyväntekeväisyyttä taisteluissa haavoittuneille sekä pystytti monumentteja kaatuneille. Huolimatta vastahakaisuudestaan politiikkaa kohtaan Verdistä tuli kansanedustaja. Verdi kuului cavourilaiseen enemmistöön, mutta ei ollut politiikasta erityisen innostunut. Verdiä kiinnosti enemmän hahmotella joitakin kohtauksia oopperaan *Forza del destino* kuin säätää lakea parlamentin alahuoneessa. Hän osallistui kuitenkin kahden historiallisen lain äänestykseen: Italian julistaminen kuningaskunnaksi ja Rooman määrääminen pääkaupungiksi.

Verdi erosi kansanedustajan tehtävistään v. 1865. Hän oli menettänyt uskonsa Italiassa tehtyyn politiikkaan. Verdi oli pettynyt uuteen kuningaskuntaan ja alkoi vähitellen olla sitä mieltä, että ennen kaikki oli paremmin. Tilanne oli Verdistä niin huolestuttava, että hänellä ei ollut edes voimaa kirota noita kyvyttömiä ja tyhmiä suunnikeksijöitä, jotka olivat vieneet Italian perikatoon. Ajat olivat kovia ja verot korkeita. Köyhä kansa kuoli

pellagraan (sairaus johtuu niasiinin puutteesta ravinnossa) ja monet lähtivät siirtolaisiksi. Verdi sanoi, että jos tilanne jatkuu muuttumattomana, me kuolemme kaikki nälkään eikä voinut ymmärtää sitä, kuinka valtion edustajat yrittävät tuhota sen vähäisen rikkauten, joka Italiassa on luonnostaan. Hän toivoi raharikkaiden ymmärtävän köyhien luokkien kurjuuden. Verdi sanoi: ”Jos hän olisi hallitus, hän ei ajattelisi niin paljon puolueita, vaan syötävää leipää. Mutta älkäämme puhuko politiikasta, sillä minä en ymmärrä sitä ja siksi inhoan sitä.”

Verdi nimitettiin senaattoriksi 15.11.1874 hänen taiteellisten saavutustensa perusteella. Senaattorina hän loisti enemmän poissaolollaan. Hän oli läsnä valanvannomistilaisuudessa Madama-palatsissa, mutta tuskin ollenkaan muissa yhteyksissä. Hän rakasti intohimoisesti Italiaa, mutta ei antanut sille liikaa arvoa. Hän tiesi, miksi asiat eivät toimi. Hän ymmärsi uuden valtion haurauden, sen yhteiskunnan vastakohtaisuudet ja kirkon vaikutuksen.

Seuraavissa kappaleissa Mattioli siirtyy politiikasta musiikkiin mainiten, ettei kukaan ole koskaan huomionut sitä, että Verdi tekee usein italialaisista pessimistisiä hahmoja oopperoissaan, siis sellaisia kuin he ovat ilman teatterimaskeja. Esimerkkinä hän mainitsee oopperan *Attila* (1846), jota pidettiin pitkään Italian yhdistymistä kuvaavana patrioottisena teoksena. Siinä kuitenkin ainoa kunnioitettava ja jalo henkilö on hunni Attila. Muita hahmoja ovat kostonhimoinen amatsoni *Odabella*, hänen alistettu rakastajansa *Foreste* ja rikoksenteekijä, Attilan petoksella tappava kenraali *Ezio*. *Giovanni da Procida*, joka on yksi henkilöahmo Pariisissa kirjoitetussa oopperassa *Vêpres siciliennes* (1855), ei ole yhtään sen parempi. Tässä oopperassa sisilialainen patriootti, lääkäri Procida ei ole sankari, vaan poliittisia salamurhia ja attentaatteja suunnitteleva fanaatikko. Mattioliin mukaan Ezio ja Procida ovat poliittisia henkilöitä (viittaako kirjailija tässä, millaisena Verdi koki politiikat?) mutta toisaalta kansakaan ei ole yhtään parempaa. Oopperassa *Simon Boccanera* 1300-luvun genovalaiset on kuvattu roskaväkenä, joka on valmis seuraamaan ketä tahansa demagogia. Simon Boccaneraa Genovan kaupungin ensimmäistä dogea leimaa eräs italialainen vajavuus – huonot suhteet älymystön ja poliitikkojen välillä. Kirjailijan mukaan poliitikkojen ikuinen vastaus älymystön

edustajille on: ”Miettikää omia tekojanne!” Poliitikka vallan eleenä ei ole koskaan ideaalista ja vielä vähemmän se on kulttuurillista. Mattioli viittaa kristillisdemokraatteihin.

4. Il canto secondo Verdi

Mattioliin mukaan Italia keksi oopperan taidemuotona, ja siitä suuri kunnia lankeaa Verdille. Erityisesti Italiassa tämän kummallisen ilmiön – että Verdi merkitsee samaa kuin ooppera – oikea ymmärtäminen on tärkeää. Monia kirjoittajia on kiinnostanut melodramaattisen isänmaan isän näkeminen kaikkien rakastamana. Musiikkia rakastava keskiverto italialainen on vakuuttunut siitä, että ooppera on ennen kaikkea musiikkia ja laulua. Silloin laulu ei ole väline musiikin tai teatterin tekemiseen, vaan se on itsessään päämäärä. Mennäkö siis teatteriin katselemaan vai kuuntelemaan? Asia riippuu siis verbin valinnasta. Äänistä keskusteleminen on hyödytöntä.

Keskiverto italialainen vakuuttaa tietävänsä, miten Verdi halusi teoksensa esitettävän. Hän tietää, mitä Verdi oli sanonut harjoiteltaessa jotakin osaa. Näyttää kuitenkin siltä, että Verdi antoi ohjeita kenelle hyvänsä – oli sitten kyseessä partituuri tai suullinen tulkinta. Sama koskee hänen kirjeitään. Niitä on vääristelty, joten ne eivät anna oikeaa kuvaa siitä, mitä hän halusi tai mitä hän sanoi. Sukupolvesta toiseen toistetut käsitteet ja ajatukset johtavat väärin tulkintoihin. Laulajan ei pidä luottaa vain ääneensä, vaan hänen pitää kehittää myös fyysisistä puolta ja tulkintaa. Monikaan Veronan areenalla istujista ei osaa selittää, mitä *verdiläinen ääni* tarkoittaa. Voi olla, ettei tunneta edes laulettavan oopperan juonta, ettei olla musikaalisia eikä ole mitään käsitystä rytmistä eikä dynamiikasta. Joka tapauksessa tarvitaan ääni, sitä on osattava käyttää ja tekniikka on oltava hallussa. Ääni ei ole pelkästään sen esilletuomista, vaan sen on oltava persoonallinen ja rooliin sopiva.

Mitä Verdi halusi laulajilta? Mattioli aloittaa *Macbethista* (1847), joka oli tärkein tuon ajan oopperoista. Se sijoittuu oopperoiden *Nabucco* (1842) ja *Naamiobuut* (1850-luvun loppu) väliin. Duetosta *Fatal mia donna*, jota on harjoiteltu vaikka kuinka monta kertaa, on tullut legenda. **Eduardo Rescigno** on kirjoittanut elämäkerran **Marianna Barbieri-Ninistä**. Ladylla täytyi olla ruma ääni. Mattioli ei kuitenkaan siteeraa sitä Verdin kirjettä,

jossa tämä määrittelee, miksi Ladylla täytyy olla Vedin mielestä ”ruma” ääni. Emme tiedä, mitä tarkoitettiin ”rumalla” äänellä 1840-luvulla tai mitä määreillä kaunis, suuri tai mahtava. Mattiolista on parempi jättää Lady sikseen ja siirtyä hänen aviomieheensä eli Macbethiin ja esitellä, millaisen laulajan Verdi halusi tähän rooliin. Hän halusi baritoni **Felice Varesin**. Verdi kirjoitti (19.8.1846) impressaari **Lanarille**, jolle hän oli säveltänyt Macbethin: ”Varesi on ainoa taiteilija Italiassa, joka voi tehdä roolin. Kukaan muu, vaikka olisivat parempia kuin hän, ei voi sitä tehdä kuten minä haluan. Sitä ei voi tehdä **Gaetano Ferri**, joka on kauniimpi ja jolla on parempi ääni, mutta hän ei voisi tehdä minuun sitä vaikutusta, jonka Varesi tekee. Kirjeessään Lanarille Verdi antaa erilaisen määritelmän siitä, miten hän arvottaa laulajan. Kuuleminen merkitsee enemmän kuin laulu itsessään. Paradoksaalista on se, että Ferrin ääni on kauniimpi kuin Varesin ja hän laulaa paremmin kuin tämä, mutta Varesi on suurempi taiteilija.

