

Paolo Isotta Verdi a Parigi



Quando Verdi conseguì il primo importante successo col *Nabucco*, il genere di melodramma che s'era imposto era di origine francese, pur se fondato in prevalenza da italiani: il Grand-Opéra. La creazione di tale modello si deve ai sommi Cherubini, Spontini, Rossini; esso viene raccolto da Auber, Meyerbeer, Halévy, Donizetti. Ma Verdi ha una personalità di ferro. Pur influenzato dai predecessori, adotta il modello quale cornice esterna e lo riempie di contenuti stilistici, drammatici e psicologici soltanto suoi. Poi addirittura lo rovescia. Al tipico, al «caratteristico» e al diversivo sostituisce la sintesi, il nesso e la velocità drammatici. Al carattere stereotipo dei personaggi contrappone la irreproducibilità e la ricerca del Vero drammatico: non imitato bensì trasceso per mezzo dell'arte: la sua formula è «inventare il Vero». In ciò la sua creazione è coerente per decenni. Il suo successo lo fece quasi subito desiderare dall'Opéra di Parigi. Il Maestro si concesse di rado a partire dal 1847, ma in francese sono alcuni dei suoi capolavori. Questo libro parte dai rapporti di Verdi con l'Opera francese, la cultura, l'ambiente e la società francesi, per tentare di fare del compositore un ritratto generale, estetico e anche politico: e di molti capolavori in qualche modo connessi con la Francia, a partire dalla *Traviata*, fa una distesa narrazione e interpretazione.

PAOLO ISOTTA (Napoli, 1950) è Professore Emerito del Conservatorio di Musica di Napoli. Dal 1974 ha esercitato la critica musicale: per trentacinque anni al «Corriere della Sera». A ottobre del 2015 ha abbandonato quest'attività per dedicarsi allo studio, alla lettura e a comporre libri che gli diano l'illusione di scrivere qualcosa di meno effimero di articoli giornalistici. Le sue opere principali sono: *I diamanti della corona. Grammatica del Rossini napoletano* (1974), *Dixit Dominus Domino meo: struttura e semantica in Händel e Vivaldi* (1980), *Il ventriloquo di Dio. Thomas Mann: la musica nell'opera letteraria* (1983), *Victor De Sabata: un compositore* (1992), *La virtù dell'elefante: la musica, i libri, gli amici e San Gennaro* (Marsilio 2014: premio Acqui Storia 2015), *Altri canti di Marte* (Marsilio 2015), *Otello: Shakespeare, Napoli, Rossini* (Napoli

2016), *Paisiello e il mito di Fedra* (Napoli 2016: premio Paisiello 2017), *Il canto degli animali. I nostri fratelli e i loro sentimenti in musica e in poesia* (Marsilio 2017), *De Parthenopes musices disciplina. L'educazione musicale a Napoli dal Medio Evo ai giorni nostri* (Napoli 2018), «*Non si pasce di cibo mortale chi si pasce di cibo celeste*». *Il convito e la fame tra mito, musica, poesia e teatro napoletano* (Ariano Irpino 2018), *La dotta lira. Ovidio e la musica* (Marsilio 2018). A settembre 2017 gli è stato assegnato, «per altissimi meriti culturali», il premio Isaiah Berlin. Fuori della musica le sue passioni sono la letteratura latina, con Lucrezio, Virgilio, Livio e Tacito al vertice, la storia romana, Petrarca, Gibbon, Manzoni, Leopardi, D'Annunzio, Pirandello, Flaubert, il teatro classico in lingua napoletana e i films di Totò. È iscritto al Partito Radicale e all'associazione Luca Coscioni.

Paolo Isotta
Verdi a Parigi

Marsilio

In copertina: Giuseppe Verdi in un dagherrotipo colorato, 1847 circa. Collezione Romano Rosati.

Per l'immagine di copertina l'editore si dichiara disponibile ad assolvere i propri obblighi nei confronti degli eventuali aventi diritto che, nonostante le ricerche eseguite, non è stato possibile rintracciare.

© 2020 by Marsilio Editori® s.p.a. in Venezia

Prima edizione digitale 2020

ISBN 978-88-297-0660-0

www.marsilioeditori.it

ebook@marsilioeditori.it

Quest'opera è protetta dalla Legge sul diritto d'autore.

È vietata ogni duplicazione, anche parziale, non autorizzata.



[Seguici su Facebook](#)



[Seguici su Twitter](#)



[Iscriviti alla Newsletter](#)

Indice

Copertina

Abstract - Autore

Frontespizio

Copyright

Esergo

Avvertenza

CAPITOLO PRIMO

Il Grand-Opéra prima di Verdi

CAPITOLO SECONDO

Verdi e Meyerbeer

I. L'enorme successo di un Maestro del Grand-Opéra

II. Un romanzo gotico: *Robert le Diable*

III. Il pessimismo storico di Meyerbeer: *Les Huguenots*

IV. Il romanzo del fanatismo religioso: *Le Prophète*

V. Il mancato sogno esotico-Liberty: *L'Africaine*

VI. Un impari confronto

CAPITOLO TERZO

Ernani: la vendetta dall'orlo della tomba

I. Il primo incontro con Victor Hugo

II. Da un testo ridicolo a un'«Opera romantica»

III. Tre innamorati per una vergine aragonese

IV. Il primo sposalizio mancato. Ernani si offre vittima volontaria al vecchio Silva

V. Carlo da innamorato a Imperatore. Ernani fidanzato ufficiale di Elvira

VI. Ernani suicida «per onore»

CAPITOLO QUARTO

Giovanna d'Arco: dalla storia al mito

I. Minimo prologo storico

II. Schiller

III. L'Opera

I. Da pastorella a guerriera

II. Il «terreno affetto» di Giovanna e le sue conseguenze

III. Un *Sacre* sconosciuto. Giovanna viene condotta dal padre al campo inglese, ove l'attende il rogo in quanto strega

IV. Giovanna si libera e corre a combattere. Trova la morte. Il dolore di Carlo. Gli Angeli la chiamano in cielo. Un Finale luminosissimo

CAPITOLO QUINTO

L'Alzira: Verdi e Voltaire. Due atei fanno nascere un Santo martire

I. L'Opera più sfortunata di Verdi

II. L'orrore dell'oppressione spagnuola in Sudamerica

III. L'Opera

IV. Un Inca, Voltaire, Cammarano e Verdi aggiungono San Gusmano al Martirologio

CAPITOLO SESTO

Jérusalem: la persecuzione dell'onore

I. Il 1847: un anno capitale per Verdi

II. *I Lombardi alla prima Crociata*

III. Dai *Lombardi* alla *Jérusalem*

IV. La *Jérusalem*

CAPITOLO SETTIMO

Stiffelio: un pastore protestante decanta le proprie corna e perdona alla moglie celebrando in pubblico dal pulpito

CAPITOLO OTTAVO

Da Parigi a Mantova: la rivoluzione estetica del *Rigoletto*. La poetica di Verdi. Un *excursus* sulla Messa da *Requiem*

I. L'eros: interdizione, illusione. È concesso solo come sacrificio di sé, oppure, al contrario, al Duca, amorale e immorale

II. Il Grottesco teorizzato da Hugo. Il Grottesco dalla poesia alla musica: Shakespeare, Berlioz, Verdi, Liszt, Wagner

III. La sintesi e l'organicità, caratteristica dello stile di Verdi.
Verdi classico

IV. Verdi e Mozart. Verdi musicista «assoluto» e insieme regista attraverso la musica. La censura. L'estetica di Verdi. Chiosa berlioziana. «Verità» umana e verità artistica. Una postilla sulla *Messa da Requiem*

V. Verdi e Wagner

VI. Il processo creativo. Verdi e Balzac. L'impersonalità dell'artista, «occhio di Dio»: Shakespeare, Verdi, Flaubert

VII. I tradimenti della «tradizione»

CAPITOLO NONO

La Traviata: la «roba» la chiamano Dio

I. Alphonsine Plessis e Marie Duplessis

II. Il romanzo

III. Il Dramma

IV. L'Opera

V. Nasce un amore «contro natura»

VI. Un artista del ricatto

VII. Alfredo vile e violento. Il padre è costretto ad accorrere

VIII. Morire soli e disperati: una Passione laica. Sollievo generale

CAPITOLO DECIMO

Les Vêpres siciliennes: il trionfo dell'amor paterno

I. La storia delle *Vêpres siciliennes*

II. Un amore troppo timido per dichiararsi e odî atavici. Li deve sormontare, da solo, un grande guerriero

III. Una donna di sangue regio è conquistata da un ragazzo oscuro e ardito. Ma intanto giunge il padrone della strage. Ha i mezzi per vincere ma non il grande animo della sua vittima

IV. Un fiero condottiero, una grande anima: e scopre di essere padre di un figlio che lo odia senza riuscirvi. Per salvare i suoi congiurati, il ragazzo accetta l'amore del padre

V. Un'orribile strage. Ma il fiero condottiero muore volontariamente stringendosi al figlio

CAPITOLO UNDECIMO

Un ballo in maschera: l'impossibilità dell'amore, un assassinio per errore e un sublime perdono di tra il comico e lo scherzo

I. L'orrore di un assassinio politico

II. Il regicidio diventa teatro

III. *Gustave III, ou le Bal masqué*

IV. *Il Reggente*

V. *Un ballo in maschera*

I. Una censura napoletana che neanche Scarpetta avrebbe inventata

II. Il Preludio

III. Non appena levatosi, il Conte pensa alla sua tenerissima passione. Poi decide un atto di giustizia fingendo di scherzare. E se ne diverte col paggio Oscar

IV. I destini si mescolano nell'abituato della veggente

V. Anche Amelia è innamorata del Conte e si reca a consulto per svellersi dal cuore il sentimento colpevole

VI. La maga vaticina che il Conte sarà assassinato a tradimento da un amico. Riccardo tenta di prenderla a scherzo

VII. A mezzanotte, Amelia si reca sola nel luogo maledetto a cogliere l'erba fatata. Ma Riccardo l'ha seguita. Il più bel Duetto d'amore della musica italiana

VIII. I congiurati sono appostati. Renato accorre per salvare Riccardo. La moglie è costretta a velarsi. Il marito giura che l'accompagnerà alla porta di Boston senza rivolgerle la parola

IX. Il velo di Amelia cade. I congiurati a lungo si burlano di lui, che non sa cosa rispondere. Ma l'animo suo è mutato di colpo: si unisce al complotto

X. Renato comprende che la vendetta sarà uccidere Riccardo, non la donna, ed esprime insieme odio e rimpianto per il finito amore. I due congiurati lo raggiungono a casa per concertare il piano. Giunge Oscar a portare l'invito per lo splendido ballo in maschera della stessa sera

XI. Il Quintetto comico con Oscar mentre Amelia trema e pensa a come poter salvare Riccardo

XII. Riccardo, solo nel suo appartamento, ha deciso, per

onore, di reinviare immediatamente Amelia e Renato in Inghilterra. Ma rievoca ancora una volta la bellezza e l'amore della donna e decide di recarsi alla festa per vederla l'ultima volta, incurante degli avvisi della congiura

XIII. La festa è al culmine. Nella sua ingenuità Oscar, abilmente interrogato da Renato, gli confida quale sia l'abito mascherato del Conte

XIV. L'orchestrina d'archi. Amelia tenta disperatamente di indurre Riccardo a ritirarsi. Parlano anche d'amore. Ma l'ultima parola del Conte è Addio! In quell'istante Renato lo pugnala

XV. Riccardo muore perdonando con grazia e rivelando a Renato l'innocenza di Amelia. La vittoria autentica è di Samuel e Tom, i due incolori congiurati

CAPITOLO DODICESIMO

Le Trouvère: il trionfo della vendetta

I. Chi è davvero Azucena?

II. Il grande Balletto esotico

III. Berlioz e *Le Trouvère*. Il *Miserere* e l'organetto di Barberia. La morte del principe di Salina

CAPITOLO TREDICESIMO

Macbeth I e II: il trionfo della coscienza artistica

I. *Memoirs of Hecate Idiot County*: Fétis e Verdi

II. *Macbeth I*, e la fiducia che Verdi vi riponeva

III. Un salto di diciott'anni

IV. Dalla Pergola al Théâtre Lyrique

V. Il I atto

VI. *La luce langue*

VII. Banco al convito

VIII. I *Divertissements*

IX. Le Apparizioni e la Processione

X. *Macbeth* e Lady si tagliano tutti i ponti

XI. *Patria oppressa* prima e seconda

XII. Due battaglie, due morti

XIII. Conclusione

CAPITOLO QUATTORDICESIMO

Don Carlos: la vanità della speranza e il trionfo del Male

- I. Una premessa sulle esecuzioni
- II. *Quer pasticciaccio brutto de via Le Peletier*
- III. Le fonti poetiche
- IV. Il roccioso fantasma del I atto
- V. Il II atto, rappresentazione della Morte e di un amore che porterà alla morte
- VI. Dall'esotismo alla tragedia
- VII. Quel che non fu e non sarà
- VIII. Il Duetto di Filippo col marchese di Posa: la fiducia prepara la morte. *Ciascuno a suo modo*
- IX. Il colloquio definitivo: la tagliola si stringe attorno al Marchese. La disperazione di Verdi
- X. Un pericolo del teatro: il *topos* della mascherata. Il meraviglioso Balletto. La gioia della folla per il rogo degli eretici. Rodrigo salva inutilmente Don Carlos da un inane tentativo di affermarsi quale erede al Trono. La festa riprende col rogo
- XI. Il piacere favorito delle masse: la tortura pubblica
- XII. Il monologo di uno schizofrenico. Il colloquio tra un falso gigante e un vero gigante. Due donne che si sono sempre odiate. Il più bel *Liebestod* della musica italiana: persino il mandante dell'assassinio ne piange. La folla si ribella: per placarla occorre l'Inquisitore
- XIII. L'amore è più pericoloso dell'odio
- XIV. Il suicidio di un politico per salvare il suo sprovveduto amante. Il più meraviglioso e inutile dei sacrifici
- XV. Il canto della rinuncia
- XVI. Una postilla di fantamusicologia
- XVII. Un tentativo di conclusione

CAPITOLO QUINDICESIMO

I *Divertissements* dell'*Othello*: l'ultima pagina orchestrale del Maestro

- I. Verdi renitente
- II. Una partitura sfolgorante

POSTILLA
Verdi italiano

Noterella bibliografica

Ringraziamenti

*A mio cugino Fabrizio Jacoangeli, medico del corpo e
dell'anima,
l'amore e la scienza del quale mi hanno reso grata questa
fatica.*

Avvertenza

Ancora un libro su Verdi? Il pubblico sarà portato, senza neanche aprirlo, a giudicare trattarsi dell'opera di un megalomane o di un *minus habens*.

Debbo giustificarmi. Il progetto nacque alla fine del 2015; Cesare De Michelis, che già mi faceva da fratello maggiore, ne fu entusiasta; il libro è stato materialmente steso fra l'inizio di maggio e la metà di novembre del presente anno. Verdi era convinto che l'opera d'arte debba esser posseduta anche a lungo dall'immaginativa creatrice nel suo insieme; poi la materiale realizzazione dev'esser veloce. Se pensiamo che gran parte delle Opere sono state da lui orchestrate, e in quel modo così raffinato e originale, solo dopo l'inizio delle prove al pianoforte, si resta increduli.

Nel tempo constatai che la letteratura verdiana si divide in due fronti: quella nostrana e quella straniera, per lo più anglo-americana. In quella nostrana, a fianco di grandi scrittori come Mila, Conati e Della Seta, abbonda una serie di autentici cretini. Essi sostengono che l'aver scritto Verdi, il campione dei valori patriottici, Opere in lingua francese, fosse impresa di prostituzione; e sono portati a negare valore artistico a capolavori che vanno dalla *Jérusalem* al *Don Carlos*. Dall'altro, gli anglo-americani, nell'affrontare la storia dell'Opera francese sette-ottocentesca e del Grand-Opéra ottocentesco, attribuiscono la primazia a compositori indubbiamente rispettabili quali Hérold, Auber, Meyerbeer, Halévy, e altri; gl'Italiani sono per loro un fenomeno secondario. Ma la storia dell'Opera francese è fatta da Italiani. Da Gluck (che da

compositore italiano divenne francese), da Salieri, da Cherubini, da Spontini, da Rossini, paradossalmente dallo stesso Meyerbeer, da Donizetti; e, per ultimo, da Verdi. Tale palese verità viene sovente sottaciuta o oppugnata. Contro le Opere *in francese* di Verdi si uniscono due opposte congiure.

Vi sono poi le Opere del Maestro *di argomento francese*, o perché in Francia si svolgono o per esser desunte dalla letteratura gallica. A parte l'impareggiabile intelligenza, Verdi era un uomo divenuto sempre più colto; e aveva al fianco una donna d'intelligenza, cultura, ma anche dotata di buon senso e *à propos* mondani, che ne facevano una gran signora e agivano da ponte fra un uomo dal carattere chiuso e diffidente e un mondo di adulatori o truffatori. Dunque Verdi, a parte la sempre maggiore conoscenza della lingua francese, s'era vieppiù internato nella società parigina e nella cultura francese. Nei suoi rapporti con l'Opéra - il teatro che al mondo amava meno - era trascorso da Luigi Filippo alla Terza Repubblica. C'è qualcosa di più importante. Per scontroso e poco amante della vita mondana che fosse, la società francese la conosceva come casa sua. *La Traviata*, con le sottilissime distinzioni sociali che noi sappiamo per aver letto Balzac e Flaubert, poteva comporla solo chi intendesse che cos'è il *monde*, che cos'è il *demi-monde*, e gli strati intermedî e inferiori a questi.

Va aggiunto qualcosa che sovente sfugge alla letteratura. Quando scrive in francese, il melos di Verdi, come quello di Donizetti, che ne teorizza, acquisisce un carattere particolare e diverso: l'importanza delle vocali mute vale per lui più che per molti compositori di lingua madre gallica. E così via.

Infine, il carattere unitario come pochi altri della composizione di Verdi tende un filo fortissimo tra tutte le sue Opere, quali ne siano epoca e argomento. In tutte c'è un aspetto comune. Egli è la natura più vicina a Virgilio, Shakespeare e Mozart, che l'arte abbia generata: nulla gli è estraneo, tutto gli è egualmente prossimo e distante, come all'occhio di Dio. Quindi egli dà pari realtà artistica a qualsiasi carattere e a qualsiasi situazione. Ma certo l'eros gli è personalmente distante; gl'interessa - e naturalmente è quasi sempre quello femminile - quando si sublima in capacità di

sacrificio. Meno di per sé. In questo non v'è alcuna differenza fra le sue Opere francesi o quelle italiane e d'argomento europeo. Sempre per tale motivo, nel presente libro i capitoli sono dedicati a singole Opere per un motivo o per l'altro francesi, ma l'unitarietà appena ricordata dello stile e dell'idea creativa del Maestro impone che effettivamente io parli di Verdi in sé; altrimenti avrei scritto una tesi universitaria, non un libro: e il tempo mi rende assai più prossimo alla tomba che alla tesi. La grande opera di Julian Budden, che resterà insostituibile, è degli anni Settanta: credo che ogni generazione abbia il dovere di tentare un *proprio ritratto* del nostro compositore nazionale, senza per ciò pretendere di sostituirsi a chi ci è superiore. Anche per questo, del presente libro una parte è dedicata al tentativo di ricostruzione dell'estetica di Verdi: che pare solo pratica, ma scaturisce da riflessione profonda espressa in modo forse troppo sintetico. In ciò, egli è davvero l'opposto di Wagner!

Eppure qualcosa, fra le tante, ma la più importante, con Wagner Verdi ha in comune. Quando incomincia a presentarsi al successo, ossia col *Nabucco*, del 1842, il Maestro scrive in un «genere» operistico così permeato dall'influenza del Grand-Opéra da non poter nemmeno tentare di difendersene. Onde lo stesso *Nabucco*, come le Opere successive, salvo alcune, a partire dall'*Ernani*, è un Grand-Opéra in tutto e per tutto, al quale mancano solo i *Divertissements*, i Balletti, per esserlo sotto ogni profilo. Nel corso del libro insisto alquanto su tale concetto. Ma ecco il punto: ciò che rende Verdi diverso e unico è ciò; e segue l'Autore del *Guillaume Tell* e quello della *Favorite*. Il Grand-Opéra francese è la realizzazione di una formula, conseguita la quale esso si sente perfetto. Per Verdi *la formula è il punto di partenza*: giacché a lui preme il raggiungimento drammatico di quel che Wagner pure sostiene di prefiggersi, e certo vi perviene, ossia il *Rein-menschliches*. Questo complesso neologismo, quale solo dal suo pensiero poteva scaturire, io lo traduco così: *l'umano nella sua purezza*, ossia l'umano, la qualità dell'esser uomo, spogliata dagli orpelli melodrammatici di ogni epoca, ma soprattutto proprî del Grand-Opéra. *Mon cœur mis à nu*. Volendo esprimermi in termini più moderni, in luogo di «orpelli melodrammatici» direi *funzioni*

teatrali. Un carattere unico e inconfondibile. Ecco in che cosa, a titolo d'esempio, l'esotismo dell'*Aida* differisce da quello dell'*Africaine* di Meyerbeer. Ciò detto, ch'è il risultato del mio studio, la lettura del libro potrebbe esser addirittura superflua.

Una domanda alla quale debbo rispondere è la seguente: come mai, a differenza che nel Budden, in quest'opera ho convenuto con l'Editore che non ci siano esempî musicali? Nel Budden ce ne sono troppo pochi, e immagino la sofferenza dell'illustre Autore ogni volta che ne ha dovuto eliminare qualcuno. Io avrei dovuto, per render efficace il discorso, inserirne un numero tale che la dimensione del libro sarebbe stata doppia o tripla. Ho sopperito con il tentativo di trasporre da un linguaggio a un altro e descrivere quella che i Greci, con la loro insostituibile precisione, chiamano ἔκφρασις, *ékphrasis*. Oggi, in Italia, quanti sanno leggere la musica, e capire quel ch'essa, siccome arte drammatica, significa? Coloro che ne sono all'altezza o posseggono le partiture o possono consultarle per mezzo di *internet*. Gli altri, se sono interessati, si arrangeranno con la trasposizione delle mie parole alla musica che ascolteranno a casa, e viceversa. Per non terrorizzare l'eventuale lettore, preciserò che il presente non è un libro di musicologia in senso stretto, pur se parti musicologiche contenga. È un libro di storia della cultura e, persino, di storia della società: Verdi ne fa parte a pari titolo che della storia della musica.

Chiudo citando l'ultima frase della prefazione al I volume (1787) della *Storia della decadenza e della caduta dell'Impero Romano* del mio adorato Gibbon. «La favorevole opinione fin qui ricevuta potrà forse incoraggiarmi a proseguire un'opera che, per quanto possa sembrare faticosa, è la più gradevole occupazione delle mie ore d'ozio».

Napoli, novembre MMXIX

Verdi a Parigi

CAPITOLO PRIMO

Il Grand-Opéra prima di Verdi

Nel Settecento esistevano a Parigi decine di teatri. Anche durante il Terrore. Si vuole che la moglie di Cherubini avesse una volta detto: «Per ogni testa che si taglia, si apre un teatro». Ma mentre in Italia anche città di provincia non capoluogo possedevano un teatro d'Opera, sovente capolavori architettonici, ove si svolgeva regolarmente una stagione operistica, in Francia, a dispetto di tanta ricchezza nella prosa e nei generi misti di prosa, musica e danza, per l'Opera, denominata *Tragédie Lyrique*, esisteva un sol teatro. Naturalmente a Parigi. Un sol teatro che, a seguito di lettere patenti del Re risalenti al 1672, avesse il diritto di mettere in scena le *Tragédies Lyriques*, ossia spettacoli nei quali il Dramma è interamente musicato.

Un tentativo di spiegazione può esser ricavato da una geniale osservazione di uno dei più grandi scrittori francesi dell'Ottocento, *Aléxis de Tocqueville*. Ne *L'Ancien Régime et la Révolution* egli dedica tutto il capo VII a un inquietante fenomeno. La centralizzazione amministrativa e politica già creata dal Vecchio Regime giunge a distruggere ogni vita intellettuale delle provincie, che ancora fino alla Fronda era viva. Le premesse perché vi sia un sol teatro «nazionale», a Parigi, sono qui, e rientrano in un processo che secondo Tocqueville coincide con un dispotismo già pronto per il dispotismo della società della Rivoluzione. La parte finale del Vecchio Regime, ossia da Luigi XIV, ha provocato un livellamento sociale (e un impoverimento della nobiltà) e la fine della ricchezza culturale della provincia francese. Tutto si spegne; non si osa

addirittura pensare nell'attesa di conoscere che cosa si pensa a Parigi. È il quadro perfetto entro che s'inscrive l'unico teatro musicale tragico con privilegio e patenti, l'Académie. Da noi, infatti, il termine «provinciale» ha sempre un significato restrittivo e spregiativo spesso erroneo; ma per comprendere che cosa sia la provincia francese, fenomeno affatto a sé nella sua meschinità, occorre conoscere la letteratura del Cinquecento, da un lato, poi leggere *Le Rouge et le Noir* e soprattutto *Lucien Leuwen*, di Stendhal e la *Madame Bovary* di Flaubert.

Se esaminiamo dall'alto la storia dell'Opera francese, e soprattutto quella della Tragédie Lyrique, il ruolo della musica italiana appare preponderante. Non solo la percorre fino alla seconda metà dell'Ottocento; è addirittura fondativo.

Tutti sanno che un intelligente ragazzo fiorentino nato nel 1632 e iniziato alla pratica della chitarra, Giovan Battista Lully, venne notato dal duca di Guisa e condotto in Francia a undici anni per sviluppare il talento nella conversazione italiana della duchessa di Montpensier. Detta «la grande Mademoiselle», era il partito più ricco di Francia, figlia maggiore di Gastone d'Orléans, il fratello di Luigi XIII. L'educazione musicale del ragazzo venne completata da Michel Lambert, che capeggiava la piccola orchestra della Duchessa. Ma quando scoppiò la Fronda, Jean-Baptiste Lully (tale era già divenuto), il quale aveva già affascinato Luigi XIV come ballerino e compositore di Balletti, passò dalla parte del Re. Anche i *Ballets de Cour*, che diedero poi impulso a un genere nel genere, l'Opéra-Ballet, sono fra gli elementi originari dell'Opera francese.

A quel che sembra, Lully aveva acquisito una mentalità così gallica da ritenere all'inizio inespugnabile l'Opera italiana, ossia un'intera Tragedia in musica, sia pur distinta in pezzi chiusi (*Airs*) e Recitativo. I tentativi del cardinale Mazarino d'importare sulla Senna l'Opera italiana non avevano avuto successo, sebbene il grande Ministro avesse scelto capolavori quali *l'Orfeo* di Luigi Rossi e *l'Ercole amante* di Cavalli. A quell'epoca Lully era già «compositeur de la musique instrumentale du Roi», onde i Balletti dell'*Ercole* sono opera sua. Nel 1661 avanza alla carica di «surintendant et compositeur de la musique de la Chambre du roi»;

in tutti questi anni collabora con Balletti e musiche «di scena» alle opere dei più importanti poeti, Thomas Corneille e Molière. Ma fu Robert Cambert con la *Pomone*, del 1671, a realizzare la prima Tragédie Lyrique. Egli s'era associato con il poeta Perrin, il quale a sua volta aveva ottenuto nel 1669 il privilegio di un'Académie d'Opéra. Con la velocità, l'audacia e la mancanza di scrupoli di un capitano di ventura, Lully approfitta degl'imbarazzi finanziari del Perrin: si reca nella prigione per debiti, ov'è detenuto, e gli acquista il privilegio. E nel 1672 il Re gli conferisce lettere patenti che gli attribuiscono il privilegio del teatro d'Opera e, in sostanza, il monopolio su tutto il teatro musicale. Come si vede, sin dalla nascita la Tragédie Lyrique è in Francia un affare di Stato: l'Académie Royale de Musique et Danse.

Che lo sia, si coglie anche dal fatto che la costruzione della Tragedia è sottoposta a leggi destinate a rimanere invariate fino all'ultima Opera francese di Verdi, il *Don Carlos*: come la presenza dei Balletti e la loro posizione all'interno della Tragédie. Ma che Lully sia italiano - ancorché assai meno, sotto il profilo stilistico, del suo rivale Charpentier, allievo di Carissimi e dotato di maggior talento - si cerne da ciò: la sua Tragédie è un adattamento francese del modello d'Opera fondato da Monteverdi e perfezionato da Cavalli. La differenza è nel fatto che le Arie sono più brevi, ancor più numerose, e di rilievo drammatico inferiore che nei due Maestri; salvo in alcune eccezioni d'un ammirevole e quasi debordante pathos. E soprattutto nella natura del Recitativo. Quando ascoltiamo un Recitativo di Lully, ci rendiamo conto di quanto diversa dall'attuale fosse la pronuncia della lingua francese, se non ovunque, a Versailles allora, e ancor più diversa da quella cinquecentesca. E di quanto diversa fosse la declamazione tragica, delle Tragedie di Racine e di Corneille, rispetto all'attuale. Il Recitativo di Lully si conforma sulla declamazione tragica e sulla lingua di Versailles. Parte dal modello di Monteverdi ma lo infiacchisce e lo femminilizza. Certo, egli deve lottare contro la difficoltà che il francese non è una lingua sonora; almeno alle nostre orecchie. Infatti lo carica di ornamentazioni vocali inserite meccanicamente, senza rapporto col significato del testo, lo rende insieme arido e uniforme. Mi rendo conto di esprimere un giudizio

assai impopolare, oggi che tale musica è all'apice del favore, soprattutto da parte dei cultori del cosiddetto Barocco; ma non posso cambiare idea per esser loro gradito.

Dove invece Lully è grande e novatore, non è solo nei Balletti, ma in quei brani orchestrali che potremmo con un po' di disinvoltura considerare il passaggio dal Balletto all'Interludio sinfonico, se non già al cosiddetto Poema Sinfonico: come la *Chaconne* dell'*Armide*. In questa composizione insieme grandiosa e piena di pathos, legittimamente possiamo vedere il primo Poema Sinfonico moderno. Occorre un Gluck, cent'anni dopo, che mette in musica lo stesso testo di Quinault adottato dall'Italiano, per poter gareggiare con esso. Gli dobbiamo anche l'invenzione dell'Ouverture detta «alla francese», che si apre con un movimento lento in solenne ritmo puntato e prosegue con un tempo veloce in stile fugato; a volte si chiude con la ripresa dell'inizio.

È molto interessante il fatto che l'Opéra come istituzione, ossia Académie Royale de Musique et Danse, preceda di molto l'Opéra come sede. Di sedi essa ne ebbe moltissime; sotto Luigi XVIII pareva averne trovata una stabile, quella della Salle Montansier in Rue Richelieu, ma essa fu nefasta. Proprio uscendo da una rappresentazione ivi tenuta, il duca di Berry, secondo figlio di Carlo X (Luigi non ne aveva), venne nel 1820 pugnalato a morte da un giacobino. La sala fu distrutta affinché in suo luogo fosse edificata una cappella; ma la costruzione non era terminata quando, salito al trono Luigi Filippo, venne interrotta per sempre. Questo «mezzo-Re», come sovente si troverà nel presente libro definito, aveva persino ordinato alla polizia di astenersi dall'intervenire quando i giacobini assalivano i partecipanti alle Messe in suffragio del Duca e le impedivano. Finalmente, dopo un altro paio di peregrinazioni, la sede stabile fu il teatro di Rue Le Peletier: tutta la sua storia ottocentesca vi si svolse. Napoleone III perse il trono prima di veder terminata l'Opéra attuale, detta Palais Garnier, in uno stile così pesante che Berlioz, l'avesse visto, avrebbe definito «ninivítico»; ma era già morto anche quando la sala di Rue Le Peletier, ormai divenuta gloriosa, s'incendiò nel 1873. Il povero Imperatore finì di vivere pochi giorni prima che venisse inaugurata

la Salle Garnier. Gli alterni e, per lo più, tempestosi rapporti di Verdi con l'Opéra, avvennero tutti con Rue Le Peletier; la trionfale recita dell'*Aida*, da lui diretta nel 1880, fu l'inizio di un migliorato clima, che evidentemente il Palais Garnier favoriva.

L'interregno tra Lully e il suo maggior continuatore e, insieme, novatore, Jean-Philippe Rameau, è riempito dal già citato geniale Charpentier (più contemporaneo che successore di Lully), da André Campra, da André Cardinal Destouches. Rameau, uno dei più grandi teorici musicali della storia, pervenne tardi alla composizione teatrale. In lui il carattere melodico del Recitativo s'accentua, e i Recitativi accompagnati dall'orchestra, già numerosi in Lully, aumentano per quantità e importanza. Quasi parallelamente, l'accentuato melodismo tematico, proprio dell'Opera italiana, tende a sfumare; onde la differenza e il trapasso fra Recitativo e Aria a loro volta si affievoliscono. L'uso dell'armonia è talmente più raffinato e approfondito da costituire motivo di ammirazione e persino di sorpresa ancor oggi. Il trattamento dell'orchestra è vasto e vario, e non mancano ampi tratti di «musica caratteristica», quasi Poemi Sinfonici, come il sorgere del sole, la tempesta, etc. In generale, il rapporto fra parola e musica, in Rameau e nei suoi predecessori, è considerato più intenso ed espressivo che nell'Opera italiana: lo si ritiene addirittura «filosofico». Mettiamo da banda se ciò corrisponda al vero: Alessandro Scarlatti non era certo in Francia minutamente conosciuto. E siamo, peraltro, in Italia, nella fase dello stile «galante», della quale l'esponente principale è Hasse. Si esagera in fioriture della melodia, in periodi fatti di inani ripetizioni, in semplificazione sia della melodia che dell'armonia e del ritmo armonico. Qualche titolo al riconoscimento di «filosofica» alla sua musica Rameau l'aveva.

Assistiamo ora a uno di quei fenomeni di circolarità e influenze ambulatorie frequenti nella storia dello stile. A Parma la Corte era francese: onde si volle introdurre nell'Opera italiana l'esperienza di Rameau. Ad attuarlo, si chiamò uno dei più grandi Maestri dell'Opera napoletana, Tommaso Traetta: il quale, verosimilmente, prima di esser assunto a Parma di Rameau nulla doveva sapere.

Lungi dal produrre degl'ibridi, Traetta compose alcune Opere meravigliose che, più *ab extra*, in verità, s'adeguano al modello francese. D'altro canto, nella stessa Parigi nasce, quasi per reazione, la voga della musica italiana, portata dal successo della *Serva padrona* di Pergolesi. A quel punto la musica italiana non era più quella troppo leziosa (sovente, ch  a quest'Autore dobbiamo anche capolavori) di Hasse, ma quella «semplice e naturale» dell'Opera comica. E, dal momento che nel Settecento in Francia si preferisce discutere di musica che scriverne, ne nasce una polemica letteraria la quale ottiene, per una sua imprevedibile via, effetti importantissimi.

A Vienna il direttore dei teatri imperiali   un diplomatico di una grande famiglia genovese, il conte Giacomo Durazzo. Uomo coltissimo, appassionato di musica e atto a riflettere su di essa. Questi dapprima invit  nella capitale Traetta; poi incontr  e incoraggi  un poeta italiano di alto livello, Ranieri Calzabigi. Egli era in precedenza soggiornato a Parigi, ed era stato fra i protagonisti della *querelle des Bouffons*, la polemica alla quale si   appena accennato. Le teorie francesi ebbero il loro peso; ma ancor pi  lo ebbe il ricorrente ideale classico dell'arte nobile e semplice a un tempo. Sono gli stessi anni di Winckelmann (morto prematuramente, assassinato nel 1768), e gli stessi nei quali i primi scavi effettuati a Pompei ed Ercolano asseverano con le loro scoperte tale ideale. I prodromi dell'arte neoclassica sono gi  negli anni Sessanta del Settecento. In musica, peraltro, distinguere tra Neoclassico e Classico, salvo casi estremi,   quasi sempre difficile.

Per realizzare nell'Opera l'ideale di «calma grandezza e nobile semplicit », Durazzo e Calzabigi, divenuto lo stratega poetico dell'impresa, scelsero un compositore, tedesco s  di Nazione ma italiano nell'attivit  di operista. Un buonissimo musicista, ma non della prima sfera, quella dei defunti Pergolesi e Leo, di Traetta e Jommelli, dello stanco e sfortunato ma grande Nicola Porpora. Christoph Willibald Gluck s'era fatto la sua onorevole trafila di compositore italiano in tutta Europa, Italia per prima. Doveva tuttavia, pur lontano dai giovanili entusiasmi (nel 1762 aveva trentott'anni), essere abbastanza duttile per plasmarsi all'ideale

estetico di che lo si voleva rappresentante. Dopo il Balletto *Don Juan*, ch'è un misto di stile di danza e Poema Sinfonico allo stato prodromico, partorì l'*Orfeo ed Euridice*. Si tratta di una «festa teatrale», non di una vera Opera: onde lo stesso Calzabigi è costretto a discostarsi dalle fonti classiche (Virgilio e Ovidio) per fornire l'Opera di un deludente lieto fine. Ma la nobiltà e l'espressività della declamazione, la potenza e, per contrasto, la soavità delle scene corali, mostrano apparire d'improvviso un nuovo genio della musica, ignorato e che forse s'ignorava. Il miracolo si ripeté, e su di un più alto piano, con l'*Alceste* (1766), che ancora una volta tende a realizzare l'ideale severo della Tragedia antica. Vediamo tre fenomeni che si mescolano fecondamente: il Classicismo, il Neoclassicismo, e l'ambizione secolare di far rinascere la Tragedia. Si parlò, ovviamente, di una «riforma» del teatro musicale: e gli effetti, soprattutto le discussioni critiche, già giunsero, come una palla che rimbalza, a Parigi. La terza Opera della «riforma» (nel frattempo il Maestro continuava anche un'attività, diciamo così, a scartamento ridotto) è *Paride ed Elena*: dotata di musica squisita ma meno rappresentativa degli ideali «riformisti». Siamo al 1770.

E qui avviene appunto il fenomeno di circolarità che sopra dicevo. Delfina di Francia è Maria Antonietta, allieva di Christoph Willibald; un altro potente intercessore è un diplomatico, il Bailly du Roullet. Gluck viene chiamato a Parigi e si presenta con un capolavoro già scritto a Vienna ma espressamente per Parigi, *Iphigénie en Aulide*. Si tratta di una Tragédie Lyrique in piena regola, che si chiude infatti col rituale dei *Divertissements*, il Balletto. Ma il punto è: a quale titolo Gluck viene chiamato nella capitale francese? Non di compositore tedesco, è chiaro. Non solo egli era stato per tutta la vita un compositore italiano; Vienna era da sempre una delle capitali dell'Opera italiana, insieme con Dresda, Stoccarda e (ancor più negli anni a venire) Pietroburgo. La Francia aveva ai tempi di Mazarino respinto l'Opera italiana; poi se n'era disinteressata. Ora avviene che un compositore italiano incomincia, a un certo punto della carriera e guidato da due uomini di cultura, a scrivere Opere in italiano e in stile italiano, ma influenzate nello stile, nella forma e nell'ideale estetico anche dalla

musica francese. Questo armonico miscuglio si trasferisce a Parigi per diventare un compositore francese. Ma è solo il primo dei Maestri italiani segnati da tale destino.

Nello stesso anno egli adatta come Tragédie-Opéra l'*Orfeo ed Euridice*, tradotto in francese e con parti aggiunte; e lo stesso farà due anni dopo con l'*Alceste*. Si trattava di un procedimento nuovo e che poteva apparir sorprendente; come si vede dalle discussioni giornalistiche provocate. Sorprendente per quell'ideale di unicità, a non voler dire di *hapax legomenon*, con il quale la cultura francese pareva considerare ogni suo prodotto - *querelle des Bouffons* a parte. Ma non certo sorprendente per chi conosca quanto estesa fosse l'arte dell'autocitazione, dell'autoplagio, del cosiddetto *contrafactum* presso Bach e Händel: a nominar solo loro. Sorprendente: ma chi avrebbe potuto immaginare che gli esordî francesi di colossi dell'Opera francese come Rossini, Donizetti e Verdi, sarebbero avvenuti allo stesso modo?

Della fluviale polemica sorta attorno al Cavalier Gluck, due cose vanno particolarmente ricordate. Una lettera al «Mercure de France» del Bailly du Roulet del 1772 e una dello stesso Gluck di due mesi dopo. Ambedue si scagliavano contro l'assurdità della tesi (sostenuta, naturalmente, anche da Jean-Jacques Rousseau) che la lingua francese è di per sé non musicabile.

Gluck compose ancora due capolavori francesi, l'*Armide* (sullo stesso testo di Quinault usato da Lully: e non senza un intento provocatorio generato dalle troppe discussioni); e l'*Iphigénie en Tauride*. In questa si accennano caratteri orridi di barbarismo che sono anche alle radici dell'esotismo musicale. Credo che con quest'Opera del 1779, e con le successive *Danaïdes* di Salieri, la Tragédie Lyrique sia in fatto superata. L'*Iphigénie* principia con un'Ouverture, rappresentante una Tempesta, costruita senza alcun principio formale classico: l'iterazione, con ossessiva fissità, della stessa figura motivica, una semplice scala di semicrome, che attraversa un giro di tonalità parenti del Re maggiore d'impianto. Non Sviluppi, non secondo gruppo tematico. Questa Ouverture si estende tanto da comprendere nel suo ambito la prima Scena, col Declamato delle voci. È palese che all'Autore preme solo un effetto

di carattere pittorico che si spinge ben di là da quella allora chiamata «musica pittoresca», annunciando un nuovo da lui stesso non intraveduto¹. Inoltre, l'*Iphigénie* si chiude senza i *Divertissements*: altro sintomo che siamo di là dalla Tragédie Lyrique.

Quale sia l'influenza del Gluck italiano «della riforma» e francese sulla musica europea, è inutile dire. Ciascuna lo assimila a suo modo; la stessa produzione tragica italiana di Rossini, o di un maestro minore come Simone Mayr, lo palesano appieno. Ma naturalmente il peso ricade ancor più sulla musica francese, onde quella di Gluck diviene la Tragédie Lyrique addirittura ideale. Ma, ripetiamolo: di un compositore italiano che adotta forme francesi.

Or l'ultima Tragédie che per un breve periodo venne attribuita a Gluck risale al 1784: *Les Danaïdes*. L'Autore ne è invece un Maestro italiano trasferitosi giovanissimo a Vienna e destinato non solo a una grande carriera ma a esser l'insegnante di composizione di Beethoven, Liszt e Schubert. Ciononostante, Antonio Salieri resta fra i più diffamati e incompresi fra i grandi compositori. La poco chiara storia delle *Danaïdes* è la seguente. Gluck aveva ancora un contratto con l'Académie Royale ma non si sentiva più le forze per onorarlo. Chiese dunque a Salieri di scriverla per lui, verso compenso, ma a condizione che il nome dell'Autore restasse il suo. Un caso simile a quello del *Requiem* di Mozart, ma di ben altre dimensioni e privo del fosco ed equivoco, benché legendario, aspetto del secondo. Salieri attese impeccabilmente all'impegno; né, da quel gentiluomo che era, aprì bocca con nessuno. Ma aveva sbagliato. Aveva scritto un'Opera troppo bella: stringente dal punto di vista drammatico, possente nella forza dei Recitativi e dei cori, dotata d'una sintesi maggiore di quella dello stesso Gluck. Conviene pronunciare un'affermazione eretica: *Les Danaïdes* di Salieri non sono inferiori a quanto di meglio Gluck abbia scritto in Francia. L'Opera venne unanimemente giudicata di un livello tale, che allo stesso Gluck convenne confessare il vero, pur con la debole concessiva aver lavorato Salieri «sotto la guida del Maestro». Se tale proposizione sia a sua volta corrispondente alla realtà, non sapremo mai².

Certo è che il modo col quale l'Opera si conclude è nuovo e inconsueto, oltre che possente. È una sorta - ci sia concessa l'espressione - di Poema Sinfonico con voci che raffigura l'orrore dell'Ade, con le figlie di Danao condannate all'eternità, e il crudele protagonista incatenato a una roccia per perenni sofferenze. Eccoci di nuovo di fronte a un labile confine: distinguere il «non ancora» dal «già» è assai difficile. Ma un siffatto quadro finale, soprattutto per l'ēthos della musica che l'accompagna, non è già più di Grand-Opéra che di Tragédie Lyrique?

La carriera parigina di Salieri era destinata a durar poco. Nel 1786 egli compose *Les Horaces*, su testo di Guillard dalla Tragedia di Pierre Corneille. La sintesi, la severità, l'osservanza dei principî della «riforma» e della «musica filosofica» vi sono tali che il pubblico rimase freddo, a non dire gelato. Anche qui, Salieri paga non per scarso talento musicale, ma per una scelta etico-estetica che parve eccessiva. Riascoltati oggi, *Les Horaces* sono ancora l'opera di un grande compositore. Lo stesso soggetto diede occasione a Cimarosa, verso la fine della carriera, di scrivere uno dei suoi capolavori più ricchi e più densi d'influenza sulla ventura musica tragica di Rossini. Subito dopo egli coglie un successo quasi «di scandalo» col sulfureo *Tarare*, oggetto della collaborazione, nientemeno, che con Beaumarchais. Che fine avrebbe fatto, il Maestro di Legnago, se fosse rimasto a Parigi? Aveva pari possibilità: diventare una gloria nazionale o essere ghigliottinato.

Invece se ne torna alla sua Vienna, ov'è destinato a essere un'istituzione. Assai più istituzione di lui sarebbe restato, e, ripeto, per sempre, Gluck, intanto scomparso nel 1787. Emblema di un'Opera italiana «riformata» e classicista; emblema, ora, della Tragédie Lyrique: ed emblema considerato insuperabile. Parigi se n'era impadronito e lo considerava il «suo» grande musicista e modello insuperabile.

Intanto nella capitale si parlava, si parlava. Nasce una nuova *querelle*: è Gluck veramente francese, risponde la sua musica a quel *sentimento della natura* che dev'esser la base delle arti? Già, perché naturalmente anche Jean-Jacques Rousseau, in proprio persino compositore dilettante meno che modesto, aveva voluto

dire la sua, inserendo una nuova categoria estetica nel già complesso canone che doveva fornire ai letterati la possibilità di emettere giudizi. Era nato il partito degli antigluckisti, volto a dimostrare che lo stesso ideale artistico poteva realizzarsi con naturalezza, senza ricorrere a formule così complesse da esser considerate barocche. Noto di passata che l'aggettivo, prima di acquisire, in specie grazie a Mario Praz, il suo valore effettivo, ossia di delimitare una precisa epoca della storia dell'arte, ha il significato generico di manierato, ricercato, bizzarro; ed è addirittura comico che in quegli anni finisca coll'essere intercambiabile con «gotico». Così, compositori della scuola napoletana vennero amichevolmente deportati a Parigi per dimostrare che si poteva scrivere la *Tragédie Lyrique* rispettando la bella melodia e il senso della natura. Si tratta di Maestri di prima sfera, Nicola Piccinni e, forse a lui superiore, Antonio Sacchini. Non poterono che perdere la battaglia; specie là ove s'imponevano loro soggetti analoghi a quelli musicati da Gluck, su di un diverso testo. Ma produssero musica di alta qualità, con la quale sovente mostrarono di esser superiori a Gluck nel genere patetico - Piccinni con questo, la semiseria *Cecchina*, era salito anni prima sulla ribalta internazionale. Persero con onore, insomma; e Berlioz, per il quale Gluck è uno degl'idoli, non manca di manifestare il suo rispetto verso tanti passi della musica di costoro. L'ultimo in ordine di tempo fu il gloriosissimo Paisiello. Egli s'era mostrato grande tanto nell'Opera Seria che in quella comica che nella - di nuovo - semiseria. La *Nina pazza per amore*, che derivava da un Opéra-Comique del francese Dalayrac, è un capolavoro di pathos e di spirito da porla fra i vertici del secolo. Ma Paisiello era il compositore preferito di Napoleone; il quale aveva propensione persino per un mediocre quale Zingarelli. Scrisse per lui meravigliosa musica sacra, compreso il *Te Deum* per l'incoronazione imperiale: con i suoi effetti d'eco tra orchestra sull'altare e banda nella navata anticipa luoghi memorabili di Berlioz e Verdi. Solo che nel 1803 si volle da lui una *Tragédie Lyrique* che oscurasse la fama stessa di Gluck, la *Proserpine*. Il povero Paisiello s'ingegnò come poté; ma produsse un'opera debole, inferiore alla sua abituale media. Ebbe l'intelligenza di non

provare un *bis in idem* e comporre per colui diventato intanto Imperatore solo musica sacra.

Ed ecco un altro fatto imprevedibile, che rientra in quelle *rivoluzioni vicissitudinali* - l'impagabile espressione di Giordano Bruno - prima da me ricordate. Il consueto compositore italiano, abituato a girare le «piazze» della sua Nazione e altre europee, giunge a Parigi. Il solito, nei tratti esteriori della prima giovinezza. S'era formato, e nei primi tempi era peregrinato al suo seguito in qualità di assistente, con Giuseppe Sarti. Il Maestro faentino non è solo uno dei migliori operisti del tempo: ricoprirà anch'egli, dopo Paisiello, l'incarico di direttore della Cappella Imperiale della «grande Caterina». È anche stato allievo per la composizione (allora si sintetizzava la composizione con l'immagine di «contrappunto») del padre Martini. Ossia il più dotto, il più perito dei contrappuntisti europei insieme con Bach, la musica del quale conosceva: il più perito sia quanto a possesso dottrinale e storico, sia quanto a possesso pratico: tale ultimo, trasmesso a un allievo, lo metteva in condizione di dominare la composizione assai più dei concorrenti. La musica polifonica di Sarti ha ancor oggi un valore sorprendente. Il giovinotto che girava al suo seguito era nato a Firenze sei anni dopo Mozart e dieci prima di Beethoven, nel 1760. Si chiamava Luigi Cherubini. Nessuno avrebbe potuto immaginare che un giorno, distaccatosi dal suo Maestro, si sarebbe trasferito a Parigi per restarvi non *inter ceteros*, ma quale stella fissa del firmamento musicale.

Il suo arrivo a Parigi venne propiziato anche dall'aiuto di un altro grande compositore italiano, il confratello - in Massoneria - Giovan Battista Viotti. Questi, nel corso d'una carriera intermittente e piena di colpi di scena, negli anni era riuscito a erigere a istituzione un Théâtre de Monsieur destinato a far conoscere il meglio della musica italiana. *Monsieur* era il titolo del primo dei fratelli del Re: allora ancor un giovinotto. Ma già da questo possiamo ammirare la sua cultura e la sua straordinaria intelligenza. Cultura e intelligenza non mancavano affatto al Re - piuttosto, carattere ed energia e iniziativa politica -: ma egli le dirigeva verso le scienze e la geografia, non verso il culto dei classici latini e greci. Dalla

collaborazione con l'istituzione di *élite* all'Académie Royale de Musique il passo riuscì a Cherubini. Evidentemente più per l'appoggio e le raccomandazioni, e forse addirittura amichevoli esortazioni: il suo carattere era chiuso, altero, tendente a quella *melancholia hypochondriaca* che oggi chiamiamo scientificamente depressione. È difficile immaginare Cherubini avanzarsi e fare anticamera per promuovere la sua musica. Come che sia, il 5 dicembre del 1788 all'Opéra andò in scena la sua prima Tragédie Lyrique, con poco successo e troppe, inutili discussioni: molte delle quali concentrate sul Libretto. Sarebbe occorso un orecchio non solo eccezionale, ma soprattutto dotato di qualità profetiche, per comprendere che il *Démophon*, nonostante l'ossequio esteriore tributato a Gluck, era qualcosa di un genere che mai orecchio parigino aveva ascoltato. L'ossequio esteriore a Gluck non manca; più in profondo, si sente l'attenzione per il Salieri delle *Danaïdes*. Ma qui dobbiamo porci un'altra domanda, alla quale la risposta non può esser che confusa. Di certo, fra Londra e Parigi, il giovane fiorentino aveva ascoltato Sinfonie e Quartetti di Haydn, brani vocali e strumentali di Mozart, qualche Sonata di Karl Philipp Emanuel Bach. Qualunque altro musicista ne avrebbe ricavato una più o meno profonda impressione. Ma Luigi era già un'anima *naturaliter* classica: e quando ascoltava un Quartetto di Haydn riconosceva quello che sentiva come il suo proprio linguaggio, anzi come il vero linguaggio della musica. Le conseguenze le vedremo di qui a poco.

Intanto osserviamo che sette anni separano il *Démophon* dall'*Idomeneo*, il capolavoro tragico di Mozart. Basta ascoltare l'Opera di Cherubini. Sarebbe un errore sostenere che vi si riscontra una profondissima influenza dell'Opera precedente. Peraltro non sappiamo nemmeno se il Fiorentino la conoscesse. Il fatto è che l'ascolto, e ancor più lo studio della partitura del *Démophon*, ti danno questa sorpresa: è come se provenissero dalla stessa mano. Mai Mozart fu tanto libero di *andar significando* come a quel modo ch' 'è gli dittava dentro come nell'*Idomeneo*. Non c'erano da affrontare impresari, né da esser sottoposti alla soffocante sorveglianza di Giuseppe II. Cherubini doveva rispondere a un pubblico che non aveva mai ascoltato qualcosa di

simile, e che, come al solito, blaterò che così non si faceva. Perché nel *Démophon* la più forte coscienza drammatica, un pathos a volte quasi insostenibile, s'accoppia con lo sfondo della forma musicale ampio come non mai. E la partitura è elaborata, sovente giusta veri e propri schemi sinfonico-sonatistici, con una minuzia di tarsie strumentali forse (solo forse) affatto inutili al procedere drammatico ma tale da farti dire: è difficile inventare più musica, e più musica di sublime livello, di quanta non ce ne sia qui. Non ci sarebbe bisogno che l'arte di Cherubini fosse proceduta oltre, e come sappiamo, per comprendere come egli, stimato quasi figlio da Haydn, fosse considerato da Beethoven il suo più grande contemporaneo vivente e poi l'oggetto della venerazione di Mendelssohn, Schumann, Brahms. Anche di Rossini, naturalmente: e ne spiegheremo dopo la ragione.

Dunque il *Démophon* è ancora una Tragédie Lyrique come poteva esserlo un fossile storico. Ma col Grand-Opéra ha poco da fare giacché nessuno dei Maestri di tale genere, se non forse Rossini con la Scena delle Tenebre del *Mosè in Egitto-Moïse et Pharaon*, con il II atto del *Guillaume Tell*, e Verdi con gran tratti delle *Vêpres siciliennes* e del *Don Carlos*, s'è avvicinato a qualcosa di simile. Ma, mi ripeto, dal Grand-Opéra convenzionale siamo lontani.

Non così con la produzione successiva del Maestro. Era sopravvenuta la Rivoluzione, l'Académie Royale non esisteva più. Occorreva fare di necessità virtù. Accade così che successivi capolavori di Cherubini, destinati a essere delle Tragédies Lyriques già praticamente entrate nel terreno del Grand-Opéra, venissero dimidiati nella forma e nel genere per adattarsi alle sedi ove potevano esser eseguiti.

Nel 1791 egli fa rappresentare al Théâtre de la Rue Feydeau la *Lodoïska*. Formalmente si tratta di un Opéra-Comique in piena regola; in Italia si sarebbe chiamato un «dramma semiserio». E di Opéra-Comique si tratta, se ci troviamo di fronte anche a personaggi e situazioni prettamente comici. Or non è questione di computisteria, di quanti brani comici possiamo contarvi rispetto ad altri patetici o seri. Il fatto è che lo spirito che tali brani patetici o

serî informa è così potente, così misteriosamente capace di penetrare nel mistero di una psiche ossessionata dal male, così capace di trasformare l'amore da sentimento di anime individuali in qualcosa di sublime perché universale e di là dalle singole persone; che la costruzione drammatico-musicale procede ancora una volta, e di più, come affreschi nei quali la vera e propria «musica assoluta» del Classico fa da guida: che ciò destinato a conseguirne è tutt'altro rispetto anche solo all'intendimento, al progetto dell'Autore. Si parla tanto della *Leonora* di Ferdinando Paer, un buon maestro della seconda fila, quale precedente della *Leonore-Fidelio*. Ma si tratta solo dell'occasionalità di una situazione teatrale offerta a un librettista. La *Lodoïska* è il vero antecedente del *Fidelio*, per l'altezza musicale e per l'altezza drammatica ed etica che dall'altezza musicale trasfonde sui personaggi.

E non solo. Abbiamo, è vero, un Opéra-Comique. Ma l'influenza dello stile e del linguaggio possentemente tragici di tale Opéra-Comique sono ormai i veri modelli per quello che il nascente Grand-Opéra vorrebbe raggiungere, riuscendovi, a tale altezza, ben poche volte.

Allo stesso genere, ossia quello dell'Opéra-Comique per il misto di luoghi recitati in prosa e musica, appartengono due altre Opere, *Eliza ou le Voyage aux glaciers du Mont Saint-Bernard* e *Les Deux Journées ou le Porteur d'eau*, del 1794 e del 1800. Furono successi europei; il drammatismo d'acciaio vi si stempera, specie nella seconda, in un *ēthos* più sentimentale, e addirittura - il breve giro di anni lo permetteva - in una posizione antirivoluzionaria. Ma che, in mezzo a qualche altra produzione (v'è anche una *Faniska* scritta nel 1806 per Vienna, che non andò bene) debba essere ristretto nell'alternanza di parlato e musica un capolavoro come la *Médée*, del 1794, ha del paradossale; come ha del miracoloso che la potenza drammatica e il suo «oltre», ossia la voce di esistenze misteriose e ctonie, la voce del demoniaco allo stato puro, si sprigionino nonostante la gabbia formale nella quale l'Opera è ristretta³. Il testo, di alta qualità, è di François-Benoît Hoffmann. Brahms considerava la *Médée* la migliore Opera mai scritta. E se agli aspetti che già ho ricordato aggiungiamo un'inquietante

indagine dell'animo femminile, delle sue improvvise fragilità, poi la forza, ripeto, demoniaca, del bisogno, più che del desiderio di vendetta: vediamo che l'influenza del capolavoro s'irraggia su tutta la musica dell'Ottocento, travalicando i generi e le nazioni⁴. Il futuro Grand-Opéra vi si ispira per le scene infernali e anche per i grandi monologhi femminili; ma questi si riflettono del pari su quelli di Rossini e Donizetti, che scrivano in italiano o in francese. Persino qualcosa che finisce coll'acquistare un aspetto convenzionale, la Cabaletta finale della protagonista, con o senza sua morte, deriva dalla *Médée*. La sua influenza su Verdi è del pari palese: Lady Macbeth e Azucena le debbono, se non tutto, moltissimo. Ancor più facile che la *Médée* attecchisse nel mondo del demonismo tedesco, derivato dalle fonti letterarie non solo germaniche ma anche inglesi: e quindi la sentiamo percorrere, sia pure con intensità dimidiata, *Der Freischütz* di Carl Maria von Weber, *Der Vampyr* (1828), *Der Templer und die Jüdin* (1829) e *Hans Heiling* (1834) di Heinrich Marschner. Né si può ritenere indenne dalla sua impronta la prima Opera «wagneriana» (il *Rienzi* restò in un limbo tra il ripudio e il non ripudio da parte dell'Autore), *Der fliegende Holländer*. La Francia è un capitolo a parte del quale si tratta nel prosieguo del libro.

Una grandiosa Tragédie Lyrique, la quale, data l'epoca e la veloce mutazione delle forme, potrebbe considerarsi un classicissimo - e uno dei primi - tra i Grands-Opéras, è *Les Abencérages, ou l'Étendard de Grenade* di Cherubini, del 1813. Dalla grandiosità militare alla dipintura degli animi volti verso il male all'eroismo più nobile, a un fragile insieme e duro coraggio femminile, non vi manca nulla. E sempre v'è quell'eccezionale elaborazione musicale che vediamo manifestata sin dal *Démophon*: sono trascorsi venticinque anni, ma Cherubini non deflette. Con Napoleone il Maestro non aveva fortuna. Da un lato, non si «prendevano» proprio sotto il profilo psicologico: il despota coglieva benissimo un animo che, dietro l'ossequio formale, non era disposto a piegarsi. Poi, l'uomo che sconvolge la storia d'Europa, in musica era un passatista: uno dei pochi successi colti presso di lui da Cherubini è il delizioso atto unico *Pimmalione*, ma perché della sua fortuna era stato auspice il castrato Girolamo Crescentini (sì, a

Napoleone, come piaceva Paisiello, piaceva il canto dei castrati: e non sempre aveva torto⁵). Il fatto è, anche, che Napoleone assistette alla recita degli *Abencérages*, Maria Luigia al fianco, appena reduce dal disastro della campagna di Russia. Si comprende quale fosse il suo umore e dove si volgessero i suoi pensieri mentre la musica sublime si sprigionava.

Or con il *Pimmalione*, ch'è una delizia ma una piccola delizia, ci troviamo di fronte a un altro Cherubini. Chi s'immaginerebbe che quest'uomo fosse tanto spiritoso e addirittura gioisse nello scherzare? Non certo chi contempi il suo tardissimo ritratto di Ingres, con la Musa che gli distende sul capo una mano benedicente. Non vediamo solo un uomo affetto dalla *melancholia hypochondriaca* (per un periodo essa fu così grave da impedirgli di scrivere), ma che guarda il mondo non con alterigia, con stupore e lontananza. Insieme tentando di proteggersene. Quando divenne direttore del Conservatorio, era d'una puntigliosità burocratica. Eppure, di là dai racconti caricaturali che ne fa Berlioz, più che perseguitarlo lo protestasse; e lasciò che a istruirlo nel contrappunto fosse non tanto il suo maestro «ufficiale», quel Jean-François Le Sueur che preferiva i dotti discorsi sull'antica musica greca alla musica vera e propria, ma un grande compositore di talento, Antonín Reicha, il quale da giovanissimo era stato a Bonn amico di Beethoven. Vengo al punto che m'interessa: la manifestazione artistica dell'altro Cherubini. Non parliamo della sua ultima Opera, quel delizioso *Ali Baba* che venne costretto a scrivere riutilizzando anche musica di decenni prima: la demagogica avarizia di Luigi Filippo l'aveva gettato in mezzo a una via per l'abolizione da lui decretata della Cappella Reale, chiaro simbolo dell'*Ancien Régime* detestato dal ceto medio arricchito sul quale il «mezzo-Re» si appoggiava.

Intendo invece ricordare un vero miracolo artistico realizzatosi nel 1803, il tempo migliore per Napoleone. E si tratta di un'Opera che reca ancora segni di appartenenza a un genere desueto, settecentesco e addirittura secentesco: l'Opéra-Ballet. Di arcaistico *Anacréon ou l'Amour fugitif* non ha nulla. Lo pensarono gli ascoltatori, che gli decretarono un solenne insuccesso. Si tratta

d'un'Opera mitologica che vede in scena l'anziano ma ancor innamorato poeta e un fanciullo che poi si scopre essere Eros in persona, in fuga, metà per tema di castigo, metà per capriccio e dispetto, dalla meravigliosa dea che gli ha dato i natali. È difficile trovar musica che riesca al tempo stesso a essere così sovraneamente leggera e così sovraneamente elegante; musica nella quale il maestro della dottrina contrappuntistica (ché tale Cherubini intanto era divenuto) si mostri così spiritoso, così capace di godere a ridere e a far ridere. Sono gli stessi aspetti della musica di Mozart, soprattutto della trilogia sui versi di da Ponte. Non solo siamo alla stessa altezza artistica: Cherubini cosparge la sua musica di un finto ghiaccio neoclassico che quando si scioglie diviene non acqua, acqua di rose. Se qualcuno sostenesse di preferire l'*Anacréon* a uno dei capolavori di Mozart si potrebbe dargli torto, ma non considerarlo uno sciocco o un insensato. Questa delizia delle delizie ha tutto contro perché non risorga: ci vorrebbero attori cantanti capaci di leggerezza, senza esagerare nel comico né nel patetico, dalla dizione chiarissima, un direttore d'orchestra che comprendesse che cosa ha per le mani. Difficile sperare in qualcosa del genere, oggi. Resta che l'*Anacréon*, insieme con *Le Comte Ory* di Rossini, è l'Opera più elegante del suo secolo; anche, l'Opera più piena di gioia e di gioia dispensatrice. Sebbene così poco conosciuta, spinge il suo influsso fino al *Falstaff* di Verdi; che riguardo a eleganza, condita di pessimismo, si aggiunge sullo stesso piano alle prime due nel conseguire la palma. Quanto poi alla Sinfonia, uno dei capolavori orchestrali del secolo, si tratta di un *unicum* formale che mostra come si possa conoscere a fondo la forma classica e farne a meno: purché chi scriva se lo possa permettere, e Cherubini è tra i pochissimi.

Il ritratto della personalità del compositore destinato, insieme con pochi altri, a plasmare il mondo musicale parigino, e quindi a influire grandemente anche sul destino di Verdi, non si completa senza accennare all'altro aspetto della sua produzione. Lasciamo da banda l'Autore di una serie di lunghi e complessi Quartetti per archi: essi andrebbero messi a confronto anche nelle disparità di fondo con quelli della tradizione classica detta Viennese. C'è, invece, il compositore di musica sacra, uno dei maggiori di ogni

tempo. Assai noti sono i due *Requiem*, il primo composto, a Restaurazione appena avvenuta, su commissione di Luigi XVIII, per la cerimonia funebre in ricordo di Luigi XVI assassinato. Poi c'è quello per voci virili, dei tardi anni, che il Maestro volle per sé. Sono opere assai più concise dei due giganteschi *Requiem* del secolo, quello di Berlioz e quello di Verdi; si comprende benissimo che i due Autori successivi hanno intensamente meditato su di essi prima di accingersi alla propria composizione. La capacità di pittura sonora, o Figuralismo, nei luoghi deputati, si congiunge a un senso classico della forma e, ripeto, della concisione, che ne fa opere inarrivabili. Chiunque è libero di preferire il *Requiem* di Berlioz o quello di Verdi ai due di Cherubini; non di affermare che siano loro superiori.

Poi c'è l'Autore di Messe. Da direttore della Cappella Reale (quella poi chiusa da Luigi Filippo) toccò al Maestro di scrivere quella per il *Sacre* di due Re, i due fratelli di Luigi XVI. Il *Sacre* di Luigi XVIII non si svolse: il monarca si era fatto così pesante, e la gotta già tanto lo affliggeva, da render impossibile partecipasse in piedi a una cerimonia che durava ore. La bellissima opera tuttavia pare riflettere, a paragone della successiva, la personalità del sovrano al quale è dedicata: è severa, elegante, assai distaccata; scettico e lettore di Orazio e dei poeti antichi era, ripeto, il conte di Provenza. Il conte di Artois, da giovane un gran galante dalle innumerevoli avventure, s'era conservato un uomo bello e prestante. Ma il suo cattolicesimo era profondo e appassionato: onde la sua Messa, in specie nella parte finale e nella Marcia per la Comunione, ha accenti intensi di tenerezza mistica che potresti dire addirittura parsifaliani. Se la Cappella Reale non fosse stata abolita, e il «mezzo-Re» avesse celebrato anch'egli il suo *Sacre*, per Luigi Filippo Cherubini non avrebbe potuto scrivere una Messa che su fogli per cambiali o titoli di borsa, non su carta da musica. Ne sarebbe stato capacissimo.

Altri due capolavori vanno ricordati. La Messa detta «di Chimay» perché scritta nella campagna belga quando il Maestro vi era ospite durante una delle crisi depressive cui andava soggetto. Fu il primo pezzo composto dopo un lungo silenzio. Cherubini fingeva di

scherzare, e metteva giù qualche nota fra una carambola al biliardo e l'altra. Ed è la guarigione dall'impotenza. Poi, c'è quella, gigantesca, in Re minore, partita da una scrittura del principe Esterházy e poi pur essa sfortunata. Si tratta d'un'opera per la quale il solo paragone possibile è la *Missa solemnis* di Beethoven. Uno di quei simboli della supremazia artistica italiana che vengono dimenticati da un paese il quale, non avendo più un passato, si è privato anche di un presente e di un avvenire⁶.

L'amico del cuore di Cherubini, nonché dedicatario della *Médée*, è Étienne-Nicolas Méhul, purtroppo già scomparso nel 1817⁷. È questi una forte personalità, che a un talento drammatico forgiato, com'è ovvio, sull'esempio di Gluck, unisce una conoscenza diretta del Classico tedesco. *Le Jeune Henri* (1797), *l'Adrien* (1799), e soprattutto l'Oratorio *Joseph* (1807), in forma di Opéra-Comique, sono le migliori manifestazioni del suo genio drammatico. Il *Joseph* venne diretto sovente da Wagner fino al periodo del suo impiego a Dresda, ed è da lui assai apprezzato. Méhul è tra i primi compositori che adottino sistematicamente nell'Opera il Motivo ricorrente, a fini di denotazione più che di connotazione. E l'estetica musicale francese, compreso lo stesso Rousseau, ha influenza sulla musica tedesca «protoromantica» alla Weber. Ma c'è un punto importantissimo: là ove i compositori francesi della fine del secolo, quando voglion fare uso di «pezzi caratteristici» o «descrittivi», ricorrono a procedimenti formali per lo più extramusicali, Cherubini riporta tutto nell'ambito della «musica assoluta». Si può considerare l'autentico salvatore della musica francese.

Eppure in quegli anni proprio un fenomeno extramusicale doveva avere grande importanza per la musica sin da essere assorbito nel linguaggio e nello stile. Quello degl'Inni rivoluzionari, con i loro assertivi ritmi puntati. Più in generale, delle complesse feste musicali rivoluzionarie. Di tali Inni non solo Spontini e Berlioz sentono l'influenza fortissima, ma anche Donizetti (specie quello francese), Bellini, e Verdi. Le feste musicali rivoluzionarie, composite e lunghe, mostrano che il primo regime tirannico ad aver compreso le possibilità della musica di agire come propaganda e

irregimentazione del popolo, è la Rivoluzione francese.

Per il merito di aver ascoltato la *Messe solennelle* scritta dal totalmente autodidatta Berlioz e fatta eseguire a sue spese dobbiamo principalmente ricordare Jean-François Le Sueur (1760-1837): fu lui a indurre il giovane, ribelle genio a iscriversi al Conservatorio, con i risultati che conosciamo. Le Sueur ⁸ era un protetto di Paisiello e venne, su sua raccomandazione, nominato suo successore alla Cappella ex Reale. Oscilla equamente tra un gusto piccolo-borghese erede del sentimentalismo di Piccini (*Paul et Virginie*, 1794), un pesante gusto neoclassico (*Télémaque*, 1796; *Le triomphe de Trajan*, ovviamente graditissimo a Napoleone), e i prodromi d'un gusto letterario romantico già di gran moda all'inizio del secolo: *Ossian ou les Bardes*, 1804.

Ma ecco giungere, e di nuovo dall'Italia, un'altra, e affatto imprevista, rivoluzione vicissitudinale. Un marchigiano dal carattere di ferro, non meno di Cherubini ma corazzato già dall'esterno, arriva a Parigi nel 1803. Si chiama Gaspare Spontini, si è formato al napoletano Conservatorio della Pietà dei Turchini, è stato brevemente a Palermo con la Corte napoletana. A Parigi si fa strada con difficoltà finché non incontra Giuseppina, sua protettrice tanto da attribuirgli il titolo di *Compositeur particulier de la chambre* di sua Maestà l'Imperatrice; e, soprattutto, di sventare tutte le cabale che vennero ordite contro l'allestimento della sua prima Tragédie Lyrique. *La Vestale*, già concepita dal 1805, andò in scena all'Académie Impériale il 15 dicembre 1807 e fu un trionfo.

La Vestale è proprio un'Opera di confine. In apparenza, l'Autore si modella su di un puntiglioso gluckismo. In realtà, le vie per le quali lo stile di Spontini si forma sono misteriose: giacché, specie se consideriamo le sue Opere successive, lo vediamo tendere verso lo Stile Classico avendo Beethoven quale ideale. Non v'è dubbio che il *quid medium* più prossimo sia lo stesso Cherubini, di Beethoven fratello spirituale. Ma nella *Vestale* si respira anche un'aria squisitamente neoclassica nella sua declinazione Impero. Insomma, il capolavoro è esattamente in bilico fra lo Stile Classico incipiente, l'Impero e - questa è la novità, combinata con le altre due - un annuncio di Grand-Opéra: per esempio, nel Finale I, la banda sul

palco, che dall'uso settecentesco diviene sempre più invadente e caratterizzante. Or, con l'Opera berlinese in tedesco, Spontini è tra i fondatori del Romanticismo nel teatro musicale, ben più di Weber: avrebbe avuto quale pari solo Schubert, se fosse vissuto. Pure, la sua estetica gli rende il Romanticismo alieno, se non ripugnante: anche per esser lo stile di Weber e Meyerbeer, per il secondo dei quali non aveva alcuna considerazione. Onde nella *Vestale* i sensi classici sono fortissimi, in alcuni casi esemplari. I cori, le Marce. Il grande Finale del I atto contiene una lunga Marcia in 3/4, che pare invenzione spontiniana tipica. L'Opera ancora ha all'esterno una struttura da Tragédie Lyrique: oltre che un lieto fine, possiede, quale chiusura, i *Divertissements*. Nel corso del secolo l'Opera venne «romanticizzata», terminandosi tragicamente. A tale interpretazione «romantica» che, facendo chiudere l'Opera col seppellimento di Giulia, ne altera la fisionomia, Spontini sempre si oppose. Così anche nell'esecuzione dresdese del 1844 favorita da Wagner, il quale avrebbe voluto il finale «tragico», laddove l'Autore pretese il Balletto nel tempio di Venere. Aveva ragione lui nel difendere l'ēthos del suo capolavoro. Comunque mi pare valida questa riflessione. L'influenza della *Vestale* sullo stile musicale è molto più ampia di quel che la sua concezione drammatica non abbia esercitato: perché Spontini pare concepire per blocchi statuarî, la sua fantasia, si direbbe la sua estetica, genera immagini grandiosamente immobili. Verdi non potrebb'esser più lontano. Il 1 aprile 1814 la *Vestale* venne eseguita all'Opéra in onore di Alessandro I conquistatore di Parigi: corsi e ricorsi storici. Quanto all'influenza di Spontini sugli altri Maestri, soprattutto Rossini, è affermata da molti ma non tutti ne trovano esempî a sufficienza, salvo lo scrivente. Oltre a ciò, visto che parliamo di grandi anime, oltre che di grandi compositori, va ricordato che Rossini da direttore artistico del San Carlo diresse il *Fernand Cortez*, e Spontini, trasferitosi a Berlino ov'era considerato il più autorevole interprete di Mozart, Beethoven e persino Bach, diresse gli ormai negletti *Abencérages* di Cherubini.

Un'altra Opera possedeva tutte le premesse per esser un trionfo superiore a quello stesso della *Vestale*; ma prima di Cherubini Spontini provò quanto il successo musicale dipendesse dall'esito

delle campagne belliche di Napoleone. *Fernand Cortez ou la Conquête du Mexique* venne rappresentato per la prima volta il 28 novembre del 1809, presente, oltre all'Imperatore, il re di Sassonia. La più ostica delle conquiste, quella della Spagna che si consumava in lenta guerriglia, era adombrata nel soggetto: i fanatici e crudeli sacerdoti messicani dovevano esser visti alla luce del clero iberico, che eccitava la popolazione alla resistenza contro il nemico. Ma la resistenza non cedeva. Il *Cortez* venne ritirato dalle scene dopo poco tempo.

Eppure con questo capolavoro ci troviamo di fronte al primo, vero Grand-Opéra della storia; sebbene la letteratura tenda a spostar l'inaugurazione del genere di circa vent'anni. Abbiamo un soggetto esotico, il che è fondamentale; la musica contiene anche tratti specificamente esotici, come nei Balletti, con passi in tipica tonalità minore. I grandi movimenti di massa, i cori, sono quasi privilegiati rispetto alla pittura dei singoli caratteri. La quale pittura è tuttavia delineata con straordinario senso plastico. Il coro diviene a sua volta vero e proprio personaggio, durante la rivolta delle truppe spagnuole al loro duce; e qui v'è un colpo di scena di abilità fin perversa. La risposta di Cortez è che mentre i soldati si ribellano a un certo punto vengono illuminati dai bagliori d'un incendio: le loro navi sono state arse per ordine del condottiero: vincere o morire. La Sinfonia, basata su Motivi tratti dall'Opera, può apparire rudimentale nella forma; esaminata con attenzione, è costruita come un particolare tipo di forma di Sonata nel quale lo Sviluppo quasi non ha luogo e che si termina con una trionfale Coda ove i Motivi (pensati a tale fine) sono contrappuntisticamente sovrapposti.

Della proibizione politica al *Cortez* (che intanto era stato sontuosamente pubblicato con dedica a Maria Carolina di Napoli, ché Spontini non dimenticava) l'Autore si rifece grazie a Luigi XVIII, nel 1817. La seconda versione contiene ben poche varianti musicali rispetto alla prima; scaturisce da una sorta di *puzzle* nel quale atti ed episodî sono tutti cambiati di sede. Trovo straordinario, ed è prova dell'efficacia del Declamato proprio di Spontini, che la seconda versione non sia inferiore alla prima: sono

altrettanto belle, e forse la seconda è ancor migliore.

Un'altra manifestazione della devozione verso quelli che considerava i Maestri Spontini diede l'anno della seconda versione del *Cortez*: riprese *Les Danaïdes* di Salieri aggiungendovi alcune Arie e soprattutto un clamoroso Bacchanale sinfonico.

Nel 1819 giunge quello che dobbiamo considerare il capolavoro francese di Spontini; sebbene noi lo conosciamo solo in una successiva e diversa versione scritta in Germania in un modo che quasi capovolge la fonte originaria. Si tratta dell'*Olimpie*, derivante da una Tragedia di Voltaire. È vicenda cupa e terribile, che si svolge nel mondo dei Diadochi, assassini tutti e reciprocamente. Voltaire giuoca pesante con pessima retorica. Alessandro è stato assassinato a opera di Antigono, il quale gli si finge devoto; Olimpia, la figlia, dovrebbe sposare Cassandro, del quale è innamorata; la madre Statira, che conosce i segreti accaduti, sorveglia; una figura di Gran Sacerdote, chiamato *Hyerofante*, è una via di mezzo fra quello dell'*Alceste* di Gluck e il Gurnemanz del *Parsifal*. Ma gl'intrighi reciproci e il desiderio di Statira di vendicare la memoria dello sposo conducono a un eccidio generale. Questo noi sappiamo alla stregua di Voltaire e delle notizie in nostro possesso; ché la partitura è perduta per sempre, salvo emerga per miracolo dai fondi di qualche biblioteca. La prima versione fu tuttavia a sua volta sventurata. Ricordo che il 13 gennaio 1820 il duca di Berry venne assassinato mentre usciva dall'Opéra. Il teatro venne chiuso fino al 19 aprile; ma l'*Olimpie* non venne più ripresa. L'*Olimpie* che conosciamo risale al 1826, quando l'Autore, nominato dal 1820 *Generalmusikdirektor* alla Corte di Prussia, la ricompose con la collaborazione di E. Th. A. Hoffmann, suo entusiasta ammiratore. Alla luce della definitiva versione, e conoscendo noi il carattere di Spontini, ci domandiamo se la distruzione della prima non abbia prodotto un incremento artistico.

L'Autore, che in comune con l'abborrito Meyerbeer aveva comunque la tendenza al rifacimento e al perfezionamento della sua opera, compose altre versioni dell'*Olimpie*, meno importanti di quella del 1826; una intermedia è del 1821. Non possiamo immaginare quale fosse quella del 1819. L'*Olimpie* che conosciamo,

beninteso in francese e scritta per l'Opéra, contiene luoghi drammaticissimi, come la morte di Antigono che con i suoi cromatismi è assai in anticipo sui tempi; ma ho l'idea che la versione attuale corrisponda all'intimo *ēthos* dell'Autore. Egli non è mosso da uno spirito ottimista congiunto con l'idea di progresso; il mondo dev'esser per lui luminoso in ossequio a un'ideale armonia di matrice tanto classica quanto pagana. Ecco perché *l'Olimpie* è percorsa da tanta luce, da tanta solenne bellezza; ed ecco perché ancora nel 1826 si chiude con i *Divertissements*, dopo il trionfo e l'incoronazione di Statira. Questa bellissima musica sinfonica, che nello spirito e nello stile si apparenta a *Le creature di Prometeo* di Beethoven (capolavoro onde sono già influenzati i Balletti della *Vestale*), è come il distaccarsi di una nave verso un mondo di armonia e felicità: insomma, a metà Ottocento, un *Embarquement pour Cythère*. Ma dobbiamo immaginarlo in stile classico: tanto della pittura di David e Ingres quanto di quella già classica di Poussin e del Lorenese. Ancora una volta gli stili s'incrociano per i vortici della storia, prodotti da moti a volte imprevedibili.

Ma Spontini è ormai a Berlino, e vi rimarrà, sebbene il suo destino preveda che comporrà ben poco, salvo un capolavoro. Torniamo invece a Parigi. Cherubini occupa la posizione gerarchicamente più importante; ma dopo gli *Abencérages* ha rinunciato a scrivere per il teatro: ciò che dobbiamo considerare un'autentica sventura artistica. La scena sembra restata vuota di figure di primo piano. A metà degli anni Venti, i compositori considerati più grandi sono Beethoven, Cherubini, Spontini: tutti lontani dalle scene. Il compositore più famoso è invece Rossini.