La Traviatan suhteen Verdillä oli selvät ajatukset Violettan esittäjästä. On laulettava hyvin, on osattava häivyttää alennettu e-sävel valittavalla äänellä. Fenice-teatterin katastrofaalisen näytöksen jälkeen Verdi kirjoittaa (1.12.1853) venetsialaiselle ystävälleen **Cesare Vignalle**, että hän etsii tähän oopperaansa primadonnaa, jolla on hyvin korkea ääni, intohimoinen laulutapa ja kaunis ulkomuoto. Ilman näitä ominaisuuksia on mahdotonta menestyä. Ääni on tärkeä, mutta se ei ole kaikki. Verdi selittää asiaa 12.11.1856 impressaari **Vincenzo Torellille** ja mainitsee kolme laulajatarta, joilla kaikilla on hento ääni, mutta he ovat suuria lahjakkuuksia. Nämä kolme olivat: **Virginia Boccabadati**, **Marietta Piccolomini** ja **Maria Spezia**. Verdin mukaan Boccabadati artikuloi hyvin äänellään, hän on lahjakas, mutta en tiedä, miten hänen äänensä kestää. Olisiko Spezia tai Piccolomini parempi? Sitten Verdi kirjoittaa **Cesare De Sanctisille** 23.8.1856 Piccolominin olevan sopiva. Hänen äänensä on kyllä hentoinen, mutta hän on suuri lahjakkuus. Mitä Speziaan tulee Verdi lienee lukenut arvostelun Venetsian virallisesta lehdestä. Artikkelinkirjoittaja – ehkä **Tommaso Locatelli** – ei kuvaa sitä, kuinka Spezia lauloi, vaan kuinka duetto sujui baritonin kanssa. Verdikin oli tyytyväinen laulajattaren hentoon ääneen, jossa on kuitenkin niin paljon suuruutta.

Hän kysyykin, olisiko Spezia sopiva Cordelian osaan?

Verdi oli tietoinen siitä, että laulu on historiaan liittyvä ilmiö. Kun historia muuttuu, laulukin muuttuu. Ooppera ei ole mikään museo, se muuttuu ajan mukana. Se ei ole muistelua, vaan uudelleen keksimistä. Tämä oli Verdille täysin selvää. Se tuli esiin sopraano **Rosina Pencon** kummallisessa tapauksessa. Tämä esiintyi Roomassa *Trubaduurin Leonorena* ja hänestä pidettiin niin paljon, että Verdi lahjoitti hänelle omalla nimikirjoituksellaan varustetun cabalettan ja käytti omistuskirjoituksessaan kolmea Pencoä ylistävää superlatiivia: *gentilissima, amabilissima ja bravissima*. Hieman myöhemmin hän kuitenkin haukkuu Pencoä ja sanoo: ”Pencolla on monia hyviä ominaisuuksia ja hän on kaunis, mutta ei enää viiden vuoden kuluttua sovi Trubaduuri-oopperaan.

Verdin erästä lausetta on jatkuvasti siteerattu ja se on: ”Palatkaamme antiikkiin, se on kehitystä.” Se voi näyttää harkitsemattomalta, sillä Verdi on aina esitetty tulevaisuuteen katsovaksi. Verdi kirjoitti tästä asiasta valaisevan kirjeen 5.1.1871 **Francesco Florimolle**. Verdi ei puhu musiikki-teatterista, vaan musiikin opetuksesta. Hän sanoo olevan kunniaakasta opettaa ja harjoituttaa oppilaita, jotka suhtautuvat opiskeluun antaumuksella. Hän laittaisi heidät opiskelemaan Palestrinaa ja Marcelloa, sillä vanhan ja uuden yhdistäminen on tärkeää.

Laulajat saivat Verdiltä säästeliäästi ylistystä, sillä hän piti heitä välttämättömänä pahana. **Adelina Patti** on säännön vahvistava poikkeus, sillä Verdi pitää häntä hurmaavana. Verdi selittää eräässä kirjeessään Giulio Ricordille (5.11.1877), että hänessä laulaja ja näyttelijä ovat tasapainossa. Se, mikä Pattista tekee poikkeuksellisen ei ole hänen laulunsa, vaan miten hän resitoi. Verdille laulu ei ollut päämäärä, vaan keino.

5. Le regole della famiglia: *Stiffelio*

Stiffelio on Verdin huono-onninen ooppera. Sitä ei tunneta, koska sitä on esitetty vähän, siitä ei ole pidetty eikä sitä ole ymmärretty oikein. Se näyttää musertuneen suosituksen trilogian – *Rigoletto*, *Trubaduuri* ja *La Traviata* – väliin. *Stiffelio*-oopperaa esitettiin syrjäisissä teattereissa. Se sai murska-kritiikin 16.11.1850. Verdi ei myöskään koskaan nähnyt sitä näyttämöllä kirjoittamanaan versiona.

Omakätinen partituuri oli kadoksissa pitkään ja niin hän päätti tehdä sen uudelleen (*Aroldo*-oopperan nimisenä) toivoen, että sitä esitettäisiin pidempään.

Verdi toimii tämän oopperan yhteydessä kuin eräänlainen kamikaze. Hän tiesi varsin hyvin, että Italian sensuuri, joka oli muuttunut hyvin peräänantamattomaksi vuoden 1848 jälkeen, ei olisi päästänyt oopperaa läpi. Verdi suhtautui ylimielisesti La Scalaan ja oli riidoissa sen johdon kanssa. Hän yritti estää suunnitellun Stiffelion esityksen La Scalassa ja kirjotti siitä kirjeen Giovanni Ricordille 5.1.1851: Jos se esitettäisiin, täytyisi siihen palauttaa kaikki se, minkä sensuuri on poistanut.

Stiffeliossa oli kaikki, mikä sai aikaan pahennusta. Pääosan esittäjä *Stiffelio* on protestanttinen pappi, joka palatessaan saarnamatkaltaan huomaa vaimon *Linan* pettäneen häntä *Raffaelen* kanssa. Linan isä kenraali *Stankar* yrittää fanaattisesti holhota perheen kunniaa. Stiffelio kärsii ja haastaa kaksintaisteluun vaimon rakastajan, mistä seuraa raivo ja verikosto, jonka seurauksena vaimo tunnustaa kaiken pappiavio-miehelleen. Stiffelio nousee seurakunnan edessä lukupulpettiin ja avaa Raamatun, löytää avionrikkojan kertomuksen ja siteeraa Kristuksen sanoja: ”Teistä se, joka ei syntä tee, heittäköön ensimmäisen kiven.” Ja antaa anteeksi lupauksen rikkojalle.

Ooppera paljastaa italialaisen perheen perinteiset mekanismit ja vaikenemisen. Aikuisen Linan isä on perheen kunnian vartija kuten vanha *Miller* oopperassa *Luisa Miller*. Stankar selittää Raffaelen tappamisen olleen hyvityksen tapahtuneesta. Porvarillinen kunniallisuus oli säilytettävällä hinnalla hyvänsä, oli sitten kyseessä tappaminen tai tulla itse tapetuksi. *Stiffelion* sanoma on syvällisesti kristillinen. Verdi ei varmaankaan pitänyt papeista, mutta kunnioitti Jumalaa. Hänen uskonnollisuutensa oli tunnustuksetonta, vailla dogmeja, kirkkoa ja kirkkokuntaa.

Verdi oli pohjimmiltaan italialainen ja italialaisuuteen kuuluu katkeamaton uskonnollinen traditio. 1800-luvun ihminen ei tiennyt, mistä kirkko ja sen riitit koostuivat. Hän meni messuun sunnuntaisin kunnianosoitukseksi, vaikka omasi täysin maallisen vakaumuksen. Kristillisyyden on opettanut näkemään meissä kaikissa, jopa kaikkein vaatimattomimmissa, ihmisen. Juuri kristillisyyden tarjoaa avionrikkojalle toisen mahdollisuuden kivityksen sijasta.

6. Le donne oggetto di Rigoletto

Rigoletto-ooppera kertoo italialaisen miehen suhteesta naiseen. Verdi tekee Mantovan herttuasta täydellisen muotokuvan miehestä, joka kulkee valloituksesta toiseen ystävien ihaillessa. He ovat mielistelijöitä ja imartelijoita, mutta todellisuudessa ahdistuneita, sillä seuraavana *Rigoletton* kohteenahan voisi olla heidän vaimonsa. Todellisuudessa herttua ei rakasta naisia, sillä hän ei pidä heitä ihmisinä. Missään tapauksessa heillä ei voi olla aivoja eikä persoonallisuutta. He ovat pelkkiä objekteja ja rauhoiteltavia vaivalloisia ruumiita.

Tässä oopperassa herttualla ei ole hallinnollisia tehtäviä. Kolmen näytöksen ajan hänen tehtävänä on viedä aina uusi nainen vuoteeseen. *Ernani*-oopperan *Carlos* on pakahtua intohimosta *Ehviraan*, mutta lopussa tämä tekee valinnan ja kasvaa sekä tulee suureksi ottaen vastuun rakkaudesta. Herttuassa ei tapahdu vastaavaa muutosta. Hän on jatkuvasti sängyssä naisten kanssa eikä omista hetkeäkään politiikan harjoittamiseen. Hänen ainoa hallinnollinen tehtävänsä on määrätä vankeutta Monteronelle, joka on tullut vaatimaan tyttärensä menetettyä kunniaa. Herttua on riistänyt tältä neitsyyden ja pakottaa hänet jatkuvasti rakastelemaan kanssaan, koska se on takuu herttuan olemassaolosta. Don Juan rakasti naisia ruumiillisesti, mutta myös sielullisesti ja seksi oli vasta viettelyleikin lopullinen päämäärä. Don Juania kiinnosti enemmän valloittaminen kuin omistaminen.

Ballata del Duca ”Questa o quella”:

<https://www.youtube.com/watch?v=TTvXV9fhZ4I>

Canzone del Duca ”La donna è mobile”:

<https://www.youtube.com/watch?v=xCFEk6Y8TmM>

Herttuasta toisessa näytöksessä tulee romanttinen ja rakastunut *Parmi veder le lagrime* -arian myötä. Se on haasteellista tulkitsijalle, koska käsitys henkilöstä muuttuu. Sen ratkaisemiseksi Mattioli mainitsee kaksi seikkaa. Ensimmäinen on aariaa seuraava cabaletta ”*Possente amor mi chiama*”. Herttua ymmärtää tilanteen muuttuneen ja tajuaa liehittelijöiden kertomuksista, että *Gilda* on siellä viereisessä huoneessa asettautuneena vuoteeseen odottamaan latinalaista rakastajaansa. Cabaletta on kuitenkin vulgaari ja se osoittaa naissankarin

kerskailevaa ja raakaa asennoitumista naisia kohtaan. **Marcello Conati** kirjassaan *Rigoletto – Guida all'opera* sanoo sen kuvaavan naisen raiskaamista. Verdi olisi kirjoittanut tämän dueton esitettäväksi toisella tapaa, mutta hän tiesi, ettei sensuuri olisi koskaan sitä hyväksynyt. Tämän dueton aikana herttuan ja Gildan olisi pitänyt olla vuoteessa. ”Mikä duetto se olisikaan ollut!” ”Mutta papit, veljet ja kaikki muut tekopyhät olisivat huutaneet sen olevan skandaalin.” kirjoitti Verdi **Carlo Borsille** 8.9.1852. Gildan ainoa aaria ”Caro nome” muuttaa käsitystämme herttuasta. *Rigoletton* ainoa aaria ”Cortigiani, vil razza dannata” on epätavallinen. Verdi halusi todennäköisesti kirjoittaa *Rigoletton* lopputomana duettosarjana. Gilda ja hänen isänsä laulavat kolme duettoa per näytös kertoakseen suhteensa kehityksen. Kuitenkin ainoa säännönmukainen ja perinteinen aaria on se, jonka herttua laulaa toisessa näytöksessä.

Aria di Gilda: ”Caro nome”:

<https://www.youtube.com/watch?v=z7wKtmJlOb0>

Joka tapauksessa kysymys italialaisen miehen suhteesta toiseen sukupuoleen on vaikea – on sitten kyseessä äiti tai pyhä Madonna. *Rigoletton* suhteesta tyttäreeseen ei sanota paljoakaan. Mitä tulee naisobjektiin, Gilda merkitsee yhtä vähän ilveilijälle kuin isällekin. Herttualle hän on seksuaaliobjekti ja *Rigoletolle* ehdottoman, mutta tukahduttavan isänrakkauden kohde. Isän ihannainen oli kotiin suljettu, viimeiseen saakka neitsyenä pysynyt, jonka tehtävänä oli laittaa ruokaa ja ommella, ja jos aikaa jää, niin mumista ruusukkorukouksia. Itse asiassa Gilda lähtee yksinään ulos vain mennäkseen messuun ja siellä herttua näkee hänet kohtalokkain seurauksin. Tämän oopperan miehille ja perinteiselle kansanmiehelle nainen on madonna tai huora (ja toisinaan molempia yhtä aikaa kuten *Violettan* tapauksessa).

Mattioli kertoo, kuinka hän seurattessaan **Alessio Pizzechin** ohjaustyötä Bolognassa vuoden 2016 syyskuussa ymmärsi rakastavan isän aiheuttavan tuhon. Kirjailijan mukaan isän ja tyttären välistä suhdetta voidaan pitää kaikkein verdiläisempänä säveltäjän kaikista teemoista. Oopperassa katastrofi saa alkunsa isän ja tyttären välisen luottamuksen katkeamisesta. Tässä naistrilogiassa *Rigoletto-Trubaduuri-Traviata* Gilda on

sankaritar. Tämä uhraa itsensä pelastaakseen rakastamansa miehen, joka on pettänyt hänet. Gilda kapinoi ennen kaikkea isää vastaan. Hän kieltäytyy jatkamasta elämäänsä kotiin suljettuna nukkena ja vaatii oikeuttaan kasvaa, ajatella, valita ja jopa rakastaa. Isän tukahduttava suojele ei ollut valmistanut häntä ottamaan vastaan sitä, mitä elämä tarjoaa. Gildan ensimmäisestä rakkaudesta tuli hänen viimeisensä. Hän on sekä herttuan että isänsä uhri eli hänet tapettiin kaksi kertaa: rakastaja oli kyvytön rakastamaan ja isän rakkaus oli liiallista.

Rigoletto-oopperalla oli eniten ongelmia sensuurin kanssa, ei kuitenkaan poliittisia. Oopperan sensuuria on käsitelty **Mario Lavagetton** kirjoittamassa kirjassa *Un caso di censura: il "Rigoletto"*. Vähiten Verdillä oli poliittisia ongelmia *Nabuccon* (1842) kanssa. Sitä pidettiin patrioottisena oopperana. Itävallan sensuuri ei tehnyt siitä numeroa ja osa siitä sovitettiin ja omistettiin Itävallan Maria Adelaidelle, josta oli tuleva Vittorio Emanuele II:n puoliso. Seuraavana vuonna oopperaan *I Lombardi alla Prima crociata* sensuuri vaati vaihtamaan Ave Marian Salve Mariaan.

Eniten sensuurin ylläpitäjät ärsyyntyivät huonosta mausta. Esimerkiksi palkkamurhaaja *Sparafucile* ja prostituoitu *Maddalena* olivat hahmoja, joita ei mielellään tuotu näyttämölle - ei ainakaan ylevään Fenice-teatteriin. Gildan ja herttuan duetto makuuhuoneessa oli tietysti sensuurin tuomitsema. Kritiikkiä saivat osakseen myös oopperassa käytetty rekvisiitta. Nykypäivänä kritiikki vaikuttaisi absurdilta, mutta sensuurin mielestä oli vulgaaria laittaa Gilda kurkku auki leikattuna *Sparafucilen* säkkiin kuolemaan. Lisäksi *Rigoletton* ensimmäisessä näytöksessä esitetty illalliskohtaus ei ollut totutunlainen: ei hienoa renessanssipalatsia, ei hienosti pukeutuneita vieraita, ei loistoa eikä eleganssia. Herttua syleilee kahta vähäpukista kaunotarta, joku jonglööri leikkii palloilla. Myöhemmin tähän kohtaukseen ohjaaja **Giancarlo Cobelli** laittoi jopa alastomia nuoria miehiä ja naisia.

Todellinen syy *Rigoletton* skandaalimaisuuteen, on ollut harkittu tahto horjuttaa sukupolvien ja -puolien välisiä hierarkioita. Verdin mielestä oli sopivaa esittää *Rigoletto* kyttyräselkäisenä muotopuolisena ukkona, joka on kuitenkin täynnä rakkautta. Oopperana *Rigoletto* on esimerkki verdiläisestä groteskista teatterista, sillä siinä hyvyys

ja ilkeys sekä traagisuus ja koomisuus sekoittuvat keskenään.

7. Il seguito alla prossima puntata: *Il Trovatore*

Mattiolin mielestä **Bruno Barillin** kirjan *Il paese del melodramma* on kaunein oopperoista ja erityisesti Verdin oopperoista kirjoitettu kirja, mutta lisää, että siinä on myös virheitä. Barillin määritelmän mukaan *Trubaduuri* on nelinäytöksinen ooppera, jossa on kaikki intohimon ainekset. Ooppera on osoitus Verdin taiteesta, joka on täynnä kumousta, vääristymää ja ylevää karikatyyriä, joka sytyttää tuleen maan neljä kulmaa. Oopperassa on aineksia myös parodiaan ja siksi **Marx**-veljekset valitsivat sen esitettäväksi filmissään *”Una notte all’opera”*.