Nel 1823 egli conchiude l'esperienza compositiva italiana, breve in ordine di tempo e d'inaudita intensità. La conchiude con un'Opera *monstre* quanto a durata e impegno musicale, la *Semiramide*. Essa non è forse della stessa altezza artistica di altre Opere tragiche del periodo napoletano. La sintesi drammatica è diluita, vi sono molte Arie e troppa fioritura vocale sparsa dovunque. Ciò non toglie che possieda scene di una potenza drammatica quasi spaventosa. Inoltre: è un'Opera esotica: alla distanza nello spazio, svolgendosi essa a Babilonia, s'aggiunge

quella nel tempo. Scene di massa, processioni, cortei e sacrificî, si approfondono. La banda sul palco ha un ruolo importante. Insomma, basta aggiungervi i Balletti e abbiamo di nuovo un perfetto Grand-Opéra: se consideriamo le cose sotto un profilo storico retrospettivo, alla luce di dieci anni dopo. E sì che di Semiramidi il teatro settecentesco è pieno; una *Semiramide riconosciuta* fa parte pure della carriera italiana di Meyerbeer, e, per essere Opera di maniera e stilisticamente incerta, non è gran cosa. Rossini, intanto, dopo l'ultimo trionfo, gira l'Europa. Già al Congresso di Verona, del 1822, siede alla pari dei monarchi: è ammirato da Metternich e da Talleyrand. Una *tournée* viennese, dove diventa il fenomeno alla moda, un viaggio a Londra, dove le *ladies* della società spendono patrimoni per una sua lezione di canto.

I viaggi europei del Cigno compresero anche la capitale francese. Uno di essi divenne una sosta destinata a durare fino all'agosto del 1829 e a produrre enormi esiti artistici. Ma la partenza non fu facile. Ancora una volta, e molto prima ch'egli pensasse di abbandonare Napoli, le sue Opere suscitarono le eterne discussioni sulla superiorità della musica francese rispetto all'italiana, o viceversa. Sull'eccesso di fioriture, sull'orchestrazione troppo fitta e pesante. Paiono abiti già confezionati che di volta in volta vengono adattati a una nuova figura. Quando già si era insediato, ecco intervenire Berton, il tirapiedi di Cherubini. Ricordo che Cherubini in proprio, di là dai motivi di fraternità dovuti alla comune origine, apprezzava molto Gioacchino, ed espresse tutta l'ammirazione per il *Moïse*. Berton era stato quello che aveva fatto perdere il *Prix de Rome* a Berlioz diplomato al Conservatorio: la Cantata era *La Mort d'Orphée*, e Berlioz venne bocciato per aver ritoccato l'insulso testo di Berton riportando il mito alla fedeltà a Virgilio e Ovidio⁹. Ma Henri-Montan Berton doveva dire la sua. Nel 1826 pubblicò un opuscolo dal titolo *De la musique mécanique et de la musique philosophique*. Rossini era, ovviamente, l'esempio della *musique mécanique*. Non c'è bisogno di riassumerlo: i temi e lo svolgimento sono eterni. Certo, chi giungesse alla fine di questo libro osserverebbe che il numero di crimini estetici compiuti in nome della *musique philosophique* è spaventoso.

E tuttavia. Nell'agosto del 1824 il morente Luigi XVIII nominò il visconte Sosthène de La Rochefoucauld, ch'era aiutante di campo del conte di Artois, Sovrintendente generale per il Regno delle belle arti e dei teatri. Quest'uomo intelligente, sarcastico dieci anni dopo verso Luigi Filippo, energico, s'impadronì subito dell'astro dell'epoca. Con altissimo onorario nominò Gioacchino direttore del Théâtre Italien, attribuendogli insieme altre cariche le quali lo rendevano in fatto il dittatore della musica francese¹⁰. Rossini era troppo gentiluomo e troppo sapeva vivere per approfittarne. Si recò a far visita di cortesia ai compositori francesi insediati. Naturalmente, incominciò con Cherubini; col quale v'era una parentela, avendo Gioacchino da ragazzo studiato il contrappunto col padre Stanislao Mattei, uno dei migliori allievi del padre Martini. Insomma, venivano dalla stessa fonte. È interessantissimo, e non so quanto noto alla letteratura, che, nel periodo di apprendistato di Rossini con il padre Mattei, fra i quattordici e i sedici anni (egli poi l'avrebbe giudicato insufficiente, e avrebbe continuato a studiare da solo: come mostrano le prodigiose Fughe della *Petite Messe solennelle*), si recasse da Lipsia a Bologna per diventar allievo del celebre contrappuntista un giovane destinato a esser a sua volta contrappuntista di vaglia e insegnante: Christian Theodor Weinlig, il solo maestro di contrappunto che Wagner abbia avuto in vita sua: per sei mesi.

A Parigi, inserito tra i festeggiamenti del *Sacre* di Carlo X - che fu l'ultimo della storia -, Rossini scrisse ancora un'Opera teatrale in italiano: non ne sarebbe seguita alcuna. Una Cantata scenica dal titolo de *Un viaggio a Reims*, i tratti migliori della quale vennero poi impiegati per l'Opera *Le Comte Ory*. Motivo per il quale l'eccessiva considerazione oggi al *Viaggio a Reims* attribuita pare abbia un tanto di superfetatorio, proprio come *Le Comte Ory*, una delle più divertenti e scettiche Opere sull'umana e femminile natura mai scritte, non è considerata al rango supremo che le spetta.

Ma il Théâtre Italien non poteva che star stretto a Rossini. Ciononostante, vi fece moltissimo: e, tra le altre cose, vi diresse nel 1825 *Il crociato in Egitto*, un'Opera di Meyerbeer rappresentata alla Fenice un anno prima. Anche questa *monstre* quanto a durata;

ad ascoltarla, si pensa al lavoro di un Rossini che scrive con la mano sinistra e poi fa mettere in pulito da un allievo diligente; *monstre* anche quanto a sostanza scenica. C'è ancora l'esotismo di luogo e di tempo; e, quanto alle bande, in scena ce ne sono addirittura due, con due musiche concorrenti: quella cristiana e quella musulmana. Quest'ultimo particolare è un innegabile tratto di genio. E così fu proprio grazie a Rossini che Meyerbeer si stabilì, sia pure *per intervalla*, a Parigi: ma i suoi Grands-Opéras per Parigi furono; e il corso della storia cambiò.

Ripeto: il solo teatro degno del grande compositore tragico italiano era l'Académie Royale de Musique. E vediamo il Maestro esordire secondo un procedimento che abbiamo già visto adottato da Gluck con l'*Orfeo* e l'*Alceste* (ben vero, il tedesco li aveva fatti precedere dall'*Iphigénie en Aulide*), e che, sulle sue orme, verrà seguito poi da Donizetti e Verdi. Quello di esordire riscrivendo un'Opera italiana delle qualità musicali e drammatiche della quale fosse sicuro. Non quindi - ripeterò questo molte volte nel corso del libro - si trattava di fare poca fatica fornendo un prodotto «usato» come fosse nuovo. Ma di far doppia fatica adattando alle esigenze e allo stile di una nuova lingua e di una nuova piazza un'Opera di grande qualità. Tutti sappiamo che quasi sempre è più faticoso rifar da capo un'opera già finita purché sia una vera Opera e non un centone che comporne una *ex novo*. La prima che riscrisse fu il *Maometto II*, che divenne *Le Siège de Corinthe* e fu rappresentato nell'ottobre del 1826.

Il *Maometto II* è fra le più originali e potenti Tragedie napoletane di Rossini. La libertà e la vita di un popolo assediato dal più crudele oppressore la colorano di una tinta fosca sin dall'inizio. L'intreccio amoroso tra Anna e Maometto, ch'ella conosce sotto altro nome, diviene quasi secondario rispetto al quadro d'insieme. L'arditezza formale è notevole: il I atto è occupato almeno per la metà da un *Terzettone* fortemente saldato nella forma. Ben altro rilievo che l'amore di Anna con Maometto acquistano le «nozze di sangue» da lei celebrate con Neocle, ove patriottismo e religione si fondono in un sol sentimento. Il finale è costituito dal suicidio in scena di Anna Erisso di fronte al disperato Maometto: una scena

così cruda che non so se nel teatro musicale ve ne sia un precedente.

Rispetto al *Maometto II*, *Le Siège de Corinthe* guadagna altrettanto quanto perde. Rossini vi aggiunge una Sinfonia la quale, oltre a esser guerresca di *ēthos* e d'una forma libera che la fa quasi un Poema Sinfonico, contiene un processo di elaborazione tematica più complesso di quelli abituali. Là ove le troppe fioriture dello stile napoletano sono levigate, alcuni brani di prima qualità, come il seguito del *Terzettone*, sono sacrificati. L'aggiunta di elegantissimi Balletti è ovvia. Ma di nuovo v'è anche un personaggio che, non potendosi rappresentare sacerdoti in scena, si limita a chiamarsi *Hiéros*, il quale, nella scena più possente dell'Opera, pronuncia la profezia sulla sconfitta e morte dei Greci, di Veneziani che erano, e sulla futura libertà, lontana ma destinata a durare. È questa una pagina tra lo stile profetico-sacerdotale empito d'una forza quasi beethoveniana e l'inno patriottico, destinato a divenire, in Italia e in Francia, frequentissimo nel teatro musicale: e certo non può negarsi l'influenza che tale scena avrà su Verdi. Ma l'Opera non si termina col suicidio di Pamira, bensì con la di lei morte nell'incendio e crollo dell'acropoli ove gli ultimi scampati all'eccidio si sono rifugiati. Rossini avrebbe avuto le forze per scrivere una pagina orchestrale grandiosa per tali incendio e crollo; non va oltre un buon livello medio. Infine, il personaggio di Calbo, contralto *travesti* dell'Opera napoletana, diviene il Cleomene tenore: uno dei primi successi sul gran palcoscenico di Adolphe Nourrit, che fu tra i migliori e più colti cantanti del suo tempo, carissimo a Rossini e a Donizetti.

Non si deve dimenticare che la questione della libertà della Grecia era, fra l'una e l'altra versione dell'Opera, divenuta ben più presente alla coscienza europea; nel frattempo avvenne la morte di Byron, combattente in soccorso della causa greca. Lo stesso Carlo X simpatizzava per il popolo in lotta per la propria indipendenza e, per quanto considerato un despota dalla successiva storiografia (in ispecie quella sorta nel ventennio del regno di Luigi Filippo e, *incredibile dictu*, dei suoi nostalgici), non esitava a rappresentare nel teatro di Corte un'Opera dedicata a una causa rivoluzionaria.

Un'osservazione assai rilevante: Rossini avrebbe incominciato a parlare prevalentemente in francese solo molti anni dopo, ma la prosodia francese dei suoi tre Grands-Opéras e del *Comte Ory* è perfetta; addirittura più accurata, efficace e sottile di quella di molti compositori francesi. Il solo Gluck supera tutti quanto a impeccabilità prosodica: ma doveva esser guidato dai suoi poeti drammatici.

Un'altra delle più colossali e straordinarie Opere degli anni napoletani è il *Mosè in Egitto*. Ufficialmente è un Oratorio: durante la Quaresima non potevano rappresentarsi Opere profane. In realtà, come il *Maometto II-Siège de Corinthe*, è un'Opera politica. Narra non tanto la lotta fra due popoli quanto il conflitto fra due volontà di potenza. Quella di Mosè, granitica e fanatica, non può che esser vincente rispetto a quella affievolita d'un civile Faraone: disposto all'accomodamento se non fosse spinto dalla volontà di potenza del figlio, che nasce da eros perché innamorato di una fanciulla ebrea. Ma certo c'è da rimaner senza fiato per come l'Opera incomincia: e ci accorgiamo che si tratta d'una autentica Tragedia greca. Il mondo è nell'oscurità, perché Mosè ha decretato la piaga delle Tenebre. Lo smarrimento e il terrore sono dipinti in una grande pagina corale, in una forma di Sonata, che si modella sui *Kyrie* delle Messe in tonalità minore di Haydn, su quella in Do minore di Mozart: e Do minore è infatti il tono della scena di Rossini. Quando Mosè s'è fatto piegare e la luce è tornata su di un grandioso accordo di Do maggiore proveniente da quello della *Creazione* di Haydn (*Und es ward Licht*: «E la luce fu»), la stupefazione nostra non è finita: da un pezzo d'insieme in Fa maggiore, *Celeste man placata*, emana un sentimento d'inattesa pace, come se quegli uomini per la prima volta si trovassero di fronte al miracolo della luce. Le peripezie dei tre atti s'infrangono di fronte allo scoglio della catastrofe: inseguiti dalle truppe egizie, gli ebrei sono di fronte al Mar Rosso. Nella seconda edizione, ossia l'anno dopo la prima esecuzione, il Maestro introdusse *Dal tuo stellato soglio*, una delle più alate melodie non sue, della musica tutta. Le acque si aprono; gli ebrei trascorrono all'altra riva; una tempesta sommerge l'esercito nemico; indi la pace della Natura regna su tutto.

Nel *Moïse et Pharaon* la stessa pagina strumentale (ossia, dopo la Preghiera) pare la riscrittura da parte di un Maestro di un pezzo di un allievo dotato: tutto è perfezionato, voci orchestrali si aggiungono. E sì che la sublime melodia della raggiunta pace non è che l'adattamento del Trio del Minuetto di una Sinfonia di Haydn... Questo è quello che si conquista. L'Opera è passata da tre a quattro atti; vi sono Balletti, di nuovo squisiti, in parte ripresi da quelli dell'*Armida*, e sempre influenzati da quelli della *Vestale* come da quelli de *Le creature di Prometeo*. Il I atto è un pesante corpo pieno di bella musica che s'aggiunge alla snella, essenziale struttura dell'Opera napoletana. Impossibile scegliere a quale dei due capolavori, divenuti ora alquanto diversi, attribuire una preferenza. Certo si è che Rossini ha trasformato una Tragedia greca in un Grand-Opéra. Ha fatto ciò che doveva, o ciò che voleva? Quante pagine ammirate gli dedica Balzac, aiutato da un musicista di professione, nel romanzo *Massimilla Doni*. Ma di fronte all'affermazione che il Grand-Opéra - ch'era, ripeto, nato col *Cortez* di Spontini - principia con *La Mulette de Portici* di Auber o con *Robert le Diable* di Meyerbeer (1831!) si resta sconcertati. Nel 1831, conquistato Luigi Filippo il trono mercé una rivoluzione finanziata dal suo immenso patrimonio, incomincia un'epoca di cattivo gusto della quale il mobilio è la prima testimonianza.

Un particolare curioso va ricordato a documento delle oscillazioni del gusto. Nel 1821 il giovanissimo Ferdinand Hérold era stato in Italia allo scopo di ascoltare cantanti da invitare eventualmente all'Opéra. Assisté anche al *Mosè in Egitto*, che giudica «musica eccessivamente ambiziosa, ma buona e piena di effetto. Tuttavia, mi attendevo forse qualcosa di più». Per suo tramite, il Maestro inviò l'«Oratorio» all'Opéra proponendolo per l'esecuzione e dicendosi disposto anche a effettuare eventuali cambiamenti stilistici richiesti. L'«Oratorio» venne respinto da otto voti contro uno.

Nel 1827 Scribe, il librettista principe, acquista una sorta di monopolio sull'Opéra e vi introduce gli elementi del teatro di *boulevard*. Il primo caso è *La Mulette de Portici* di Auber; e si capisce che i francesi le diano tanto rilievo, essendo essa una

rivoluzione del gusto, col colore locale, le danze spagnole e napoletane, l'eruzione del Vesuvio, la protagonista una attrice-danzatrice muta. Lo stile e il valore musicale sono altra cosa. Il colore locale, elemento essenziale del Grand-Opéra è pur esso qualcosa da considerare attentamente. Presso i Maestri davvero grandi è sempre trasfigurato da un gusto finissimo: da quello spagnolo degli *Abencérages* di Cherubini allo svizzero del *Guillaume Tell* di Rossini alla Tarantella delle *Vêpres siciliennes* di Verdi.

Ma non siamo ancora negli anni dell'affermazione del cattivo gusto. Luigi Filippo deve attendere ancora un po'. Carlo X, certo ingannato dalla sua buona fede di cattolico credente, aveva consentito, dopo *Le Siège de Corinthe*, la rappresentazione di un'altra Opera dal contenuto politico rivoluzionario come il *Moïse*. Adesso si spinge all'imperdonabile ingenuità col consentire, nel febbraio del 1828, la prima rappresentazione all'Académie de *La Muette de Portici*. C'è tutto, in quest'Opera di musica buona se non alta, fatta di rossinismo e inane spontinismo militaresco e stile di Balletto. C'è tutto, ripeto, dall'esotico napoletano, a un personaggio che non può cantare ma esprimersi per mezzo della pantomima con l'orchestra che l'accompagna «imitando» il sentimento che vorrebbe esprimere; alla Rivoluzione, naturalmente. La melodia dei rivoltosi diviene un Inno rivoluzionario che si diffonde seminando nuova rivolta. Tanto che il 25 agosto del 1830, cantata al Théâtre de la Monnaie di Bruxelles, diede l'inizio alla rivoluzione dei belgi contro l'Olanda. Il brano «rivoluzionario», *Amour sacré de la patrie*, ha un Motivo in ritmo di marcia puntato che deriva da quelli rivoluzionari di quasi trent'anni prima, come *La Marseillaise*, al quale assomiglia, e «pertichini» in stile buffo rossiniano. Si è peraltro ora scoperto che la melodia della *Marseillaise* sarebbe quella di un Tema con Variazioni di Viotti precedente di alcuni anni il 1789. Almeno una rivoluzione, la belga, che veniva a profitto della Francia. Ma, ancora una volta, ci guadagnò Luigi Filippo. Carlo X da un mese aveva perso il trono e viveva in un povero esilio, quello che fu il suo destino per gran parte della vita. Che questa musica di ottima seconda classe, fatta di color locale e inane militarismo spontiniano, fosse considerata l'emblema della «musica filosofica»,

mostra quanto il giudizio sia sempre stato nei più obnubilato.

Ma intanto, sempre sotto Carlo X, viene rappresentato non solo uno dei culmini del Grand-Opéra, ma dello stesso teatro musicale: il *Guillaume Tell* di Rossini. L'ultimo sforzo che valse a esaurirlo per sempre. Ed è un'altra rivoluzione benignamente messa in scena dal monarca despota: questa volta, dei Cantoni svizzeri contro l'Impero. L'eleganza dell'armonia e della strumentazione, la perfezione delle melodie, la grandiosità delle scene corali, il pathos nell'espressione dei sentimenti individuali, ne fanno un miracolo. Un miracolo che, avrò occasione di ripeterlo, nel suo insieme può considerarsi come un grandioso Poema Sinfonico sulla Natura, che sempre fa udire la sua voce. Sovente - e basta pensare all'apoteosi finale - con accenti beethoveniani, ché a Beethoven, noi ci accorgiamo, Rossini guarda. E poi con una Ouverture ch'è un capolavoro orchestrale con pochi confronti: essa già guarda al grande sinfonismo europeo e ne fa parte.

Giunti alla fine del regno di Carlo X, non possiamo accettare le accuse di dispotismo e di cecità reazionaria che molta letteratura storica lancia su questo Re aperto, leale, sinceramente cattolico, amante delle arti e conquistatore dell'Algeria. Bellissimo uomo (l'unico dei tre fratelli), dopo una gioventù da Don Giovanni promise alla sua ultima amante, sul letto di morte, di dedicarsi alla pietà: ciò ancora durante il primo esilio. Il suo principale errore politico, terribilmente anacronistico, fu il tentativo di ripetere una cristianizzazione forzata della Nazione, che aveva perduto ogni fede; onde il predominio attribuito al clero, specie nell'istruzione, l'oppressiva imposizione di cerimonie religiose nell'esercito, nel quale le promozioni dipendevano più da un'affettata pietà che dai meriti acquisiti. Suo fratello, dall'intelligenza molto più acuta della sua, non avrebbe riammesso Luigi Filippo nella Casa Reale, consentendogli di allargarsi e di preparare la rivoluzione del 1830. Infatti, Luigi XVIII lo tenne sempre a distanza, non lo ammise nell'intimità, lo considerò, in quanto Orléans, un estraneo alla famiglia, e non gli diede che il titolo di «mon neveux», laddove Carlo X gli concesse il «mon cousin»¹¹.

Gli Orléans traevano origine da Filippo, *Monsieur*, il fratello

minore di Luigi XIV. Benché notorio e ostentato omosessuale, come probabilmente il padre, seppur in modo più velato, ebbe numerosi figli, tra i quali Filippo II, il celebre *Reggente*, il quale esercitò tale funzione durante la minorità di Luigi XV. La famiglia possedeva una colossale ricchezza, superiore a quella stessa del ramo regale. Il nipote primogenito del Reggente, Luigi Filippo II, è ricordato col triste nomignolo di *Philippe Égalité*, che portò durante la Rivoluzione. L'aveva fomentata coi suoi capitali, ne divenne un esponente politico, votò per la condanna a morte di Luigi XVI: e in questo voto la necessità di adeguarsi alla posizione giacobina si mescolava con l'odio dinastico del rappresentante di un ramo cadetto rispetto alla linea regale. Infine, durante il Terrore, fu ghigliottinato egli stesso.

Il figlio, Luigi Filippo¹², non sapeva che fare. Traditore per natura, si rifugiò a Palermo presso lo zio Ferdinando IV e incominciò a complottare cogli Inglesi per togliergli il trono. Poi sposò una nipote del Re, la figlia di Francesco I, onde si trovò a esser cognato di Ferdinando II. Intanto scrisse alla Regina una lettera, inviata in copia a Luigi XVIII in esilio, che lo consegna all'infamia. Dichiarò di esser legato al Re, «mon aîné et mon maître», «da ogni giuramento di fedeltà e di sottomissione; egli non porterebbe mai una corona se non fosse che il diritto e nascita e l'ordine di successione non fossero per chiamarlo», etc. Fece contro la Rivoluzione dichiarazioni degne di un de Maistre. Gli vennero, lettera e dichiarazioni, buttate in faccia nel luglio del 1830. Non solo la Rivoluzione era stata da lui preparata e finanziata; il suo svolgimento avrebbe potuto terminare pacificamente per Carlo X se costui, non volendo spargere sangue francese, ritiratosi a Saint-Cloud, non avesse provvisoriamente nominato il cugino Luogotenente Generale del Regno per trattare in sua vece e concedere quel che gl'insorti chiedevano. E invece costui lo tradì, con la complicità di un altro professionista del tradimento, il principe di Talleyrand.

Giunti a questo punto, occorre un piccolo *excursus* retrospettivo su Luigi XVIII. Intelligente e colto, equilibrato al tempo stesso che inflessibile nei suoi principî, questo Re gode d'un'immagine storica

lontana dalla realtà. S'era appena instaurato in trono che giunsero i Cento Giorni: un fenomeno disastroso per la Francia e l'Europa che lasciò conseguenze per anni. Soprattutto, la qualifica che gli viene attribuita è il «cinismo». Vediamolo nella vita intima. Non aveva alcuna attrazione per le donne, e probabilmente non toccò mai la moglie. Ma negli ultimi anni del regno e della vita si sviluppò in lui una violentissima passione omosessuale per Élie Decazes, che portò ai vertici del governo. Certo che tale passione non fu mai consumata: per le dimensioni fisiche d'un uomo incredibilmente pesante. Ma nella bella biografia di Évelyne Lever¹³ sono riportati squarci d'un epistolario d'una tenerezza e delicatezza da un lato, d'una violenza affettiva dall'altro, commoventi.

Il suo regno fu sotto l'insegna della finanza e dell'industria. Egli, dopo aver giurato su di una costituzione che Luigi XVIII non aveva che *octroyé* (e nei suoi ritratti essa è sempre presente), si finse un borghese adottando ostensibilmente a uso della massa le abitudini di vita di una buona famiglia borghese. Laddove ardeva di un orgoglio dinastico che lo portava a credere d'essere il primo monarca del mondo per nobiltà. La sua mollezza, e cedevolezza e astuzia quando gli convenisse, le sue mene con i finanzieri (continuò ad arricchirsi anche da Re), fecero che la sua caricatura favorita fosse quella di una pera: litografata da Daumier. Si tingeva i capelli e portava un falso ciuffo, in francese detto *toupet*. Ebbe il disprezzo di Chateaubriand, di Stendhal (in particolare in *Lucien Leuwen*), di Vigny, di Tocqueville, di Lamartine, di Flaubert, che lo definisce «infame». «Fregoli du patriotisme» era un altro suo nomignolo. Mostrò pugno di ferro nei confronti di ogni rivendicazione operaia. E venne favorito dall'incredibile stupidità, dall'anacronistico bigottismo di molti legittimisti, specie quelli di provincia. *Lucien Leuwen* di Stendhal ne dà un quadro insuperabile.

Persino il *Guillaume Tell* non impedì che Rossini avesse infiniti detrattori anche in Francia. Il geniale librettista della Cenerentola, Jacopo Ferretti, lo chiama *Il Prometeo della musica*, ma un musicista fallito e tuttavia ascoltato, Castil-Blaze, riversa sul *Moïse* tutti gl'insulti possibili. Berlioz nei confronti del Prometeo non fu

affatto equanime, egli che si sarebbe «suicidato per entusiasmo» all'ascolto di Spontini; e Wagner, a proposito del venturo *Stabat Mater*, scrisse uno dei suoi più infami articoli.

Ho già ricordato il demagogico provvedimento di Luigi Filippo: salito sul suo (mezzo) trono, abolì la Cappella Reale. Allo stesso modo si regolò con Gioacchino. La natura del contratto stabilito col visconte de La Rochefoucauld metteva gli onorarî e la pensione del Maestro in capo alla Lista Civile. Figuriamoci se un Re portato sul trono da una rivoluzione «popolare» voleva ammettere una cosa così da *Ancien Régime*, che Rossini fosse pagato dalla Lista Civile. Di più: doveva per lui essere un piacere personale singolare il disfare qualcosa che, con onore per sé e la Francia, aveva tessuto l'odiato e tradito Carlo X. L'amministrazione dell'Opéra passò al Ministero dell'Interno, il quale si rifiutò semplicemente di continuare a considerare valido un contratto ch'era valido ed efficace, e sospese ogni pagamento al Maestro. Questi dovette intentare una lite contro il governo, che si concluse solo nel 1835¹⁴.

Dopo di che, Rossini tace. Come Autore drammatico, per sempre. Il Grand-Opéra dice la letteratura, è già incominciato l'anno prima. Ma gli anni suoi d'oro saranno i Trenta e i Quaranta. Sono quelli di Fromental Halévy, seguace di Cherubini, con *La Juive*, *La Reine de Cypre* e altro: egli era apprezzatissimo in tutta Europa; sono quelli di altri compositori di minor calibro. Auber continua imperterrito per decennî a comporre Opéras-Comiques e Grands-Opéras. Sono gli anni di Michele Carafa, un napoletano amico di Rossini, autore pur egli di una *Muta di Portici* ma un anno prima: *Masaniello*, del 1827. Sono quelli di François-Adrien Boieldieu, autore del delizioso Opéra-Comique *La Dame Blanche*; e di Louis-Ferdinand Hérold. La pletora è vasta. Ma sono, soprattutto, quelli di Meyerbeer, considerato il monarca universale della musica. Lo vedremo nel successivo capitolo. Ma saranno pure gli anni di Donizetti, il peso artistico del quale nel Grand-Opéra (nonché in un Opéra-Comique tanto leggero e squisito da esser quasi un'Operetta, *La Fille du régiment*) non è sempre adeguatamente considerato.

Hérold, che sarebbe morto prematuramente, anche lui, di tisi nel 1833, ebbe stroncate dalla morte ambizioni vaste e che si

dirigevano verso la vera e propria mentalità del Grand-Opéra. All'Académie Royale de Musique non riuscì ad arrivare; pure due suoi Opéras-Comiques sono, quanto al tema e allo stile della musica, influenzati in pari misura da Rossini e Weber. Dei Grands-Opéras, *Zampa ou la Fiancée de marbre*, del 1831, appartiene allo stesso filone di romanticismo «gotico» di *Robert le Diable*; e *Le Pré aux clercs*, dell'anno successivo, è tratto dallo stesso romanzo di Mérimée onde Scribe derivò la trama degli *Huguenots*. Dal suo *Journal* vediamo che sin dal 1815 (ulteriore prova che il *Cortez* aveva prodotto i suoi effetti) egli teorizza il Grand-Opéra soprattutto in certe caratteristiche di effetto che a noi paiono i suoi difetti. «Perché non impiegare differenti stili in una grande Opera? Un gran sacerdote canti in stile antico, gli altri alla moderna». Questa dei differenti stili diverrà una cifra, ma anche una tabe insuperabile, dei Grands-Opéras di Meyerbeer. In un appunto del 1817¹⁵ Hérold annota una ricetta, o un piano, d'un'Opera come ambirebbe scriverla per l'Académie. I particolari scenografici e gli effetti rilevano assai più della musica. Se guardiamo, a titolo d'esempio, com'egli vorrebbe il suo III atto, ci pare di leggere la descrizione umoristica *ex post* di un III atto di Meyerbeer:

3° ATTO - Dall'inizio, un'immensa scenografia. Qui, la più gran pompa; grandi intermezzi; passi di 12, di 20, di *un*, di *deux*. Una rivista; cavalli. Una banda sulla scena, mezzo nuovo, poco usato. Per il canto, non ha alcuna importanza: come si vorrà. L'atto lungo e divertente.

Pare di assistere all'addensarsi dell'aria prima di un temporale. È vero che cogliamo, non dirò parodia, sincera ammirazione per gli effetti del *Cortez* (il passo ne pare un elenco); ma soprattutto come bene Hérold presagisce *La Muette de Portici* e, ancor più, *Robert le Diable*!

È evidente, come si vedrà nell'intero corso di questo libro, che ci troviamo di fronte al nascere di un tipo di Opera concepita per frammenti, non unitariamente, senza un principio drammatico a reggerla; e senza nemmeno un interesse essenziale per l'intrinseca qualità della musica. Un grande storico quale Winton Dean non teme di far propria una celebre sentenza di Wagner a proposito di Meyerbeer (ma Wagner aveva i suoi scheletri nell'armadio, a tal

riguardo): «effetti senza cause»¹⁶. Di questa tendenza accusa non solo Auber: ne ritiene l'iniziatore Spontini col *Cortez* (di Spontini in genere sottovaluta l'inventiva) e persino il *Guillaume Tell*! In genere il Dean è portato a disprezzare Rossini, nel periodo italiano come in quello francese: e qui ci troviamo di fronte a una sorta di incapacità di vedere i vasti spazi. L'Autore di uno dei più bei libri su Händel non possiede visione altrettanto limpida quando deve occuparsi di un caso molto diverso: Rossini non è certo paragonabile a Beethoven per altezza artistica (chi lo è?), ma il suo caso è storicamente più complesso e delicato. Egli non attribuisce valore drammatico alle Opere Serie di Rossini del periodo napoletano, che sono invece il frutto di una ricerca profonda e a volte sperimentale; ma già non riconosce il genio di Paisiello e Cimarosa. Egli ignora uno dei temi fondamentali dell'epoca, quello dell'estetica neoclassica; e forse addirittura non conosce *Le Haydine* e *Le Rossiniane* dell'abate Carpani, che sono una delle chiavi per intendere il periodo. E tuttavia fecondamente capovolge il suo giudizio. Quando tratta il *Guillaume Tell* da quel capolavoro che è, aggiunge una sentenza storicamente fondamentale: «I veri eredi del *Guillaume Tell* non furono le opere di Meyerbeer, che spezzano in segmenti il grande disegno con effetti subitanei e spesso ampollosi, bensì le opere parigine di Donizetti e Verdi, specialmente il *Don Carlos*, opera basata su un altro dramma di Schiller di grande nobiltà politica che supera il modello».

Nella prima metà dell'Ottocento altri Autori italiani sarebbero potuti approdare all'Opéra. Il primo caso, che si sarebbe verificato automaticamente, per fatalità storica, è quello di Bellini. Rossini, che era stato il suo idolo sin da quando il biondo catanese era studente del Conservatorio di Napoli, guidò con affetto paterno e accortezza di grande diplomatico il suo trasferimento a Parigi. Il giovane Vincenzo possedeva peraltro nel suo stile, sin dall'inizio, una tendenza a un Declamato espressivo quasi ai confini dell'Aria che sarebbe stato un asso vincente se avesse scritto in francese. Rossini lo guidò nella composizione dei *Puritani* e quasi ne preparò il trionfo, agli Italiens, il 24 gennaio del 1835. Il passo successivo sarebbe stato un Grand-Opéra all'Académie. Bellini era un freddo calcolatore che anteponeva la carriera a tutto: attendeva tale

momento. La morte improvvisa rapì il genio alla musica e a noi; e questa è una delle grandi tragedie della storia dell'arte, paragonabile alla morte di Catullo, a quella di Raffaello, di Pergolesi, a quella di Schubert.

Un altro Maestro di prima sfera della prima metà dell'Ottocento è Saverio Mercadante. Egli fu condiscipolo di Bellini a Napoli sotto Zingarelli, del quale almeno non si potranno negare le capacità didattiche. Il suo successo e la sua reputazione lo posero per alcuni anni alla stessa altezza di Bellini, Donizetti e Verdi. Si differenzia da loro perché di rado possiede l'*Einfalt*, l'illuminazione melodica atta a renderlo indimenticabile. Ma scrive con coerenza drammatica, è compositore colto, raffinato, grande armonista e grande orchestratore. Non poche sue Opere hanno il diritto alla qualifica di capolavori, ed è una vergogna che, dopo effimere celebrazioni nel centenario della morte (1970), sia stato del tutto negletto. Specialmente a Napoli, ove diresse per decenni il Conservatorio dedicando al San Carlo le sue ultime Opere. Scritte quando, semicieco, s'era ritirato dall'agone melodrammatico, sono una sorpresa d'originalità e raffinatezza. Anche Mercadante, che pure aveva avuto con lui un periodo di freddezza dovuto a un malinteso, faceva parte della nidiata di Rossini. Questi gli organizzò una «prima» al Théâtre Italien, *I briganti*, il 22 marzo 1836. Quest'Opera concisa, fortemente drammatica, dalla unitaria tinta cupa, trae la vicenda dallo stesso Drame di Schiller dal quale Verdi avrebbe tirato undici anni dopo *I masnadieri*. A Parigi forse non si aspettavano che un italiano scrivesse con uno stile drammatico così serrato. Mentre stavano ancora meditando se accordare o meno a *I briganti* il successo, quello montante degli *Huguenots* di Meyerbeer, rappresentati all'Opéra meno di un mese prima, li spazzò via. Mercadante fu davvero sfortunato. A richiamarlo a Parigi non si pensò più. *Virtù e fortuna...*

Intanto un Grand-Opéra in tedesco, che il suo Autore aveva tentato di scrivere per l'Opéra con l'appoggio di Meyerbeer¹⁷, trionfò nel 1842 al Teatro di Corte di Dresda. Si tratta del *Rienzi* di Richard Wagner, che lo diresse personalmente e da quel momento ottenne, oltre che il posto di direttore di quel teatro, anche la prima

reputazione di grande compositore. Si tratta d'un'Opera sovrabbondante e qua e là ineguale, che non corrisponde in nulla alla posizione estetica dall'Autore in seguito assunta. Ma negarne il valore sarebbe assurdo, non solo è preceduta da una meravigliosa Ouverture; possiede tratti di forte drammaticità e una profluvie di musica meravigliosa che non può esser dimenticata. Se poi passiamo al cosiddetto vero Wagner, neppure si potrà negare che il *Tannhäuser* e, per certi versi, lo stesso *Lohengrin* posseggano una struttura la quale, in ordine alle scene di massa e cerimoniali, deve molto al Grand-Opéra. Ma trasportato in regioni celestiali.

Chi veramente si affermò all'Académie, tanto da insidiare quasi la posizione di Meyerbeer, fu Donizetti. E la prima Opera del Bergamasco pensata per l'Opéra all'Opéra non pervenne mai e, pur di altissimo valore, restò confinata alla Napoli per la quale venne scritta e non più ripresa. Si tratta de *L'assedio di Calais*, andata in scena al San Carlo il 19 novembre 1836; una Tragedia su testo di Salvatore Cammarano con possenti squarci corali e forte senso drammatico; possiede anche brevi Balletti: sarebbe stata pronta a trasformarsi in Opera francese: il Maestro già guardava a quel trasferimento a Parigi che si profilava ineluttabile pur se alcuni eventi ne furono la causa cosiddetta *efficiente*.

La stazione napoletana di Gaetano volgeva al termine. Era principiata nel 1822 e lo aveva visto pervenire alla carica di Direttore dei Reali Teatri. Ma tre eventi, due terribili e uno disgraziato, indussero il Maestro ad abbandonare Partenope. La moglie Virginia muore il 30 luglio 1837 dopo il terzo bimbo della coppia; si vuole di colera ma vi è motivo di credere fosse attinta dalla terribile infezione luetica che avrebbe causato la demenza e la morte del Maestro. L'evento disgraziato segue. Donizetti, che proveniva dalla scuola non solo di Simone Mayr ma, anche lui, da quella bolognese di padre Stanislao Mattei, era, oltre che Direttore dei Teatri, al Conservatorio napoletano l'insegnante di contrappunto, ossia, in termini moderni, e lo ripeto, il maestro di composizione. Il direttore era l'antiquato e sopravvissuto Nicola Zingarelli. In fatto Donizetti era il più importante fra i docenti del Conservatorio - Mercadante non v'insegnava ancora - e

legittimamente aspirava alla successione. Questa gli era stata anche promessa. Ma l'ingarbugliata vicenda mise capo alla nomina a direttore proprio di Mercadante, preferito perché regnicolo. Ch'egli fosse pienamente meritevole, non v'è dubbio; che dovesse venir anteposto a Donizetti forse è per più ragioni giusto; certo per il Bergamasco fu una cocente umiliazione. Il secondo evento terribile fu la proibizione, fatta da un'ottusa censura napoletana che tanti fastidî e disgusti anche a Verdi sarebbe stata per procurare, del *Poliuto*. La meravigliosa Tragedia, sempre su versi di Cammarano, è tratta dal *Polyeucte* di Corneille: che il protagonista ne fosse un Santo e la vicenda provenisse dalla storia sacra fu causa della proibizione.

Tuttavia Donizetti con l'Opéra era già in trattativa; e non è un caso: il destino dei compositori del suo calibro era quello di approdare, prima o poi, alla *grande boutique*. Sappiamo sin dal 5 maggio 1838 che Donizetti attendeva un Libretto di Scribe, onde il divieto del *Poliuto* non fece che accelerare gli avvenimenti destinati comunque ad aver luogo; e il *Poliuto* era nato su suggerimento del coltissimo Adolphe Nourrit, stabilitosi a Napoli. Era scivolato in uno stato depressivo per il successo di Duprez e della sua «nuova» impostazione di canto. Non se ne riprese più, e morì suicida proprio nella capitale partenopea gettandosi dal balcone l'8 marzo 1839. La proibizione del *Poliuto*, che il Bergamasco aveva scritto per lui, fu il colpo di grazia: la sperata ripresa del successo, magari in Italia, non sarebbe mai avvenuta.

Il Maestro intanto aveva ricevuto un contratto dal direttore dell'Opéra Duponchel, a Parigi. La prima tappa fu l'esecuzione agli *Italiens*, dunque in italiano, della *Lucia di Lammermoor*: un successo che rasentò l'isterismo. Un documento, ben vero relativo alla posteriore versione francese dell'Opera (1839; approdata all'Opéra nel 1846), ne è la *Madame Bovary* di Flaubert: è il quindicesimo capo della parte seconda, là ove Emma ascolta al teatro di Rouen l'Opera interpretata dal tenore Lagardy.

Donizetti giunse a Parigi il 21 ottobre. Subito dopo vi fu l'intesa con Duponchel: Scribe avrebbe adattato in francese il *Poliuto* di Cammarano portandolo da tre a quattro atti e trasformandolo in un

Grand-Opéra.

Al Théâtre Italien seguirono il *Roberto Devereux* nella versione scritta espressamente colla meravigliosa Sinfonia, che non suscitò il medesimo entusiasmo pur essendo composizione più profonda, e *L'elisir d'amore*, che nel gennaio 1839, anche qui con nuovi pezzi scritti per la circostanza, rinnovò il fanatismo per il suo Autore.

Il 15 maggio *Les Martyrs*, la trasformazione del *Poliuto*, erano terminati. Il 6 agosto all'effimero Théâtre de la Renaissance, va in scena la *Lucia* in francese. Nell'ottobre sarebbero dovute incominciare all'Opéra le prove dei *Martyrs*: vengono posposte, destinate comunque a essere, come al solito, estenuanti. Ma nello stesso periodo, caso stupefacente di prolificità e rapidità compositiva, il Maestro aveva per l'Opéra-Comique scritto uno dei suoi capolavori nel mezzo carattere, *La Fille du régiment*, e per la Renaissance un'Opera destinata a non vedere mai la luce, *Ange de Nisida*: il fulcro della futura *Favorite*. Questa partitura venne terminata il 27 dicembre. Contemporaneamente Gaetano portava avanti la composizione d'un altro Grand-Opéra, *Le Duc d'Albe*, destinato a restare incompiuto.

Nel febbraio 1840 il Théâtre de la Renaissance venne chiuso per fallimento e Donizetti si trovò un'intera Opera scritta e ineseguita.

La Fille du régiment, che in Francia sarebbe stata uno dei titoli di maggior successo, venne rappresentata per la prima volta all'Opéra-Comique l'11 febbraio. Incontrò accoglienze ostili. Una vera cabala era stata montata contro il Bergamasco da parte dell'ambiente parigino, terrorizzato all'idea che un altro italiano fosse per diventare il dominatore della piazza. E spiace dover raccontare che della cabala faceva parte Berlioz. Il sommo compositore, che dell'altrui incomprensione era stato e sarebbe stato vittima, era anche un critico musicale di altissimo livello oltre che uno dei più geniali scrittori francesi dell'Ottocento. La sua dottrina, il suo acume e la sua equanimità quale critico si potranno apprezzare nei confronti delle Opere francesi, o eseguite in francese all'Opéra, di Verdi. Un'acuta incomprensione avrebbe manifestato nei confronti di Wagner; contro Donizetti non

sapremmo se si trattasse d'incomprensione o di mala fede; di certo Berlioz e Wagner convergono nel peggio, nel denigrare il Bergamasco. L'articolo sulla *Fille* è addirittura ignobile: tradisce un'attitudine minatoria nei confronti dell'attesa prima rappresentazione dei *Martyrs*; offende al valore dell'Opera, che definisce di «musica fievole»; e accusa il suo Autore di aver propinato ai Francesi dei fondi di magazzino riadattati. Accusa così falsa che Donizetti poté inviare a «Le Moniteur universel» una fiera lettera di smentita, pubblicata il 18 febbraio.

Le estenuanti prove dei *Martyrs* durarono tre mesi e l'Opera andò in scena il 10 aprile. Anche in quest'occasione Berlioz, che tuttavia riconobbe i meriti di Donizetti quale orchestratore, stroncò la partitura. Assai migliore la critica di Théophile Gautier, il quale in seguito nei confronti di Donizetti non si sarebbe comportato con intelligenza né con equanimità ma che sarebbe stato straordinario sia nei confronti di Verdi che in quelli di Wagner. Questo capolavoro, uno dei più alti casi di teatro musicale della prima metà dell'Ottocento, dal possente afflato storico idealizzato, dalla forma ardita (la Sinfonia vede, sul modello di quella dell'*Ermione* di Rossini, il coro interno dialogare coll'orchestra, onde potrebb'esser considerata uno dei primi Poemi Sinfonico-Corali classico-romantici), dal lirismo a volte disperato, è scritto con tal raffinatezza armonica e strumentale che i superciliosi francesi, i quali dell'armonia e dell'orchestrazione si ritengono i maestri, ne sono lasciati molte spanne indietro. L'invenzione di Donizetti lascia segni fra i suoi più cocenti; l'afflato corale è possente, il finale dell'Opera, su di una melodia che diviene una paradisiaca marcia, entra nella sfera del sublime. *Les Martyrs* posseggono i primi ampi Balletti di Donizetti; insieme con quelli delle altre sue Opere francesi, si affiancano a quelli di Spontini, Rossini e Verdi nell'esser alti contributi alla letteratura sinfonica. Lo scarso successo ottenuto dal capolavoro si spiega con le considerazioni sul gusto dell'epoca da noi più sopra fatte: un'alta Tragedia nella quale l'amore si sublima in amore verso Cristo non poteva che lasciare indifferente un pubblico frivolo in cerca di sollecitazioni piccanti e di tutti quegli aspetti di un Romanticismo letterario *outré* che si manifestano nel pittoresco e nel diabolismo. Come farcela contro

Meyerbeer, se si è troppo migliori di lui e non si è dotati della forza di carattere e della suprema indifferenza di Verdi? Contro i *Martyrs* militarono anche non nobili argomenti umani: a Duponchel era subentrato all'Opéra Léon Pillet il quale doveva dimostrare l'inettitudine del predecessore. Il ruolo di protagonista femminile dei *Martyrs* era peraltro inadatto a Rosine Stolz, mezzosoprano e sua amante.

Nei *Martyrs*, e così sarà nella *Favorite* e nel *Dom Sébastien*, troviamo un'impareggiabile declamazione francese: Donizetti, memore di ciò che aveva saputo fare Rossini, riscrisse infatti tutti i Recitativi del *Poliuto*, non si limitò ad adattarli. In questo andò molto di là di quanto non facesse Spontini nel trasferire in tedesco il *Cortez* e l'*Olimpie*. La sua consapevolezza di necessità peculiari quale compositore per l'Académie Royale si legge in una meravigliosa lettera dell'8 aprile 1839 al suo maestro Simone Mayr. «Darò alla *Grand'Opera Francese* il mio *Poliuto* proibito a Napoli per essere troppo sacro, allargato in quattro atti invece di tre com'era, e tradotti ed aggiustati pel Teatro Francese da Scribe. Da ciò ne avvenne che ho dovuto rifare tutti i recitativi di nuovo, far un nuovo finale I atto, aggiungere arie, terzetti e ballabili come qui si usa, acciò non si lagni il pubblico che la tessitura è italiana, che in questo non ha torto. La musica e la poesia francese hanno un cachet tutto proprio al quale ogni compositore deve uniformarsi; sia nei recitativi che nei pezzi di canto; per esempio, bando ai *crescendi* ecc. ecc. bando alle solite cadenze *felicità, felicità, felicità*: poi in tra l'una e l'altra cabaletta avvi sempre una poesia che innalza l'azione senza la solita ripetizione de' versi di cui i nostri poeti fanno uso».

(Le cadenze alle quali il compositore fa cenno sono quelle basate sull'eccessiva ripetizione degli accordi di dominante e tonica. L'osservazione relativa alla prima e seconda parte della Cabaletta è importantissima per gli esiti formali che il Maestro dal taglio della poesia ricava).

Va rilevato che nel cammino verso un intimo e rivelatore rapporto fra testo e musica e una concezione della forma più ampia e libera una tappa fondamentale è il capolavoro di Mercadante del

1838 *Elena da Feltre*, nella Sinfonia della quale Opera l'«a solo» per quattro violoncelli sarà echeggiato in quello dei quattro fagotti della Sinfonia dei *Martyrs* e in altre raffinatezze orchestrali della *Favorite*. Le massime eleganze dell'armonista Donizetti non riescono, ripeto, a superare quelle dell'armonista Mercadante. Osserviamo ancora che il baritono della prima rappresentazione dell'*Elena* fu il *barytone noble* Paul Barroilhet che sarebbe stato il primo Alphonse della *Favorite*; mentre il tenore fu Adolphe Nourrit che Donizetti aveva invitato a Napoli dopo le delusioni parigine; e l'*Elena* fu uno degli ultimi impegni della vita del grande e colto artista.

Il rapporto di Donizetti col Grand-Opéra si completa col *Dom Sébastien, roi de Portugal*, che venne rappresentato alla *grande boutique* il 13 novembre 1843. L'Autore lo considerava la sua creazione più perfetta («l'opera mia maestra»): in effetto, oscura tragedia d'intrigo politico, anticipa le tematiche del *Don Carlos*, il culmine del rapporto di Verdi col teatro parigino, a partire dal conflitto fra il potere statale e quello, non religioso ma animato da volontà di potenza, dell'Inquisizione. Onde un ideale di molti colti musicisti e persino mio sarebbe che i due capolavori venissero rappresentati consecutivamente. Il *Dom Sébastien* era stato ripreso, in italiano (ossia: in traduzione ritmica italiana della versione francese), massacrato per tagli e interpretativamente, al Maggio Musicale Fiorentino nel 1955, sotto la direzione dello sventurato Carlo Maria Giulini. Per conoscerlo nella realtà effettuale occorre ascoltarne la registrazione realizzata da Mark Elder, uno dei migliori direttori d'orchestra attuali: a volte capita, magari per errore, che la Regina faccia *Sir* un direttore bravo. Donizetti non era tuttavia soddisfatto della versione parigina dell'*opus ultimum* e ne approntò una italiana della quale fece adattare (*non tradurre, ché l'Opera è abbreviata e in parte diversa*) il testo all'esule mazziniano a Parigi Giovanni Ruffini che collaborò col Maestro alla stesura del Libretto del *Don Pasquale*. Essa venne rappresentata al Kärntnertortheater di Vienna (il teatro di Porta Carinzia, nel quale si era avuta la prima rappresentazione del *Fidelio* di Beethoven; a Vienna egli era divenuto direttore artistico) nel febbraio del 1845; ma in una traduzione tedesca di Leo Herz

alla quale Donizetti dovette acquiescere trovandosi a disagio nel dirigere la sua creazione in una lingua a lui aliena. Elio Boncompagni, che ci ha lasciato ottantaseienne l'8 novembre 2019 in piena forma artistica, avrebbe dovuto dirigerlo nel 2021 all'Opéra Royale de Wallonie, ha ricostruito ed eseguito in tutta Europa il *Don Sebastiano* (tale il titolo) corrispondente alle ultime intenzioni dell'Autore: tranne che in Italia, che ai propri genî non sa e vuole rendere giustizia.

Ai *Martyrs* avrebbe dovuto far seguito *Le Duc d'Albe*. Ma Donizetti, che nel frattempo era tornato in Italia, dovette accantonare quest'Opera. Il ruolo della protagonista femminile era stato concepito per Julie Dorus-Gras, rivale di Rosine Stolz; anche i *Souvenirs d'un chanteur* del grande tenore Duprez, apparsi nel 1880, parlano del peso dittatoriale assunto dalla Stolz. Il ruolo di protagonista della *Favorite* sarebbe stato concepito per lei. Il contratto di Donizetti con l'Opéra stabiliva che *Le Duc d'Albe* fosse per andare in scena il 1 di dicembre; nemmeno il Bergamasco sarebbe forse riuscito a scrivere un'Opera nuova che, attesi i tempi di prova del teatro parigino, potesse andare in scena per quella data; riuscì a rispettare i tempi rielaborando, con i librettisti Royer e Vaëz che lavoravano sotto la supervisione di Scribe, l'*Ange de Nisida*. I due sottoposti di Scribe in seguito avrebbero trasformato i *Lombardi* di Verdi nella *Jérusalem*, scrivendo quella scena della degradazione che li consegna all'immortalità. Eppure *La Favorite* venne rappresentata il 2 e fu un successo sensazionale. A onta delle cattive accoglienze della critica, alle quali stavolta si unì Gautier, che accusa il capolavoro di volgarità (a suo dire perdonabili in Italia: ecco una cosa inaccettabile, un complesso di superiorità che affiora persino nel mite Théo!), sostenendo ch'esso rivela le tracce d'una composizione affrettata.

Ma il tempo di Donizetti volgeva alla fine. Subito dopo la sua morte si oscurò; dopo qualche anno di sofferenze che possiamo solo immaginare la morte lo liberò. È dunque il momento affinché la fiaccola venga posta nelle mani di Verdi. Ma prima dovremo esaminare da vicino colui che negli anni dai Trenta ai Sessanta dominò con i suoi Grands-Opéras non solo Parigi ma tutto il mondo

musicale.

¹ Il solo compositore del Settecento che imiti Gluck in questa sorta di abolizione formale è Dittersdorf, nelle sue Sinfonie sulle *Metamorfosi* di Ovidio. I luoghi «terribili» del poema, come la caduta di Fetonte, la lotta di Perseo e Fineo, e così via, sono costruiti similmente; laddove Haydn, nella stessa *Rappresentazione del Caos* onde si apre la sua Creazione, ricorre a una forma mascherata ma riconoscibile. Un capitolo sulle Sinfonie ovidiane di Dittersdorf è nel mio libro *La dotta lira. Ovidio e la musica*, Venezia, Marsilio, 2018.

² La vicenda delle *Danaïdes* non è priva pur essa di aspetti equivoci. Gluck aveva commissionato a Calzabigi un'*Ipermestra* che il poeta italiano gli aveva mandato a Parigi già concepita in forma di Tragédie Lyrique, con tutto il vigore antimetastasio a lui proprio. Il compositore, senza neanche remunerare un poeta che gli era stato mentore né in seguito menzionarlo, fece tradurre e adattare in francese il poema drammatico di Calzabigi dal solito du Roulet e da un altro poeta teatrale occasionale, che si faceva pomposamente chiamare Jean-Baptiste-Louis-Théodore Baron de Tschoudi. Se vogliamo parlare latino, si tratta di una vera e propria truffa ai danni di Calzabigi. Inizialmente l'Opera venne annunciata come «del Cavalier Gluck e Salieri». Poi il disvelamento, non senza che il compositore italiano dichiarasse che solo la guida incomparabile del Genio, etc., gli aveva consentito, etc. L'affare è più particolareggiatamente trattato in Alfred Einstein, *Gluck* (1936), Milano, Bocca, 1946.

³ Vedi, da ultimo, il capitolo *Arianna e Medea* nel mio libro *La dotta lira. Ovidio e la musica*, cit. Oltre alla classica e monumentale opera di Giulio Confalonieri, originariamente intitolata *Prigione di un artista*, la miglior sintesi su Cherubini è quella di Giovanni Carli Ballola, *Luigi Cherubini. L'uomo. L'artista*, Milano, Bompiani, 2015.

⁴ Nella seconda metà del secolo, e sin quasi ai giorni nostri, la *Médée*, divenuta *Medea*, ebbe tale curioso destino. Per facilitarne la circolazione, la si eseguiva con gli ottimi Recitativi scritti in tedesco (per via del successo nei paesi germanofoni) da Franz Lachner; ma poiché la tradizione esecutiva era soprattutto in lingua italiana, ecco questa tricripite Opera esser eseguita in una traduzione italiana dei testi francese e tedesco. Anche la gran parte delle incisioni discografiche è realizzata giusta tale formula.

⁵ Sul *Pimmalione*, le sole righe che conosco si trovano nel citato mio libro *La dotta lira*, cit.

⁶ Le Messe e i *Requiem* di Cherubini sono stati in anni lontani mirabilmente incisi da Riccardo Muti.

⁷ Adelaïde de Place, *Étienne-Nicolas Méhul*, s.l., bleu nuit, 2005.

⁸ F. Lamy, *Jean-François Le Sueur. 1760-1837. Essai de contribution à l'Histoire de la Musique française*, Paris, Librairie Fischbacher, 1932.

⁹ Isotta, *La dotta lira*, cit., pp. 76 sqq.

¹⁰ Nel capo XXV del secondo volume, il Radiciotti ricostruisce la vicenda. In fatto, Rossini sottoscrisse tre contratti: uno, prodromico, che non venne messo in atto; un secondo, con il quale veniva nominato direttore del Théâtre Italien e venivano stabiliti gli obblighi e gli onorari; ma anche questo secondo venne superato da un terzo, dal carattere insolito per rispetto alla grande personalità che veniva impegnata, nel quale il 17 ottobre 1826 egli diventava «Compositore di S.M. ed Ispettore generale del canto in tutti i regi stabilimenti musicali». Giuseppe Radiciotti, *Gioacchino Rossini. Vita documentata, opere ed influenza su l'arte*, 3 voll., Tivoli, Arti grafiche Majella di Aldo Chicca, 1926-1928.

¹¹ Pierre de La Gorce, *Louis XVIII*, s.l., Éditions Frédérique Patat, 2017 (questo libro è dedicato ai soli anni del regno del conte di Provenza, non anche a quelli precedenti); Jean-Paul Clément, con la partecipazione di Daniel de Montplaisir, *Charles X. Le dernier Bourbon*, Paris, Perrin, 2015.

¹² Guy Antonetti, *Louis-Philippe*, Paris, Fayard, 1994.

¹³ *Louis XVIII*, Paris, Fayard, 1988.

¹⁴ Radiciotti, *op. cit.*, vol. II, pp. 177 sqq. In vero, l'illustre Autore non dice i termini della sentenza, o dell'accordo, dichiarati nel 1835; sicché noi conosciamo la potenza di Rossini a Parigi *in fatto*, non quella *de jure*.

¹⁵ Paolo Isotta, *I diamanti della corona. Grammatica del Rossini napoletano*, Torino, Utet, 1994, p. 333.

¹⁶ Si tratta del capitolo su *L'opera francese* in *The New Oxford History of Music*, vol. VIII (Oxford 1982), trad. it. Milano, Feltrinelli 1984, Garzanti, 1991.

¹⁷ Il quale, ormai è storia, lo tentò sinceramente. La cecità di chi reggeva il teatro rese vani i suoi sforzi. Onde egli cadde in uno stato di depressione quando si vide oggetto degli attacchi di Wagner nel vergognoso libello sul *Giudaismo nella musica*.

CAPITOLO SECONDO

Verdi e Meyerbeer

I

L'enorme successo di un Maestro del Grand-Opéra

Negli anni che vanno tra il *gran rifiuto* di Rossini e l'inizio del successo mondiale di Verdi, sin a partire dal *Nabucco* e, soprattutto, dall'*Ernani*, i principali compositori di Grands-Opéras che occupano la scena parigina, e di lì si diffondono in tutta Europa e anche nel continente americano, sono Auber, Halévy, Meyerbeer e Donizetti. Di questi, Giacomo Meyerbeer va al nostro effetto attentamente considerato. Ai suoi tempi, godeva di una reputazione altissima. Balzac e George Sand lo dichiarano della statura di Mozart e di Beethoven. Lo stesso Goethe cadde nell'abbaglio di ritenere che il solo degno di musicare il *Faust* fosse lui. I giudizi dei due scrittori e di un sommo poeta sono emessi proprio a partire da quello di minor valore fra i quattro Grands-Opéras di Giacomo, *Robert le Diable*: e ciò è paradossale. (Io mi domando come abbia potuto un, lui sì, sommo compositore quale Chopin aver un rapporto erotico e di convivenza col *bas-bleu* che poneva Meyerbeer all'altezza di Beethoven e del suo adorato Mozart: e infatti tale nesso contribuì ad abbreviare la vita del genio). Ancora nel 1864 il giovane Arrigo Boito lo considera il più grande operista vivente; e il ministro italiano della Pubblica Istruzione, Broglio, alla morte di Rossini, dimenticando Mercadante, Donizetti, Bellini e Verdi, suscitò l'indignazione di Giuseppe col dichiarare che Rossini aveva avuto un sol erede, Meyerbeer. Una letteratura ritiene

l'influenza di Meyerbeer sulla formazione di Verdi addirittura decisiva¹. Abbiamo da fare con un compositore importante, dotato di tratti di genio, di profonda dottrina, pur se ineguale e d'ispirazione lenta e faticosa. Il suo successo, che fu planetario, non corrisponde al valore artistico della sua creazione; onde conviene distinguere attentamente la storia del gusto, la fortuna, *breviter*, la stessa sociologia della vita musicale dell'Ottocento, dall'estetica in senso stretto. Tenteremo questo difficile compito.

Prima di passar ai singoli temi, occorre partire dal fatto che lo stile di Meyerbeer è composito ed eterogeneo. Ciò che costituiva ai suoi tempi la sua attrattiva presso il pubblico, il cosiddetto *eclettismo*, è oggi uno dei suoi limiti. Egli non fonde stili nazionali diversi: li giustappone. Si formò nello Stile Classico; fu un mozartiano convinto: ne restano tracce qua e là nella sua musica. Fu sodale e condiscipolo di Carl Maria von Weber. Negli anni trascorsi in Italia divenne in pieno un compositore non solo italiano ma fortemente rossiniano: la folgorazione da lui avuta della musica di Rossini, che pure era più giovane di un anno, impregnò del tutto il suo stile. Ciò resta palese fino all'ultima Opera, terminata ma non perfetta nel 1864. Il rossinismo di fondo si mescola con influssi di Weber e di Marschner (col quale c'è un rapporto di dare e avere): ma, ripeto, senza omogeneità. La sua influenza su Verdi, ch'è innegabile seppur sopravvalutata, diventa un rapporto di dare e avere. I due Maestri convivono fino al 1864: due Opere di Meyerbeer, *Le Prophète* e *L'Africaine*, sono di anni (1849 e 1864) nei quali la grandezza, e anche la reputazione di Verdi, s'erano pur esse affermate a livello planetario.

Con Rossini Meyerbeer strinse un'amicizia intrinseca insieme e diplomatica. Nel 1825 Gioacchino, nel suo primo periodo parigino, fece, ripeto, eseguire e diresse *Il crociato in Egitto*, la migliore delle Opere italiane, di Giacomo, al Théâtre des Italiens. Il grande successo riportato anche lì dal compositore prusso-italiano fu il punto di svolta della sua carriera. Dopo pochi anni il suo teatro musicale fu in francese, fosse o non fosse nel genere del Grand-Opéra; e così egli diventò prusso-italo-francese senza rinnegare mai la sua ascendenza ebraica. L'ultima gioia artistica della sua vita fu

la prima esecuzione privata della *Petite Messe Solennelle* di Rossini; attestò che si trattava di un miracolo incomparabile e scrisse al Maestro una commovente lettera in italiano, indirizzando «A Giove-Rossini». Sarebbe morto dopo poche settimane.

II

Un romanzo gotico: *Robert le Diable*

Robert le Diable, Grand-Opéra del 1831, fu uno dei più grandi successi del secolo. Uno dei motivi è nel fatto di esser un tipico soggetto «gotico»-diabolico, recentemente venuto di moda in un Romanticismo più letterario che musicale, sin dal romanzo *The Monk, Il Monaco*, di Mathew Gregory Lewis, del 1796. Ma questo soggetto è meraviglioso in ciò: il protagonista, un basso, è un diavolo il quale ottiene il permesso di incarnarsi e si è generato un figlio allo scopo di portarlo con sé a condividere le sue pene eterne. Non per acquistar un'anima in più all'Inferno, come nelle Sacre Rappresentazioni del teatro barocco: *ma per l'intenso amore che prova per lui*. Naturalmente, deve riuscirci entro un inderogabile limite di tempo. Tale intenso amore spirituale di una creatura demoniaca è la grande novità drammatica dell'Opera. Ma l'oggetto di tale amore, il tenore Robert, è solo esitante: non possiede una personalità. Viene salvato da un *Ewig-Weibliche* di comodo, una lettera della madre scritta sul letto di morte; ma si redime non per aver rinnegato il Male dopo aver sottoscritto la vendita dell'anima: per il sol suo oscillare finché, scoccata la mezzanotte, il tempo, e solo esso, decide per lui. E costui pareva a George Sand il prototipo dell'eroe romantico perché attratto dai due poli: mentre è solo un personaggio mal realizzato sotto il profilo artistico. L'altro punto che occorre rilevare è che il demonio Bertram è costruito in ampia parte con tratti musicali (e non solo) comico-grotteschi: ancora un'eredità del teatro barocco. Essi aspetti comici confliggono con la grandezza che altrove il compositore sa attribuirgli. Tali tratti comico-grotteschi si sostiene abbiano influito sul personaggio di Rigoletto: che scaturisce da tutt'altra immaginativa e tutt'altra

ambientazione.

Or, se guardiamo all'Opera nel suo complesso, cogliamo ch'essa non possiede unità drammatico-musicale. È concepita più come una somma di effetti calcolati che secondo un principio unitario onde le singole parti scaturiscono. Vuol essere un miscuglio d'ingredienti del quale fanno parte il pittoresco, la Ballata, il «pezzo caratteristico» (I Balletti del III atto e *La Valse Infernale* fecero sensazione), l'unzione neocattolica (della quale abbiamo una descrizione ambientale in tanti romanzi di Balzac e nell'*Éducation sentimentale* di Flaubert) e le parti di alto drammatismo. Vi sono troppi brani di modesto conio: e ciò non per incapacità del compositore, quanto per il voler egli attenersi a un registro stilistico «basso», al quale si doveva dar luogo: *Robert le Diable* era incominciato nei tardi anni Venti quale Opéra-Comique, ed era diventato cammin facendo un Grand-Opéra. Questo è un tratto di genio: ma come figurarsi Verdi che, principata un'Opera, la trasforma, senza riconscepirla da capo, in una di un *genere* differente? Vi si accompagna, fatalmente, l'eterogeneità dello stile musicale. Ma è proprio quello che per Scribe, il più prolifico librettista e poeta drammatico francese del secolo e librettista di Meyerbeer, era *une pièce bien faite* ². Salvo brani del IV e del V atto, *Robert le Diable* pare frutto di un rossinismo di fondo condito con un po' di sapienza tedesca per dare l'apparenza del nuovo. A volte si tratta di un rossinismo straniato, come involontario, ma al quale l'Autore non sa resistere. Non vi si trova sintesi. Le parti diabolico-grottesche probabilmente attingono un'ispirazione letteraria nel *Primo Faust* di Goethe, tradotte poi in stile musicale con gli strumenti, e l'immaginativa, di che Meyerbeer dispone. E da molti ghiribizzi grotteschi di E. Th. A. Hoffmann, il quale, proprio per la cultura francese, incarnava lo spirito romantico tedesco. È singolare che all'apparire di *Robert le Diable*, i francesi sentissero Meyerbeer come un loro, benché «eclettico», compositore. Laddove, debbo ripeterlo, il suo stile è di fondo italiano, con superficiale influenza delle parti diaboliche del *Freischütz* da un lato, dell'Opéra-Comique, meno superficiale, dall'altro. Ciò almeno per i primi tre atti. E comunque, stando a questi, ancora una volta ci troviamo di fronte a un Romanticismo letterario, non musicale.

Un punto interessante, e lì il Recitativo si fa un bel Declamato-Arioso. È il primo dialogo fra Robert e Bertram nel II atto. E quando Robert pronuncia *En moi j'ai deux penchants*, ossia tra l'Inferno e il Cielo, l'accompagnamento orchestrale è tematico-simbolico. Segue una *Sicilienne*, «pezzo caratteristico»: è colore locale fatuo e generico; niente a che vedere con le Tarantelle di Verdi³. Si continua a notare il tono di Opéra-Comique anche durante il giuoco al quale Robert viene - diabolicamente - spinto da Bertram per farlo perdere e renderlo a lui soggetto. C'è un momento toccante di Arioso (*Dans mon destin funeste*), ma la Stretta del Finale è ancora una melodia da Opéra-Comique sviluppata in questo stile, del tutto contrario al significato delle parole. Fin qui parlare, come tanto si fece all'apparire dell'Opera e contrapponendola allo stile di Rossini, di *musique philosophique*, è fuor di luogo.

Il nuovo incomincia subito dopo. Nel III atto Bertram evoca i demoni a lui sottoposti: ché nella gerarchia infernale egli occupa un luogo di rilievo. *La Valse Infernale*, preceduta da un primo grandioso Recitativo da lui cantato, è finalmente un pezzo di vero stile grottesco, e originale. Ma non vale il grottesco di Berlioz. Sorte da una specie di rossinismo stravolto mescolato con Weber. Un Weber privato della capacità di esprimere l'orrore per il Male. Non si può negarne l'influenza su Verdi: ma sulle Streghe del *Macbeth*, le quali sono tuttavia superiori ai demoni di Meyerbeer sia nel *laido* che nel *profetico*. E quanto al laido. Se Meyerbeer inventa la *Valse Infernale*, nel coro delle Streghe con il quale si apre il III atto, l'ultima sezione (*Poco più mosso*: Mi minore, con conclusione in maggiore) Verdi immagina una diabolica *Tarantella*: *E voi spiriti negri e candidi*. L'arcaica danza risalente a prima degl'Indoeuropei, incantesimo ed esorcismo, malefico o terapeutico che fosse, torna alle origini di rituale ctonio. Solo Goya è riuscito a una tale arte nel rappresentare creature dell'Inferno, sì, ma adepte: che posseggono grandiosità quando il loro padrone gli concede di vaticinare.

Ormai è chiaro come *Robert le Diable* sia Opera sorgente da strategia industriale. Prendiamo la Scena successiva. Alice, che dovrà esser lo strumento della redenzione di Robert, appare

preceduta da un'introduzione orchestrale di note acute e leggere che tende a mostrarne il carattere angelicato: e sembrerebbe un'imitazione fatta da un compositore senza talento delle angelicazioni di Gilda del *Rigoletto* quand'è ancora bovarista. Poi canta dei *couplets* in pretto stile comico, atti a mostrarne l'ingenuità di contadinella.

Nella Scena del successivo Duetto tra Robert e Bertram (*Qu'à-t-elle donc*), un colpo di genio è il richiamo tematico fatto dai quattro timpani, come nell'atto precedente: il Motivo di un personaggio creato dalla fantasia del diavolo, il Principe di Granada, e che più precisamente potremmo chiamare Motivo *della magia nera*. Di certo ciò ha influito sull'uso solistico del timpano nel *Coro di Sicari* del II atto del *Macbeth*. La Scena ha un accompagnamento eloquente e armonie ricercate; l'uso del semitono, che su *Et je tiens mon serment* anticipa certo in senso espressivo il *Tutto è finito* di *Macbeth* al I atto subito dopo l'assassinio del Re; ma diviene un po' stucchevole nella scala cromatica che chiude la parte declamata. (In fatto, il semitono è nel *Macbeth* addirittura un elemento costruttivo drammatico-musicale, che svolge il ruolo di micro-unità tematica. A questo Meyerbeer non sarebbe arrivato). La prima sezione del Duetto, *Des chevaliers de ma patrie*, in stile bellico e cavalleresco, è un buon ricalco dei simili luoghi del *Siège de Corinthe* ma scade in inani sviluppi belcantistici. Nella parte centrale del Duetto, *Il est sur le tombeau dans ce séjour terrible*, la diabolicità di Bertram si manifesta, invece che grandiosamente, con un 6/8 grottesco-comico che diventerà grande in mano al Mefistofele di Berlioz e passerà a Boito senza influenzare Verdi. Forse Meyerbeer aveva paura di rendere Bertram troppo eroico? Certo va osservato che Meyerbeer già nel 1831 adopera i Motivi in modo ricorrente nel corso dell'intera Opera. Sotto questo profilo esercita su Verdi un'influenza innegabile; ma vedremo più innanzi come, a parte l'eccezione del I atto de *L'Africaine*, egli sappia farne solo mera ripetizione, e non trasformarli come, non a modo di Wagner ma a modo suo, fa anche Verdi.

Uno dei luoghi più tagliati dalle esecuzioni abituali è l'inizio del IV atto. Si tratta d'un'intera funzione all'interno d'una cattedrale;

canta una sorta di *praecentor*, canta il coro, e c'è un «a solo» d'organo in (un po' untuoso) stile sansulpiziano. Il testo non è in latino; ma sotto un profilo teatrale la cerimonia avrà influenza su luoghi analoghi della *Favorite* di Donizetti: inoltre, contenendo essa la condanna di un «cavaliere fellone», anticipa una delle più importanti pagine della *Jérusalem*, composta espressamente per l'Opéra. Il canto è in uno stile convenzionale; di «falso Gregoriano» ce n'è poco: ma non si può negare che, sempre sotto un profilo meramente teatrale, anche per la presenza dell'organo solista, questa scena anticipi la cerimonia religiosa onde si chiudono lo *Stiffelio* e il II atto de *La forza del destino*. Le affinità si fermano qui; a onta della drammaticità del primo numero, quello cantato dai bassi all'unisono insieme con lo sviluppo del Motivo del Preludio, in questo caso paragonare Meyerbeer a Donizetti e Verdi è impossibile.

Salvo le parti solenni di Bertram, Meyerbeer, ripeto, sembra incapace di concepire il Male se non in forma comico-grottesca. Dove ci vorrebbe un Bacchanale del *Venusberg*, abbiamo quel che abbiamo, la *Valse Infernale* e l'evocazione di Bertram *Nonnes, qui reposez*. Sono certo pagine di inventiva nuova: e non si può giudicare un compositore col metro di quel ch'è avvenuto trent'anni dopo; né chiedergli di dare quel che non ha.

Ci si domanderà, poi, perché un Maestro capace d'invenzioni così alte le diluisce nel corso dell'Opera in un complesso di banalità e musica scadente. E la risposta l'abbiamo già data: perché deve fare lo «spettacolo» secondo una ricetta industriale, *la pièce bien faite*, non creare per un autonomo impulso artistico. Quando Matthias Brzoska⁴ afferma che egli anticipa le tecniche del cinematografo e il suo stile, ha ragione: ma di quello peggiore: come *Fabiola*, *Quo vadis?*, *Ben Hur* e *I dieci comandamenti*. Quello vero, inteso artisticamente, piuttosto lo anticipa Giordano con la *Fedora*.

L'Opera è costruita in *crescendo*: nell'azione, ma anche in crescendo drammatico-musicale. Se il III atto fece più impressione allora, oggi un giudice imparziale trova il valore musicale nelle parti migliori del IV e del V. L'invocazione di Bertram a Robert nel

V atto attinge il sublime: qui davvero precorre l'amor paterno non tanto di Rigoletto ma di Montfort nelle *Vêpres siciliennes*, che lo eguaglia e lo supera. Ma la legge costruttiva di Meyerbeer e dei vari che contribuirono al testo e alle idee in esso realizzate, si trova nelle parole sarcastiche da Goethe attribuite al Direttore di teatro nel *Prologo in teatro* del *Faust I*.

E soprattutto che non manchi l'azione. La gente viene per vedere, e quel che ama di più, è vedere. Se farete passare di molta roba davanti agli occhi in modo che il grosso pubblico possa ammirare a bocca aperta, avrete subito guadagnato fama e partita, e sarete diventato un idolo. La folla si può soggiogare soltanto con la folla. Alla fine, qualche cosa che faccia al caso suo, ognuno se lo sceglierà sempre. Chi porta molto, qualche cosa porta sempre per qualcuno. E tutti se ne vanno dal teatro contenti. Volete dare un «pezzo»? Datelo senz'altro «a pezzi». Un ragout di codesto genere è di riuscita sicura. E per giunta tanto facile a servire, quanto ad escogitare. Che vantaggio c'è a dare qualche cosa d'organico? Tanto il pubblico ve lo piluccherà lo stesso!

[...]

Ma io vi dico: date di più, date sempre di più. Solo in codesto modo non fallirete mai allo scopo. Cercate solo di confondere la gente, contentarla è difficile.

[...]

E però in questo giorno non risparmiatemi né sfondi, né macchine. Servitevi della grande e della piccola luce del cielo; v'è lecito prodigare le stelle. Né acqua, né fuoco, né dirupi, né bestie, né uccelli, ci mancano. In questa piccola costruzione di tavole percorrete intero il cerchio della creazione, e passate con prudente velocità, attraverso la terra, dal cielo nell'inferno⁵.

I vari che furono a capo dell'Opéra dopo la «Gloriosa Rivoluzione» di luglio dovevano esprimersi così, alla lettera. *Robert le Diable* è nelle parole di Goethe per intero compreso. «Che vantaggio c'è a dare qualche cosa d'organico? Tanto il pubblico ve lo piluccherà lo stesso!»: *Was hilft's, wenn Ihr ein Ganzes dargebracht, / Das Publikum wird es Euch doch zerpfücken*. In via incidentale, ciò è l'opposto dell'estetica di Verdi. Ma, appunto, come Scribe non è Byron, Balzac non è Flaubert, così Meyerbeer non è Verdi. Tutto qui. La condanna espressa tanti anni prima da Goethe, inconsapevole di volerla a un suo futuro beniamino, Meyerbeer se la porterà dietro l'intera vita, per ciascuna delle sue Opere. Il caso, o l'eterogenesi dei fini, è che il Poeta capace d'inventarla è lo stesso capace di desiderarlo il compositore di un *Faust* che non venne mai scritto. Né purtroppo lo compose Rossini, il quale l'aveva divisato dopo il *Guillaume Tell* ma non ne ebbe più

le forze. La punizione per il Poeta fu che l'Opera di maggior successo col titolo di *Faust* sarebbe stata scritta da un Meyerbeer di serie *c*, Gounod. Goethe non avrebbe mai immaginato che il meglio, per il suo poema, sarebbe venuto da uno che genialmente lo tradisce, Berlioz, e da un altro genio che ricompone il doppio poema per sublimi frammenti, Schumann; e infine da un genio che lo sintetizza nel puro linguaggio orchestrale e nella forma di una Sinfonia, Liszt.

III

Il pessimismo storico di Meyerbeer: *Les Huguenots*

La storia del Grand-Opéra è percorsa dal tema del fanatismo religioso. Di volta in volta esso s'incarna in diversi soggetti e diversi fanatismi. Nel *Cortez* di Spontini è quello dei sacerdoti messicani, che servono a un dio avido di sangue. È paradossale che Napoleone, il quale s'era fatto incoronare da Pio VII e aveva reinstaurato la religione detronizzata dalla Rivoluzione, a sua volta volesse vedere in questi sacerdoti la Chiesa spagnuola ch'eccitava alla resistenza contro di lui; sì che il *Cortez* alla fine gli sconvenne e venne tolto dal cartellone dopo poche recite. L'inverso musicale di quest'Opera è *La battaglia di Vitoria* di Beethoven (lo scontro ebbe luogo il 21 giugno 1813, e fu anche causa dello sfavore ottenuto dagli *Abencérages* di Cherubini: Napoleone era tornato dalla disfatta russa e stava per subirne una peggiore; e per giunta l'Opera è ambientata in Spagna!): l'Ouverture di Beethoven si situa, nel tempo, fra la prima e la seconda versione del *Cortez*. Poi c'è il fanatismo rappresentato negli *Huguenots*, pur se nel Libretto i calvinisti sono dipinti come martiri mentre, nella storia, furono ancora più feroci dei loro persecutori: una San Bartolomeo l'avevano già fatta loro. C'è quello antisemita descritto nella *Juive* di Halévy. Poi c'è il fanatismo degli Anabattisti nel *Prophète*. C'è quello di Adhémar de Montheil, il legato papale e vescovo combattente della *Jérusalem* di Verdi. E c'è quello dell'Inquisizione, sia nel *Dom Sébastien-Don Sebastiano* di Donizetti che nel *Don*

Carlos, con i personaggi a lei legati, a partire dallo stesso Filippo II.

I due compositori, Meyerbeer e Verdi, hanno in comune una visione pessimistica della Storia. Lo vediamo dagli *Huguenots*, del 1836, Opera che rappresenta un enorme passo avanti rispetto a *Robert le Diable*.

Ma qui facciamo una pausa. Non solo essi hanno in comune tale visione pessimistica della storia: la quale in Verdi si appalesa di più anche per la quantità assai maggiore della produzione. Essi sono ambedue importantissimi compositori «politici», e in ciò a loro si affianca Wagner. Solo che questi è un compositore mito-politico, e l'unica sua Opera politica in senso stretto è il *Rienzi*: il quale, guarda caso, è un Grand-Opéra in tedesco, anzi il più bel Grand-Opéra in tedesco insieme con l'*Agnes von Hohenstaufen* di Spontini. La differenza tra Meyerbeer e Verdi è che il Maestro italiano ha anche scritto almeno due capolavori non *politici* ma *sulla politica*: il *Don Carlos* e il *Simon Boccanegra*, che nella seconda versione accentua assai tale caratteristica. A tentar di cernere più in profondo, quasi tutte le Opere di Verdi hanno un carattere politico: in questo libro lo si mette in rilievo, per esempio, a proposito de *La Traviata*. Ma sin dall'inizio: e ciò non sempre è stato osservato. Il primo successo di Verdi è il *Nabucodonosor*. Grandioso dramma corale modellato sul *Mosè in Egitto* e sul *Moïse et Pharaon* di Rossini. Ma anche dramma politico sulla volontà di potenza e sulla ὕβρις, la *hýbris*, l'eccesso di ambizione, anzi l'eccesso in se stesso, condannato dagli dei: tema tra i fondamentali della Tragedia classica. E da questo sentimento, proprio in chiave politica, sono affetti i protagonisti, Nabucodonosor e Abigaille. In quanto compositori politici, i due Maestri sono preceduti da Rossini e a lui si ispirano. Non solo le due Tragedie su Mosè vedono pur esse un aspetto surrogatorio della religione, seppure in modo più attenuato; ma grandiosi capolavori politici per eccellenza sono il *Maometto II* e l'Opera francese che ne nasce, *Le Siège de Corinthe*. E, a ben guardare, non c'è forse un pessimistico sottofondo politico anche nella «semiseria» *Gazza ladra*?

La vicenda degli *Huguenots* s'intreccia strettamente a quella della Strage di San Bartolomeo, ordinata da Carlo IX contro gli

Ugonotti i quali stavano per rovesciare la monarchia e proclamare una repubblica calvinista. Il nodo centrale della vicenda, l'amore tra due giovani eroi appartenenti a fedi diverse, era il centro del *Maometto II* di Rossini, come lo è del *Siège de Corinthe*. Queste due Opere sono il punto di partenza, insieme con la storia cinquecentesca e con il romanzo di Prosper Mérimée *Chronique du règne de Charles IX*, pubblicato nel 1829, dell'assunto drammatico degli *Huguenots*. A loro volta esse, insieme con gli stessi *Huguenots*, saranno un fomite per l'intreccio erotico de *I Lombardi alla prima Crociata* di Verdi. Giselda, cristiana, ama Oronte, musulmano. Questi muore alla fine del III atto nel ricevere il battesimo da parte del malvagio divenuto eremita per espiare. La situazione è dunque analoga. Ben vero, il poema di Tommaso Grossi onde deriva il Libretto venne pubblicato nel 1826. Si può sostenere che il suo intreccio possa aver subito l'influsso del *Maometto II*, o della Tragedia *Anna Erisso* di Cesare della Valle, dalla quale lo stesso duca di Ventignano trasse il Libretto per Rossini. Ma è ben possibile che Grossi sia stato pur egli tra le fonti di Scribe per suggerire la situazione degli amanti di diverse religioni. Tanto più che alla stesura del poema drammatico degli *Huguenots* collaborò, come per *Robert le Diable*, Gaetano Rossi. Naturalmente, la fonte di queste vicende è il sublime episodio del battesimo imposto da Tancredi a Clorinda morente nel Dodicesimo della *Gerusalemme liberata*, che aveva trovato una non meno sublime incarnazione musicale da parte di Monteverdi. Il percorso tra l'Italia e Parigi è una complessa serie di andate e ritorni.

A onta del cattolicesimo di compromesso del regno di Luigi Filippo⁶, successo a quello profondamente sentito di Carlo X e a quello adottato quale *instrumentum regni* dallo scettico Luigi XVIII; a onta del neocattolicesimo di moda nella Francia di quegli anni: da parte del romanzo storico, e del Grand-Opéra, che n'è l'equivalente musicale, ci si schiera, nel trattare le guerre di religione, in modo acritico a pro degli Ugonotti. Diciamo che si tratta di un Michelet trasformato in (quasi) fumetti a uso delle masse. Poi, certo: le qualità artistiche di Dumas, Autore del ciclo romanzesco dei *Valois*, non si discutono pur in un tanto di ciarlatanismo che posseggono; e ancor meno quelle di Meyerbeer: ma tale *excursus* storico vale per

ricordare l'ambito culturale onde gli *Huguenots* sono compresi. A questo riguardo va rilevato invece ancora una volta come Verdi sia con shakespeariana obiettività capace di immedesimarsi nelle opposte fazioni. Il sublime personaggio di Montfort, ma anche Procida, ch'è alla fine un terrorista destinato a produrre un eccidio generale, vengono nell'intimo del cuore compresi nelle *Vêpres siciliennes*. E di uno psicopatico come Filippo II viene inventato un lato umano che l'autentico Re della Storia probabilmente non aveva. Qui possiamo indicare un aspetto di Verdi quasi unico. Dal quadro storico e da quello esotico (parlo dell'*Aida*) egli ogni volta approda alla rappresentazione di ciò che Wagner chiama il *Rein-menschliches*, ossia *l'umano nella sua purezza*: depurato dalla veste storica ed esotica, pura vicenda di anime. Questo è un concetto fondamentale già enunciato nell'*Avvertenza*: influenzato dal Grand-Opéra, Verdi lo rovescia nell'intimo. *Les Vêpres siciliennes*, il *Don Carlos* e l'*Aida* sono il culmine di quest'avventura artistica. E anche il mostrarla l'assunto di questo libro.

Nel I atto de *Les Huguenots* fa la sua apparizione Urbain, il paggio di Margherita di Valois divenuta regina di Navarra: soprano *travesti*. Canta una deliziosa Aria, *Une dame noble et sage*. Di primo acchito, pare un pretesto per un'esibizione di fioriture vocali a beneficio del terzo soprano della compagnia. In realtà è la creazione di un carattere: il melos è pieno di una forte sensualità, e le colorature di che l'Aria è piena sono come un'esibizione di fasto: fasto riflesso, quello della sua padrona, del quale il paggio si ammanta. Naturalmente, Urbain è il forte antesignano dell'Oscar de *Un ballo in maschera* di Verdi ben più del paggio del *Gustave III* di Auber e di quello stesso de *Il Reggente* di Mercadante, che ne deriva; ma i due non sono diversi, non fosse per la comune scherzevolezza dell'adolescente.

Nel composito III atto degli *Huguenots* una ronda di soldati canta un *Rataplan*: molto ben scritto. Or non può negarsi che questo lungo quadro abbia esercitato un'influenza su quella che pare la meno organica delle «grandi» Opere di Verdi, *La forza del destino*. E dico «pare» giacché essa è strutturata, giusta la sua fonte ispanica, siccome un *Gran Teatro del Mondo*, ove episodî

apparentemente eterogenei, e anche di pretto comico, si mescolano alla tragedia. Ho espresso più volte il concetto che la ferrea mano di Verdi riconduce tutto, se non a unità, a necessità drammatica. Nella *Forza* non vi sono diversivi. Infatti è quest'Opera, non *Les Huguenots*, la matrice generante il *Boris Godunov* di Musorgskij; e, quanto alla figura del protagonista, naturalmente il *Macbeth II*. Tuttavia. Il *Rataplan*, anche solo per il fatto d'essere un «pezzo caratteristico», è nella *Forza* simillimo a quello degli *Huguenots*. Le zingare che offrono la ventura, qui pallide figurette, quando saranno state impersonificate in Preziosilla, diverranno non un'aggiunta pittoresca ma un personaggio essenziale. Il canto religioso che interrompe un episodio comico pur si trova nella *Forza*; ma non è contrapposto al *Rataplan*, bensì ampiamente sviluppato nell'ambito della scena dell'Osteria del II atto.

Un punto davvero sublime giunge nel IV atto. Il giovane ugonotto Raoul de Nangis è innamorato della figlia di colui che ha organizzato l'imminente strage dei suoi correligionari, Valentine de Saint-Bris. Ella lo ricambia di pari intensità. Ma il loro amore è ostacolato da una serie di circostanze tali che solo qui essi possono mutuamente dichiararselo. Valentine sa che Raoul dovrà recarsi all'Hôtel de Nesle e che proprio lì avverrà l'inizio della strage: vi si terrà un solenne ballo di Ugonotti. Ella ha carpito i segreti del padre. Raoul, tuttavia, quasi folle d'amore, si reca a rischio della vita nel palazzo del conte di Nevers, che la mattina il padre di Valentine le ha fatto sposare dopo che il matrimonio fra il giovane ugonotto e la giovane cattolica, organizzato da Margherita di Valois, è andato a monte. Benché respinta da Raoul per i primi tre atti, Valentine a tal punto prega Raoul di non uscire dal palazzo del suo freschissimo marito da cadere, quasi involontariamente, nella confessione: nella semplice forma della chiusa di un qualsiasi Recitativo, pronuncia «Je t'aime!». La Scena prosegue in meraviglioso *crescendo*: Raoul invoca la morte, se potrà ottenerla ai piedi di lei, che invano tenta di revocare il già detto. E qui si dispiega il maggior genio melodico fin qui toccato dall'Autore. Si spalanca il sipario del Sol bemolle maggiore, rorido di pianto. (Il *Fa diesis* della voce è già un *Sol bemolle*, come dice il violoncello che lo sostiene). L'orchestra vibra di «tremolo». «Tu l'as dit: oui, tu

m'aimes!». La melodia è miracolosa e insieme semplicissima: un frammento di scala che dalla tonica discende alla dominante; e la scandisce, sul secondo tempo della misura in 3/4, un *Sol bemolle* grave del clarinetto e uno del corno. Al tempo stesso essa si sdoppia, quasi voce della Natura tutta, emessa dal canto dei violoncelli che «debbono imitare l'inflessione della voce del canto». La seconda semifrase s'allarga verso l'alto, e contiene un *Do bemolle* chissà quanto celestialmente sortito dalla gola di Adolphe Nourrit, il primo protagonista. Dopo una sezione contrastante, la melodia si ripete, raddoppiata ora dal clarinetto, ora dall'oboe, mentre l'eco dei violoncelli è rafforzata a sua volta ora dall'oboe, ora dal clarinetto. Una modulazione in Re maggiore apre una nuova piccola sezione; ma la melodia di Raoul resta intensa («*Parle encore, prolonge / de mon cœur l'ineffable sommeil*»). Ha un andamento più belcantistico, e viene echeggiata dai violoncelli, doppiata dal corno inglese, poi dal clarinetto. Un breve sviluppo porta al colpo maestro: il ritorno al *Sol bemolle* e la ripetizione della melodia su di un'orchestra fremente di «tremolo». Ma ora se ne impadronisce Valentine, con parole dal significato opposto, delle quali la melodia reca in se stessa la confutazione «C'est la mort! Voici l'heure! Il n'est plus d'avenir!». Un tratto davvero magistrale seguirà subito. Il Motivo cangerà ancora di significato drammatico: diverrà disperato appello di Valentine per trattenere Raoul dalla fuga verso la morte, indi, ridotto in frammento, dopo la Stretta del Duetto, suonerà quale *rimpianto per ciò che non è più*: e pochi minuti prima era la voce del trionfo dell'amore. *Sunt lacrimae rerum*: la sentenza di Virgilio è tradotta da Augusto Rostagni come *La Storia è lagrime*. Qui si applica alla lettera.

Ricordiamo ora un caso davvero rilevante. Il grande Duetto fra Amelia e Riccardo nel II atto de *Un ballo in maschera* riproduce una situazione assai simile in senso drammatico. Si tratta di un amore proibito per circostanze esterne, sebbene diverse, e fino a quel momento represso dagli amanti, che pur ne erano consapevoli. Il Duetto si sviluppa attraverso peripezie musicali che non ricorderò; malgrado quelle armoniche siano di maggior interesse di quelle elaborate dal Maestro prusso-italo-francese. Sono trascorsi ventitré anni, e Verdi è Verdi. Il Duetto procede attraverso una serie di

climaces (o *crescendo* drammatico-musicali) che pervengono a delle acme, senza che il Maestro abbia tema di giuocare in anticipo una delle sue migliori carte. Alfine, la confessione esplode; ma Amelia non fa che dire «Ebben, sì, t'amo» in rotti accenti di Recitativo. Il suo sentimento è qui non *echeggiato*, sibbene *anticipato* dai violoncelli che, in posizione medio-acuta, come se si facessero voce di tenore, cantano un pur esso sublime Motivo destinato a passare *solo dopo* alle voci. (Va osservato che qui e dopo essi *non* sono raddoppiati dalle viole). E questo Motivo in La maggiore, più esteso e diverso da quello di Meyerbeer, ne conserva tuttavia nel primo moto cadenzale una significativa eco. Ciò che secondo la poetica classica si chiama un consapevole omaggio. E tuttavia, quest'esplosione è in Verdi solo l'inizio di un processo. Il Duetto si sviluppa attraverso un momento nel quale l'amore si afferma come realtà conseguita, irrevocabile: la delicata sezione in Do maggiore, alla quale si aggiunge l'arpa, *O qual soave brivido*. Questa si congiunge a un'altra, anch'essa breve, nella quale, in un Sol maggiore tormentato da modulazioni, Amelia confessa a se stessa di sentirsi colpevole e di desiderare la morte. Tocca il culmine del *Si bemolle* e ricade; in Do maggiore. La frase di risposta di Riccardo è accompagnata dall'insistere di secondi violini, viole e violoncelli, su di un *Sol diesis*. Esso è «nota comune» per modulare a Mi maggiore. Quale arte! Il Motivo *dell'amore* esplode adesso in quella che Verdi considerava sin dall'inizio la vera tonalità; *la luminosità del Si maggiore*. Le due voci sono avvinte: ma all'esplosione del Motivo, oltre che i violoncelli (e ancora non le viole: coi secondi violini e i contrabbassi sono addette a un «tremolo»), *tutta forza*, lo cantano i legni, salvo i fagotti, e la prima tromba. È un'epifania panica che riflette lo stesso *ēthos* di Lucrezio e Virgilio: Verdi era nato (solo nato) contadino in una zona non lontana dal sobborgo di Mantova che vide nascere il sommo Autore delle *Georgiche*, e si era parimenti subito raffinato, come lui, nella totale naturalezza del genio. È terribile pensare che una delle più sublimi sue esplosioni dell'amore si termini in tradimento, derisione, morte: è il suo pessimismo. Salvo la derisione, la vicenda degli *Huguenots* è parallela.

Un'altra situazione de *Un ballo in maschera* è anticipata negli

Huguenots. Non farò qui l'analisi della lunga e drammatica scena della raccolta dei congiurati, del giuramento e della benedizione dei pugnali, che precede questa appena vista. Essa è una sinistra parafrasi, adeguata alla circostanza, del Giuramento dei Cantoni del *Guillaume Tell*, il quale, ripeto, è più un grandioso Poema Sinfonico sulla Natura che una congiura. Nel *Ballo in maschera* i congiurati, estratto a sorte il nome di chi dovrà uccidere Riccardo, cantano una sorta di inno alla vendetta, *Dunque l'onta di tutti sol una*. Come sempre, Verdi è più sintetico di Meyerbeer: ma il suo luogo, in senso drammatico, e per *ēthos* generale, è influenzato più da *Pour cette cause sainte* degli *Huguenots* che dallo stesso *Tell*. Un caso ancor più flagrante d'influenza di Meyerbeer su Verdi; ed è sempre un giuramento di congiura. Verdi non poteva non pensare a *Pour cette cause sainte* al momento di concepire il coro dei congiurati contro Carlo V nel III atto dell'*Ernani*, *Si ridesti il leon di Castiglia*. Anche in tal caso, come sarà nel *Ballo*, l'assassino è estratto a sorte. E il bello che esso è ancor oggi sentito in tonalità risorgimentale...

Della vasta scena del giuramento uno degli episodî è quello della benedizione dei pugnali. Meyerbeer ottiene un effetto che dà letteralmente i brividi: la voce di Saint-Bris è dapprima preceduta dall'orchestra, poi accompagnata, dalla continua giustapposizione di due triadi irrelate, quella di Mi maggiore e quella di La bemolle maggiore. In fatto, sono meno lontane di quel che non appaia, visto che sono, enarmonicamente, a distanza di una terza maggiore. Di certo Verdi si è ispirato a questo sottile ed espressivo procedimento; e, se non vi si è ispirato, la coincidenza è del pari significativa. Nel monologo del I atto del *Macbeth* che precede l'uccisione del Re, il protagonista per allucinazione vede un pugnale: visione che l'incita all'assassinio. «Solco sanguigno la tua lama irrigua». Le parole sono pronunciate ascendendo i gradi di un arpeggio di Fa maggiore: e la triade di Fa, in primo rivolto, le sostiene. Ma su «irrigua» la voce, invece di ascendere a un *Do naturale*, tocca il *Do diesis*: l'accordo è di La maggiore. La relazione di terza maggiore qui non è enarmonica. L'effetto è egualmente terribile.

Il V atto si apre con un Balletto di grande qualità. Dopo un Minuetto ch'è in realtà un violento Valzer, viene un vorticoso *Galop* (si passa dal Fa maggiore al Si bemolle maggiore: dobbiamo dunque credere che questa sia la tonalità principale dell'intero Balletto, idealmente inteso, *del quale odiamo solo i due pezzi conclusivi*). Infatti il tempo drammatico è calcolato così, che durante l'inizio del Balletto Raoul si sposta dall'Hôtel de Nevers all'Hôtel de Nesle). Il *Galop* è orchestrato con leggerezza e grande eleganza; ma ha pur esso qualcosa di parossistico. Non si può, sotto tale profilo, parlare di influenza di Meyerbeer su Verdi. Questo Balletto fa bensì parte del piano teatrale; Verdi, nel *Rigoletto* e in *Un ballo in maschera*, inserisce la danza all'interno dello stesso dramma, facendone uno strumento di lui.

Il più meraviglioso episodio di tutta l'Opera avviene nello stesso V atto. Raoul, ricordo, è corso all'Hôtel de Nesle per condividere la morte coi suoi confratelli. Valentine lo raggiunge perché il suo amore la porta a immolarsi e morire con lui. Allora Marcel, il vecchio servitore di Raoul, che s'era trasformato, da personaggio semicomico, in nobile eroe tragico, celebra delle «nozze di sangue» che saranno seguite dalla morte. Il luogo deriva dal *Maometto II* e da *Le Siège de Corinthe* di Rossini; ma solo sotto il profilo drammatico. Meyerbeer immagina un intimo e religioso Terzetto sul quale l'imminenza della morte aleggia con gli arabeschi del clarinetto basso. Lo strumento, che troverà in Wagner e Verdi il più sublime impiego, è quasi per la prima volta adoperato nell'Opera: ma con un *ēthos*, appunto, così alto, che il suo uso rappresenta un punto di svolta inventivo. Qui occorre un piccolo *excursus* storico. Lo strumento venne perfezionato da Adolphe Sax nel 1838. Ma non questo venne adoperato alla «prima» degli *Huguenots*. L'aveva già inventato un clarinettista italiano, Catterino Catterini, dandogli il nome erudito di *barisofono*; e il suo primo uso documentato nell'Opera risale al 1834, per la «prima» dell'*Emma di Antiochia* di Mercadante alla Fenice. Esso viene impiegato anche in luoghi della partitura; ma ha un ruolo importante in un Preludio notturno del II atto. Il passo è molto bello: ma è un tipico Concerto di 40 battute che ricade nello stile di molte introduzioni di Rossini, anche per la presenza di passaggi virtuosistici. Quindi qui l'influenza di

Meyerbeer sui due suoi più grandi colleghi e poi sulla musica sinfonica sarebbe di fondamentale importanza se Verdi non l'impiegasse con acuto senso timbrico e nuova fantasia, insieme con due clarinetti e due fagotti, nel Preludio al III atto dell'*Ernani*. E tuttavia. Nell'*Africaine* v'è una meravigliosa mistura di corno inglese e clarinetto basso. Ecco un'idea timbrica da Verdi immaginata, se non nel preciso impiego, nell'effetto. Nel *Macbeth* egli non impiega il clarinetto basso, salvo che nel Balletto scritto per la seconda versione; e tuttavia la mistura timbrica or vista è anticipata nel Declamato della Scena e Duetto fra Macbeth e Lady nel I atto *Sulla metà del mondo or morta è la natura*: il corno inglese e il clarinetto nel registro grave dello *chaleur* apportano un tocco terribile, con le loro note lunghe, ai propositi omicidî. E nella Scena del Sonnambulismo del IV atto, il corno inglese, insieme con il clarinetto o duplicando i violini, ottiene effetti timbrici raffinatissimi. Come già era stato nella *Giovanna d'Arco*.

IV

Il romanzo del fanatismo religioso: *Le Prophète*

L'Opera di Meyerbeer da Verdi più apprezzata è *Le Prophète*. Giudizio perfetto. Fra *Robert le Diable* e *Les Huguenots* trascorrono cinque anni; fra questi e l'Opera successiva tredici. I tempi di composizione e le incertezze dell'Autore aumentano di pari passo; pur se il suo tempo era anche impiegato nelle funzioni di Maestro di Cappella alla Corte di Berlino.

Le Prophète è, sempre in una prospettiva propria per un pubblico borghese e nello stile di un romanzo popolare dell'epoca, dedicato a un'altra tragedia storica del fanatismo, dell'intolleranza e del delitto. Un movimento ereticale fanatico sorto dalla costola del luteranesimo, l'anabattismo, ma in realtà derivato dalle sempre ricorrenti resurrezioni delle sette gnostiche e manichee, s'impadronì nel 1534 della città di Münster. La tenne per un anno sotto un regime di terrore paragonabile a quello di Pol Pot finché

nel 1535 la città non venne ripresa dalle forze congiunte cattoliche e protestanti. A capo della rivolta vi era un Jan Matthys; morto il quale, un sarto, Giovanni di Leida, ne prese il posto proclamandosi Profeta e Figlio di Dio. Nel Libretto di Scribe le due figure sono fuse in una. Giovanni è un cantiniere che ha visioni estatiche; tre ipocriti e astuti anabattisti lo convincono d'esser il Profeta, lo conducono a Münster, assistono alla sua fastosa incoronazione e si preparano poi a venderlo agli imperiali. La parte romanzesca è data dalla presenza di una madre di Jean, Fidès; e da un'inutile figura di fidanzata, Bertha-Berthe. Questo diluisce e corrompe il grandioso affresco storico al quale pur Meyerbeer perviene. Il conflitto fra amore e dovere (il dovere qui inteso quale missione profetica) è tipico del teatro musicale sin dal Settecento ed è un vero *topos* di Metastasio; in sé è grande tema: ma l'esilità della figura di Berthe non lo rende credibile nel *Prophète*. Altre sono le cose di valore del capolavoro. E innanzitutto un personaggio uno e trino, il sinistro trio degli anabattisti che dietro le quinte macchinano l'intera azione. Poi, il coro, protagonista di scene di massa a volte di atroce ferocia, a volte d'imponente pompa cerimoniale.

Qui un'osservazione s'impone. In quest'Opera i passi comici, quelli con gli anabattisti (per esempio, la cattura del conte di Oberthal figlio, che avverrà nel III atto, e tutti gli altri) non producono scucitura stilistica, come avviene in *Robert le Diable*, esitante spesso tra due stili incompatibili. Il Comico ha qui una funzione connotativa: di personaggi così abbietti da non possedere nemmeno una grandezza tragica. Gli anabattisti non sono dei Saint-Bris; piuttosto sono parenti *non* di Don Abbondio (come a qualcuno verrebbe fatto di dire: ma si tratta degli stessi che paragonano il Fra Melitone de *La forza del destino* a lui: ormai la letteratura italiana, non che noi, la sconoscono pure gli stranieri), ma del *Reverendo* di Verga. Che si legga la meravigliosa novella! Essi sono un'incarnazione di un Male abietto, ipocrita, accumulatore e traditore. Sono turpi marionette: insomma, da Offenbach a Kafka. Questo discorso va rafforzato per l'inizio del III atto.

Il III atto si svolge a Münster già occupata dagli anabattisti sotto il regime del Profeta. Le parti pittoresche danno luogo anche a uno

strepitoso Balletto, pagina così celebre da ottenere una Parafraresi pianistica di Liszt. Per la prima volta vi venne impiegata a teatro la luce elettrica, e le scenografie acquisirono nuovo e ulteriore rilievo. Il primo numero è un coro di venditrici, in dialogo con la folla. «Achetez!»: sono venute sul ghiaccio a portar loro cibo e bevande. Anche qui è palese l'anticipazione di luoghi de *La forza del destino*. In qualche modo Meyerbeer precorre il Maestro italiano nel trasformare il pittoresco, che priverebbe l'Opera d'unità drammatica e stilistica, in un aspetto del *Gran Teatro del Mondo*.

Ma poi siamo in presenza di quella ferocia della folla che, ho appena detto, Meyerbeer rappresenta con tremenda potenza. Al culmine del *crescendo*, la folla del popolo anabattista infuria. *Allegro feroce*, dice la partitura, in Si minore. In un 6/8 che pare una danza preistorica, essi, vedendo i ricchi prigionieri trascinati, in secchi accordi chiedono solo sangue. Progressioni con uno straniato richiamo allo stile ecclesiastico si accompagnano alle parole «Dansons sur leur tombe». Il poema drammatico mette con molta opportunità storica e poetica sempre di nuovo stantie metafore bibliche in bocca alla massa sanguinaria: la quale nel corso del pezzo si prostrerà anche intonando il *Te Deum*. Quanto ai tre anabattisti, la metafora veterotestamentaria è addirittura uno dei connotati della loro ipocrisia. Dopo i brevi accordi della preghiera, alla ripresa i bassi disegnano un'ottava discendente di una semicroma preceduta da un'«acciaccatura». Ma non si trattava di uno degli emblemi motivici di Marcel negli *Huguenots*? L'obiettività storica di Meyerbeer si spinge al sublime: ricorda il fanatismo di uno che finisce vittima di un pari fanatismo, per dipingerne uno analogo e peggiore. Vediamo davvero la mano di un grandissimo Maestro. Nel corso di questo coro più volte la ferocia trova la via del Figuralismo orchestrale di un trillo di tutti gli strumentini uniti agli archi: Verdi ne farà un segno sia di crudele sarcasmo, nel *Rigoletto*, sia di minaccia, nel III atto dell'*Aida* (Amonasro verso Aida), sia dell'estrema disperazione di Amneris (trombe all'ottava), nel quarto. Poi, all'inizio del III atto del *Falstaff*, estendendolo a tutta l'orchestra in uno stupefacente virtuosismo orchestrale, dipingerà quella che a me pare l'immagine stessa della potenza creatrice artistica. Una rivolta di popolo di pari terribilità,

e certo da questa ispirata, si trova nel finale del IV atto del *Don Carlos* e nel finale del I atto del *Simon Boccanegra* nella seconda versione: la scena del Consiglio è uno dei migliori apporti di Boito al Libretto di Piave.

Nella prima parte del IV atto si manifesta quella che a me pare una scissura tra il grande musicista, che in quest'Opera più di rado viene meno, e il grande drammaturgo, che impallidisce. E ciò nasce, a mio avviso, dal fatto che del personaggio di Bertha (o Berthe, come viene con oscillazione definita) occorre pur fare qualcosa. Una madre e una giovane donna, egualmente amate, sono nella trama del *Trovatore*: e sappiamo in qual modo di genio Verdi le ha rese necessarie allo sviluppo drammatico. Sia Fidès che Berthe si ritrovano all'interno della città di Münster: la prima per ritrovare il figlio, la seconda, che crede il suo innamorato fatto uccidere dal Profeta, per vendicarlo. Qui avviene, invece, che la timida contadinella del I atto si trasformi in una sorta di Odabella dell'*Attila*, perché così essa può esser impiegata per un nuovo scopo protratto sino al V atto. E infatti, conscio del livello connotativo dello stile musicale, di qui in avanti Meyerbeer le attribuirà un registro stilistico «alto». Come dire, pirandellianamente: *La signora Bertha una e due*. Ciò aggiunge al *Prophète* molta bella musica, ma attenua la sintesi drammatica.

Le due donne cantano il solito Duetto, allacciandosi con terze e seste, e facendo anche le loro soste per le cadenze. Era necessario, tutto ciò? Dalla partitura, non dall'edizione discografica con i tagli, calcolo più di un quarto d'ora di bella musica che distrugge la sintesi drammatica. All'ascolto, il Duetto pare assai più lungo. E il punto è questo: per Meyerbeer e Scribe un quarto d'ora di più o di meno non faceva gran differenza; peggio eseguire *Le Prophète* in un'edizione mutilata. Si pensi a ciò che un quarto d'ora significa per Verdi.

Il culmine del IV atto è l'Incoronazione di Jean: da Verdi apprezzatissima. Non farò l'analisi del seguito di pagine, più che della pagina, vero trionfo della scenografia musicale prima ancora che pittorica. La Marcia dell'Incoronazione è grandiosissima. Seguono poi passi con organo solista a quattro mani, coro infantile,

grande coro, richiami tematici. Insomma, un quadro monumentale, con musica di altissima qualità. Uno dei culmini dell'invenzione dell'Autore.

Un altro argomento a tal riguardo da trattare è quello della banda; ancorché pur esso del tutto noto. I compositori italiani, Verdi compreso - salvo che per l'*Aida* - non strumentavano di persona la partitura della banda nelle loro Opere. Ogni teatro disponeva dei mezzi di che disponeva; e i Maestri non avrebbero insistito in un'opera utopistica quando poi ciascun direttore di teatro o direttore d'orchestra avrebbe messo in campo le forze che c'erano. Non depone a favore della coscienza artistica, solo di quella pratica, tale discorso: ma è così. Or Meyerbeer era considerato a Parigi, ritiratosi Rossini, *superiorem non recognoscens*; e persino il direttore della banda dell'Opéra, Adolphe Sax, ottimo inventore di strumenti ma, a detta di Verdi, pessimo direttore, aveva dovuto calare le gelose ali e lasciare ogni libertà a Giacomo. Sì che a lui venne concessa una banda di dimensioni megateriche; ch'egli, con grandissimo talento, potette orchestrare nei particolari. La sua propensione per la banda come effetto drammatico e scenico, prima che musicale, si era manifestata sin dall'italiano *Crociato in Egitto*; qui egli supera se stesso. La banda sul palco accampa ben sedici flicorni (il nome francese è *saxhorn*), che Sax brevettò nel 1845 pretendendo di averlo inventato: sedici, dall'acuto al grave; strumenti a caneggio conico e dunque dal suono prevalentemente scuro; più due tamburi militari. La differente estensione dei sedici strumenti, concepiti a coppie, permette una vera e propria orchestrazione timbrica, sebbene essi suonino quasi sempre in massa. Si oppongono come una forte compagine all'intera orchestra, e le si contrappongono con una tecnica che, a partire almeno dal *Nabucco*, mi piace definire quella di un rinnovato Concerto Grosso: mi ripeto.

Or su tale IV atto di straordinaria potenza drammatica va osservato qualcosa di nuovo relativo a Verdi. Gli anabattisti, nel tentar di convincere Jean ad accettare la sua missione di Profeta, gli ricordano l'esempio di Giovanna d'Arco, una Santa come lui che ha salvato il suo paese. La *Giovanna d'Arco*, tratta da quel Dramma

di Schiller che avrebbe dato occasione per un capolavoro anche a Čajkovskij, venne rappresentata per la prima volta nel febbraio del 1845. Il II atto (giacché l'Opera è in un Prologo e tre atti) si apre con l'incoronazione di Carlo VII nella cattedrale di Reims, propiziata da Giovanna nel 1429. Ossia, a esser precisi, con un *Sacre*. Questa scena grandiosa è, nei caratteri fondamentali, parallela a quella del *Sacre* di Jean; e anzi l'anticipa. Ricordo che la banda, solennemente impiegata, non è da Verdi orchestrata per i motivi sopra esposti: la sua parte è scritta su tre pentagrammi, come fosse in riduzione pianistica. Ha tuttavia un ruolo non meno grandioso che non sia nel *Prophète*. Il Motivo principale possiede quell'energia cinetica propria dell'Autore, e pertanto figura di minor solennità; tuttavia, nel lungo brano (32 pagine di partitura contro le 32 - più tre - di Meyerbeer), dialoga con l'orchestra e col coro, sempre a mo' di Concerto Grosso: e quando suona contemporaneamente alle altre due compagini non sempre ripete in modo automatico quel che l'orchestra canta. È in Mi bemolle maggiore, come la Marcia di Meyerbeer; e si basa pur essa su tre Motivi principali. Il secondo («cantabile») è alla dominante, con «acciaccature» non estranee alla Marcia francese. Attraversa un momento d'invenzione bassa, un piccolo «ponte» di sei misure precedente la ripresa del Motivo principale, che sembra un *ballabile* di provincia. Ma il terzo Motivo, adoperato poi anche con le voci nell'ultima parte del brano, ha l'aspetto di una versione molto migliorata del terzo Motivo della Marcia di Meyerbeer. L'inizio del IV atto de *La battaglia di Legnano* (rappresentata qualche mese prima del *Prophète*) contiene pur esso una cerimonia religiosa del genere del *Sacre* con sovrapposizione di metri e lingue: anche qui appare il coro interno che canta in latino.

La *Giovanna d'Arco* e *Le Prophète* sono congiunti anche sotto il profilo drammatico. Posseggono una situazione simmetrica e opposta. Nell'Opera di Meyerbeer una vera madre riconosce durante il *Sacre* il figlio, falso profeta, lo denuncia: e viene sbugiardata dal figlio stesso. Nella *Giovanna d'Arco* un vero padre denuncia la figlia, vera profetessa, durante il *Sacre* creato dal di lei valore, e la accusa di essere creatura demoniaca: e viene creduto. Anche questa scena è di altissimo valore; i due Maestri, nel mettere

in musica la confusione delle due creature innocenti e veridiche – Fidès, Giovanna – ricorrono a un simile procedimento: accenti spezzati, silenzio⁷.

Una letteratura vuole che il *Sacre* del *Prophète* abbia influenzato il Finale del III atto del *Don Carlos* di Verdi, rappresentato all'Opéra poco meno di tre anni dopo la morte di Meyerbeer. Le due scene vanno comparate proprio per rilevarne le differenze. Certo, c'è di simile che siano ambedue cerimonie di *Sacre* interrotte da un intervento disturbatore: e dico *Sacre* e non *auto da fé*, come generalmente tale scena è definita, giacché si tratta di un *Sacre*, quello di Filippo II, del quale il boccone prelibato e da tutti atteso è il rogo degli eretici. Il che la dice lunga sul carattere dell'epoca in che si svolge l'Opera e del suo protagonista, Filippo II. Un vero Re, ma non meno psicopatico di Jean. Or, il Motivo con che esso *Sacre* si apre ha sconcertato non pochi. Essendo un Motivo di Bolero, in Mi maggiore, è parso una concessione del Maestro al colore locale e al «pittresco» che ancora all'Opéra piaceva. Si tratta, invece, della terribile rivelazione dell'anima di un popolo: il *Sacre* – come la musica che l'accompagna – è una cerimonia solenne e festiva; ma il rogo degli eretici è un'occasione di «sana letizia popolare», come avrebbe detto un prelado del tempo: più piacevole, per gli spagnuoli, della corrida e dell'albero della cuccagna. Quando entra il coro (*Ce jour heureux et plein d'allégresse*), il suo Motivo percorre arpeggiando i gradi della brillante tonalità di Mi maggiore ma con incupimenti di note estranee confermando che proprio a una festa ci troviamo. Il cupissimo secondo Motivo (clarinetti, fagotti, violoncelli pizzicati, contrabbassi: Mi minore) accompagna l'ingresso in scena degli sventurati destinati al rogo. Non è più festivo, giacché s'accompagna al canto minaccioso dei monaci che ancora gl'insultano, dopo chi sa quante torture subite dal «braccio secolare»: *Ce jour est un jour de colère*. Ed ecco il terzo Motivo. Principia alla dominante e cadenza in Sol maggiore, in rapporto di forma di Sonata: lusinghiero, insinuante, nella belluria melodica e nei cromatismi ornamentali. Cantato dai violoncelli, poi dai contrabbassi, sostiene ancora la salmodia *recto tono* dei monaci: per il peccatore che all'ultimo istante si fosse pentito, il Cielo decreta la salvezza. All'altro mondo, beninteso; ché il rogo era già

stabilito; e anzi, esso il pentimento avrebbe di certo rafforzato. Grandiosa antifonia tra banda e orchestra. Indi, giungono i delegati del Brabante; che si prostrano davanti al Re con umile preghiera. Sintesi melodica meravigliosa. E ne nasce un Concertato di tale intensità che dubito il Maestro tedesco-italo-francese avrebbe potuto scriverlo. Nella ripresa, dopo la disputa, il terzo Motivo torna, ora in tonica, Mi maggiore. È circondato dall'arpa ed è cantato da un soprano fuori scena, denominato *Una voce dal Cielo*. La *Voce* promette agli eretici l'immediato Paradiso, considerandoli martiri. La tonica assicura maggiore assertività al Motivo. Sol che si conosca la psicologia di Verdi, si comprende benissimo che ha musicato tali parole, dando loro bellissima musica, in quanto allucinazione di morituri, che dovevano essere non meno fanatici dei loro carnefici. Non so, viste le due scene nel complesso, se Meyerbeer possedesse i mezzi per giungere a tanta complessità drammatica e musicale. Non invoco il confronto fra gli anabattisti da una parte, Filippo II e il Grande Inquisitore dall'altra: ho spiegato il genere di Male rappresentato dai tre. Che li rende incompatibili per essenza⁸. Ma avesse avuto Giacomo il Libretto del *Don Carlos*, che ne avrebbe fatto? Comunque, torno sul concetto qui sviluppato nel capitolo sulla tragedia spagnola. E soprattutto mi scuso per aver scritto, per motivi strutturali, due pagine quasi simili in due diversi capitoli del libro.

La scena del Trionfo, nel Finale del II atto dell'*Aida*, è costruita secondo una tecnica consimile. In luogo degli eretici, sfilano i prigionieri. Il più breve conflitto nasce dalla prima apparizione di Amonasro e dal fatto che Ramfis vorrebbe, ovviamente, mandarli a morte. La dabbenaggine di Radamès li salva; e Ramfis si mostra insolitamente remissivo. La spiegazione è solo nel fatto che, se avesse insistito, non avremmo il III e il IV atto del capolavoro. Ma in questa scena, per la sola volta nella sua vita, Verdi la banda se l'è potuta orchestrare da sé: addirittura facendo costruire, in base alle sue ricerche archeologiche, dei *litui* (più che non *buccine*, come sostiene una letteratura) lunghi dotati di un sol pistoncino. Tanti anni aveva atteso, per prendersi la rivincita. E quando egli stesso dicesse l'*Aida* all'Opéra, nel 1880, Adolphe Sax era vivo ma fuori combattimento. Non gli avrebbe dato più fastidio.

Nel V atto, Fidès è stata rinchiusa in cella. Ella canta un Declamato dei più espressivi seguito da una meravigliosa prima parte di Aria, nella quale l'accompagnano, da solisti, due clarinetti e il clarinetto basso: evidentemente idoneo, per Meyerbeer, a connotare le situazioni estreme, tra la vita e la morte. Il melos è assai intenso, e reso drammatico dalle continue oscillazioni tra Re bemolle maggiore e minore; lo svolgimento è aduggiato da due cadenze fiorite, un omaggio, certo, a Pauline Viardot, ma stridenti con uno stile così espressivamente nudo. Un milite le annuncia che il Profeta le farà l'onore di vederla. Quel che segue è deplorabile. È un'Aria in più sezioni, non quindi una Cabaletta; ma di Cabaletta svolge le funzioni, e delle peggiori. Nella prima parte, *Comme un éclair*, ella profetizza veemente, accompagnata dalle arpe, e chiede che la verità, come un fuoco, illumini la mente del figlio. La voce percorre tutte le zone della tessitura in onore della grande cantante per la quale l'Aria venne scritta. Fioriture e scale cromatiche non mancano. Ma questa sezione si collega a una seconda in 6/8, *Sainte falange*, su uno di quei motivetti scherzosi terminantisi con una terzina di semicrome che Rossini si sarebbe vergognato di scrivere se gli fosse per caso venuto alla mente. Questa funge da parte mediana; ripresa di *Comme un éclair*. Infine, la pirotecnica: *Sainte falange*, ove non c'è quasi melodia (salvo la bella frase raddoppiata dai violoncelli *Je ramène mon enfant*, sepolta sotto una cascata di inani terzine). Ahimé, la somiglianza tra Fidès e Azucena, la falsa madre di Manrico nel *Trovatore*, basata su premesse meritevoli, si rivela alla fine un pio voto. Eppure cospicua letteratura di tale somiglianza, se non addirittura di una derivazione della seconda dalla prima, è convinta. *In limine* Meyerbeer distrugge il suo stesso lavoro.

Or, non è tanto questione di musica di minore o maggior livello. Nel *Prophète* ce n'è tantissima del maggiore. Solo che quest'Opera è una tragedia politica basata su di uno dei terribili eventi storici del Cinquecento e che ha per protagonista un impostore, grandioso nella sua capacità d'influenzare le masse, di mettere a ferro e fuoco un'intera regione, e fondamentalmente psicopatico. Mi ripeto. Non è possibile che un così monumentale quadro venga inquinato (e allungato oltre il lecito) per la presenza d'una contadinella divenuta

eroina: e che la decisione, di statura eroicamente demoniaca, del profeta, di provocare un incendio nel quale tutti morranno, dipenda dai piagnistei di tale contadinella divenuta eroina. Ciò confligge, appunto, con la statura eroicamente demoniaca del Profeta. E che nell'Opera per l'Opéra di soprani ne occorrevano due: tutto qui. Ecco la debolezza di Meyerbeer. Nel *Macbeth*, nella *Traviata*, nel *Boccanegra*, nell'*Otello*, Verdi aveva bisogno di un soprano: e nemmeno se glielo avesse chiesto Dio sarebbe receduto. Persino nelle *Vêpres siciliennes* per l'Opéra composte. Quanto poi al mio insistere sull'inermità e sulla convenzionalità delle colorature e cadenze nelle Opere di Meyerbeer: pensiamo a un esempio simile del *Guillaume Tell*, al quale, da ultimo, oltre che al resto della creazione di Rossini, il Berlinese si è ispirato. Andiamo alla grande Aria di Mathilde nel III atto, *Pour notre amour plus d'espérance*. Vi troviamo colorature molto simili e una cadenza proprio del medesimo genere. Solo che qui Rossini riesce, le colorature, a trasfigurarle drammaticamente: quale astrale immagine della per sempre perduta felicità della Principessa. Il *Tell* non è la *Semiramide*; e Rossini è Rossini. Lo stesso discorso si applica alla prima Aria di Lady nel *Macbeth* di Verdi. Il Cantabile *Vieni, t'affretta, accendere*, si termina con fioretture e addirittura una regolare cadenza; e la Cabaletta, *Or tutti venite*, è tutta percorsa da colorature. Ma qui esse divengono un emblema della incrollabile sete di dominio di un personaggio grandioso: e al solo ascoltarle, si prova un'impressione agghiacciante.

Berthe finalmente si uccide. Jean prepara il piano di racchiudere tutti quelli che stanno per tradirlo nella sala del banchetto e di far esplodere l'intero palazzo. A un certo momento si spalanca il pavimento e il podio di Jean è inghiottito dall'abisso. Poi tutto crolla. L'orchestra commenta il disastro con gesti retorici, ma anche nel suo canto chi sovrasta tutto è l'inno trionfale di Jean e Fidès, *Ah! viens, divine flamme* intonato dai due subito prima della catastrofe. Non dimentichiamo che il chiudere un'Opera con una pagina sinfonica era stata un'invenzione di Rossini, esportata in Francia con *Le Siège de Corinthe* e col *Moïse*. *Le Prophète* si termina con un finale che, scenicamente e drammaticamente, anticipa quello de *La forza del destino*: della prima versione, di

Pietroburgo. Della quale Verdi era scontento, tanto da modificarlo del tutto. Forse comprende che su questo punto il Tedesco gli è superiore.

Quindi Meyerbeer tende all'affresco di un *Gran Teatro del Mondo*, e in questo il III atto del *Prophète* anticipa davvero *La forza del destino*. Dipartendosene, poi, nella parte finale, con l'inno bellico. Se è vero che nel *Prophète* le parti stravaganti s'inquadrano in qualche modo in una visione unitaria, è pur vero che ciò si attua supremamente nella *Forza* e nel *Boris Godunov* di Musorgskij, sin dalla prima versione. Musorgskij, mi ripeto, è dunque nel suo capolavoro più figlio di Verdi che di Meyerbeer.

Un'ultima osservazione. Non v'è dubbio che Meyerbeer e Verdi siano uniti dall'essere ambedue compositori «politici», nelle varie accezioni che il termine assume. Ma non si considera, forse, che una delle più «politiche» delle Opere di Verdi è *La Traviata*. Vista come un dramma intimo, è in realtà una delle più spietate analisi mai fatte della società francese del regno di Luigi Filippo. Non v'è la grande storia, non v'è la grande politica; vi sono la storia e la politica. Chi sa se, con la sua intelligenza, Meyerbeer l'ha compreso.

Muta il regime politico, avvengono tante cose. A quel che sembra, la *Jérusalem* non dovette molto preoccupare Meyerbeer, che forse sottovalutò il concorrente. Ma alla sua intelligenza tutto quel che Verdi produsse in seguito in italiano doveva bastare. Dopo *Le Prophète* Giacomo non creò più alcun Grand-Opéra. Nel giugno del 1855 la prima esecuzione delle *Vêpres siciliennes* dovette essere per lui un colpo terribile. La prima rappresentazione, anzi il completamento stesso de *L'Africaine*, vennero procrastinati *sine die*.

V

Il mancato sogno esotico-Liberty: *L'Africaine*

L'ultimo Grand-Opéra di Meyerbeer è *L'Africaine*. Rappresentata postuma nel 1865 in una partitura curata dal Fétis (i problemi testuali restano numerosi), fu pur essa una delle Opere di maggior successo della seconda metà dell'Ottocento. Nello stile, spesso quello precedente del Grand-Opéra cede il passo a uno più moderno tipico del Drame Lyrique. Riassumo qui il lungo passo sui tempi di composizione de *L'Africaine*, desunto dalla citata voce enciclopedica redatta da Matthias Brzoska. Meyerbeer vi lavorò per più di ventisei anni *per intervalla*: terminò sì la partitura ma non giunse a *perficere opus*. La struttura drammatica storica vi si alterna a una che potremmo definire mitica. Dalla vicenda di Vasco de Gama, che doppiò il Capo di Buona Speranza conquistando al Portogallo una parte dell'India, si trascorre a quella di una Regina indiana (sebbene nel titolo resti *africana*), resa schiava di Vasco la quale, tornata con lui nelle terre ove regna, lo salva e lo sposa. Qui arriva il secondo soprano: del quale, alternativamente, Vasco è innamorato. La Regina, Sélica, comprende che l'uomo non sarà mai suo: gli consente e favorisce il rientro in patria, e si uccide respirando l'effluvio prima stupefacente e poi mortifero d'un albero di manzanillo. Siamo dunque in un esotismo che prefigura quello del *Liberty*.

Si sostiene che *L'Africaine* sia in qualche modo una fonte d'ispirazione per l'*Aida*. Si tratta di una somiglianza solo esteriore. L'omogeneità e la sintesi di Verdi sono assolute; l'*Aida*, benché in italiano, è uno dei capolavori del Grand-Opéra. Anche il Finale dell'*Aida* è un *Liebestod* come quello de *L'Africaine*. Ma di somma intimità stilistica, di assoluta unità drammatica e d'ispirazione alata. Di più: un *Liebestod* nascente da un *mutuo sacrificio*, dell'uomo per la donna amata e della donna per l'uomo amato. Vasco de Gama, il protagonista maschile de *L'Africaine*, principia da eroe e se ne va da Radamès piccolo-borghese. Né varrebbe invocare il fatto che in ambo le Opere due donne siano in conflitto per lo stesso uomo. I caratteri di Aida e Amneris sono diversissimi, e ambedue giganteschi; Sélica e Inès sono meno diverse fra loro per la traduzione musicale della fisionomia; ammettendo che l'indiana possa esser accostata ad Aida, Inès, se eccettuiamo la sua grandezza di sacrificio nel II atto, è un personaggio piuttosto stinto

per la genericità della raffigurazione musicale. Lo stesso esotismo de *L'Africaine* certo interessante, non può esser paragonato a quello raffinatissimo di Verdi: intriso di modalità, di novità timbrica, di dipintura d'ambiente naturale (il Preludio dell'atto III) che si fa uno stato dell'animo. Il canto interno della sacerdotessa, i Balletti, pure scaturiscono da un'attenzione alla rifinitura, nella ricerca esotica, incomparabile.

Un aspetto accomuna le due Opere: l'argomento: una donna d'una razza «inferiore», scesa alla condizione di schiava, che ama un uomo della razza dei conquistatori; e che l'eros di lei - ma in questo caso anche di lui: ed è l'enorme cambiamento - sia concepibile solo come sacrificio di sé. Or il punto della differenza di razza è colto perfettamente da Sélica, l'indiana protagonista de *L'Africaine*, là ove rinfaccia a Vasco de Gama che il più forte sentimento da lui verso di lei provato sia il *mépris*, il *disprezzo*.

Tre Grands-Opéras hanno per personaggio l'Inquisizione. La prima in ordine di tempo è il *Dom Sébastien-Don Sebastiano* di Donizetti. Nel I atto de *L'Africaine* essa è dipinta con tratti terribili sì ma prevalentemente ipocriti. Una melodia di preghiera volutamente pomposa e vacua (che Dio illumini gli animi!), *Dieux que le monde révère*, viene a più riprese cantata nel Consiglio del I atto dall'Inquisitore e dai suoi come strumento di persuasione o di minaccia. Nel *Don Carlos* i tratti terribili prevalgono e quelli ipocriti sono occasionali; ma data la sintesi del dialogo dell'Inquisitore con Filippo II, non meno inquietanti. È molto interessante che nel corso della vasta Scena dell'*Africaine*, a un certo momento il Motivo della Preghiera venga soggetto a un vero Sviluppo armonico nel senso wagneriano: per accompagnare senza parole il progetto di tradimento di uno dei personaggi, Don Pedro. Anche Verdi ricorre a un siffatto strumento artistico. Già nel *Macbeth*, ch'è del 1847, durante il Brindisi del II atto, fra l'una e l'altra delle strofe un Sicario si avvicina al Re per sussurrargli che l'esecuzione di Banco è avvenuta; e le loro parole sono accompagnate da sinistri sviluppi cromatici del Motivo del Brindisi.

Il quarto dei personaggi de *L'Africaine* è un altro schiavo indiano, in realtà un nobile guerriero, Nélusko. Ma per lunghi tratti

egli viene rappresentato con aspetti grotteschi: il solo modo per Meyerbeer di tradurre la sua natura di *sauvage*. Un confronto tra lui e l'Amonasro dell'*Aida* sarebbe impietoso, sebbene siano ambedue barbari e in parte assolvano una simile funzione drammatica. Parliamo invece del suo aspetto grottesco. Nel III atto egli canta una Ballata in Mi minore, in due *Couplets*, su Adamastor, il dio della tempesta. Al primo Motivo si accompagna un secondo, fatto di semicrome ascendenti: sarà quello col quale Nélusko (all'unisono coi violoncelli) incomincerà il canto. Lo stile è di un malefico grottesco; l'orchestrazione è piena di effetti, come l'archetto sul legno, già usato da Rossini nella Sinfonia del *Signor Bruschino*. Il canto di Nélusko, echeggiato dai marinai, alterna un veloce sillabato sul ritmo di base con minacciose ascensioni cromatiche figuraliste nella sezione in Mi maggiore. Questo stile grottesco rievoca palesemente il canto di trionfo di Zacharias, il capo del trio anabattista nel *Prophète*; ma su di esso agisce ancor più palesemente l'eco dello stile di Rigoletto nel I atto. Perché a un certo punto gl'influssi sono diventati mutui.

Or, dopo un IV atto che contiene la musica più liricamente ispirata di Meyerbeer, il punto debole è il finale suicidio-trasfigurazione di Sélica. Aggravato nella debolezza dalla recente edizione critica, assai più lunga di quella tradizionale. A seguirla, ci accorgiamo che Meyerbeer, incapace di trovare una forma coerente e unitaria, ne fa una successione di Declamati, Arie e Cabalette: delle quali il modello segreto è la cosiddetta *Scena della follia* della *Lucia di Lammermoor* di Donizetti. Ma in essa la coerenza è data appunto da una ricercata incoerenza formale, che simboleggia il vagar senza meta di una mente insana; e l'eccesso di colorature è pur esso simbolo di follia. Sélica non è folle: tuttavia la sua morte oscilla verso l'insania per forma e sostanza, ed ella canta vocalizzi quanto Lucia. Nell'edizione critica il Finale prescelto dura ventiquattro minuti; il *Liebestod* di Isolde nel *Tristan und Isolde* nove. Una morte con un aspetto onirico è anche quella di Violetta nella *Traviata*: ma eroica e grandiosa. Oltre quello dell'*Aida*, un altro *Liebestod* di Verdi è quello di Leonora nel *Trovatore*: pur esso grandioso e sintetico, e pur in esso una Cabaletta con colorature diviene emblema eroico. Peraltro, le parti dell'inciamento di

Sélica, col coro interno e i violini divisi, si mostrano una riduzione per miserrimi dell'ascensione in cielo di Margherita della *Damnation de Faust* di Berlioz.

Uno dei pezzi della morte di Sélica aggiunti dall'edizione critica⁹ è un'Aria ov'ella è accompagnata da due cornette a pistoni soliste. Che cosa avrebbe pensato il suo Autore se fosse vissuto qualche anno di più, e avesse ascoltato un eroe morire sublimemente accompagnato da due cornette, sul suo stesso palcoscenico, e in una tonalità non lontana dalla sua? Ma che cosa avrebbe pensato in generale, se, vivendo ancora dieci anni, avesse ascoltato il *Don Carlos* (ove avviene, al IV atto, tale morte: *Carlos, écoute*) e l'*Aida*? Forse il destino, con quella morte nel 1864, fu con lui generoso.

Non si può chiedere a nessuno di esser altro da sé. Meyerbeer volle che la sua eroina morisse *graziosamente* piuttosto che eroicamente. Non s'avvide di ragionare come decennî prima; e che persino il pubblico dell'Opéra in qualche modo fosse e sarebbe cambiato: sebbene *L'Africaine* rappresentasse, per i decennî a venire, un altro *successo piramidale*, come dice Berlioz.

Quale «progetto estetico», *L'Africaine* è al tempo stesso in ritardo e in anticipo sui tempi. Doppio difetto. L'Autore pare confusamente aspirare a un Finale esotistico-*Liberty* con la morte per suicidio di un'eroina indiana. Ciò riesce perfettamente a un altro Maestro più giovane di lui di due generazioni, Léo Delibes. Nella *Lakmé* si trova realizzato ciò che Meyerbeer avrebbe per la morte di Sélica voluto. E con un'eleganza armonica ricca insieme e dissimulata, una perversione nella semplicità, in che l'arte supera l'ingegnosità e la dottrina. Lo stesso se dall'India ci trasferiamo in Giappone, e se da un intimo sentimento religioso passiamo a un trionfale panteismo: il meraviglioso Finale dell'*Iris* di Mascagni, con la morte e la trasfigurazione della protagonista.

Un cenno particolare va fatto su di un altro Maestro francese più giovane di due generazioni rispetto a Meyerbeer e assai più grande dello stesso Delibes, Jules Massenet. Nella sua vasta produzione si va dall'eleganza settecentesca (*Cendrillon, Cherubin*), all'eros visto nella innocenza della perversione (*Manon*), al ferrigno eroismo (*Le*

Cid, Roma), all'incipiente Verismo (*La Navarraise*), alle nuove tendenze del Simbolismo mitico (*Ariadne, Bacchus*), al Grand-Opéra esotistico-antichistico: *Esclarmonde*, una delle più belle Opere francesi della seconda metà dell'Ottocento; e, per di più, un Grand-Opéra del 1889, a dimostrazione che il genere, nelle mani di un grande, possedeva ancora vitalità. Non ho ricordato questa serie di suoi titoli in ordine cronologico. Il suo primo successo internazionale è pur esso un Grand-Opéra: e per giunta di tema indiano; e non solo: basato su di un mutuo *Liebestod*. Vi è dunque l'influenza dell'*Aida*, anche in molti particolari dello stile musicale, sebbene Massenet mantenga per decenni un suo *cachet* melodico, e armonico, inconfondibile. Inutile dire che la raffinatezza dell'esotismo di Verdi non è da lui, non dico raggiunta, nemmeno tentata. Ma v'è anche, ovviamente, un'influenza de *L'Africaine*. Gli ingredienti de *Le Roi de Lahore*, del 1877, sono tutti quelli ai quali con ineguale riuscita Meyerbeer tende. L'esotismo leggero e anticipatore del Liberty: ma con sicurezza stilistica assoluta. La descrizione del Paradiso di Indra, ch'è più da Opéra-Ballet che da vera Opera, sarebbe di cattivo gusto nelle mani di qualunque altro, ma in Massenet riesce deliziosa. Vi troviamo anche il sassofono, lo strumento che Meyerbeer avrebbe voluto adoperare, poi rinunciandovi. Esso è presente anche in un'Aria di Erode della *Hérodiade*, Opera tratta dal terzo dei *Trois contes* di Flaubert: a dimostrazione di quanto l'Autore sapesse scegliere in letteratura; e la sensualità del suo timbro accompagna il morboso eros di Erode per Salomè. Il mutuo amore della coppia che si sacrifica (il Re muore due volte: la prima assassinato; si reincarna e muore per amore) arriva a vette di melos intenso e sempre elegante. Le parti drammatiche e belliche de *Le Roi de Lahore* sono di una potente impronta. Insomma, anche quest'Opéra è tutto quel che Meyerbeer avrebbe voluto fare con *L'Africaine*: il suo tentativo di trovare una svolta stilistica verso il nuovo nel V atto, compresi i celesti cori interni, si trova qui compiutamente realizzato.

In uno dei suoi momenti di cattivo umore, Verdi s'irritò assai del successo di *Le Roi de Lahore*¹⁰. Massenet lo venerava come un dio: ed era uomo che univa una grazia deliziosa a un contegno da gran signore. Qualche anno dopo venne ricevuto dal Sommo in modo, più

che cordiale, affettuoso¹¹.

Non parliamo del sublime suicidio di un'altra semplice ed eletta anima, Madama Butterfly; né di quell'altro *Liebestod* per suicidio di una piccola e sublime insieme anima come Liù: l'estrema pagina che a Puccini riuscì di finire della *Turandot*, una delle ultime Opere esotiche della storia della musica. Ma già era morta per amore, e proprio per esser stata rifiutata, la protagonista della indiana *Sakùntala* di Franco Alfano: capolavoro che non solo chiude, sebbene alla *Turandot* sia anteriore, per altezza d'ispirazione, l'intero orientalismo musicale, ma che per la sottigliezza dell'esotismo modale e non coloristico raggiunge le vette dell'*Aida*. Sì che la pur meravigliosa Opera indiana *Padmâvatî* di Albert Roussel (1923), posteriore all'uno e all'altro dei capolavori italiani, nonostante la dottrina esotistica, non raggiunge l'altezza della *Sakùntala*. Naturalmente, anche la *Padmâvatî* si termina con un suicidio per amore della protagonista, uccisione il marito. La presenza di danze cerimoniali sia nella *Sakùntala* che nella *Padmâvatî* palesa l'influenza sia dell'*Africaine* che dell'*Aida* sui loro Autori. Paragoni ingenerosi per Meyerbeer e moltissimi altri. Ma qui ci siamo molto allontanati dall'orbita di Verdi. Non tanto per cronologia, quanto per stile.

VI

Un impari confronto

Sin dall'inizio della sua carriera, col *Nabucco*, Verdi s'ispira palesemente al modello del Grand-Opéra, tendesse egli o non tendesse a scriverne in francese per il teatro nazionale parigino. Negare gl'influssi su di lui del genere del Grand-Opéra sarebbe impossibile a chiunque.flussi fondamentali. I quali provengono da una serie di compositori, dei quali Meyerbeer è uno, seppure dei più ragguardevoli. E insisto: ancor più sotto il rispetto della fortuna. Certo, Cherubini, Spontini, Rossini e Donizetti, sono tutti superiori a lui: sotto il profilo musicale e anche drammatico. Il fatto è, lo

ripeto ancora, ch'egli scrive secondo ricette precostituite e quasi industriali, scientificamente calcolate insieme, e talora persino in disaccordo, con Eugène Scribe. Questo è il primo punto che lo rende differentissimo da Verdi: per il quale la ricetta non esiste ed è oggetto di abominio. V'è poi il tema dell'*iter* compositivo. Nel capitolo di questo libro dedicato al *Rigoletto* tentiamo una sintesi sia del metodo compositivo che dell'estetica di Verdi. Ripetiamo che Meyerbeer scrive per lenta accumulazione, aggiungendo pezzo a pezzo. Le sue Opere in parte scaturiscono dalla ricetta, in parte da un'ispirazione non unitaria né sintetica. A questo si aggiunge l'eterogeneità dello stile, che principia con *Robert le Diable* fin quasi a inficiarne il valore, almeno col metro attuale, e ancora si manifesta trentaquattro anni dopo con *L'Africaine*. In Verdi l'ispirazione è sintetica e unitaria, e i particolari ne discendono. L'omogeneità stilistica è assoluta. L'esibizione di dottrina assente, laddove spesso il collega vi cade, rivelandosi più ingegnoso che ispirato.

Nei giudizi sul collega, al quale tanto sarebbe sopravvissuto e che proveniva da una generazione precedente alla sua, Verdi si mostra sempre rispettoso e sovente elogiativo. In un'intervista fatta nel 1892 a Heinrich Ehrlich, dichiara qualcosa che, considerati taluni suoi giudizi (si veda il capitolo sul *Rigoletto*, sotto un profilo generale), si ritorce anche contro se stesso: ma è profondamente fondato. «I musicisti non possono giudicare rettamente gli uni degli altri: leggete ciò che Schumann ha scritto su Meyerbeer, lo saprete»¹². Una lettera del 5 febbraio 1872 a Giulio Ricordi, pubblicata dal Conati¹³, tocca uno dei punti più dolenti della vita musicale: di allora, mille volte di più oggi. E che nei riguardi proprio di Meyerbeer, per la sua fortuna e lo stesso giusto apprezzamento della sua opera, è oggi esiziale: quello dei direttori d'orchestra e dei loro arbitri.

[...] Ah questi direttori sono un vero flagello! - Nelle musiche attuali la Direzione musicale e drammatica è una vera necessità. Una volta una prima Donna un tenore con una cavatina, un Rondò, un Duetto etc. etc. potevano sostenere un'opera (se era un'opera): oggi, nò. Le opere moderne, buone o cattive, hanno intendimenti ben diversi! - Voi che avete in mano una Gazzetta musicale occupatevi di quest'argomento che è di tutta importanza. Predicate il bisogno assoluto di uomini capaci alla Direzione delle musiche teatrali; mostrate l'impossibilità dei successi senza un'interpretazione

intelligente; e flagellate la ciurma degli asini che massacrano le nostre opere, asini che sono per di più impertinenti. Sapete Voi che un Direttore d'orchestra a Napoli ha osato scrivere sopra una partitura di Meyerbeer (credo l'Africana) presso a poco queste parole «Si ometta quest'aria perché pessima, e scritta malissimo, e non si capisce come un Maestro abbia potuto scrivere tale mostruosità»? Avete capito? -

E sì che a suo giudizio, come scrive in una lettera da Parigi a Opprandino Arrivabene del 31 dicembre 1865, «L'Africaine non è certamente la migliore opera di Meyerbeer»¹⁴.

Questa lettera del Maestro consente di affrontare un importante argomento: valido per tutti i compositori, ma in modo particolare per Meyerbeer. Uno dei suoi difetti principali è l'eccessiva lunghezza. Ciò è dovuto all'esigenza del pittoresco, dell'accumulo di materiale eteroclito all'interno della stessa Opera, insomma, del desiderio di produrre la *pièce bien faite*, giusta l'estetica di Scribe. Ma anche al fatto che i brani all'interno delle sue Opere sono concepiti giusta un'architettura macchinosa, fatta di Sviluppi, a volte un po' automatici, e di ripetizioni dopo altri pezzi intercalari. Le esecuzioni correnti, e anche le incisioni discografiche, letteralmente lo massacrano. Direttori d'orchestra ignoranti e presuntuosi tagliano le partiture soprattutto *all'interno* dei pezzi, alterandone del tutto la struttura formale. Stiamo pur sempre parlando di un Maestro, dotato di una tecnica compositiva altissima. Se si ascoltano le esecuzioni di oggi ci troviamo di fronte a un altro Autore, che scrive senza criterio, modula senza arte, ignora i trapassi e concepisce l'opera come una serie irrelata di brani accozzati alla meglio. L'attuale ritorno in voga di Meyerbeer lo riporterà alla tomba per la terza volta¹⁵.

Torniamo al punto principale. La lettera a Scribe nella quale Verdi si mostra entusiasta della Scena dell'Incoronazione del *Prophète* sarà letta a suo luogo, essendo stata scritta durante i prodromi della composizione delle *Vêpres siciliennes*. In genere la critica parigina, ma non Berlioz, considerava Verdi così inferiore al collega da affermare che col tempo e la fatica sarebbe forse riuscito a porsi sullo stesso suo piano: e ciò a proposito delle *Vêpres*, ossia uno dei suoi capolavori¹⁶. Nella minuta di una «memoria» stesa dal Maestro nel 1865 allorché il Parlamento doveva deliberare sul diritto d'autore, si legge: «Gli Ugonotti, p.e. per la vastità del

concetto, per l'invenzione, per gli episodi, per le situazioni, per la pittura dei caratteri, per le passioni e per l'effetto mi sembra lavoro di grandissimo merito...»¹⁷. Da parte di Verdi, se si legge l'elenco dei motivi di apprezzamento addotti (ci sono tutti i termini della sua estetica), è difficile trovare complimento maggiore.

Dunque, la massima equanimità. Verdi non sopportava quel che considerava d'eccesso di *réclame* con il quale Meyerbeer preparava le prime rappresentazioni dei suoi Grands-Opéras: attestato anche da Berlioz. Ciò avvenne pure da parte della vedova per la «prima» de *L'Africaine*. L'opposta attitudine rispetto alla sua, riserbata e sdegnosa. Lo stesso Fétis, che per l'ultima partitura di Meyerbeer aveva così encomiabilmente lavorato, sotto il profilo critico era un acre detrattore di Verdi sin dal 1850. Or la «prima» de *L'Africaine*, avvenuta il 28 aprile del 1865, fu una delle cause, se non la principale, dell'insuccesso, riverberatosi poi in Italia, della seconda versione del *Macbeth*. Il Maestro vi aveva speso energie d'arte e intelligenza autocritica le quali non vanno nemmeno ricordate. Il *Macbeth* in francese era andato in scena al Théâtre Lyrique di Carvalho, per il quale l'Opera era stata riscritta, il 21. Il valore delle due partiture non è nemmeno paragonabile; ma la critica francese fu dell'avviso opposto, ponendo *L'Africaine* infinitamente al di sopra del *Macbeth*. *Mundus vult decipi*.

Un giudizio definitivo, rispetto al difetto fondamentale del collega, è in un'affermazione fatta a Gino Monaldi, della quale la prima parte si trova nel capitolo sul *Rigoletto* di questo libro: l'esigenza per il compositore di scrivere «rapidamente e quasi d'un fiato» e poi dedicarsi alla rifinitura, senza di che risulta il rischio di «produrre un'opera con una musica a mosaico priva di stile e di carattere». La dichiarazione continua con questa parte molto significativa proprio a Giacomo dedicata: «L'eccezione del Meyerbeer non regge; e d'altronde con tutta la potenza del suo genio anche il Meyerbeer dové perdere un tempo lunghissimo per musicare i suoi libretti, e non poté evitare, nemmeno lui, quella slogatura di stile che ne' suoi capolavori apparisce talvolta così sensibile da farli credere quasi fattura di due differenti maestri»¹⁸.

Slogatura, décousu: sono proprio la stessa cosa. *Le décousu du*

style è l'espressione, di bel conio, che, alquanto impropriamente, il Fétis applica alla *Symphonie fantastique* di Berlioz: nella quale esso è solo apparente e in realtà voluto.

Potremmo chiudere il capitolo con tale lapidaria sintesi. Sarà non meno interessante una confidenza fatta da Rossini a Edmond Michotte dopo la prova generale de *L'Africaine*. *Giove* non sbagliava mai.

Ecco. È sempre lo stesso Meyerbeer, quale lo conobbi in Italia tanti anni or sono: incessantemente preoccupato, inquieto, incerto, non sa risolversi a dar libero corso al suo pensiero; dubita di se stesso ad ogni nota, ad ogni battuta dubita del pubblico. Cerca a qualunque costo l'effetto, le sorprese da per tutto e sempre... La vista dei suoi manoscritti mi faceva indietreggiare dallo spavento: egli li rimetteva subito in pulito dieci volte senza esserne mai soddisfatto. Vedete: anche in questa Africana le idee sono brevi, ineguale lo stile; l'uditore stesso riceve da tal musica un'impressione come di tormento: conseguenza inevitabile dello stato d'inquietudine in cui si trovava l'autore¹⁹.

Il celebre «effetto senza causa» di Wagner è, del tutto indipendentemente, affermato anche da Rossini: occorre meditarvi.

I compositori insicuri compongono quasi solo al pianoforte per verificare di continuo come suonino le proprie idee; quelli veramente grandi direttamente alla scrivania, spesso realizzando un pensiero artistico già presente nell'immaginativa. Mozart stese parte della *Clemenza di Tito* in carrozza, tenendo la carta da musica sulle ginocchia. Se di Beethoven possediamo tormentati abbozzi, altri Maestri scrivevano in partitura senza abbozzare alcunché; ovvero, com'è il caso di Wagner per il *Parsifal*, direttamente in partitura a partire da una stenografia su tre pentagrammi, senza poi una sola correzione. Donde la geniale osservazione di Rossini che mi pare chiuda il caso Meyerbeer.

Si era fatto fare dalla Casa Pleyel un piano orizzontale di piccolo formato e di poche ottave per poterselo portare con sé nei suoi viaggi. Passò tre quarti della sua vita al piano. Eppure aveva idee in abbondanza; ma una vecchia abitudine lo faceva diffidare delle prime ispirazioni, talchè le sue idee non prendevano una forma definitiva se non dopo essere state manipolate in mille modi sui tasti. Ciò non gl'impedì di scrivere capolavori, ma a qual prezzo Iddio solo lo sa!

¹ Da ultimo, Gloria Staffieri, *Musicare la Storia. Il giovane Verdi e il grand opéra*, Parma, Istituto Nazionale di Studi Verdiani, 2017. Ivi tutta la possibile bibliografia e sul

Grand-Opéra e su Verdi: e rimando dunque a tale volume per una bibliografia troppo numerosa per esser citata nel presente libro.

² Jean-Claude Yon, *Eugène Scribe. La fortune et la liberté*, Saint-Genouph, Librairie Nizet, 2000.

³ Sulle quali, oltre l'accenno nel capitolo sulla *Jérusalem*, faccio ampia trattazione nel capitolo sulle *Vêpres siciliennes*.

⁴ Nella competentissima «voce» dedicata a Meyerbeer nel dizionario musicale *Grove's*.

⁵ Traduzione di Guido Manacorda, Firenze, Sansoni, 1949.

⁶ All'inizio di *Lucien Leuwen*, Stendhal fa dire al suo protagonista, nel 1835: «È buffo mio cugino, mi fa pensare alla signora Grandet, secondo la quale sarebbe importante per me andare a messa: "È una cosa indispensabile, quando si è destinati a ereditare una grande fortuna e non si porta un grande nome"».

⁷ Per quanto concerne un'influenza che la *Valse Infernale* di *Robert le Diable* avrebbe sulle apparizioni diaboliche di Giovanna, si veda il *Capitolo Ottavo. Da Parigi a Mantova...*, *infra*, p. 142. Ma assai interessante è che la *Valse Infernale*, come ha scoperto Emilio Sala, è un effetto del *mélodrame* del teatro di *boulevard* inventato dall'attore Frédéric Lemaître per un adattamento del *Faust* di Goethe messo in scena alla Porte Saint-Martin nel 1828.

⁸ Mi ripeterò quasi testualmente, a proposito di questo luogo, nel capitolo sul *Don Carlos*: mi si perdonerà. Non potevo qui troncargli il ragionamento né lì rimandare a centinaia di pagine indietro e poi tornare al discorso principale.

⁹ Si trova già nel *Supplement* dell'edizione Fétis ma da lui non immesso nell'edizione preparata per l'esecuzione all'Opéra. Oggi esistono un'edizione della partitura intitolata *Vasco de Gama* (Boosey & Hawkes) e un'edizione discografica.

¹⁰ In una lettera senza data a Franco Faccio, probabilmente - dice il Budden (*The Operas of Verdi*, London, Cassell, 1973; la traduzione italiana, *Le opere di Verdi*, III, Torino, EDT, 1985, p. 26) -, del 1879, leggiamo queste acerrime parole sullo stato del teatro in Italia: «È ammalato che si muore e che bisogna tenere in vita ad ogni costo. [...] Trovate opere buone o cattive (pel momento s'intende) basta che attirino gente. Voi direte che ciò non è degno, non è artistico e *imbratta l'altare* [occorre spiegare: Boito aveva scritto una sgraziata poesia quindici anni prima nella quale si definiva la musica italiana *un altare bruttato come un muro di lupanare*, infastidendo moltissimo Verdi che scrisse «ch'egli lo netti»; non importa, *netterete* dopo]. Se i teatri si chiudono non si aprono più. E se il *D. Carlos* non fa danari, mettetelo da parte e sollecitate il *Roi de Lahore*; opera di molti pregi, opera attuale, non umana, adattissima in quest'epoca di verismo in cui non si fa nulla di *vero*, opera quasi sicura, tanto più se avete il compositore, ch'è dolce di carattere com'è, e non troppo difficile, si acquisterà la simpatia degli esecutori, delle masse orchestrali e corali, e da questa e per questa del pubblico. Poi forestiero!... L'ospitalità!... Il solito pranzo artistico». L'irritazione di Verdi conduce a volte a ingiustissimi giudizi.

¹¹ Marcello Conati, *Interviste e incontri con Verdi*, Milano, Il Formichiere, 1980; seconda edizione, Torino, EDT, 2000, pp. 313-6.

¹² *Ibid.*, p. 256.

¹³ *Ibid.*, p. 327.

¹⁴ *Ibid.*, p. 49.

¹⁵ Debbo fare un'eccezione rispetto ai vari Palumbo, Villaume, *et similia*, che con i loro danti causa, ossia i soprintendenti ove hanno lavorato, si sono permessi tali scempi. L'incisione de *L'Africaine* sotto il nome di *Vasco de Gama*, giusta l'edizione critica, diretta da Frank Beermann, seppure adotti il Finale di tale edizione critica, che non può non suscitare perplessità, rispetta l'architettura dei pezzi e rende giustizia alla forma siccome

concepita dall'Autore.

¹⁶ *Ibid.*, p. 20. Vedi anche, a p. 28, la lettera di Piave a Ricordi del 5 maggio 1854.

¹⁷ La minuta della «memoria», conservata a Sant'Agata, venne pubblicata da Alessandro Luzio nei *Carteggi Verdiani*, vol. IV, Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 1947, p. 134.

¹⁸ Gino Monaldi, *Verdi 1839-1898*, Milano 1925 (terza edizione).

¹⁹ Radiciotti, *op. cit.*, III, p. 449. Il Radiciotti, che ha steso l'opera ancor oggi più completa quanto a biografia (a mano a mano corretta dai successivi autori), è tuttavia, giusta un costume che la filologia mai aveva avuto, alquanto reticente sulle proprie fonti, pur non inventando mai, come invece fa il famigerato Abbiati per Verdi. A volte cita in italiano fonti francesi, a volte in francese fonti italiane ma reperite in libri francesi. Può mandare il lettore alla disperazione; ma i suoi meriti me lo fanno perdonare.

CAPITOLO TERZO

Ernani: la vendetta dall'orlo della tomba

I

Il primo incontro con Victor Hugo

Dopo i successi del *Nabucodonosor* (1842) e de *I Lombardi alla prima Crociata* (1843), l'*Ernani*, rappresentato per la prima volta il 9 marzo 1844, è un punto di svolta per la carriera di Verdi. È la sua prima Opera messa in scena, invece che alla Scala, alla Fenice; e su questo tema, il rapporto con la Fenice, cito spesso il fondamentale libro di Marcello Conati. È la prima Opera non più di modello grandioso-corale ma «soggettivo-romantico», anche per il suo svolgersi nel tardo Rinascimento invece che nell'Antico o nell'Alto Medio Evo. È la sua prima Opera il testo della quale deriva da un Dramma francese, e proprio di Victor Hugo, che resterà indissolubilmente legato a lui per il *Rigoletto*. È la prima Opera il testo della quale è commesso a Francesco Maria Piave, che per vent'anni sarà il suo più fedele e devoto collaboratore. È il suo primo successo internazionale, così clamoroso da porlo fra i principali compositori del pianeta: Donizetti era ancora vivo e stava producendo le sue cose più belle, e il *Rienzi* di Wagner era già stato rappresentato; e v'era Meyerbeer. Altrimenti non ci sarebbero stati rivali: ma i due colleghi, l'uno per la precoce morte, l'altro per l'isolamento politico, sarebbero stati ben presto fuori giuoco.

Dopo *I Lombardi*, il Maestro aveva deciso di cambiar genere. Già tale seconda Opera era stata scioccamente accusata d'esser un

tentativo di replica del vincente schema della prima. Poi s'era orientato verso Hugo, senza ancor scegliere decisamente un testo. Infine, da tre lettere, la prima del 10 ottobre a Piave (lo trattava ancora con cortesia e rispetto), una al conte Mocenigo del 10 novembre, una a Brenna, segretario della Fenice, del 15 novembre 1843, mostra di aver deciso e di aver già delineato lo svolgimento del Dramma e i suoi caratteri. Il povero Piave non lo sapeva, ma in quel momento principiava il suo martirio; che tuttavia l'ha consegnato alla storia.

Or l'*Hernani* di Hugo è un Dramma così malfatto, goffo e inverosimile da esser addirittura ridicolo. Se si pensa quale altezza raggiunga il poeta lirico si resta esterrefatti: è come se fossero due autori diversi. Ma ancor più ridicole sono le vicende della prima rappresentazione, avvenuta il 25 febbraio del 1830, che fanno parte come una pietra miliare della storia della letteratura francese sotto il nome de *La bataille d'Hernani*. E non si tratta nemmeno di una disputa politica. La disputa era fra la cosiddetta nuova letteratura, o letteratura libera, e la letteratura classica, o classicista. Certo, in quegli anni il cosiddetto classicismo non produceva gran che. Ma il fatto che Nerval, Gautier, Borel, Balzac, Berlioz, Piccinni, Kreutzer, e altri, più i convenuti dalla provincia, si legassero come un partito politico per sostenere i diritti di quest'arte in apparenza libera, nuova e incoercibile, fa comprendere quanto difficili fossero i tempi. La *bataille* in realtà fu un affare giornalistico; durò per settimane, con le più stravaganti affermazioni dalle due parti, *prima* che il Dramma venisse rappresentato. Dietro, erano interessi, non dirò economici, certo ideologici. E nel cattivo gusto del testo, al quale la censura di Carlo X non mosse obiezioni, già vediamo il gusto dell'imminente Luigi Filippo.

Or l'inverosimile e il ridicolo del Dramma, tali che persino Dumas si sarebbe vergognato di farne un testo, nascono da un'immagine degna di un romanzo d'appendice d'un affatto letterario (basso-letterario, insisto) «onore» spagnuolo. Il protagonista, il tenore, appartiene alla più alta nobiltà iberica; ma suo padre, per essersi opposto al Re - ossia il padre di Carlo V (V in quanto futuro Imperatore; I in quanto Re) - si è visti confiscati tutti i beni e, a

quel che si capisce, privato dei suoi titoli. Onde il giovane, adottato il nome di Ernani, si è posto a capo di una banda di ribelli a lui fedelissimi che mettono a ferro e fuoco la provincia. Intanto, il nobile masnadiero si è perduto innamorado della nobile Elvira de Silva, la quale è ristretta nel castello dello zio e tutore, Don Ruiz de Silva: costui a sua volta ne è innamorato e sta per sposarla. Ma il terzo incomodo è il Re: pur egli caduto nel fascino della troppo bella e fiera giovinetta. Non vorremmo ricordare ai mani di Hugo che le profferte regali, sia a donne sposate che nubili, per principio non si rifiutano. Se Elvira accettasse, sia di esser Regina che semplice prediletta del Re, la storia sarebbe già risolta. Si complica invece per quattro atti. Ernani e il Re vengono contemporaneamente sorpresi da Silva nel tentativo di sedurre Elvira; peraltro il tutore, chiamato «veglio» quasi fosse un valetudinario, non ha che sessant'anni: a quell'epoca, e anche a quella degli anni 1830-1844, e oltre, matrimonî tra sessantenni e donne di sedici anni erano cosa di normale amministrazione. Onde anche il continuo «veglio» suona ridicolo: nel capitolo sulla *Traviata* leggeremo che Marie Duplessis, ossia il personaggio storico onde sorge quello letterario, aveva un amante ottantenne, sovventore e geloso. Sorpresi dal Silva i due, il Re si fa conoscere per tale, fa passare Ernani per uno della sua scorta e per il momento le cose si acquietano. Ma Ernani deve rapire Elvira la notte successiva; e di nuovo viene scoperto. Silva lo sfida a duello; egli si rifiuta sostenendo che da parte sua sarebbe slealtà combattere contro un uomo tanto più anziano. Il Re, insalutato ospite, torna di nuovo; allora Silva nasconde Ernani, che in quanto suo «ospite» è «sacro», in un tramezzo posto dietro un proprio ritratto nella galleria delle immagini di famiglia. E siccome Ernani non vuol duellare con Silva, una volta che riuscisse a esser libero, veniamo alla proposta assurda: s'impegna a morire in qualsiasi istante il vecchio glielo chieda. Gli dona il suo corno: basta ch'egli ne oda il suono e si ucciderà.

Il III atto si svolge nella cripta di Aquisgrana ov'è seppellito Carlo Magno. La Dieta è riunita nella sala superiore per eleggere il nuovo Imperatore. Re Carlo ambisce all'Impero, e sa anche che una turba di congiurati è celata nel luogo per ucciderlo. Ernani e Silva,

provvisoriamente alleati, ne fanno parte. Mentre la statura morale del Re cresce, e proprio quando i congiurati vengono scoperti, si odono i tre colpi di cannone: segnale convenuto che l'eletto è Carlo. Il nuovo Imperatore comanda che duchi e conti siano decapitati, gli altri congiurati vadano in prigione. Ernani si ribella, invoca il suo stato e i suoi titoli: anche a lui tocca il ceppo. Per la gioia dell'elezione Carlo V perdona a tutti e restituisce a Ernani, Don Juan d'Aragona, titoli e possedimenti, nonché ordina che sposi Elvira.