Trubaduuri-ooppera oli Verdin suosituin 1800-luvun ooppera eikä sen esittämistapa ole juurikaan muuttunut noista ajoista. **Barilli** toteaa: ”Oopperan lyyrisyys ja yöllinen lumousvoima väreilevät maan ja taivaan välillä. Siksi esittäjien täytyy laulaa pehmeästi kunnioittaakseen kaikkea sitä, mitä Verdi on sirotellut partituuriinsa. Heidän täytyy osata esittää nuoria, ensirakkaudesta kärsiviä päähenkilöitä *Leonora*, *Manrico* ja *Lunan* herttuaa. Oopperan psykologinen totuus on jossain cabalettien ja tuhopolttajien takana tai tenorin ja piippuhyllyllä istujan välillä.

Oopperoiden kronologiassa *Trubaduuri* on *Rigoletto* ja *La Traviata* välissä. Tässä trilogiassa on tyypillistä provokatoriset ja yhteiskunnallisesti epävakaita aiheet. Verdiläisen teatterin mitta on näyttämö, ei aaria eikä konsertto. Verdistä ooppera olisi parempi yhtenä kappaleena ilman kavatinoja, duettoja, tertsettejä, kuoroja ja finaalia. Näin hän kirjoitti 4.4.1851 libretisti **Salvatore Cammaranolle** valmistellessaan *Trubaduuria*. Miepide kuulostaa kummalliselta, sillä ooppera yleensä perustuu näille edellä mainituille lauluesityksille.

Trubaduuri on aivan erilainen kuin *Rigoletto* ja *La Traviata*. Ollaan keskellä keskiaikaa vuonna 1409 ja sen torneineen, aseineen, esiin vedettyine miekkoineen, pimeine öineen ja myrskyineen. Se on outo ympäristö niin taiteilijalle kuin poliitikko-Verdille. Verdi ja Piave varustivat monet oopperoiden henkilöt nimillä ja tekivät heistä persoonallisuuksia, mutta näin ei tapahtunut *Trubaduuri*ssa. Ainoastaan *Lunan* herttuan upseerista *Ferrandosta* tulee persoonallisuus.

Mattiolin mukaan Verdi ei todennäköisesti halunnut hajottaa energiaansa ja katsojan huomiota kuvauksiin, vaan halusi keskittyä siihen, mikä häntä todella kiinnosti, itse musiikkiin.

Oopperan *Azucenan* hahmoa on käsitelty kritiikeissä toistuvasti, mikä johtunee siitä, että hän on uusi henkilöhahmo oopperalavalla. Azucena on koston riivaama äiti, sekä uhri että kiusaaja. Hän on muotokuva kypsästä naisesta tai proosallisesti sanottuna muotokuva reuman vaivaamasta vanhasta pyromaanista. Hänen myötänsä kolmiodraamasta tulee ”neliödraama”. Kaikkea häneen liittyvää leimaa se, että hän on mustalainen. Mustalainen oli 1800-luvun kulttuurissa muokallinen porvarillisen yhteiskunnan ulkopuolella. Näistä asioista **Robert Carsen** on kirjoittanut laajasti. Oopperamaailmasta tunnetaan myös toinen mustalainen, *Carmen*. *Trubaduuri*-oopperassa Azucenan kaksi soolonumeroa – *Canzone* ja *Racconto* – ovat originelleja terävyydessään. Azucena muistuttaa monessa suhteessa *Meyerbeerin Profeetta*-oopperan *Fidès*-hahmoa. Mezzosopraanoäänien sanotaan tulleen italialaiseen oopperaan *Trubaduuri*in myötä. Verdin mukaan se on ensimmäinen, kaunein ja alkuperäisin kaikista äänilajeista. Verdi itse sanoi: ”Jos olisin primadonna, laulaisin aina *Trubaduuri*ssa mustalaisen osan.” kirjoitti Verdi Piavelle 17.4.1853.

Azucena oli uusi hahmo oopperalavalla ja *Il Trovatore* kokonaisuudessaan dramaturginen keilu, ja siinä juuri on sen nykyaikaisuus. Se oli erilainen, mutta sisällöltään se ei ollut sen uudempi kuin sitä edeltänyt ooppera tai sen jälkeen tuleva. Verdi oli valinnut oopperaan jatkokertomuksena Pariisissa julkaistun romanttisen kertomuksen. *Trubaduuri* vaikuttaa sarjalta kertomuksia, jossa yleisö saa tietää tapahtumista roolihenkilöiden kertoessa niistä ilman, että tapahtumat esitetään näyttämöllä. Oopperan kolme ensimmäistä näytöstä päättyvät kaikki avoimeen tilanteeseen. Verdi ei kerro, kuka voittaa kaksintaistelun, minne *Manrico* vie *Leonoran* tämän vetäytyttyä luostariin, kuinka *Manrico* saapuu lavalle *Castello*resta sammuttamaan tulipaloa, vaan esirippu putoaa aina kysymyksen hetkellä.

Cabaletta dell’aria di *Manrico* ”Di quella pira”:

<https://www.youtube.com/watch?v=YBd87H8TGTk>

Viimeisessä näytöksessä kaikki asettuu paikoilleen ja juonen polveilut ja ihmisten väliset suhteet selviävät. Ooppera menestyi 1800-luvulla, sillä se kertoi yleisölle kertomuksen jollaisen se oli tottunut näkemään avatessaan sanomalehden.

8. Santa e puttana: *La Traviata*

La Traviata on italialainen oopperaversio 1800-luvun kirjallisista syillisistä ja syyttömistä naisista *Emma Bovarysta* *Anna Kareninaan*. 1800-luvun musiikkiteatteri käsitteli suuria yhteiskunnallisia aiheita ja keksi unohtumattomia henkilöitä. Fenice-teatteri fiaskon jälkeen v. 1853 teos esitetään vuoden kuluttua uudelleen, jälleen Venetsiassa, mutta pienemmässä San Benedetto -teatterissa. Teos ei ole varma vain musiikin puolesta, vaan se on työntänyt veitsensä aikansa yhteiskunnan elävään lihaan ja mennyt porvarillisen säädylisyyden sydämeen.

Yhteiskuntatutkimus lienee ollut vähäistä Verdin Italiassa. Ranskassa se oli jo pidemmällä ja siellä ilmestyi v. 1836 (postuumisti) ensimmäinen tutkimus prostituutiosta. Sen oli kirjoittanut lääkäri ja hygieenikko **Alexandre Parent du Châtelet** (1790-1836), joka oli työskennellyt kentällä ja tutkinut poliisien arkistoja sekä haastatellut naisia. Hänen kirjansa oli ollut lähteenä aikakauden suurelle bestsellerille *Les Mystères de Paris* (kirjoittaja: **Eugène Sue**). Verdille oli tutumpi toinen kirja *Filles, lorettes et courtisanes* (1843), joka sekin perustui Châtelet'n kirjaan. Se selittää pariisilaisten porttojen luokituksia, heidän toimintaansa ja palkkioitaan. On aika "kiehtovaa", että tämän klassikoksi tulleen kirjan kirjoittaja oli **Alexandre Dumas'in** isä, joka kertoo rakkaus-suhteestaan kauniiseen kurtisaaniin nimeltä *Marie Rose Plessis*. Hän on *Kamelianaisen Margherita Gautier*, josta tehtiin myös teatterikappale ja lopuksi hänestä tulee Piaven ja Verdin yhteistyön tuloksena *Violetta Valéry*. Prostituutio kaikkine ongelmineen oli jokapäiväinen asia yhteiskunnassa, missä Verdi eli. 1800-luvun ihmiset pitivät normaalina bordellien olemassaoloa ja kadulla itseään myyvien tyttöjen näkemistä. **Emilio Sala** on kirjassaan *Il valzer delle camelie* osoittanut, kuinka Verdi sai vaikutteita *La Traviata* -oopperaansa Pariisin boulevard-teattereista.

Duetto di Violetta e Alfredo "Libiamo ne' lieti calici": <https://www.youtube.com/watch?v=hjB3fOjdT4>

La Traviatan henkilöhahmo on todellinen. *Marie-Margherita-Violetta* syntyi 1824 Normandiassa köyhän, alkoholisoituneen ja väkivaltaisen miehen tyttäreksi. Hän työskenteli ensin tarjoilijana, sitten tehdastyöläisenä ja lähti 15-vuotiaana Pariisiin etsimään onnea. Usein sellainen päättyy kadulle. Marie, joka oli kauniimpi ja älykkäämpi kuin muut, kohosi pian yhteiskunnallisessa portaikossa. Hänestä tuli *escort* monille merkittävälle miehille. Hän avioitui 1846 Lontoossa kreivi Édouard de Perrégaux'in kanssa, mutta avioliitto epäonnistui ja hän palasi Pariisiin. Hän sairasti tuberkuloosia ja kuoli 3.2.1847. Aviomiehen lisäksi vain herttua von Stackelberg oli läsnä hautajaisissa.