Ma alla festa nuziale del IV atto s'ode il corno; Silva compare ed esige che il giuramento sia adempiuto. Invano egli ed Elvira lo supplicano. Ernani si uccide. Nel *Dramma di Hugo Elvira* (Doña Sol) si pugnala, e con lei lo stesso Silva: che ha ottenuto un'inutile vendetta. La tela dell'*Ernani* di Verdi cala con un semplice svenimento della giovane donna, sotto gli occhi di Ruiz. Se l'inverosimile vicenda si fosse verosimilmente svolta fino al richiamo del corno, il duca e conte Juan non avrebbe fatto altro che dare ordine di acchiappare il vecchio e impiccarlo. Onore mancato? Giuramento in nome del defunto genitore? Solo un debole di mente ci avrebbe fatto caso. E il bandito, restituito allo stato di grande nobile, diviene debole di mente nel momento più fulgido della vita. Giuramento per giuramento, quello fatto a Elvira aveva perduto di valore rispetto all'altro? Ma ecco l'«onore spagnuolo» com'è inteso dalle platee francesi le quali, per senso dell'onore, di lì a qualche mese detronizzeranno Carlo X. È lo stesso onore che, sempre di lì a poco, ispirerà a Delacroix la pescivendola a seno nudo, che, sulle barricate e col tricolore in mano, guida le «gloriose giornate» di luglio tra monellacci, cadaveri, facce patibolari e una mamma di famiglia morente e supplicante. Incredibile come un così grande pittore possa aver dipinto qualcosa di gusto così efferato. Potrebbe essere di Hugo, se avesse tenuto il pennello in mano. Meglio avrebbe fatto, Delacroix, se alla pescivendola avesse attribuito le fattezze di Luigi Filippo, l'artefice del tutto.

Si badi: ciò che ho tentato di riassumere è il *Dramma* siccome sortito dalla penna magistrale di Piave, che guidato da Verdi taglia, sunteggia, omette. Ci vorrebbero decine di pagine per sintetizzare i versi di Hugo, pieni di monologhi e, al solito, di battute e

calembours. La musica di Verdi compie un miracolo, donando, se non verità, bellezza alla vicenda. Ma io mi domando: per quanto solidali tanti grandi nomi dell'arte potessero essere con Hugo, com'è potuta la rappresentazione di un Dramma siffatto non esser interrotta da risate e fischi, e addirittura costituire un trionfo, invece che dei più illustri fiaschi, negli annali della letteratura francese?

II

Da un testo ridicolo a un'«Opera romantica»

Salvo il III atto (o «parte», come sull'esempio di Hugo Verdi sovente chiama gli atti nel suo primo periodo), ch'è una parentesi di solennità e coerenza, Verdi non si spaventa in alcun modo. E sarei curioso di conoscere l'Opera di Vincenzo Gabussi tratta dal Dramma nel 1834; mentre è ben noto che Bellini aveva divisato di farne anch'egli un'Opera (Bellini!), i frammenti della quale finirono, e lì con assoluta coerenza, nella *Sonnambula*. L'angelico Bellini a dipingere in note il demonio Silva!

Verdi non si spaventa perché adotta una qual metamorfosi stilistica rispetto ai due precedenti successi; è quasi ovvio aggiungere che ciò non gli portò alcun favore da parte del poeta, il quale (lo si legga in Budden), come al solito, s'indignò per come la sua sublime poesia, il suo sublime soggetto, erano stati involgariti, dimidiati, resi incomprensibili, etc. Vedremo ripetersi l'indignazione di Hugo nel caso del *Rigoletto*. E sebbene a lui fosse toccata un'accoglienza che mi ostino a considerare ingiusta e inspiegabile, l'immenso successo dell'Opera di Verdi dovette ingelosirlo enormemente. Dal momento che nulla ebbe da dire contro Gabussi, l'interesse a conoscere quest'Opera aumenta. Dev'essere o del tutto inoffensiva e anodina, ovvero talmente brutta da piacere all'autore dell'*Hernani*.

La metamorfosi stilistica scelta da Verdi per l'*Hernani* consiste in ciò. Lo stile solenne, religioso-patriottico (che sono la stessa

cosa) dei due successi precedenti è abbandonato in gran parte con quello che potrei chiamare un salto all'indietro. A modo suo bellineggia e donizetteggia (ma non *rossineggia*: nell'*Ernani* non vi sono echi del *Guillaume Tell*, salvo il coro dei cospiratori, che direttamente viene da Meyerbeer ispirantesi a Rossini) alleggerendo lo stile - ma mai involgarendolo - verso un tipo che si chiamerebbe «romantico» e che ritroviamo in Opere «atipiche» come *I Masnadieri*, la *Luisa Miller*, e un capolavoro, *Un ballo in maschera*. Un tipo, questo dell'*Ernani*, che, grazie alla bellezza delle melodie, incantò il pubblico di tutt'Europa. Vogliamo aggiungere, e mi scuso se lo ripeto, se il cattivo gusto dell'epoca Louis-Philippe in qualche modo collimava con il genere melodico-sentimentale dell'*Ernani*? Ma Verdi credo che non se n'accorgesse nemmeno, né avesse avuto l'astuzia di accorgersene. Si tratterebbe comunque, quella con lo stile Louis-Philippe, di un'analogia falsa ed esteriore, perché il «romanticismo» dello stile dell'*Ernani* è quasi sempre di alta eleganza. I masnadieri compagni di Ernani eleganti non possono essere, sono pur truci, ma sono più aerei persino dei compagni di Manrico. È vero che non sono zingari. Per converso, il «cattivo» del *Trovatore* è uno squisito gentiluomo, non un tipaccio animato solo da odio come Silva, il «cattivo» dell'*Ernani*.

III

Tre innamorati per una vergine aragonese

L'Opera principia con un brevissimo Preludio composto da accordi di ottoni su «tremolo» degli archi: la loro melodia è un'anticipazione del giuramento di Ernani di morire a comando: la prima volta ch'egli lo pronuncia, verso la seconda parte del II atto. Segue una sezione lirica nella quale gli strumentini emettono, sempre in Do maggiore, un delicato Motivo: anticipazione (o, come vuole il Budden) perfezionamento di quello della Romanza cantata da Ernani nel I atto, *Come rugiada al cespite*. Il Motivo viene elegantemente sviluppato per tre pagine; e si passa all'Introduzione.

È fatta, ovviamente, del ritratto dei briganti che inneggiano alla loro vita selvaggia e al piacere del vino. Nella successiva opera di Verdi troveremo pagine consimili, più o meno lo sviluppo dello stesso modello. Anche questo è «romanticismo» stile Luigi Filippo; il cattivo gusto del coro quasi avvicina Verdi a quello di Hugo. Ma mi domando: il capostipite della pagina - la cui ascendenza letteraria risale a Byron - e delle sorelle, è il coro di briganti che si trova all'interno del coacervo costituito dal *Lélio* di Berlioz, coetaneo del *Dramma* di Hugo. Possibile che Verdi non lo conoscesse? Non pretendo parlare dell'ultimo tempo della Sinfonia *Harold en Italie*, ch'è cosa troppo complicata per questa semplicissima situazione e che Verdi avrebbe giudicato tale da far scappare il pubblico all'inizio dell'Opera. Ma il *Lélio*?

Benché ubriachi, i banditi colgono tristezza nel volto del loro capo. Gli danno così occasione per una delicatissima Cavatina, *Come rugiada al cespite*. Ne consegue, tutti convengono, che l'unica via sia rapire la vergine nubenda dal vecchio zio. Ella ha già dato l'assenso. In luogo d'una vera Cabaletta, e sempre accompagnato dal coro, Ernani canta una seconda parte, *O tu, che l'alma adora*, preceduta da un delicatissimo «ponte», *Dell'esiglio, nel dolore*. In questo brano Verdi trova per il suo protagonista meravigliose melodie; soprattutto, gli attribuisce il carattere d'un lirismo che diresti già rassegnato e sconfitto: un lirismo che quasi non chiameresti verdiano. Eppure... Ecco già di quale metamorfosi è capace il Maestro di fronte al modello letterario.

I personaggi dell'*Ernani* sono tutti fortissime personalità, nel bene e nel male: un po' meno, forse, il protagonista: il destino di sconfitta che porta entro di sé rende affatto inutile il nativo coraggio, il nativo orgoglio. Nel male lo è solo il «veglio» Silva; eppure Verdi riesce a inserirgli nel carattere un lampo di umanità, quando due volte egli si confessa conscio della contraddizione fra gli anni che reca sulle spalle e il carattere giovanile del suo amore. Una parentesi che non porterà alcuna conseguenza, visto che a partire da un certo momento lo scopo della sua vita pare diventato solo quello di gioire della morte di un giovane diventato per lui nemico acerrimo.

Ora facciamo la conoscenza con quello che di tutti pare il carattere più forte. Elvira si trova in sostanza prigioniera nel castello del tutore e dovrà sposarlo il giorno seguente; ma si rafforza all'idea del rapimento organizzato. La Cavatina *Ernani, Ernani involami* è una perfetta descrizione del suo carattere: colorature sparse si accompagnano a una melodia di natura ferrea, composta com'è di salti e ampî intervalli alternati a «tirature». Un'immagine di bellezza e di forza quasi virile. Le donne del suo seguito, ignare di tutto, la festeggiano per la sua fortuna; e Verdi scrive il secondo pezzo «pittorresco» della sua opera, il primo essendo la Tarantella dei *Lombardi*. Questo è in stile spagnolesco: non mi stanco di ripetere che l'esotico musicale è quasi intercambiabile, prima della fine del secolo. Di simile genere della Cavatina, e più forte espressione, è la Cabaletta *Tutto sprezzo che d'Ernani*, nella quale ella invoca il tempo, che si affretti affinché il ratto avvenga al più presto. Il binomio Cavatina-Cabaletta riesce a essere rappresentazione di un carattere e insieme espressione di pura bellezza, a onta della forza quasi virile che ho detta. Vi si coglie una quasi ovvia affinità con lo stile del tardo Donizetti.

La costruzione drammatica fa pensare un po' al teatro di *boulevard*: i personaggi si presentano uno alla volta. Adesso è il turno del Re. Ma non gli è affidato un autoritratto, come nei primi due casi, sebbene quello ch'egli spera essere il definitivo assalto a Elvira. Anche Carlo si esprime con un meraviglioso e delicato lirismo, che non solo è lontanissimo dal personaggio storico, ma anche dalle figure regali presenti nell'opera di Verdi: da Federico Barbarossa al figlio stesso di Carlo, Filippo II - ma quanti anni sono passati dall'*Ernani* al *Don Carlos*! Naturalmente, Silva è ancora assente, e Carlo lo sa. Scivola sulla delicatezza del Re bemolle maggiore e dichiara a Elvira (s'immagina non per la prima volta) il suo amore: *Qui mi trasse amor possente*. Di Silva non è proprio questione: Carlo ben sa che la sola passione di Elvira è Ernani, e a lui si contrappone. Com'è possibile che una simile dama ami un bandito? Ella risponde con un'epigrafe nel registro medio-grave: «Ogni cor serba un mistero». Carlo non si scoraggia e, con cortesia trobadorica, le risponde: «Quello ascolta del mio cor». Ciò serve a introdurre la Cavatina del Duetto: siamo scesi di una terza, in Si

bemolle maggiore, così che il baritono può fare il più agevole uso della tessitura acuta; purché il cantante possenga il *piano* proprio in tale impervia zona vocale: *Da quel dì che t'ho veduta*. La melodia è d'incanto irresistibile: ma non per Elvira. In Re bemolle minore - e qui restiamo - gli getta in faccia un aspro rifiuto. Quando si ritorna al Si bemolle Elvira non è meno ferrea; nel mentre tenta di afferrarla, ella - per la prima volta nell'Opera - esibisce il pugnale che reca sempre con sé. Suicidio, ma non impunito: ucciderà anche il Re. È il momento che appaia Ernani.

Principia un lungo Terzetto l'interesse del quale è solo nella solidità ritmo-melodica. Dopo un Declamato nel quale Carlo minaccia inutilmente il masnadiero e gl'ingiunge di fuggirsene, giacché per sprezzo gli fa salva la vita, prende le mosse l'*Allegro vivacissimo* in 4/4. Elvira ed Ernani cantano all'ottava, ma parole diverse e di significato opposto. Il fiero carattere della Aragonese è sdegnato contro ambedue, che, introdottisi nascostamente in casa sua, osano insidiare il suo onore; e mostra il pugnale che porta sempre celato su di sé minacciando di uccidersi se il suo onore non verrà immediatamente riparato. Ernani si rivolge a Carlo. Costui dapprima si limita a interiezioni, poi partecipa alla melodia o all'ottava con i due, o all'unisono con Ernani o per terze con lui. È un brano costruito in modo rudimentale, ma ciò non si coglie grazie all'estrema velocità. Con tutta la cattiva volontà, non si riesce nemmeno a trovarlo brutto; ancora una volta si deve osservare che la «rozzezza» del giovane Verdi è un luogo comune: il Terzetto assolve perfettamente il suo fine drammatico.

Era ora che finalmente entrasse Silva: per dar luogo a un complesso Finale in più sezioni. Vedremo ch'esso è costruito esattamente sullo schema del Finale creato da Rossini soprattutto nelle sue Opere Serie. Dopo un Declamato nel quale Don Ruiz chiama tutti i suoi cavalieri presenti a testimone del disonore ch'è costretto a subire, canta un'Aria in forma di monologo che, come ho detto, è il solo dei due tratti di umanità da Verdi conferiti al personaggio, *Infelice! e tu credevi*. La melodia è ampia e nobile: e potremmo aggiungere: non si addice, se non in questo particolare momento, a un personaggio al fondo ignobile qual è Silva: giacché

la brama di vendetta, spinta all'estremo contro un indifeso, è cosa ignobilissima. Non dimentichiamo che Ernani gli offrirà la vita senza essere in potere del Duca, solo per essersi rifiutato, egli così giovane e forte, di duellare contro un uomo più vecchio di lui. Chi approfitta di una circostanza siffatta è solo un essere abietto. Ma chiudiamo la parentesi: non solo la melodia è ampia e nobile, ma trova un'acme di splendido pathos là ove flauti, oboi, clarinetti, fagotti, prima tromba, primi violini e violoncelli, raddoppiano la frase (in corsivo il raddoppio) «mi dovevan gli anni almeno *far di gelo ancora il cor*». La tonalità maggiore (La bemolle) rende singolarmente solenne il tono dell'Aria, nella quale il sentimento espresso perderebbe di nobiltà se fosse in modo minore. Quanto al raddoppio che ho indicato, è un esempio di quello che la letteratura tradizionale considera la «rozzezza del giovane Verdi». Or il procedimento, forse rudimentale sulla carta, se il cantante è dotato di voce risonante e il direttore d'orchestra sa dosare e amalgamare il timbro, riesce, all'ascolto, stupendo.

Subito dopo Silva chiede le armi per battersi in duello prima con l'uno, poi con l'altro. Ma in quella entra lo scudiero regale e rivela l'identità dell'ancor incognito cavaliere. Incomincia un Concertato *Andante*, dapprima a voci sole, aggiungendosi poi gli strumenti che a grado a grado raddoppiano la melodia principale. Il brano è ampio, le voci e il coro sono divise in blocchi. L'inizio sono le parole di Carlo, rivolte a bassa voce allo scudiero,

Vedi come il buon vegliardo
Or del cor l'ira depone,
Lo ritorna alla ragione
La presenza del suo re.

La frase ha un'ironia involontariamente pirandelliana. Il brano è costruito in modo così eufonico da non aver bisogno di particolari modulazioni. Ognuno dei personaggi esprime il proprio sentimento, e all'amore che Ernani riconferma a Elvira ella risponde che il suo solo conforto è la costanza nella fedeltà. Siamo al «tempo di mezzo» prima della Stretta. Silva è costretto a scusarsi col Re, e questi ha persino il garbo di giustificare la sua inopinata presenza col pretesto della necessità di consultare un uomo fedele e saggio su

importanti e urgenti affari di Stato. Dico la buona creanza giacché ha valore universale il proverbio – in quell’epoca validissimo – ch’esprimo nella mia lingua nativa, «’o Rre nun face corna». Nell’Opera, è vero, il detto soffre eccezioni: vi si ribellano Fernand, il protagonista della *Favorite* di Donizetti, Rigoletto, Renato, il cornuto de *Un ballo in maschera*. Nella vita, invece, specie quando i Re comandavano, non c’era marito che dal cielo non invocasse siffatta provvidenza. Ma oggi possono chiederla intorno a personaggi del calibro di un Gianni Agnelli, di un Berlusconi. A volte i tempi cambiano in peggio.

Durante il «tempo di mezzo» il Re chiede a Silva ospitalità per la notte per sé e i suoi. Con un tratto di generosità finge che Ernani faccia parte della schiera in quanto suo «fido» e lo spedisce subito via sussurrandogli «Vuo’ salvarti...»; mentre Elvira ringrazia il cielo, cupamente il bandito dà inizio alla Stretta rispondendo al Re che tanto gli è «fido» da voler inseguirlo per tutta la vita per ottenere vendetta. Egli principia la sua frase in La minore e la conclude in maggiore; Elvira gli risponde simmetricamente ma la frase ha un terzo membro nel quale le voci si uniscono pronunciando insieme una nuova melodia in La maggiore. A questo punto la tonalità è instaurata in armatura e la Stretta vera e propria ha inizio. Dico «vera e propria» giacché la frase degli amanti formalmente non ne fa parte. La Stretta si svolge secondo il collaudato schema rossiniano delle voci che procedono in *crescendo* omoritmicamente. Ma riserba una sorpresa. Quando giunge a quella che, a tutti gli effetti, sarebbe la conclusione, tutti si arrestano sull’accordo di dominante, Mi maggiore; e dopo una lunga pausa il Motivo principale, circondato di fanfare, di corni e trombe, riprende diversamente sviluppato. Esempio assai originale di Stretta duplice, o doppia.

IV

Il primo sposalizio mancato. Ernani si offre vittima volontaria al vecchio Silva

Nell'*Ernani* alcun matrimonio progettato va a buon fine. Il II atto principia durante la festa nuziale tra Silva ed Elvira. Lo spozalizio non s'è ancora svolto. L'atmosfera festiva è arricchita dalla presenza della banda, la quale partecipa a un generale ritmo di danza. Non festa paesana di Busseto, come taluno vuole, ma piuttosto qualcosa di simile a una Polka parigina in tempo binario; o, per voler esser più precisi, una sorta di Allemanda polkizzata: per tenersi in equilibrio fra un lieve arcaismo e l'eleganza moderna. Ma siccome a Parigi non siamo, e Silva è più altero che caratterizzato da buon gusto, questa danza non è un capolavoro di raffinatezza.

La festa non è brevissima; vi partecipa il coro, e vi sono gli augurî delle donne. Ma si prepara un forte colpo di scena. Ernani appare travestito da pellegrino; e chiede ospitalità. Per la casata dei Silva l'ospitalità è un'istituzione sacra: e l'ospite è signore. Ma durante la breve conversazione entra Elvira, che viene presentata al pellegrino come sposa del padrone di casa. L'ira di Ernani erompe incontenibile. Su di un accordo di dominante di Do minore, egli offre a Silva, quale dono nuziale, la sua testa. Le sue masnade sono state sconfitte, ed egli è solo e fuggitivo: intascherà la taglia. Qui incomincia uno splendido Terzetto in Do maggiore aperto da un'ampia frase di Ernani che si chiude con la voce montante nella tessitura e ricadente su queste parole: «Sono il bandito Ernani, / odio me stesso e il dì». E supplica di consegnarlo al Re, affinché così la sua vita e la sua infelicità siano per finire. Elvira implora pietà, ma nello stesso tempo virilmente Silva ricorda la tradizionale lealtà della sua casata: mai egli verrà tradito. La melodia del Terzetto è, ripeto, bellissima; si potrebbe solo eccepire che ancora una volta le voci cantano omoritmicamente parole dal significato opposto, sì che persino il distinguerle è talora difficile.

Intanto Ruiz si allontana per munire il castello da possibili assalti. Gli ci vuole del tempo; tanto da consentire agli amanti un Duetto in piena regola. Preceduto da un drammatico *crescendo* Ernani aggredisce Elvira: «Tu... perfida!... come fissarmi ardisci!». Con la consueta fierezza, la dama risponde che tutti davano Ernani per morto; e che il pugnale era pronto perché ella si uccidesse sull'ara nuziale. E chiude il discorso con una frase *Adagio* piena di

meraviglioso pathos: «non sono, non sono rea, come tu sei crudel». Il Do minore si chiude su di una falsa cadenza in La bemolle, quasi a mostrare la speranza che Elvira nutre in cuore. Silva è ancora lontano. Così, collegati da un «tempo di mezzo», i due hanno agio di cantare una seconda parte del Duetto: *Ah, morir potessi adesso*, in Sol maggiore, ove la melodia è circondata dagli intarsî degli strumentini e dell'arpa. Un altro esempio del miglior lirismo di stile donizettiano; e testo tristemente presago, ch  il loro amore, su questa terra, procurer  loro «solo affanni».

Finalmente Ruiz si presenta. Nel mentre incomincia a minacciare (e qui i raddoppi di fagotti e contrabbassi hanno un loro ruolo efficace), lo avvisano che il re Carlo, con una schiera,   alle porte del castello. Silva d  ordine di aprire: Ernani invoca la morte ma il vecchio gli promette peggior vendetta. E la sezione di Terzetto continua, vivamente drammatica, fra suppliche di morte, e di piet  per Elvira, da parte di Ernani. Il vecchio   irremovibile. Intanto nasconde Ernani in un vano segreto scavato dietro il proprio ritratto. Non siamo lontani dalla farsa di Labiche, ma la tensione drammatica impressa da Verdi riesce a dar coerenza alla veloce scena.

Entra il Re: non dimentichiamo che, secondo la storia,   un sedicenne, dunque un coetaneo di Ernani. E che conosceva la lingua castigliana in modo incerto, essendo solito esprimersi in fiammingo. Dir  di pi : la meravigliosa eleganza cavalleresca che Verdi gli inventa   storicamente tanto pi  inverosimile giacch  egli venne allevato dal cardinale Adrian Florensz di Utrecht, che fu anche Papa ed   ricordato come il pi  rozzo pontefice che mai fosse, odiatore dell'arte e debole conoscitore del latino. Per fortuna questo Adriano VI regn  pochissimo, pretendendo con megalomania di riformare la Curia, che gli rideva in faccia. Dunque, il sedicenne interroga Silva con tono ironico: come mai il suo castello   stato all'improvviso fortificato? E gli rinfaccia che, sconfitto Ernani, l'ultimo dei ribelli, non pu  aver ottenuto ricetto altrove che da lui.

Glione chiede la consegna. La drammaticit  della Scena cresce: scalette ascendenti e discendenti di strumentini e archi sono

immagine di minaccia, il timpano rulla sordamente. Ma Silva con la massima calma risponde che un pellegrino gli ha chiesto ospitalità, la quale per la sua casata è sacra. Piuttosto, offre in cambio la propria testa. «Non tradiscono i Silva». È questa una forma di generosità spinta all'estremo, o di un orgoglio nobiliare spinto, esso sì, all'estremo, per affermare davanti alla Storia un altro episodio di gloria della casata? Per me, si tratta di domanda retorica. Carlo dà ordine di frugare ogni angolo del castello. Silva resta impassibile. L'Aria di Carlo *Lo vedremo, o veglio audace*, in La maggiore, minaccia le più terribili pene a chi sfida il suo Re; la melodia è ampia e nobile. Silva, che funge quasi da «pertichino», risponde due volte con una frase non meno nobile. E la differenza di carattere è mirabilmente delineata. L'ira di Carlo si dipinge con i salti e la tessitura acuta della voce; Silva, con assoluto autodomínio, nella tessitura media e in piccoli intervalli ravvicinati, replica: «No, de' Silva il disonore / non vorrà d'Iberia un re». Il tono non è della supplica: è della constatazione, la constatazione che un fatto così incredibile possa avvenire. Con la stessa calma offre la sua testa in pegno. Ciò ch'è drammaticamente inverosimile è ch'egli sta proteggendo per puntiglio il suo peggior nemico da un nemico ancor più pericoloso: ignora, infatti, che Carlo è a sua volta innamorato di Elvira e, col suo potere, può farla sua sol che lo desidera.

Uno di quei veloci cori sillabati della scorta del Re comunica che del bandito non c'è traccia. Carlo dà ordine di sottoporre Ruiz a tortura: a quel punto parlerà. Si vede che non lo conosce abbastanza. Ma appare all'improvviso Elvira a chiedere pietà. Carlo dichiara che per Elvira è disposto a concedere tutto; e aggiunge: «Mi segua... o del colpevole...». Ed ecco l'altro punto nel quale Verdi desidera riconoscere a Silva una forte umanità. Una modulazione a Fa maggiore prepara un improvviso Si bemolle a metà della battuta: e il vecchio pronuncia una supplica toccantissima, all'interno della quale si passa al Fa minore.

No, no; ciò mai non fia.
Deh, sire, in mezzo all'anima
Non mi voler ferir...
Io l'amo... al vecchio misero

Solo conforto è in terra...
Non mi volerla togliere...
Pria questo capo atterra.

Mentre i soldati di Carlo sostengono che la pietà sia inutile, Verdi regala un'impareggiabile gemma lirica. Ch'è tanto più sorprendente quanto valutiamo la sua impossibilità storica. Tanta delicatezza trobadorica è una deliziosa sorpresa. In *Mi bemolle maggiore* si rivolge alla nobile aragonese con melodia, ripeto, di delicatezza trobadorica.

Vieni meco, sol di rose
Intrecciar ti vuo' la vita

È una dolce melodia, tra le più belle fin lì da Verdi creata, in forma di Cabaletta lenta, con la sua Ripresa. E il Re, mentre il coro cadenza, parte conducendosi Elvira con sé.

Silva è a tal punto furibondo da tirare Ernani fuor del nascondiglio e sfidare il giovane a duello. Il primo sfogo che abbia davanti. Ma il giovane si rifiuta di compiere una lotta ineguale verso un vecchio. La (incredibile) generosità di Ernani è tale ch'egli si offre spontaneamente vittima a Silva: essendo da lui stato salvato. Ma prima gli pone una preghiera: vedere per l'ultima volta Elvira. Quando apprende l'accaduto, offre a Silva una vendetta comune: solo dopo che l'avranno compiuta egli promette di morire al primo cenno del vecchio. E pronuncia la famosa frase ricavata nel Preludio: offrendogli il suo corno, basterà udirne il suono perché s'uccida. I due si stringono la mano in un giuramento solenne. Poi tutti partono all'inseguimento del rapitore di Elvira in un coro *Prestissimo* in *Mi bemolle maggiore* fatto più per compiacere alla platea che al buon gusto. Vi è troppa formula, e abusata, in un brano siffatto. Ma non parlerei di volgarità, quanto di una voluta, e forse eccessiva, semplificazione stilistica.

V

Carlo da innamorato a Imperatore. Ernani fidanzato ufficiale di Elvira

Con il III atto il livello stilistico dell'Opera si alza d'improvviso. Verdi trova una grandiosità e una nobiltà prive della pur minima retorica. Dobbiamo immaginare siano trascorsi circa tre anni dalla fine del II atto. Siamo ad Aquisgrana, ove deve riunirsi la Dieta per eleggere il nuovo Cesare. I mezzi con i quali Carlo pervenne alla corona imperiale sono ben noti alla storia: l'appoggio della più ricca banca europea, i Fugger di Augusta. Ma non queste mense interessano Verdi, che vuole trasformare il giovane innamorato in un gigante della storia universale. Carlo si trova nella cripta ov'è il sepolcro di Carlo Magno. La scena si apre con un breve Preludio in Do minore di squisita pasta timbrica: il clarinetto basso sovrasta due clarinetti e i fagotti, con una melodia severa e nobile. È una precisa anticipazione ideale dell'introduzione dei fiati al IV atto del *Trovatore*; e anche di questa pagina possiamo dire si riscontri un tono già čajkovskijano. Carlo è anche a giorno del fatto che sul luogo sono riuniti i congiurati (Silva, Ernani e i loro) per ucciderlo. Lo espone nella Scena che precede la grande Aria; ma la Scena si chiude con un'affermazione di distacco dalla gloria e dalla potenza che solo un filosofo antico avrebbe potuto pronunciare, non certo uno come Carlo V ch'era insieme un bigotto e considerava la religione un *instrumentum regni*: come i poveri Papi ch'ebbero da fare con lui duramente constatarono.

Gran dio! Costor sui sepolcrali marmi
Affilano il pugnol per trucidarmi!...
Scettri!... dovizie!... onori!...
Bellezza!... gioventù!... che siete voi?
Cimbe natanti sopra il mar degli anni,
Cui l'onda batte incessanti affanni,
Finché giunto allo scoglio della tomba
Con voi nel nulla il nome vostro piomba!

Questo «nel nulla» dev'essere sfuggito alla censura veneziana, o considerato in modo talmente figurato (ossia: «la fama è nulla») da poter essere accettato, revocando automaticamente il concetto di Nulla che i versi, se rettamente letti, contengono. Lo stesso concetto è ribadito nell'Aria *O de' verd'anni miei*, in La bemolle maggiore. Nuova antistoricità: Carlo viene eletto Imperatore (e da allora divenne V) a vent'anni: non aveva «verd'anni» dei quali pentirsi. Il proposito del grande uomo è quello di alzarsi sulle ali

della «virtù», ove divenisse Cesare. E qui Verdi, raddoppiando la voce con il più equilibrato effetto orchestrale, trova in Piave parole marmoree: «E vincitor de' secoli / Il nome mio farò». Ossia l'esatto opposto di quanto dichiarato prima: la pratica della «virtù» lo renderà «vincitor de' secoli». Ma che cosa importa? La frase melodica è di quelle che sorprendono una platea insieme soavemente e possentemente, la fanno rizzare in piedi, le fanno interrompere l'Aria per gli applausi, poi ne chiedono la ripetizione. E ancora una volta: è musica sì, a voler adoperare l'aggettivo, «popolare», ma nobilissima. Che importa che il giorno dopo la canteranno i passanti e verrà melodizzata nelle botteghe?

Siamo ancora in atmosfera che ci si ostina a definire «risorgimentale». I congiurati sono pronti ad agire. Uno di essi, come Renato nel *Ballo*, è estratto per compiere l'omicidio: è Ernani. Silva gli offre salva la vita e persino di farlo suo erede s'egli cedesse il posto a lui. Ovviamente l'eroe rifiuta. Infine i cospiratori cantano il loro inno di congiura: *Si ridesti il leon di Castiglia*. Pieno di energia, nulla da dire. Ma diretto erede (e di qualità musicale forse inferiore) di *Pour cette cause sainte* degli *Huguenots*, come ho già osservato a suo luogo. Eppure il pubblico lo intendeva con animo «risorgimentale». Non c'era niente da fare.

La cospirazione mette capo a un esito quasi ridicolo. Mentre ancora si preparano, i congiurati sono sorpresi da tre colpi di cannone: il segnale che la corona è in capo a Carlo. Egli penetra, li rampogna, e annuncia morte per tutti. Solo i conti e i duchi verranno decapitati; per gli altri le segrete. Ernani rivendica orgogliosamente che gli spetta il ceppo, facendo l'elenco dei propri titoli dei quali il padre venne spogliato dal genitore del nuovo Cesare. Questi non fa obiezione; ma s'intromette ancora Elvira a chiedere pietà. Qui si vira verso il sublime. Carlo si rivolge al «sommo Carlo», che giace nell'avello, e con nobilissima melodia giura che ora il suo solo desiderio è d'imitarlo nella virtù. Si sviluppa un grandioso Concertato *A Carlo Magno sia gloria ed onor*: è suddiviso in varie sezioni, e il Motivo principale è solennemente trattato a mo' di Corale. Non so se sia stato osservato, ma questa scena non è che la rinascita concettuale della vecchia *Clemenza di*

Tito di Metastasio. Fra le voci, ma sempre indistinguibile, si mescola Silva il quale continua a giurare odio eterno. Il novello Cesare ordina anche il matrimonio di Ernani, al quale restituisce possesimi e titoli, ed Elvira. Ma nessuno l'ha informato del giuramento che il giovane ha fatto a Ruiz. L'avesse saputo, avrebbe potuto revocarlo con la sua autorità. Ma egli lo ignora; Ernani, al sommo della gioia, si comporta come se se ne fosse dimenticato. Ma non il vecchio demonio.

VI

Ernani suicida «per onore»

Di solito Verdi desidera un ultimo atto più corto dei precedenti, affinché gli effetti drammatici e musicali concentrativi siano infallibili. Ciò nell'*Ernani* gli riesce. L'atto si svolge nel castello di quello ch'è ridiventato Don Juan d'Aragona. La festa è accompagnata dalla banda. Piace osservare che, anni prima di recarsi a Parigi per la prima volta, il Maestro conoscesse già determinate convenzioni sociali. La musica della banda è una sorta di Bolero, semplice ma non di gusto peggiore di quel che avrebbe accompagnato una qualsiasi festa mondana: non vi possiede quella perversione da *demi-monde* che troviamo nel II atto de *La Traviata*. Tra gli ospiti si aggira un personaggio avvolto da un domino nero, che non rivolge la parola ad alcuno e gli occhi del quale incutono terrore a tutti.

Ernani ed Elvira restano soli. Il risonare del Motivo *dell'amore*, ricavato da *Come rugiada al cespite* e qui esattamente corrispondente a come l'Autore lo colloca nel Preludio, infonde una sensazione di raggiunta pace d'amore. Gli accenti della Scena si fanno sempre più teneri fino all'esplosione di una meravigliosa melodia in Sol maggiore che gli sposi cantano all'ottava: «Fino al sospiro estremo / Un solo core avremo...». Ma Ernani ode da lunge un *Si* emesso da un corno, dal suo corno. Cerca di nascondere l'angoscia a Elvira che, con colorature piene di dolcezza, gli chiede

di vederlo sorridere. Il *Si* risuona ancora. Ernani non riesce a tacere («delirante», è la didascalia) che un «infernale sogghigno» si profila innanzi a loro. Siamo sempre nella Scena, ma l'armonia si carica di tensione. Tentando di calmare Elvira, e di calmarsi, Ernani la invia con un pretesto nella loro stanza: dove le nozze non si sono ancora consumate. Il corno ha fatto udire altri tre *Si*, sempre più vicini. Ernani, solo, ha l'ultima melodia di dolcezza della sua vita. S'illude, visto che nulla più si ode, di essersi ingannato: e riesce a riposare su di una cadenza fiorita in *La maggiore*. È in quella che Silva appare e gli ricorda il giuramento rievocandone la formula.

Da questo punto ha inizio il Terzetto finale, nelle sue varie sezioni: richiesto da Verdi, che non voleva il «Rondò» della prima donna alla Donizetti. Udiamo per la prima volta Ernani supplicare in *Do minore*, con una patetica melodia nella quale ricorda che la sua vita non è trascorsa che fra sofferenze: e chiede solo al suo persecutore «lascia ch'io libi almeno / la tazza dell'amor». Il che non significa altro che la richiesta di consumare il matrimonio prima di morire. Per tutta risposta Silva gli porge la scelta fra il pugnale e una fiala di veleno. Mi ripeto: secondo ogni verisimiglianza, Ernani avrebbe già dovuto far impiccare il vecchio; potrebbe ancora pugnalarlo. Giunge Elvira. Piena di quel coraggio ch'è suo, lo assale e gli promette di ucciderlo ella stessa: lo potrebbe, visto che non si separa mai dal suo pugnale. Ma qui il protagonista è l'«onore spagnuolo». Improvvisamente, in *Re maggiore*, ella incomincia a piangere e supplicare con una melodia piena di pathos. Ma non tanto quella, basata sull'intervallo di sesta maggiore ascendente, che si ode in bocca a Ernani di fronte al rifiuto di Silva. Su di essa si basa il canto di Ernani nel Terzetto, mentre Elvira la fa sua trasformandola in sesta minore. La voce di Silva resta più che altro una base armonica mentre il pezzo cresce su se stesso secondo una tecnica belliniana (e anche mercadantiana e donizettiana) che Verdi fa sua in modo originale. Davvero il Terzetto è l'acme dell'intera Opera, e non può non commuovere alcun ascoltatore.

Ernani si pugnala pregando Elvira di voler tuttavia vivere. Infatti ella si limita a svenire, a differenza che nel *Dramma di Hugo*; e,

sempre a differenza di esso, Silva contempla l'effetto della sua vendetta. Che ne sarà dei due quando Elvira sarà rinvenuta? Lo ucciderà o lo sposerà? O chiederà di ritirarsi in convento? È più facile immaginarla Elvira Silva vedova (indelibata) Silva, il più bel partito iberico, alteramente chiusa nel dolore e nella memoria di Ernani.

La conclusione è che, grazie all'abilità di Piave da lui guidata, Verdi è riuscito a trasformare il truce macchinone di Hugo in una splendida Opera «romantica» non diversa da altri capolavori dello stesso periodo, come alcuni di Donizetti. Vedremo che avverrà lo stesso con il passaggio da *I Lombardi alla prima Crociata* alla *Jérusalem*, giacché la scena della degradazione di Gaston ha una potenza emotiva da trasformarlo in vero «eroe romantico». Ha imposto la sua sintesi e profuso alcune delle più belle sue melodie. Con quest'Opera, la sua immagine cambia: può apparire un Maestro «moderno» ed «europeo», non un cantore di epopee patriottico-religiose. Il volo verso l'Europa incomincia; paradossalmente, grazie a un testo teatrale che andrebbe dimenticato per sempre. Ma ciò ch'è importante è: lo stile musicale di Verdi nell'*Ernani* è, sì, semplice rispetto a quello di Opere successive: semplice e atto a ogni platea; mai volgare.

Comunque passeranno pochi anni. Il rapporto tra Verdi e Hugo muterà grandemente. Nell'*Ernani* il Maestro resta se stesso rispettando, per quanto gli è possibile, il poema drammatico di partenza. Nel *Rigoletto* di tale testo originario capovolgerà il senso ideologico.

CAPITOLO QUARTO

Giovanna d'Arco: dalla storia al mito

I

Minimo prologo storico

Jeanne d'Arc, La pucelle d'Orléans, ossia La vergine di Orléans, non è una leggenda. È un personaggio storico effettivamente vissuto, la brevissima apparizione del quale, tre anni (1429-1431), influì in modo potente sulla storia di Francia. Naturalmente, la sua vicenda si ammantò subito di leggenda, sin dal principio della sua azione militare e politica. E dal momento che la sua azione militare e politica - ripeto, effettuale - possiede già di per sé caratteri affatto leggendari, tanto sono incredibili, la mescolanza della storia e del mito fu dal primo istante inestricabile. Oggi, tuttavia, noi sappiamo quasi tutto di lei: quasi tutto ciò che rientra nell'ambito dell'azione materialmente spiegabile. L'opera, per sempre insostituibile, apparve tra il 1841 e il 1849 per cura della *Société de l'Histoire de France*. È in cinque volumi e s'intitola *Procès de condamnation et de réhabilitation de Jeanne d'Arc, dite la Pucelle*, a cura di Jules Quicherat; al quale dobbiamo, apparso l'anno successivo, un ulteriore volume di *Aperçus nouveaux sur l'histoire de Jeanne d'Arc, pour servir d'introduction au procès*. Per la sua importanza, in specie sulla natura fondamentale abietta dell'essere umano, credo le si possa accostare solo la *Storia della colonna infame* che Manzoni pubblicò nella versione definitiva del 1840. Sono due vicende incredibilmente parallele non tanto per i presupposti, per *la procedura*. Per me, la storia andrebbe fatta così.

Ma, fatta così, è passata di moda.

Il più bel libro, con la ricostruzione anche della procedura, sulla Pulzella è la *Vie de Jeanne d'Arc* di Anatole France: pubblicata per la prima volta nel 1910, la posseggo nella raccolta degli *opera omnia* di Calman-Lévy del 1949. E medievisti di professione la trattano con un sorriso di sufficienza. Non solo i due volumi contengono tutto quanto di veramente capitale del Quicherat France ha estratto. L'Autore, il quale è anche un genio della narrativa, senza nulla inventare ha delicatamente inserito alcune sue prospettive le quali nulla vogliono esser più che un tentativo d'interpretazione. Ateo professore, France non rinuncia a metter in luce alcuni aspetti, ripeto, inspiegabili dei tre anni di azione, cattura, processo e morte sul rogo di Giovanna. All'incredibilità di certi fatti accertati, Anatole si limita a rispondere: «Ma era una Santa!». Segnalerò ancora, perché facilmente reperibili: la *Giovanna d'Arco* di Giovanni Bogliolo¹, dallo stile fascinoso sebbene un tanto romanzato, e la *Jeanne d'Arc* di Colette Beaune², che ricostruisce con minuzia l'ambiente sociale, economico, politico, ideologico e religioso nell'ambito del quale la vicenda si svolge; ma che si perde in troppi particolari eruditi senza pervenire a una reale narrazione.

Per la sua incredibilità e la sua straordinarietà - e insisto sulla simiglianza con *La colonna infame* - la storia di Giovanna ha suscitato una valanga di opere d'arte. Dal teatro di prosa, a partire da Schiller, al cinema, che sono le favorite per metter in scena quanto a me pare di più importante e intollerabile a chi non voglia rinunciare alla piccola parte di uomo in sé posseduta, al teatro musicale. Vi ci sono dedicati in particolare tre compositori, due sommi, Verdi e Čajkovskij, e uno ottimo del Novecento, Honegger: ma la sua *Jeanne d'Arc au bûcher*, su testo di Claudel, per esser definita un «Oratorio» - a dir così - e il contenere molte (troppe) parti in prosa, può consentirsi di offrire ben altro spazio a quel che, ripeto, a me pare il lato terribile della storia della sedicenne che si sente chiamata da Dio a liberare la Francia in gran parte occupata dagli Inglesi, tanto che il loro Re Enrico VI Re di Francia s'era proclamato e incoronato. La sedicenne, contadina lorenese

analfabeta, viene ricevuta dal Delfino ritiratosi a Bourges, Carlo VII: nella piccola parte del regno rimastagli. Come ha fatto? Lo convince a rinunciare alla funesta accidia, a tentar di combattere. Parteggia a vittoriose battaglie e in parte le capeggia. Riconquista Orléans, chiave economica e strategica della nazione francese; conduce il Delfino a Reims, pur essa riconquistata, ove si svolge il *Sacre* in che egli viene unto e incoronato. Grazie a lei, la situazione politica e militare si rovescia; e anche dopo la sua morte il moto da lei impresso non s'interrompe. Gl'Inglesi perderanno persino la Normandia, mentre Carlo VII continua cautamente e comodamente a regnare.

Ben si comprende come l'immagine della Pulzella (*Pucelle*) venga rifratta dalla parte opposta per deformarla in modo demoniaco. Nella I Parte dell'*Enrico VI* di Shakespeare, già condannata al rogo, ella appare superba sì da rinnegare il padre; vile, sì da invocare con mendacio la grazia: si finge incinta del Delfino, poi d'altri; onde anche lussuriosa; e soprattutto imprecante *strega*, che lancia spaventose maledizioni. In questo, Pierre Cauchon, il vescovo di Beauvais che organizzò e presiedette il processo onde Giovanna venne condannata al rogo, ragionò più sottilmente. I capi di accusa si affastellano; ma mi pare propender egli più sul tema dell'eresia che su quello della stregoneria. L'eresia è peccato tale da assorbirne ogni altro.

Ciò su che si punta la mia attenzione è il seguito, dall'incoronazione regia in poi. Giovanna si trova pressoché sola in un'ispezione notturna e viene catturata da soldati di Giovanni del Lussemburgo. Il quale propone al Re di consegnargliela per un cospicuo riscatto. Si trattava di 10.000 *livres*, ossia, in moneta oggi corrente, oscillante fra Euro 1.400.000 e 1.090.000. Ringrazio l'amico Girolamo Imbruglia che ha fatto il calcolo per me. Egli ritiene la cifra cospicua; a me pare, per gli Inglesi, sommamente vantaggiosa. Ancora di più fu il risparmio per Carlo VII. Era la consuetudine. Che Carlo non gli risponda nemmeno, è ovvio. Con questo atto della sua fortuna risolve due difficoltà: che cosa fare dell'analfabeta profetessa e invasata, sempre più invadente e sempre più intesa a ingerirsi di questioni politiche e militari; crearsi

una Martire nazionale. Se non poteva venderla a lui, Giovanni poteva solo offrirla agl'Inglese, per la stessa moderata somma. Ed essi, ovviamente, l'acquistarono. Istruendo, o meglio, facendo istruire, un processo ch'è un capolavoro di astuzia insieme e d'infamia giuridica; di fronte al quale quello della *Colonna Infame* è, in fondo, cosa rozza, benché del pari abietta. Il processo a Giovanna doveva essere il più esemplare dei processi: «un beau procès» disse di voler fare Cauchon. La sola tara, sempre che corrisponda al vero, che Giovanna, dopo essersi sottomessa a ogni richiesta di abiura, ricadette - sostenne la Corte - nel peccato, venendo dichiarata *relapsa*: che significava automatica sentenza di morte. Se *relapsa* davvero fosse, o se la dichiarazione derivasse da una trappola di monsignor Cauchon, è poco chiaro. Ma per noi significa tutto. E qui ci sarebbe un'interessante questione religiosa, o almeno canonica. Questo prelato s'era comportato in modo esemplare sotto il profilo formale: nulla potrebbe esser imputato alla sua vita, non che al processo, se non qualche peccato veniale. Alla sua morte (1442) la sua Anima eletta, se non immediatamente in Paradiso, andò a godersi in Purgatorio un anticipo delle Celesti Delizie, di certo per lui prossime. Ma nel 1456, mutate le condizioni politiche, Papa Callisto III lo scomunicò *ex post*. Non possiamo conoscere il *primo* decreto della Giustizia Divina intorno alla sorte della sua Anima Immortale, l'abbiamo detto: come abbiamo esposto in ragionevole supposizione. Ma nel 1456, quale che fosse il precedente decreto di tale Giustizia Divina, l'Anima Immortale di Cauchon venne precipitata nelle Fiamme Eterne. Si apre la scelta fra due casi. Il primo: nonostante la sua perfetta correttezza formale, la Giustizia Divina l'aveva già inviato all'Inferno nel 1442: e perché, avrà con piena legittimità obiettato Cauchon al suo Giudice? Dimostrami che ho peccato. Il secondo: la Giustizia Divina è *retroattiva*, costituendo eccezione a un principio generale e fondamentale del diritto. L'unica risposta è che si tratta, appunto, di Giustizia Divina, rispondente a canoni che noi non possiamo, non dobbiamo conoscere. Ma come comportarci, allora, noi, per salvare le nostre Anime Immortali? Inoltre: che cosa succederebbe se un prossimo Sommo Pontefice revocasse la scomunica di Callisto III? Cauchon verrebbe rispedito con tante scuse in Paradiso? E lì

urbanamente chiacchiererebbe con un'altra Anima Immortale, intanto canonizzata, la stessa Giovanna.

II Schiller

Die Jungfrau von Orleans, La giovinetta di Orléans, del 1802, appartiene all'ultimo periodo della vita e della produzione di Schiller; ed è anche il primo degl'incontri di Verdi col grande poeta. L'etimologia di *pucelle* dovrebbe essere, come di primo acchito si sarebbe portati a credere, *puella*; altri sostiene derivi da *pullus*, latino tardo che intende *animale giovane*; ma ciò proprio *puella* significa. È vocabolo del francese medioevale che vuol dire insieme vergine e ragazza appena entrata nella pubertà. Infatti la vicenda pubblica di Giovanna d'Arco si svolge fra i sedici e i diciannove anni. Proprio perché Schiller è un genio, si resta (o, almeno, io resto) sorpreso intorno alla trama di questa Tragedia e anche alla forma e al lessico. Giovanna è oggi, dal 1920, Santa per la Chiesa cattolica. Palese che la sua santità riposa innanzitutto sul processo, e questo è l'ultimo atto riparatorio di una catena principiata dallo stesso Carlo VII, che ne fece decretare l'annullamento così come ottenne da Callisto III la scomunica *post mortem* per Pierre Cauchon. Dal punto di vista teatrale, il processo dovrebbe essere il fulcro della vita di Giovanna. Schiller addirittura lo omette. S'inventa un timido, appena pronunciato amore, allo stato nemmeno prodromico, tra Giovanna e un ufficiale inglese, da lei risparmiato in combattimento per un sentimento, a lei del tutto ignoto, che per lui prova. Tutto qui. Ecco il peccato. E s'inventa che il padre della *Pucelle* intervenga addirittura al *Sacre*. Ricordo che senza *l'unzione - che rende il Re anche pari ai vescovi -*, acme della cerimonia nella cattedrale di Reims, lo stato regio non è completo. L'olio, va da sé, è quello dell'Orto degli Ulivi ove il Cristo meditò tristemente per l'ultima volta, mentre gli Apostoli dormivano: portato da Angeli, o colombe, a Reims affinché il Re di Francia godesse di uno stato superiore a quello di tutti i Re della terra. (In

realtà Innocenzo III aveva proibito per i laici, Imperatore compreso, l'unzione sulla fronte, limitandola al petto e alle spalle: ma la Chiesa Gallicana ha sempre fatto a piacer suo). Ebbene, Tibaldo, il padre di Giovanna, osa interrompere la cerimonia del *Sacre* per accusare la figlia d'esser un'adepta del Demonio, di aver ottenuto le vittorie militari grazie a esso, e di non esser pura ma lasciva: per il timido sguardo e le timide parole scambiate con l'inglese Lionel, l'unico combattente da lei risparmiato. Con la sua cultura storica, Schiller avrebbe dovuto sapere, e certo sapeva, che se taluno avesse osato interrompere il *Sacre* sarebbe stato dopo pochi secondi acchiappato dalle guardie e impiccato. Invece, il contadino ha tutto l'agio di far concentrare su di sé gli astanti di un'immensa cattedrale e di porre e urlare le odiose e false accuse alla figlia. La quale risponde solo col silenzio. Automatica prova di colpevolezza. L'atto si chiude con la partenza della Pulzella gentilmente accompagnata dal padre, che vuole riportarla alla vera Fede facendola salire su di un rogo inglese.

Or sorge un problema fondamentale. Perché Schiller omette il processo dalla sua Tragedia? La bibliografia scientifica su Giovanna d'Arco parte appunto dal Quicherat, posteriore non solo al poeta ma alla stessa Opera di Verdi. Parlo di bibliografia scientifica: precisamente, quella da me consultata sull'Enciclopedia Italiana, prima edizione. Ma non è possibile che un'eroina e una martire, divenuta immediatamente un emblema stesso della Nazione e della sua essenza insieme militare e cattolica, mancasse di una precisa tradizione orale delle sue vicende, e di biografie non scientifiche e non citate nel corso dei secoli. E voglio prescindere da *La Pucelle d'Orléans* di Voltaire, tradotta in italiano da Vincenzo Monti, che, ai fini di Verdi e dello stesso Schiller, avrebbe fatto girare la testa a entrambi. Non è possibile che Schiller ignorasse che Giovanna subì un processo e venne arsa viva. L'unico storico anteriore al Quicherat è il Michelet, che, nel V volume della sua *Histoire de France*, affronta il tema. Ma ve lo vedete voi Temistocle Solera che, appulcrandosi al suo comodo Schiller, perdesse tempo su Michelet, se mai lo conosceva? Personalmente, considero ben più colpevole Schiller di un arruffone come Solera.

Resta un fatto. Immaginiamo, per paradosso, che *Die Jungfrau von Orleans* fosse di Manzoni. Avremmo biblioteche intorno alla bigotteria di un cattolico il quale non osa accusare la Chiesa - o almeno una parte di essa che politicamente seguiva gl'interessi dell'Inghilterra - di aver processato una donna (lasciamo da banda se fosse anche una Santa) con falsi argomenti, false testimonianze, negandole un difensore (gli accusati di eresia non *potevano* averne uno, nell'accusa essendo implicita la sentenza), con domande alle quali la povera analfabeta non poteva rispondere. Biblioteche. Si riderebbe di Manzoni. Di Schiller non si ride: evidentemente a tal punto bigotto che, essendo protestante, non accusa, come dovrebbe, la Chiesa cattolica, godendo di privilegi negati a un cattolico.

E purtroppo dalla Tragedia di Schiller, letterariamente peggiorata pur se per fortuna prosciugata dalla esigenza di brevità cara a Verdi, deriva il Libretto della sua settima Opera, la *Giovanna d'Arco*. Peggiorata: o forse migliorata, per l'enfasi classicista che Schiller mette in bocca all'adolescente analfabeta. Chissà. Come ha fatto il Maestro ad accettare della spazzatura simile, egli che intorno al Libretto era così difficoltoso? Come ha fatto, peraltro, su della spazzatura simile a scrivere quella ch'egli stesso considerava - e con ragione - fino a quel momento la migliore delle sue Opere? Quanti misteri, a partire dal 1429, contiene tale storia! E dal momento che di tutte le Opere del Maestro la genesi della *Giovanna* è fra le meno documentate, questi misteri resteranno tali per sempre. Ma a difesa di Solera una cosa va detta: Giovanna non viene bruciata, ma per caso: perché quel cretino del padre, che la riteneva una strega e stava per farla ardere dagli Inglesi, all'ultimo istante, e in inspiegabilmente pochi istanti, si ravvede e la libera.

III L'Opera

I. Da pastorella a guerriera

Ancora una volta un'Opera di Verdi doveva causargli amarezza e disgusto. E ancora una volta alla Scala. L'impresario Merelli aveva cercato di truffarlo. Il Maestro giurò che non avrebbe mai più messo piede nel teatro. Non presenziò alla «prima» del 15 febbraio 1845. E la successiva sua «prima» a via Filodrammatici fu quella del *Simon Boccanegra* nella seconda versione, il 24 marzo 1881. Maggiore l'amarezza quanto maggiore il convincimento di aver prodotto, come ho detto, quello che allora gli appariva il suo miglior lavoro. Anche la *Giovanna d'Arco* è un perfetto Grand-Opéra; e stupisce che Verdi non vi abbia aggiunto i *Divertissements* per rappresentarla a Parigi. C'è invece uno strafalcione, e di questo Schiller è innocente. Nella sua Tragedia Giovanna prova una crisi interiore che la priva dei suoi poteri eroici. Essa proviene dal timidissimo inizio di idillio con un soldato inglese risparmiato. Ma la compagnia della Scala prevede un soprano, un tenore e un baritono, oltre i comprimari: elimina anche una seconda donna, ossia Agnès Sorel, che nella Tragedia ha un relevantissimo ruolo. Ne viene che la colpa interiore di Giovanna scaturisca da un inizio di tenerezza, e qualcosa di più, sempre sul piano strettamente spirituale, con l'ex Delfino, quel Carlo VII divenuto Re grazie a lei. Come può prendersi sul serio un Re abituato alle dame più eleganti che sbavano per lui e, già vivente in stato di bigamia, che provi un'attrazione per una contadina analfabeta e d'animo inquieto, che in tutta la sua vita non s'è fatto un bagno nemmeno una volta? Sono certo che se il fato avesse destinato la storia di Giovanna al Maestro vent'anni dopo, ossia quando tutto il materiale storico era conosciuto, egli avrebbe dedicato un atto al processo: e vi avremmo incontrato Fra Melitone, il Grande Inquisitore, Jago.

La Sinfonia è costruita atipicamente: non in forma di Sonata ma come una successione di piccoli movimenti indipendenti conclusa da un inno trionfale di carattere militaresco. La prima parte, in Re minore, principia con un Motivo esposto in progressione e basato soprattutto sull'intervallo semitonale del dolore; dagli archi in posizione grave s'estende all'orchestra in un lungo *crescendo* che esplode su accordi di tonica degli ottoni inframmezzati da scalette ascendenti dei primi violini. È una vera immagine dei disastri della guerra che procede in tonica fino alla sorpresa di un secondo grado

minorizzato con quinta aumentata: esso prosegue immobile per due battute, parte dell'orchestra arpeggiando, parte (gli ottoni salvo il cimbasso) in accordo. Senza che nulla faccia prevederlo, gli strumentini incominciano una serie di arpeggi in crome staccate, aggiungendosi altri fiati a sostegno accordale; e mi pare una tipica «pezza». L'esordio della Sinfonia torna alla relativa maggiore, Fa, fino a una settima sul primo grado alterato di Re. La partitura annuncia un *Andante pastorale*, che ha certo lo scopo di rievocare l'infanzia innocente di Giovanna: il trapasso a Sol maggiore è fatto di uno squisito «ponte» in Do minore. L'*Andante pastorale* vero e proprio è musica di assai mediocre qualità: melodie arpeggiate e scalette degli strumentini che fanno pensare al più modesto stile ballettistico francese. Come Dio vuole questo troppo lungo passaggio mena a una Ripresa dell'inizio della Sinfonia: è in *crescendo* a poco a poco ma ha funzione di «ponte». Infatti il *crescendo* sfocia su di una aggressiva e luminosa esplosione di Re maggiore non priva di parentela con quegli inni rivoluzionari non di rado da Verdi impiegati in forma di citazione più o meno diretta. Non tutto lo sviluppo del pezzo mantiene lo stile eroico; v'è qualche progressione di troppo e qualche passaggio, ancora, in stile ballettistico. Ma l'impressione trionfale e bellica con che il brano si chiude è innegabile.

Il I atto è denominato *Prologo*. L'atmosfera cambia del tutto. Con mezzi artistici molto raffinati, Verdi dipinge una pagina onde emana la pura disperazione. I pochi restati a Carlo VII si fidano che tutto è finito. Il padre Carlo VI, clinicamente schizo-paranoide, aveva diseredato il figlio nominando Re di Francia, alla sua morte, colui che sarebbe seduto sul trono inglese. Volontà giuridicamente nulla espressa nel trattato di Troyes, che aveva dato nuova forza alla guerra. Il Re, dicono gli adepti, intende abbandonare il trono e cercar rifugio all'estero. Il coro è avviluppato da un disegno di crome di terzine cromatiche (la prima acefala) che non l'abbandona mai. Corni e fagotti cantano il semitono del dolore. Dall'iniziale tonalità minore si passa al Mi maggiore (*tutta forza*), che non apporta alcuna luce: è l'acme dell'invettiva contro gli invasori; le terzine cromatiche vieppiù l'oscurano. Ma v'è una seconda parte nella quale il Mi maggiore acquista il suo storico *ēthos*: in ampia

espansione lirica i francesi confessano che l'invasione è anche il mezzo con il quale Iddio li punisce per aver desiderato «altri lidi». Sullo stesso materiale motivico l'atmosfera si fa religiosa rassegnazione.

Entra il Re. In apparenza gli è affidata una Scena con Cavatina e Cabaletta. L'arte costruttiva è tale che siamo lontani dalle «solite forme» che a volte in quegli anni venivano rimproverate al Maestro. La Scena è piena di vigore drammatico e con un accompagnamento orchestrale potente insieme e ricercato. *Testè prostrato a terra fervidamente orai* è la Cavatina in Do minore (*Andante cantabile*): meglio, la prima di due Cavatine congiunte (le «solite forme»!). Mentre la tonalità vira verso il Do maggiore, Carlo narra di essersi addormentato dolcemente; e di aver sognato. Second Cantabile: 6/8, Re bemolle maggiore, *Sotto una quercia antica*. Con intensissimo melos espone il sogno: un'immagine dipinta della Vergine gli ordina di deporre ai suoi piedi elmo e spada. Dichiarata allora il Re che dell'immagine a lui rivoltasi fregerà la sua corona, purché cessi di scorrere il sangue. L'accompagnamento è magistrale, di tra raddoppî e parti autonome. Dopo la cadenza il Re dialoga col coro: che lo avvisa esser il luogo stregato. Glielo spiegano in un coro (*Allegro assai mosso*); nella seconda parte (*Allegro vivo, Do minore*), *Nell'orribile foresta* già troviamo le movenze di Tarantella legate alle Streghe del *Macbeth*: a riprova della costanza figuralista presso gli artisti. Naturalmente si ode anche il brivido delle scalette di biscrome degli strumentini sormontati dall'ottavino. Il coro prosegue con una lunga sezione in Do maggiore piena di cromatismi e figuralismi orchestrali. Il Re non teme nulla: «Dov'è la Pia, convegno non ha l'Averno». Una lunga ed energica Cabaletta, che sfrutta ogni risorsa della voce (Re bemolle maggiore, *Pondo è letal, martiro*), con i «pertichini» corali, chiude l'ampio complesso formale. Due osservazioni. Quanto più Carlo dichiara di voler deporre il serto, lo sentiamo dall'accidia passare a virile energia. Poi, e mi ripeto: come si fa a parlare di «solite forme»?

Il Prologo continua con una Scena della quale protagonista è Giacomo, il padre di Giovanna. Si tratta di un solenne babbeo. Egli

si reca presso la (ormai) celebre quercia ove convengono, si crede, le Streghe col Demonio. Il solenne babbeo è convinto che la figlia abbia loro venduto l'anima. Fin qui Giovanna non è apparsa in scena: ma sappiamo trattarsi della sedicenne sulla (eccessiva; ma è una Santa) pietà della quale tutti attestano. Come s'è fitto in capo, questo Giacomo, esser la figlia anima dannata?

La breve introduzione orchestrale, in Re minore come la Sinfonia, in parte ne richiama gli aspetti diabolici. Rintocchi funebri di fagotti, corni, tromboni e cimbasso reggono «tremolo» degli archi sfocianti su accordi di settima diminuita. Uno svolazzare discendente di semicrome di flauti e clarinetti, sostenuto da «staccato» di ottavino e oboe, mostra di nuovo palesemente l'influenza della *Sinfonia fantastica* di Berlioz: e si legga il capitolo sul *Rigoletto*. L'introduzione si sviluppa in progressioni: a primo acchito parrebbe musica generica per creare un'atmosfera; in realtà mostra sia la maestria di Verdi giovane quale orchestratore sia la sua conoscenza di Weber, oltre che di Berlioz. L'orchestra si spegne su «pedale» di tonica con accordo di settima di sensibile; e Giacomo può principiare in tonica. La sua poderosa Scena, della miglior qualità di Declamato accompagnata tematicamente dal materiale dell'Introduzione, si spegne parimenti. Ed ecco apparire Giovanna.

La sua Cavatina *Sempre all'alba ed alla sera* non mi pare un capolavoro. È concepita per un soprano lirico-leggero, a dir così, che non s'addice al personaggio, il quale di ben altro si mostrerà capace. Ella ragiona già da politica e piange sulla sorte della Francia: se la Vergine le facesse il dono «d'una spada e d'un cimier» ella combatterebbe: è il suo sogno, espresso di tra molta coloratura. S'addormenta chiedendo la benedizione della Vergine.

La quercia, se veramente sia convegno di streghe, non sappiamo; certo, è convegno dei personaggi dell'Opera. Il Finale, che qui si svolge, è d'interpretazione meno facile che non appaia di primo acchito. Durante il sogno (evidentemente mistico; o isterico? di Giovanna: Verdi ama la brevità al punto di non voler nulla spiegare) il Delfino giunge sul luogo e, per attendere al voto, depone sull'altare cimiero e spada. Giovanna è immersa nel sonno: e solo

lei, nel suo sonno, ode due cori contrastanti, uno demoniaco, l'altro angelico, evidentemente posti dietro le quinte. Quello demoniaco (*Tu se' bella*) è un valzerino, invito a godere la vita durante la giovinezza, senza curarsi di null'altro. Quello angelico è un austero Corale a una voce, accompagnato da una fisarmonica e dall'arpa: le annuncia che il Cielo accoglie la sua preghiera: ella salverà la Francia, che raccolga elmo e spada; e aggiunge «Guai se terreno affetto accoglierai nel cor!». Or la letteratura generalmente rileva la volgarità del valzerino demoniaco, accompagnato da un armonium. Ma siamo forse nella *Traviata*? Il valzerino, volgarissimo invero, è creato dall'immaginazione di una sedicenne contadina isterica che crea contemporaneamente nel suo cervello un invito demoniaco. Con sottigliezza artistica straordinaria, Verdi inventa il solo tipo di musica che la mente della ragazza possa associare a un'idea peccaminosa di piacere; ed è probabile che i rudimentali Valzer delle feste rurali già allora esistenti fossero assai meno «volgari» di quello creato da Giovanna, sebbene più naturalmente agresti. Onde la qualità artistica di questo invito delle forze oscure non valutato quale musica in sé, bensì quale idea del peccato carnale secondo la mente della contadinella analfabeta. Non ci vuole Aristotele per sillogizzare in questo modo. Secondo punto: la voce celeste impone a Giovanna di raccogliere elmo e cimiero. Si tratta di due armi discese dal Cielo espressamente per lei ovvero di quelle che Carlo, avendo rinunciato, ha depresso sull'altare? Il Libretto non lo precisa.

Giovanna rinviene, dichiarandosi pronta a rispondere al comando celeste. Già da questo punto la sua voce acquista il connotato giusto, ossia del soprano drammatico di coloratura. Accompagnata da eroici dattili di tutta l'orchestra, annuncia al Re la propria missione, e anche quella di lui (*Son guerriera che a gloria t'invita*: dal Mi bemolle siamo passati in Do maggiore): Carlo è letteralmente trascinato dagli accenti della meravigliosa melodia bellica in questa che appare come una sorta di Cabaletta finale, ma che tale non è non avendo Ripresa. Essa s'interrompe: Giacomo, il padre, nascosto, ha riconosciuto il Re. Un breve brano «a cappella» dei tre sovrappone tre diverse emozioni: Giovanna prega la Vergine d'esserle accanto, Carlo si avvede a grado a grado che la fanciulla è

un essere reale, il padre fremere, certo di avere conseguito la verità: le forze del Male consentono alla figlia di congiungersi col Re. Verdi ha scritto di meglio. Quel che ora appare la Ripresa della pseudo-Cabaletta non è che la sua vertiginosa parte finale: le tre voci si sovrappongono restando ciascuna nel proprio sentimento.

II. Il «terreno affetto» di Giovanna e le sue conseguenze

L'inizio del I atto è una pagina geniale. Siamo nel campo inglese. Una tempestosa introduzione orchestrale è basata sul semitono del dolore. I soldati sono disperati: l'assedio di Orléans è fallito, grazie a Giovanna: cosa fare del tempo che resta? Colla sua ferocia, e «pedale» di dominante, interviene il loro generale Talbot. Da Do minore, dopo la sua frase cromatica, si modula al maggiore. La risposta del coro è quanto di più caratteristico si possa addebitare al giovane Verdi: il coro che canta in velocissimo «sillabato» percorso da pause. Il duce conosce il loro coraggio: hanno dato tutto se stessi. Ma cosa fare contro un mostro partorito dall'Inferno? Sempre su «pedale» di dominante Talbot li accusa: il mostro non è che il frutto della loro viltà. La ripresa sovrappone il coro e la voce del basso, ciascuna col suo concetto.

Ciò che prosegue, sotto il profilo drammatico e quello musicale, sconcerta. Più in là, a proposito dello *Stiffelio*, parleremo della fenomenologia delle «corna di padre»: proprio queste sente Giacomo, e per via di esse, che peraltro non esistono (sulla sua fronte), egli compie qualcosa ch'è peggio d'un'infamia: una cretinaggine senza rimedio. Si presenta al campo inglese e in una troppo lunga Aria bipartita promette di consegnar la creatura d'inferno: a patto che lo arruolino fra i loro, ché il senso dell'onore in lui prevale sul patriottismo. Dopo la Scena, Giacomo canta la prima parte dell'Aria (*Franco son io ma in core*) nello stile del baritono eroico: Attila, o Ezio. L'accompagnamento a note ribattute è tipico del giovane Verdi. Nella parte di mezzo gli scappa un «Oh, Giovanna!» con il semitono del dolore. Gl'Inglesi sono sconcertati. Giacomo rincara la dose. Nella zona acuta della tessitura canta, pateticissimamente, la bella frase: «È memoria d'una figlia / che

tradiva il genitor». Indi attacca la seconda parte dell'Aria (o seconda Aria, visto che dal Do siamo passati al Fa maggiore), *So che per via di triboli*. È in uno stile affatto diverso, da *barytone noble*, alla Paul Barroilhet. Ma soprattutto, d'un'espressione generica. Il coro prende parte al dolore di Giacomo in modo umano. Ma l'Aria è troppo lunga e con troppe parti ornamentali. Si addice al microscopico cervello di Giacomo.

L'atto prosegue nel giardino della Corte di Reims: deve aver luogo il *Sacre*. Giovanna è sola, con l'armatura. La sua Aria è preceduta da un'introduzione orchestrale inquietante. Il primo flauto trilla. Gli oboi e i clarinetti cantano un frammento in 3/8, la prima volta in Do minore, la seconda in La bemolle maggiore. Indi, questi strumentini che parevano non far altro che preparare un Motivo di carattere pastorale, emettono il valzerino demoniaco che ben conosciamo. I clarinetti lo sottolineano con arpeggi «staccato». Chi ascoltasse l'Opera incominciando da questo punto non potrebbe comprendere nulla. Invece il valzerino prosegue con figure ornamentali, dando l'assalto a una mente che, lo dirà tra poco, si sente confusa e ha bisogno di aria fresca. Alternandosi al valzerino, ella confessa infatti un senso di turbamento. Si sente in colpa: ha compito la sua missione, gl'inglesi sono sconfitti. Dovrebbe tornare a Domrémy e riprendere la precedente, umile vita. Il valzerino è ora cantato dall'intera orchestra, *tutta forza*, con quegli'inquietanti «staccato» arpeggiati dei fagotti, del cimbasso, dei violoncelli e dei contrabbassi.

Nella piccola, semplice Aria in La bemolle maggiore, *Deh, fatidica foresta*, nella quale i flauti or accompagnano, or raddoppiano, la voce, Giovanna dichiara ancora il suo rimpianto per il luogo natò e il suo desiderio, più che desiderio, bisogno dell'anima, di tornarvi. Non avverrà mai. Il Re ne è innamorato. E giunge.

Nel momento ch'ella dichiara «Ho risolto», principia un Duetto, preceduto dalla sua Scena, assai complesso. Su di un accompagnamento marziale, Carlo l'accusa di abbandonarlo; il dialogo prosegue sostenuto da quelle figure anapestiche e lievemente generiche proprie del primo Verdi. Il Re l'incalza;

dichiara che la spada vittoriosa servirà perch'egli se la pianta nel cuore. Giovanna resiste sempre più debolmente. Carlo ricorre a uno dei tipici espedienti del corteggiamento maschile: le chiede solo un amore puro, spirituale. Chissà se durante l'Autunno del Medio Evo si faceva già così. L'incalzare produce il suo effetto. Dal Re bemolle, su di un accordo di settima di sensibile di Do, improvvisamente Giovanna pronuncia «T'amo», e lo ribadisce con un *La bemolle* ricadente sul *Sol*, poi su di un *Si bemolle* ricadente sul *La bemolle*. Occorre ammettere che, sebbene il materiale stilistico sin qui non sia di prima categoria, la *climax* drammatica è condotta con mano magistrale. Ma mentre le due voci all'ottava pronunciano «Oh, amor», a solo beneficio di Giovanna riudiamo il Corale celeste *Guai se terreno affetto*. Improvvisamente, una figura in Sol minore fatta di semicrome, «acciaccature» e pause dipinge - non abbiamo bisogno di vederlo con i nostri occhi - l'arretrare di un essere terrorizzato con gli occhi sbarrati. *Adagio*. Carlo non comprende che cosa stia accadendo. L'unica cosa che possa fare è tentare di calmarla con uno dei più bei Motivi tenorili da Verdi fin qui inventati. In Sol maggiore:

È puro l'aere - limpido il cielo
Siccome il velo - di nostra fe'.

A coloro i quali lamentano l'eccesso di raddoppi fatto da Verdi nel periodo giovanile, addito l'effetto meraviglioso che la melodia ottiene raddoppiata da primi violini e violoncelli. Giovanna non può che rispondere confusamente accompagnata da quell'incoerente figura apparsa poco prima. Le appare il «fantasma» del padre. Mentre questi (nella sua mente) l'aggredisce con un «Muori o sacrilega!», gli oboi e i clarinetti, soli, emettono ancora il semitono del dolore: *Mi bemolle-Re*. A nulla serve che Carlo ripeta la meravigliosa melodia con l'apporto, ora, anche di flauti, oboi e clarinetti. Qui il Duetto assume una forma nuova. Carlo continua, sempre più invano, di convincere Giovanna con la meravigliosa melodia. Ella, con melodia autonoma che attraversa in alto e in basso la tessitura, proclama d'esser maledetta: che sia scacciata. Di rado le due voci procedono per raddoppio. La gran parte di questa sezione del Duetto le contrappone brutalmente. È tecnica rara per

quell'anno, nella quale deve vedersi il nucleo inventivo del Quartetto del *Rigoletto*.

Qui s'ode un ritmo di marcia festosa che cresce da parte di tutta l'orchestra. La ornano trilli lievemente arcaici che ancora troviamo nel primo Verdi. Entra il coro a sollecitare il Re per la celebrazione del *Sacre*; e si rivolge a Giovanna porgendole lo stendardo tenendo il quale dovrà precederlo all'altare. Ella lo prende «macchinalmente» dicendo a se stessa «Fu mio?». La folla comprende ch'ella non è in sé. Il Re con autorità la rinvia, assicurando che Giovanna parteciperà con lui al rito. La marcia procede arrestandosi su di una settima di La bemolle maggiore. Qui Carlo canta un'altra incantevole melodia, *Vieni al tempio e ti consola*. Chi non s'innamorerrebbe d'un personaggio fatto di tanta grazia? Se pensiamo che il vero Carlo VII fu quello che si rifiutò di versare i 10.000 franchi per riscattare la sua Giovanna! Questa volta la Pulzella gli risponde, come nei Duetti tradizionali, con la medesima melodia: ma per rimpiangere di non esser morta in combattimento, ed esprimendo il desiderio di cercare una terra lontana ove celare la sua vergogna. E in quella è assalita dal coro infernale che esulta per la sua vittoria e le insulta, raddoppiata da una banda di soli ottoni. Carlo, che non può udire, è sempre più sconcertato. Ma l'effetto drammatico-musicale è così straniante da andar di là dalle leggi della musica intesa come «armonia»: è un caos che deve ancora a Berlioz e al tempo stesso (posso osare?) ha un lontano carattere mahleriano. Carlo fa ancora un tentativo d'amore riprendendo *Vieni al tempio*, e aggiungendo che la gemma più preziosa sarà il loro amore. Coro e banda incalzano; Giovanna, ora all'ottava col Re, non può che urlare «Son maledetta!»: e sebbene la sua melodia sia la stessa di Carlo, non riesce a esserne trascinata. L'ultima parola è ai trionfali accordi di La bemolle maggiore delle voci infernali. Non credo che di fronte a una simile seconda parte d'atto si possa parlare di *Robert le Diable*.

Per meglio comprendere il senso dell'episodio secondo il tempo in che si svolge, occorre ricordare che, presso molte civiltà arcaiche, la verginità è un preciso attributo per esercitare il sacerdozio o la magia. Si pensi solo alle Vestali. Così come la

castità, se non addirittura la qualità di eunuco, vale altrettanto per il sacerdozio o la magia maschili in alcuni tipi di società, ma non in quelle indoeuropee. Lo sciamano è eunuco presso molte civiltà arcaiche; e ricordiamo anche lo Shahbarim, il sacerdote della luna nella *Salammbô* di Flaubert.

Or, ammesso che la verginità di Giovanna fosse volontaria e non derivasse da impedimento fisiologico, ecco che la sua, pur momentanea, rinuncia alla castità, *che effettivamente non avviene*, la priva dei suoi poteri. Donde il malessere ch'ella prova e di che (salvo l'avvertimento delle voci celesti) ella non può rendersi conto perché, analfabeta e sedicenne, nessuno l'ha istruita nella magia o nella santità. Ciò attribuisce alla sua vicenda una profondità mitica da valutarsi con molta attenzione.

III. Un Sacre sconosciuto. Giovanna viene condotta dal padre al campo inglese, ove l'attende il rogo in quanto strega

Il III atto maggiormente dimostra l'influenza dello stile e dello spirito del Grand-Opéra su Verdi. Il tema sembra tagliato su misura: il *Sacre* di Carlo VII nella Cattedrale di Reims. Ho tuttavia mostrato, nel capitolo sui rapporti tra Verdi e Meyerbeer, che, forse inferiore per qualità artistica, la Marcia dell'Incoronazione della *Giovanna d'Arco* è anteriore a quella del *Prophète*, da Verdi tanto ammirata. Inoltre, vi sono in questo atto qualità precipuamente verdiane che non potrebbero rinvenirsi presso compositori francesi.

L'atto principia con la *Gran Marcia Trionfale* in Mi bemolle maggiore con orchestra e banda, alle quali si aggiunge il coro. Si tratta, ripeto, di un pezzo magistrale, salvo qualche piccolo particolare di cattivo gusto già sottolineato. L'effetto sonoro tridimensionale - orchestra, banda, coro - è di straordinaria solennità. Il fatto è che il popolo inneggia più alla Pulzella che allo stesso Re. Il turbamento dell'animo di Giovanna non ne viene che accentuato, come subito vedremo alla sua apparizione. La Marcia, tenuto conto degli interventi del coro, meramente accordali, è lunga trentadue pagine di partitura; poi si spegne in un mirabile «diminuendo» al termine del quale sono solo alcuni accordi degli

archi «pizzicato».

Ed ecco l'ingresso in scena del padre della Pulzella, Giacomo. Ho già detto trattarsi di un cretino, per aver egli compreso a rovescio gli atti di devozione che la figlia esercitava alla Vergine presso la quercia della foresta. Il caso vuole che, per ciò ch'è avvenuto dopo, ossia la mutua dichiarazione d'amore tra Giovanna e il Re, egli abbia in parte ragione pur avendo torto. Giovanna non ha perso il pulzellaggio, ha solo confessato amore verso Carlo; e già se n'è pentita. L'Inferno, che Giacomo crede il motore della vicenda, non c'entra; ma la sventurata figlia ha provato quel «terreno affetto» dal cielo vietatole - checché il termine significhi. Or il comportamento di Giacomo genererà l'onta pubblica della figlia, indi la sua morte. E tuttavia ancora debbo puntare l'attenzione sulla qualità che accomuna Verdi a Virgilio e Shakespeare. Egli s'immedesima in ogni genere di carattere, dandogli l'espressione sua propria, espressione dell'animo, sia essa frutto di giustizia o d'ingiustizia, di malizia o di bontà. *Ecco il luogo e il momento*, dichiara Giacomo penetrando nella Basilica. Indi canta un'Aria in due parti, *Speme al vecchio era una figlia*, pur essa da *barytone noble*. Il Solera vi ha però inserito una sottigliezza psicologica: il padre pur sente il rimorso della decisione presa, di esser sul punto di denunciare la figlia quale maliarda. L'Aria è dunque di mirabili melos e pathos; e mi pare fra le più belle da Verdi fin lì dedicate al baritono. La prima parte è in Fa diesis minore; la modulazione al Fa diesis maggiore non esprime tanto un sentimento di gioia, quanto una debole speranza che l'atto infame della denuncia porti almeno alla salvezza dell'anima di Giovanna.

Ha inizio il Finale III, di concezione davvero grandiosa. Torniamo al Mi bemolle maggiore. Sei trombe sono in palcoscenico; il coro interno canta un inno di carattere accordale. L'unzione è avvenuta; il corteo regale si avvia all'uscita e Giacomo nota sull'espressione del viso di Giovanna il terrore di trovarsi, ella strega, in un luogo sacro. Il comportamento del Re peggiora la situazione. Sempre su di un ritmo di marcia fra il guerriero e il religioso, tien ferma la sfuggente Pulzella, la loda in pubblico e promette che, in quanto salvatrice della Francia, le verrà eretto un tempio alla pari di San

Dionigi. E qui gran colpo di scena. «La bestemmia disperda Iddio!», prorompe Giacomo. Incomincia una vasta Scena con quella che si potrebbe definire una quasi-Aria di Giacomo: *Moderato*, Fa maggiore: *Comparire il ciel m'ha stretto*. L'orchestra a grado s'infittisce nel raddoppiare la melodia: all'acme della *climax* egli formula l'accusa: per conseguire i suoi scopi Giovanna è divenuta adepta del Demonio. L'Aria sfocia in una Scena corale. La folla grida «Quale orror»; di tra forti accordi Carlo resta inebetito e la folla sempre più rabbiosa. Da una estrema rarefazione si risale ad accordi *forte*: dominante di Re bemolle minore per un Concertato *Andante*, *No! forme d'angelo*, nel quale, in un contrappunto prevalentemente accordale, si scontrano gli opposti sentimenti, Carlo si rifiuta di credere, ma il coro, raddoppiato da minacciose semicrome orchestrali, è già schierato dalla parte della condanna. Cadenza a Re bemolle maggiore. Qui Giovanna, accompagnata da arpeggi «staccato» e delicati dei clarinetti e un bel «pedale» delle viole, canta una purissima melodia su di un nuovo Motivo: *L'amaro calice somnessa io bevo*. Il coro e tutta l'orchestra, sempre più infuriati, le rispondono di nuovo in Re bemolle minore. Ma da questo istante la melodia di Giovanna s'impadronisce del Concertato, lo comanda, invano oppugnata; e la voce di Carlo le si unisce in raddoppio. La trama corale è fitta, giacché Giacomo insiste nell'accusa e il coro è prossimo alla rivolta: il Concertato si chiude in modo quasi interrogativo in Re bemolle maggiore.

Incomincia qui una Scena basata su di un uso potente e nuovo del Declamato, compreso quello corale. I ritmi puntati dell'imperio accompagnano il Re che impone a Giovanna di discolparsi. «Imbianca e tace!», pronuncia il coro. Il Re chiede allora a Giacomo che ostenda le sue prove. Eccoci a uno di quei casi di anafora in *climax* che Verdi adopera con tanto genio. Quasi *recto tono*, Giacomo interroga la figlia: è ella innocente di sacrilegio? La prima interrogazione, in *recto tono* sacerdotale, è in Si bemolle minore, sfociente sul Do bemolle. La seconda in Do bemolle minore. La terza in Do minore. La formula si ripete: Carlo supplica la Pulzella di rispondere, la folla pare più compiaciuta che sorpresa. Giovanna resta rinserrata nel silenzio. La causa ne è solo il lieve e veniale peccato dell'incipiente amore col Re: ma dal Cielo era giunto il

comando e la Pulzella si sente colpevole. Tuoni e lampi, tra scalette di semicrome all'unisono degli archi da temporale rossiniano, pare vogliano attestare la colpevolezza della Pulzella.

Giacomo è così ipocritamente cretino, ossia ipocritamente in buona fede, che invita la figlia a seguirlo: evidentemente, verso un cammino di pentimento e redenzione. Nientemeno che un rogo sul quale egli stesso intende immolare la figlia nel campo inglese: ecco la redenzione. Qui si scatena una scena d'inaudita ferocia: in Mi bemolle minore il coro lancia il suo anatema su Giovanna e la scaccia. È un impressionante *Allegro vivo* in 2/4 ove ogni sillaba occupa una battuta, al massimo due sillabe per battuta. Sembra riecheggiare il *Guerra, guerra*, della *Norma*, in modo più aspro e crudele. Scalette di biscrome dell'orchestra ribadiscono l'immagine della tempesta. Giovanna intona un lungo *La bemolle* acuto mentre l'orchestra si scinde, e gli archi «pizzicato» con i fagotti discendono lungo la dominante di Mi bemolle. E qui Giovanna, palese «figura» di Cristo, in Mi bemolle maggiore canta una soavissima melodia.

Contro l'anima percossa
Tuona, tuona, eterna voce;
Ma la colpa sia rimossa,
Fia purgata nel dolor!
Dell'accolto pentimento
Ecco l'iride già sento...
Bene venga la mia croce,
Io l'attendo con amor.

Occorre dare atto a Solera di un colpo di genio. Egli doveva sapere, qui è palese, che Giovanna morì su di un rogo. Gliene appresta uno domestico nel campo inglese, che sarebbe stato ben più doloroso per lei. Il «canuto» Giacomo rende il più bel servizio ai nuovi padroni; e insieme si piglia la vendetta personale. Inflittole, il rogo, dal padre, per colpa immaginaria; e non come punto più alto della sua sofferenza in quanto futura Santa, ma come punto più alto della sua sofferenza in quanto accolta del Demonio. Una situazione, in fondo, parallela all'*auto-da-fè* del *Don Carlos*: morte tra le fiamme per evitare, forse, le fiamme eterne. In nome della Redenzione per la quale Cristo si sarebbe già immolato.

Chi leggesse il capitolo di questo libro dedicato a *La Traviata*

osserverebbe che qui si anticipa una situazione centrale di quell'Opera. Violetta muore, come dovrebbe morire Giovanna, per aver accettato e fatti suoi i valori di chi vuole schiacciarla.

La seconda parte del Finale è simmetrica della prima, salvo il fatto ch'è in Mi bemolle maggiore. Dopo l'esplosione della folla, della quale Carlo è indignato ma sulla quale è impotente, nuova dominante raggiunta in modo così delicato. Giovanna ripete la melodia di *Contro l'anima percossa*; negli sviluppi e progressioni della Stretta più volte la voce di Carlo la raddoppia. Questo finale d'atto non può ascoltarsi senza angoscia: uno solo contro una folla infuriata che vuole vendetta per un delitto immaginario: quale situazione è più terribile, e quante volte s'è verificata nel corso della storia?

IV

Giovanna si libera e corre a combattere. Trova la morte. Il dolore di Carlo. Gli Angeli la chiamano in cielo. Un Finale luminosissimo

Nel IV atto il Maestro tocca sovente il sublime, sì da asseverare l'opinione espressa che la *Giovanna* fosse la migliore delle sue Opere fin lì composte. Vi sono inoltre in più luoghi raffinatezze della strumentazione e dell'orchestrazione alle quali è difficile nell'epoca trovar confronti; Wagner eccettuato.

La Pulzella è stata trascinata dal padre al campo inglese; o, per meglio dire, vi si è fatta trascinare come un agnello sacrificale. L'attende il rogo, già preparato e accanto al giaciglio sul quale ella è gravemente incatenata. Il padre è con lei. La partitura indica *Scena e Duetto*. Quattro secchi spaventosi *Mi* emessi da tutta l'orchestra *forte* e preceduti da una scaletta di biscrome la risvegliano, al tempo stesso annunciando la battaglia. I Francesi attaccano, come avverte il coro interno.

L'orchestra (*Allegro*) fremente tutta di figure dattiliche dal carattere bellico. Esse non abbandonano mai il canto dell'eroina;

vanno crescendo e avvicinandosi, così come cresce l'agitazione di Giovanna che invece di combattere come vorrebbe è avvinta alla catena preparata dal padre. Quattro battute nelle quali tutta l'orchestra, *pianissimo*, è ferma su di un accordo di settima di dominante di Fa maggiore sottolineano l'ingresso di Giacomo, non visto. La battaglia riprende, commentata da Giovanna. Re Carlo è circondato. Tutta la Scena, rapidissima, è di grande forza drammatica grazie solo all'uso implacabile del ritmo. Giovanna incomincia a pregare. Il padre, che non capisce mai nulla, se ne meraviglia. La cadenza della voce porta al Si minore, e in questa tonalità la Pulzella si confessa a Dio nell'*Andante Amai, ma un solo istante*. Quel che segue non è un Duetto, piuttosto un'Aria nella quale Giacomo fa da «pertichino», sebbene con alata melodia. Assai più alata è quella con che Giovanna si confessa: ella è pura, e ogni pensiero, ogni palpito, è stato sempre rivolto a Lui, al Signore. Le ultime due battute paiono una cadenza di Bel Canto e sono purissimo pathos. La tonalità si apre al Si maggiore. Il padre è sorpreso e persino pentito. Torno alla qualità shakespeariana di Verdi: che un siffatto imbecille possa cantare una melodia di così fervido amor paterno è un miracolo artistico. Fra le due voci s'instaura un dialogo apparente: Giovanna non sa che il padre la vede né può udire i suoi commenti. Ma ben altro miracolo artistico si presenta con il secondo Motivo del brano. Sulle stesse parole precedenti («Pensier non ho, non palpito»), Giovanna, raddoppiata con molta delicatezza da flauti, clarinetti e violini primi, canta una gemma melodica. La melodia è in terzine fatte di una semiminima, una croma col punto, una semicroma, e discende per gradi congiunti come fosse un'offerta deposta ai piedi di un altare. Procede per due gruppi di due battute simmetriche. Poi prende aere, si eleva, ridiscende, si ripete; e giunge a una cadenza preceduta anch'essa da una formula belcantistica di quel Bel Canto angelicato tante volte presente nei Maestri italiani, e in Verdi in specie. Il pezzo è costruito con tanta arte che, pur essendo facilmente analizzabile, all'ascolto dona l'impressione di un sol ininterrotto filo melodico.

In empito religioso ella prega Iddio di scioglierla dalle catene come già aveva fatto con l'eletto Saul. Ora il padre è pronto a

servirle e chiederle perdono. L'orchestra emette sempre incalzanti figure belliche, ora anapestiche. Un accordo di nona di dominante al secondo rivolto di tutta l'orchestra prepara la Cabaletta del Duetto con la richiesta di Giovanna al padre di benedirle prima che scenda nella mischia. In La maggiore procede il brano tripartito *Or dal padre benedetta, Allegro assai vivo*. Un forte impulso ritmico (sincope di minime sulla seconda sede) dipinge il tipico pezzo da soprano drammatico di coloratura come lo vede Verdi, e del quale abbiamo un prossimo esempio in Odabella. Ma all'assassina di Attila gemme simili non sono donate. Quando la voce si è slanciata nella zona più acuta della tessitura, la cadenza, in rapporto di terza discendente, mena alla sezione in Fa maggiore. Giacomo, imitando il Motivo di lei (e come se la metamorfosi dipendesse da lui...) canta «Va! L'ardire omai ripiglia». L'impulso ritmico-melodico non cede. Giovanna parla di spada, Giacomo di stendardo. Nella Ripresa le due voci sono allacciate per terze e seste: quasi che qualche istante prima il padre non la volesse bruciata viva. Ma l'effetto è trascinate, e il ritorno di quella sincope a metà battuta dona sempre nuovo impulso. Questa Scena e Duetto ci portano nel meglio dello stile del cosiddetto giovane Verdi.

Segue una «battaglia» orchestrale commentata da Giacomo che può osservare il tutto dalla sommità della torre. Essa è fatta di una progressione di formule dattiliche; è un annuncio, ma solo un annuncio, di quella del *Macbeth* del 1847, che manifesta lo sviluppo artistico del Maestro in soli due anni. Si tratta, in effetto, di una serie di progressioni partenti dal Mi minore: quando il coro dei soldati francesi annuncia «Preso è la rocca» il pezzo si chiude con trionfali accordi di Mi maggiore.

Il Re commenta la vittoria con Giacomo, che ancora chiede perdono. Giovanna l'ha salvato per la seconda volta. Ma entra un ufficiale che, con icastica formula di dolore, annuncia: «Rotto è il nemico, ma Giovanna è spenta!». Ci troviamo ora di fronte alla pagina di più intenso pathos e insieme raffinata dell'intera Opera. I violoncelli discendono per una quinta diminuita che annuncia il Fa minore. L'Aria di Carlo oscilla sofficemente fra il minore e il maggiore. Un corno inglese e i violoncelli (qui potrebbe, o

dovrebbe, essere il primo solo) si completano a vicenda, or imitandosi, or unendosi, per aggiungersi a quello strazio del Re che la sua pur stupenda melodia non è sufficiente a esprimere. La bellezza con la quale il corno inglese s'unisce alla voce del Re o la raddoppia mentre il violoncello arpeggia per esprimere la sua parte di dolore, è di quelle cose che da sole valgono un'intera Opera. (Ah, se il Carlo VII della Storia fosse stato così...).

Il Finale principia con una Marcia funebre in Sol minore. Altre ne troveremo, in Verdi, che di belliche si faranno simboliche. Il pezzo è nobilissimo, e vi s'aggiunge il coro. Adagiata sulla bara, la Pulzella viene poggiata a terra da soldati che la paragonano a un angelo. La pagina procede con progressivi arricchimenti strumentali. Otto violini soli (quattro più quattro all'ottava) filano un delicato tessuto di semicrome staccate. Il padre s'avvede che Giovanna manda un «represso gemito». Ella apre gli occhi, s'erge. In un altro tessuto di flauto e clarinetto che l'accompagnano in Do minore ella chiede la sua insegna: intende portarla in Cielo.

Un «tremolo» ascendente degli archi in Mi bemolle maggiore simboleggia la imminente ascesa. Accompagnata con molta delicatezza dal clarinetto, agli occhi di Giovanna il Cielo si apre e verso di lei discende quella Pia con la quale, pastorella, dialogava. Non è nemmeno un'Aria: è un frammento semplicissimo del quale il sentimento dipende anche dalla finezza con la quale la protagonista sa esprimerlo e il clarinetto assecondarla. Dopo la cadenza, un *Adagio*. Esso incastona ancora poche parole della Pulzella col suo clarinetto; ma è l'inizio di un Concertato in Mi bemolle minore che va facendosi sempre più grandioso. Le ultime parole dell'eroina sono in Mi bemolle maggiore: ella trova ancora forza per emettere all'acuto della tessitura le parole «alto volo... già brillo nel sol!». E Verdi inventa ancora una melodia di compianto corale, sempre in Mi bemolle maggiore, e a questa si aggiunge un coro interno a due voci, la prima di angeli che chiamano Giovanna alla Patria Celeste, la seconda di demoni che deprecano la loro sconfitta. Il Concertato, al quale si aggiunge l'arpa, prosegue sempre più solennemente: la voce di Giovanna è raddoppiata da quella di Carlo. Tutte le forze sono schierate, compresa la fisarmonica e la banda. Il risultato

timbrico è magistrale e l'Opera si termina nel modo più luminoso. Come vedremo, non sempre morti di Santi o morti santificate saranno in seguito in Verdi in tonalità maggiore. Chi sa a cosa sarebbe approdato Verdi se Solera, discostandosi da Schiller, si fosse attenuto alla verità storica, straziante invece che celestiale come si termina la *Giovanna d'Arco*: sempre che, povero Solera, per giungervi avesse trovato un mezzo. Quel che è certo è che la meravigliosa Opera non è altro che mito. Ma questo non spiega l'incredibilmente scarso successo che essa ebbe in Francia: sarebbe potuta diventare una delle Opere nazionali.

L'eroina aveva avuto, prima di Verdi, altre personificazioni musicali di scarso valore. Ma nel febbraio del 1881 avvenne la prima rappresentazione de *La Pulzella d'Orléans* di Čajkovskij. Il Maestro s'era scritto da sé il Libretto e, pur attingendo da Schiller, era stato più aderente alla storia: nel frattempo erano stati pubblicati i documenti che ricordo all'inizio del capitolo. La sua Giovanna muore sul rogo. Si tratta di un capolavoro di stile alquanto diverso da quello del Maestro italiano, ma di valore non inferiore: sì che un'analisi comparata richiederebbe un capitolo a sé. Va piuttosto deplorato che non goda di più frequenti esecuzioni.

La *Jeanne d'Arc au bûcher* di Arthur Honegger (1938), definita un «Oratorio», è uno spettacolo misto nel quale la recitazione prevale sul canto. È nondimeno opera di grande efficacia drammatica.

¹ Prima edizione: Milano, Rizzoli, 1986.

² Paris, Perrin, 2004; traduzione italiana Milano, ilSaggiatore, 2019.

CAPITOLO QUINTO

L'Alzira: Verdi e Voltaire.

Due atei fanno nascere un Santo martire

I

L'Opera più sfortunata di Verdi

Dopo l'*Ernani*, il successo di Verdi si ampliò con due Opere dall'altissimo livello quali *I due Foscari* e la *Giovanna d'Arco*. Era fatale che egli venisse invitato dal più illustre teatro italiano, il San Carlo di Napoli. Il quale si trovava in un periodo di relativa decadenza, sebbene il settennato rossiniano, terminatosi nel 1822, avesse prodotto tra i capolavori dell'Opera Seria e il periodo della direzione di Donizetti anche partiture meravigliose, a cominciare dalla *Lucia*. In quel momento il San Carlo era diretto da Saverio Mercadante. Una visione d'insieme del non abbastanza riconosciuto valore della produzione del Maestro, come scrivo in questo libro, tuttora manca. La prima colpa è naturalmente dell'attuale San Carlo stesso, indegnamente diretto. L'invito ricevuto da Verdi nel 1845 si appoggiava anche sul prestigio che il poema drammatico sarebbe stato scritto dal più importante librettista italiano, Salvatore Cammarano. Con un'eccezione rispetto alle regole abituali a Verdi, la retribuzione del librettista sarebbe stata pagata direttamente dall'Impresa; per giunta la cortesia e il rispetto con i quali il Maestro trattava questo poeta (come vedremo nel capitolo su *Le Trouvère*) limitava la libertà d'azione di Verdi, abituale librettista di se stesso, rispetto alle sue abitudini.

L'*Alzira* è la più sfortunata di tutte le creazioni del Maestro, a prescindere dalle due precedenti il *Nabucco*. La causa ne è nella qualità talora - *solo talora* - modesta della partitura musicale. Io ne vedo una a monte, a sua volta causa della qualità della musica. Di questa la colpa è certo di Cammarano, per il quale scrivere l'*Alzira* (da lui scelta) era produrre un Libretto come tanti altri, che evitasse le possibili difficoltà frapposte dalla censura. E andò a eleggere una Tragedia di Voltaire, poeta dal quale erano a suo tempo nati i due capolavori del *Tancredi* e della *Semiramide* di Rossini. La scelta, ripeto, fu di Cammarano; ma Verdi lesse la Tragedia e l'approvò, forse attratto dal suo carattere esotico. Si preoccupò, al solito, della brevità, al punto tale che il prodotto sortì così corto che fu necessario aggiungervi una Sinfonia non prevista dal contratto. Sia quel che sia.

II

L'orrore dell'oppressione spagnuola in Sudamerica

Or trovo fonte grandissima di meraviglia che Verdi, avendo letto la Tragedia di Voltaire¹, vi avesse trovato forse alcune *situazioni* che gli parevano belle; ma che egli, uomo intelligentissimo, non l'avesse compresa nella sua essenza. L'*Alzire* non è una storia d'amore contrastato. Così il Maestro permise a Cammarano di trasformare in un qualsiasi Melodramma un testo teatrale dai contenuti eccezionali e anticonformistici, se non rivoluzionari, ch'egli a trentadue anni non avrebbe avuto le forze per affrontare. Giacché in questa Tragedia si tocca il tema dell'oppressione colonialistica degli spagnuoli nell'America del Sud; si tocca quello della effettuale schiavitù alla quale gl'indigeni vennero sottoposti; quello della loro forzata cristianizzazione; quello del loro massacro da parte dell'Impero di Spagna; quello dell'ipocrisia del cristianesimo adoperato per render più grave l'intollerabile oppressione alla quale i popoli venivano avviliti, quasi come arra per una sicura felicità nella vita eterna, da un lato, di realizzazione della volontà di Dio, dall'altro. Basta leggere il Prescott, un classico

della storiografia ottocentesca americana, per rendersi conto della veridicità di tutti tali argomenti. Avevo preparato un florilegio di citazioni dell'*Alzira* a conforto di quanto affermo; non ho poi voluto appesantire la lunghezza già ragguardevole di questo libro, certo che il paziente lettore che volesse controllare quanto affermo si procurerebbe la Tragedia nella sua edizione francese, o, meglio, l'edizione italiana Einaudi del Prescott, di piacevolissima lettura. Per esempio quando Montez, re detronizzato e padre di Alzira, spiega a Gusman che la religione di pace e d'amore che gli Incas hanno dovuto abbracciare è divenuta loro odiosa per la violenza con la quale è stata imposta². Sebbene poi nella Tragedia di Voltaire la catastrofe sia conciliativa - con coerenza drammatica - ed esalti la capacità del cristianesimo di salvare le anime portandole alla purificazione del perdono. Un ateo come Voltaire temeva assai di passare ufficialmente per tale, e trovava formule di compromesso, giuochi di prestigio che, senza ledere il fondamento dei suoi argomenti, dessero loro un debole aspetto paradossale. Non gli servì a nulla, giacché l'educazione impartita dalle scuole cattoliche ottocentesche in tutto il mondo additava in lui il corruttore per eccellenza; ma poco gliene caleva, essendo egli nel frattempo defunto. L'altra grande difficoltà a volgere l'*Alzira* in un'Opera lirica consiste nel fatto che, ben vero trasformati in situazioni drammatiche, i terribili temi della Tragedia siano sciolti in dialoghi di carattere dialettico, a non dire filosofico; e questa sarà prerogativa del solo Wagner ancor oggi non da tutti accettata come merito. Ma in ciò Cammarano mostra intera la sua qualità poetica: ciò avviene con passo felpato, e l'*Alzira* di Verdi non è una Tragedia filosofica. Inoltre il poeta napoletano si mostra un maestro dei tagli, ed elimina quasi tutto il IV atto, composto d'inutili discussioni etiche e personali nocive di per sé alla qualità stessa dell'opera di Voltaire. Quando si ha la mente troppo sottile una delle conseguenze è l'amar metterlo in evidenza; Voltaire tragediografo è sempre vittima di tale difetto. I librettisti italiani erano però vaccinati contro di lui, come mostra il caso di Gaetano Rossi.

Possiamo credere che l'intelligenza di Verdi non avesse afferrato tutto ciò? A me pare difficile. Egli - qui occorre adoperare un avverbio le mille volte artatamente e in mala fede usato contro di

lui - una volta tanto si regola cinicamente. Rassicurato dalla collaborazione di Cammarano, dalla situazione esotica tipica del Grand-Opéra, sebbene l'*Alzira* tutto tranne che un Grand-Opéra sia, si adattò a scriverla quasi fosse un'Opera come tante altre. E si lasciò scappare le parole: aver egli scritto l'*Alzira* «quasi senza accorgersene». Se ne accorsero tuttavia gli altri, visto che quest'Opera fu uno dei grandi insuccessi della sua carriera, se non il maggiore. In fondo, ingiustamente, visto il sublime Finale. Divenuto il più grande compositore vivente, poteva persino permettersi di trattare la sfortunata ma non disprezzabile creatura dall'alto in basso: «Negli anni maturi a una domanda postagli dalla contessa Negroni Prati sul valore ch'egli attribuiva all'*Alzira*, rispondeva "Quella è proprio brutta"»³.

III L'Opera

La Sinfonia è assai simile a quella de *Un giorno di regno*, e forse addirittura più scadente. Si suddivide in quattro sezioni. La prima è fatta di ricami degli strumentini in uno stile ballettistico di seconda categoria, non senza imitazioni rossiniane destinate a tornare per tutto il suo corso. Dopo poche battute in Re minore, passa al «maggiore». La seconda, in La minore, *prestissimo*, è fatta di massicci accordi orchestrali volti a evocare la crudeltà della vicenda; un *Si* tenuto del clarinetto mena a una metà sezione, diciamo, così, di carattere lirico. Un *Allegretto brillante*, che principia in Sol maggiore e prosegue in Re maggiore, va avanti a fatica in uno stile pseudorossiniano con terzine, *crescendo* e altri ammennicoli, che rendono il pezzo a livello del Pacini degli anni Venti piuttosto che di un compositore che ha scritto l'*Ernani* e *I due Foscari*. Il Motivo è ricavato dall'*Allegro* del Coro d'Introduzione del I atto.

Qui occorre riconoscere a Cammarano un effetto di grande abilità. Nella Tragedia, il Governatore spagnolo Alvaro depono i

poteri passandoli in capo al figlio Gusmano; nel loro lungo dialogo, il tema del quale è il disprezzo di Gusmano verso gl'indigeni, a suo dire governabili solo col mezzo del terrore, il padre confida al figlio di esser stato prigioniero degli Incas, i quali gli preparavano («giustamente») una morte terribile, quando un giovane cacicco volle fargli salva la vita e rimandarlo a casa: affinché gli Spagnuoli imparassero il livello civile dei loro schiavi. Cammarano ne fa un Prologo, sceneggiando l'episodio, che noi possiamo immaginare svoltosi qualche anno prima della Tragedia vera e propria. Il giovane cacicco si chiama Zamoro; egli è a sua volta quasi per prodigio salvo dalle terribili torture, volte a dargli la morte ed effettivamente inflittele, dagli Spagnuoli; e lo racconta all'uomo che generosamente ridona alla vita. Prima dell'ingresso in scena di Zamoro, il coro di coloro che si preparano a uccidere contiene ben due volte un'altra melodia tipicamente «risorgimentale»: *O fratelli caduti pugnando*. Ciò fa pensare che esista una sorta di automatismo melodico, fatto di Motivi franchi, aperti, cantabili, che proprio per tale loro carattere e la situazione politica vigente venissero interpretati secondo un'intenzione non connessa alla loro nascita.

In un'ottima Cavatina in Mi bemolle maggiore Zamoro racconta ad Alvaro (all'epoca governatore spagnuolo, ma deve credersi non fosse riconosciuto) le terribili torture subite dai suoi e poi lo invita ad abbracciarlo. Vi è miracolosamente sopravvissuto. Nel «tempo di mezzo» il principe apprende che Alzira, la principessa con la quale si è promesso amore eterno, è prigioniera con il padre a Lima, proprio da quel Gusmano figlio (per fortuna, ripeto, l'identità di Alvaro non è conosciuta) del vecchio appena salvato. E vuole suscitare un movimento di rivolta che scacci gli Spagnuoli dalla loro capitale: già nella Cabaletta corale *Risorto tra le tenebre*. A metà essa, trascorrendo dal Mi al La maggiore, assume un accenno innodico (*Allegro Moderato Grandioso. Tutta forza*), *Dio della guerra*; e così si chiude il Prologo. Fino a questo punto, fatta salva la Sinfonia, ci troviamo di fronte a un Verdi all'altezza delle sue abituali forze.

La trama si sviluppa quasi come una replica di quella

dell'*Ernani*. Sulla piazza di Lima Alvaro, il governatore, annuncia al popolo che depone la carica. Essa viene assunta dal figlio Gusmano, baritono. Costui proclama la pace fra i due popoli, visto che gl'Inca si sottopongono al Re Cattolico; per render più solenne tale pace, egli, Gusmano, sposerà Alzira, la figlia di Ataliba, ex re degli Incas, detenuto a Lima con Alzira. Il padre cerca di differire le nozze: l'animo di Alzira è ancora offuscato per il dolore della morte di Zamoro, avvenuta tre anni prima. La risposta di Gusman è affidata a una consueta coppia Cavatina-Cabaletta: *Eterna la memoria / d'un folle amor l'ingombra* e *Quanto un mortal può chiedere*. Egli ha avuto tutto dalla vita: il rinvio (non il rifiuto) delle nozze è per lui offesa mortale. Siamo nella ordinaria amministrazione musicale.

Alzira dorme. La vegliano le ancelle. Al suo risveglio, anche a lei tocca la coppia Cavatina-Cabaletta. *Da Gusman su fragil barca* (naturalmente l'orchestra disegna la figura della Barcarola) e *Nell'astro che più fulgido*: Zamoro l'è apparso, è vivo e l'attende. Non sono pezzi mal scritti: mancano di ogni peculiarità dello stile di Verdi; potrebbero essere di Pacini o Ricci - non certo della raffinatezza di Mercadante. Sorge il sospetto che Verdi si sia tenuto a questo livello per la convinzione che il pubblico napoletano tale genere di musica si attendesse e gradisse.

Mentre Alzira dibatte col padre intorno al suo obbligo di sposare Gusmano, d'improvviso le si presenta Zamoro. Chiarito egli d'esser vivo e ch'ella non intende cedere al matrimonio con lo straniero, dalla ottima Scena si trascorre al Duetto d'amore *Risorge ne' tuoi lumi*, quanto meno vigoroso e di gusto non volgare.

Ci troviamo ora di fronte al lungo Finale d'atto. Sarebbe bello ascoltarlo d'un sol getto, godendone le parti di alta qualità. Il nostro ingrato compito è quello di farne un'anatomia. Irrompe Gusmano, il quale dà immediato ordine di condurre Zamoro al patibolo. Quale risposta, il giovane dà inizio a una bella Aria in La minore, che per lo sviluppo formale del Finale resta interrotta, *Teco sperai combattere*. Il brano giunge solo alla prima cadenza, e potrebb'esser degno di Ernani o Manrico. Nella Scena che segue, Alvaro riconosce il prode che gli salvò la vita: e chiede anch'egli per lui la grazia. Ma in un modo inatteso, che ha un preciso modello,

Silva implorante. Raddoppiato dagli strumenti gravi, il padre di Gusmano emette una gemente melodia piena di pathos in Re bemolle minore:

Nella polve genuflesso
Ecco il padre innanzi al figlio...
Involato fui per esso
Della morte al crudo artiglio...
E voler ne puoi lo scempio?
Esser puoi sì fiero ed empio?

È un vero tratto di genio, onde si sviluppa un complesso Concertato in tonalità vicine: il Re bemolle minore non è più toccato. Le voci s'aggiungono, e naturalmente Alzira assume per lunghi tratti la guida melodica: la sua prima frase, in Re bemolle maggiore, è splendida. Occorre riconoscer nel Concertato il Verdi della miglior qualità, almeno all'altezza del 1845. Terminato che sia, un ufficiale annuncia che una folta schiera nemica giunge a chiedere la restituzione del suo (ex) re Zamoro. L'astuzia di Gusmano finge allora ch'egli ceda alla preghiera del padre: «Costui libero parta». Di qui si sviluppa un veloce Finale in Mi maggiore in forma di Cabaletta, nella quale Gusmano - che fino a quel momento s'era sottratto al duello con Zamoro - si ripromette di farlo vittima della propria spada, *Trema, tremo, a ritorti fra l'armi vengo il dono, rivale abborrito*. Naturalmente nella sua melodia Alzira promette che si ucciderà prima di essere di Gusmano. La sezione mediana è in stile sillabico; poi, proprio come ripeto, in una Cabaletta, avviene una regolare Ripresa, seguita da una troppo lunga Coda. Il livello musicale è di ottima qualità; se non fosse che la lunghezza e le ripetizioni sorprendono: non sorprenderebbero in qualsiasi altro compositore che non fosse Verdi.

Il II atto principia con una *chanson à boire* dei soldati spagnuoli, *Mesci, mesci*. Anche questo è un pezzo «di genere», sullo schema delle canzoni dei masnadieri delle quali si parla nel presente libro. Non vi sarebbe alcun commento su di essa, se non vi fosse un altro tratto di genio. A un certo punto essa si arresta su di un accordo di tonica, che funge da dominante del tono di Re minore. Ecco sorgere dall'orchestra un minuscolo Poema Sinfonico in tale tonalità, minuscolo e straziante. I soldati restano affatto insensibili. Ma, nel

prevalere dei toni cupi dei fagotti e dei corni, la melodia, armonizzata con accordi sulla seconda metà della misura, è il canto degli oppressi: descrive, senza parole, il corteggio degl'Inca prigionieri condotti a morire e carichi di catene. Il semitono «della sofferenza» è l'elemento sul quale la melodia è costruita. Ben originale pezzo d'«Introduzione» per un atto d'Opera; nel quale il sentimento e l'immagine insieme sono affidati alla sola musica, senza il soccorso della parola.

Segue la firma della sentenza di morte per i prigionieri. Manca il nome di Zamoro. Per una crudeltà supplementare, Gusmano vuole decretargli il rogo alla presenza di Alzira. Faccio una parentesi per osservare come il desiderio di Cammarano di adeguarsi alle richieste di brevità poste da Verdi sia andato persino *ultra petita*: nulla noi sappiamo di come Zamoro, graziato, sia uscito dal campo spagnuolo, e abbia radunato nuovi ribelli, a loro volta sconfitti da Gusmano, e sia stato ricatturato. Il successivo Duetto è tra Alzira e Gusmano. Il governatore le spiega ch'ella potrebbe ancora salvarlo: ove l'avesse già sposata sull'ara. In un *Andante agitato e mosso* in 3/4 ella si getta ai suoi piedi: siamo in Re minore, l'orchestra accompagna con accordi di terzine acefale nelle quali è in rilievo il semitono *della preghiera*, basato per lo più sul quarto grado alterato, *Sol diesis*. Il breve brano pieno di pathos giunge a cadenza: Gusmano risponde alla donna di essere toccato dal suo tono, ma toccato giacché l'amore ivi ancor manifesto gli accentua il furore e la gelosia. «Se indugi un momento, / Zamoro fia spento, / e spento da te». Inutile affermare da parte della principessa che così ella sarebbe spergiura, spergiura al giuramento di fedeltà a suo tempo da lei porto a Zamoro. Il Duetto prosegue mescolandosi le due formule, quella della preghiera col semitono e quella della baldanza di Gusmano, che si estende orgoglioso per ampî intervalli e tocca l'acuto della tessitura. La melodia s'allarga in ambo i casi senza che ciò nuoccia al vivo pathos della scena. Alzira deve arrendersi.

Nel «tempo di mezzo» Gusmano parla di apprestare l'ara e festeggiamenti che illumineranno tutta la città. Invano ella risponde di esser costretta, non esser sposa per libera scelta. Fa seguito un

brano in Mi bemolle maggiore, che funge da «Cabaletta» del Duetto. Gusmano canta la sua esultanza, Alzira, sulle stesse formule melodiche, si accusa di spergiuro. Le due voci s'uniscono anche per terze e seste. Nessuno potrebbe affermare che tale «Cabaletta» sia brutta o di cattivo gusto; solo, pare di Donizetti piuttosto che di Verdi.

La Scena successiva è preceduta da un cupo e dotto Preludio in Fa minore, con imitazioni contrappuntistiche e note estranee. In una caverna sono radunati gli ultimi Incas liberi. Uno di essi, Otumbo, munitosi di quell'oro, inutile ai suoi quanto bramato dagli Spagnuoli, ha corrotto una delle guardie. Zamoro, in uniforme nemica, è fuggito e sta per raggiungerli. Preceduto da una ripresa del Preludio iniziale, entra in scena. È libero, ma si domanda che cosa gli resta nella vita e della vita. Alzira è per lui tutto. Canta dunque un'Aria di delicatissimo sentimento, in Re bemolle minore, *Irne lungi ancor dovrei*. Ha visto più volte senza tremare la morte in viso: più gli duole la separazione da colei che ama. La melodia e l'armonia sono, con raffinatezza, insaporite da note estranee. L'Aria si conclude con una sentenza inoppugnabile: l'amore rende debole anche l'animo dei guerrieri. Nel «tempo di mezzo» Otumbo deve rivelargli la verità: gli addita Lima illuminata a festa per le nozze di Alzira con Gusmano. Zamoro non riesce nemmeno a sospettare ch'esse siano il prezzo della sua libertà: infatti è stato liberato dai suoi, il sacrificio di Alzira per giunta risulta inutile. Qui prorompe in una Cabaletta (*Allegro maestoso*) di quelle che siamo abituati a considerare proprie del «primo Verdi», quasi ciò fosse una *deminutio capitis*. *Non di codarde lagrime* è un pezzo diatonico e pieno di energia, di quella caratterizzazione psicologica un po' generica che talora incontriamo nel Verdi del periodo iniziale: potrebbe applicarsi a un altro tenore e in altra situazione; ma né volgare né affrettatamente concepito. Merita del tutto l'applauso che gli spetterebbe se fosse ben diretto e ben cantato; omettere la ripetizione lo renderebbe invece affrettato e di cattivo gusto.

Colgo l'occasione per ricordare che l'unica incisione dell'Opera è concertata e diretta da Lamberto Gardelli. Questo Maestro, da noi mai considerato tanto da aver svolto tutta la carriera all'estero, è a

mio parere il solo accostabile *in primis* a Oliviero de Fabritiis: possiede insieme autorità, eleganza, fedeltà al testo. È pari agli altri grandi, Serafin, Votto, Capuana. Non metterò nel paragone sventurati defunti che pure godono d'un inspiegabile culto né sventurati viventi e, a dir così, attivi.

Salterò un breve «Coro d'Ancelle», appartenente alle efferatezze di quest'Opera: che abbiamo visto in fondo quanto poche siano. Le «acciaccature» come segno di festa (nel libro vedremo di quanto diversi e opposti significati si carichi questo «abbellimento»), certo saltellare degli strumentini; un gravissimo errore di prosodia («légami» per «legàmi»). Potrebbe essere del Pacini Anni Venti. Passiamo al sorprendente Finale.

IV

Un Inca, Voltaire, Cammarano e Verdi aggiungono San Gusmano al Martirologio

Sull'ara nuziale Gusmano canta un'Aria dal concetto metastasiano: le glorie d'Amore sono preferibili a quelle di Marte. Nel momento ch'egli si rivolge ad Alzira dicendole «Porgimi la man» riceve una pugnalata mortale. Zamoro, ancora in uniforme spagnuola, l'ha raggiunto e attinto. Quel che accade è giustificato solo dalla sublime musica di Verdi: Voltaire fa morire Gusmano dopo un colpo non tanto forte da procurargli fine immediata, e di notte e nel suo letto: egli, sopravvivendo per un giorno, ha modo di comprendere che tale morte è la punizione divina che gli spetta per la sua superbia e la sua crudeltà. Qui tutto avviene in modo subitaneo. Dopo aver vibrato la pugnalata, Zamoro esclama: «Ed a morir, Gusmano, / impara tu da me». E avviene qualcosa che può definirsi solo miracoloso: miracoloso, dico, sul piano artistico: quel che nella Tragedia è frutto d'una lunga sofferenza tra i dolori dell'agonia, qui accade in modo rapidissimo. Nel morire, Gusmano dice:

Altre virtùdi... insano,

Apprender voglio... a... te...
I numi tuoi, vendetta atroce...
Misfatto orribile... ti consigliâr...
Io del mio Nume odo la voce,
Voce che impone di... perdonar!
Sol per tuo scampo quel fido core
A me cedeva... e reo sembrò...
Vivete insieme giorni d'amore...
E benedite chi perdonò.

Gusmano incomincia con un mesto e sereno *Cantabile*: nel tono di Mi minore non cogli l'ombra d'un rimprovero. Da *Vivete insieme* s'instaura il Mi maggiore e la melodia, dolcissima, acquisisce un tono innodico che s'instaura e dura non poco. Col suo durare aumenta l'emozione di chi ascolta. La melodia continua, circonclusa e opposta antifonicamente dalle voci in un fremito d'armonia che fa fremere noi. Si tratta d'una pagina che può definirsi solo sublime; e che anticipa la situazione finale de *Un ballo in maschera*. Morto Gusmano, l'Opera si chiude in Mi minore. Perché? A me appare una contraddizione in termini, se non addirittura un errore di grammatica. Il modo minore perché c'è un morto in scena? Ma andiamo! O forse Verdi, chiuso di carattere, timoroso di far comprendere l'animo suo, si è spaventato del suo sublime, temendo che altri potessero cogliere il suo stesso commuoversi di fronte a una creazione sua? All'epoca de *La forza del destino* non avrebbe avuto incertezze. Certo, gli avrebbe fatto più comodo, a prescindere dal profilo artistico, di fronte all'opinione comune e a quella clericale, un bel Mi maggiore. Col Finale dell'*Alzira* nasce un Santo, San Gusmano martire, pronto a spiccare il volo per il Paradiso. Tutti contenti, quindi. Ferdinando II avrà più o meno così commentato: «Comme l'a fatto murì bello!» e il suo confessore gli avrà fatto lodi per tal concetto. Forse Verdi ha chiuso l'Opera in Mi minore perché, santa o dannata, la morte è sempre morte: e ha indebolito non la verità, ch'è esposta nell'immaginaria citazione o ricordata, ma la verità artistica della sua creazione.

Con questa meraviglia, ch'è fra le pagine più alte di Verdi, l'*Alzira* non prese e non prenderà il volo. Spiegarlo è impossibile. Forse, vi si coglie, nonostante tutto, quel famoso *décousu du style* nel quale Verdi non cade mai e che con occhio infallibile riconosce

negli altri. Né mai si lamentò della scarsa carriera di quest'Opera: la quale, invece, non fosse per i temi che tratta, e quello finale e capitale, del perdono cristiano, sarebbe dovuta esser, specie all'epoca, più attentamente considerata.

Gli ultimi due versi pronunciati da Gusman, con i quali la Tragedia si chiude, sono:

Mon cœur désespéré se soumet, s'abandonne
Aux volontés d'un Dieu qui frappe et qui pardonne.

Non sono abbastanza colto per sapere se essi risonassero nell'animo di chi scriveva quanto segue; ma è molto probabile di sì. Siccome ho fatto le scuole elementari in un'epoca nella quale erano una cosa molto seria, e l'apprendimento mnemonico contava, in IV ci fecero imparare a memoria *Il 5 maggio*. E lo ricordo ancora.

[...]
Il Dio che atterra e suscita,
Che affanna e che consola.
[...]

Un bel trio, Voltaire, Manzoni, Verdi: due atei e un cattolico, per così dire, problematico: a non aggiungere altro, ché in questo libro oso persino trattarne.

¹ Dal momento che egli in quegli anni ancora non conosceva il francese, è da credere che una traduzione italiana da lui procuratasi potesse attenuare assai il contenuto anticristiano del testo.

² E ancora, a mo' d'esempio: Alzira a Gusmano («Tu non credeva ch'io loico fossi?»): come può esser valido un vincolo nuziale stretto secondo una religione che richiede per la sua validità sincerità e purità di cuore? Ovvero quando Alvarez, il padre di Gusmano, illustra a Zamoro l'infamia dei preti cattolici. Etc.

³ Angelo Maria Cornelio, *Per la Storia*, Pistoia 1904, p. 29.

CAPITOLO SESTO

Jérusalem: la persecuzione dell'onore

I

Il 1847: un anno capitale per Verdi

La *Jérusalem* si situa al centro del periodo della vita che Verdi stesso, in una lettera alla contessa Maffei del 12 maggio 1858, denomina degli *anni di galera*: «Dal Nabucco in poi non ho avuto, si può dire, un'ora di quiete. Sedici anni di galera!». Il vocabolo *galera*, o *galea*, dal latino *galea*, significa letteralmente *triremi*; la condanna ai remi era quella di esser forzati a un lavoro massacrante e inumano, incatenati ai banchi nel sotterraneo della nave: *ad triremes damnare* si diceva sin dal mondo antico, e dopo di esso le condizioni degli schiavi erano divenute se possibile ancor peggiori. Dal *Nabucco* a *Una vendetta in domino*, che sarebbe divenuto *Un ballo in maschera*, in quei sedici anni Verdi aveva scritto ventuno Opere: un ritmo produttivo simile a quelli ai quali s'erano sottoposti Rossini e Donizetti: ma, all'interno di esso, v'era un sistema creativo dal loro dissimile. Un Maestro il quale in ogni momento, dalla giovinezza alla vecchiaia, dichiara di desiderare solo di non più scrivere e ritirarsi dalla professione, si lega siffattamente al remo. Un superiore imperativo artistico, o diciamo pure una vera condanna a creare, ne è di certo la causa; ma non la sola. Verdi aveva della professione e della vita un'idea disincantata e amara; e trascorse gli anni in una dura lotta contro l'esosità degli impresari, addirittura contro il sistema impresariale in quanto tale, e lo stato di minorità in che questi e, dal canto loro, gli editori

tenevano i compositori. Una produzione così cospicua è la testimonianza di un desiderio e di un bisogno fortissimi del Maestro di farsi ricco, molto ricco. Non perché egli di denaro fosse avido: ma perché la ricchezza gli doveva garantire, come in fatto gli garantì, un'indipendenza assoluta e uno status sociale superiore a quello che nell'Italia ottocentesca all'artista ancora si attribuiva. Sottostante, la modestia delle origini: ma in prospettiva la libertà di creare seguendo i tempi e i modi della natura e non della necessità. Basta seguire la vicenda delle trattative e della composizione dell'*Aida*, quando Verdi era il compositore più pagato del mondo, per comprender ciò.

Molti anni più tardi, quando era alle viste la prima pubblicazione dell'epistolario di Bellini, Verdi ebbe a dirsi contrario all'impresa sostenendo che i documenti privati di un artista non hanno da essere divulgati, un artista andando giudicato solo dall'opera. Anche in questo giudizio leggiamo la stessa amarezza; e guai se esso fosse storicamente prevalso. Tuttavia il fondo di verità si può cogliere anche osservando come l'immagine così espressiva e precisa degli *anni di galera* abbia corroborato l'idea, presente in *una parte più e meno altrove* (Dante, *Paradiso*, Canto I) della storiografia musicale e della critica, e sino agli odierni giorni, che in quegli anni Verdi componesse affrettatamente e che il suo stile fosse diseguale e lutulento, alternandosi a tratti di alta invenzione pagine grossolane e non rifinite. E qui non parlo solo dei veri *macellai* dell'immagine di Verdi, gli Abbiati, i Marchesi: anche studiosi informati e sensibili come Julian Budden a volte esprimono questa opinione. A non dire di coloro che intendono «galera» siccome «carcere».

Or nel 1847, all'epoca della composizione della *Jérusalem*, Verdi non aveva ancora compiuto i trentaquattro anni: li avrebbe fatti proprio nel suo corso; e per quanto fosse nel vivo della lotta che abbiamo detta, era già uno dei compositori in Europa più famosi e più illustri. Il successo del *Nabucco* e soprattutto quello dell'*Ernani*, quasi senza paragoni per subitanità e diffusione, ha aperto la strada a una serie di trionfi che sono anche capolavori musicali quasi per intero. Fino a tutto il 1846 tali successi sono ben sette, e

nove se calcoliamo anche l'*Oberto* e *Un giorno di regno*, solitamente posti di fuori dal canone. Le prime due Opere attendono ancora un'analisi e una prospettiva critica e storica degne di loro. Un esame attento che abbia riguardo alla partitura musicale e al suo esser *composta siccome fatto drammatico-musicale* non può che condurre alla conclusione che anche il primo Verdi è un compositore elegante, addirittura raffinato, oltre che forte nell'espressione; la sua pagina è rifinita e la sua orchestrazione - che non solo secondo i *macellai* è il suo punto debole - è originale e di alto valore: pur se non raggiunga i vertici tecnici e d'invenzione di pagine di quasi trent'anni dopo come l'inizio del III atto dell'*Aida*, quasi senza confronto nella musica del tempo.

Questa premessa è indispensabile per comprendere rettamente le Opere risalenti agli *anni di galera*.

Il 1847 è nondimeno, all'interno di essi, un anno particolare. Vede il compimento della prima Opera scaturiente dal rapporto di Verdi con Shakespeare, il *Macbeth* (Firenze, Pergola, 14 marzo); destinato a diventare nel 1865 la terza delle Opere francesi del Maestro (o quarta, se consideriamo *Le Trouvère*, la versione francese del *Trovatore*), ancora una volta per l'Opéra. Dramma di grande impegno compositivo e dal carattere a gran tratti così novatore da potersi dire rivoluzionario. E vede, il 1847, la presa di possesso da parte del Maestro delle piazze di Londra e Parigi: con *I Masnadieri*, al Her Majesty's Theatre, e con la *Jérusalem*, all'Opéra. Sotto il profilo dell'impegno creativo, il 1847 è il più *di galera* degli *anni di galera*; e anche questo vale a far svilire da parte di molta letteratura i suoi prodotti, seppure oggi sia difficile anche ai più difficoltosi sottovalutare il *Macbeth*, pur in una prima versione che nel 1865 venne perfezionata. La principale vittima del pregiudizio intorno agli anni di galera è appunto la *Jérusalem*; e non solo per l'appartenervi ma per altri motivi, che avanti esporrò, tali da indisporre la cretinaggine dei *macellai*.

Nell'ottobre del 1846 Giuseppina Strepponi s'era trasferita a Parigi. Questa donna dalla grande cultura e dalle immense intelligenza e sensibilità aveva avuto una vita travagliata e, sola e

quasi inerme, dovendo lottare cogli ostacoli che la società al suo sesso opponeva. Una «ragazza madre» nubile era irricevibile nel *monde*; ma a lei riuscì anche questo miracolo. Il compositore dell'*Oberto* aveva con *Un giorno di regno* avuto un insuccesso solo momentaneo che, se avesse voluto insistere, si sarebbe trasformato in un successo attese le notevoli qualità d'una partitura che alla critica miope piace giudicare non sentita e d'occasione. Ma era un uomo scontroso, piagato dal dolore per la perdita della famiglia, tentato - o almeno così a lui è piaciuto far credere - di abbandonare precocemente la composizione. Col *Nabucco* s'incontrano una donna quasi votata alla sconfitta e un uomo che, se non avesse scritto il *Nabucco*, alla sconfitta forse votato si sarebbe. I mezzi vocali della Strepponi s'erano consumati anzitempo: ma ella riuscì a interpretare l'asprissimo ruolo di Abigaille, che sarebbe stato il maggior successo della carriera. In quel primissimo tempo la sua autorità valse a giovare ai (definitivi) esordî di Verdi. Il loro legame, prima di tutto di intelligenze, si andò rafforzando; e conosciamo quanto importante sarebbe stato: affinché Giuseppina venisse rispettata come si sarebbe dovuto, Verdi di lì a qualche anno avrebbe rotto per sempre coi concittadini bussetani. Tuttavia i biografi tradizionali tendono ad antedatate il vincolo sentimentale fra i due; o almeno la sua trasformazione in definitivo. La Strepponi continuò ancor un poco a cantare ma le era sempre più difficile. Si temeva un inizio di tubercolosi. Si ritirò dalle scene. A Parigi, sola, coraggiosamente volle darsi all'insegnamento del canto. Aveva sulle spalle una madre valetudinaria, una sorella malaticcia, un figlio messo a studiare a Firenze. Nondimeno, attiva e animosa, continuò dalla capitale francese a occuparsi degli interessi di Verdi. Le pagine definitive di Frank Walker in *The Man Verdi* (1962) demoliscono il ridicolo fotoromanzo costruito dall'Abbiati, con toni del pari da fotoromanzo, che addirittura afferma essersi Verdi recato a Parigi espressamente per incontrare Giuseppina e stesse presso di lei, laddove, tornato da Londra dopo *I Masnadieri*, il Maestro avrebbe abitato in Rue Neuve Saint-Georges al 9. Una strada abitata da molti artisti, ma una strada della Parigi del *monde*: non dobbiamo immaginare il Maestro in una soffitta d'artista.

Giuseppina prese casa vicino al Théâtre des Italiens, nella zona che Napoleone III avrebbe fatto diventare il Boulevard Haussmann, in Rue de la Victoire 13. Nella stessa via abitava Rosine Stolz, di pochi mesi più anziana di lei, l'amante, ripetiamo, di Léon Pillet, il direttore dell'Opéra: mezzosoprano imperioso, era stata la protagonista della *Juive* di Halévy, della *Favorite* e del *Dom Sébastien* di Donizetti. La zona, detta *Le coin de Lorette* perché prossima della chiesa di Nôtre-Dame de Lorette, era soprannominata *La nouvelle Athènes* per il gran numero di artisti che vi vivevano.

L'ingaggio londinese di Verdi comportò un viaggio da Milano attraverso l'Europa e una tappa a Parigi. Egli vi giunse il 1 di giugno: per la prima volta nella vita: l'ultima sarebbe stata nel 1894. Era accompagnato da Emanuele Muzio, il suo solo allievo di composizione in tutta la vita ch'era diventato un musicista di talento (un giorno avrebbe avuto una brillante carriera di direttore d'orchestra, sempre sotto l'egida verdiana) e suo collaboratore di fiducia. Il 4, avendo già inviato Muzio nella capitale inglese, parte per Londra. *I Masnadieri* vanno in scena il 22 luglio.

L'Opera, su testo di Andrea Maffei, il medesimo che aveva in gran parte intessuto il *Macbeth*, è il secondo documento, dopo la *Giovanna d'Arco*, del complesso rapporto di Verdi con Friedrich Schiller; il quarto, dopo la *Luisa Miller*, sarebbe stato il *Don Carlos*, vertice, anche, del rapporto tra Verdi e la Francia. Maffei aveva tradotto tutto il teatro di Schiller ed era intimo amico del Maestro. A Londra Verdi fu festeggiatissimo, pur se *I Masnadieri* non facessero, com'egli scrive, *furore*. Lì egli conobbe, fra gli altri, il principe Luigi Napoleone, futuro Imperatore, regnante il quale all'Opéra si sarebbero avute le prime esecuzioni delle *Vêpres siciliennes* e del *Don Carlos*. *I Masnadieri* è Opera diseguale, con tratti truci da ascrivere a un «pittorresco» che fa parte più d'un Romanticismo letterario di volgare conio che d'un autentico Romanticismo musicale; ma contiene pagine d'alta qualità e anche nel suo caso la sottovalutazione da parte della critica è eccessiva. Già mentre preparava la «prima» Verdi anelava di andare a Parigi; e non tanto perché vi fosse Giuseppina quanto per alcuni aspetti

della città che anche in seguito gliel'avrebbero fatta amare inducendolo a farvi lunghi soggiorni. Il più lungo fu quello, quasi ininterrotto, che andò dalla fine del 1853 all'inizio del 1857.

Leggiamo infatti una lettera a Giuseppina Appiani del 27 giugno.

Io non vedo l'ora di andare a Parigi, che non ha per me alcuna seduzione particolare, ma che mi dovrà piacere molto perché là potrò fare la vita che vorrò. È un gran piacere fare quello che si vuole! Quando io penso che starò parecchie settimane a Parigi senza esser imbrogliato in affari musicali, senza sentire parlare di musica (perché metterò alla porta tutti gli editori ed impresari) vado in svenimento per la consolazione.

Il Maestro aveva l'abitudine di non trattenersi sulla piazza dopo la «prima» di una sua Opera. Così sappiamo che il 27 luglio era di nuovo a Parigi; e allo stesso giorno risale la firma con Roqueplan e Duponchel, i due nuovi direttori dell'Opéra, del contratto per la sua prima Opera per il teatro. Evidentemente trattative, sulle quali non possediamo documenti, erano a uno stadio già avanzato.

In fatto, già due anni prima Verdi, conscio della sua statura e del suo successo europeo, sapeva che sarebbe approdato all'Opéra. E, memore dell'esempio di Rossini e Donizetti, progettava di debuttarvi con un rifacimento. In una lettera a Escudier del 12 settembre 1845 lo dice nel modo più chiaro: «Come sarebbe bello l'*Attila* pel *Grand Opéra* di Parigi! Vi sarebbero soltanto da aggiungere poche cose, e tutto il resto andrebbe bene. Voi, che altra volta mi scriveste per tradurre quest'anno o i *Lombardi* o l'*Ernani*, ditemi ora se non si potrebbe far l'*Attila* di qui a due anni». Quindi, tre titoli erano previsti nel piano di scrivere un'Opera francese; e i *Lombardi* sono uno dei tre. L'*Attila* è un'Opera che, per intrinseci caratteri e il suo finale così originale, pare più di molte altre modellata su di un Grand-Opéra; e mi ripeto quando dico che sarebbe bastato aggiungere il Balletto (o ampliare quello troppo sintetico già presente) per avere un Grand-Opéra fatto e finito. Un'Opera precedente, sempre tratta da Schiller e sempre sul Libretto del Solera, ancor più sembra fatta per diventar un Grand-Opéra: per le apparizioni infernali, per la Marcia dell'Incoronazione, per il suo sollecitare il patriottismo francese: si tratta della *Giovanna d'Arco*, del 1845; e ne ho già parlato. Dopo la prima esecuzione, la «*Revue des deux mondes*» pubblicò un articolo

firmato solo con iniziali («H.W.») nel quale si sosteneva che la sublime ispirazione del Maestro non poteva che trovar luogo a Parigi, all'Opéra. Eccone un passaggio:

Je dirai plus, la place de Verdi est marquée en France, son avenir est parmi nous. Ici du moins on saura lui tenir compte de son grand art, de ses industrieuses veilles, de ses tentatives éclectiques, toutes choses dont les Italiens font peu de cas, et qui, du reste, ne vont pas le moins du monde aux besoins de leur dilettantisme, uniquement altéré d'eau claire¹.

Al tempo stesso ottimista e pessimista, l'anonimo recensore; troppo ottimista intorno all'accoglienza che la Francia era per fare a Verdi; pessimista intorno a quella che gli faceva il suo paese. Ma assai perspicace nel comprendere che la *Giovanna d'Arco* è di tutti gli «anni di galera» una delle Opere più debitorici della forma esterna del Grand-Opéra.

Insomma, come più volte abbiamo visto, era scritto nei fati che il Maestro fosse per approdare all'Opéra; teatro verso il quale provò crescente insofferenza. Tanto che il 27 o il 28 novembre 1845 (secondo il Conati) scrive a Piave:

Ho bisogno d'un maestro di lingua francese: non voglio rompermi i coglioni con grammatiche né con teorie, ma voglio soltanto leggere, tradurre, e parlare; quindi ti raccomando un maestro che parli e pronunci bene. Lo fisserai a mese: un'ora di lezione tutti i giorni nissuno eccettuato.

Uno dei motivi per cui sulla gestazione della *Jérusalem* siamo così poco documentati è che Muzio venne rispedito a Milano per curare la stampa dei *Masnadiers*; e non perché fosse uno sgradito testimone dell'incipiente *liaison* tra il compositore e la Strepponi, come vorrebbe l'Abbiati. Il famulo aveva particolari legami col suocero di Verdi, Antonio Barezzi: e le sue lettere al generoso bussetano quando egli si trova presso Verdi sono una preziosa fonte d'informazione.

Forse lo stretto spazio di tempo corrente fra il contratto e la prima rappresentazione della *Jérusalem*, che avvenne il 26 novembre, può esser una spiegazione del fatto che Verdi per il suo debutto all'Opéra non scrisse un'Opera interamente nuova ma ricorse al rifacimento di un lavoro anteriore. Sottolineo: *una* spiegazione, non *la* spiegazione. Va considerato il precedente sia di

Rossini che di Donizetti, i quali vollero debuttare all'Académie Royale col rifacimento francese di Opere delle quali si sentivano affatto sicuri. Verdi decise che la sua prima Opera francese fosse il rifacimento del suo secondo successo alla Scala, quindi del lavoro scritto subito dopo il *Nabucco*, *I Lombardi alla prima Crociata*, del 1843. Considerata attentamente, quest'Opera ancor più del *Nabucco* manifesta caratteri esteriori propri a farla già un Grand-Opéra: vi mancano solo i Balletti. Scene di massa, battaglie, esotismo: v'è tutto. Quel che non è peculiare del Grand-Opéra ma solo di Verdi è ciò che *I Lombardi* posseggono in più rispetto a Meyerbeer: conflitti interiori profondi pur se in parte delineati con minore sottigliezza psicologica rispetto al Verdi subito successivo. Si aggiunga che il lavoro di adattamento e rifacimento dell'Opera italiana non solo a un nuovo testo ma anche a una nuova vicenda è capillare e rifinito. La tesi tradizionale, aver Verdi effettuato un lavoro *colla mano sinistra* perché l'Opéra gli pagava un rifacimento come se fosse stato un'Opera nuova, è inconsistente: la fatica costata a Verdi per l'adattamento è di poco inferiore a quella che gli sarebbe costata per scrivere un'Opera nuova; se non addirittura superiore. A Rossini *Le Siège de Corinthe* e il *Moïse et Pharaon*, se conosco un poco la sua personalità, costarono di più che scrivere un'Opera *ex novo*; e fors'anche, atteso il valore eccelso, *Un viaggio a Reims-Le Comte Ory*. Anche questa è una ripetizione.

Una lettera alla contessa Maffei del 6 settembre mostra l'ambivalente sentimento provato dal Maestro verso Parigi e nel contempo testimonia d'un lavoro compositivo non superficiale.

Se Ella non lo dice a nessuno Le dirò che non mi piace Parigi ed ho un'antipatia mortale coi Boulevards perché là si trovano amici, nemici, preti, frati, soldati, spie, stocicatori insomma un po' di tutto ed io faccio il possibile per evitarli sempre: capisco che sarò strano ma non so che dire! da un lato solo mi piace Parigi ed è che in mezzo a tanto frastuono mi pare d'essere in un deserto. Nissuno si occupa di me, nissuno mi segna a dito, non vedo che i miei poeti che sono due bravissime persone in tutta l'estensione della parola. Ho dato l'ordine al portinajo di dire a tutti che sono in campagna quindi godo una libertà che non l'ho mai goduta in nissun paese della terra. Ieri sono stato all'Opéra: mi sono annojato molto ma sono anche restato sbalordito della mise en scène: era la *Juive* d'Halévy.

Già, i meccanismi della *mise en scène*: almeno sotto questo profilo, l'Opéra era il principale teatro del mondo. Di là a un anno,

per *Le Prophète*, avrebbero, ricordo, addirittura adoperato per la prima volta la luce elettrica per gli effetti.

Scrivo disperatamente ed andrò in scena in Novembre certamente. Di salute stò bene, ché finora la fatica non è pesante -

Un giorno di sei anni dopo il Maestro musicherà parole di che la lettera pare presaga: *popoloso deserto che appellano Parigi*.

Il «disperatamente» va inteso: «a spron battuto», «senza concedermi tregua», e non «privo di speranze»: ovviamente. «I miei poeti» sono, ricordiamo, Alphonse Royer e Gustave Vaëz, consigliati da Scribe.

Non fu opportuno che il Maestro si facesse vedere alla *Juive*, e peggio fecero quelli dell'Académie a scrivere il suo nome nel *foyer* accanto a quello di suoi illustri colleghi. Sul «Corsaire» del 7 settembre 1847 apparve su questo un articolo sdegnato².

Una lettera del Maestro al suo editore Escudier, senza data ma palesemente dello stesso periodo, mostra le attente considerazioni drammatiche in ordine a una rifusione dei *Lombardi* «rifatti in modo da non riconoscersi» (22 settembre). Verdi anche nel caso della sua prima Opera francese è librettista di se stesso senza farsi menomamente intimidire dalla fama del grande teatro parigino e senza sentirsi menomamente inferiore sotto il profilo culturale. Tratta anche questi poeti con imperiosa brevità e Royer e Vaëz addirittura per interposto editore.

Ho esaminato più e più volte questo secondo atto e trovo assolutamente due difetti capitali. Il primo è che il coro dei pellegrini succedendo subito all'aria di Roger perde di tutto il suo effetto perché dello stesso colore e comparisce lungo; l'altro difetto è l'aria di *Hélène* non ha interesse, non ha posizione ed è una cosa affatto inutile: per me sono sempre persuaso che in quel momento *Helene* dovrebbe avere una sorpresa, qualche cosa insomma d'inaspettato e di grato affinché potesse prorompere in una cabaletta di tutto entusiasmo. Mi pare che l'unico mezzo d'accomodare questo sia di mettere l'aria d'*Helene* subito dopo l'aria di *Roger* e non importa che sieno due arie di seguito, poiché una essendo grave e l'altra brillantissima, figurerà nell'effetto musicale come un'aria sola di due tempi. Vi prego di fare conoscere ciò a *Royer* e *Vaez*. Voi sapete che in quest'opera (o fosse bene o male eseguita) i pezzi che non mancarono mai d'effetto sono quest'aria, il coro, ed il *Terzetto*. Lasciando così le cose andiamo a rischio di sacrificarne due e questo non conviene né a me né a voi né a nessuno³.

«Quest'opera»: s'intende, naturalmente, *I Lombardi*.

La *Jérusalem* fu l'ultima *première* del grande tenore Gilbert Duprez. Considerato l'inventore del *Do* di petto, che avrebbe introdotto all'Opéra nel 1837 nel *Guillaume Tell* con fastidio dell'Autore, fu il divo tenorile francese. Le sue qualità, e soprattutto i suoi difetti e l'usura della voce nell'ultimo tempo, sono narrati in due capitoli delle *Soirées de l'orchestre* di Berlioz, *Le ténor au zénith* e *Le soleil se couche*.

Anche alla *Jérusalem* pare arridesse in Francia il cosiddetto successo di stima; ritradotta in italiano non ebbe in patria alcun riscontro e nel paragone coi *Lombardi* venne demolita dalla critica. Il «*Journal des Débats*» pubblicò una stroncatura nella quale si accusa Verdi di non possedere senso drammatico e di non accordare drammaticamente musica e testo. Tale stroncatura può leggersi nella confutazione della «*Gazzetta musicale di Milano*» riprodotta nel quaderno *Gerusalemme* dell'Istituto di Studi Verdiani, a cura di Giuseppe Pugliese (1963). Il giornalista italiano non menziona il nome dell'autore dell'articolo; che tuttavia non è il critico titolare del «*Journal*», Hector Berlioz, in quel periodo a Londra per dirigere al Drury Lane.

A Verdi toccarono più condanne che lodi; basate sui soliti stantii argomenti adoperati a suo tempo contro Rossini e contro Donizetti. Non vale la pena riportarli, tanto riproducono il medesimo stampo. Ma non possiamo, invece, tacere di un meraviglioso articolo di Théophile Gautier, apparso sulla «*Presse*».

Verdi est le représentant le plus illustre de la jeune école musicale italienne; ses compositions défraient aujourd'hui de nouveautés tous les théâtres d'au-delà des monts. Le cycle rossinien paraît s'être fermé et pour long-temps. Les artistes de là-bas ont pour ainsi dire perdu la tradition de la vocalité facile, de la fioriture légère pour s'adonne[r] au chant large sur lequel est fondé principalement le style de Verdi. Ce jeune maître, plus harmoniste que ne le sont habituellement les oiseaux gazoilleux de son pays, n'a pas cette mélodie aisément venue et souvent banale qui fredonne avec insouciance à travers les opéras italiens les plus négligemment baclés, et qui charme comme tout don naturel et toute chose épanouie sans effort. Dans sa manière assez laborieuse et que teinte quelque reflet de germanisme, Verdi s'attache surtout aux grands effets d'ensemble, à laquelle il succède, disposition des masses chorales; il s'inquiète plus des situations et des paroles que les adeptes de l'école à laquelle il succède. Chez lui, on tro[u]ve rarement de ces fusées de notes qui parlent au hasard, quelquefois à contre-temps, et qui n'ont d'autre mérite que de retomber en pluie d'argent ou d'or, mais qui éblouissent l'oreille comme les boules lumineuses des feux d'artifice éblouissent les yeux, plaisir tout sensuel que procure la mélodie pour sa

sonorité propre en dehors de l'idée et du sentiment. L'auteur de Nabuco est plus sobre, plus contenu, plus voulu que ne le sont en général ses compatriotes. S'il n'en a pas l'abandon heureux, il possède en revanche, l'intelligence dramatique, la réflexion et le talent qui s[au]vent remplir les intervalles d'une inspiration à l'autre⁴.

Questo intelligentissimo articolo, quale solo dalla penna di Théo poteva sortire, mette in luce tutte le principali caratteristiche dello stile di Verdi, che lo rendono differente dai suoi contemporanei. Un sol aspetto colpisce: gli stessi argomenti sono all'epoca adoperati dalla critica per caratterizzare lo stile di Meyerbeer⁵.

Nel 1847 Rossini si trovava a Bologna; mi sono rivolto all'amico Sergio Ragni, il sommo esperto rossiniano nonché editore dell'epistolario, il quale mi ha risposto che non abbiamo documenti sull'opinione del Maestro a proposito della *Jérusalem*. Egli mi ha fornito tuttavia un articolo di Giulio Ricordi pubblicato sulla «Gazzetta musicale di Milano» del 29 febbraio 1892 dal titolo di *Conosco Rossini*. È relativo a una visita che Giulio fece al Maestro nel 1867 insieme col padre: il Maestro si esprime così: «Dunque, caro Tito, tu sei venuto per assistere a un nuovo trionfo del nostro Verdi?... Ecco un uomo che va dritto per la sua strada! – Qui a Parigi ha la nomea d'orso, perché non si presta compiacentemente a tutte le visite, le interviste, ai complimenti di etichetta!!... starebbe fresco! Quando si è dato tanto di catenaccio all'arte, come ho fatto io, tutte queste belle cose si possono fare... ma per lavorare seriamente, bisogna aver la vita tranquilla». Ancor più importante la lettera di Rossini a Tito Ricordi del 21 aprile 1868 (la debbo sempre alla cortesia di Sergio Ragni): il fondatore del Grand-Opéra riconosce a Verdi di essere il «solo» in grado di fare Grand-Opéra. «So che il Don Carlo ha fatto furore a Milano; ne godo per voi e per Verdi, direte a quest'ultimo che se ritorna a Parigi si faccia pagar molto essendo egli il solo in grado di comporre un Grand Opera (che gli altri colleghi mel perdonino)». Cito questa importantissima opinione all'inizio del percorso e non alla fine, a proposito del *Don Carlos*, per mostrare quanto sia fondata e prodotta da tempo; già dall'epoca della *Jérusalem*, se non da sempre, Rossini si teneva straordinariamente a giorno di tutte le novità e studiava le principali nuove partiture.

Ma quante prime esecuzioni di Verdi non furono che un successo

di stima o addirittura un insuccesso! Le quotazioni di Verdi all'Opéra restarono nondimeno altissime, come prova l'invito subito rivoltogli al quale il Maestro rispose tuttavia solo alcuni anni dopo colle *Vêpres siciliennes* essendo per il momento impegnato. Ma il prestigio di Verdi era tale che il declinante (a propria insaputa) Luigi Filippo lo ricevette facendo eseguire alle Tuileries due atti dell'Opera. Di qui la notizia di Arthur Pougin, aver il compositore in tale occasione ricevuto la Legion d'onore, che invece gli fu attribuita da Napoleone III.

II

I Lombardi alla prima Crociata

Il successo del *Nabucco*, così inaspettato, non poteva non essere causa di difficoltà per il ventinovenne Autore. Un altro sarebbe stato tentato di ripetere tale successo sfruttando la ricetta: e Verdi, a una considerazione superficiale, proprio questa strada segue: il coro *O Signore dal tetto natio* è costruito secondo la stessa formula del coro *Va pensiero* pur essendo al modello addirittura superiore per rifinitura. Le somiglianze si fermano qua. Non ripeterò il mio argomento che pare ormai addirittura un *refrain*, il disagio verso una critica che, in genere portata a trattar con sufficienza il giovane Verdi, dei *Lombardi* quasi fa strame. In fatto, l'aspetto comune ai primi due successi di Verdi è quello, da me già illustrato, dell'esser ambedue i testi molto strettamente apparentati per spirito al Grand-Opéra sino al punto che, ripeto, basterebbero i Balletti per farne un Grand-Opéra in piena regola. E qui faccio una digressione per osservare qualcosa, ai nostri fini, d'assai importante: se Verdi avesse avuto, per l'esordio all'Opéra, l'atteggiamento cinico e mercantile di che lo accusano i *macellai* ma di che lo accusa persino un benemerito come Frank Walker, non si sarebbe impegnato in una versione dei *Lombardi* «rifatti in modo da non riconoscersi»: si sarebbe limitato a seguirne la traduzione in francese e ad aggiungervi i Balletti. *I Lombardi* meritano comunque, per il loro valore, d'esser rifiuti con accorte esclusioni in

una nuova Opera; e mostrano il coraggio e l'originalità dell'Autore nel non voler ripetere il *Nabucco* ma nell'intraprendere una strada affatto nuova.

Il *Nabucco* incomincia con una sontuosa Sinfonia che anticipa alcuni dei principali Motivi dell'Opera. Si basa poi sopra temi destinati a essere per Verdi fondamentali: l'*amor paterno*, seppure mal diretto e distorto; la *brama di dominio* che diviene addirittura un'ossessiva *volontà di potenza*: e non è un caso se Abigaille, che da tale volontà è posseduta, prefigura Lady Macbeth non solo nella tipizzazione vocale. L'eros è nel *Nabucco* quasi assente. Nei *Lombardi* è bensì presente ma sin da allora interessa a Verdi solo siccome destinato a esser trasfuso in qualcosa che addirittura a questa vita non appartiene: e così i «grossolani» *Lombardi* mettono per la prima volta in musica un sentimento destinato a sublimemente inverarsi, da ultimo, nel *Don Carlos* e nell'*Aida*. A differenza del *Nabucco*, *I Lombardi* non hanno Sinfonia: principiano con un breve Preludio di tinta assolutamente notturna che fa presagire quanto cupa la vicenda sarà. La partitura è concepita solo in parte giusta quella così verdiana concisione che può apparire uno *stile brusco*; è fatta molto sovente di effetti delicati e raffinati e anche l'orchestrazione procede spesso per piccoli tocchi e colori tenui. Una pagina dei *Lombardi* Verdi non trasferisce nella *Jérusalem* e, sebbene ciò possa parere incredibile, con dispiacere di molti commentatori anche non macellai: la scena sesta della Parte III principia con una sorta di Concerto per violino con passi virtuosistici e cadenza in uno stile di pessimo gusto che s'ispira a quello dei Concerti di Paganini, compositore di per sé molto scadente: solo quando entrano le voci, col Recitativo *Qui posa il fianco*, il violino, al quale Verdi aveva voluto affidare un così incongruo preludio, accompagna, quasi fosse un altro carattere in scena, nel modo più degno, una scena piena di profondo pathos.

Ai commentatori sfugge tuttavia la natura intimamente *politica* ed *etica* dei *Lombardi* di là da corde risorgimentali su che non conviene troppo insistere perché già da troppo tempo messe in rilievo dalla letteratura. Se leggiamo le vicende della prima rappresentazione milanese dell'Opera vediamo che l'arcivescovo di

Milano, l'austriaco cardinale Ferdinand von Gaisruck, s'interpose affinché l'Opera venisse proibita per il suo metter in scena elementi della storia sacra come la Valle di Giosafat; e volle che nel I atto non *Ave Maria* si cantasse bensì *Salve Maria*. Ben altro il prelado avrebbe dovuto lamentare se fosse stato lungimirante: altro e tale che piccoli adattamenti non sarebbero bastati a eliminarlo.

Temistocle Solera ricava il criticatissimo Libretto dal poema in ottave *I Lombardi alla prima Crociata* di Tommaso Grossi, del 1826, patriota e intimo di Alessandro Manzoni, questi, tanto da abitare sin dal 1822 in casa sua. Il Libretto di Solera aggiunge tuttavia al poema di Grossi la terribile invettiva di Giselda contro l'assassina crudeltà dei Crociati massacratori di Antiochia: nel poema, al canto XI, Giselda piange sul cadavere dell'amato Saladino e lamenta la «strage scellerata»: null'altro. Che invece un episodio capitale dell'Opera a tale invettiva sia dedicato è un vero colpo di genio da parte di Solera. Si tratta, infatti, di un luogo di sorprendente coraggio che i giorni presenti, capaci di rivelare la verità su tanti aspetti delle Crociate, rendono della più viva attualità: e certo Verdi, che a Giselda dona toni appassionatissimi, doveva condividere la condanna che alla crudeltà assassina dei Crociati vede implicitamente associata la brama di conquista della Chiesa. Nella *Jérusalem* l'episodio resta politicamente dirompente giacché Hélène qui insorge contro l'ingiustizia di chi ha condannato all'infamia e alla morte l'innocente e coraggioso Gaston: il più fiero persecutore di Gaston è il legato papale Adhémar de Montheil, che nella storia fu vescovo di Puy, politico al quale si deve la sostanziale direzione della Crociata, e combattente in battaglia insieme cogli altri cavalieri.

Un'osservazione generale, infine, sui *Lombardi*, che tocca per intero anche la *Jérusalem*: Verdi non si manifesta interessato alla nuova forma della Cabaletta, inserita in un amplissimo contesto formale, che Donizetti adotta dai *Martyrs* e che Mercadante a sua volta usa per le Opere italiane senza bisogno di adeguarsi al gusto del Grand-Opéra allo scopo di lavorare per Parigi.

III Dai *Lombardi* alla *Jérusalem*

Come ho detto, nella letteratura verdiana il riconoscimento del valore artistico della *Jérusalem* è quasi del tutto assente: fa eccezione, sotto un profilo analitico, Julian Budden. Il quale, tuttavia, dona dell'Opera una lettura musicale di qualità pregevole ma non eccelsa; né la sua analisi delle differenze tra la *Jérusalem* e *I Lombardi alla prima Crociata* e, soprattutto, sulla *ratio* di tali differenze, è approfondita quanto sarebbe desiderabile. Dopo di lui una breve ma precisa comparazione del rapporto quantitativo fra *I Lombardi* e la *Jérusalem* è stata compiuta da David Kimbell in un articolo del 1979 e nel successivo libro su Verdi⁶: la dottrina è sicura ma la considerazione del Verdi giovane appare singolarmente sprezzante. Infine un saggio del compianto Arrigo Quattrocchi (*Da Milano a Parigi: «Jérusalem». La prima revisione di Verdi*), apparso sul decimo numero di «Studi verdiani» (1994-95), fa una precisa e informata ricostruzione in fatto della vicenda col confronto quantitativo fra le due partiture; scrive inoltre fini osservazioni di carattere estetico.

Della scarsa considerazione generale della *Jérusalem* non solo è causa il provincialismo. Il lavoro di Verdi nello scrivere la *Jérusalem* è di solito non compreso per incapacità di esame tecnico-musicale e anche perché, più in generale, esso viene valutato solo *in senso quantitativo*. Che la buona parte della *Jérusalem* sia fatta di pezzi dei *Lombardi* è argomento per sostenere che la *Jérusalem* è solo un travestimento dei *Lombardi* fatto senza interesse e passione, per mero desiderio di guadagno; e per negare alla *Jérusalem* lo stato di Opera nuova. Una considerazione *qualitativa* deve subentrare. I vecchi brani acquisiscono nuovo aspetto in base alla nuova successione e collocazione; in base al nuovo *effetto*. Su tale vocabolo si deve attentamente riflettere giacché nel lessico di Verdi, che pare dominato solo da preoccupazioni pratiche, esso è centrale ed è una sorta di figura retorica di attenuazione: vuol significare, in realtà, *piano drammatico* e addirittura *processo compositivo*. Lo vedremo meglio a proposito del *Rigoletto*. Secondo

punto: al nostro fine grande importanza acquisiscono i trapassi e i legamenti nuovi che fanno da cornice ai brani vecchi, scritti con meravigliosa cura del particolare e tali da dare al tutto un nuovo colore. Nell'analisi dell'Opera ne darò qualche esempio. In termini di poetica classica tali trapassi sono esattamente ciò che nel suo manifesto estetico, l'*Epistula ad Pisones* generalmente nota come *Ars poetica*, Orazio chiama *callida iunctura*, ossia l'accostamento giudizioso e sottile dei membri del discorso, ch'è fra gli elementi fondamentali dell'arte; insieme col *labor limae*, la *rifinitura* che rifulge proprio nei *trapassi*. Infine vi sono i brani interamente nuovi della *Jérusalem*, di valore musicale altissimo. Ecco dimostrato che la *Jérusalem*, indipendentemente dalla quantità di pezzi nuovi rispetto ai *Lombardi*, è Opera che dai *Lombardi* s'è distaccata per farsi autonoma. La fortuna non la coronò allora ma è giusto la coronò adesso.

La *Jérusalem* occupa peraltro un posto unico nella storia della vita del suo Autore. Abbiamo visto che tra Verdi e Giuseppina Strepponi il rapporto era addirittura anteriore alla prima esecuzione del *Nabucco*; ma che a giugno 1847 esso non era ancora un'alleanza di vita e forse nemmeno un vincolo erotico. La trasformazione in alleanza di vita avviene appunto nel corso della composizione della *Jérusalem*. La colta cantante, che aveva sin dal suo trasferimento a Parigi approfondito lo studio del francese, deve aver aiutato il Maestro nel rapporto con la lingua, destinato a essere così fecondo. Per quanto si fosse procurato un insegnante privato, anche in questo la chiave del rapporto con Parigi è per Verdi Giuseppina. E abbiamo la prova d'una sorta di guida fatta da Giuseppina a Verdi nella prosodia francese. Si tratta del Duetto fra Gaston e Hélène che chiude il II atto, derivante dai *Lombardi*. I versi che vanno da *Hélas! Elle est bannie* a *Le trépas me sera doux* vedono il testo, sottoposto alla musica, scritto da due grafie: quella di Giuseppina si alterna a quella di Giuseppe. E i versi dicono d'un'alleanza d'amore per la vita⁷.

La Jérusalem

La nuova partitura aggiunge alle due trombe due cornette, in organico all'Opéra: l'esecuzione moderna prevede quindi quattro trombe. All'Opéra lo strumento grave degli ottoni, il cimbasso, non v'era; la sua funzione era svolta dall'oficleide, strumento tuttavia dall'incerta intonazione. Usare oggi il basso-tuba per eseguire la parte è da interdarsi; nelle orchestre degli ultimi anni si è diffuso il moderno cimbasso, adattamento dello storico *trombone-Verdi* rispondente ai desiderî timbrici e di peso fonico del Maestro. Non solo compositore, inventore di strumenti.

L'Opera si apre con un Preludio (*Introduction*) composto *ex novo* a sostituire la breve, notturna e cupa introduzione dei *Lombardi*. Il carattere notturno e scuro, pur senza parentele motiviche, è anche della nuova pagina; la quale è tuttavia costruita sull'opposizione di atmosfere simboleggianti diversi aspetti dell'Opera; ed è, come quasi tutte le Sinfonie o semplici Introduzioni operistiche dell'Ottocento, ivi comprese quelle di Wagner, creata *ex post* rispetto all'Opera in quanto basata sopra Motivi di essa.

La pagina principia con un minaccioso Motivo cromatico in ritmo puntato degli ottoni con i fagotti desunto dal coro dei monaci della scena della degradazione di Gaston del III atto. Ai due membri della prima frase (6 battute) la risposta è un patetico motivo dei violoncelli destinato a esser subito dopo canonicamente sviluppato.

Nel sistema simbolico di Verdi, solo in parte inconscio e invece coerente, il ritmo puntato, che nel generale Figuralismo indica la solennità, raffigura l'oppressione e in particolare *l'oppressione da parte di una potenza statuale tirannica*. Lo ripeteremo più volte. Le figurazioni colle quali si esprime Federico Barbarossa ne *La battaglia di Legnano* rinasceranno un giorno ancor più potentemente nella spietatezza assolutistica di Filippo II nel *Don Carlos*. Qui, nella scena della degradazione, il Motivo è sulle parole colle quali l'oppressione della Chiesa condanna un innocente. Il Preludio della *Jérusalem* è un minuscolo Poema Sinfonico ove i due elementi motivici sono due personaggi in contrasto: l'innocenza e

l'implorazione del Motivo dei violoncelli vorrebbero invano essere udite dalla potenza inflessibile.

È interessante, e non è stato osservato, che lo sviluppo melodico del secondo Motivo porti ad affinità melodiche col Preludio del III atto della *Traviata*. Anche qui il sistema simbolico di Verdi è coerente: un'anima nobile e innocente, Violetta, è conculcata da un potere tirannico: in questo caso quello sociale del denaro. Affinità motiviche e formali possono vedersi anche col breve Preludio del I atto del coevo *Macbeth*.

Siamo nel palazzo del conte di Tolosa, nella galleria che porta alla cappella. È notte. Gaston, visconte di Béarn, e Héléne, figlia del Conte, si amano; ma sono divisi da odio familiare, giacché il Conte nel passato ha fatto uccidere il padre di Gaston. La mattina seguente le schiatte si riconcilieranno; Gaston dichiara che accetterà la pace se il Conte gli darà in sposa l'amata.

L'inizio della *Jérusalem* non è una grandiosa Introduzione come quella del *Nabucco*: l'Opera principia con la prosa musicale, un Recitativo quasi sussurrato fra Gaston e Héléne. Vi fa seguito un piccolo Duetto (*Adieu je pars Héléne-Adieu mon bien aimé*) nel quale le due voci allacciate sono accompagnate dalla terza parte reale del primo corno solo. È pagina di squisita raffinatezza che da sola fa fede dell'accuratezza compositiva spesa dal Maestro per preparare la nuova partitura.