Kuvatessaan yhteiskuntaa ja sen tekopyhyyttä Verdi puhuu henkilökohtaisesta kokemuksesta. Asiakirjat ovat suurimmaksi osaksi hävinneet, mutta on varmaa, että **Giuseppina Strepponi** eli yhdessä Verdin kanssa vuoden 1849 syyskuusta alkaen Orlandi-palatsissa Bussetossa. Avioliittoon vihkiminen tapahtui vasta 10 vuotta myöhemmin. Hän oli nainen, jolla oli menneisyys; hänellä oli lapsia, joiden isä ei ollut tiedossa. Pienessä kaupungissa ihmiset puhuivat Verdin mielestä liikaa. Pariisilaisesta salongista etäisyys Busseton ruokasaleihin on valtava, mutta mentaliteetti on sama. Suhteet Verdin, Strepponin ja vanhan Barezzin (Verdin ensimmäisen vaimon isä) välillä muistuttivat *La Traviatan* *Alfredon*, *Violettan* ja isä *Germontin* välillä vallitsevia suhteita.

La Traviata on myös täydellinen muotokuva seurapiiristä ja pyrkii esittämään Pariisin toisen tasavallan aikaisen räikeän loiston. Mattioli kertoo, että nähdessään ensimmäisiä *Traviata*-esityksiä hänen oli vaikea ymmärtää kaikkea, mitä näki. Nykyään ajatellaan meidän olevan vapautuneimpia eikä niin tekopyhiä. Joka tapauksessa Mattioli on vakuuttunut siitä, että jos perheeseen ilmaantuisi internet-sivustoilta tunnettu seuralainen ja poika haluaisi mennä tämän kanssa naimisiin kaikesta huolimatta, niin seniori Germontin reaktiot kalpenisivat äidin sanojen rinnalla.

Verdin apen **Antonio Barezzin** l'hetämä kirje on kadonnut, mutta Verdin vastauskirje on säilynyt. Se on päivätty 21.1.1852. Kirjeessään

Verdi sanoo, ettei hänellä ole mitään salattavaa ja että hänen talossaan asuu vapaa itsenäinen rouva. Hän ei kerro heidän suhteestaan, mutta kirjoittaa narkästyneenä monisanaisesti. Verdi painottaa sanojaan puhuessaan Giuseppinasta ikään kuin ne olisivat Traviatan libretosta. On selvää, että Busseton asukkaat juorusivat siitä, kuinka Verdi elää tuon naisen kanssa ja vielä ilman pyhää avioliittoa. Mattioliin mukaan Verdi syyttää porvarillista yhteiskuntaa La Traviatan kautta, mutta toisaalta se on rakkauden teko naista kohtaan, jonka kanssa hän jakoi elämänsä. Aikalaistensa silmissä hän oli syyllinen ja hän myös tunsu itsensä syylliseksi. Kun Verdi rakasti, ei kaiken maailman tekopyhillä ollut mitään tekemistä asian kanssa.

Strepponissa oli kuitenkin jotakin Violetasta. Elämä oli järjestänyt hänellekin monenlaisia koettelemuksia, jotka hän otti vastaan arvokkaasti joutumatta yhteiskunnallisesti merkityksi. Tullessaan rouva Verdiksi hänellä oli takanaan menneisyys. Hän luopui siitä ja tuli esimerkilliseksi vaimoksi ”taikurilleen”, jota varmaan rakasti ja tuli itsekin rakastetuksi. Verdi kuitenkin pysyi ihmisenä, jonka kanssa oli vaikea elää.

Mattioli vertaa Violettaa Magdalan Mariaan, jonka täytyi sovittaa uhrauksella syntinsä. Hän on klassinen hahmo, johon liittyy ajatus naisesta, joka on aina joko pyhä tai portto. Violettan täytyi kuolla, sillä vain kuoleman kautta voitiin unohtaa se, mikä hän oli ollut. Keuhkotauti on rangaistus hänen synneistään, vaikka se oikeastaan oli seuraus aikakauden huonosta hygieniasta. Hänen kuolemansa on kuin jonkun pyhän henkilön kuolema ja lääkärin diagnoosi kuin jumalallinen tuomio. Oopperan finaalitytsetissä Violetta on kuin puhdas neitsyt hölmön rakastetun ja tämän hirveän isän edessä. Hän kuolee yhteiskunnan ankarien sääntöjen takia ja pysyy synnintekijänä kaikesta rakkaudestaan ja hyvälle omistautumisestaan huolimatta.

Kun ooppera esitettiin Apollo-teatterissa Roomassa 30.12.1853 sensuurin uudelleen muokkaamana, Violetasta oli tullut viaton neiton, joka Alfredon oli pakko jättää naidakseen perijättäjänsä ja siten pelastaakseen koko perheen katastrofalta. Verdi reagoi siihen sanomalla: ”Ovat tehneet La Traviatasta puhtaan ja viattoman. Kiitos paljon!

Porton täytyy olla aina portto!” Näitä sanoja on pidetty kyynisen neron ilmaisuna, neron, joka sai yleisön itkemään joutumatta itse samaan sentimentaaliseen ansaan.

9. Il Vitellone del Ballo in maschera

D’Annunzion mukaan *Naamiohuvit* on melodraamoista melodramaattisin. Joidenkin mielestä se on puhdas rakkauden draama. Pitkän sensuuritaistelun jälkeen ooppera sai ensi-iltansa 17.2.1859 Rooman Apollo-teatterissa. Kahden kuukauden kuluttua sen jälkeen puhkesi toinen itsenäistymissota, joka merkitsi vanhan Italian loppua. Mutta ooppera Naamiohuvit ei puhu politiikasta vaan rakkaudesta ja mustasukkaisuudesta.

Verdi alkoi työstää aihetta otolliseen aikaan. Synnittömän sikiämisen juhlapäivän paraatissa 8.12.1856 tavallinen sotilas nimeltä **Agesilao Milano** oli astunut esiin sotilaiden rivistöstä ja haavoitti pistimellä **Ferdinand II**:ta, Molempien Sisilioiden kuningasta. Ranskassa taas **Felice Orsini** yritti murhata **Napoleon III**:n. Hallitsijat olivat siis valtaa vastustavien tähtäimessä. On ilmeistä, että sensuuri oli tavallista tarkempi poliittisen terrorin suhteen.

Todellisuudessa ongelmat sensuurin kanssa johtuivat oopperan alkuperäisestä nimestä - *Una vendetta in dominio*. Sen aiheena oli hallitsijan kuolema. Nimi muutettiin *Naamiohuveiksi*. Teos perustuu tositariinaan, jossa ylhäisön jäsenten muodostama salaliitto oli murhannut Ruotsin kuninkaan Kustaa III:n 29.3.1792. Kuningas oli ehdottoman monarkian kannattaja, jota vastaan aatelisto kapinoi. Murha tapahtui todellakin naamiaisissa, jotka olivat vielä komeammat kuin *Somman* libretossa. Tukholman kuninkaanlinnassa on vieläkin esillä kuninkaan vereen tahriutuneet vaatteet. **Auber** oli tehnyt tapahtumasta oopperan jo 1833, *Gustave III* eli *Le Bal masqué* ja **Mercadante** oli tuonut sen Italiaan nimellä *Il reggente* (1843). Muita sensuurin ehdottamia muutosehdotuksia oli mm. tapahtuminen sijoittaminen Pohjois-Amerikkaan, joka vielä 1600-luvulla oli englantilaisten hallussa. Verdi kirjoitti Sommalle, että hän halusi sankarinsa olevan joka tapauksessa, jos ei hallitsevan kuninkaan, niin ainakin pikkuprinssin, herttuan, pahalaisen pohjoisesta,

joka oli nähnyt hieman maailmaa ja tuntenut Ludvig XIV:n hovin tyylin.

Vaikka oopperan taustalla oli todellinen poliittinen tapahtuma, Verdi ei tutkinut paljoakaan näitä asioita. Kustaa-kuningas muuttui *Riccardoksi* ja kreiviksi. Salaliittolaisten *Samuelin* ja *Tomin* motiivit ilmaistaan muutamalla repliikillä kolmannessa näytöksessä. Siinä he yhdessä *Renaton* kanssa pyytävät vaimojaan vetämään uurnasta kostajan nimen. Se on tietysti Renato ja Riccardo kuolee aviorikoksen tehneenä miehenä, ei vihattuna hallitsijana. Sam ja Tom ovat pikkurooleissa. He ovat mukana toiminnassa, mutta muuta heistä ei saada tietää. Salaliittolaisina he vaikuttavat pikemminkin groteskeilta kuin pelottavilta.

Verdi oli kuitenkin 1850-luvulla vakuuttunut, että Italiasta tulee Italia *Savoiji*-suvun aseiden ja diplomatian avulla tai ainakin jonkin ulkopuolisen valtion avulla. Siitä ei tulisi vallankumouksellista, demokraattista eikä tasavaltaista Italiaa, vaan maltillinen, liberaalinen ja monarkkinen. Kapi-nalliset eivät siis enää muuta maailmaa eikä heitä pidetä sympaattisina. Naamiohuveissa Samuel ja Tom eivät saa enää yleisön sympatíaa, vaan Riccardo.

Kuka tämä Riccardo oikeastaan on? Mattioliin mukaan hän edustaa toista tyyppillistä italialaista hahmoa. Hän on maalaisvetelehtijä, vanhentunut nuorukainen, joka ei ole koskaan kasvanut aikuiseksi, vaan viettää päivänsä baarissa laskien leikkiä ystävien kanssa. Riccardo kuluttaa aikaa puolet oopperan kestosta tekemättä oikeastaan yhtään mitään. Hänen ensimmäinen tehtävänsä on käydä läpi juhlaan kutsuttujen lista. Sitten hän tekeytyy merimieheksi, laulaa, pilailee ja nauraa. Sillä tavoin hän salaa ja piilottaa asiat, jotta yleisö ei saisi tietää, mitä hän oikeastaan sanoo. Näin toimii valistunut hallitsija. Monet Rooman keisaritkin pukeutuivat valepukuun ja kiertelivät tavernoissa kuuntelemassa kansan ääntä tai hieman huvit-telemassa. Riccardo on kuitenkin ainoa verdiläinen tenori, jolle on suotu huumorintajua. Riccardo ei ota mitään vakavasti eikä välitä protokollasta. Kun hän esiintyy oopperassa kuninkaan vaatteissa, niin musiikillisesti se muistuttaa enemmän komediaa kuin mitkään muut Verdin teokset lukuun ottamatta *Falstaffia*.

Samanaikaisesti Riccardo on myös rakastunut mies. Rakkaus saa hänet kasvamaan: Naamiohuvit ovat hänen kasvuomaaninsa. Hänestä tulee suuri mahdollittoman ja tuskallisen intohimon kautta.

Verdi ei kerro, oliko rakkaus *Ameliaan* Riccardon ensimmäinen suuri rakkaus, mutta kaikesta väkivaltaisuudesta ja tuskasta päätellen se oli sitä. Riccardon kypsyminen tapahtuu uhrauksen hetkellä. Hän ei kuole vain saavuttamattomien asioiden takia, vaan päätettyään etäännyä rakastamastaan naisesta.

10. *La Forza del destino*, o l'Italia che fu

La forza del destino -oopperan libretto on hyvin erikoinen verrattuna Verdin säveltämiin ja yleensä oopperoiden librettoihin. Hän löysi aiheen *Ángel Pérez de Saavedran* romaanista *Don Álvaro* eli *La fuerza del sino*. Se oli Verdin mielestä vahvana ja ainutlaatuinen, mutta pohti, mitä yleisö pitäisi siitä. Tuolloin hän toimi edustajana Italian parlamentin alahuoneessa Torinossa ja matkusti Pietariin erään delegaation jäsenenä. Verdi oli riittävän utelias mennäkseen katsomaan kaukaista ja eksoottista Venäjää. Valokuvat turkisten peittämästä maestrosta ovat huvittavia, samoin kuin Peppinan laatima lista mukaan otettavista ruoka-aineista. Italialaiset eivät voineet olla ilman Jumalan ohjeiden mukaan keitettyjä tagliatelleja ja risottoja.

Ensimmäisen version esityksessä Pietarissa v.1862 *Alvaro* tappaa itsensä heittäytymällä kalliolta ja kiroaa maailman, kun *don Carlon* veli on tappanut palvotun *Leonoran* puukoniskulla. Veli taas haavoittuu kaksintaistelussa *Alvaroa* vastaan. La Scalan vuoden 1869 esityksessä loppu on erilainen. *Alvaro* tappaa *don Carlosin* kaksintaistelussa ja *Leonora* riutuu pois. *Alvaro* jää eloon onnettoman ja raivostuneena kohtaloonsa. Mitään ei ole oikeastaan tehtävissä. La Scalan esityksen jälkeen oopperaa kritisoitiin katkonaisuudesta ja liiasta kansanomaisuudesta ironisella kulmakarvojen kohotuksella. Hyvän maun omaava yleisö ei ottanut sitä omakseen. Moni asia oopperassa on kiinni myös dramaturgista. Mattioliin mielestä ooppera vaikuttaa hajanaiselta ja Verdi näyttää eksyneen aiheesta. Tavallisesti hänellä on kiire päästä pääasiaan, valita tarina ja kertoa se mahdollisimman keskittyneesti, mutta tässä teoksessa hän sen sijaan monistaa tapahtumia ja lisää useita sivuhenkilöitä uusien tarinoiden kertojiksi.

Melodia di Leonora "Pace, pace, mio Dio! "

<https://www.youtube.com/watch?v=nXG18hSmujU&t=236s>

Rodolfo Celletti puolestaan totesi teoksen olevan suuri italialainen talonpoikaisooppera. Verdin omana aikana Italia oli vielä talonpoikainen, maalaismainen, katolinen, perinteinen maa, joka oli sidoksissa yhteiskunnallisiin ja uskonnollisiin rütteihinsä. Ooppera on 1800-luvun neorealismia. Toisaalta se on kaikkivaltias kirkko sankareineen ja synnintekijöineen sekä erakkomajoihin suljettuine nunnineen ja toisaalta valtio, joka kutsuu palvelemaan itseään aseineen. Näin ajateltaessa *Kohtalon Voima* -ooppera muuttuu hämmästyttäväksi freskoksi menneen ajan Italiasta.

Miksi sitten kaikilla Verdin oopperoilla ja erityisesti *Forzalla* on kohtalokas maine? Varmaankin siihen vaikuttaa nimi, joka väistämättömästi tuo mieleen kohtalon, jota vastaan on turha kapinoida. Tässä yhteydessä Mattioli viittaa libretisti Piaveen, miten tämä on laatinut eri kohtaukset ja sanoo *Forzan* ensimmäisen uhrin olevan Piaven – ei siis Verdin. Francesco Maria Piave sairastui vuoden 1866 keväällä; sitten hänen veljensä joutui vankilaan Venetsiassa petoksen takia ja äiti tuli hulluksi; vuoden 1867 toukokuussa hänen oli pakko pyytää 500 frangia etumaksua Verdiltä ja 1867 hän halvaantui eikä kyennyt enää työskentelemään ja kuoli sitten 1876. Verdi tiesi Piaven olleen köyhä ja Elisa-vaimon ja Adelaide-tyttären jääneen siksi puille paljaille ja avusti näitä taloudellisesti. Saman vuoden joulukuussa Piaven hyväksi julkaistiin albumi, *Album per canto*. Siihen osallistuivat monet muutkin tunnetut henkilöt. Kun Piave kuoli, Verdi maksoi hautajaiset niin, ettei kukaan tiennyt asiasta. Sellainen oli Verdi.

11. ”Taci, prete”: Stato e Chiesa nel *Don Carlo*

Don Carlo -oopperasta on ainakin kolme versiota: ranskalainen (viisinäytöksinen, Pariisi 1876), italialainen (nelinäytöksinen, Milano 1884) ja italialainen (viisinäytöksinen, Modena 1886). Niistä viimeksi mainittu ei ole autenttinen.

Tämä teos antaa erinomaisen mahdollisuuden tutkia kahta Verdin oopperoissa esiintyviä perusteemoja: isän ja pojan sekä valtion ja kirkon välistä suhdetta. Avioliitosta **Margherita Barezzi** kanssa syntyneet lapset elivät vain vähän aikaa. Esikoinen **Virginia** kuoli n. 18 kuukauden ikäisenä ja poika **Ilcilio** n. 15 kuukauden iässä. Tämä heijastui hänen teoksiinsa isän ja pojan välisenä jännityksenä tai oikeastaan on kyse kapinal-

lisuudesta sääntöjä vastaan. Myös Verdin omalla isäsuhteella oli vaikutusta hänen tuotantonsa tematiikkaan. **Schillerin** teoksen *Don Karlos, Infant von Spanien* valinta libreton taustaksi on kuvaava. Todellisuudessa oikea Carlo ei ollut romanttinen sankari, vaan psykopaatti, jonka kuolema oli helpotus kaikille.

Verdiä kiinnosti kuvata nuorten kapinalisuutta vanhempia, erityisesti isää vastaan. Näihin suhteisiin vaikutti myös perinteisen, patriarkaalisen italialaisen perheen malli. Napoleonin lakikokoelma tunnusti ja vahvisti perheenpään aseman. Isän auktoriteetti oli ehdoton. Uusi porvarisperhe tunnusti isälle saman aseman. Italian yhdistyessä tuo kapinointi vanhempia vastaan jatkui. *Don Carlo* - paljastaa miekkansa isäänsä ja perustuslakia vastaan taistelevana kapinoitsijana. Hänen ystävänsä *Rodrigo*, Posan markiisi herättää tämän mielenkiinnon *Fiandraa* kohtaan. Don Carloa kiinnostaa kuitenkin enemmän vapautuminen, itsenäistyminen ja kuninkaaksi tuleminen. Myös mahdoton rakkaus on liikkeelle paneva ja kahleista vapauttava voima.