Ed ecco il primo esempio di *callida iunctura*: un'abile modulazione porta il brano (archi soli: *piano, morendo*) sull'accordo di dominante della relativa (Sol minore) della dominante, ma questa dominante sarà la nuova tonica, Re, sulla quale s'innesta la *Salve Maria*, divenuta *Ave Maria*, che nel I atto dei *Lombardi* giungeva verso la fine. La preghiera di Héléne è accompagnata solo da tarsie del primo flauto e del primo clarinetto e da una leggerissima disposizione orchestrale: otto violini e due viole sole con sordina, primo violoncello e primo contrabbasso. Anticipazione timbrica degli effetti del Duetto tra Rigoletto e Sparafucile, dei due Preludi della *Traviata* e dell'accompagnamento degli archi diradati alla lettura della lettera del III atto di quest'Opera. La preghiera che gli

odî fraterni cessino, dalla melodia fervida e dotata di un carattere che sta a metà fra la declamazione e il pezzo chiuso, a tratti si libra coi festoni degli strumentini solisti e a tratti è accompagnata da lievi tremoli degli archi.

Segue un altro minuscolo Poema Sinfonico, non il primo di Verdi, che descrive *Le lever du soleil*. È costruito con molta arte di effetti di trilli, tremoli, pizzicati degli archi e arpeggi degli strumentini. L'orchestra è all'inizio ancora fatta di solisti che partono dalla nota *Fa diesis*, dell'accordo precedente, per giungere, con breve giro armonico, allo sfolgorio del Do maggiore della piena luce raggiunto dall'intera orchestra con possente effetto. La raggiunta luce del Do maggiore nella descrizione orchestrale ha per più vicino precedente il medesimo effetto dopo la preghiera di Mosè che pone fine alle tenebre nel I atto del *Mosè in Egitto*, la quale passa nel *Moïse-Mosè*, di Rossini; e ancor più nella pagina che di questa è la fonte d'ispirazione, *l'Es ward Licht* della *Schöpfung* di Haydn: sommo testo tanto a Rossini che a Verdi familiare. E questo lo sappiamo. V'è tuttavia, quanto a musica descrittiva, un vicinissimo precedente francese già noto alla letteratura che due anni prima della *Jérusalem* aveva assai attratto il Maestro quando a Milano ascoltò la composizione.

I francesi fanno principiare l'esotismo musicale con l'«Ode sinfonica» *Le Désert* di Félicien David. Tale primogenitura è infondata giacché la voga, in certa misura concretantesi anche in stile, prende le mosse almeno dal *Ferdinand Cortez* di Spontini: quindi da un'Opera francese di un italiano; per concludersi con la meravigliosa *Padmâvatî* di Albert Roussel, del 1923, e l'ancor più meravigliosa *Leggenda di Sakùntala* di Franco Alfano, del 1921; delle quali la *Turungalîla-Symphonie* di Olivier Messiaen, del 1946, può considerarsi un'eco pallida. Ma David merita massimi interesse e considerazione: figura singolare di compositore preparato e dotato di talento, di uomo di cultura, di viaggiatore e sansimoniano, nacque nel 1810 e si spense nel 1876. *Le Désert* è del 1844: successione di brani corali e sinfonici, con episodî solistici e un testo in prosa letto da un declamatore (e dunque, credo, modellata sul *Lélio* di Berlioz), di là dalla sua importanza per la storia del

gusto musicale è opera di valore intrinseco. I «pedali» armonici sin dall'esordio si fanno figura di spazi interminati e silenti: taluni processi compositivi di David torneranno, assai perfezionati, nei Poemi Sinfonici di Liszt. Verdi ascoltò un'esecuzione del *Désert* poco dopo la «prima» parigina, a Milano nel 1845; il *Lever du soleil* di tale opera influenza già quello dell'*Attila*; e quarantanove anni dopo l'ultima e straordinaria partitura sinfonica del Maestro, i Balletti per l'edizione francese dell'*Otello* trasformeranno con geniale veste orchestrale una melodia del *Chant du Muezzim* dalla medesima sezione. Il testo del *Désert* venne tradotto in italiano da Temistocle Solera; ed Emanuele Muzio, sulle orme del suo Maestro, è pur egli entusiasta della partitura di David. Insomma, l'ambiente verdiano è quasi coinvolto in questa esecuzione.

Non è privo d'interesse che un altro dei primi compositori orientalisti francesi, e artista di gran valore, è Ernest Reyer, seguace, pur se non direttamente allievo, di Berlioz. Egli visse nove anni, dai sedici ai venticinque, in Algeria. Gli si deve, ben vero, un'Opera tratta dal ciclo nibelungico, il *Sigurd*, rappresentata nel 1884 ma concepita sin dal 1861: che non è di stile wagneriano. Ma la sua composizione più importante, messa in scena nel 1890, è la *Salammbô*, dal capolavoro di Flaubert: il Maestro ne autorizzò la riduzione librettistica. Già nel 1850 Reyer compose un'Ode sinfonico-corale, su versi dell'intimo amico Théophile Gautier, intitolata *Sélam*; ma dall'orientalismo francese Verdi aveva già ricavato quanto poteva servirgli, e con l'*Aida* avrebbe impresso allo stile uno dei più insuperabili sigilli.

Or l'opera di Verdi è disseminata di piccoli Poemi Sinfonici; ma vanno innanzitutto elencati quelli che lo sono in senso, dirò così, quasi formale; e che ci ricordano che Verdi è anche un colosso quale compositore sinfonico. Si tratta della tempesta e della già ricordata alba del I atto dell'*Attila*; dell'introduzione del *Corsaro*; della straordinaria tempesta del IV atto dell'*Aroldo*, che quasi anticipa quella dell'*Otello*; e dell'esordio del III atto dell'*Aida*, ch'è il più bel Poema Sinfonico di paesaggio mai scritto insieme con *La Mer* di Debussy, la *Suite romantica* di Franco Alfano, con *Sicania* di Gino Marinuzzi e con *Vox maris* di George Enescu. Dall'*Attila*

all'*Otello*, passando per la *Jérusalem*, v'è dunque un filo ininterrotto radicato in Haydn, Rossini e David. Non c'è dubbio che la piccola pagina, che Verdi scrisse *ex novo* per la *Jérusalem*, sia di gusto francese e quindi perfettamente atta all'Opéra; ma Verdi non ebbe bisogno di scrivere per Parigi per applicare al suo stile anche il gusto francese.

Adesso tutti i personaggi sono in scena per la cerimonia della riconciliazione tra il conte di Tolosa e Gaston, visconte di Béarn. Il primo brano è un coro brillante, *Enfin voici le jour propice*, derivante dall'Introduzione del I atto dei *Lombardi* (*Oh nobile esempio*) ma riscritto non solo per l'esser sostituita alla banda l'orchestra. Lo stile, come nel modello, è un tardo rossinismo che potrebbe stare nel *Comte Ory*. Lo schema ritmico vuole vigorosi accenti sul terzo tempo della misura che mettono capo a incongruità prosodica (*justice* con rilievo su *ce*, *zèle* con rilievo su *le*) che Verdi a volte commette anche in italiano. Nella prosodia francese operistica nessun compositore, prima di Berlioz, soprattutto in quel capolavoro anche di declamazione che sono *Les Troyens*, è fino in fondo corretto: lo stesso Verdi talora le manca nei pezzi chiusi di rispetto, e non solo nella *Jérusalem*. Si tratta di eccezioni: il rilievo attribuito da lui alla parola francese e la sua giustezza declamatoria sono senza rivali almeno, appunto, dopo Rossini e fino a Berlioz.

Infatti la Scena che subito segue è un bell'esempio di sottigliezza nel rapporto fra musica e parola. Il Conte si rivolge nobilmente a Gaston e questi risponde con delicata armonizzazione degli archi mentre il carattere del *vilain*, Roger, ch'era il Pagano dei *Lombardi*, si rode col *semitono della minaccia*, costante Figuralismo di Verdi, sordamente anticipato dai violoncelli e contrabbassi sul tremolo degli archi. Roger, fratello del Conte, ama infatti la nipote Hélène e vorrebbe averla sua.

Qui s'innesta il Sestetto (*Sextuor*) *Je tremble, je tremble encore*, proveniente dai *Lombardi* (*T'assale, t'assale un tremito!*) con lievi adattamenti. Tutti cantano che la gioia della riconciliazione è tale che quasi non osano credervi. Il meraviglioso brano è il tipico Concertato, il modello del quale Verdi riprende soprattutto da

Bellini oltre che, ovviamente, da Rossini, il legislatore formale dell'Opera ottocentesca, che cresce su se stesso per il progressivo ingresso di voci e strumenti insieme col crescere melodico e armonico. L'orchestrazione è delicata ed è fatta, all'inizio, di «tremolo» e «pizzicato» ai quali antifonicamente rispondono leggeri «staccato» degli strumentini; poi i punti culminanti della melodia sono sottolineati dal raddoppio orchestrale, tipico stilema del Verdi giovane. Rapidissimi «staccato» di Roger e del coro (che non cantano la stessa parte) fanno da contrappunto ritmico mentre Roger a se stesso dice la sua ira e la sua gelosia. I Concertati in tempo lento sono dedicati, sin dalle Opere di Rossini, e in particolare quelle tragiche e francesi, alla rappresentazione di un momento di stasi per i contrastanti sentimenti manifestati dai vari personaggi; e questo non fa eccezione.

La Scena successiva, dopo un'oscura minaccia di Roger che porta la voce nella zona più grave della tessitura su *colère*, e dopo un'elegante melodia del Conte che il Budden giudica di pretto stile francese, vede l'ingresso in scena del Vescovo inviato da Urbano II. Non è questi un carattere individuale sibbene un *tipo*: il tipo di voce grave che incarna una solennità profetica: e in questo caso impersonale. Lo accompagnano tutti gli strumenti a fiato sottolineando un ritmo puntato di marcia che abbiamo già detto associarsi, nella fantasia di Verdi, all'immagine di un potere opprimente. Il modello di tale tipo, pur se non possenga le connotazioni negative di Adhémar de Montheil, è il Mosè di Rossini: è un parlar profetando. Un più vicino precedente francese del tipo è il crudele Gesler del *Guillaume Tell*: i ritmi della sinistra marcia *Gloire au pouvoir suprême* che l'introduce nel III atto e del seguente Recitativo *Que l'empire germain de votre obéissance*, e ancor più del Concertato del III atto *Tant d'orgueil me lasse*, risonano nell'ingresso in scena del Vescovo.

Ho detto che Adhémar de Montheil è l'immagine di un potere opprimente: e, a voler adottare una categoria interpretativa psicoanalitica, *castratore*: che s'incarnerà supremamente in Filippo II, ove le contraddizioni psicologiche d'un padre deluso e che (in un certo momento, poi contraddettosi) cerca un altro figlio nel

marchese di Posa, si spiegano solo se comprendiamo che si riassumono nella fondamentale *psicopatia (maniaco-depressiva)* del re di Spagna e dell'India. E s'incarnerà supremamente nell'Inquisitore, questa sorta di doppio e proiezione della psicopatia di Filippo e insieme di suo super-ego; e simbolo della volontà di potenza assoluta che s'identifica col Male assoluto. A tal proposito mi piace citare le ammirevoli pagine interpretative sul *Don Carlos* e i suoi simboli della sintesi *Verdi. La vie, le mélodrame* (Paris, Grasset, 2001) di Michel Orcel, uno scrittore che inserisce non solo la psicoanalisi ma il mito classico fra le chiavi interpretative di Verdi: il che lo fa anticonformista e a me assai vicino.

Il Legato annuncia che il Conte è nominato dal Papa capo della Crociata. Gaston dichiara al Conte che s'unirà alla spedizione; gli viene imposto un manto bianco e il Vescovo lo consacra.

La Stretta dell'Introduzione (per adoperare le classificazioni formali dell'Opera italiana), *Cité du Seigneur, Saint Sépulcre, Calvaire*, proviene ancora dai *Lombardi*. Il Motivo è quello d'una declamazione corale raddoppiata da massicci accordi di tutta l'orchestra fino alla seconda sezione (*un poco meno*) tutta percorsa di frementi anacrusi militari; e il brano possiede un'energia di quel genere dionisiaco rivelata alla musica dai Concertati di Rossini. È costruito sull'avvicinarsi di pieni e vuoti orchestrali e corali; la Coda, postludio strumentale, vede un assottigliarsi progressivo della compagine attentamente calcolato fino agli accordi conclusivi.

Tutti si spostano nella cappella. Un coro di monache, *Viens ô pécheur rebelle*, accompagnato dall'organo e mutato rispetto ai *Lombardi*, fa una pausa di preghiera. Sulle ultime misure s'instaura il declamato di Roger *Vous priez vainement* nel quale egli confessa il violento amore per Hélène che lo rende capace anche del crimine. La Cavatina che pronuncia, *Oh, dans l'ombre*, è riscritta rispetto alla fonte milanese: Roger minaccia vendetta: l'ampia melodia che attraversa l'intera tessitura è accompagnata da terzine degli archi mentre le intenzioni malefiche del testo sono simboleggiate da un rampare cromatico dei violoncelli. Anche qui i punti culminanti sono raddoppiati dall'orchestra.

Roger ha preparato l'assassinio di Gaston. Un *Allegro mosso agitato*, basato sopra un Motivo degli archi a mo' di «ostinato», vede il dialogo declamato fra lui e il sicario: questi dovrà uccidere il cavaliere che porta un manto bianco. Il dialogo sfocia su di un *Chœur de buveurs*, rielaborazione del coro dei sicari che nei *Lombardi* occupa lo stesso luogo. Il brano tradisce, in senso «connotativo», la precedente destinazione: i cori di uomini di mano, e di sicari in ispecie, hanno nel giovane Verdi un carattere di fortissima accentuazione ritmica e un aspetto quasi grottesco: lo si vede nell'Opera che precede la *Jérusalem, I Masnadieri*, e prima ancora in quello dei sicari del *Macbeth* che dovrebbero uccidere Banco e il figlio. Il Male è in Verdi grandioso nei grandi, grottesco nei piccoli.

Se la Cavatina di Roger proviene dai *Lombardi*, la Cabaletta, *Ah! viens! démon! esprit du mal!*, è nuova. È una vigorosa melodia che occupa tutta la parte acuta della tessitura e si spinge al *Fa*; la parte centrale è fatta dal coro maschile; la Ripresa si termina con una Coda nella quale alla voce s'unisce il coro in uno stile brillante. La pagina non è di grande qualità; ma è la sola delle nuove della *Jérusalem* della quale ciò si possa dire: la gran parte della letteratura ha fatto all'intera Opera l'indebita estensione del giudizio.

Il Finale del I atto è scritto in modo tale che anche le pagine provenienti dai *Lombardi* mutano fisionomia in modo definitivo. La Scena con cui si apre è anch'essa un piccolo Poema Sinfonico che descrive il tumulto provocato dall'attentato intanto svoltosi: ma si tratta non d'una descrizione *ab extra* e di carattere onomatopeico bensì di descrizione psicologica e morale. Su di un «pedale» di tonica (*La*) un disegno cromatico lancia sinistri bagliori; ma esso è stato preceduto da un Motivo ascendente e discendente dei violoncelli e contrabbassi con i fagotti, sul «tremolo» di timpani e archi, che descrive il sentimento d'orrore. La Scena è costruita sull'organizzazione musicale e il trasporto di tali elementi. Il bellissimo Motivo dei violoncelli e contrabbassi mostra che la formazione giovanile di Verdi faceva ampio luogo alla musica strumentale classica.

A grado a grado entrano tutta l'orchestra e il coro: i «gruppetti» su di una nota accentuata sono simili a quelli della *Gran Scena e Duetto* del I atto del *Macbeth* (versione 1865), subito dopo l'assassinio del re Duncano, e soprattutto nella scena dell'*Émeute*, la rivolta del popolo nel IV atto del *Don Carlos*: la quale è costruita con mezzi musicali davvero affini, sì che questa della *Jérusalem* ne è una preparazione.

Il sicario non ha colpito Gaston, sibbene il Conte. Roger se ne avvede su di una stridente seconda minore, *Sol bemolle*, su *Fa* dei violoncelli (*ô terreur!*), riecheggiata come singhiozzo da flauti e oboi. Ma l'orrore e il dolore crescono quando passano in bocca a Gaston e Hélène. Ella fa udire la stessa appoggiatura mentre il giovane attraversa una settima ascendente raggiunta per gradi e poi con strazio la discende. È un punto di grande pathos nel quale la tonalità del sesto grado abbassato non è più, come per Rossini, una sospensione del tempo.

Il sicario, per salvare Roger, accusa Gaston di essere il mandante del delitto. Il Concertato che segue, *Monstre parjure homicide*, di grandiosa declamazione corale, se letto analiticamente ostende quanto Verdi perfezioni la pagina rispetto a quella dei *Lombardi* onde deriva. Il cambiamento di modo da minore a maggiore (*Mon Dieu, sois mon égide*) che avviene lungo di esso esprime il medesimo *ēthos* nella affine situazione della scoperta dell'assassinio di Duncano nel I atto del *Macbeth*: da *Si bemolle minore-Fa minore* a *La bemolle maggiore-Si bemolle maggiore* su *L'ira tua formidabile*.

Il Legato pronuncia la condanna di Gaston con un *Declamato recto tono* che di nuovo echeggia in stile quello di Mosè: e sempre tutti i fiati fanno risonare la massiccia figura puntata dell'oppressione: Gaston dovrà esulare in infamia e tutti gli rifiuteranno il pane e il sale. La *Stretta Sur ton front est lancé l'anathème* incomincia con una declamazione corale e orchestrale per raddoppî basata sul semitono ascendente e discendente; gli accenti sono franti e, a causa della velocità, questo dona una rassomiglianza solo apparente con le *Strette dei Finali* di Rossini. Sentenzia il Budden a proposito del confronto con la pagina dei

Lombardi che di questa è la matrice: «Assolutamente nessuno potrebbe dire che in questo lavoro la coscienza professionale di Verdi l'abbia abbandonato».

Il II atto è costituito con un lavoro di combinazione di luoghi derivati dai *Lombardi* e parti nuove condotto con tale delicatezza che viene alla mente il paragone con la più delicata arte della tarsia lignea, nella quale l'Italia primeggia sin dal Rinascimento: il Verdi della *Jérusalem* pare un novello Giovanni da Verona.

Roger, pentito del delitto, s'è rifugiato in Palestina per espiare: chiuso in una caverna dalla quale non esce, eremita, è in odore di santità presso cristiani come presso musulmani. L'atto si apre con un'Aria nella quale rievoca il crimine e spera nel perdono divino: proviene dai *Lombardi* ma non solo, è rimodellata bensì circondata di parti nuove che ne cangiano la fisionomia. È introdotta da dodici misure provenienti da Milano: uno strisciare di semicrome nella figura semitonale dei bassi al quale, sempre *pianissimo*, risponde una discesa cromatica degli altri archi. Su di essa s'innesta un nuovo Recitativo, *Grâce mon Dieu*, sempre accompagnato dagli archi. Esso sfocia su dieci misure, modello di declamazione francese, *Seigneur de ton pardon*, ove l'immagine del perdono divino si rifrange nei delicati Figuralismi di arpeggi del flauto solo. Nella Cavatina, *Ô jour fatal, ô crime*, una scaletta cromatica ascendente dei violini è un Figuralismo del *crime*. La scaletta si fa più frequente e l'orchestra esplode con un *crescendo* di «tremolo» e accordi dei fiati su «le spectre de mon frère». Cambio di modo, da Fa minore a maggiore su «Pourtant à ma souffrance / le ciel se laisse voir»: in bocca al reprobato scorgiamo un Motivo ascendente, destinato poi a denotarlo, esposto con raddoppî di violini, flauti e oboi, mentre i clarinetti, poi anche i flauti e gli oboi, dipingono la luce celeste.

La combinazione di terzine di semicrome di corni, violini secondi e viole, alla ripresa del Motivo (su «me garde encor l'espoir») mostra quanto accurato orchestratore sia il giovane Verdi. Alla Cavatina originale è qui aggiunta una cadenza che tocca in tre ottave tutta l'estensione della voce, destinata al basso Alizard.

In quella si presenta, estenuato di fatica e di sete, un pellegrino: scopriremo che si tratta dello scudiero di Gaston. Viene introdotto da un espressivo passo orchestrale: le voci della compagine si rimandano una terza ascendente e discendente e angosciose figure semitonali discendenti; il Budden postula al riguardo una parentela con lo stile ballettistico di Adam che mi pare inesistente. Su questi elementi si sviluppa un breve dialogo fra lo scudiero e Roger, che lo disseta; e la Scena si chiude con una grandiosa ripetizione («con nuove raffinatezze armoniche», scrive il Budden) del Motivo ascendente.

Intanto Héléne è a sua volta giunta a Ramla con la sua ancella: convinta dell'innocenza dell'amato Gaston ha affrontato anch'ella, ma di contro alla volontà paterna, il lungo viaggio: sicché il ricongiungimento di tutti i personaggi in luogo lontano fa pensare a quel che per potenza fatale avverrà alla taverna nel II atto de *La forza del destino*. Un breve preludio degli archi, dal carattere dottamente quartettistico, introduce la Scena (Héléne crede che Gaston in Palestina sia morto) che vede un passo di ardente pathos al quale si perviene con una bella modulazione.

Quando ella ha la lieta sorpresa di trovarsi di fronte allo scudiero del suo Gaston, prorompe in una frase dal pathos ancora maggiore, messo in rilievo dal salto ascendente di settima su «Parle moi» (come se il salto significasse che Héléne ha d'un balzo superato la distanza di tempo e spazio che da Gaston la separa) e dalle interiezioni semitonali di primo oboe e primo fagotto, che sono un gesto drammatico.

La gioia all'apprendere che il suo Gaston vive ed è prigioniero a Ramla fa prorompere Héléne in una rapinosa Cabaletta, proveniente dal IV atto dei *Lombardi (Non fu sogno!)* e qui del tutto a suo luogo (*Quelle ivresse, bonheur suprême*): denominata, sullo spartito Escudier per la figurazione ritmica dell'accompagnamento, *Polonaise*, il che in effetto è. Ma la strada colla quale alla Cabaletta si giunge è nuova e, ancora, di maggior pathos.

La melodia della *Polonaise* dev'essere affrontata *con slancio* (nei *Lombardi: risoluto*). La prescrizione ha maggior rilievo oggi che ai

tempi di Verdi, giacché la successione di passi brillanti e di «staccato» non è di natura virtuosistica: sono colorature dalla natura espressiva che nel lessico di Verdi hanno sempre un carattere eroico; Hélène s'apparenta qui (*ivresse* e *voluttà* sono strette congiunte) alla Violetta del I atto della *Traviata*, personaggio eroico sebbene oggi sempre meno all'esecuzione ciò venga compreso, affidata com'è la parte a soprani leggeri. Le sincopi stesse hanno fine espressivo, la dislocazione degli accenti dipingendo l'*ivresse*.

Giunge qui il luogo più celebre e popolare dei *Lombardi*, il coro *O Signore, dal tetto natio*. È cantato da pellegrini estenuati dalla sete: *Ô mon Dieu, ta parole est donc vaine*. Come per il *Va pensiero* del *Nabucco*, del quale si vuole sia una ripetizione, o una eco, il suo carattere patriottico e risorgimentale va considerato come una conseguenza del fatto che un popolo piange su di una melodia così pregnante da essere indimenticabile; ma è in realtà secondario, a non dire non desiderato dall'Autore, giacché in ambo i casi il popolo geme si trova oppresso e imbellè, dalla cattività, gli ebrei del *Nabucco*, dalla sete i pellegrini dei *Lombardi* e della *Jérusalem*. In ambo i casi una rievocazione nostalgica (*Nabucco*) e un'invocazione disperata derivano dalla circostanza storica narrata, ma a Milano e non a Parigi, trasformata in un'invocazione di libertà. Se nei *Lombardi* il coro s'innestava direttamente sulla Cabaletta di Giselda, nella *Jérusalem* è preceduto da una meravigliosa introduzione: il coro ha una sorta di salmodia *recto tono* e, ancora, basata sull'angoscia dell'intervallo semitonale, mentre l'orchestra espone con possenti raddoppi la figura semitonale (ma ascendente) che l'angoscia accresce portandosi sull'intervallo della terza diminuita.

Poi la figura semitonale s'infittisce in crome su di un procedere cromatico del basso. Là ove il coro canta «Vois notre misère» la risposta delle terzine semitonalì anticipa l'atmosfera di *Patria oppressa* del *Macbeth II*.

La melodia di *Ô mon Dieu* ha, ripeto, geniale pregnanza, e la sua fattura la rende ancor superiore a *Va pensiero*. Il coro la enuncia a una voce, per raddoppi; si può citarla senza nemmeno bisogno

dell'accompagnamento, benché l'armonizzazione e l'orchestrazione siano assai felici. All'ultima esposizione la melodia è tutta inghirlandata dall'orchestra.

Questo coro, nella versione italiana, ha suscitato una bellissima poesia di Giuseppe Giusti, *Sant'Ambrogio*: Giusti, un altro poeta che sarebbe morto giovane. Frequentando Manzoni, del quale fu ospite a Milano, egli conobbe anche Tommaso Grossi. I sensi della poesia sono sottili e profondi; alla commozione che il coro suscita nei soldati dell'Impero austriaco, d'improvviso essi rispondono con un lor cantico religioso del pari solenne. E il poeta ha l'illuminazione che quei soldati sono schiavi mandati in un paese lontano del quale avvertono l'odio e non sanno spiegare: perché sono schiavi pur essi di chi tratta i milanesi da schiavi.

Ma i Crociati sopraggiungono. Al suono di una marcia (sull'autografo Verdi la definisce *fanfares théâtrales*) nella quale la banda s'alterna o s'unisce all'orchestra a mo' di Concerto Grosso proprio come nel *Nabucco*.

L'argomento della banda impiegata nel teatro musicale richiede una piccola parentesi storica, che dalla storia trapassa all'estetica giacché pare quasi un vezzo della letteratura musicologica il disprezzare tale uso. Non v'è dubbio che nasce da un desiderio di colore e sfarzo scenico e sonoro; ma i grandi compositori ne fanno sempre un impiego artistico. A mia conoscenza tale abitudine nasce nel 1787 al San Carlo di Napoli col *Pirro* di Paisiello; riproponendo nell'Ottocento da Spontini e Rossini⁸, attraverserà Pacini (che addirittura ne abusa), Meyerbeer col *Crociato in Egitto* (ove di bande sono addirittura due, la cristiana e la musulmana) e le sue successive Opere francesi, Bellini, Mercadante, che la impiega in modo raffinatissimo, Wagner col *Rienzi* e col II atto del *Tannhäuser*, Donizetti, e culminerà in Verdi: dal *Nabucco*, passando per il massiccio uso fattone nella quarta parte dell'*Ernani*, nel II atto de *I Lombardi alla prima Crociata*, il II atto della *Giovanna d'Arco* e *La battaglia di Legnano* per toccare gli esempi fulgidi del finale del *Ballo in maschera*, del *Don Carlos* e dell'*Aida*; e questo della *Jérusalem*. Il caso più clamoroso è quello dell'*Agnes von Hohenstaufen* di Spontini (1827-1837) ove troviamo una banda

gigantesca e addirittura, nell'Aria *O re dei Cieli*, la banda interna orchestrata in modo da simulare il suono dell'organo.

È abitudine dei compositori dell'Ottocento il non lasciare in partitura l'orchestrazione della banda giacché ogni teatro disponeva di forze differenti; la parte della banda è quindi scritta su due pentagrammi: ciò fino al *Don Carlos*. L'eccezione è data da *Le Prophète* di Meyerbeer. Tuttavia l'autografo della *Jérusalem* riporta di mano di un copista l'organico voluto per l'Opéra: un oficleide soprano in Mi bemolle, due cornette a pistoni in Si bemolle, due oficleide in Si bemolle e due in Mi bemolle; due trombe a pistoni in Si bemolle (o sax-trombe), un oficleide baritono e uno basso, in Si bemolle; un oficleide contrabbasso e due tamburi militari. Si tratta, ricorda il Budden, di una strumentazione «pensata per gli strumenti di Adolphe Sax, allora al culmine della sua fama». Peccato vi manchi il sassofono, che ha consegnato Sax all'immortalità; nell'Opera sarebbe stato meravigliosamente adoperato da Massenet. La marcia è lunga ed elaborata ed è un pezzo di bel rilievo scenografico.

Apprendiamo così che il Conte è sopravvissuto all'attentato. Nella Scena successiva, alle sue parole «dans sa splendeur Jérusalem à nos yeux paraîtra» l'orchestra echeggia il Motivo «della salvezza» udito nella Cavatina di Roger. La Scena si chiude con un inno corale, *Le Seigneur nous promet la victoire*, in marziale Mi bemolle maggiore, di composizione nuova: modellato su quello del I atto de *La donna del lago* (*Qual rapido torrente*) e del II atto del *Guillaume Tell* (*Jurons, par nos dangers*) di Rossini, e su quello del IV atto degli *Huguenots* (*Pour cette cause sainte*).

L'atto continua nel palazzo dell'emiro di Ramla. Gaston è prigioniero. Il desiderio di rivedere Hélène si trasfonde nell'Aria *Je veux encore entendre*, ch'è la Cavatina di Oronte *La mia letizia infondere* riscritta con qualche variante e mezzo tono sotto per consentire a Duprez due punti coronati sul «suo» *Do*; e, soprattutto, senza la successiva Cabaletta. Ma all'Aria Verdi giunge attraverso il nuovo percorso di una Scena. Essa principia con una breve introduzione cromatica degli archi; il Recitativo *L'Émir au près de lui m'appelle* è di scolpita declamazione; ma l'invenzione prende le

ali all'idea di Gaston che Hélène è vicina ed egli non può vederla. L'idea è suggerita a Gaston dall'inflessione semitonale dell'oboe solo: che un giorno sarà la stessa di Radamès, sepolto nel sotterraneo, a «Non rivedrò più Aida». Insisto che presso i grandi compositori i simboli figuralisti siano costanti in ogni punto della creazione, pur variando per armonia e orchestrazione.

La declamazione continua con accenti appassionati che sviluppano l'inflessione semitonale: si tratta di un capolavoro piccolo solo quanto a dimensione.

La bella e fervida melodia della Cavatina rinasce in francese; e le ornamentazioni di tutti i legni diventano un Figuralismo dell'immagine di Hélène agognata: «Ange vers qui s'envole / Mon rêve d'espoir, / Ah, bel ange, mon idole / Je veux encore te voir».

Hélène si è però data prigioniera dell'Emiro per ricongiungersi a Gaston: e il ricongiungimento avviene nel Duetto *Ange céleste*. Prima v'è una Scena di nuova composizione, sempre in accurato Declamato, nella quale l'Emiro diffida Gaston dal fuggire e un ufficiale di lui, presente Gaston, gli consegna la prigioniera. Dal ricongiungimento principia il Duetto proveniente dai *Lombardi* (Atto terzo: *Teco fuggo! - Tu! Che intendo*), pur esso trasportato di mezzo tono in basso e con qualche variante: i due divisano fuggire. Tutta l'orchestra accompagna la prima enunciazione delle voci con una figura di «staccato» e trilli che sovente nel sistema simbolico di Verdi rappresenta la gioia: basta pensare all'uso ch'egli ne fa nella *Traviata*.

La seconda sezione del Duetto è il «Meno mosso» *Dans la honte et l'épouvante*. La modulazione a Sol maggiore su «Dans mon cœur la douce image» e il ductus melodico s'attagliano particolarmente al francese.

L'armatura di chiave instaura i quattro diesis del Mi maggiore, tonalità tipicamente luminosa alla quale apparteneva già la figurazione della gioia coi trilli; e la sezione che la contiene viene ripresa. Una nuova sezione (*Andante*) alla sottodominante contiene un brutto errore prosodico su *rappelle*.

Il coro interno chiama «Aux armes»: i Crociati assediano la città: e la Scena che ne nasce porta alla Cabaletta del Duetto *Ah! Viens, je t'aime*, che contiene la tipica figura ritmica anapestica esprimente l'energia.

Inutile energia, quanto a effetto pratico se non a disposizione sentimentale, giacché il tentativo di fuga viene frustrato: lo vedremo nel successivo atto terzo.

In esso avviene lo snodo fondamentale della vicenda. Hélène è nel serraglio ove viene contemplata e festeggiata dalle donne. Ma i Crociati penetrano in Ramla: alla vista di Gaston il Conte lo condanna a morte. Nella scena successiva, sulla piazza di Ramla, il cavaliere viene sottoposto alla solenne cerimonia dell'infamia: sarà giustiziato il giorno successivo. Mentre risona il canto liturgico le sue insegne vengono infrante. Alcune pagine dell'atto provengono dai *Lombardi* ma di esso fa parte un vasto Balletto composto per l'occasione; e tutto il quadro della degradazione di Gaston, fra le pagine più alte di Verdi, è nuovo, così come nuove sono le *iuncturae*, i collegamenti. Non possediamo uno scambio di lettere del Maestro coi librettisti Royer e Vaëz: così non possiamo sapere se questo quadro d'assoluta importanza scaturisca solo dalla loro invenzione ovvero da uno stretto rapporto di poeta e compositore, come sempre avviene in Verdi: e pur in mancanza di documenti dobbiamo supporre che collaborazione e dialogo ci fossero. Certo è che i due collaboratori di Scribe sanno trovare, per le più importanti pagine della *Jérusalem* composte *ex novo*, il tema dell'onore vilipeso, al quale Verdi è sensibile fino alle intime risonanze dell'animo.

L'atto si apre col «Chœur dansé» Ô belle captive. Esso deriva dal II atto dei *Lombardi*, *La bella straniera*. Il Budden lo giudica severissimamente ma la sua severità non va condivisa. Si tratta del primo brano in stile esotico in un'Opera di Verdi; donde nell'orchestra il tamburo, il triangolo e i piatti facenti tradizionalmente parte della banda turca. La cosiddetta *musica turca* è un preciso stile musicale che trova le più illustri incarnazioni nella Sinfonia del *Ratto dal serraglio* di Mozart e nella settima Variazione dell'ultimo tempo della Nona Sinfonia di

Beethoven, nella quale suona anche il controfagotto. Le bande musicali turche possono vedersi oggi soprattutto nel corteggio dei Magi immaginato dai Presepî settecenteschi napoletani: il più bello del mondo è quello denominato «Cuciniello» dal nome del donatore, allocato presso il napoletano museo della Certosa di San Martino; e di tali bande fa parte anche un bastone nel quale sono inseriti piatti, di crescente dimensione dall'alto verso il basso, con pendenti campanelli, detto *chapeau chinois*, adoperato da Berlioz nella *Symphonie funèbre et triomphale*. L'antico *tintinnabulum*, strumento apotropaico derivato dall'antichissimo sistro⁹ associato a immagini falliche, evolve in epoca moderna in forme leggermente diverse nelle bande turche siccome rappresentate a Napoli e in Francia: il principio sonoro è lo stesso. Il richiamo a Napoli non è ozioso: il «Chœur dansé» è in fatto una Tarantella, il che sfugge alla letteratura. Se la vastissima Tarantella costituente la stessa ossatura del finale del II atto delle *Vêpres siciliennes* è un brano nel quale Verdi vuol ricreare il folclore siciliano (la Tarantella siciliana è analoga a quella napoletana), questa è invece un pezzo di generico esotismo, giacché la danza napoletana è sovente usata a tal fine. Al momento di scrivere la Tarantella delle *Vêpres* Verdi si documentò cogli amici napoletani intorno agli specifici aspetti tecnici della danza; ma già all'epoca dei *Lombardi* mostra di conoscerli perfettamente, il *Chœur dansé* essendo in Mi minore-maggiore. Gruppetti, trilli, «staccato» e orchestrazione sottolineano l'aspetto brillante del pezzo.

I successivi quattro *Airs de Ballet* sono la prima partitura operistica di danza scritta da Verdi. Seguiranno altre importanti composizioni dello stesso tipo: per *Les Vêpres siciliennes*, per *Le Trouvère* (1857), per la seconda versione del *Macbeth*, per il *Don Carlos*, per l'*Aida* (ove Verdi scrive quasi scientificamente musica esotica) e, come già ricordato, per l'edizione francese dell'*Otello*. In tutti questi casi la letteratura verdiana, non solo quella nazionalistica italiana, è portata a valutare tali composizioni come di seconda categoria dal punto di vista del valore musicale; ma tale opinione va energicamente rifiutata. Il Balletto della *Jérusalem* è forse non dell'altissima qualità dei successivi di Verdi ma è pur sempre composizione raffinata che si segnala nella musica coeva:

che il suo modello sia Cesare Pugni, secondo scrive il Budden, va preso come una *boutade*. È evidente che Verdi, più che non ai Balletti di *Robert le Diable* di Meyerbeer, s'ispira a quelli di Rossini per *Le Siège de Corinthe*, per il *Moïse*, per il *Guillaume Tell* e, forse, per la versione francese dell'*Otello*, risalente al 1844: pur se, ancora, non li eguagli in valore. Del pari non eguaglia il valore dei *Divertissements* dei *Martyrs* e della *Favorite* di Donizetti, che pure deve aver tenuto presenti.

Quanto i Balletti della *Jérusalem* siano sottovalutati si vede sin dall'eleganza melodica dell'esordio.

Un passo del primo *Air* (Allegro, 2/4, Do maggiore) si segnala per la brillantezza della melodia raddoppiata da ottavino e oboe.

Ma il valore dei suoi illustri predecessori il Maestro eguaglia almeno nel raffinato terzo *Air*, con soli di arpa, omaggio al *Divertissement* della *Vestale* e del *Moïse* e precisamente a un passo che mostra che Spontini e Rossini guardavano all'unico Balletto di Beethoven, le meravigliose *Creature di Prometeo*. Chissà come sarebbero stati i Balletti di Bellini se la morte precoce non gli avesse precluso l'Opéra; Mercadante sarebbe stato nel ramo eccelso se vediamo il suo Poema sinfonico dedicato alla Tarantella, la *Seconda Sinfonia caratteristica napoletana*.

Si sente rumore guerriero: è l'assedio. L'Emiro dice al suo ufficiale che se i Crociati saranno penetrati in città offrirà al Conte la testa mozza della figlia. Hélène, disperata, canta un'Aria, *Mes plaintes sont vaines*, nella quale chiede al Signore di farla morire. È *Se vano è il pregare*, dal finale del II atto dei *Lombardi*; preceduta da un Recitativo solo in parte simile, essendo stato rifatto in senso più patetico. La prima esposizione alterna mirabilmente canto spianato a coloratura di forza.

Nel seguito, alle parole «Des jours pleins d'orages / voilà mon partage» l'accompagnamento è fatto di biscrome figuraliste degli archi mentre i violoncelli tengono in biscrome la figurazione semitonale *Mi-Re diesis*; su «voilà» la voce ha un'inflessione semitonale al settimo grado abbassato (*Mi-Fa naturale*) raddoppiata con grande espressione da due trombe e dal primo trombone. Il

resto dell'Aria è fatto del virtuosismo *di forza* caratteristico di Giselda.

Le donne fuggono: la condanna del Conte porta alla Cabaletta di Héléne *Non... votre rage* che deriva, con varianti a incominciare dall'abbassamento di mezzo tono, da *I vinti sorgono dei Lombardi*, la terribile invettiva contro la crudeltà criminale dei Crociati. Ma il percorso per giungervi è da Verdi attentamente rifatto. Concitati «staccato» dei violini, che s'alternano, si contrappongono a sincopi di viole e violoncelli finché la sincope dell'angoscia non s'estende grandiosamente a tutta l'orchestra in una nuova inflessione semitonale.

Giunge Gaston. La scena prosegue giusta leggi di sviluppo strumentale al di sotto del Declamato, così che la libera e intensa linea melodica affidata a Gaston si spinge a modulare a Sol bemolle maggiore su «*sut m'ouvrir un passage*». Quando arriva il Conte, egli e il coro esecrano Gaston su di un declamato *recto tono* che procede in *crescendo* cromatico d'inflessioni semitonalì. La risposta di Gaston è un capolavoro di linea melodica libera e affatto asimmetrica, e declamazione. La voce monta e discende seguendo l'indignazione del cavaliere, che tocca di nuovo un semitono su «*aveugle justice*» fino a cadenzare esausta sulla tonica.

La fortissima Cabaletta di Héléne principia qui, abbreviata rispetto alla fonte. La voce procede spezzata e pausata per l'angoscia contro la quale Héléne tuttavia protesta. La seconda sezione principia in Si minore, relativa della dominante Re, su «*Sur vous s'étend*» ed è fatta di passi di fioriture di forza e salti. Il Conte funge da «pertichino» conducendo alla terza sezione, quella conclusiva, in Fa maggiore, «*Dans sa colère*». Dunque, la Cabaletta arditamente non rispetta unità tonale: a differenza della sua matrice nei *Lombardi* che, iniziata in Sol minore, si termina in Sol maggiore.

Cambio di scena. Siamo sulla piazza di Ramla. Un palco abbrunato. La didascalia recita: «*Cortège, amenant Gaston, entouré de Soldats et de Pénitents, qui portent son casque, sa targe et son épée, le Légat, l'Écuyer de Gaston, portant sa bannière, les*

Chevaliers, un Hérault, un Exécuteur, le Peuple de Ramla». Sta per avvenire la tremenda cerimonia dell'infamia decretata a Gaston.

La Scena si apre con una Marcia funebre in Mi bemolle minore. «Melodicamente piuttosto ottusa», la giudica il Budden; in fatto, cupa e grandiosa, assume un carattere mahleriano *ante litteram* per la configurazione ritmica dell'anacrusi di biscrome che cade sulla semiminima. Le armonie con le frequenti dissonanze e le alternanze dinamiche di *fortissimo* e *pianissimo* fanno di questa marcia non solo un elemento scenico ma la descrizione dello stato d'animo dell'innocente cavaliere condannato alla pena per lui pessima, l'infamia, più grave della morte. L'orchestrazione è meravigliosamente sonora nel suo ottenere colori di funebre manto. Anche la melodia esposta dalla cornetta ha un sapore che si direbbe mahleriano.

A partire dalla ventesima misura i violoncelli hanno un disegno di semicrome secondo la tecnica della Variazione.

Gaston si rivolge a tutti (*Barons et chevaliers*) proclamando la sua innocenza: attende la morte. Ma in quella interviene il Legato: solo domani dovrà avvenire l'esecuzione di Gaston, oggi subirà la cerimonia dell'infamia. Il declamato di Adhémar, sempre modellato su quello del Pontefice Massimo della *Vestale* e quello di Mosè in Rossini, è dapprima raddoppiato dagli archi, poi dai tromboni e dall'oficleide, e sottolineato a mo' di punteggiatura da solenni accordi di tutti i fiati *fortissimo*. La voce del basso si spinge cromaticamente all'acuto per arpeggiare sino al *Sol* grave a concludere la sentenza. Alla prima risposta di Gaston i primi violini raddoppiano la desolata discesa di terza minore su «mais mon honneur!...» mentre il ritmo di marcia scandisce le parole del cavaliere: l'animo del quale parla in un contrappunto dei violoncelli.

La curva tonale è passata cromaticamente dal Mi bemolle minore al Mi minore. La perorazione nella quale Gaston supplica è nella tonalità della dominante, Si, dapprima minore, poi maggiore. La perorazione procede con fraseologia chiusa (membri di quattro misure), giusta una forma di Romanza; ma la melodia, intensissima, possiede gran libertà declamatoria: onde può dirsi che tale accorata

autodifesa abbia il meglio del pezzo chiuso e della declamazione lirica. «Ô mes amis, mes frères d'armes»: la voce dapprima procede supplichevole attraversando la terza minore; quartine acefale del flauto e del clarinetto disegnano l'angoscia e usano come «nota di volta» il quarto grado elevato, *Mi diesis*. Su «larmes» sale di una quinta diminuita *La diesis-Mi*. La voce prende maggior aire e se dapprima monta pateticamente su *affreux* discende su *malheureux* per poi elevarsi di poco: «Le déshonneur! C'est trop affreux! / N'accablez pas un malheureux!». Il canto si ferma sulla dominante di Fa diesis minore; ma la seconda melodia è alla relativa maggiore di questa tonalità, La. L'implorazione («Mon dernier jour me sera doux») procede per otto battute (*più lento*) su di un accordo tenuto *pianissimo* di flauto, clarinetto e fagotto. Tornano il *tempo primo* (*Più mosso*) e il Si minore per altre otto battute (più una che le protrae) con le quartine acefale: Gaston, crescendogli l'angoscia, si spinge in alto, discende dolcemente per grado congiunto e sincope, e si ferma con una corona sul *Fa diesis*: «Mais, par le ciel! moi, traître!... infâme! / Je pleure, hélas! Comme une femme». Dopo di essa cambio di modo: Si maggiore (*Più lento*). Anche Verdi fa sua la poetica classica in base alla quale il pathos, giunto al suo culmine, s'esprime col modo maggiore, atto a rappresentare il sentimento nella sua interezza. La melodia, accompagnata delicatamente da pizzicati e da accordi, *pianissimo*, di flauti, clarinetti e fagotti, prende nuovo slancio e si fa piena di luce.

Un secondo periodo vede lo sviluppo di tale melodia con la voce che, crescendo il dolore di Gaston, tocca note alterate (*Fa doppio diesis; Si diesis; Re naturale*) con conseguente capziosa armonizzazione: «O mes amis! Sans me flétrir / Laissez-moi, laissez-moi mourir!». Alla ripetizione di queste parole la voce si tende per la disperazione fino al *Si naturale*, indi, rientrando le quartine acefale, tocca un accordo di sesto grado abbassato in primo rivolto. E se questo grado in Rossini aveva sempre il significato, nella forma ampia, di una pausa che sospende il tempo, qui acquista un colore spettrale: a riprova che i sommi artisti ricreano di continuo il linguaggio a partire da elementi comuni.

L'araldo ordina l'esecuzione della sentenza. Si esprime *recto*

tono con figure ritmiche puntate, quasi fosse semplice emanazione della volontà del Legato; e così i cavalieri. L'orchestra fa udire frammenti del ritmo di marcia.

Principia qui la cerimonia. È costruita con una vera scenografia musicale, nel contempo drammaturgia, scaturiente da un saldo dominio della forma. L'araldo ordina con impersonale salmodia *recto tono*: e ognuno dei tre ordini sale di mezzo tono rispetto al precedente: s'infrange prima l'elmo, poi lo scudo, poi la spada del cavaliere. I cavalieri a loro volta gridano che non ci sia pietà per il traditore; e la mazza che s'abbatte sulle insegne si può vedere in tre accordi a piena orchestra, con cassa e gong, sul tremolo semitonale degli archi. I monaci esecrano in latino, sinistramente doppiati dal solo primo fagotto, su di una figura motivica donde il Maestro ricava l'esordio del Preludio dell'Opera: Motivo che principia con inflessione modal-gregoriana per poi farsi cromatico. Ma ai monaci, sulla stessa figura ritmica, rispondono tenerissimamente le donne piene di pietà mentre Gaston canta la sua sofferenza; e le donne e Gaston fanno virare il modo da minore a maggiore. Una cadenza plagale chiude ogni sezione della scena. L'elmo si spezza in Re bemolle, lo scudo in Re, la spada in Mi bemolle. Le armonie insieme delicate e pungenti di Gaston e delle donne, che si contrappongono al canto dei monaci, fanno di questa pagina una delle più commoventi composte dal Maestro. L'acme è la conclusione del rito.

Anche l'inizio del V atto di *Robert le Diable* rappresenta l'anatema a un «cavaliere fellone»: in ben diversa atmosfera. Prende la parola il Legato annunciando che l'indomani Gaston verrà decapitato. Non v'è dubbio che Verdi conoscesse il *Dom Sébastien* di Donizetti, anche perché proprio durante la composizione della *Jérusalem* l'altro compito di Emanuele Muzio, all'uopo spedito a Milano, era quello di curarne e correggerne la revisione fattane dal Panizza: compito che solo Verdi poteva all'allievo aver procurato. E se gli *Huguenots* sono una denuncia del fanatismo dei cattolici francesi che mette capo alla strage di San Bartolomeo - ed è nelle pagine a tale denuncia dedicate e poi conseguenti che Meyerbeer è grande -, il *Dom Sébastien* addita la volontà di potenza cieca e

fanatica della Chiesa: dunque il capolavoro è fonte d'ispirazione non solo per il *Don Carlos*, che ne rappresenta, quanto ad argomento, la prosecuzione storica, ma già per la scena capitale della *Jérusalem*.

A questo punto la misura è colma anche per Gaston, l'angoscia del quale lo aveva reso supplice: e l'atto si chiude con una sua violentissima invettiva che per *ēthos* e per tonalità - Re bemolle minore, poi maggiore - anticipa perfettamente quella del Conte nel finale del I atto del *Trovatore*, *Di geloso amor sprezzato*. Ma dal momento che qui, a differenza che il Conte nel *Trovatore*, Gaston non è fronteggiato da personaggi altrettanto nobili, non v'è alla sua ira una risposta in modo maggiore: onde solo la parte finale di questa Stretta, che non possiamo chiamar Cabaletta, è in modo maggiore. La melodia di Gaston è franta e asimmetrica sia per descrivere la sua ira sia per descrivere il fatto ch'egli è in trappola: dal *La bemolle* scende di una nona al *Sol naturale*, poi si dibatte cromaticamente; procede in modo sempre più lancinante fino a un punto coronato sul *Sol bemolle*, che viene superato perché la voce s'inerpica sino al *Si (doppio) bemolle*. Gli risponde un violento «tutti» con l'indicazione *Più mosso* al quale, dopo la ripresa, è affidata la conclusione.

Questo processo con la marcia verso la morte, l'intervento del coro liturgico e la progressione ascendente semitonale degli episodî, è la prima realizzazione di fatti drammatici che io chiamerei per Verdi *luoghi dell'anima* e troveranno alta poesia nella successiva sua creazione: il *Miserere* del *Trovatore*, la Marcia verso il supplizio delle *Vêpres siciliennes* e il processo di Radamès. Questo è strutturato giusta il medesimo piano drammatico-musicale; e l'uso di un canto liturgico modale, di carattere gregorianeggiante, mostra come il *luogo dell'anima* di Gaston continui nei decenni a essere abitato dalla fantasia creatrice del Maestro con risultati artistici sempre più alti.

Verdi, lo si ripete, non è un cantore dell'eros: tale sentimento gl'interessa quasi solo quando è sublimato in sacrificio, non di per sé. Le fondamentali corde della sua ispirazione sono il sentimento dell'onore, l'amor paterno e l'amor di patria; poi, l'indagine del

Male, che per lui, prima d'esser in Jago male allo stato puro, si manifesta siccome volontà di potenza, da Abigaille a Filippo II all'Inquisitore. Ciò vale a comprender come questa parte della *Jérusalem* l'abbia toccato nell'intimo; ciò non è giustificazione della sua bellezza, ché i sommi artisti sanno cantare anche quel che a loro personalmente è alieno; ma della sua bellezza è un prodromo. E infatti l'Opera più vicina alla *Jérusalem* sotto questo profilo è quella sul sentimento dell'onore incentrata (un sentimento che in essa si sostanzia in forte amicizia virile): *La battaglia di Legnano*.

Nel IV atto, che si svolge nella valle di Giosafat, il Legato, occupato a rinfocolar l'ardore dei combattenti, affida il morituro Gaston al santo eremita affinché lo confessi e assolva. Questi riconosce l'uomo condannato per il suo delitto: così gli offre una spada e lo fa fuggire affinché combatta. I Crociati vincono; il conte di Tolosa onora l'incognito guerriero, la celata ancora abbassata, che ha compiuto prodigi di valore. Gaston si fa riconoscere e invita i suoi carnefici a dargli la morte. Giunge in quella, morente, Roger: si fa riconoscere e confessa la colpa. Tutti inneggiano al Signore.

L'atto è incentrato sul grande Terzetto del III atto dei *Lombardi*. Ma esso è riscritto con varianti molto significative. Parti nuove lo precedono e lo seguono; altri luoghi di tale Terzetto sono ripensati in molti particolari importanti; e così i passi dell'atto provenienti dai *Lombardi* e fatti rinascere. Anche il IV atto è documento di alta arte dell'intarsio.

Un breve Recitativo di Roger mena al coro *Gerusalem* col quale si apre il III atto dei *Lombardi*. Le parti sono riscritte in modo più sonoro e tra un'invocazione e l'altra sono aggiunte interlocuzioni del basso. Ma Verdi, oltre che dieci battute dei bassi del coro, vi aggiunge uno squisito intervento dell'oboe, pieno di sentimento. Anche particolari della strumentazione sono mutati. La conclusione della parte lenta di questo coro è di bel ductus melodico.

Incomincia l'*Allegro vivace*. Scalette dell'orchestra si contrappongono a fanfare di trombe e corni. Il nuovo testo francese ne rafforza il Figuralismo: «Des anges jusqu'ici / l'appel retentira». Si tratta dunque dell'annuncio del giudizio finale: forse che queste

fanfare rappresentano il primo deposito, nella memoria creativa di Verdi, di quelle del *Dies irae* della *Messa da Requiem*? Ma all'interno di questa sezione Verdi ancora aggiunge, a rafforzare il tono d'anticipata Messa funebre; e l'immagine dei morti che sorgono provoca una bella concatenazione su pedale di dominante di Sol che tocca lancinanti none.

Il nuovo Recitativo tra il Legato e Roger si chiude con una cupa cadenza del basso, raddoppiato dal primo fagotto e dai violoncelli, che discende dall'alto al basso della tessitura e, risalendo, si ferma a metà, sulle parole «Meurtrier comme moi! Pensée inexorable». E qui incomincia il Terzetto. *Tu la madre mi togliești*, la pagina dei *Lombardi* onde deriva, è meravigliosa, e per il suo carattere espressivo basterebbe a mostrare la differenza di quest'Opera rispetto al *Nabucco*, ove non potrebbe mai trovar posto; nella *Jérusalem*, divenuto *Dieu qui causa ma misère*, è, per come viene rielaborato, ancor superiore. Assume, infatti, nuova fisionomia: per come è riscritto; per ciò da che è circondato; e perché Verdi ha ommesso a precederlo (e ad accompagnarlo) la pagina davvero debole dei *Lombardi*, il «Concerto» violinistico in stile paganiniano. In primo luogo il Terzetto viene introdotto da un nuovo Recitativo di Hélène e Gaston nel quale l'animo affranto parla attraverso il Motivo dei violini che diverrà poi l'anima del Preludio dell'Opera.

Il Terzetto principia con la protesta di Hélène contro l'ingiustizia divina: l'accompagna una fremente figura di semicrome dei violini mentre la voce svetta per tutta la gamma con passi *di forza*. La pagina esordisce in Si minore e procederà modulando sino alla seconda sezione che, abbassata di mezzo tono rispetto ai *Lombardi*, sarà in La bemolle maggiore. Ma bellissimo che nel suo corso Verdi all'accompagnamento del violino solo sostituisca nei primi violini dell'orchestra il pregnante Motivo ora citato: il quale si manifesta dunque siccome inserzione contrappuntistica. Roger impone le mani su Gaston: senza più il ciarpame violinistico il passo è accompagnato da tre violoncelli soli, violoncelli e contrabbassi in «tremolo». Dopo di che il brano originale è ancora riscritto: alla sezione *Allegro*, che subito segue, l'orchestra è alleggerita e la luce della speranza è simboleggiata da arpeggi in «staccato» dei flauti.

Ai violoncelli compare un *Re bemolle* e la modulazione a *La bemolle* maggiore avviene sulle parole di Gaston «En vain tu parles d'espérance, / Elle est pour moi dans la mort». E qui incomincia il pateticissimo Adagio *Dieu nous sépare, Hélène* nel quale l'orchestrazione è rifatta e delicatamente alleggerita. La melodia cresce su se stessa e Verdi aggiunge il tocco magistrale di sincopi all'ottava di flauti e clarinetti.

Dopo due battute aggiunte entra, come nei *Lombardi*, l'arpa, ma la strumentazione è rifatta e i trilli del violino solo passano ai flauti. Nel crescere del pathos Verdi ritocca anche la linea vocale. Naturalmente, la liberazione di Gaston da parte di Roger comporta una Coda aggiunta al Terzetto.

È il momento d'una breve *battaglia* orchestrale, che solo alla lontana deriva da quella dei *Lombardi*. Nella prima Opera si tratta di un sontuoso *Concerto grosso* fra banda e orchestra; qui Verdi non vuole, a quel che pare, replicare l'effetto che aveva usato nella marcia del II atto, e attribuisce il brano alla sola orchestra. L'antifona della fanfara è inizialmente affidata a trombe e tromboni, poi s'aggiungono i corni, infine entra tutta la compagine. Il brano corre rapido e la sua cosa migliore è la Coda, una progressione su pedale di dominante, tonalità (Do) sulla quale il pezzo si chiude restando aperto: progressione che narra lo spegnersi della pugna per il suo esaurirsi.

In una nuova Scena Gaston si rivela e in un mirabile declamato sfida il Conte a mandarlo a morte. La voce discende per una quarta diminuita, poi sale per una quinta diminuita: tale è l'asprezza dell'animo suo. Poi prosegue cadenzando. L'ingresso di Roger avviene su di un passo con struggenti gesti dei legni.

La confessione, *Un instant*, corrisponde a *Un breve istante* di Pagano nel IV atto dei *Lombardi*. Ma il pezzo, ancora abbassato di mezzo tono, è abbreviato e la strumentazione alleggerita. Dopo «du forfait commis par moi» (ossia «non volermi maledir») la pagina cambia del tutto: entra il coro e la melodia dei soprani è raddoppiata da una parte dell'orchestra (flauti, oboi, clarinetti, cornette e primi violini) su di un arpeggio di fagotti e violoncelli: il

cambio di modo verso il maggiore è sottolineato con superiore efficacia. Solo nove, seppur meravigliose, battute, sono consacrate all'onore restituito a Gaston: che dunque diviene un fatto quasi irrilevante in una generale melodia.

Ma così vanno le cose degli uomini: forse che Verdi, se su questo l'avesse diversamente pensata, non avrebbe scritto per la *Jérusalem* un'ulteriore aggiunta ai *Lombardi* dedicando una scena alla riconsacrazione del cavaliere? Non credo che questa scena nella *Jérusalem* non vi sia solo per l'amore di brevità del suo Autore.

Anche la breve strofe corale che chiude l'Opera (*À toi gloire, ô Dieu de victoire: Te lodiamo, Dio di vittoria*) sostituisce gli arpeggi dell'arpa con una grandiosa piena orchestrazione su terzine «passaggiate» di oficleide, violoncelli e contrabbassi; poi i solisti fra loro, indi il coro, cantano antifonalmente; e accordi di Do maggiore concludono un finale che ha il ductus di una Cantata religiosa. Sono diciannove battute circonfuse di luce. L'aspetto mendelssohniano di questo inno colpì chi scrive sin dalla prima volta che, ragazzo, ascoltò a teatro *I Lombardi alla prima Crociata*; ancor più atto all'Opéra esso diviene nella riscrittura. L'onore di Gaston alla fine trionfa: ma è un trionfo così tardivo e casuale da lasciarci pieni della stessa amarezza onde preso doveva esser Verdi nel narrare la storia di un cavaliere col quale forse inconsciamente s'identifica. Di questa storia noi ricordiamo più d'ogni altra cosa la falsa condanna di un innocente, la cerimonia dell'infamia decretata a un innocente e la disperazione di questo innocente per il quale l'onore conta più della vita.

A rifletterci, la storia della *Jérusalem* è un «affare Dreyfus» che si svolge nell'undecimo secolo. E chi sa se *l'affaire* parigina, avvenuta negli ultimi anni di vita di Verdi, sia stata a lui nota: l'avrebbe, o l'avrà, acutamente commentata. Ma a favore dell'integro ufficiale francese dell'Ottocento si schierarono uomini di cultura, amanti della verità, appartenenti a tutti gli schieramenti politici e ideologici: e ne nacque il bellissimo caso di *clerics* che non fecero *trahison*; Gaston resta solo sotto la persecuzione e l'onore gli viene restituito per un caso che le buone convenzioni sociali chiamano Provvidenza. L'amarezza poetica di Verdi supera persino una delle

infamie della storia recente.

¹ In Staffieri, *op. cit.*, p. 228.

² In Emilio Sala, *Il Valzer delle Camelie. Echi di Parigi nella Traviata*, Torino, EDT, 2008, p. 14.

³ Pubblicata da Jacques-Gabriel Prod'homme nel 1928 nelle *Lettres inédites de G. Verdi à Léon Escudier*, ora in Budden, vol. I. La più recente silloge dell'epistolario di Verdi, nonché, purtroppo, l'unica accessibile in Italia e all'estero, a cura di un E. Rescigno (Torino, Einaudi, 2012), è troppo lacunosa, la cernita epistolare è arbitraria e l'apparato di note e commento rudimentale.

⁴ In Staffieri, *op. cit.*, pp. 320-1.

⁵ Molto importante, da questo punto in poi, il contributo di Andreas Giger, *Verdi and the French Aesthetic: Verse, Stanza and Melody in Nineteenth-Century Opera*, Cambridge, Cambridge University Press, 2008.

⁶ David Kimbell, *Verdi in the Age of Italian Romanticism*, Cambridge, Cambridge University Press, 1981.

⁷ La scoperta, risalente solo agli studi fatti all'Opéra per preparare l'edizione critica del *Don Carlos*, è documentata da Ursula Günther in *Documents inconnus concernant les relations de Verdi avec l'Opéra de Paris* negli atti del *Terzo congresso internazionale di studi verdiani*, Milano 1972.

⁸ Nel *Maometto II* al primo apparire dei Turchi suona anche la banda: è una via di mezzo fra la *turquerie* settecentesca e l'Opera dell'Ottocento. Poi il complesso è massicciamente adoperato nella *Semiramide*.

⁹ Il sistro, strumento isiaco risalente almeno al IV millennio *a.Ch.* compie un lungo percorso. Attraverso la Mesopotamia giunge in Anatolia, ove diventa lo strumento in onore di Cibele, la *Magna Mater*; spostandosi verso occidente diviene in Grecia tipico dei riti dionisiaci. Nell'Italia dalla tarda Repubblica in poi, ai culti dionisiaci s'uniscono quelli di Cibele e quelli di Iside: onde risonavano ovunque. Nel mio libro *La dotta lira*, cit., un capitolo è dedicato all'orchestra dionisiaca e del sistro si parla diffusamente.

CAPITOLO SETTIMO

Stiffelio: un pastore protestante decanta le proprie corna e perdona alla moglie celebrando in pubblico dal pulpito

Vista la diffusione, da secoli, delle Chiese riformate, non dovrebbe causare alcuna meraviglia la presenza di un sacerdote («pastore», nel loro lessico) coniugato. Non lo doveva causare nemmeno in Italia nel 1850. Ci si dovrà giungere, prima o poi, in quel che resta della Chiesa cattolica non parliamo del Sudamerica; e anche al sacerdozio femminile, come nelle altre sette: confessano e dicono Messa. Pur se rivelo che, se fossi un fervente cattolico, la confessione della parte *contra sextum* dei miei peccati (in fondo, la più lieve) mi sarebbe imbarazzante a una signora sacerdotessa. Or, dal momento che il cinquanta per cento degli uomini coniugati è stato almeno una volta tradito dalla moglie, nessuna sorpresa che lo sia un sacerdote: costui ha anche da attendere a un'altra Sposa, quella Celeste, a quale confessione egli appartenga. E non sarebbe nemmeno necessario la moglie del pastore fosse giovane o seducente. Anche la Perpetua di don Abbondio, semplice e matura cameriera, avrebbe avuto le sue occasioni: come ammette il servo di Dio nell'ultima pagina del romanzo, dopo il passaggio della «scopa».

Presso i cattolici, al contrario, e specie nella provincia meridionale, massime in Sicilia e Calabria, il celibato dei sacerdoti procura l'effetto inverso: sono loro a porre ampi ornamenti sulle fronti dei mariti grazie, soprattutto, al Sacramento della

Confessione; salvo il caso, non meno frequente, dell'iniziare ai piaceri d'altro genere chierichetti, istruendi alla Cresima, seminaristi, giovani viceparroci. L'usura la praticano piuttosto che insegnarla: evitiamo concorrenti in più. Provo fatica a comprendere come sia stato possibile che Verdi abbia messo in musica la storia di un «sacerdote» (poi spiegherò le virgolette) cornuto, che a un pubblico italiano non potrebbe non esser trasposta in un'Opera comica. E tale fatica duro riflettendo sul fatto che, ateo, Verdi, non doveva essere molto occupato a riflettere sul Vangelo e il suo messaggio; oltre che dell'assurdità del soggetto, buono a far piangere, o ridere, giusto alla Porte Saint-Martin. Eppure ha composto lo *Stiffelio*, del 1850. Opera nella quale sovente la musica è bellissima, ma che un napoletano come me non può non anche, involontariamente, prendere a ridere. A parte il fatto che l'edificante soggetto, nella parte tormentosa di esso, pare un'anticipazione di *gliommeri* (Gadda: così dice il commissario Ingravallo) spirituali del teatro di Pirandello che poi, per sottile crudeltà dell'Autore, mettono capo a esito comico. Se Kierkegaard fosse stato compositore, il drammaccio da *boulevard* trasformato da Verdi in Opera pensosa ed evangelicamente intellettualistica (oltre che criminale: e il crimine resta impunito: poi dicono di noi Italiani...), forse l'avrebbe messo in musica lui. Un altro caso comico, almeno ai miei occhi: estorta un'asperrima confessione protestante, inventata *ad hoc*, il subito tentativo di risolvere *tutto per bene* è dell'austerissimo nobile e militare in congedo padre della donna adultera. La prima soluzione che costui vorrebbe imporre è il mettere tutto a tacere: in paese e a cominciare dal cornuto. Da tenersi all'oscuro per delicatezza, va da sé. Disonorato, certo, come sarebbe, diciamo negli anni Cinquanta, a Caltanissetta; ma, sempre come a Caltanissetta, ridicolo e considerato non più «uomo» - se non ricorre all'«onore», cioè al delitto, appunto, «d'onore». Eduardo Scarpetta creò un testo comico tratto da un dramma di D'Annunzio dandogli il titolo de *Il figlio di Iorio*: e ne ebbe inenarrabili fastidî giudiziari da parte del Vate. Avesse avuto tra le mani lo *Stiffelio*, o, per dir meglio, *Le Pasteur, ou l'Évangile et le Foyer*, ne avrebbe fatto una farsa con successo non solo da Napoli a capo Lilibeo, ma persino, m'illudo di credere, da Napoli,

non dirò ad Aosta, ma a Vicenza e Venezia.

Roger Parker intitola un programma di sala, scritto per l'unico allestimento alla Scala dell'Opera (1995), *Un'opera innovativa e non convenzionale*. Non è italiano, l'illustre musicologo. Sullo stesso programma possiamo leggere utilissime e chiarificatrici informazioni di Emilio Sala. *L'Évangile et le foyer* di Émile Souvestre e Eugène Bourgeois (due della bottega di Scribe) andò in scena la prima volta al teatro della Porte Saint-Martin il 10 febbraio 1849. Non è stato possibile nemmeno al Sala, lo Sherlock della musicologia, conoscere se Verdi assistesse alla «prima» o a una replica. Quel che sbalordisce è piuttosto altro: che il testo fosse apparso in italiano nel 1848, tradotto dall'attore Gaetano Vestri, nel *Florilegio Drammatico* scelto da Pietro Manzoni, per tipi di Borboni e Scotti, a Milano. Ossia prima della *première*, in tradotto italiano...

E vengo alla vicenda, che, a Trieste, procurò ulteriori e non ultimi fastidî al Maestro. Occorreva, perché fosse coniugato, un «pastore» di un culto protestante; ma ciò non bastava. Non doveva essere una vera e propria confessione; aveva da esser una «setta», inesistente *in rerum natura*. Alla quale venne posto il nome di *Assasveriani*: e ciò, tenuto conto che Aasvero è il nome di colui che sputò in faccia al Cristo mentre Egli ascendeva al Calvario col suo tristo peso, e condannato a errare sino alla fine dei Tempi, non apporta certo buon augurio all'Opera. Per una volta, nessuno potrà negare la supremazia assoluta di Wagner che, per raffigurare *l'ebreo errante*, ha creato la sublime figura di Kundry. Ma nemmeno «pastore» chiamarsi poteva il tenore solista, Stiffelio: al quale è attribuita la qualifica di «evangelico settario», come un Testimone di Geova odierno. Quest'uomo, buono e generoso, torna da un viaggio propagandistico nel luogo (presso Salisburgo: mah!). E tuttavia il Budden, che dell'Opera è fervido estimatore, suggerisce ingegnosamente che la terribile setta degli «Illuminati di Baviera» - donde proveniva, chi lo crederebbe, Simone Mayr, l'angelico maestro di Donizetti - rampollò proprio da quella regione. Nei luoghi il quasi santo Stiffelio ha chiesa, non casa; v'è l'ampio castello del militare in congedo Stankar, il padre di Lina, sposa del «settario» e pur egli alla «setta» aderente. La coppia è

ospite del nobile. Costui è un personaggio odioso, egoista e ipocrita. Mentre lo festeggiano, con ingenuità da commedia all'italiana, Stiffelio narra che nel suo viaggio di ritorno un barcaiolo, bravo e caro servitore, va da sé, ha visto un uomo gettarsi nel fiume da una finestra di casa Stankar - ove, ripeto, i coniugi abitano: accanto a lui, una donna in stato di somma agitazione. Nel buttarsi nell'acqua, l'ignoto ha perduto un portafoglio: che viene consegnato a Stiffelio: ma questi preferisce gettarlo nel fuoco che esser reso edotto d'un misfatto certo. Noi sappiamo che il baldo tuffatore è il nobile Raffaele Leuthold, l'amante di Lina. Solo un santo come Stiffelio non capisce la perfidia messa dal barcaiolo nel raccontargli l'aneddoto: doppia perfidia, essendo il fatto vero.

Il crudele, e soprattutto egoista padre di Lina, sorprende la figlia in lagrime; e invece di paternamente interrogarla e confortarla, il suo solo pensiero è leggere la missiva e dunque apprendere d'esser egli padre d'un'adultera: e la tormenta. Pentita, ella stava infatti accingendosi a scrivere al marito, per confessargli il loro rapporto non esser più possibile, ella sentendosi di lui indegna. Stankar, sicuro ch'ella stia scrivendo all'amante, le strappa la lettera di mano e, lettone l'incipit, la lacera. La prima riga è rivolta a Rodolfo, ossia il falso nome assunto da Stiffelio quand'era perseguitato per il suo credo: nome che la sposa gli rivolge nell'intimità sentendo soggezione verso quello dell'austero Pastore. Ma il caso, se la cara Lina avesse potuto redigere la lettera, riguarda Raffaele, sorpreso in occulta e notturna visita di cortesia da lei proprio durante l'ultima assenza del marito. Il pianto di Lina, discendente e tutto inframmezzato da pause (intravediamo lo stile del tardo Donizetti insieme e già qualcosa di Violetta), intenerirebbe una roccia. Or dal Nord torniamo a Caltanissetta. Le corna di marito, per proprietà transitiva, sono *anche* di padre e di suocero; inoltre, esistono, *quale categoria autonoma*, le corna «di padre» *in quanto tale*. E a Caltanissetta restiamo, anche se pleonasticamente, visto che tale categoria è precisamente enunciata anche dal nobile Stankar nel colloquio con la figlia. Giacché nella città siciliana il padre cornuto avrebbe avuto la scelta fra quattro strade. Avvisare il genero, scatenare un inferno, ordinare al «pastore» il delitto d'onore: magari da dividersi in due, mezzo Raffaele (il nome angelico del

cornificante) per uno. La seconda è la più comoda e quasi sempre adoperata: quella pur praticatissima dovunque: negare, troncare, sopire. Nessuno deve sapere delle doppie corna; il fatto ha da restar segretissimo. A saperlo sono solo in due, anzi tre, calcolando il tuffatore: avrebbero detto Manzoni e Sciascia, due, se non tre, di troppo. Ciò impone in nome dell'«onore» il colonnello Stankar: silenzio, segreto, e il consueto o minaccioso e, o, fintamente scherzoso «Ma voi siete pazzo!» seguito da *gorgogliante risata a un eventuale alludente: alludente per verba generalia, s'intende...* La domenica, al caffè, non sarebbe mancato il «Baciamo le mani, Eccellenza!», al probissimo colonnello. Ottenuta la promessa di attenersi a tale soluzione, il caro padre invita la figlia a seguirlo con un lieto valzerino: al quale, pur col cuore spezzato, deve unirsi anche Lina. Ella confessa a se stessa che adora Stiffelio e ch'è l'unico amore della sua vita: dobbiamo tuttavia inferirne possedere il fuggevole e fuggito Raffaele attributi che, sia pur *obiter*, lo rendano per una donna preferibile al nobilissimo Stiffelio.

Tutti i paesani festeggiano il ritorno del padre spirituale in un mediocrissimo coro dal quale deriva uno dei Motivi della mediocre Sinfonia (leggi nel Budden l'analisi precisa). Ma era accaduto un episodio di pochi secondi. A giorno del fatto erano *cinque*: Gesummaria! Subito prima del trionfale ritorno del cornuornato, Raffaele, con un serpentino accompagnamento di arpeggi, stava impadronendosi di un famoso e ben rilegato «galeotto» libro edificante chiuso a due serrature per corrispondere con Lina, una chiave per uno. Un parente di passaggio chiede che cosa egli stia facendo in casa d'altri: e il disgraziato (quanto si paga per una sola chiavata!) risponde che gli occorre *La Messiade* del Klopstock: che vince senza discussione il primo premio quale titolo più noioso dell'intera poesia, mitologica, profana e religiosa. A Caltanissetta avrebbe detto: «Non mi trovo la Smorfia, me ne serve una perché ho fatto un sogno e debbo giuocare d'urgenza i numeri». Ma né sulla Salzach (forse) né in Sicilia un uomo di esperienza gli avrebbe creduto. Allora ogni Banco Lotto possedendone la sua; *recte*: le sue, essendovi conflitti ermeneutici fra varî Dottori, accreditate Smorfie. E Dottori erano anche gl'impiegati di questi Istituti, pronti a consigliare e sovente a discettare fra loro e con gli *habitués* usi a

trascorrervi il pomeriggio, Dottori, veri o presunti, pur essi.

E a Caltanissetta restiamo. Giacché in quella unica non ridente città siciliana al padre cornuto sarebbero restate altre due strade. Ma una via praticata con una sottigliezza filosofica che Souvestre e Bourgeois non avrebbero potuto concepire, è che, non la signora, ma il barcaiuolo testimone, venga costretto a fingersi pazzo e, nello specifico istante, anche di ritorno dalla taverna ove aveva libato coi compari: esser stata la sua mera illusione. «Ma come fai a contare una minchiata così? San Gerlando mi deve fulminare, San Gerlando!». Una Beatrice Fiorica nordica e di sesso maschile. La quarta, la più facile e pratica, sarebbe stata la preghiera del Colonnello di un abboccamento con Don Roberto Pagano, uomo in paese consideratissimo. «Eccellenza colendissima, a che dobbiamo questo onore?». Il povero Raffaele sarebbe stato trovato incaprettato (certo preso per qualcun altro: dopo anni, il P.M. dispone l'archiviazione; però si dice giuocasse forte). E Lina, provetta amazzone, sbalzata dalla sua Armida improvvisamente e inspiegabilmente imbizzarritasi: e, Lina, già cadavere con l'osso del collo lesa senza rimedio. «Vostra Eccellenza sarà servita. E tanti rispetti al Reverendo, il Suo santissimo signor Genero. Ce ne fossero, di parrini accusi! Bacciamo le mani, Eccellenza! Se posso osare importunarLa, Eccellenza, Ci ricordo il fatto di quel bravo picciotto, onesto e lavoratore, che me lo perseguitano come un cane rognoso!». «Non dubitasse, caro amico, facesse conto che 'o fatto è fatto». Beninteso, a Caltanissetta il Colonnello sarebbe il principale fra i *baruni* del paese.

Aggiungo una considerazione da italiano: venisse per caso Stiffelio a giorno della disgrazia, converrebbe anche a lui il tacere. Un marito uomo d'onore la fronte se la netta da sé, non tramite terzi. Altrimenti, non è uomo. Si ricordi il celeberrimo caso del sommo Carlo Gesualdo, principe di Venosa. Sommo compositore, ma «uomo» proprio no. E magari, al contrario, ignorando, al marito potrebbe scaturire qualcosa di buono *sibi suisque*. Il che non è per nulla detto quando ascolteremo risonare l'ultimo accordo dell'Opera. Anzi, sarà in ogni caso la fine, nella regione nordica o nell'ardente Caltanissetta. Ma Stiffelio è un santo, sia pur soggetto

all'ira: infatti annuncia che l'imminente sermone domenicale sarà tenuto sul *tradimento*, il più iniquo dei peccati, e con un tono da tenore eroico (non da sacerdote cattolico come lo immaginiamo noi) da far tremare tutti. Il primo tenore eroico verdiano, sostiene il Budden. La vicenda si complica fino alla catastrofe, per via della lettera nascosta nel libro sacro. Un seguace di Stiffelio rivela la faccenda: esso è in quel momento nelle mani di Lina. Il marito le impone di aprirlo con la sua chiave. Il Pastore s'inalbera terribilmente perché comprende che dietro un perentorio divieto di Stankar si nasconde qualcosa di lubrico. Intanto il vecchio egoista sfida a duello il povero Raffaele. Stiffelio apre egli stesso il libro, contenente una lettera. Mentre sta per dissugellarla, il suocero Stankar gliela strappa e la lacera. Gli uomini seduti al caffè di Caltanissetta si dicono fra loro: «'Nta a chidda littera nce stann' 'e cuorni d'o parrino!». Stiffelio, sempre più uomo e sempre più tenore «di forza», aggredisce il suocero; già è un miracolo che Raffaele non sia sfidato anche da Stiffelio: forse i «pastori» non possono ricorrere alle armi. (Non in Calabria nell'Italia degli ultimissimi anni). L'atto si chiude con un Concertato pieno di vigore.

Onde tutto è a giorno ai quattro protagonisti, anzi, a tutto il paese e circondario; sebbene l'onesto Raffaele venga a porsi a disposizione di Stiffelio per pagare le conseguenze del misfatto: pregandolo solo che non siano durissime. Ma subito dopo viene ucciso da Stankar: e sempre per la solita ragione romanzesca: perché si rifiuta di alzare le armi contro un vecchio inabile, che invece le alza e colpisce a morte. Ciò avviene fuori scena, ché la vicenda sarebbe troppo lunga se implicasse anche questa Scena. Ma nella piccola parte assegnatagli Raffaele si dimostra un gentiluomo; e paga per tutti. Durante questa scena, esplode l'ira di Stiffelio: ché pur egli è «uomo». In luogo del suocero si prefiggeva - e quasi fino all'ultimo, possano o non possano i seguaci di Asvero far uso di armi - di sopprimere egli stesso l'amante della moglie.

Ma ormai, ripeto, almeno in famiglia - e Raffaele, a modo suo, ne faceva parte, la trama si assottiglia. Stiffelio credeva di essere amato; in realtà lo è, nel sepolto cuore di Lina. Con generosità

impareggiabile redige un contratto di divorzio in due copie: egli e la consorte lo firmano; la donna è libera. A quel punto la nobile natura di lei - ch  nobile   tale natura - la spinge a chiedere al Pastore di confessarla *da sacerdote*. «Ministro, confessatemi». Stiffelio sarebbe stato interdetto in quanto «pastore», e adesso   interdetto in quanto uomo - o «uomo». Ignora che Raffaele   stato gi  ucciso. Lina confessa il suo autentico amore per il (per ora ex da qualche istante) consorte. Ma ella sarebbe stata libera di attuare ci  di che egli, il Pastore, era convinto: che intendesse risposarsi con l'altro. Stiffelio «non sapeva pi  in che mondo si fosse». In quel mentre giunge Stankar recitando parole cos  sublimi che ci riportano a Caltanissetta con la velocit  della luce:

Un'espiazione...
Chi poteva il disonore
Rivelar, estinto   gi .

N  gli basta: ch  durante la cerimonia religiosa, la quale subito segue, dichiara al Signore il suo pentimento: ma per un peccato con attenuanti specifiche e generiche cos  potenti da essere perdonabilissimo. Lo confessa al solo Signore. Nel dare inizio al culto, esortato dai suoi, Stiffelio   fuori di s , n  sa come agire. Se fosse uomo vero, la prima cosa da farsi da lui sarebbe denunciare il suocero per omicidio volontario. Oltre che cornuto   dunque ipocrita, per non dire connivente di un omicidio. Neanche noi sappiamo in che mondo ci troviamo: ch  Stiffelio si comporta come a Caltanissetta, non nella Salzach. Sale dunque sul pergamo reggendo il Vangelo. Esso gli si apre - per celeste volont , s'intende - sull'episodio di Cristo e l'adultera. Lo legge «con voce tremante».

«Allor Cristo rivolto
Al popolo assembrato
Mostr  l'adultera
Ch'era ai suoi piedi e cos  disse:
LINA
(Oh, ciel!)
(*Cade sui gradini della scala a destra*)
STIFFELIO
"Quegli di voi che non pecc 
La prima pietra scagli".
JORG (*piano, a Stiffelio*)
Che parli?

LINA (*con dolore*)
(E non finisce?)
STIFFELIO (*guardando Lina*)
E la donna, la donna
Perdonata s'alzò».
(*Lina sale coi ginocchi la scala*)
LINA
Gran Dio.
JORG
Che fai, Stiffelio?
STIFFELIO
«Perdonata, perdonata».
(*Lina cade sull'ultimo gradino a piè di Stiffelio*)
Iddio lo pronunciò.
(*Ponendo la mano sul libro*)
CORO (*tutti ripetono*)
«Perdonata! Perdonata!» Iddio lo pronunciò.
LINA
Gran Dio!

Che tale lettura sia altissima musica, è un dato di fatto. Seguono, e con essi lo *Stiffelio* si chiude, trionfali accordi di Do maggiore.