Valtion ja kirkon välinen suhde on toinen *Don Carlo* -oopperan teemoista. Ennen teoksen hyväksymistä Pariisin oopperan näyttämölle käytiin monenlaisia neuvotteluja yksityiskohdista. Ooppera esitettiin 11.3.1867, vain kahdeksan kuukautta ennen Mentanan taistelua. Se oli garibaldilaisten toinen ja viimeinen yritys ottaa haltuunsa Rooma, jota paavin joukot piirittivät ranskalaisten tuella. Kysymys Roomasta oli keskeinen Italian sisäpolitiikassa mutta myös Ranskassa. Maiden suhteet olivat monimutkaiset ja tulehtuneet. Sopimusneuvottelujen aikana puhkesi vuoden 1866 sota Itävallan kanssa, mistä johtuen Verdin piti mennä Pariisiin esittämään oopperaansa. Italia oli sodassa, jonka se hävisi.

Mattioli sanoo Don Carlon heijastaneen hyvin Verdin Italian yhdistymiseen liittyvää asennetta ja suhtautumista sekä valtiota että kirkkoa kohtaan. Ero pyhän ja maallisen välillä on selvä ja politiikassa vielä tarkempi. Kirkkoa voitiin kunnioittaa, kun puhuttiin taivaasta, mutta politiikassa se oli vihollinen, joka tuli voittoa. Verbin oopperoissa papit olivat yleensä negatiivisia ja fanaattisia hahmoja.

Il recitativo del Grande Inquisitor e il Re Filippo:

https://www.youtube.com/watch?v=bNS_-jP5DN8

Verdi ei todennäköisesti ollut uskovaan. Kuitenkin hän rakennutti kappelin Sant'Agataan, hänet vihittiin kirkossa ja hän hyväksyi uskonnolliset hautajaiset. Hän sävelsi teoksen *Messa da Requiem* ja muuta vakavaa musiikkia. **Arrigo Boiton** mukaan Verdi tiesi uskon olevan sydämen asia. Boiton mukaan Verdi oli tyypillinen 1800-luvun agnostikko. Hän kävi messussa, koska se oli tapana. Kuten kaikki Italian yhdistymistä edistäneet henkilöt, niin Verdikin uskoi valtion ja kirkon eroon. Kuitenkin Italiassa kunnioitettiin suuresti paavin hengellistä sanomaa, kuten nykyäänkin. Kirkon näkyminen nyky-Italiassa on massiivista. Piispat osallistuvat aktiivisesti kaikenlaiseen toimintaan ja keskusteluihin.

12. Mustat kasvat: *Aida*

Aidaa ei kirjoitettu Suezin kanavan avajaisiin kuten usein annetaan ymmärtää. Se on yksi Verdin elämäkertaan liimatuista legendoista. Suezin juhlallisiin vihkiäisiin 17.11.1869 osallistui monia kuninkaallisia, kuten keisarinna **Eugenia** (ilman Napoleon III:tta, oli sairaana) ja **Frans Joosef** (ilman Elisabetia). Egyptin keiidi **Ismail Paššalla** oli suurisuuntainen suunnitelma maan modernisoimiseksi ja siksi hän rakennutti oopperateatterin Kairoon ja pyysi Verdiltä kantaattia avajaisiin. Verdi tapasi kieltäytyä tällaisista tarjouksista, sillä hänellä ei ollut taloudellista pakkoa ottaa vastaan pikkutöitä ollessaan maineensa kukkuloilla. Kairon oopperatalo oli ensimmäinen, joka rakennettiin muslimimaahan. Se oli tilava rakennus, jossa oli ristikoilla varustetut aitiot kediivin suurelle haareille. Se vihittiin 1.11.1869 eli 17 päivää ennen kanaalin avaamista. Siellä esitettiin *Rigoletto* Verdin oppilaan **Emanuele Muzion** johtamana.

Mattioli sanoo *Aidan* olevan oopperan, jossa on henkilökohtaisia konflikteja ja psykologista itsetutkiskelua. Sitä esitetään useimmiten ulkona kauniilla paikoilla, jolloin on mahdollista käyttää esityksissä kolossaalisia triumfeja, valtavia muotinäytöksiä, hevosia, kookospalmuja ja toisinaan eksoottisia eläimiä, pikimustia afrikkalaisia

kasvoillaan villieläimen irvistys, faaroiden keihäitä, miekkoja ja kilpiä, sakaalipäisiä ihmisiä ja sfinksejä. Mattioli toteaa, että tällaista esitystä on helppo pilkata *Aidan* super-mega-ultrakitsiksi.

Kirjailijan mukaan *Aida* ei ole pelkästään yksityinen draama, *Aidan* ja *Radamesin* tragedia, joka tapahtuu kahden huoneen ja keittiön asunnossa, vaan sen näyttämöllepano on näyttävä ja puitteet kolossaaliset. *Aida* on suuri ooppera, joka edustaa Pariisissa syntynyttä oopperan lajia ja se on levinnyt koko maailmaan mahtavuutensa ja laajuutensa takia.

Aidaa voidaan pitää valloittamisen kolonialistisena äänenä. *Radamesin* aaria *Celeste Aida* johti egyptiläiset voittoon etiopialaisista barbaareista, jotka eivät olleet vihollisia vaan kulttuurisesti alempia.

Romanza di Radamès "Celeste Aida":

<https://www.youtube.com/watch?v=ITbrh-hjAbg>

Mattioli sanoo Verdin järjestäneen kärsivällisesti näitä viimeisiä kohtauksia, joissa huomio kiintyy *Aida*-orjattaren kärsiviin kasvoihin ja *Amonastro*-isän röyhkeisiin ja manipuloiviin kasvoihin. Ne kuvastavat isän ja lapsen välisen suhteen katastrofia.

Mattiolin mukaan *Aida* näyttää edelleen esittävän porvarillisen italialaisen perheen klassista asetelmaa. Hän vertaa *Radamesia* hyvän perheen poikaan, joka tekee anteeksiantamattoman virheen rakastumalla siirtolaiskotiapulaiseen ja haluaa vielä mennä naimisiin tämän kanssa. Verdin aikana tällaisesta oli seurauksena perhetragedia, joka myrkytti perheillalliset: isä oli raivoissaan, äiti itkuinen; ja väliin tulivat vanhat sedät.

13. Fu vero Shakespeare? Gli equivoci di *Otello*

Verdi ja **Shakespeare** näyttää olevan ratkaisematon käsitepari. Verdin sanotaan olevan suuri muusikko ja Shakespearen suuri runoilija. Itse asiassa molemmat ovat jotakin vielä enemmän.

Verdin teosluettelossa on kolme oopperaa Shakespearen tuotannosta: *Macbeth* (1847, uusittu 1865), *Otello* (1887) ja *Falstaff* (1893) Siinä on myös

osia *Windsorin iloisista rouvista* ja *Henrik IV:stä*). **Schilleriltä** sen sijaan on neljä: *Jeanne d'Arc* (1845), *Rosvot* (1847), *Luisa Miller* (1849) ja *Don Carlo* (1867). *Kuningas Lear* jäi Verdille toteutumattomaksi unelmaksi. Shakespearen näytelmiä on käytetty vähemmän oopperalibrettoina. Verdille ja hänen aikansa teatterille oli ongelmallista tehdä nopeita näyttämömuutoksia, jotka olivat olennaisia Shakespearen näytelmille. Elisabetin aikakausi oli yksinkertaisinta toteuttaa puvustuksella ja näyttämörekvisiitalla. 1800-luvulla jätettiin vain vähän tilaa porvarillisen yleisön mielikuvitukselle, sillä se halusi nähdä edessään burmalaisen metsän tai kyproslaisen linnankentän.

Toisena syynä edellä mainittuun seikkaan Mattioli viittaa **Arrigo Boiton** esittämään mielipiteeseen, että uransa lopussa Verdi olisi hankkinut sellaisia librettoja, jotka olivat verrattavissa hänen musiikkinsa. Hänen mielestään tämä on osoitus siitä, ettei ole ymmärretty yleensäkin teatterimusiikkia eikä ainakaan Verdin musiikkia. Verdi on Verdi, ja se riittää. Boito ei kuitenkaan ollut ihan mikä tahansa kynäniekka. Hänelle Verdi oli tärkeä hahmo ja kansallisen kulttuurielämän instituutio. Mattiolin mukaan Verdi olisi löytänyt Boitossa libretistin, joka ei ollut oikea runoilija, mutta uskollinen Shakespearelle. Se ei kuitenkaan pidä ihan paikkaansa, sillä Boito oli poistanut tragedian ensimmäisen näytöksen kokonaan. Hän oli muuttanut oopperan päähenkilön *Jagon* luonnetta. Niinpä kukaan ei huomaa, että *Jago* on hyvin ilkeä tyyppi. Hän on upseeri, joka on saanut ylennyksen ja siinä asemassa voi tuoda esiin kitkeryyttäjä ja kateuttaan. Mattiolin mukaan *Otellossa* tai muissakaan Shakespearen teoksissa henkilöhahmot eivät symboloi mitään. On vain tietty joukko miehiä ja naisia, jotka kärsivät, kamppailevat ja kuolevat kuten me kaikki.

Canzone del salice di Desdemona "Salce, salce":

<https://www.youtube.com/watch?v=8id5tmi5ikk>

4. Il grande vecchio: *Falstaff*

Mattiolin mukaan *Falstaff* on vanhuksen kirjoittama ooppera iäkkäistä ihmisistä. Se on jäähyväiset taiteelle, maailmalle ja elämälle. Suuri vanhus katsoo menneisyyteen ja sanoo sen olleen kaunis ilman tunnontuskia, kaipausta ja katkeruutta. Tasapaino on saavutettu ja asiat ovat järjestyksessä. Kaikkea tapahtunutta voi katsoa hymyillen. On oltu

mustasukkaisia, kiukkuisia ja kiinnostuneita. Elämä on kuin unta. Sellaista se oli Verdillekin.

Falstaff on alakuloinen komedia, mutta ei surullinen. Siinä hymyillään enemmän kuin nauretaan ja kun nauretaan, se tehdään lapsenomaisella aitoudella. Nauretaan, koska *Falstaff* syöstään Thamesiin, nauretaan, koska Ford hävitti talonsa, nauretaan, koska vanha viettelijä lähettää kahdelle eri naiselle saman kirjeen, nauretaan, koska suurensuuri *Falstaff* julistaa: "Minun on tehtävä edullinen vaikutus." Ikään kuin hän meikkaisi kasvonsa. Verdi muuttuu lapseksi ja poikaseksi. On uskomatonta, kuinka kahdeksankymppinen voi kertoa kuin murrosikäinen ja laittaa *Nannettan* ja *Fentonin* ajatuksiin naiivin ajatuksen siitä, että ensimmäinen rakkaus on myös viimeinen.

Falstaff sai ensi-iltansa La Scalassa 9.2.1893 Verdin ollessa 79 vuotta. Boito kirjoitti oopperasta myös **Eleonora Duselle** 18.4.1889 ja sanoo Verdin kirjoittavan *Falstaffin* itselleen, koska teema huvittaa ja viihdyttää häntä. Ooppera liittyy aikaan, jolloin monet Verdin ystäväistä kuolivat toinen toisensa jälkeen. Hän oli itsekin jo vanha ja ympärillä oli vanhoja ihmisiä, mutta vanha "tammii" jatkaa vain uusien lehtien tekemistä. Verdi ei lakkaa tekemästä asioita – hän ei muutu vanhukseksi, joka kaipaa vanhoja hyviä aikoja ja ravistelee päätään kaikesta uudesta. Verdin lähestyessä 80 ikävuoden kynnystä tulevaisuudella oli hänelle vielä jotakin tarjottavaa.

Mattiolin mukaan Verdin *Falstaff* on yksi kaikkien aikojen suurimmista hahmoista. Omahyväinen, epärehellinen, pahasisuinen heittiö, mutta kuitenkin lempeä ja sellainen, johon on vaikea olla rakastumatta. *Falstaff* on suurenmoinen, Rembrandtin arvoinen muotokuva vanhuksesta. Jokaisen rypyn takana on suuri kertomus. Oopperassa vanhat kertovat meille, millaisia he todella ovat eikä sitä, kuinka me haluamme heidän kertovan itsestään.

Monologo di Falstaff "L'onore? Ladri!":

<https://www.youtube.com/watch?v=7IOSvvsXTus>

15. Meno grigi e più Verdi

Olemme saaneet lukea, mitä mieltä Verdin aikalaiset ovat hänestä. Aiemmin Verdistä kirjoittamien oli suositumpaa kuin nykyään. On totta, että 1800-luvulla "kaikki" kävivät teatterissa eikä ollut kaupunkilaista tai maalaista, joka ei olisi istunut säätynsä mukaisilla paikoillaan teatterissa.

Toisaalta on kuitenkin totta, että 1900-luvun alkuun saakka Italia oli maatalousvaltainen maa, jossa ei maalainen eikä syvän Etelän väki varmaankaan käynyt katsomassa jokaista esitystä.

Ooppera on Italiassa kansallinen ilmiö. Se on eräänlainen utopia, joka on toteutettu ei vain kulttuurisesti, vaan myös yhteiskunnallisesti. Se on speaktaakkeli, joka on syntynyt hoveissa ja eliitin parissa. Se maksaa paljon ja sitä on joskus vaikea ymmärtää. Se perustuu epätodennäköisiin sovinnaisuuksiin, sitä lauletaan korkealla äänellä ja sen kirjallisuus on keinotekoista. Sen musikaaliset muodot ovat perusmuotoja, mutta usein aika monimutkaisia. Kuitenkin se onnistuu puhumaan kaikille tai ainakin niille, jotka voivat sitä lähestyä. Tämän kaiken takia Verdi on italialaisen oopperan rakastetuin hahmo. Hänen pisimmät oopperansa ovat suosituimpia. Monet osaavat laulaa *"La donna è mobile"* tai siteerata *"Vendetta, tremenda vendetta"*.

Verdi on myös esimerkki mahdollisuudesta uraan, jonka Italia on vuosisatojen ajan taannut suurille lahjakkuuksille ja se on mahdollista myös nykypäivänä. Musiikkiteatteri antaa mahdollisuuden vapautua, nousta säädyssä ja valtajärjestelmässä. Tarjolla monenlaista kulttuuria, mutta oopperan osuus tuotannosta on vähäinen. On paradoksaalista, että asia on näin Italiassa, joka on oopperan synnyinmaa. Saksa, jossa on 20 miljoonaa asukasta enemmän, tuottaa yksinään kolmasosan kaikista oopperaesityksistä maailmassa. Italian ongelmana on, miten tehdä esityksistä houkuttelevampia ja vähemmän synkkiä. Mattioli ehdottaa liikkeelle lähtemistä itse Verdistä, johon keskittyy kaikki, mitä ooppera on Italiassa ja mitä se on ollut. Tämä maa olisi saatavaa kuvaamaan enemmän Verdiä.

Editointi: Helena Hakola-Louko ja Tarja Päivärinne
Musiikkilinkit: Helena Hakola-Louko

Kesäkurssit 2019

Italian kulttuuri-instituutissa:

https://iichelsinki.esteri.it/IIC_Helsinki/resource/doc/2019/02/brochure_corsi_maggio_2019_fin.pdf



KLUBIN UUTISIA

**Naurun tulo Italian renessanssitaiteeseen
Minerva Keltasen esitelmä
Pe 24.5.2019 klo 17**

Kansallismuseon näyttelypäälikkö Minerva Keltanen on lupautunut pitämään meille esitelmän aiheesta *Naurun tulo Italian renessanssitaiteeseen*. Tilaisuus pidetään Ravintola Famiglian kabinetissa, Keskuskatu 3, Helsinki.

Ilmoittautumiset ja ruokavaraukset tilaisuuteen pyydetään ystävällisesti
15.5.2019 mennessä osoitteeseen:
irma.stenström@kolumbus.fi

Ruokalista löytyy osoitteesta:
<https://www.raflaamo.fi/fi/helsinki/la-famiglia-helsinki/menu?menuId=128770>

**Klubilaisia oopperassa
Pe 12.4.2019 Verdi: Aida**



Klubin kirjapiiri

Kauden 2019-2020 ohjelma:

Nro	Scrittore	Titolo del libro	Anno	Pagine	€	IBS	Informazioni
1	Balzano, Marco	Resto qui	2018	192	15.3	4/5	Premio Bagutta 2019
2	Baricco, Alessandro	Oceano mare	1993	224	8.08	4/5	Premio Viareggio 1993
3	Camilleri, Andrea	La rete di protezione	2017	308	10.50	4/5	Il Commissario Montalbano
4	De Giovanni, Maurizio	Dodici rose a Settembre	2019	264	11.90		Giallo uscito il 14 febbraio 2019
5	Di Pietrantonio, Donatella	L'arminuta	2017	162	14.88	5/5	Premio Campiello 2017, Premio Napoli 2017
6	Heino, Hannamari	Eugenio Montale, Valitut runot	2018	300	30.10	-	Premio Nobel 1975 (Montale)
7	Terranova, Nadia	Addio fantasmi	2018	208	14.45	5/5	Candidato Premio Strega 2019
8	Vichi, Marco	L'inquilino	1999	142	8.50	4/5	Il 1° romanzo di M.V.

Teemme kirjatilauksen Italiasta **30.4.2019 mennessä**.

Mikäli haluat tilata jonkun yllä olevista kirjoista, ota yhteyttä osoitteeseen hhl@louko.com
Kirjojen hinnat ovat arvioita tässä vaiheessa ja toimituskulut jaetaan tilaajien kesken.

**Lista kirjapiirissä luetuista teoksista löytyy
Klubin kotisivuilta: <https://italia-klubi.fi/kirjapiiri>
Buona lettura!**