Ecco come si commuoveva la media borghesia parigina al Saint-Martin e perché la *Madame Bovary* e il resto della produzione di Flaubert fu un insuccesso. Se avesse terminato *Bouvard et Pécuchet* e l'avesse pubblicato in vita sarebbe stato il suo maggior fiasco. Forse se ne sarebbero vendute tre copie: una a Rimbaud, una a Mallarmé, una a Schwob.

Ovvia precisazione. Quando dico «Caltanissetta» non intendo certo alla lettera il nome della rispettabile città. È solo un espediente metaforico per indicare un luogo arretrato e ipocrita del centro della Sicilia o dell'Aspromonte; e magari di allora, di oggi. Tuttavia, da italiano che ha ricevuto un'educazione cattolica, la quale mai si eradica, nel bene e nel male, non riesco a vedere nello *Stiffelio* se non un'Opera bifronte. E per ciò, debbo confessarlo, ho fatto un'eccezione rispetto al procedimento adottato in questo libro rinunciando a un'analisi musicale che la bella partitura - presa di per sé - meriterebbe. Certo, sono passati centosessant'anni da quando venne composta: ma non tutti e non abbastanza. La mia mentalità, che chiunque sarà libero di considerare perversa, mi rappresenta un effetto comico involontario su di me vincente. Le

cornia. Una delle basi dell'ordine economico e sociale; e del teatro, comico prima che tragico. I popoli antichi, e non dirò solo i Greci e i Romani, ma gli stessi Ebrei, quando non le lapidavano per adulterio (gli Ebrei), consentivano alle spose di divorziare. La vicenda ha aspetti equivoci, certo meno equivoci di centosessant'anni fa, ma in realtà equivoci *ab aeterno*. Ciò non toglie l'altezza morale, perché Stiffelio è un uomo e non un eunuco, nemmeno giusta l'odiosa definizione paolina. Ciò non toglie che pagine meravigliose di palpitante umanità e musicalità abbia anche Lina. Ciò non toglie che la delineazione dei caratteri avvenga con grande finezza. La metamorfosi di Stiffelio, da maschio e marito che non può rinunciare alla vendetta, a santo che perdona, è mirabilmente realizzata. Ma è più qualcosa di subitaneo, dal carattere miracoloso, che il frutto di un'elaborazione del pensiero il quale Verdi, per quanto brachilogico, se avesse voluto avrebbe realizzato con somma arte. Più complessa, al riguardo, è la psicologia di Lina. Ci sono nell'Opera pagine scadenti, come la povera Sinfonia, come le scene corali, come il modo (posso dirlo? qui del pari quasi bussetano) onde Verdi ha adattato il Salmo VI, *Domine, ne in furore tuo arguas me*. Ci sono pagine d'intensissima drammaticità. La scena finale, che ha il sol difetto d'esser troppo epigrafica, mi ha strappato lagrime. Fu quando, ragazzo, ebbi l'immenso privilegio di assistervi al San Carlo interpretato da due sommi, Mario Del Monaco sotto la bacchetta di Oliviero de Fabritiis. Poi, nel 1995, venne alla Scala Gianandrea Gavazzeni con la diletta seconda consorte che interpretava Lina: e non piansi né riuscii nemmeno a ridere. Mi sentivo come sotto un temporale senza ombrello e neanche avevo i soldi per prendere l'autobus.

La conclusione della conclusione del film a Caltanissetta sarebbe stata di nuovo più semplice. «'U cugluinazzo!», dissero in paese tutti coloro che al sermone s'erano sciolti in lagrime e quelli che non c'erano. Unanimità. «Funerale solenne» a Lina celebrato dall'Arciprete. Pendenti dal carro, due enormi corone: «Alla figlia diletta, il padre inconsolabile», «Alla sposa esemplare, il coniuge inconsolabile». Corone più piccole e «cuscini» a profusione. I due, alla testa del corteo, tenendosi stretti e ogni tanto baciandosi, in copia di lagrime. Poi i confratelli

dell'Arciconfraternita «Santa Maria Immacolata» col labaro e le insegne. Tutti i «cappelli» del Casino di Conversazione e gli avventori del caffè in mesto e ben ordinato corteo recitanti le lodi dell'incomparabile defunta. La Direttrice scolastica con qualche eletto studente. La cerimonia degli astanti che, in lagrime e fazzoletto in mano, abbracciano gli sventurati superstiti. Gareggiano nella stretta, per intensità e durata: quando il triste addio vede la cassa già collocata nel carro di prima classe. Nessuno, in capo a Stiffelio, avrebbe pensato, ricordo, di mentovare l'art. 378 del Codice Penale, in ordine al reato di favoreggiamento. Don Roberto avrebbe convenuto col capitano dei carabinieri Sbisà il funerale del povero Raffaele dover, dopo la più lunga possibile stazione all'obitorio, esser celebrato *intimissimamente*. Il caro e buon barcaiolo venne trovato un anno dopo nella sua imbarcazione, nudo, legate le mani con fil di ferro dietro la schiena, cazzo e coglioni infilati in bocca.

Dopo un paio d'annetti, sarebbe venuto il turno del Pastore: sempre per quel benedetto art. 378, anche i Santi possono sbagliare. Il pecuozzo aveva inavvertitamente fatto cadere sui gradini dell'altare un litro di Olio Santo, e Stiffelio era scivolato. Noce del collo, come la compianta Lina. Egual morte d'amore! Altrimenti, chi ti dice che un Santo siffatto non possa venir preso dal desiderio di espiare, per la sua parte, e ne può uscire fuori quel maledetto art. 576, che potrebbe andare a disturbare un cristiano (mandante? Ma siamo pazzi?) il quale non sa niente, e che di tale niente nessuno sa niente? Il Colonnello si sarebbe invece risposato; anche perché, sempre ben portante, sarebbe stato erede dei due cari suoi defunti (il Pastore era figlio di N.N.) Quanto a catenacci, ne sapeva una più del diavolo: il più efficace è il terrore domestico.

La mia impressione è che lo *Stiffelio* rappresenti un'eccezione nell'opera di Verdi. Egli ha musicato anche libretti ridicoli e inverosimili, ma la sua musica è riuscita a riscattare persino l'*Ernani*. In questo caso, il compositore più attento e difficoltoso nella scelta di un Libretto - attendeva mesi e anni, a volte, prima di decidersi - mi pare si sia accontentato del *boulevard*. L'ha riscattato di là dai confini di qualsiasi altro musicista. Ma avverti

uno iato fra il testo come *Dramma* e la mirabile musica con che si congiunge. L'odore di *boulevard*, quell'unzione neocattolica francese assai peggiore della nostra (di allora: non so se disprezzare più l'attuale o il *rap* cantato sull'altare; e figuriamoci la neoprottestante di allora!), non è del tutto aerato nemmeno dalla musica del Maestro. Nulla rileva se quella che chiamo «unzione neocattolica» tocchi un culto protestante e addirittura immaginario: il pubblico cattolico lo percepiva così, il protestantesimo, non faceva differenze coll'inventato Assasverianesimo, e anche per questo ha apprezzato lo *Stiffelio*. L'argomento pare antiborghese e scandaloso: ma, congiunto com'è alla musica, diventa Opera educativa. Il Sacramento, o Sacro Vincolo (non so come lo chiamassero gl'immaginarî Assasveriani) è trionfante *post aspera*. L'adulterio è un peccato; ma qui è commesso per sbaglio, o ingenuità, o, di nuovo, passeggero bovarismo: suscita possente pentimento: una grande anima se ne pente, una grande anima la assolve addirittura dal pergamo e relativamente *alle sue proprie corna*. Chissà se Alessandro Dumas figlio vi abbia mai assistito, o abbia assistito al testo rappresentato alla Porte Saint-Martin. L'avranno portato via esanime. In Sicilia e a Napoli - parlo del testo di Souvestre e Bourgeois recitato in un misto di vernacolo - l'avrebbero considerato un successo comico colossale, benché l'Ordinario Diocesano (così *recte* si chiamava il Vescovo), com'era suo dovere, avesse emesso una Pastorale di deplorazione imponendo agli spettatori di andare a confessarsi, proibendo alle donne di assistervi (forse pena la scomunica) e insistendo sulla necessità di rappresentare opere edificanti e di «sana letizia popolare». Ma i primi a riderne sarebbero stati i Sacerdoti, per i quali il celibato è sempre stato un privilegio. Oggi la società è mutata e lo è un po' meno. Lo desiderano, il matrimonio, per lo più i sacerdoti ricchioni. Poi si azzuffano invece di celebrare le Ore Liturgiche.

Ma Verdi considerava *Stiffelio* un'Opera sottovalutata. Insieme con *La battaglia di Legnano*, ch'è uno dei suoi capolavori e che invece non è assai, ma assaissimo sottovalutata e pochissimo eseguita. Possiamo per una volta osare: *quandoque bonus dormitat Homerus?* La risposta è pronta: anche lo *Stiffelio* è un ritratto

dell'Italia e degl'Italiani, ossia di come non allora considerava i Protestanti. Con gli occhiali della Porte Saint-Martin. Salvo fossero banchieri svizzeri; ma ciò vale pure per gli Ebrei. Ci voleva Verdi per cavare da un drammaccio francese una prospettiva italiana. Qualcuno si sarà commosso, altri, e chiudo, saranno restati scettici.

CAPITOLO OTTAVO

Da Parigi a Mantova: la rivoluzione estetica del *Rigoletto*. La poetica di Verdi. Un *excursus* sulla *Messa da Requiem*

Fair is foul, and foul is fair¹.

I

L'eros: interdizione, illusione. È concesso solo come sacrificio di sé, oppure, al contrario, al Duca, amorale e immorale

Nel novembre 1832 fu rappresentato il Dramma, subito proibito, di Hugo *Le Roi s'amuse*, fonte del *Rigoletto*. Erano presenti gli stessi arruolati per l'*Hernani*, da Théophile Gautier a Gérard de Nerval, a Petrus Borel allo stesso Berlioz, e, in più, Stendhal, Musset, Vigny, Balzac, Scribe, Liszt. Né Balzac né Sainte-Beuve, che peraltro, pur impotente, aveva soffiato a Hugo la moglie Adèle, aderirono all'entusiasmo; e sorprende che ne fossero coinvolti artisti di ben altra statura che Hugo: basta fare una cernita fra i nomi citati². Ma per Verdi fu una rivelazione. «Forse il più gran dramma dei tempi moderni. *Tribolet* è creazione degna di Shakespeare!!», scrive il Maestro. Credo ch'egli non s'accorgesse di pensare già a se stesso. Degno di Shakespeare, per profondità e forza drammatica, è il suo carattere ben più di quello inventato da Hugo.

Nel Dramma francese Verdi ritrova peraltro i temi fondamentali della sua creazione: l'amor paterno, il sentimento dell'onore. Manca l'amor di patria; ma v'è l'eros inteso quale sacrificio e sublimazione,

ossia la sua trasposizione in cielo, ove verrà depurato di ciò che di esso è carne: il solo modo che, insieme con la rinuncia, a lui interessi. L'amore, che non mena, salvo eccezioni, per lo più da parte della donna, a sublimazione in sacrificio di sé o a rinuncia, è in Verdi oggetto d'interdizione. In alcuni casi, è così concepito anche dalla parte dell'eroe maschile: *La battaglia di Legnano*, o quello, il più complesso e per molti versi morboso, del *Don Carlos*. Nello *Stiffelio*, la rinuncia, col perdono, viene addirittura trasfigurata in predica evangelica da parte di un «sacerdote» riformato tradito dalla moglie. L'eros in sé non fa parte dell'orizzonte artistico di Giuseppe. La più forte eccezione a questa tesi è costituita da *Un ballo in maschera*: il meraviglioso personaggio di Riccardo esprime un amore aereo, d'infinita delicatezza. L'eccezione è tuttavia apparente: quest'amore così poetico genera l'onta della donna che ne è l'oggetto e appassionatamente lo condivide, poi rinuncia e morte all'eroe, forse ad ambedue. L'amore di Amelia-Maria per Gabriele Adorno, nel *Simon Boccanegra*, è felicemente coronato giacché coincide con la morte del padre e pertanto viene da lui consentito. Anche per l'eroe vale la stessa concezione dell'amore: Don Alvaro de *La forza del destino*, Radamès de *l'Aida*. Quello di Otello per Desdemona si deforma in patologia: nemmeno a lui arride la benedizione. Per completare l'elenco delle eccezioni, ecco Giselda ne *I Lombardi alla prima Crociata*: ma in sua vece muore, nel ricevere il battesimo, il suo amante, il musulmano Oronte. Di certo ella finirà i suoi giorni in un chiostro, per espiare. La sua omologa, la Héléne della *Jérusalem*, vede alla fine miracolosamente riabilitato l'amante Gaston, l'onore del quale è stato distrutto. Chi sa se, dopo, avranno ancora la forza di riprendere il legame. Quanto all'*Ernani*, non saprei dire se la macchinosità della morte generale (non si capisce fino in fondo il testo italiano quanto vi aderisca), si debba a una condivisione di Verdi ovvero a un suo semplice rispetto della *pièce* di Hugo, come abbiamo detto. Il cantore dell'eros di per se stesso all'epoca del *Rigoletto* non era ancora venuto al mondo: Giacomo Puccini nascerà solo nel 1858. Ed è eros allo stato puro ma al tempo stesso intriso d'un destino di perdizione: un suo coronamento felice troviamo solo ne *La fanciulla del West* e nel *Gianni Schicchi*; ed è

noto che l'aprirsi all'amore dell'animo della «principessa di gelo», Turandot, causò al Maestro tanta difficoltà ch'egli non riuscì a terminare l'ultimo capolavoro e la morte lo colse mentre vi si era, oso dire, impantanato.

L'eros della protagonista femminile del *Rigoletto*, Gilda, è visto in una duplice prospettiva. L'illusione, all'inizio; il sacrificio di sé fino alla morte, poi. Più innanzi indico il punto di svolta, che avviene nel II atto. E qui apro una parentesi prima ancora di principiare il discorso. Quando Gilda muore (*Lassù in cielo, vicino alla madre*), Verdi ricorre a uno sperimentato sistema musicale di incielamento che passa per arpeggi eterei e trilli del flauto e dei violini, e un patetico scarto armonico di semitono. Sotto il profilo della retorica musicale, il medesimo procedimento col quale, in apertura della *Fantaisie sur la Tempête de Shakespeare*, la principale e conclusiva parte del «Monodrame» *Lélio*, da eseguirsi a complemento della *Sinfonia fantastica*, il coro degli Spiriti aerei saluta Miranda. Ma non credo che Verdi conoscesse quest'opera. Ancor meglio caratterizzato in tal senso è il finale de *La Damnation de Faust* (1846): Berlioz narra il perdono e l'accoglienza fra i beati di Margherita. Siamo in Re bemolle maggiore: in Re bemolle minore, sulla disperazione di Rigoletto, l'Opera si chiude. Il Mi maggiore (si veda più innanzi) è la tonalità di *Caro nome*, dell'illusione bovaristica di Gilda d'esser amata dal «povero studente» Gualtier Maldè. Tonalità lontane nella curva delle quinte: ma che finiscono coll'equivalersi sotto il profilo drammatico e simbolico, anche per il simile procedimento onde sono impiegate. Illusione l'amore dello «studente e povero»; illusione, potremmo inferirne noi, il cielo nel quale, in Re bemolle maggiore, la madre attende Gilda. *Sic ait magister*. E d'altronde: quando il dolore rende grande, da scioccherella, Gilda, la sua prima confessione è *Tutte le feste al tempio*: in Mi minore, quasi lo svelamento delle illusioni di *Caro nome*. Prima ancora, la mattina dopo il rapimento, Rigoletto, riprese le vesti del giullare, finge di riprender anche servizio: in fatto, cerca di scoprire dove gli abbiano nascosto la figlia. Entra canterellando al solito una qualsiasi melodia ridicola; l'animo suo è insieme piagato e intento a scrutare, onde la melodia esce sì priva di senso, ma in Mi minore: rivelazione ai cortigiani e a noi d'uno

stato d'inquietudine, che prelude al fatto terribile pronto ad accadere. Viene evocata *e contrariis* l'illusione di *Caro nome*.

Ancora un'osservazione sul Re bemolle minore, sebbene occorra ripetere che non esiste in Verdi un sistematico Figuralismo tonale: ma il caso è di rilievo. Nel III atto dell'*Aida* Amonasro («D'Aida il padre e degli Etiopi il Re») sorge dal buio. È oggetto di una assai blanda prigionia, e già s'è fatto padrone di luoghi e situazioni. Sa un segreto: che nella notte la figlia dovrà incontrarsi con Radamès. In quanto padre, è di per sé il personaggio più importante, pur avendo un ruolo di minor estensione degli altri: ma la catastrofe della vicenda è opera sua. Con un discorso capzioso le fa balenare all'immaginazione che potrà insieme con l'amato tornare in patria (*Rivedrai le foreste imbalsamate*): il quale attraversa in modo altrettanto capzioso tonalità cariche di bemolle (*Mi, La*: il culmine dell'illusione della figlia - «un'ora di tal gioia, e poi morir» - coincide con la cadenza della frase in Re bemolle maggiore). Ma per giungere a questo ella dovrà indurre Radamès a tradire la patria, rivelando il cammino che l'esercito egizio prenderà, così da consentire a lui, Amonasro, di tendergli un'imboscata. Al rifiuto di Aida, egli terribilmente le maledice; la maledizione principia in Do minore, alla Monterone; e di essa fa parte anche l'evocazione della madre di Aida, che come al solito è estinta. I trilli dei corni e delle trombe segnano per Verdi un'acme di minaccia. La giovane si prostra davanti al padre: la paterna maledizione, nel sistema dei valori del Maestro, è eguale alla morte, è *l'esclusione assoluta*. «Padre!... a costoro... schiava... non sono...», dice con parole rotte, senza nemmeno tentare di costituirne una melodia. Lo fa in Re bemolle minore. E cadenza in maggiore solo alla promessa di obbedire al padre: il quale si placa rispondendole in Re bemolle maggiore. Più innanzi, nel mezzo del IV atto, la gigantesca personalità di Amneris viene accompagnata da trilli delle trombe in ottava per esprimere la disperazione, il furore, la protesta: due volte a partire da «Sacerdoti: compiste un delitto!». Un particolare interessante è che quelli legati ad Amonasro sono in posizione acuta dello strumento, mentre quelli legati ad Amneris grave: il padre di Aida minaccia per agire, la principessa egiziana è solo disperata³.

Torniamo all'eros assolutamente inteso. Pure, Verdi riesce nel *Rigoletto* a cantarlo, quale sfrontatezza e gioioso cinismo, nel personaggio del Duca, per lui straordinario. Questo è un vero tratto shakespeariano: come l'occhio di Dio, i due sommi artisti vedono e possono raffigurare anche tutto ciò ch'è loro alieno. Il concetto è fondamentale e desidero svilupparlo più innanzi. Nella letteratura verdiana, v'è chi è incline a scorgere tratti positivi nella psicologia del Duca, addirittura contraddittorî per l'esser egli sinceramente innamorato di Gilda quando apprende ch'è stata rapita e canta l'Aria *Parmi veder le lacrime*. Ma, *in primis*, egli non l'ha ancora posseduta. E soprattutto: in quel momento, il credere d'esser sinceramente innamorato *gli conviene*. Fa parte del suo narcisismo erotico. *Fere libenter homines id quod volunt credunt*, è sentenza di Cesare. Ma il Duca è pur sempre un *unicum* nella creazione di Verdi, anche per l'esser il solo tenore che non incarna valori positivi: si starebbe per dire, atteso il fondamentale pessimismo di Verdi: e pertanto esca dalla vicenda vincitore. Ben vero, ve n'è un altro, Alfredo: ai nostri occhi è un vile e uno sciocco caduto nella pania del padre, ma il fondo dell'animo suo sarebbe, *pur se rispettati i suoi comodi*, generoso. La pania del padre: uno dei tratti della profonda rivelazione di Verdi sulla natura italiana - e dovrebbe dirsi profondamente umana - è che l'«onore» non è sovente altro che il vocabolo dietro il quale si ammanta il bisogno di conservare la «roba». Il padre della Monaca di Monza, il padre di Alfredo, i padri di Verga, il Principe di De Roberto, sono reincarnazioni dello stesso tipo. Il divieto fatto alla donna dell'eros non benedetto dal padre è anche l'obbligo d'inalienabilità della *roba*.

Infine. Un'altra prospettiva dell'eros, da parte maschile, è illusione che porta ad atroce irrisione: quello di Falstaff. L'irrisione sfocia nel sorriso, nell'atmosfera di (apparente?) conciliazione generale con che si termina l'estremo capolavoro. E proprio per questo, eros felice è quello di Nannetta e Fenton: che può generare il miracoloso *Sonetto*. (Dico apparente conciliazione: proviamo a immaginare, quando tutti tornano a casa felici e contenti, *il giorno dopo* di sir John Falstaff, e quelli successivi. Solo e irregolare per definizione. Un *estraneo* perché privo di peculio, d'incerto e

perichitato stato sociale). Ma un'altra faccia, pur essa terribile, dell'eros femminile rappresenta Verdi: la volontà di potenza. È quello della principessa Eboli e di Amneris. Ma era sin dall'inizio presente all'immaginativa di Verdi. L'Abigaille del *Nabucco* è posseduta solo da questo sentimento; e ne muore. L'adamantina e guerriera vergine Odabella vive solo per uccidere di sua mano Attila, nell'Opera omonima. Non credo che, vittoriosa, le interessi di sposare il delicato Foresto. Il caso di Amneris è comunque a sé. Ella è il più complesso personaggio femminile creato da Verdi. Il suo odio per Aida deriva solo dal fatto che Radamès preferisce una schiava, di razza inferiore, a lei, figlia di Re. Il suo comportamento incauto fa rivelare il tradimento di Radamès e lo fa condannare a morte. Ma fino all'ultimo ella lo ama. Le ultime parole dell'Opera sono il suo «Pace, pace!»: nelle quali si sente un pentimento e un desiderio di perdono da parte della stessa Aida.

Il tema fondamentale dell'amor paterno richiede si ricordi una circostanza. Il *Rigoletto* è una delle Opere nelle quali rifluiscono frammenti ideali di quel *Re Lear* a lungo vagheggiato e mai composto. Nel 1850 il Maestro aveva inviato a Salvatore Cammarano, con precise istruzioni, una «selva», che oggi modernamente diremmo un anticipo di sceneggiatura, da lui tratta dalla Tragedia di Shakespeare. Negli anni di *Un ballo in maschera* si fece poi ricavare un intero Libretto da Antonio Somma. E certo nell'ethos del *Rigoletto* percepiamo qualcosa della Tragedia. Non solo per il gelosissimo e quasi egoista amor paterno del protagonista, ma perché Gilda contiene, in un certo senso, sia qualcosa di Cordelia, ma anche delle altre due figlie d'opposto carattere: perché, per immolarsi per l'uomo che l'ha disonorata, tradisce il padre.

II

Il Grottesco teorizzato da Hugo. Il Grottesco dalla poesia alla musica: Shakespeare, Berlioz, Verdi, Liszt, Wagner

Tutti sanno che, *Ernani* a parte, Hugo autore di teatro era già entrato nel mondo musicale italiano. La prima rappresentazione della *Lucrece Borgia* avvenne nel 1833; fulmineamente se ne impadronirono Felice Romani e Donizetti con la *Lucrezia Borgia* dello stesso anno. Il bellissimo Melodramma venne in seguito dimenticato finché Gino Marinuzzi non lo fece risorgere al Maggio Musicale Fiorentino del 1933; è poi rientrato in repertorio, purché si trovi un soprano drammatico di coloratura in grado d'interpretare la protagonista: quindi, secondo giustizia, oggi dovrebbe uscirne. *Ange, tyran de Padoue* è del 1835; nel 1837 fu rappresentato *Il giuramento* di Mercadante, su Libretto di Gaetano Rossi, una delle più belle Opere della prima metà del secolo. La *Marie Tudor*, del 1833, divenne dieci anni dopo un'Opera italiana di Giovanni Pacini. Un hughiano attardato, così come un verdiano attardato, ma pur sempre buon compositore, è Amilcare Ponchielli, al quale Arrigo Boito trasse, sotto pseudonimo, un Libretto più fedele all'originario Dramma, divenuto la celeberrima *Gioconda*. Dico anche verdiano attardato giacché, oltre allo stile di Ponchielli nel suo complesso, l'anima nera dell'Opera, la spia Barnaba, a sua volta ripete tratti di *Rigoletto*. E resta hughiano attardato giacché ancora nel 1885 vennero rappresentate le due versioni (testo di Enrico Golisciani con interventi di Antonio Ghislanzoni) della *Marion Delorme*, Dramma del 1831, già musicata nel 1862 da Giovanni Bottesini e nel 1865 da Carlo Pedrotti. Un altro verdiano attardato è Filippo Marchetti, del quale il *Ruy Blas* (1867) rappresentò uno dei più grandi successi italiani degli anni Settanta, dopo aver ispirato la meravigliosa Ouverture di Mendelssohn. Nel 1884 un altro compositore di rilievo, Luigi Mancinelli, trasse un'Opera da *La Légende des siècles* ⁴.

Or non è il caso di pensare a un raffronto tra il valore letterario dei Drammi di Hugo e i Libretti di Romani e Rossi (Ponchielli è un caso a parte) per Donizetti e Mercadante. Questi Libretti sono concepiti per la musica e, a essa congiunti, fanno già di Hugo cosa alata. Seppur lo trasformino giusta la forma e l'ēthos dell'Opera italiana degli anni Trenta dell'Ottocento: ecco il punto. Con l'*Ernani* avviene lo stesso, purché si consideri quanto diversa la personalità di Verdi fosse rispetto a quella dei suoi due più illustri italiani

colleghi del momento. Ma ci voleva Verdi per comprendere *Le Roi s'amuse*, quanto di musicale *in nuce* vi sia, dall'autore né immaginato né voluto: e trarne un *aliquid novi* che avrebbe trasformato la storia dell'Opera⁵. Da ultimo va ricordato che l'abitudine del letterato francese di apporre un titolo a ciascuno degli atti dei suoi Drammi penetra in Italia; i librettisti talora lo imitano anche in testi non derivanti dal suo teatro: per esempio, *I Lombardi alla prima Crociata* di Temistocle Solera per Verdi.

Interessante l'equivoco estetico per il quale Hugo viene da Verdi accostato al Bardo. In molte sue Tragedie personaggi comici fanno da contrappunto all'azione. È lo stile del teatro barocco; pur se il Becchino dell'*Amleto* dietro le battute ci dia i brividi. Qualunque cosa Shakespeare dalla tradizione o dalla convenzione assuma, trasforma in assolutamente suo. Ma questi ruoli buffoneschi sono estranei all'azione principale: il Folle del *Lear*, dispensatore di profonda verità, non è un personaggio *comico* in senso stretto, è quasi una voce del Fato: un Buffone ch'è l'opposto di ciò ch'è Rigoletto per il Duca. Il colpo di genio di Hugo sta invece nel fare protagonista di una Tragedia un essere ch'è la personificazione stessa del laido e che manifesta la sua personalità attraverso sinistri tratti comici. Triboulet, giullare del re di Francia, è gobbo, infame, gode del male che commette e al quale incita come sola vendetta per la sua deformità fisica e morale. La rappresentazione della sua psiche è il centro del testo francese. Il colpo di scena, che mostra la doppia anima del buffone, è che abbia una figlia e sia capace di amarla in modo geloso e protettivo dopo esser stato per pietà amato dalla di lei defunta madre. Quasi sempre «in Cielo» stanno le madri in Verdi⁶: salvo Azucena, ben in terra, che ama, o crede o finge, di amare come una madre, ne è allo stesso modo amata da Manrico: ma è una falsa madre. Un'obiezione a tale tesi è che anche in Shakespeare v'è un personaggio infame e deforme, Riccardo Terzo. L'obiezione sarebbe infondata. In quanto Re, Riccardo è un protagonista tragico in senso classico. Uno dei più profondi libri mai scritti sulla poetica drammatica è *L'estratto della poetica d'Aristotile* di Metastasio: vi si afferma che i caratteri della Tragedia «non dalle morti, dalle stragi e da' funesti fini ma dal corso di fatti grandi e strepitosi e dalla rappresentazione di

personaggi reali discendono». Nella sua Tragedia, Shakespeare compie una deformazione della storia ingiusta e violenta quanto quella di Tacito a proposito di Tiberio. In tutta la narrazione del principato del figlio di Livia il sommo storico crea una somma opera d'arte, ancorché basata sul falso, e nelle fosche ombre del suo personaggio in parte immaginario non possiamo non vedere un precursore di William. Nella Tragedia del Bardo, il dialogo della quale procede quasi sempre nello Stile Sublime, la figura di Riccardo, astuto, simulatore, dissimulatore, odiatore del genere umano, che compie il male anche solo per il piacere di compierlo, è tuttavia del Male un tale genio, da assumere, non che l'altezza tragica, dimensioni gigantesche e persino eroiche: sin nella sconfitta e nella morte. In ogni suo aspetto, è un carattere colossale con pochi confronti. Forse, al fondo dell'immaginativa di Hugo poteva giacere qualcosa del Calibano della *Tempesta*: se vogliamo ancora pensare a Shakespeare; ne vedremo più innanzi gli effetti quanto alla creazione della categoria del Grottesco musicale.

Or ne *Le Roi s'amuse* abbiamo sì un Re di Francia, Francesco Primo, ma non «fatti grandi e strepitosi», solo il piccolo vizio di un piccolo uomo; e il protagonista Triboulet, per la sua infima, e per dir meglio *estranea a ogni ordine*, collocazione sociale, oltre che per la sua deformità, è quanto di più lontano ci sia da un «personaggio reale». I canoni del teatro classico sono rovesciati, forse per la prima volta. La grande idea si traduce in una grande opera d'arte? Non ne sono certo. La metamorfosi la compie Verdi.

Dobbiamo ricordare un po' più da presso il Grottesco quale categoria estetica secondo la concepisce Hugo. Egli la desume, o pretende di desumerla, da Shakespeare; al tempo stesso, ne fa uno degli strumenti per la creazione di un «teatro popolare», che per il suo anticlassicismo vuol essere aperto alla comprensione delle masse. Un'arte didattica, sottostante alla quale è una struttura politica. Ne nasce un pericoloso equivoco proprio relativamente a Verdi. Se questi è stato per eccellenza un musicista «popolare», ciò è per la sua fortuna a partire dal *Nabucco*, e per molti temi trattati; ma sappiamo anche quanta difficoltà abbiano avuto ad affermarsi sue creazioni che oggi «popolari» appaiono. E soprattutto. Il

Maestro si proponeva francamente il successo economico, ma non è mai disceso per conseguirlo di un millimetro dai sofisticati mezzi artistici della sua creazione, né per facilitare l'accoglienza del pubblico ha sacrificato qualcosa della rifinitura stilistica.

La giustificazione estetica de *Le Roi s'amuse* è contenuta nella prefazione dello scrittore al Dramma, proibito sì ma anche subito dopo pubblicato. Egli sostiene trattarsi addirittura di un apologo morale. Di fronte alle difficoltà apposte dalla censura veneziana per *La maledizione*, il primo titolo del *Rigoletto*, Verdi si approprierà abilmente di taluni argomenti esposti dal poeta.

Il principale testo teorico steso da Hugo sul tema è la prefazione di un Dramma non rappresentato, o almeno non per intero, il *Cromwell*, risalente al 1827. Gli *excerpta* qui riprodotti derivano dal libro del Conati⁷; l'Autore ci risparmia la fatica di sceverare e tradurre la lunga, a tratti ampollosa orazione. Ampollosa nella pretesa di Hugo di discendere da Shakespeare, a mio credere.

Il grottesco ha un ruolo immenso: «da una parte crea il difforme e l'orribile, dall'altra il comico e il buffonesco»; e come mezzo di contrasto esso «è la più ricca sorgente che la natura possa aprire all'arte». «Il bello non ha che un tipo, il brutto ne ha mille». La sommità poetica dell'età moderna, Shakespeare, «fonde in un medesimo respiro il grottesco e il sublime, il terribile e il buffonesco, la tragedia e la commedia»: la poesia vera, insiste Hugo, «la poesia completa è nell'armonia dei contrari». Di conseguenza «l'arbitraria distinzione dei generi crolla subito davanti alla ragione e al gusto».

Non intendo qui fare un'analisi puntuale, scena per scena, del *Rigoletto*; pur se analiticamente ne tocchi alcuni punti. Di «letture» dell'Opera ve ne sono, di vario valore. Sovrasta tutte il libro di Marcello Conati *Rigoletto. Un'analisi drammatico-musicale*, amplissimo e documentatissimo anche nel ricostruire la genesi dell'Opera e le vicende censorie che ne determinarono il definitivo aspetto; e nello scoprire con geniale sottigliezza il piano tonale e tematico reggente l'intera Opera⁸. Conati ci ha lasciato, novantenne, negli ultimi giorni del 2018; confesso che se fossi capace di scrivere un libro come questo citato, mi sentirei un grand'uomo. Si propone, invece, tale scritto, di toccare il tema fondamentale della sua estetica; dello stesso suo *prius*. Aggiungo: gli scritti, taluno autorevole e ponderoso, fin qui all'Opera dedicati, non discendono, forse perché ritengono la cosa al di sotto della loro

sfera, a esaminare e condannare le eccessive per numero e carattere violazioni della volontà di Verdi avvenute in quasi tutte le esecuzioni, ed esecuzioni discografiche: fino a snaturare il *Rigoletto*, Opera che, in fatto, il pubblico quasi non conosce. Salvo il puntigliosissimo elenco fattone dal Conati nel corso della sua opera: ma egli era stato anche direttore d'orchestra. Gli altri, i corrivi direttori d'orchestra ne portano responsabilità maggiori dei cantanti, in genere vanitosi e ignoranti.

L'estetica del teatro musicale, sebbene quello comico di Rossini conosca sia il realismo che il grottesco, resta nell'Ottocento ancora quella classica settecentesca. Ma il grottesco di Rossini è solo grandiosamente comico (Mustafà, Don Magnifico), non è applicato alla categoria del Male come per la prima volta col *Rigoletto* avviene. Il sentimento in sé (l'«affetto») conta più del carattere che lo prova. Ciò è quasi una regola in Rossini, pur con le sue eccezioni; Donizetti, Bellini e Mercadante danno luogo a un inizio di trasformazione, che Verdi attua. Solo Verdi, sin dall'inizio della sua creazione, raffigura non *sentimenti siccome provati da personaggi*, sibbene *caratteri, individuali e irripetibili, i sentimenti dei quali evolvono a seguito dell'azione drammatica*. Ma pur sempre attraverso il mezzo artistico d'una trasfigurazione ideale: e si veda più innanzi che cosa egli intenda per «il vero». Per la musica il grande interrogativo è: come si fa a rappresentare artisticamente ciò ch'è deforme e infame senza che lo stile divenga esso stesso deforme e infame? Ossia: senza che esca dallo stato medesimo di ciò ch'è artistico? Ecco l'abisso che separa Verdi da Hugo, il teatro musicale dal teatro di parola. Nel teatro musicale la forza di un elemento simbolico muta radicalmente il rapporto fra creazione e creatore, da un lato, fra creazione e chi tale creazione deve contemplare, dall'altro.

Non consideriamo ancora l'anima paterna di *Rigoletto*, fremente insieme e solenne: questa si scopre solo a metà del I atto. All'inizio abbiamo una musica asimmetrica, dissonante, volgare: in certi punti essa mima lo stesso incedere zoppo del gobbo. La prima immagine di qualcosa di simile si trova in un'altra composizione geniale, l'ultimo tempo della *Sinfonia fantastica* di Berlioz, di oltre

vent'anni precedente. In particolare, in due sezioni, all'inizio (primo accenno: primo *Allegro*, Do maggiore; e soprattutto: secondo *Allegro*, Mi bemolle maggiore), la stridula combinazione di ottavino e clarinetto piccolo altera in *sei ottavi*, con «acciaccature» grottesche che lo sporcano e rendono sconcio, il Motivo fondamentale dell'intera Sinfonia, l'*idée fixe* impersonificante la donna amata e idealizzata quale simbolo stesso dell'Arte. Esso è ridotto a un saltello «zoppo» (semiminima più cromata), una sorta di deformato trocheo, su dei furiosi balzi arpeggiati dei fagotti in quartine di semicrome seguite da una pausa. È l'angelica creatura che, nel *Songe d'une nuit du Sabbat*, divenuta strega al raduno diabolico, incede per saltelli; e la zoppia è ancor più accentuata, con pittura precisissima, dal sovrapporsi dei due ritmi, l'acuto e gli arpeggi dei fagotti. Altre voci orchestrali via via s'aggiungono con sovrapposizioni polimetriche, determinando una sorta di danza sciancata dalla quale viene preso l'intero Sabba. Non dimentichiamo che la Sinfonia venne eseguita per la prima volta il 5 dicembre 1830 ma che l'Autore la concepiva da tempo.

Prima ho ricordato il Calibano della *Tempesta* di Shakespeare: un mostro figlio di una strega, che Prospero asservisce: e ne viene odiato. Calibano appartiene pur egli alla categoria del Grottesco: in certi luoghi francamente del comico. Nella *Fantaisie sur la Tempête de Shakespeare* Berlioz dedica un breve passo al turpe personaggio. Di nuovo deve inventare un metodo per raffigurare il Grottesco con mezzi puramente musicali. Colorito cupo dell'orchestra: viole, violoncelli, contrabbassi, ai quali poi s'aggiungono gradatamente corni, tromboni, clarinetti, fagotti. Per Berlioz anche Calibano è sciancato: il suo Motivo, nel metro di 6/4, è fatto di tre semiminime, la prima accentuata, seguita da una minima col punto, nella prima battuta, e prosegue con due minime nella seconda. Di queste solo la prima ha il punto, la seconda essendo seguita da una semiminima che ricade, nella terza battuta, su di una minima col punto. È la prima parte, *asimmetrica*, di un Motivo *asimmetrico* di cinque battute. A metà della terza misura, le tre semiminime iniziali vengono dislocate sulla sede debole, dacché provenivano dalla forte; e il Motivo si conclude, alla prima enunciazione con una variante ritmica della seconda e terza

battuta, il che lo rende vieppiù asimmetrico. Il profilo melodico, instaurato il Fa minore che si contrappone al maggiore d'impianto, è quello di un dibattersi fra salti inconsulti e dolorosi semitoni ascendenti e discendenti. Il Motivo viene poi sottoposto a un piccolo sviluppo; e durante tale sviluppo il Coro degli Spiriti aerei, pronuncia (il testo, dello stesso Autore, è in italiano): «Caliban, Caliban, orrido mostro, temi lo sdegno d'Ariello!». Si esprime per lo più *recto tono*, con piccole inflessioni che ne escono: è una minaccia: il genere di melos non è dissimile da quello di Monterone quando maledirà, e soprattutto all'ultima apparizione.

Ripeto: non credo che Verdi conoscesse il *Lélio*; ma questo rafforza l'idea che nell'immaginativa artistica i due genî ricorrono a un mezzo analogo per un tipo di raffigurazione musicale del pari analogo e affatto nuovo. Anche in questo Berlioz è un precursore. Parlerò più innanzi dell'aspro giudizio del Maestro italiano sul collega francese, espresso in una lettera del 5 giugno 1882 a Opprandino Arrivabene.

A Verdi era nota la prefazione del *Cromwell* di Hugo. Ma, così come Berlioz aveva saputo creare un Grottesco musicale della più alta qualità artistica senza ricorrere alle lezioni del letterato, del pari Verdi vi era giunto da sé ben prima del *Rigoletto*. Nella *Giovanna d'Arco*, del 1845, la pastorella-guerriera è ossessionata da apparizioni diaboliche. In genere si ironizza sul modo col quale il Maestro le attua. Il valzerino da loro cantato viene considerato un residuo della natura paesana del compositore, ancora un po' indietro nella sua *ascensione creatrice* (il titolo del libro di Gino Roncaglia). A me pare, invece, questo, un tratto di grande intelligenza drammatica. Le apparizioni *non sono di esseri reali*, come saranno le Streghe del *Macbeth*. Sono ossessioni di una mente labile. Ora, in qual modo una analfabeta contadina sedicenne riesce a immaginare la tentazione diabolica se non attraverso le categorie della propria mente? Il Valzer suonato a una festa paesana sarà stato il massimo invito peccaminoso che una pastorella avrà concepito. Verdi non fa che trasporre un pezzo volgare del tempo suo, e con qualche tratto sapiente reso grottesco, nel Quattrocento. Già attua quanto predicato da Hugo con tante

parole. E mi sorprende che, a tal proposito, si parli dell'influenza dei diabolismi del III atto di *Robert le Diable* di Meyerbeer. Le locuzioni possono essere simili, ma il significato è opposto. Meyerbeer riesce a immaginare l'Inferno - qual per lui è - quasi solo in termini comico-grotteschi, come si è detto; l'Inferno della *Giovanna d'Arco* è il parto della mente di lei, non esiste nella realtà effettuale.

Prescindiamo dal carattere grottesco assunto da esponenti del Male come gli assassini del *Macbeth* e gli adepti dei *Masnadiers*. Un punto fondamentale sono le Streghe del *Macbeth*. Lì si crea un diretto rapporto fra Shakespeare e Verdi che passa sulla testa di Hugo. Shakespeare crea una personificazione del Male, che Hugo non avrebbe concepito, attraverso un comico spingendosi al Grottesco assoluto; salvo quando esse profetizzano in modo non ambiguo mostrando al Re la serie dei discendenti di Banquo ornati del serto regale. La laida Tarantella cantata e danzata dalle Streghe all'inizio dell'Opera, e il resto - a partire dal commento orchestrale alle loro parole - sono la completa creazione di un Grottesco che s'identifica con il Male. Scrive, Verdi, nel 1865, a Léon Escudier: «Le Streghe dominano il dramma: tutto deriva da loro; sguajate e pettegole nel I atto; sublimi e profetiche nel terzo. Sono veramente un personaggio ed un personaggio della più alta importanza».

Non condivido la tesi che suggerimento all'immaginativa di Verdi sia la commistione di tragico e grottesco di *Robert le Diable* di Meyerbeer. Il Maestro l'aveva ascoltato nel maggio del 1844 al milanese Carcano e due anni dopo alla Scala. Altri effetti, quanto a procedimenti teatrali, ha quest'Opera su Verdi: sulla *Jérusalem*, come s'è detto; su *La forza del destino*. Si tratta di meri suggerimenti teatrali, realizzati in modo affatto diverso. Il punto più alto, e davvero alto, di quest'Opera, il momento nel quale l'amore del demonio Bertram per il figlio Robert esplose in tutta la potenza, si realizzerà appieno in un modo al quale Meyerbeer non sarebbe arrivato: nel trionfo dell'amor paterno delle *Vêpres siciliennes*. Proprio in casa di Meyerbeer, all'Opéra. I sommi «pigliano il loro bene là ove lo trovano», secondo afferma Molière di sé.

Quando, nel I atto del *Rigoletto*, Monterone appare («Ch'io gli

parli!»), l'orchestra sviluppa l'idea della *Fantastique* con asimmetrici trochei cromatici (possiamo dirli tali se assumiamo che la sillaba «breve» è fatta di gruppi di biscrome, preceduti da un altro gruppo in anacrusi, che si giustappone a valori più lunghi), precisa immagine di Rigoletto che strascicando la gamba s'avvicina al vecchio irato prima d'insultargli platealmente *coram populo*.

Ma Verdi possiede una sintesi che va in direzione opposta allo stile del sommo Maestro; questi, nella Sinfonia, svilupperà, rendendolo un pezzo monumentale, il movimento finale con ingegnose sovrapposizioni contrappuntistiche, l'ingresso del *Dies irae*, e una Fuga. A Verdi basta il «declamato» del giullare, *Voi congiuraste contro noi, signore*. Sulla lunga *a* di «congiuraste» (due semibreve legate più una semiminima a cavallo di battuta) gli archi, all'unisono e raddoppiati, disegnano una figurazione: semicroma più croma più pausa di semicroma; l'ultima semicroma finisce su di una semiminima che, prolungandosi attraverso la legatura di una semicroma, è di nuovo, nella sua asimmetria, nella sua irregolarità, il disegno dello storpio che zoppicando circonda il personaggio tragico e il suo dolore. Dopo «signore», nella pausa della voce, un «gruppetto» acutissimo di biscrome di flauto, oboe, clarinetto, in eco, condito di aspri cromatismi degli archi, ti fa vedere lo sberleffo che il giullare rivolge alla vittima: ed ecco una più vasta influenza di tratti stilistici dell'intero ultimo tempo della *Symphonie fantastique*. Il procedimento si ripete sulla *o* di «e noi». Indi, sulla *i* di «delirio» e sulla *o* di «ore», la voce emette un trillo d'irrisione poggiante su di un accordo degli archi di settima sulla sensibile di Fa minore in posizione fondamentale e senza la terza, dunque vieppiù pungente; e i violini raddoppiano il trillo. (Il trillo quale mezzo di scherno tornerà in Verdi: a partire dal III atto del *Don Carlos*, in bocca alla principessa d'Eboli: «Elle voulait, cette sainte nouvelle». Il trillo e l'«acciaccatura», quali strumenti di connotazione grottesca, sono già delle Streghe del *Macbeth*, e ritenere che, in quanto tali, dipendano direttamente dal personaggio di Bertram in *Robert le Diable* di Meyerbeer, significa postulare un automatismo creativo in Verdi, un *post hoc propter hoc*). Il grottesco insieme e l'orrido. A una fantasia «romantica», simulante il sogno, o meglio il delirio da intossicazione, di un

Sabba, di Berlioz, Verdi contrappone il realismo drammatico di una fantasia classica.

(Che poi «romantica» quanto a elemento, dirò così, descrittivo e programmatico, perché ispirata da un Romanticismo letterario molto francese, sia l'opera del giovane Berlioz, ma, come sempre in lui, assai classica nella forma, è un altro discorso. Classica, ma con apparente *décousu du style* preso per vero dal Fétis).

L'assioma estetico dei due compositori, tuttavia simile, è: la raffigurazione dell'abbietto è possibile alla musica solo se si abbia contemporaneamente l'affermazione di ciò ch'è la bellezza in senso ideale. L'orrido non può in musica esistere *di per sé*, ma solo in quanto *opposto alla stabilita categoria della bellezza classica*. E questa non solo è presente nell'Opera, nell'effusione paterna di Rigoletto, piena di pathos, o nella sua invettiva contro i cortigiani, che lo eleva a ineguagliata altezza tragica, anche per la sua successiva preghiera rivolta a loro, che sono i veri personaggi abbietti del capolavoro. È presente nella qualità di *prius* della stessa esperienza artistica dello spettatore, *perché giace nel deposito della memoria*, ed è automatico termine di confronto. Né hanno senso le sfrontate canzoni del Duca se non in rapporto alla profondità e nobiltà di sentimento di Rigoletto e sua figlia Gilda. Sarà esattamente la stessa scelta compiuta da Wagner per raffigurare i suoi caratteri laidi, Mime, Alberich e Beckmesser. Siccome Beckmesser non è solo un personaggio drammatico, ma è anche l'esposizione di una tesi poetica (i *Meistersinger von Nürnberg* sono un trattato estetico in forma drammatica), il Brutto ch'egli incarna è addirittura *il Brutto in sé*, l'idea platonica del Brutto: e lo si vede nella gara di canto con Walter, nella contrapposizione fra le due Canzoni e nella goffa imitazione che Beckmesser tenta di quella dell'eroe. Ho pochi anni fa dedicato un saggio all'idea della Bellezza nei *Meistersinger*⁹: gli strumenti stilistici impiegati da Wagner, per esempio nella disputa fra Alberich e Mime nel II atto del *Siegfried*, non sono per principio dissimili da quelli di Verdi or citati; a non dire dell'epitome di ogni «Brutto musicale»¹⁰, la cosiddetta *pantomima di Beckmesser*. Rinvio a tale scritto per gli esempî musicali, la riproduzione dei

quali, che sarebbe probantissima, allungherebbe oltre misura il presente.

Come si vede, almeno a partire dalla *Symphonie fantastique* il Grottesco diviene in musica una vera categoria estetica. Gli esempi ostesi di Wagner dimostrano che il principio sul quale essa si fonda è sempre lo stesso. Se si volesse dedicare uno studio a tale tema, occorrerebbe partire da alcuni casi: tutti indicano che Verdi si trova al centro di questa rosa di venti, salvo non sia precorso. Precorso è di nuovo da Berlioz ne *La Damnation de Faust*, in luoghi troppo noti per elencarli qui; e soprattutto nel tempo finale, *Orgie de brigands*, della Sinfonia *Harold en Italie*. Eseguita per la prima volta nel dicembre del 1834, e di qualità artistica ben superiore alla stessa *Fantastique*, essa condensa e sviluppa nell'orgia e nelle orride canzoni dei briganti un'antologia di gesti musicali del Grottesco, non senza richiami tematici al resto della Sinfonia. La fonte letteraria è Byron, ma il rapporto stilistico con l'opera della quale ora faccio cenno è diretto. Vale infatti ricordare una delle più belle e geniali opere per orchestra di Liszt, i *Due episodî dal Faust di Lenau*, composti fra il 1859 e il 1861: esattamente la stessa epoca della composizione della *Paraphrase de concert del Rigoletto*, della quale parlo più innanzi. Il secondo di tali episodî sinfonici (si tratta, in realtà, d'un Poema Sinfonico a due ante) è assai più conosciuto, e meno ne varrebbe la pena, nella posteriore versione per pianoforte. Si tratta d'una sorta di sintesi, sviluppata secondo una forma ardita insieme e rigorosa, di tutti gli strumenti espressivi di che la musica dispone per trasporre il concetto di Grottesco (un Grottesco maligno, va da sé) e disporlo in un discorso compiuto. Porta il titolo di *Mefisto-Waltz*, ossia *Valzer di Mefistofele*. Ricordo ancora l'episodio *Samuel Goldenberg e Schmuyle* dei *Quadri di un'esposizione* di Musorgskij (1874), e l'ultimo tempo della Sinfonia *Manfred* di Čajkovskij: palesemente ispirato all'ultimo della *Symphonie fantastique*, sebbene la fonte letteraria sia Byron, vi introduce una canzonaccia sguaiata in modo altrettanto geniale del suo antecessore.

Ma il caso estremo, che vale a chiudere l'*excursus* sul Grottesco quale categoria musicale, è quello d'un'opera immensamente

complessa sotto il profilo spirituale e formale: la Sinfonia di Liszt dedicata al mito di Faust, *Eine Faust-Symphonie*. È dedicata a Berlioz, quale fraterno ricambio della dedica a Liszt fatta dall'Autore de *La Damnation de Faust*. Eseguita per la prima volta nel 1857, venne rielaborata a lungo, caso frequente nella creazione del sommo Autore. Il movimento dedicato a Mefistofele è pur esso un'antologia del Grottesco malvagio; ma non ha nulla di comune, salvo l'ēthos, con il secondo degli *Episodî* sinfonici. Non a caso definisco estremo il caso. L'arte delle *metamorfosi tematiche* sul quale si basa l'intera opera, giusta un tematismo di natura ciclica, porta alla misteriosa ma più autentica *identità* del nobile idealista con il demonio tentatore. Sono *due facce dello stesso essere*. Verdi poteva, equidistante e impersonale, rappresentar con eguale penetrazione Rigoletto, il Duca e Sparafucile: ma non avrebbe mai ammesso che fossero aspetti diversi d'una stessa persona.

III

La sintesi e l'organicità, caratteristica dello stile di Verdi. Verdi classico

Sarebbe assurdo, sebbene troppo lo si pratici, eseguire le Canzoni del Duca in concerto: esse acquistano il senso solo dal piano drammatico. Non v'è nel *Rigoletto* solo il piano tonale: ogni singolo pezzo, per chiusa che possa esserne la forma, è concepito e acquista senso drammatico e musicale solo in rapporto a ogni battuta dell'intera partitura. Verdi concepisce organicamente, come tutti i sommi artisti. Egualmente e ancor meno senso ha l'eseguire in concerto le due Arie cantate da Gilda nel I atto, *Signor né principe* e *Caro nome*. Sono ben conscio d'affermare ora un'idea contrastante con tutta la letteratura, dalla mediocre alla migliore e più autorevole. Attraverso sofisticati processi di banalizzazione, e vorrei dire di bovarizzazione avanti la lettera, Verdi non fa che dipingere una scioccherella in preda alle illusioni, ripeto, bovaristiche d'una piccola mente ¹¹. La stessa specie del brano, se vogliamo essere formalisti (una Canzone variata e caudata) è più

elementare di quella d'una grande Aria quadripartita, meglio dunque adattandosi a una piccola mente. Il grande carattere della donna nasce dopo il rapimento e dopo che il Duca la viola brutalmente nel suo proprio talamo. Dal dolore deriva un'alta eroina: la quale è pronta a sublimare il suo amore in sacrificio. Una conquista simile non sarebbe stata possibile a Hugo.

Una parola sulla Canzone del III atto, *La donna è mobile*. Il generico canto del Re immaginato da Hugo mentre Rigoletto regge il sacco ch'egli crede contenga il suo cadavere diviene una terza strofa di tale Canzone. Intanto: che si tratti d'una Canzone volgare, nessun dubbio; e se n'è assai insistito. Ma forse che il Duca appare nel bordello di Sparafucile nei panni curiali? O non è un *garzonaccio* acchiappato per la via, come quello della *Mandragola* di Machiavelli, pur egli, secondo vien fatto credere nella trappola ordita al gonzo marito, destinato a mortale sacrificio? Dovrebbe dunque cantare un *Air de cour*? Le prime due strofe si terminavano con un *Si naturale* medio; questa con un *Si naturale* acuto. Come non vedere in tale nota acuta uno sfregio vittorioso del Duca, il quale se ne va, sottrattagli la spada, avendo di certo da Maddalena appreso di esser scampato a un mortale agguato? Dunque lo sfregio è direttamente rivolto a Rigoletto, mancato uccisore del Duca per mano di sicario. Persino una strofa di una Canzone è per Verdi un possente mezzo drammatico. Il Triboulet di Hugo, atrocemente sorpreso nel mero teatro di parola, diviene qui un uomo pietrificato da un orrore che ancora, pur oscuramente conoscendolo, si rifiuta di riconoscere. Forse l'aulica fonte di tale equivoco viene dall'Esodo dell'*Elettra* di Sofocle: il cadavere di Clitennestra è coperto da un velo, Egisto è convinto che sotto il velo vi sia quello di Oreste, e della verità si avvede solo quando il velo solleva. Sofocle crea un episodio di atroce comicità; ma dal *Rigoletto* l'atroce comicità, che tanto è presente, è uscita per sempre dopo il dialogo tra Sparafucile e Maddalena¹². La catastrofe del capolavoro di Verdi contiene anche una lezione morale. Il santo amor paterno di Rigoletto viene punito (effetto della «maledizione») perché egli non è stato capace di trasformare il suo dolore in perdono, o almeno oblio, ma solo in sentimento di vendetta. Sul compianto disperato del gobbo su Gilda morente aleggia, monito invano a lui rivolto, lo

stoicismo antico fatto proprio dalla predicazione di Cristo: due pensieri alieni a Rigoletto. E lo stesso amor paterno ne viene inquinato, quasi, incapace d'esser convertito in perdono, fosse un «amore mal diretto».

Uno spirito aereo è, ripeto, il ductus stilistico de *Un ballo in maschera*. Pure, in questo capolavoro, che di nuovo usa in senso drammatico, e proprio nella catastrofe, la musica di danza fatta da un'orchestra interna, Verdi risolve un tema estetico affine a quello del primo quadro del I atto e al secondo del II atto del *Rigoletto*. Non solo v'introduce la categoria della leggerezza, fattasi piacere gratuito e dunque dissimile dall'egoistica fatuità di quella del Duca. Non solo riesce a una mescolanza di leggero, tragico e comico, che ha pochi confronti. Nel finale del II atto perviene a quella che viene chiamata l'«ironia drammatica»: uno dei suoi aspetti è il tragico assoluto mescolato al comico-grottesco e raggiunto proprio grazie a esso.

Un caro amico, Giovanni Vasso, lette queste pagine, mi ha fatto osservare che uno dei più grandi poeti americani, dalla morbosa fantasia romantica nutrita d'una formazione classica, immagina la vendetta d'un giullare. Un giullare pur egli deforme, pur egli costretto a far ridere il suo Re, pur egli animato da un sentimento delicato verso l'unica creatura che da lui si faccia amare, la ballerinetta nana. Si tratta di *Hop-frog* di Edgar Allan Poe, che venne pubblicato poco dopo la morte dell'Autore nel 1849. Al buffone l'atrocissima vendetta immaginata va a buon fine; come sovente in Poe, la fantasia macabra si combina con un grottesco di fondo. Non credo Verdi l'abbia letto; ma piacque, come tutti sanno, a Baudelaire. E sarebbe piaciuto assai a Rigoletto stesso.

L'invettiva da Rigoletto rivolta ai cortigiani nel II atto, sopra ricordata, lo eleva d'improvviso a statura regale, per poi mostrarlo spezzato e fragile perché il suo amore per la figlia, l'unico sentimento alto onde egli sia posseduto, lo fa indifeso. Forse l'illustrissimo modello di un simile brano, che esorbita dagli stessi confini della «Scena» fatta di parti declamatorie e parti liriche, è il delirio di Assur verso la fine del II atto della *Semiramide* di Rossini. Qui in particolare Verdi dice una parola nuova e potente. Ancor più

inclassificabile dal punto di vista della forma, ma da tale punto di vista rigorosamente organizzato, è questo brano che fonde tutta la forza drammatica del «Declamato» e dell'Arioso con quella lirica dell'Aria. Ma la forma classica non è rovesciata: è assunta in modo nuovo e ampliata, anche per la fusione e collaborazione fra la voce e un'orchestra che interpreta, approfondisce, costruisce uno sfondo simbolico. Vieppiù classico appare il brano se si pensa che ancor più, per la funzione dell'orchestra divenuta quasi un'autonoma proclamazione del destino, deriva dalla tecnica drammatica di Mozart.

Il paradosso, non chiaro a tutti, è dunque questo. La rivoluzione estetica del *Rigoletto* è assai più profonda e importante, oltre che alta sul piano del valore, del *Dramma* di Hugo; ma mentre questo abbatte le categorie dell'estetica classica, il *Rigoletto* la stabilisce ancora una volta. Affermare che un nesso diretto stringe Verdi a Orazio e Virgilio può parere ardito; ma persino Wagner, che per non belle ragioni politiche affetta di disprezzare la latinità, senza di loro non sarebbe; e non dico di Berlioz, il più grande virgiliano della musica, oltre che con Verdi il più grande shakespeariano.

Sovente i poeti, ascoltando l'intonazione musicale dei propri versi, s'infastidiscono come di fronte a cosa ultronea. Avvenne con Goethe nei confronti di Schubert: figuriamoci il rapporto di Hugo con Verdi. Pare che il letterato ascoltasse l'Opera solo nel 1882, ma nel 1857, per ragioni, a suo dire, di principio, intentò causa al Théâtre Italien per impedire l'allestimento del *Rigoletto*; e la perse, con sarcasmi epistolari in francese di Giuseppina. Il paragone volge a sfavore del poeta francese anche solo se si paragoni il suo *Dramma* col Libretto del *Rigoletto*. La sua bruciante sintesi è il frutto del dominio esercitato da Verdi, sovrano librettista di se stesso, sul proprio poeta drammatico. Ma Piave è un poeta di alta qualità, e non di rado di altissima quando Verdi lo guida. Un testo pieno di lungaggini e giuochi di parole e *acutèzze* come quello di Hugo diviene un emblema di concisione tale da attuare quasi la poetica dell'Anonimo *Del Sublime*. Dopo l'entusiasmo iniziale l'acuta visione del Maestro vi perviene. Nei *Ricordi verdiani inediti* (1901) dell'illustre sanscritista Italo Pizzi leggiamo: «Diceva che

Vittor Hugo ingrossa troppo i suoi personaggi e che, esagerandoli, li rende non verosimili»¹³. In quell'*ingrossa* sono l'enfasi e la retorica. Flaubert, che pure di Hugo era stretto amico, nelle lettere, a fianco di elogi (per esempio a *Nôtre Dame de Paris*) lo accusa di volgarità, incapacità psicologica e retorica: *Les Misérables*. I tempi drammatici che il compositore e il suo poeta creano sono d'una velocità sconvolgente. S'immagini solo l'inizio, la mancanza d'ogni antefatto. Dopo l'ultimo accordo di Do minore del brevissimo Preludio, atto a illustrare l'«atmosfera morale» (così dice Rossini) del dramma, d'un subito udiamo la musica, volutamente volgare, della banda, che accompagna la festa del Duca. (Sebbene la figura ritmica sia simmetrica e non asimmetrica e richiami quella del *galop*, è possibile che un residuo mnemonico del citato passo della Sinfonia di Berlioz agisca sul profilo del Motivo della banda). Il Preludio simboleggia la maledizione, ossia il centro del soggetto, come dice Verdi; e come tutte le sintesi è l'ultima pagina composta. La figurazione puntata che lo scandisce, enunciata dapprima da trombe e tromboni, è considerata il «Motivo della maledizione»: in generale, abbiamo visto e vedremo, una simile figurazione ha in Verdi la connotazione minacciosa di un potere opprimente. Un trapasso così abrupto la musica non l'aveva mai visto. E aggiungo: non solo di cattivo gusto è la musica della festa. La seconda banda, questa volta d'archi, esegue un Minuetto, omaggio a quello dell'orchestrina del Finale I del *Don Giovanni* di Mozart, elegantissimo come il suo modello sebbene lievemente anacronistico rispetto all'epoca della vicenda. Le due scene possono considerarsi l'una una memoria dell'altra, un omaggio della seconda alla prima. Il Minuetto, insieme coll'altra danza, il Perigordino, è atto anche a stabilire l'atmosfera d'una Corte rinascimentale, abitata sì da uomini d'animo vile ma pur sempre retta da esteriore etichetta: ecco perché l'anacronismo non ha alcun peso. È importante rilevare la tridimensionalità dello spazio musicale data dalla dislocazione dei tre gruppi di strumenti: la banda dietro la scena, gli archi delle danze sul palco, l'orchestra a suo luogo. Essa crea uno spazio drammatico. I tre gruppi, o lo spazio da loro creato, conducono il discorso musicale: i personaggi si esprimono con un semplice «parlante». E le due danze antiche

situano anche la vicenda dal punto di vista storico. Mai si dovrebbe cambiarne epoca e luogo. Verdi crea colla sua musica anche l'ambiente, è scenografo, oltre che regista. Ambiente esterno, ambiente morale. Allo stesso modo, nel III atto, egli, coi soffi della tempesta, ci fa sentire l'odore delle acque del Mincio. Non si può omettere di osservare quanto personale e ricco di fantasia sia l'omaggio-ricreazione fatto da Verdi in questa tempesta del III atto a quella del III atto dell'*Otello* di Rossini: testimonianza del più alto rispetto artistico. Lo stesso deve dirsi della Cabaletta *Sì vendetta, tremenda vendetta*, che ricalca, della stessa Opera di Rossini, un punto capitale cantato da Otello, *L'ira d'avverso fato*. Il passaggio del Dramma da Parigi a Mantova, nato da motivi di censura, non è un burocratico trasferimento¹⁴. Sarebbe del pari assurdo se un regista volesse ambientare il *Rigoletto* giusta Hugo, alla Corte di Francesco Primo.

In un sol punto *Le Roi s'amuse* è, sotto il profilo drammatico, superiore al *Rigoletto*: e secondo l'opinione di Verdi. Egli avrebbe divisato musicare la scena di Francesco I-Duca e Blanche-Gilda nella camera da letto del despota i quali cantano il capitale Duetto che mostrasse il violento possesso della giovane avvenuto mentre Rigoletto lotta con i cortigiani per entrare. Con tutti i fastidî e le preoccupazioni avuti dalla censura, e non solo la veneziana, neanche a pensarne. Scrive infatti il Maestro a Carlo Antonio Borsi l'8 settembre 1852: marito di un soprano, gli chiedeva un'Aria nuova da introdurre per la moglie:

Se tu fossi persuaso che il mio talento si limita a non saper fare di meglio di quanto ho fatto nel *Rigoletto*, tu non m'avresti chiesto un'aria per quell'opera. Miserabile talento dirai! D'accordo; ma è così.

Poi se *Rigoletto* può stare com'è, un pezzo nuovo vi sarebbe di più. Difatti dove trovare una posizione? Dei versi e delle note se ne possono fare, ma sarebbero sempre senza effetto dal momento che non vi è la posizione; una ve ne sarebbe, ma, Dio ci liberi; saremmo flagellati. Bisognerebbe far vedere Gilda col Duca nella sua stanza da letto!! Mi capisci? In tutti i casi sarebbe un Duetto. Magnifico Duetto!! Ma i preti, i frati, gli ipocriti griderebbero allo scandalo. Oh felici i tempi quando Diogene poteva dire in pubblica piazza a chi lo interrogava cosa facesse: «Hominem quaero»! etc. etc.

Verdi e Mozart. Verdi musicista «assoluto» e insieme regista attraverso la musica. La censura. L'estetica di Verdi. Chiosa berlioziana. «Verità» umana e verità artistica. Una postilla sulla
Messa da Requiem

Il nome di Mozart, e quello del *Don Giovanni*, non hanno da essere, a proposito del *Rigoletto*, citazione episodica. Il *Don Giovanni* era oggetto di culto dell'unico insegnante di composizione che Verdi abbia avuto, l'altamurano (come Mercadante) Vincenzo Lavigna, peritissimo contrappuntista formatosi al napoletano Conservatorio di Santa Maria di Loreto, con uno dei mostri sacri della dottrina, Fedele Fenaroli (Lanciano, 1730-Napoli, 1818); e sappiamo che questi ne inculcò lo studio e l'ascolto al discepolo con grande insistenza. Personaggio fondamentale del *Rigoletto* è il conte di Monterone, il basso che pronuncia la *maledizione* verso colui che irride all'onore di un padre. Ben altro rilievo acquista tale figura nel passaggio da Hugo a Piave-Verdi: «Tutto il soggetto è in quella maledizione», scrive il Maestro al suo poeta. Qui Monterone è la vera chiave dell'azione, e l'idea della *maledizione* percorre tutta l'Opera in senso tematico, dal Preludio sino alle ultime battute. Quanto diverso l'accordo di settima diminuita quando, dall'uso generico, sovente eccessivo, che se ne faceva all'epoca, viene adoperato con somma arte! Monterone, non tanto per derivazione musicale, ma come idea drammatica, è una reincarnazione del Commendatore del *Don Giovanni*: da immagine subito fattasi, per mezzo d'una morte insieme estenuata e concisa, puramente metafisica, diviene personaggio reale; la parola del quale ha, tuttavia, anche effetti metafisici, se consideriamo il nesso causale che la lega alla vicenda di Rigoletto. Sia tale vincolo un dato di fatto - ossia: abbia la *maledizione* potere *in fatto* -, sia esso *un fatto nella mente di Rigoletto*, al fine drammatico cambia poco. E si può aggiungere. La metamorfosi di Rigoletto da turpe buffone a padre amoroso a padre offeso e padre vendicatore gli attribuisce, s'è detto, una statura regale: in un certo senso (e non solo per la dichiarazione *Un vindice avrai*) egli *diviene* Monterone, assumendone parte del carattere musicale.

Un'osservazione su questo carattere. Al termine del breve intervento nel I atto, ch'è tuttavia la chiave dell'Opera, il vecchio pronuncia le parole «Che siate entrambi voi maledetti!». Lo fa secondo una formula: la voce procede *recto tono* e ricade di un'ottava. È formula, insieme, profetica e di minaccia. Abbiamo visto che in genere si trova in bocca a personaggi che manifestano la loro autorità, o il loro potere oppressivo: Adhémarr de Montheil; e deriva dal particolare tratto stilistico del Mosè di Rossini, sia nell'Opera napoletana che in quella francese. Ma tale figura si trova anche nell'Introduzione al I atto del *Macbeth*, là ove le Streghe vaticinano; e si accompagna al procedimento retorico dell'*anafora*, vale a dire la frase ripetuta ogni volta un grado più in alto: ben diffuso nella musica. Quando Macbeth, ucciso il re Duncan, ripete la profezia di maledizione che interiormente ha udita (*Avrai per guanciali sol vepri o Macbetto*), essendo tale profezia triplice, egualmente si avvale dell'*anafora*, ogni volta un grado più in alto. Lo stesso abbiamo osservato per la degradazione di Gaston nella *Jérusalem*. La caratterizzazione musicale di Verdi è così rifinita che le formule cangiano ogni volta sia per il contesto che per le sfumature.

Un altro possente legame è fra le due Opere. Nel Sestetto del II atto di Mozart, *Sola sola in buio loco*, il pezzo d'insieme viene trasformato in azione drammatica: azione assai analiticamente svolgentesi per via delle varie sezioni nelle quali il brano si compone. Ciò, fuor di Verdi, è un'assoluta novità: il pezzo d'insieme d'andatura lenta, se si eccettuano i Finali di Cimarosa, Paisiello, poi Mozart, nell'Opera comica, rappresenta sempre una cesura del tempo dell'azione: cesura dedicata all'espressione dei sentimenti di ciascuno, contrastanti di solito nel testo ma basata, tale espressione, su di un Motivo, o Motivi, comuni. È il tempo psichico, o ideale, contrapposto a quello fenomenico. Nel Sestetto di Mozart i personaggi in parte sfruttano variandoli Motivi comuni, in parte ne hanno di propri con proprie figure ritmiche. La somma invenzione musicale si congiunge a somma regia, che puoi cogliere anche in ogni minima inflessione orchestrale. I grandiosi Concertati delle Opere buffe e serie di Rossini sono di regola una parentesi affettiva nel flusso dell'azione, e l'unità motivica vale a esprimere sentimenti

varî e opposti. Il Quartetto del III atto, *Bella figlia dell'amore*, oggetto di una delle più belle Parafrasi-Fantasie di Liszt, parte dalla stessa tecnica drammatica e musicale. È più conciso del Sestetto del *Don Giovanni*, non essendo diviso in sezioni; è nondimeno un pezzo d'insieme d'azione e non solo di manifestazione di contrastanti sentimenti. D'azione, perché - a me pare palese - nel suo corso deve immaginarsi consumato l'amplesso fra il Duca e Maddalena, e perché i sentimenti provati dai partecipanti sono un'ulteriore evoluzione della loro psiche. Ma straordinario è che ciascuno dei quattro è un diverso carattere musicale e drammatico: il contrappunto di Verdi, in lui mai prima così rifinito, fattosi dramma, congiunge, sovrappone, giustappone, quattro diverse figure ritmiche e tematiche. È il punto culminante di un secolare processo storico; nel caso specifico, ecco che cosa diventa quella che solo qualche decennio prima era l'Aria cosiddetta «con pertichini», ché da questa forma il Quartetto del *Rigoletto* rampolla¹⁵.

Ancora un insuperabile esempio d'ambientazione è nella scena del I atto fra Rigoletto e Sparafucile. Notte, buio. Dialogo furtivo. La «parola scenica» - il primo imperativo drammatico di Verdi - si attua dopo che violoncello e contrabbasso soli, accompagnati da un raffinatissimo tessuto di archi gravi divisi e dai soli clarinetti, fagotti e gran cassa, hanno esposto un Motivo che continuerà, con sempre mutate voci interne, ad accompagnare il dialogo fra i due. Gli archi passano dal «pizzicato» all'uso con l'arco. La «parola scenica», ossia, qui, il declamato-Arioso, è plasmata con l'assoluta libertà di un vero dialogo *sui generis*; ma al tempo stesso il Motivo orchestrale, fattosi una forma musicale «pura», ossia il *Tema con Variazioni*, non abbandonerà mai i due personaggi¹⁶. Marcello Conati lo definisce «un notturno sinfonico». Ed è un Motivo ambiguo, serpentino. L'uso di una forma musicale «pura» si trasforma in Verdi in un'ossessione: duplice: il sospetto, in Rigoletto, il guadagno ottenuto attraverso il delitto, in Sparafucile.

In Verdi un altro miracolo artistico rampolla dalla stessa fonte. Ogni particolare della sua musica contiene la rappresentazione drammatica: non solo il sentimento espresso dalla parola, lo stesso

gesto. È la più perfetta e insostituibile regia. In ciò, ripeto, solo Mozart gli è pari. Ancora una volta, sembra che la musica si faccia «altro da sé»; e invece nel Maestro italiano questo coincide con la più severa forma musicale. Solo ai sommi della musica è dato sciogliere questa contraddizione in termini. A conforto cito un passo capitale, sempre di Marcello Conati¹⁷.

In questa ricostruzione non si potrà tuttavia prescindere da una prima pregiudiziale, applicabile a tutte le opere di Verdi, dall'*Oberto* al *Falstaff*: essa consiste nel proposito, che fu costantemente alla base della concezione melodrammatica del compositore, di tradurre l'azione drammatica in discorso musicale autonomo. È solo ponendoci in quest'ottica che possiamo meglio comprendere le motivazioni delle sue scelte e le soluzioni di volta in volta escogitate. La lettura del testo drammatico da parte di Verdi avviene sempre ed essenzialmente in chiave musicale, e la scelta di un soggetto procede sulla base di parametri determinati dalle leggi che regolano e organizzano il discorso musicale.

Abbiamo parlato del mutamento di luogo, da Parigi a Mantova, dovuto alla censura imperialregia: Venezia nel 1850 faceva ancora parte dell'Impero austriaco. Francesco Maria Piave dovette condurre di persona le trattative col teatro e con l'autorità per conto di Verdi, il quale ne lo faceva responsabile; e fu con lui duro. I punti che non potevano esser accettati erano: che un Re fosse adultero e dissoluto; che la figlia del buffone venisse da costui violata; che Maddalena fosse una prostituta (il «protettore» ne è il fratello, secondo una storia umana che sempre si ripete: padri e fratelli sono i primi beneficiari dell'amore mercenario delle congiunte, sovente da loro avviate alla strada, oltre che sovente i primi defloratori loro); persino il *sacco* nel quale avvolgere il cadavere di chi viene assassinato da Sparafucile a casa sua è rifiutato¹⁸; e soprattutto: che Rigoletto fosse un gobbo sciancato. La deformità del corpo, più di quella dell'animo, pareva difficile da accettare in un protagonista «tragico», e i canoni dell'estetica coincidono con quelli della morale e dell'ordine pubblico. (Chissà se qualcuno avesse tentato di dedicare un'Opera tragica a Carlo Emanuele di Savoia lasciandolo gobbo...). Articoli della «Civiltà cattolica» attaccano duramente il *Rigoletto*, una volta rappresentato, addirittura ampliando le obiezioni della censura veneziana. Per comprendere la genesi dell'Opera, più che il primo volume di *The Operas of Verdi* di Julian Budden¹⁹, su questo punto

un po' sbrigativo, conviene leggere, oltre la citata opera del Conati, il libro molto analitico e, per certi versi, rivelatore, di Mario Lavagetto, *Un caso di censura. Il Rigoletto*²⁰. Lo studioso parmigiano ricostruisce nei particolari, citando ampiamente il carteggio, la genesi del Libretto e dell'Opera; e svolge un'approfondita analisi del rapporto fra il testo di Hugo e quello musicato da Verdi. Sua è anche la bellissima immagine di Rigoletto come colui al quale *vengono chiuse tutte le porte*: nel II atto, quella del Duca, mentre Gilda è nel talamo e viene posseduta; nel terzo, quella di Sparafucile, quando il gobbo s'è avveduto dell'atroce inganno onde è vittima. Grazie al libro di Lavagetto, possiamo tentar d'immaginare i tempi della composizione dell'Opera da parte di Verdi. Egli la concepisce alla stregua del testo di Hugo, quando il Libretto doveva ancora direttamente derivare da esso. Il titolo originario era, com'è noto, *La maledizione*; ma tale Libretto, in fatto scritto da Piave, è oggi introvabile. Una lettera del Maestro alla presidenza della Fenice, datata 5 dicembre 1850, recita:

[...] Piave ne ha un gran torto: tutto il torto! Egli mi assicurava in più lettere, scritte mi fin dal mese di Maggio, di averne ottenuta l'approvazione. Dietro questo, io musicai una buona parte del dramma e mi occupavo colla massima assiduità onde terminarlo all'epoca prefissa. Il decreto che lo rifiuta mi mette alla disperazione, perché ora è troppo tardi per scegliere altro libretto che mi sarebbe impossibile, *affatto impossibile*, musicare per questo inverno.

Piace citare una pungente osservazione del Lavagetto: «I vuoti della biografia verdiana sono stati spesso riempiti con congetture selvagge, dialoghi fittizi, scampoli di biografia romanzata» (pag. 53). Ciò è tristemente vero. Ma, a prescindere da ciò, quale preciso valore occorre attribuire a «io musicai una buona parte del dramma»? Forse aiuta a comprenderlo una lettera anteriore del Maestro allo stesso destinatario. Il 24 agosto egli scrive:

Il dubbio che *Le Roi s'amuse* non si permetta mi mette in grave imbarazzo. Fui assicurato da Piave che non eravi ostacolo per quel soggetto, ed io fidando nel suo poeta, mi misi a studiarlo, a meditarlo profondamente e l'idea, la tinta musicale erano nella mia mente trovate. Posso dire che per me il principale lavoro era fatto. Se ora fossi costretto ad appigliarmi ad altro soggetto, non basterebbe più il tempo di fare tale studio, e non potrei scrivere un'opera di cui la mia coscienza non fosse contenta.

Possiamo dunque supporre che sin da maggio del 1850 l'immaginativa creatrice andasse delineando la *tinta*, lo svolgimento

drammatico, i caratteri, le *posizioni* (altro punto per il Maestro di somma importanza), e i principali Motivi musicali. Ossia l'opera nel suo complesso. Conviene precisare che per *posizione* egli non significa tanto il luogo dell'Opera ove avviene un determinato evento; la parola è piuttosto un sinonimo di *situazione drammatica*. Col termine *tinta*, così conciso da apparire quasi di carattere pratico, Verdi intende invece un concetto profondo: che noi chiameremmo l'ēthos particolarissimo e inconfondibile di un Dramma musicale. Ricordo l'espressione, ancor più bella, di Rossini quando riflette di estetica: *l'atmosfera morale*. Laddove l'effettiva stesura della partitura dev'essere avvenuta dopo che Verdi aveva avuto l'assicurazione che il Libretto del *Rigoletto*, rifiutata da lui l'offerta di un più edulcorato *Duca di Vendôme*, era stato accettato. L'inflessibilità del Maestro vinse, in sostanza, su tutto. Verdi non è solo un sommo artista: è anche un grande carattere; e non sempre i due si ritrovano nello stesso uomo. A tale luce, un'affermazione di un'altra lettera, sempre alla Presidenza della Fenice, assume un enorme peso:

Scelsi appunto questo soggetto per tutte queste qualità, e questi tratti originali, se si tolgono, io non posso più farvi musica. Se mi si dirà che le mie note possono stare anche con questo dramma, io rispondo che non comprendo queste ragioni, e dico francamente che le mie note o belle o brutte che siano non le scrivo mai a caso e che procuro sempre di darvi un carattere.

Quanto all'immaginativa allo stato nascente, Marcello Conati, esaminato l'abbozzo dell'Opera, mostra che essa è in Verdi di natura innanzitutto melodica: tanto che in qualche passo l'armonizzazione della melodia concepita si rivela diversa da quella che un'automatica tradizione farebbe attendere. Altre volte - e basti il piano tonale dell'Opera, la polarità strutturale fra Re bemolle maggiore-minore e Do minore - sembra che l'idea generativa sia inscindibile, melodica e armonica insieme.

A integrare il tema conviene ricordare alcune notissime dichiarazioni del Maestro: che vanno rimate, nella loro - si perdoni l'ossimoro - estetica pratica, alla stregua di quanto fin qui s'è letto.

Imperatoria brevitatis, si direbbe la continua richiesta che fa ai

suoi librettisti, soprattutto a Piave; e la fa *imperatoria brevitare*. Fra i tantissimi esempi dei quali dall'epistolario può farsi florilegio, indico quelli prescelti dal Lavagetto in un altro suo saggio ²¹.

Poi: quel principio tanto ripetuto, e a volte equivocado, dalla letteratura verdiana: *la parola scenica*. L'espressione del Maestro equivoci non consente. All'epoca della composizione dell'*Aida*, così scrive ad Antonio Ghislanzoni:

[...] io intendo dire la parola che scolpisce e rende netta ed evidente la situazione ... So bene ch'ella mi dirà: E il verso, la rima, la strofa ... Non so che dire: ma io quando l'azione lo domanda, abbandonerei subito ritmo, rima, strofa; farei versi sciolti per poter dire chiaro e netto tutto quello che l'azione esige.

E a Giulio Ricordi:

Per parole sceniche io intendo quelle che scolpiscono una situazione od un carattere, le quali sono sempre anche potentissime sul pubblico. So benissimo che talvolta è difficile darle forma eletta e poetica. Ma... (perdonate la bestemmia) tanto il poeta che il maestro devono avere al caso il talento e il coraggio di non fare né poesia né musica...

Or pare che nel comporre Verdi sia guidato da una sola preoccupazione, un solo scopo, quello che chiama *l'effetto*. Ossia il risultato che ciò che egli scrive dovrebbe avere sul pubblico, quasi che l'agire su di esso, a non volgarmente dire il compiacere a esso, coincidesse col fine della sua arte. Invero, il compiacimento del pubblico *di per sé* non è mai stato a cuore a Verdi. Egli vuole che esso addivenga a riconoscere quel che ottiene con la sua arte. *L'effetto* è dunque un troppo ellittico vocabolo per significare la stessa costruzione drammatico-musicale, la completa espressione di una certa situazione drammatica. Tutti ricordano il suo commento quando a Bologna, nel 1871, ascoltò, spartito alla mano, la prima esecuzione italiana del *Lohengrin*: «Musica, bella quando è chiara e vi è il pensiero. L'azione corre lenta come la parola, quindi noia». Per *pensiero*, il Maestro intende evidentemente un nesso diretto e stringente nella costruzione musicale alla sintesi della quale non nuociano le tecniche dello Sviluppo, che son proprie a Wagner. È palese il suo torto là ove dalla (asserita) *lentezza dell'azione* egli fa nascere la *noia*. Ma il giudizio, per errato che sia, è un'altra manifestazione *e contrariis* dell'estetica di Verdi. Là ove non vi è il *pensiero*, non v'è nemmeno *l'effetto*. *L'imperatoria brevitare* e la

parola scenica ben si leggono nel commento, sono l'estetica che l'ispira²². In Wagner vi sono, in sommo grado, *il pensiero e l'effetto*: è persino ridicolo ricordarlo, ma accade sovente che un artista abbia necessità di anticorpi che gl'impediscono di cernere e comprendere l'arte degli altri al fine di salvare la propria indipendenza immaginativa e stilistica. Per un Rossini, un Baudelaire, uno Schubert, un Liszt, ci sono un Goethe verso *I promessi sposi*, un Mendelssohn verso Berlioz, un Berlioz verso Donizetti e verso Wagner²³ (ma non verso Verdi), un Verdi verso Berlioz, un Wagner verso Berlioz, un Verdi verso Wagner e persino (a un primo impeto: e perché l'aveva fatto irritare un personaggio sgradevole; l'ultima, citata qui in nota, è la definitiva parola di verità) verso la *Petite Messe solennelle* di Rossini²⁴, un Wagner, assai più gravemente, verso Verdi, un Pfitzner verso Liszt, un intero mondo verso Flaubert: e in quest'ultimo caso non v'era indipendenza alcuna da difendere, solo incomprendimento e invidia, a partire da Sainte-Beuve, che si credeva Dio.

Il primo dei due principî ispira una forma musicale e drammatica così ardita nella sintesi che - lo si è sovente osservato - i due successivi capolavori, *Il Trovatore* e *La Traviata*, non vi ricorrono, o non vi ricorrono altrettanto. Che il non ricorrervi sia automaticamente un passo indietro, come vuole una critica, direi teleologica, non si può condividere. Certo, il II atto del *Rigoletto* non si chiude con un grandioso Concertato; e l'Opera, dopo un Duetto che si svolge già in una dimensione onirica, si termina, nella più terribile brevità, con gli accordi della *maledizione*. Dico dimensione onirica sia per l'illusorietà dell'«inciementamento» di Gilda, della quale ho già discusso; sia perché tale «inciementamento» può, sotto altro profilo, esser considerato un'illusione provata dallo stesso Rigoletto. Il secondo principio, la *parola scenica*, fa nascere di gran novità nel *Rigoletto*. Il monologo precedente nel I atto l'incontro con Sparafucile (*Quel vecchio maledivami*) non è Recitativo, e non è neanche Scena nel senso che fin qui a questo pur liberissimo procedimento siamo avvezzi ad attribuire. È qualcosa di affatto nuovo; e gravido di sviluppi formali e drammatici destinati a influire su tutto il teatro musicale.

Torno al *pensiero*, torno all'*effetto*. Se ne potrebbe inferire che Verdi cerchi il successo, col conseguente guadagno. Certo, guadagnare per ottenere la consacrazione sociale, il riconoscimento pratico del suo valore gli premeva: ma ancor più, gli premeva l'indipendenza economica che gli consentisse di scrivere a sua elezione; e gli stava a cuore il riconoscimento artistico autentico, quello che sovente non riuscì in Europa a conseguire persino dopo una sommità di dottrina e raffinatezza, oltre che di forza drammatica, come l'*Aida*. Ma il miracolo della sua arte, e forse non solo della sua, sta in ciò, che l'*effetto* e il sommo valore coincidono, si convertono l'uno nell'altro.

Il nome di Shakespeare è per Verdi *termine fisso d'eterno consiglio*. Ecco una lettera a Clarina Maffei del 20 ottobre 1876: «Copiare il Vero può essere una buona cosa, ma *Inventare il Vero* è meglio, molto meglio. Pare vi sia contraddizione in queste tre parole: *inventare il vero*, ma domandatelo al Papà. Può darsi che Egli, il Papà si sia trovato con qualche Falstaf, ma difficilmente avrà trovato un scellerato come Jago, e mai e poi mai degli angiolini come *Cordelia, Imogene, Desdemona* etc. etc... eppure sono tanto veri!... Copiare il vero è una bella cosa, ma è fotografia, non *Pittura*».

Inventare il vero. Quale chiarezza di visione! Ecco che, interpretate le parole del Maestro, vanno ricondotte a quella trasfigurazione ideale ch'è il fondamento dell'estetica classica. Ripeto quanto dico in principio del capitolo: solo, ora adducendo la più autorevole delle testimonianze. Ma non è forse questa la forza dei sommi romanzieri? Per stare ai contemporanei di Verdi, la forza di Manzoni, di Flaubert, delle opere riuscite di Balzac, o delle parti riuscite delle opere di Balzac? Non aggiungo nomi per non cadere nello stucchevole e nelle dispute del gusto²⁵... Ma su Balzac non posso fare a meno di aggiungere una postilla; della quale occorrerà ricordarsi quando fra qualche pagina si parlerà dell'estetica della rifinitura. Grandioso narratore di una società, conoscitore del «guazzabuglio del cuore umano»: ma *per intervalla*. Scrive come un fiume lutulento, nel quale l'oro è frammisto al fango dell'enfasi, dell'ottimismo forzato, delle conclusioni affettate, della poca rifinitura, dello stile che a volte discende di grado. È un'erma

bifronte. Non posso convenire col grande Stefan Zweig, che nella sua splendida biografia lo chiama il più gran narratore del secolo: *avrebbe potuto essere* il più gran narratore del secolo senza i suoi difetti. Il più gran narratore del secolo insieme con Manzoni e Dostoevskij, Flaubert, letto il suo epistolario dichiara in una lettera a Edmond de Goncourt del 31 gennaio 1876:

Ne risulta ch'era una bravissima persona, che gli avrei voluto bene. Ma quale preoccupazione per i soldi, quanto poco amore per l'arte! Avete fatto caso che non ne parla nemmeno una volta? Cercava la gloria ma non il bello. Era cattolico, legittimista, proprietario, aspirava a essere deputato e all'Académie, innanzitutto ignorante come una bestia, provinciale sino alle midolla: il lusso lo abbaglia. Il sommo oggetto della sua ammirazione letteraria è Walter Scott. Insomma, è secondo me un immenso brav'uomo, ma di seconda categoria.

Debbo fare un cenno al rapporto di Verdi con Berlioz. Per un periodo, a Parigi si frequentarono e furono amici personali. Nei prossimi capitoli vedremo l'acutezza e la generosità con la quale Hector giudica, da critico musicale principe, la musica del collega, e oppugna alla gelosia dei compatrioti i quali, per l'Esposizione Universale, si videro preferire *Les Vêpres siciliennes* a una loro produzione. Non parliamo dell'influenza che la *Grande Messe des Morts* ha, Verdi voglia o meno ammetterlo, sulla *Messa da Requiem* e sullo stesso *Don Carlos*: come vedremo. Non consideriamo quell'opera equivoca e spuria ch'è il *Requiem* di Mozart, che una speculazione editoriale dell'avara vedova volle con successo far passare per il «canto del Cigno». I modelli erano allora per l'Europa le due sublimi Messe funebri di Cherubini, tuttavia concepite con la classica concisione propria dell'Autore. Berlioz ardì immaginare una gigantesca concezione nella quale, per la prima volta, il testo liturgico è trasformato in un affresco, attribuendo a ciascun versetto una specifica rappresentazione espressiva e rappresentativa: più espressiva che rappresentativa, nel senso che Rossini filosofo estetico attribuisce alla parola: «la musica è arte tutta ideale ed espressiva». Luogo comune è ricorrere all'aggettivo *michelangiolesco*, proprio come si fa col *Requiem* di Verdi. E poi inventò, con *ēthos* più classico che non sia quello di Verdi, l'idea delle quattro fanfare del *Tuba mirum* stereofonicamente collocate. Ammettere questo debito, sarebbe stato una gloria per Verdi; tacerne, un atto ingeneroso e meschino.

Torniamo a quel che di Berlioz afferma. Apparentemente equanime, e con penetranti considerazioni, il giudizio del Maestro contenuto in una lettera del 5 giugno 1882 a Opprandino Arrivabene.

Berlioz era un povero ammalato, rabbioso con tutti, acre e maligno. Ingegno moltissimo ed acuto: aveva il sentimento dell'istromentazione ed ha preceduto Wagner in molti effetti d'orchestra. (I Wagneriani non ne convengono ma è così). Non aveva moderazione: gli mancava quella calma e dirò così quell'equilibrio che produce le cose d'arte complete. Andava sempre al di là, anche quando faceva cose lodevoli.

I successi attuali di Parigi sono in gran parte giusti e meritati, ma la reazione vi è dentro in più gran parte ancora. È stato tanto maltrattato quando era vivo!

Ora è morto! Hosanna!!!

Il «povero ammalato, rabbioso con tutti, acre e maligno», è giudizio meschino e indegno di chi lo pronuncia. Ma sorprende di più, in una mente acuta come quella di Verdi, l'«Andava sempre al di là, anche quando faceva cose lodevoli». Quest'opinione può valer, in parte, per la *Symphonie fantastique*. Ma conosceva Verdi l'*Harold en Italie*? *Les Nuits d'été*? La «*Symphonie dramatique*» *Roméo et Juliette*? Il *Te Deum*? *Les Troyens*? Se conosceva queste opere, la sua sentenza è di mala fede; se non le conosceva, è frutto di deplorabile ignoranza. C'è un particolare assai significativo. Il Maestro non aveva bisogno di prender lezione di contrappunto da nessuno; pure, Berlioz era uno dei formidabili contrappuntisti dell'epoca. Nella Sinfonia scritta per l'*Aida*, eseguita solo due volte in prova, al Cairo e a Milano e *dramatis causa* sostituita dal breve Preludio, e che tuttavia è una magistrale opera sinfonica²⁶, Verdi riesce al virtuosismo della sovrapposizione di Temi concepiti in contrappunto rovesciabile. Non tanto effetti di prestidigitazione contrappuntistica dell'ultimo tempo della *Symphonie fantastique* sembrano aver suggerito all'Italiano questo mezzo compositivo. Bensì il risultato altamente poetico al quale giunge Berlioz al culmine del grandioso sviluppo sinfonico della Seconda Parte di *Roméo et Juliette*: là ove unisce il Tema del *Larghetto espressivo* con quello della festa. Il contrappunto si fa poesia di stati dell'animo. E chiudo l'argomento parlando del *Te Deum*: quello di Verdi è molto bello, ma quello di Berlioz è sublime. Se posso proporre una graduatoria come le fanno i dilettanti, a una categoria

incommensurabile appartengono quelli di Caldara, Haydn e Berlioz; a una ottima quelli di Reicha, Bruckner e Verdi. E, per parlare di capolavori così alti da non esser paragonabili, io personalmente mi riconosco più nella *Grande Messe des Morts* del Maestro francese che nella *Messa da Requiem* di Verdi. Qui siamo nel gusto personale; ma l'accordo finale di Sol maggiore fatto da sette timpani e il «pizzicato» degli archi nel capolavoro di Berlioz, col suo affermare la salvezza coll'armonia e negarla col timbro: credo che a Verdi, pur se non lo confessa, avrà dato molto da pensare. Un nulla espresso con più coraggio e insieme eleganza.

In fatto, alcuni di questi titoli Verdi conosceva. Corregge il giudizio, seppur oscillando. E l'oscillazione spiace se si considera la sua sopravvalutazione di Gounod: attenta e condizionata a sua volta («non è artista di fibra drammatica. Il *Faust* stesso, benché riuscito è diventato piccolo nelle sue mani»²⁷). L'oscillante correzione del parere su Berlioz si coglie in un articolo di Paul Fresnay del 1886, intitolato *Verdi a Parigi* ²⁸.

Ho conosciuto molto bene Berlioz; considero la *Dannazione* come il suo capolavoro. Egli avrebbe potuto avere una vita meravigliosa, ed è stato infelice per tutta la vita a causa del suo carattere malinconico; ma è stato un grand'uomo, benché la sua musica non possa essere capita da tutti.

Purtroppo, il 14 aprile del 1879 aveva dichiarato a Ferdinand Hiller:

Dunque avete eseguito un po' di Berlioz con un gran fiasco! Povero Berlioz ora diventato di moda, e tanto maltrattato in passato! Io pure l'ho conosciuto molto, e sentii l'*Enfance du Christ* la prima volta eseguita sotto la sua direzione, credo, alla Sala Herz. Certamente vi sono bellissime cose! aspirazioni elevate ma manifestazione contorta, imbrogliata e senza naturale²⁹.

La sola spiegazione è stata esposta: gli anticorpi segreti dall'artista per proteggere la propria individualità.

Dal momento che in questo capitolo si tratta dell'estetica di Verdi (guardate da un discorso sul *Rigoletto* quante strade si dipartono...), la menzione fatta della *Grande Messe des Morts* di Berlioz, del suo nesso con la *Messa da Requiem* del Maestro italiano induce a una considerazione di carattere generale sul capolavoro. Anticipo lo sviluppo storico del libro, ma mi pare questo

il luogo dell'argomento. Sin dal suo apparire il capolavoro è aduggiato da due presunte mende che, per essere il frutto di menti vane e deboli, continuano bellamente a occupare le pagine della cosiddetta pubblicistica musicale. La prima è che Verdi, compositore teatrale per eccellenza e, si sostiene, capace di essere solo questo, non fu in grado di *depurare il suo stile* e scrisse un'Opera lirica con un testo liturgico latino. Altri, infelicitemente, conìò la formula di *insalata di stili*. L'obiezione è così sciocca che non vale la pena di confutarla: il testo parla da sé. A Diodoro di Crono che negava l'esistenza filosofica del moto, narra Diogene Laerzio, Diogene il Cinico obbietto alzandosi e mettendosi a camminare.

La seconda, che viene addotta siccome angoscioso interrogativo, è frutto di menti del pari vane. Nel mettere in musica il testo, in ispecie con l'apparato sequenziale di Tomaso da Celano, il *Dies irae*, era Verdi sincero nel segreto della coscienza? Quale spirito infondeva nell'interpretazione delle parole? In altre parole: è la *Messa da Requiem* opera di un *credente*?

Forse che noi sappiamo se Virgilio credesse all'Ade? Se Shakespeare fosse in realtà cristiano o credesse in qualche cosa? Autorevole letteratura afferma ch'è impossibile sapere se Shakespeare *credesse in qualche cosa*. Ma davvero possiamo affermare che Manzoni, dietro lo schermo delle sue nevrosi, alla quali si aggrappava per non precipitare nella follia, avesse fede nella Provvidenza e nella Vita Eterna? Qualcuno è stato mai così sciocco da chiedersi se Goethe credesse nel Sabba classico? Ci credeva, sì: perché era una *realtà artistica da lui creata*. Come lo spettro del padre di Amleto. Quale importanza ha, ai fini della valutazione estetica d'un'opera d'arte, il fatto che l'Autore, *in quanto uomo*, creda o non creda alla *realtà effettuale* di quanto narra o rappresenta o canta? Se l'opera è riuscita, *ha fede nella sua verità artistica*. La Messa di Verdi non è un'opera teatrale; è bensì un'opera *drammatica*, nel senso etimologico del termine. Dramma significa *azione*. L'Autore trasforma il testo liturgico dandone una interpretazione drammatica insuperabile e paragonabile solo a quella di Berlioz: trasformando il testo e il suo significato materiale

in azione e quello spirituale in simbolo. Lo rende credibile e attuale innanzi ai nostri occhi, alle nostre orecchie. Ecco la *realtà artistica* della *Messa da Requiem*; come tale intesa da tutti gli spiriti illuminati sin dal suo apparire. Falso non sarebbe se Verdi simulasse la fede nella Vita Eterna; sarebbe se creasse un'opera priva di verità artistica. Lo stesso ozioso interrogativo venne, ed è posto, a proposito della *Grande Messe des Morts*; la quale, per il suo voler trasfigurare piuttosto che drammaticamente interpretare il testo, è opera ancor più classica. Fare paragoni di valore tra capolavori di questa altezza è perdere e far perdere il tempo; se posso esprimere il mio gusto personale, sento l'opera di Berlioz ancor più vicina al mio cuore. L'annichilamento di fronte al Nulla, che lo affratella al *Requiem* di Brahms, mi tocca persino più dell'azione drammatica dedicata alla fine del mondo e ai tormenti eterni. Un *Requiem* scritto da un'anima insieme sofisticatissima e credente - ossia lontana da quella di Cherubini, di Berlioz, di Brahms e di Verdi - pur esiste: ed è quello celestiale di Fauré.

Tuttavia forse una risposta all'interrogativo delle anime belle si può ricavare da una frase espunta da una lettera da Sant'Agata alla sua carissima Clarina Maffei. È del 29 gennaio 1853: «[...] ma infine nella vita tutto è morte! Cosa esiste?».

Altri dirà che in seguito egli sia stato «toccato dalla Grazia», come, secondo l'*Enciclopedia Italiana* (prima edizione), Nonno di Panopoli, il più pagano dei poeti del Tardo Antico. Le vie della Grazia sono infinite e misteriose.

V Verdi e Wagner

Quanto diverse le «rivoluzioni vicissitudinali» nella vita dei due Maestri quasi coetanei. Forse anche questo causò il disinteresse e il disprezzo del tedesco nei confronti dell'italiano. Da Dresda, ove da direttore del Teatro di Corte assisteva ai successi di tutti i compositori europei, a cominciare da quelli parigini e viennesi

dell'odiato Donizetti, Wagner avrà colto (con preoccupazione? con invidia?) le prime clamorose affermazioni europee di quello che subito dopo doveva sentire il rivale. La morte precoce del Bergamasco l'aveva privato d'una forte possibile concorrenza. Meyerbeer, da lui detestato ancorché si fosse portato con lui da gran signore nel tentativo di far rappresentare il *Rienzi* all'Opéra di Parigi, era un rivale inoffensivo. Dopo il *Prophète*, dalla gestazione lunghissima, avrebbe passato il resto della vita a tentare di rifinire *L'Africaine*, senza riuscirci. Poi erano giunti i clamorosi successi dresdensi del *Rienzi*, del *Fliegende Holländer*, della prima versione del *Tannhäuser*. S'erano diffusi in tutta la Germania. Il *Lohengrin* avrebbe fatto culminare la fama del più grande compositore tedesco vivente, forse del più grande compositore vivente. Poi... Tentiamo d'immaginare la troppo diversa situazione dei due qualche mese avanti la «prima» del *Rigoletto*. Il 28 luglio del 1850 il Maestro di Lipsia, esule, pendente una condanna a morte sul capo, aveva tentato, orologio alla mano, di immaginare come si svolgesse a Weimar la prima rappresentazione del *Lohengrin* che aveva divisato capeggiare egli stesso a Dresda *tamquam jus habens*. Dalla Svizzera, ov'era riparato, aveva commesso la responsabilità al più generoso di tutti i musicisti, Liszt. Poi, dopo gli anni dell'esilio, della torbida vicenda con i coniugi Wesendonck, era giunto il miracolo. Il giovane re Lodovico II s'era innamorato (si pensa, in sostanza si sa, in tutti i sensi) del Maestro. L'aveva chiamato a sé. Quand'anche nel 1871 *Lolo Montez* (così i monacensi avevano, col loro sarcasmo, soprannominato il Maestro, pensando all'avventuriera irlandese che aveva fatto girare la testa e cadere dal trono il nonno di Lodovico) avesse perduto la situazione nella capitale bavarese, Lodovico continuava a proteggerlo e a sovvenirgli. Il *Tristan und Isolde*, il *Rheingold* e la *Walküre* (rappresentati dal Re senza la sua autorizzazione) e i *Meistersinger* avevano creato una seconda rivoluzione vicissitudinale. Il *Tannhäuser* parigino del 1861 era stato uno di quegli scandali che apportano alla loro vittima più di cento battaglie vinte. Donarono a Wagner anche gl'incomparabili scritti di Baudelaire, uno dei casi sommi di penetrazione della musica da parte di un poeta. In questo il conto di Verdi risulta in deficit: ebbe D'Annunzio, ma da morto;

ebbe il bel romanzo di Werfel e una bella novella del quasi dimenticato scrittore sovietico Jurij Nagibin. Nel 1871 Wagner, pur indebitato per il progetto di Bayreuth, era già *il nuovo dio della musica*. Di lì a non molto, nel Sonetto *Le silence déjà funèbre d'une moire*, Mallarmé avrebbe cantato *le dieu Richard Wagner irradiant un sacre*³⁰. I suoi devoti, e in realtà egli stesso, consideravano tutti gli altri, compreso Liszt, dei mestieranti. Aveva avuto una interessante ammirazione per il giovane Brahms; dopo *Ein deutsches Requiem* gliel'aveva revocata. Verdi poteva ben essere il più pagato compositore europeo: agli occhi dei wagneriani, e, si teme, del Maestro, non era che un abusivo. Le sensibilissime antenne, da Genova, da Sant'Agata, da Parigi, di Verdi e Giuseppina, percepivano perfettamente la situazione.

Ecco il prelude biografico di quel novembre del 1871 al quale fatalmente dobbiamo giungere.

E dunque. Dal momento che si è ricordato il celebre episodio di Verdi il quale, il 19 novembre 1871, assistette a Bologna alla terza recita del *Lohengrin*, prima rappresentazione italiana, diretta da Angelo Mariani, occorre precisare ulteriormente il senso degli appunti presi dal Maestro sull'esemplare dello spartito per canto e pianoforte che aveva recato con sé. Ma il capoverso introduttivo deve aiutare, a mo' di chiave, l'interpretazione dei fatti. Nel secondo volume dei *Carteggi verdiani* a cura di Alessandro Luzio, apparsi nel 1935 per la Reale Accademia d'Italia, ben sette fitte pagine vi sono dedicate. Tutti gli appunti sono riprodotti. Non asserisco che, in base a essi, il Maestro giudicasse il *Lohengrin* un capolavoro assoluto. Va chiarito, tuttavia, che Verdi aveva già studiato la partitura e si era portato dietro la riduzione per canto e pianoforte a solo titolo di memorandum. La gran parte delle tre pagine di troppo brevi osservazioni si riferisce all'esecuzione diretta da Mariani. E in ciò tocchiamo un punto capitale: a Verdi sempre più spiaceva l'arbitrarietà degli interpreti i quali osano aggiungere effetti al suo testo, al testo in genere, nella convinzione di renderlo più efficace, a non dire di migliorarlo. Più innanzi, in questo capitolo, si parlerà dello scempio del quale il *Rigoletto* è vittima. Or Mariani era il tipico direttore d'orchestra il quale, un

tempo fedele collaboratore del Maestro, s'era fatto trascinare dalla corrente in quegli anni nascente, e della sua figura e funzione aveva fatto una superfetazione. Verdi non lo sopportava più proprio perché aveva dovuto deplorare gli «effetti» aggiunti da lui alle sue partiture. Onde buona parte delle osservazioni sono veloci appunti a difesa della partitura di Wagner contraffatta dalla cattiva esecuzione del direttore d'orchestra: persino, *incredibile dictu*, con tagli nel Preludio. Restano, al fondo, due estetiche, due concezioni compositive non compatibili; ma quella di Verdi, sempre in tali appunti, si traduce in osservazioni affatto pratiche: «Effetti d'organo» troppo protratti. «Abuso di note tenute e riesce pesante». Ma in più punti si trova «bello», «Effetti belli d'istromenti». Non è un saggio sul *Lohengrin*: si tratta d'un semplice memorandum a uso privato. L'esecuzione di Mariani suscitò la protesta anche di Hans von Bülow, e resta documentata anche nelle sue *Gesammelte Schriften*. Se al posto del ravennate un po' istrionico, col quale il rapporto con Verdi s'era peraltro deteriorato per torti in parte reciproci, ci fosse stato sul podio Giuseppe Martucci, ben diversa impressione ne avrebbe avuto il Maestro. La prima esecuzione assoluta, sempre a Bologna, del *Tristan und Isolde*, diretta dal sommo direttore, pianista e compositore napoletano (nato, bensì, a Capua), avrebbe suscitato in Verdi ben diversa impressione. Richard Strauss, in viaggio in Italia, restò folgorato dalla sua perfezione e delicatezza. Ma nel 1871 Martucci aveva solo quindici anni, sebbene fosse già uno dei più grandi pianisti viventi. Wagner, peraltro, aveva affidato a Bülow la prima esecuzione di alcuni suoi capolavori: a causa del talento del celebre pianista e direttore ma anche per il rapporto di autentica adorazione legante il più giovane al suo idolo. Adorazione non inficiata ma forse - il «guazzabuglio del cuore umano»! - addirittura corroborata dal fatto che Wagner fosse l'amante ufficiale della signora Bülow, quella Cosima Liszt che per il «Maestro dei Maestri» tradì anche il padre, non certo l'ultimo dei compositori ma addirittura un sommo. In costanza di matrimonio di Cosima con Bülow la legge costrinse il direttore a legittimare figlie di Wagner, il che, masochisticamente, egli accettò di buon grado.

Resta il fatto che le esecuzioni sotto la bacchetta di Bülow

dovevano possedere pur esse qualcosa di rapsodico: lo cogliamo da testimonianze, fra le quali, ancora, quella di Strauss. Per la prima esecuzione assoluta del *Ring*, Wagner prescelse il meno geniale ma più solido Hans Richter; e per quella del *Parsifal* il grande Hermann Levi, ancorché ebreo.

Cogliamo l'occasione per aggiungere alcune osservazioni *sine ira ac studio* al tema dei rapporti tra Wagner e Verdi. Ci spostiamo assai in avanti rispetto al tempo del *Rigoletto*: ma in questo capitolo s'è toccata l'estetica di Verdi, onde è forse il luogo opportuno per l'indispensabile complemento.

C'è una lettera che *ictu oculi* dona del Maestro italiano la pessima delle immagini. Risale ai prodromi del *Don Carlos* ed è scritta da Parigi il 31 dicembre 1865 a Opprandino Arrivabene. Un passo recita:

Sono stato quattro volte all'Opéra!!! Una o due volte in tutti i teatri di musica e mi sono annoiato dappertutto. L'*Africaine* non è certamente la miglior opera di Meyerbeer. Ho sentito anche la sinfonia del Tannhäuser di Wagner. È matto!!!

Il giudizio sull'*Africaine* è purtroppo acuto. Ma quell'«È matto!!!» si presta alla peggiore delle interpretazioni. Salvo il suo carattere eccessivo, che mal si attaglia a un'intelligenza fredda e ponderata come quella di Verdi. Se prendessimo l'espressione alla lettera, dovremmo immaginare sortisse da un cretino, ovvero da un uomo momentaneamente obnubilato nella facoltà raziocinante. Verdi non era né l'uno né l'altro: è persino superfluo ripeterlo. Certo, egli deve essere restato schiacciato dal profluvio di Temi e di sviluppi, i quali riescono di una rigorosa forma sinfonica a fare una sintesi poetica della vicenda di straordinaria potenza. Ma Verdi scriveva a un intimo amico, in linguaggio colloquiale, né immaginava mai che il suo epistolario fosse un giorno per esser pubblicato: per principio era sfavorevole a che gli epistolarî artistici venissero resi noti. Tutti sanno che nel lessico colloquiale il termine «matto», «mattacchione», acquista una sfumatura di simpatia, sin di affetto. Si può avanzare l'ipotesi che, sciolta l'eccessiva brevità, l'espressione significhi a un dipresso: «Ma guarda questo bel mattacchione quale cosa incredibile è riuscito a scrivere!». Ciò non significa che l'Ouverture dovesse a Verdi anche piacere; ma credo

che «È matto!!!» contenga il riconoscimento di trovarsi, comunque, di fronte a qualcosa di eccezionale.

Nel 1875 il Maestro fece una tournée europea per dirigerla l'*Aida* e la *Messa da Requiem*. Che l'editore Ricordi annullasse all'ultimo momento il concerto berlinese portò Verdi all'ira. E si capisce: credo che, almeno dall'*Aida* in poi, egli desiderasse il riconoscimento *in partibus infidelium* della sua altissima e raffinatissima arte compositiva: non ostentata, anzi celata, nella raffinatezza e nella dottrina. Seppure ira ancor superiore suscitasse in lui il ricevere tale riconoscimento insieme con la affermazione che la sua arte si era «rigenerata» con l'imitazione di processi compositivi e dello stile di Wagner. Ciò gli avvelenò gli ultimi trent'anni di vita. A Vienna riscosse un enorme successo e trovò a sua volta di livello incomparabile le masse orchestrali e corali. Bülow, e non meraviglia per il suo fanatismo wagneriano, parlò di *un melodramma sotto forma chiesastica*; ma Brahms gli replicò che «un'opera simile può scriverla solo il genio». (Che avrebbe voluto, Bülow, un'opera nello stile «ceciliano»? E con la grandiosa *Messa di Gran* del suocero Liszt come la metteva?). In visita al Conservatorio di Vienna, Verdi ricevette accoglienze regali; volle consultare i manoscritti di Beethoven; in particolare si accorsero, da come esaminava quello della *Sinfonia Eroica*, che la conosceva nei minimi particolari.

Il 9 giugno del 1875 la «Neue Freie Presse» di Vienna pubblicò un articolo intitolato *Verdi in Wien*³¹. Vi apprendiamo non solo che alla Staatsoper il Maestro avesse «trovato eccellente la rappresentazione del *Tannhäuser*»; ma ne ricaviamo un importantissimo giudizio sul Maestro di Lipsia raccolto dall'articolista.

Quando la nostra conversazione cadde su Wagner, Verdi osservò che quel grande genio ha reso incalcolabili servigi all'arte melodrammatica, poiché ha avuto il coraggio di sbarazzarsi delle tradizionali forme barocche; «anch'io ho tentato la fusione della musica con il dramma», disse, «e precisamente nel *Macbeth*, ma non potei scrivere da solo i libretti come fa Wagner. Wagner supera tutti i compositori nella varietà dei colori della strumentazione, solo che si inoltrò troppo sia nella forma che nello stile. All'inizio egli combatté con successo il realismo, più tardi però si allontanò con esagerazione dalla poesia ideale e incorse nel medesimo errore che si era inizialmente fatto un dovere di correggere. La monotonia, dunque, che egli combatte sì vittoriosamente,

minaccia da qualche tempo di dominarlo.

Che cosa significa questa presunta «ricaduta nel realismo»? Non può riferirsi ai *Meistersinger von Nürnberg*, la più ideale e deliziosa delle Commedie in musica, sorella solo del *Falstaff* e con tanti, palesi e segreti legami con esso: salvo il finale inno politico antilatino di Wagner, che colora, pur per breve istante, di luci odiose il più umano sorriso. Per fortuna soccorre un verso di Carducci: *Muor Giove, e l'inno del poeta resta*. Credo dunque che il concetto finale trascritto dall'intervistatore sia da lui stato equivocato. Applicato al *Parsifal*, farebbe ridere chiunque. Non sapremo mai quel che Verdi disse davvero: ci troviamo solo di fronte a un palese errore.

Queste parole di Verdi, nell'attentissimo dosaggio di pesi e contrappesi, hanno il netto sapore dell'autenticità: fuor del passo privo di senso che ho messo in rilievo. Si attagliano, peraltro, alle idee generali del Maestro. Mostrano un'attenzione lucida e del tutto professionistica all'opera del collega; e persino una punta di simpatia che, alla stregua di ciò che leggeremo più innanzi, non pare simulata.

Odioso: non si possono, di nuovo, trovare altri aggettivi: l'atteggiamento dei coniugi Wagner. In novembre dello stesso anno la *Messa da Requiem* venne ripresa nello stesso teatro sotto la direzione del probò Richter: il 2 i coniugi assistettero in un palco al concerto. La sera Cosima annota nel diario: «Abends das "Requiem" von Verdi, worüber nicht zu sprechen entschieden das beste ist»³². Il «del quale la cosa migliore è non parlare affatto», tradotto in latino significa: «che è al di sotto di qualsiasi commento».

Per fortuna Verdi non seppe nulla di questo giudizio, motivato da disprezzo preconetto e invidia. I Diari vennero pubblicati solo in occasione del centenario di Bayreuth. Ben vero, Cosima era assai più estremista del marito; e in lei doveva pesare anche lo stato di insanabile conflitto col padre, che di Wagner era stato il primo e più generoso amico, sovventore e propagandista, ma che aveva, da fervente cattolico, condannato il divorzio della figlia da Bülow, i

figli avuti da Wagner ancora in costanza di matrimonio col discepolo di Wagner e la di lei conversione al protestantesimo per ignobili fini politici. Ma il giudizio così sprezzante non può non lasciare la più amara traccia in chiunque veneri Wagner artista. Non v'era in lui avversione generale nei confronti dell'Italia: possedeva, proprio come Verdi, il culto di Palestrina, di Leonardo Leo³³, di Rossini e di Bellini. In questo il suo gusto coincideva con quello di Verdi!

Inoltre, dal punto di vista della formazione scolastica, proveniva pur egli dalla scuola italiana. Il suo unico insegnante di composizione, il Kantor lipsiense Christian Thomas Weinlig, era stato nel 1807 a Bologna a studiare contrappunto col celebre padre Stanislao Mattei, il più illustre depositario del sommo padre Saverio Martini: ed era stato in quell'occasione precisamente condiscipolo del quindicenne Rossini.

Una testimonianza tardiva e pur essa significativa venne pubblicata nel 1913, per il centenario della nascita di Verdi. Il giornalista Felix Philippi la scrisse per il «Berliner Tageblatt» del 13 luglio 1913 rievocando una sua visita al Maestro avvenuta due anni prima della morte³⁴. Giuseppe gli dichiara:

Fate bene a onorare il vostro maestro. È uno dei più grandi geni. Egli ha reso felici gli uomini e ha donato loro tesori di incommensurabile e inalterabile valore. Voi capirete se io come italiano non comprendo ancora tutto. Ciò deriva dalla nostra ignoranza della saga tedesca, dalla eterogeneità del materiale wagneriano, dal misticismo che vi predomina, dal mondo pagano con i suoi dei e le sue Norne, i suoi giganti e i suoi gnomi. Ma io sono ancora giovane - disse sorridendo l'ottantasettenne maestro con una bonarietà veramente genuina - cerco incessantemente di penetrare nel sublime mondo wagneriano. Gli sono debitore di innumerevoli ore di meravigliosa esaltazione. [...] - E quando gli chiesi a quali lavori wagneriani si sentisse più vicino, se appunto alle «opere» del primo periodo, il *Rienzi* e l'*Olandese*, Verdi rispose:

L'opera che ha sempre suscitato la mia più grande ammirazione è il *Tristano*. Di fronte a questa titanica costruzione resto sempre con immenso stupore: non si riesce a credere che l'abbia scritta e concepita un essere umano. Penso che il secondo atto sia una delle creazioni più sublimi dello spirito umano nel campo dell'invenzione musicale, in particolare per la tenerezza e la sensualità dell'espressione musicale e per la geniale strumentazione. Questo second'atto è meraviglioso. Meraviglioso... semplicemente meraviglioso!...

Il Conati suggerisce che una dichiarazione così appassionata possa (non debba) esser presa *cum grano salis*. Certo, contraddice

assai l'appunto secco secco che recita «Musica bella quando è chiara e vi è il pensiero». Ma erano pur trascorsi venticinque anni.

A tacer d'altre testimonianze, considero decisiva la lettera scritta di getto da Verdi a Ricordi il 15 febbraio 1883, all'indomani della morte di Wagner. Non può leggersi senza commozione. E nulla potrà pareggiare la bilancia a favore del tedesco. Le prime due righe sono vergate in inchiostro violetto.

Triste, Triste, Triste!
Wagner è morto!
Leggendone jeri il dispaccio
Ne fui, stò per dire, atterrito!
Non discutiamo – È una
grande individualità che
sparisce! Un nome che
lascia un'impronta potentissima
nella storia dell'arte!

Ancora un aspetto va rilevato: che unisce i due genî, l'uno all'insaputa dell'altro. Una fastidiosa visione teleologica di Wagner ancora sopravvive: ch'egli fosse un compositore «d'Avanguardia», nel senso post-1945. Vale a dire che fosse alla ricerca di un «progresso» del linguaggio musicale, quello che gli adepti chiamano «emancipazione della dissonanza», alla ricerca di sempre più avanzate frontiere dell'armonia. *Come un fine in sé*. Tutti i passi più arditi dell'armonia di Wagner, a principiarsi dal celebre *accordo del Tristano*, del quale s'è troppo parlato, possono essere, sia pur latamente, compresi nell'ambito delle stesse leggi armoniche presiedenti all'opera di Bach. Egli amplia la forma, introduce lunghi processi modulanti, protrae i procedimenti dissonanti, aumenta il tasso di dissonanze in relazione a quello di consonanze. Ma sempre per il principio fondamentale che la dissonanza non possiede un senso autonomo, lo riceve dal principio fondamentale della consonanza. Il fine del suo stile armonico è espressivo, e se a volte esso pare eccessivo è per gl'inauditi contenuti espressivi coi quali esso si connette. È noto quanto fastidio gli arrecasse il veder imitato il suo stile da altri compositori, quasi che le sue intuizioni fossero *formule applicabili a qualsiasi contenuto*. Avesse ascoltato certi suoi accordi nella piccola borghesia della *Bohème* di Puccini!

Ora, come al solito non teorizzato, lo stesso principio regge la creazione di Verdi. Mai egli considera il linguaggio musicale in quanto tale. Le raffinatezze armoniche e orchestrali che troviamo, per stare a queste sole tre composizioni, nell'*Aida*, nella *Messa da Requiem*, nell'*Otello*, egli si sarebbe indignato se fossero state oggetto di analisi di per sé. Dovevano coesistere *hic et nunc* coll'*effetto* drammatico; e poi, da chi ne fosse all'altezza, deliberate nel ricordo. Onde certi indugi e certe sottolineature su talune bellurie di tal fatta, sciocchi, fatui, da parte di tanti direttori d'orchestra attuali, gli avrebbero fatto salire il sangue alla testa. Né si studiava di mettere ciò in rilievo: il passo drammatico dev'essere inesorabile. Così, a volte è più ardito dello stesso Wagner. Mi piace sognare: se questi fosse vissuto tanto da ascoltare gli accordi iniziali dell'*Otello*, che avrebbe detto? «Ma questa non è più musica, è cacofonia!».

L'ultima dichiarazione da ricordare è quasi un compendio della poetica di Verdi. Dico un compendio per l'abituale laconicità e il tanto ricordato suo fastidio per il teorizzare. Si trova in una lettera del 17 luglio 1875 a Opprandino Arrivabene, che si mostra ancora una volta uno dei favoriti confidenti³⁵.

Chi vuol essere melodico come *Bellini*, chi armonista come *Meyerbeer*. Io non vorrei né l'uno né l'altro, e vorrei che il giovane quando si mette a scrivere, non pensasse mai ad essere né melodista né armonista, né realista né idealista, né avvenirista, né tutti i diavoli che si portino queste pedanterie. La *melodia* e l'*armonia* non devono essere che mezzi nella mano dell'artista per fare della *Musica*, e se verrà un giorno in cui non si parlerà più né di *melodia* né di *armonia* né di scuole tedesche, italiane, né di *passato*, né di *avvenire*, ecc. ecc. allora forse comincerà il regno dell'arte.

VI

Il processo creativo. Verdi e Balzac. L'impersonalità dell'artista, «occhio di Dio»: Shakespeare, Verdi, Flaubert

Verdi poteva dedicare anche tempo al concepimento di un'Opera nella sua immaginativa. La redazione materiale della partitura era poi straordinariamente rapida; per un certo periodo egli, mi ripeto,

proseguì nell'antico uso italiano di orchestrare addirittura giunto sulla piazza ove sarebbe avvenuta la prima rappresentazione, durante le prove, resosi conto dei rapporti fra voci e orchestra e dell'acustica del teatro. Ciò perché l'ideazione nell'immaginativa era così completa che la stesura seguiva necessariamente. Tuttavia la rapidità proverbiale della sua creazione corrispondeva a un'idea profonda di carattere estetico: la troppa riflessione, che genera lunghi tempi compositivi, nuoce all'unità stilistica, all'organicità dell'Opera. Potremmo dire - ma qui non adopera la favorita espressione - nuoce alla *tinta*.

Un'importante dichiarazione, la quale, come sempre, si presenta come una *res facti* e non come una riflessione estetica, quale invece è, si legge in una lettera a Camille Du Locle dopo la prima rappresentazione del *Don Carlos*.

Nei vostri teatri musicali (sia detto senz'ombra di epigramma) vi sono troppi sapienti! Ciascuno vuole giudicare a norma delle proprie cognizioni, de' suoi gusti e, quel che è peggio, secondo un *sistema*, senza tener conto del carattere e dell'individualità dell'autore. Ciascuno vuol dare un parere, vuol emettere un dubbio, e l'autore vivendo per molto tempo in quell'atmosfera di dubbi non può fare a meno, a lungo andare, di non essere un po' scosso nelle sue convinzioni e finire a correggere, ad aggiustare, o per meglio dire, guastare il suo lavoro: in questo modo si trova alla fine, non un'opera di getto, ma un *mosaico*, e sia pur bello quanto si voglia, ma sempre *mosaico*. - Mi si opporrà che all'*Opéra* avvi una filza di capi-d'opera fatti in questo modo. Sian pure capi-d'opera; ma siami permesso dire che sarebbero ben più perfetti se non vi si sentisse di tratto in tratto la *pezza* e l'*aggiustatura*. Nessuno negherà certamente il genio a Rossini: ebbene, malgrado tutto il suo genio, nel *Guillaume Tell* si sente questa fatale atmosfera dell'*Opéra*, e qualche volta, benché più di rado che negli altri autori, si sente che vi è qualche cosa di più, qualche cosa di meno, e che l'andamento non è così franco e sicuro come nel *Barbiere*.

E, più innanzi:

Ciò vi parrà un po' tirannico... ed è forse vero; ma se l'opera è di getto, l'idea è una, e tutto deve concorrere a formare questo *UNO*.

Di certo le espressioni di *pezza* e *aggiustatura* hanno per principal oggetto Meyerbeer, il quale componeva lentamente, laboriosamente e faticosamente; pur se Verdi lo apprezzasse. Ancora più avanti³⁶:

Io credo all'*ispirazione*: voi altri alla *fattura*; ammetto il vostro *criterio* per discutere: ma io voglio l'entusiasmo che a voi manca per sentire e giudicare. Voglio l'Arte in qualunque siasi manifestazione, non l'*amusement*, l'*artificio* e il *sistema* che voi

preferite.

Balzac aveva per Meyerbeer una considerazione eccessiva: nel romanzo *Gambara* svolge un'analisi di *Robert le Diable* che, mettendone in luce le qualità, ne cela i difetti³⁷. In questo romanzo c'è anche la minuziosa descrizione da parte di Paolo Gambara, musicista utopista e fallito, di un proprio capolavoro immaginario, il Grand-Opéra *Mahomet*. E l'esposizione di un suo sistema teorico, il quale, prevedendo su base scientifica l'allargamento progressivo dell'armonia, è forse un germe delle teorie di Adrian Leverkühn, il protagonista del *Doktor Faustus* di Thomas Mann. Ma al culmine del suo giudizio Balzac poneva Mozart e Rossini, che sovente nella prima metà del secolo vengono appaiati: per tutti, da Schopenhauer. Or, all'interno di uno degli ultimi romanzi, *Cousine Bette*, possiamo leggere due pagine di meditazione estetica di singolare profondità. Vengono a toccare anche Rossini e il suo abbandono della composizione dopo il *Guillaume Tell*; ma ancor più colpisce l'affinità del Maestro del romanzo con l'estetica di Verdi. Il rapporto fra concezione ed esecuzione è complesso, difficile; quando le due non s'identificano l'opera può addirittura non nascere. La creazione irriflessa, di getto, è il segno del genio; e tuttavia, fecondissima contraddizione, dev'essere accompagnata dalla massima rifinitura artistica - la quale, osiamo dire, non è sempre un aspetto del suo stile, per quanto tormentate fossero le bozze che rimandava in tipografia quasi illeggibili per le correzioni e per quanto ciò gli costasse di penali da pagare agli editori. Nel passo che leggiamo s'incomincia a parlare d'uno scultore; ma il discorso assume subito una portata universale.

Wenceslas, né poète et rêveur, avait passé de la conception à l'exécution, en franchissant sans les mesurer les âbîmes qui séparent ces deux hémisphères de l'art. Penser, rêver, concevoir de belles œuvres, est une occupation délicieuse. C'est fumer des cigares enchantés, c'est mener la vie de la courtisane occupée à sa fantaisie. L'œuvre apparaît alors dans la grâce de l'enfance, dans la joie folle de la génération, avec les couleurs embaumées de la fleur et les sucs rapides du fruit dégusté par avance. Telle est la conception et ses plaisirs. Celui qui peut dessiner son plan par la parole, passe déjà pour un homme extraordinaire. Cette faculté, tous les artistes et les écrivains la possèdent. Mais produire! mais accoucher! mais élever laborieusement l'enfant, le coucher gorgé de lait tous les soirs, l'embrasser tous les matins avec le cœur inépuisé de la mère, le lécher sale, le vêtir cent fois des plus belles jaquettes qu'il déchire incessamment; mais ne pas se rebuter des convulsions de cette folle vie et en

faire le chef-d'œuvre animé qui parle à tous les regards en sculpture, à toutes les intelligences en littérature, à tous les souvenirs en peinture, à tous les cœurs en musique, c'est l'exécution et ses travaux. La main doit s'avancer à tout moment, prête à tout moment à obéir à la tête. Or, la tête n'a pas plus de dispositions créatrices à commandement, que l'amour n'est continu.

Cette habitude de la création, cet amour infatigable de la maternité qui fait la mère (ce chef-d'œuvre naturel si bien compris de Raphaël!), enfin, cette maternité cérébrale si difficile à conquérir, se perd avec une facilité prodigieuse. L'inspiration, c'est l'occasion du génie. Elle court non pas sur un rasoir, elle est dans les airs et s'envole avec la défiance des corbeaux, elle n'a pas d'écharpe par où le poète la puisse prendre, sa chevelure est une flamme, elle se sauve comme ces beaux flamants blancs et roses, le désespoir des chasseurs. Aussi le travail est une lutte lassante que redoutent et que chérissent les belles et puissantes organisations qui souvent s'y brisent. Un grand poète de ce temps-ci disait en parlant de ce labeur effrayant: «Je m'y mets avec désespoir et je le quitte avec chagrin». Que les ignorants le sachent! Si l'artiste ne se précipite pas dans son œuvre, comme Curtius dans le gouffre, comme le soldat dans la redoute, sans réfléchir; et si, dans ce cratère, il ne travaille pas comme le mineur enfoui sous un éboulement; s'il contemple enfin les difficultés au lieu de les vaincre à une à une, à l'exemple de ces amoureux des féeries, qui, pour obtenir leurs princesses, combattaient des enchantements renaissants, l'œuvre reste inachevée, elle périt au fond de l'atelier, où la production devient impossible, et l'artiste assiste au suicide de son talent. Rossini, ce génie frère de Raphaël, en offre un exemple frappant, dans sa jeunesse indigente superposée à son âge mûr opulent. Telle est la raison de la récompense pareille, du pareil triomphe, du même laurier accordé aux grands poètes et aux grands généraux³⁸.

Le ragioni del cosiddetto *silenzio* di Rossini dopo il *Guillaume Tell* sono più complesse di quanto Balzac non supponga: c'entra sia il fatto che la sua troppa intelligenza lo facesse sentire schiacciato al paragone con Bach, Haydn, Mozart, Beethoven, i suoi idoli; sia la terribile crisi depressiva nella quale incominciò a precipitare negli anni Trenta e durò venticinque anni: insieme con le conseguenze d'una malattia venerea: egli parla di *opprobrio de la faculté*. Ma, certo, a Parigi egli s'era messo a riflettere, a calcolare: e questo eccesso di riflessione è fra le cause della sua perdita di coraggio. Si tratta d'una crisi tragica e terribile, ch'egli volle mascherare con motti di spirito per non ostentare la sua sofferenza, carattere aristocratico com'era.

Ma colpisce quanto, ampiamente sviluppato rispetto alla concisione alla quale Verdi ci abitua anche fuor della musica, il discorso di Balzac coincida con quello di Verdi. Uno dei suoi elementi è la rifinitura compositiva: ch'è un aspetto della creazione del Maestro forse ancora non abbastanza considerato. Infatti,

l'ultima, e capitale dichiarazione del Maestro che qui va citata viene raccolta da Gino Monaldi; e coincide, nella sua icasticità, con la pagina di Balzac: «per scriver bene occorre poter scrivere rapidamente, *quasi d'un fiato*, riservandosi poi di accomodare, vestire, ripulire l'abbozzo generale; senza di che si corre il rischio di produrre un'opera a lunghi intervalli, con una musica a mosaico priva di stile e di carattere...»³⁹.

Il discorso di Honoré soffre eccezioni. Una sarebbe stata forse troppo di là dalla portata del suo gusto musicale, se fosse vissuto di più. Pensando ai tempi di concepimento del *Ring* di Wagner vediamo che la possente organizzazione creativa del Maestro riesce a riprenderne il filo interrotto per anni. Fra il II e il III atto del *Siegfried* trascorrono il *Tristan und Isolde*, la versione parigina del *Tannhäuser* e i *Meistersinger von Nürnberg*. Ma Verdi avrebbe potuto obiettare che, pur ambedue sublimi, la disparità stilistica fra II e III atto del *Siegfried* tuttavia si coglie. Forse è addirittura un aspetto del fascino del capolavoro. Invece, sol che fosse vissuto ancora sette anni, Balzac si sarebbe trovato di fronte alla *Madame Bovary*. Col suo genio e con la sua generosità ne sarebbe stato entusiasta. Ma il procedimento creativo di Flaubert è l'opposto, non solo del suo, anche della legge creativa indicata nella pagina or letta e, insieme, a quella prescritta da Verdi; e alla fine ne nascono capolavori ancor superiori a quelli dell'illustre predecessore nel romanzo. La lenta pianificazione, la rifinitura spinta all'eccesso, il non darsi scadenze di consegna e l'arrivare alla pubblicazione solo quando l'opera è perfetta. Guai a scambiare tale lenta pianificazione con quella di Meyerbeer, che non componeva organicamente ma piuttosto laboriosamente sommava brano a brano.

Un'osservazione liminare. Rossini è considerato il Raffaello della musica, insieme con Mozart o dopo di lui. Ho già affrontato il tema, osservando che il Raffaello grandioso della *Scuola di Atene* e delle *Stanze* ha piuttosto un ductus beethoveniano. Ma certo il paragone è fondato. In uno dei più impressionanti romanzi, *Cousin Pons*, Balzac ha la finissima intuizione, ripresa da Heine, di attribuire a Chopin la qualifica di Raffaello della musica, contrapponendogli

Liszt quale Dante. Ciò è vieppiù notevole in quanto, all'epoca del romanzo (1846) il Maestro ungherese non aveva scritto né la straordinaria *Après une lecture de Dante. Fantasia quasi Sonata* né la monumentale *Sinfonia «Dante»*. Balzac aggiunge che Chopin e Liszt sono «les deux organisations musicales qui se rapprochent le plus de celle de Paganini». Qui va rilevato un equivoco diffuso all'epoca anche presso i più grandi, compresi Schumann, Liszt e Brahms. Paganini è un fenomeno sociale di rilevanza enorme: la sua presenza di mirabolante esecutore ha addirittura modificato il costume musicale, essendo alla base del moderno concerto solistico. L'immaginazione del mondo romantico francese e tedesco fu letteralmente sconvolta dal fenomeno Paganini. Ma, sotto il profilo musicale stretto, Paganini è compositore modestissimo: le sue opere migliori si debbono, appunto, a Schumann, Liszt e Brahms.

Ora ci resta da affrontare un tema ancor più centrale. E da risolvere quella che appare una contraddizione di fondo del mio discorso protratta lungo tutto il libro. Io affermo esservi temi fondamentali risonanti nell'immaginativa creatrice di Verdi: l'amor paterno, il senso dell'onore, l'amor di patria. L'eros, mi ripeto, gl'interessa quando si trasfigura in sacrificio, non allo stato puro. Ma affermo del pari che il Maestro condivide con Virgilio, Shakespeare e Mozart, e forse in parte ne deriva, una qualità propria solo agli artisti sommi. L'essere come l'occhio di Dio, l'essere capace di contemplare tutto e tutti da un'eguale distanza, e di rappresentare con la stessa perfezione qualsiasi carattere, qualsiasi sentimento: quand'anche all'uomo fosse quanto di più alieno. Il sommo creatore scaccia il proprio *ego* dalla creazione; acquisisce la sublime obiettività, la sublime impersonalità. Ecco perché è l'occhio di Dio. E qui dobbiamo tornare a Flaubert.

Il creatore de *La Traviata* ben avrebbe potuto leggere la *Madame Bovary*. Le vicende sono parallele, e si terminano ambedue con la morte della protagonista; la quale è nelle due opere una donna perduta. Sono parallele ma opposte. Violetta muore per sublime sacrificio; Emma è costretta a morire per aver fallito, le sue illusioni di sottocultura avendola condotta a rovinarsi la psiche e

l'esistenza. Ma mentre componeva il suo primo capolavoro (dico primo pur convinto, contro l'opinione dominante, che già lo sia la prima versione della *Tentation de Saint Antoine*), Gustave scriveva a Louise Colet. La lettera è del 14 dicembre 1853, dunque nove mesi e otto giorni dopo la prima rappresentazione alla Fenice dell'Opera di Verdi.

C'est une délicieuse chose que d'écrire, que de ne plus être *soi*, mais de circuler dans toute la création dont on parle. Aujourd'hui par exemple, homme et femme tout ensemble, amant et maîtresse à la fois, je me suis promené à cheval dans une forêt, par un après-midi d'automne, sous les feuilles jaunes, et j'étais les chevaux, les feuilles, le vent, les paroles qu'ils se disaient et le soleil rouge qui faisait s'entre fermer leurs paupières noyées d'amour ⁴⁰.

Queste parole sarebbero parse a Verdi solo enfasi romantica, là dove sono la vibrazione d'un sublime panteismo artistico. Ma egli è nel contempo il Duca, Rigoletto, Gilda, Sparafucile, Maddalena, l'ambiente di Corte, il vento della tempesta e l'acqua del Mincio. Me ne sto solo al *Rigoletto*; lo stesso può dirsi di creazioni ancor più complesse nella psicologia come *Les Vêpres siciliennes* o il quasi indecifrabile *Don Carlos*. A non dire di Azucena del *Trovatore*. O della tempesta dell'*Otello*. Questa donna, a causa delle terribili persecuzioni avvenute alla madre e continuate su di lei, è una pericolosa schizofrenica: capace d'odio e d'amore per la stessa persona. Ama con violentissimo amor materno Manrico, che pure, *ella sola*, sa non esser suo figlio ma fratello del conte di Luna. Ma lo manda freddamente al ceppo perché su di lei agisce più l'amore di vendicare la madre che quello di proteggere colui che l'ama come figlio: e le basterebbe una parola a salvarlo. Quale altro compositore avrebbe posseduto la shakespeariana obiettività per dar alta vita artistica a un mostro siffatto? Con espressione ancor più chiara il Maestro, a *Bovary* pubblicata, scrive a una nuova amica, il 18 marzo del 1857. E ricordiamo l'impareggiabile *inventare il vero* di Verdi.

Madame Bovary n'a rien de vrai. C'est une histoire *totale*ment inventée; je n'y ai rien mis ni de mes sentiments ni de mon existence. L'illusion (s'il y en a une) vient au contraire de *l'impersonnalité* de l'œuvre. C'est un de mes principes, qu'il ne faut pas *s'écrire*. L'artiste doit être dans son œuvre comme Dieu dans la création, invisible et tout-puissant, qu'on le sente partout mais qu'on ne le voie pas⁴¹.

Poi abbiamo parole che giudico conclusive e che mi appaiono definire una coincidenza dell'estetica creativa dei due genî. Nel dicembre del 1875 la sua amica George Sand gli rimprovera scioccamente di ricercare solo la forma, di non esprimere nei suoi romanzi una convinzione personale, e di «dimenticare l'uomo»: «On veut trouver l'homme au fond de toute histoire et de tout fait». Il Maestro le risponde:

Quant à mes manques de conviction, hélas! les convictions m'étouffent. J'éclate de colères et d'indignations rentrées. Mais dans l'idéal que j'ai de l'Art, je crois qu'on ne doit rien montrer des siennes et que l'artiste ne doit pas plus apparaître dans son œuvre que Dieu dans la nature. L'homme n'est rien, l'œuvre tout ⁴²!

Il 6 febbraio del 1876, conia di nuovo *l'inventare il vero* del Maestro italiano:

Quant à laisser voir mon opinion personnelle sur les gents que je mets en scène, non, non, mille fois non! Je ne m'en reconnais pas le droit. Si le lecteur ne tire pas d'un livre la moralité qui doit s'y trouver, c'est que le lecteur est un imbécile ou que le livre est faux au point de vue de l'exactitude. Car, du moment qu'une chose est vraie, elle est bonne... Et notez que j'exècre ce qu'on est convenu d'appeler le *réalisme*, bien qu'on m'en fasse un des pontifes⁴³.

Quando una cosa è vera, ecco che è buona. Quando è vera artisticamente, è chiaro. Sembra detto da Verdi. Come sembra detto da Verdi quel che scrive alla stessa petulante destinataria il 14 marzo: «À force de chercher, je trouve l'expression juste, qui était la seule et qui est, en même temps, l'harmonieuse. Le mot ne manque jamais quand en possède l'idée». Rileggiamolo subito insieme: «A forza di cercare, trovo l'espressione giusta, la sola, ch'è, nello stesso tempo, quella armoniosa. La parola non manca mai quando si possiede l'idea».

Forse Shakespeare non ha mai teorizzato, né compreso, di essere, come Virgilio e Mozart, l'occhio di Dio. Verdi lo è, ma la sua ripugnanza a teorizzare non l'ha mai portato a dichiararlo in tali termini; il principio dell'obiettività e dell'impersonalità è in lui così fortemente attuato che deve averlo pensato, in qualche forma a lui consona.

Non so se il Maestro di Croisset abbia mai ascoltato un'Opera di Verdi. Nella *Madame Bovary* abbiamo una descrizione della *Lucia*

di *Lammermoor* eseguita a Rouen, Edgardo interpretato dal tenore Lagardy; e il tono è acre. La *Correspondance* edita in quattro volumi dalla *Pléiade* non contiene, ed è deplorablevolissimo, né un indice analitico né un semplice indice dei nomi. Ed è più facile immaginare ch'egli, nella sua vita di recluso dedicata solo a scrivere con uno *studio matto e disperatissimo*, non abbia avuto gran tempo per la musica. Pure, un procedimento stilistico identico unisce il compositore e lo *scrittore*; e non è stato notato da alcuno. Per illustrarlo rimando al capitolo sulla *Traviata*. Il solo artista più pessimista di Verdi non lo conosceva di persona: di fama tardivamente, se il successo mondano della *Salammbô* lo portò nel 1863 a sognare che il Maestro, ancor più di Berlioz, la mettesse in musica su di un testo poetico all'occasione redatto da Théophile Gautier - il soggetto meno idoneo a Verdi che si potesse immaginare; e forse non ne era conosciuto. Ma esistono fra loro troppe affinità spirituali, per diversi che fossero i caratteri umani⁴⁴.

Siamo tornati a parlare della banda e della sua funzione drammatica in Verdi. Questo argomento andrebbe ampiamente sviluppato. Da una parte è, come scrivo, un mero segno del mondo esterno, un segno neutro. Altre volte ha funzione connotativa. All'inizio del *Rigoletto*, connota la volgarità d'animo della corte del Duca, e l'eleganza delle danze affidate alla banda degli archi corregge tale volgarità ricordando che la Corte è pur retta da un'etichetta. Qui non faccio che ripetere quanto sopra esposto. Nel *Nabucco* dialoga con l'orchestra a mo' di un vero Concerto Grosso, e simboleggia la schiacciante potenza del vincitore babilonese. Nell'*Aida* ha una funzione simile, ma realizzata con ben maggiore raffinatezza: incarna la pompa cerimoniale. Ne *Un ballo in maschera*, la squisitezza quasi estenuata della sua musica appare una sintesi della gentilezza dell'animo di Riccardo e, nella sua melancolia, un presagio, non della sua tragica morte, ma della sua decisione di rinunciare all'amore. Ne abbiamo parlato e ripareremo⁴⁵.

I tradimenti della «tradizione»

Nel dicembre del 2018 s'è assai, e variamente, del *Rigoletto* parlato dopo due diversissime messinscene, l'una all'Opera di Roma, l'altra al Teatro Lirico di Cagliari. Ho ricordato che con la regia la musica di Verdi contiene persino l'ambientazione, naturale e scenografica; e solo il rispetto di essa attua la verità artistica della sua creazione (ciò vale anche per il ridicolo allestimento dell'*Attila* che ha aperto la stagione della Scala). E il *Rigoletto* è la massacrata fra le Opere di Verdi per le violazioni del testo musicale: tagli, aggiunte di pause, storpiature, note alterate, inaccettabili cambi di tempo, «parlando», effettacci che per voler realizzare il grottesco sono solo grotteschi. Basta ascoltare anche le più celebri incisioni. In genere i cantanti non italiani, pur ottimi in altro repertorio, indulgono in questi effetti nella stolidità convinzione che la musica italiana abbia qualcosa di pittoresco e poco legato alla forma. Ciò vale anche per molti direttori d'orchestra, pur ottimi in altro repertorio⁴⁶. Fra i tanti grandi italiani s'evetta, per articolazione e capacità di canto e varietà di accenti e articolazione del «declamato», Giuseppe Taddei: nella sua incisione il direttore è l'eccellente Angelo Questa⁴⁷. Ma anche i migliori interpreti, e con l'avallo di direttori solitamente rigorosi, non resistono nel monologo di Rigoletto del I atto, a un effetto volgarissimo. Sulla «i» di *È follia*, Verdi vuole un *Mi* pronunciato *pianissimo*: è un monologo di angoscioso dubbio di un uomo avvolto dalla notte, prima ch'esplosa il Do maggiore della gioia a Rigoletto procurata dall'incontro con la figlia. Si legga il testo e s'intenda la volgarità del lunghissimo, reboante *Sol* in luogo del *Mi* ⁴⁸.

Non resistono di fronte a un lunghissimo, banalissimo *Mi bemolle* subito prima del Finale del II atto su «Un vindice *avrai*»: ma Verdi vuole un secco, rapido *Do*, il quale fa da «nota comune» per la - inattesa - modulazione a La bemolle maggiore di *Sì, vendetta, tremenda vendetta* ⁴⁹: e si provi di nuovo a immaginarlo leggendo il testo autentico. È l'imperatorio tono del comando: perché in questo momento Rigoletto crede di poter essere arbitro della vita del Duca. Lo stesso tono breve e imperatorio col quale,

sempre sul *Do*, il Conte, nel IV atto del *Trovatore*, profferisce «Colui vivrà!».

Questo è uno dei punti chiave dell'Opera. E si deve a Verdi. Non solo sua è l'invenzione della situazione drammatica onde si chiude il II atto: egli, in una lettera a Piave del 20 gennaio 1851, gli detta il contenuto e persino lo schema metrico dei versi, abitudine a lui consueta: quello anapestico definitivo.

Intanto io scrivo ed anche il secondo atto è quasi terminato: dico *quasi* perché la stretta del Duetto finale riesciva fredda a motivo delle parole che dice *fra sé* Gilda. Vedo che due attori che dicono le loro faccende uno da una parte e l'altro dall'altra specialmente nei *tempi mossi* non fanno effetto. Ho pensato dunque di rifare questa stretta ma bisogna che tu mi ajuti e ti propongo un metro *decasillabo* facile per te per fare più presto e ti dirò anche le mie idee; farai come vorrai ma bada vi sia il dialogo...

Dopo il verso «Oh vecchio t'inganni un vindice avrai»

RIGOLETTO

Sì vendetta, vendetta

[etc.]

Il Conati osserva che con questo *Do* Rigoletto raccoglie e fa sua l'ultima parola di Monterone, condotto in prigione (quindi al patibolo?) e convinto che la sua maledizione sia per essere senza effetto. Nella retorica musicale la vendetta, sia o no motivata da un affronto subito, è un sentimento *negativo*, degno di condanna: onde la sua manifestazione avrebbe da essere in modalità «minore»: come in Pizarro nel *Fidelio*; salvo il terribilmente sinistro «maggiore» di *Triumph!* Ma quella di Rigoletto è l'esplosione di un furore costretto per una vita intera a essere represso, un'esplosione così potente che non può non essere in uno sfarzoso modo maggiore perché coincide con la forza vitale stessa del personaggio. E proprio perché Verdi descrive un furore troppo a lungo rattenuto il *Mi bemolle* lungo aggiunto dai baritonacci è, oltre che una volgarissima violazione del testo, un'incongruenza drammatica. Il *Do* di «avrai» precipita immediatamente sul *La bemolle* di «Sì vendetta, tremenda vendetta», come cosa immediata, necessaria. Ripeto: i direttori d'orchestra che l'hanno consentito e consentono sono più colpevoli dei cantanti, e i soprintendenti che si piccano d'esser colti musicologi e se ne gloriano hanno da esser oggetto di riso e insieme di compatimento:

non fosse che il danno prodotto dai loro cervelli ridonda sulla vita musicale...

L'esplosione di terribile trionfo erompe in bocca a Rigoletto insieme con i legni e la tromba in posizione di rilievo, che quasi si fa il suo «doppio». Chiosa il Budden: «Pochi noteranno che nell'eccitazione del momento Verdi è tornato a un'orchestrazione alquanto rozza». Noi notiamo, invece, che siffatte svenevolezze di gusto sono uno dei rari limiti culturali dell'illustre Scrittore.

I tenori e i direttori d'orchestra indulgono in tempo lento, pause, sospiri, «rallentando», nel grande Recitativo del Duca col quale si apre il II atto, *Ella mi fu rapita*. Ch'è invece l'esplosione del furore di un onnipotente despota il quale, per «contrasto d'affetti», per un istante poi vuol illudersi che un amore – ancora *non consumato*: ecco, mi ripeto, la chiave – sia per dargli quella profondità di sentimento che nell'eros egli si gloria di non possedere. Tutto questo, e tante cose ancora, attribuisce a Verdi una volgarità musicale e drammatica che poi, per una erratissima convinzione, viene considerata propria dell'Opera cosiddetta «verista». Verdi era così certo del criterio (*il carattere*) con il quale ogni particolare della sua creazione è concepito che più volte negò ai teatri che non rispettavano il primo e la seconda l'autorizzazione a mettere in scena le sue Opere. L'edizione critica del *Rigoletto*, apparsa nel 1983 a cura di Martin Chusid, viene tuttora poco adottata dai teatri; ma è soprattutto la testa degl'interpreti che andrebbe radicalmente modificata, un'edizione critica non essendo che il primo strumento per una comprensione drammatico-musicale a pochi concessa. Non tutti i direttori d'orchestra che l'hanno adottata hanno poi ben concertato e diretto l'Opera. Anzi, quasi nessuno. James Levine non l'adottò. Ma a parte i punti segnalati concerta e dirige con sintesi, drammaticità, eleganza, ben superiori a chi si vantò di essere il primo a fare il «vero» *Rigoletto* dopo Toscanini», prescelse quale protagonista un fiero aritmico stonatore e non fu capace, per il tempo adottato, di tenere insieme banda e palcoscenico all'inizio del I atto. Detto generalmente: Verdi è Maestro ammantato d'ignoranza ed equivoci.

A Cagliari la regia di Pier Francesco Maestrini, con le scene di

Juan Guillermo Nova, reintroduce la Mantova di Giulio Romano e il Mincio, in luogo della Repubblica Sociale dell'Opera di Roma. Soprattutto, a Cagliari un grande direttore e concertatore, Elio Boncompagni, scomparso ottantaseienne a ottobre in piena forza fisica e artistica, ripristina la classicità della partitura: trasparente l'orchestrazione, sì da mostrare quanto cameristica essa sia; plastico, rilevato, il contrappunto: il Quartetto così eseguito è un modello interpretativo; stacchi di tempo in rapporto fra loro come in una Sinfonia classica, sì da far coincidere scienza e arte; e la volontà di Verdi attuata fino in fondo. I lunghi colloqui che negli anni ho avuti con Boncompagni sono valsi a illuminarmi più di ogni altra cosa sulla natura del *Rigoletto*, come del *Trovatore*, come del *Don Carlos*. Dopo la «prima» a Cagliari, ho sentito qualcuno commentare: «Non sembra Verdi, sembra Beethoven!». Questa *sancta simplicitas* voleva dire una verità più grande: Rossini e Verdi sono, insieme, il nostro Mozart e il nostro Beethoven⁵⁰.

¹ *Bello è il brutto e brutto il bello*. Lo cantano le Streghe nella Scena Prima del *Macbeth* di Shakespeare.

² Sin dall'inizio Hugo non riuscì a darla a bere a Scribe. L'inventore del teatro a produzione industriale, l'uomo che, dal punto di vista tecnico, meglio conosceva dall'interno il meccanismo del teatro, riteneva Hugo nient'altro che uno il quale aveva trasposto nel Dramma storico le tecniche a sensazione del *mélodrame*, ossia del teatro di *boulevard* misto di parole e musica, con effetti di un pathos eccessivo fatto per le platee di bocca buona. Nel 1833 egli scrisse *Une Répétition générale*, una Commedia intesa quale parodia della *Lucrece Borgia* di Hugo: il Dramma cosiddetto romantico del quale autore non è per lui «que la reprise des vieux mélodrames rénovés à l'aide de quelques artifices sans cesse repris».

³ Si noti che le due trombe emettono un *Sol diesis*: la seconda, all'ottava grave, non è una nota «comoda» per lo strumento. Verdi l'ha scelta di proposito.

⁴ Mi limito a citare i casi principali. Per il resto, e per Hugo in musica fuor dell'Italia, basta consultare le voci enciclopediche.

⁵ È ben noto che Bellini divisò anch'egli già nel 1830 un'Opera tratta dal recentissimo *Hernani*, abbozzi della quale sarebbero stati usati nella *Sonnambula*. Non conosco l'*Ernani* di Vincenzo Gabussi, su Libretto di Gaetano Rossi, rappresentato agli Italiens a Parigi nel 1834, né l'*Hernani* di Alberto Mazzucato, finissimo critico musicale, rappresentato al Carlo Felice di Genova nel dicembre del 1843. Mazzucato aveva già nel 1838 tratto un'Opera, *L'Esmeralda*, da *Nôtre Dame de Paris*.

⁶ Un testo fondamentale sulla struttura e sull'ideologia dell'opera di Verdi è il libro di un Maestro della letteratura italiana, Luigi Baldacci, *Libretti d'opera e altri saggi*, Firenze, Vallecchi, 1974: in ispecie nei capitoli alle pp. 151-217. L'Autore mostra come la struttura quasi fissa delle Opere di Verdi parta da una rivolta contro il Padre, effettivo o incarnato

in una figura che ne fa le veci, il quale è il simbolo d'una società paternalistica e repressiva, per il fine della conservazione patrimoniale; e le sue osservazioni sulla «censura», intesa come trasposizione a un livello poetico «alto» dei vocaboli d'uso quotidiano, sono ancor più pregnanti di quelle di altri autori. Le analisi e i raffronti interni – e rispetto a testi di altri compositori, Rossini, Bellini, Donizetti – sono condotti con conoscenza e lucidità impareggiabili. I giudizi di valore *musicale*, derivino o meno da tali analisi, di questo Autore ch'è stato fra i grandi amici della mia vita, non mi trovano, tuttavia, sempre concorde. Egli cade, fra l'altro, nel luogo comune della sottovalutazione del valore musicale delle Opere dei cosiddetti «anni di galera»; in quello che *La forza del destino* sia un'Opera in parte mancata per il non possedere una «tinta» unitaria: laddove, nelle sue peripezie, nella sua mescolanza di comico, di tragico, di realistico, è una vera ricreazione romantica del barocco *Gran Teatro del Mondo*; non riconosce l'influsso che Rossini, di certo, e, oggi documentatamente, ebbe sulla creazione dei propri Libretti, i quali, a suo dire, sarebbero una *res facti* da lui direttamente messa in musica; e così via. Ma dice, fra l'altro, qualcosa di nuovo e importante là ove, nel delineare il rapporto fra Verdi e Boito, dimostra come per la prima volta il Maestro rinuncia *in certa misura* a esser il vero librettista di se stesso, affidandosi maggiormente al poeta.

⁷ Vedi subito *infra*, p. 242.

⁸ L'ultima versione è quella di Venezia, Marsilio, 1992.

⁹ *L'estetica della Bellezza nei «Meistersinger von Nürnberg» di Richard Wagner*, Ariano Irpino, Edizioni Biogem, 2017.

¹⁰ Gabriele Scaramuzza, *Il tema del «brutto» nell'universo culturale verdiano*, in *Verdi 2001*, atti del Convegno internazionale, Firenze, Olschki, MMIII, vol. I, pp. 229-40.

¹¹ Un sol tocco dovrebbe far riflettere gli scrittori che s'incielano del «puro lirismo» etc. di *Caro nome*: nella Coda dell'Aria, entrati già i rapitori, sotto il «tremolo» di violini primi e violoncelli, un sinistro unisono di flauto in posizione grave e fagotto emette, su «pedale», il frammento cromatico *Do naturale-Do diesis-Re diesis*, che addita internamente *a noi* ciò che la scioccherella non riesce a percepire.

¹² Un ringraziamento a Gennaro Carillo per avermi ricordato come finisce l'*Elettra* di Sofocle.

¹³ In Conati, *Interviste e incontri*, cit., p. 378. I ricordi di Pizzi sono d'enorme importanza: egli conobbe il Maestro quando, bibliotecario della fiorentina Laurenziana, potette constatare la portata della sua cultura generale e in particolare nelle arti figurative. Pizzi gli mostrò le opere più gelosamente custodite e riporta giudizi competentissimi del musicista.

¹⁴ Cito una finissima osservazione di Marcello Conati a proposito del Perigordino, che nel I atto segue al mozartiano Minuetto (*ibid.*, p. 224): «Il nome, da Périgord, indica una danza d'origine francese, diffusa peraltro anche nell'Italia settentrionale, dove è nota come *bigordino* (*bigordèn* in territorio emiliano). Lungi dal costituire un residuo del primitivo progetto della *Maledizione*, ambientato alla corte di Francesco I, essa s'inserisce perfettamente in una festa della corte mantovana: ed è anzi probabile che Verdi, con il suo eccezionale intuito per le tradizioni musicali della sua terra, l'abbia sostituito al saltarello previsto nell'*Abbozzo* proprio a causa della trasposizione del dramma dalla corte di Parigi a quella di Mantova». Ad abundandum perspicuissimo aggiungo un'osservazione che il dotto amico Oliviero Marchesi ha avuto la gentilezza d'inviarmi: «A proposito della giustissima affermazione di Marcello Conati (da te citata per sottolineare quanto perfetta sia stata, nel *Rigoletto*, la «mantovanizzazione» del soggetto hughiano), sulla diffusione della Perigordina anche in ambito padano posso offrirti (nel mio piccolo) una conferma. Da buon piacentino, posso dirti che la «musica delle Quattro Provincie» (un folklore musicale poco conosciuto fuori dai suoi confini ma tra i più caratteristici e incontamitati d'Italia,

praticato nel Piacentino, nell'Oltrepò Pavese, nell'entroterra del Genovese e nell'Alessandrino: donde il nome di "Quattro Provincie"), non si basa su canzoni ma su brani strumentali per il ballo, in cui gli strumenti solisti tipicamente in evidenza sono il "piffero" (a torto confuso da molti con il flauto dolce perché, al di là della cavata più possente, il registro del nostro piffero è suppergiù coincidente con quello dell'oboe: il piffero piacentino, insomma, è una sorta di "oboe del folklore") e la cornamusa appenninica, chiamata *mùsa* nel dialetto piacentino. Ebbene, una delle danze più praticate nella musica delle Quattro Provincie, accanto alla Monferrina e alla Giga, è il Perigurdino (sic: al maschile e con la *u.*)».

15 Verdi era già ricorso a sovrapposizione di Motivi, di ritmi, di metri - e addirittura di lingue: coro interno in latino - nella grande scena con la quale si apre il IV atto de *La battaglia di Legnano*. L'effetto musicale e drammatico, sia pur con diversissimo *èthos*, è da lui previsto allo stesso modo: come si vede da quel che scrive al suo poeta drammatico, Salvatore Cammarano: «Permettetemi che vi preghi d'un favore sull'ultimo atto: nel principio, avanti il tempio di S. Ambrogio, vorrei unire insieme due o tre cantilene differenti: vorrei per esempio che i *preti* all'interno, il popolo al difuori, avessero un metro a parte e Lida un cantabile con un metro differente; lasciate poi a me la cura di unirli. Si potrebbe anche (se credete) coi preti mettere dei versetti latini...: fate come credete meglio, ma badate che quel punto deve essere d'effetto».

16 Tale pare a me sostanzialmente parlando, e tale è l'effetto procurato a chi ascolta. In senso formale stretto, si tratta d'una piccola forma bitematica, con secondo Motivo alla dominante, ripresa variata del Motivo principale e Coda.

17 *Ibid.*, p. 93.

18 Le proibizioni dell'autorità hanno talvolta del surreale. Alla «prima» fiorentina del *Macbeth*, nel 1847, per la scena delle apparizioni Verdi, attentissimo alla messinscena, aveva fatto acquistare una sorta di lanterna magica detta *fantasmagoria*: la quale, per produrre effetto, necessitava della sala buia. Ma la sala buia venne proibita *per motivi di decenza*: quasi La Pergola fosse (in platea, dico; in loggione si combinava di tutto) un odierno cinema «porno». Il loggione della «Pergola», con beneficio fisico e spirituale, fu assai praticato dai fratelli Čajkovskij.

19 London, Cassell, 1973; la traduzione italiana è sovente non attendibile.

20 Milano-Torino, Bruno Mondadori, 2010. In appendice il Lavagetto pubblica anche il testo, proposto a Verdi quale accomodamento e da lui rifiutato, de *Il duca di Vendôme*. Nel libro è anche un'interessante storia del *Rigoletto* nei varî e stravolgenti adattamenti del Libretto e con altri titoli, nel cammino in altri teatri italiani subito dopo la prima rappresentazione veneziana.

21 *Id.*, *Quei più modesti romanzi. Il Libretto nel Melodramma di Verdi*, Torino, EDT, 2003, segnatamente alle pp. 17-20.

22 Analisi del significato di *effetto* nel lessico di Verdi alle pp. 18-19 e 72 di Palmiro Pinagli, *Romanticismo di Verdi*, Firenze, Vallecchi, 1967: a parte il titolo infelice, si tratta d'un'opera sagace nella sua ricerca di un'«estetica» di Verdi dalle sparse membra dell'epistolario, e piena di osservazioni acute e originali; ma risente dell'epoca in che venne scritta, soprattutto per la sottovalutazione delle Opere degli anni fra l'*Ermani* e il *Rigoletto*, con l'eccezione del *Macbeth*: insomma, quegli anni che Verdi chiamò «di galera», con ciò consentendo alla letteratura su di lui uno dei più pericolosi equivoci critici. In questo libro (p. 12) leggo un'osservazione rivelatrice: là ove si parla del Maestro interamente disciolto nella sua arte, che si rifiuta di teorizzare su di sé e addirittura afferma che un autore ciò non deve, accosta Verdi a Flaubert.

23 Il primo accusato di colonizzazione territoriale all'Opéra (non un bell'argomento) e insieme di banalità musicale, il secondo di eccesso di cromatismo etc. Per essere un

sommo compositore, non una buona figura, specie per l'aspetto nazionalistico e, diciamo pure, invidioso della prima accusa a Donizetti.

24 Si trattò, in realtà, di una reazione di fastidio verso uno scritto del petulante critico musicale Filippo Filippi, che Verdi a ragione non sopportava. Quando invece gli fallì il meraviglioso progetto d'una Messa funebre collettiva in memoria del Maestro, scrive, il 27 dicembre 1869 da Genova a Giulio Ricordi: «*Temerarj!* grida l'ombra dell'autore dello *Stabat* e della *Petite Messe!!* - Sì signore, temerarj fin che volete, ma qui non c'è rimedio: o lottare o non mettersi in campo. In altri termini (anche questo *sotto voce*): la nostra Messa può sostenersi al confronto dei due lavori di Rossini? Non parlo qui del loro carattere religioso, né della sapienza contrappuntistica di quelle *Fughe*. Creda chi vuole, io son in questo un po' ateo, ma credo nel valor musicale di quei due componimenti, e specialmente nei pezzi a *voci sole* nella cui distribuzione e collocazione Rossini è tanto grande da superare forse persino gli Italiani antichi».

25 I citati volumi del Budden restano, a quasi cinquant'anni di distanza dalla pubblicazione, la principale e più autorevole opera d'insieme dedicata all'analisi e al giudizio critico della musica di Verdi; pur se non ogni giudizio sia da condividersi, parti appaiano invecchiate e vi manchi un capitolo dedicato alla musica sacra, la quale, per l'inscindibilità creazione di Verdi, non può formalisticamente esser avulsa da un'opera d'insieme sul compositore. Le Opere vengono analizzate, o, a dir meglio, pianamente narrate, a grado che la trama si sviluppa; e le osservazioni scaturiscono da conoscenza e dominio, storico e tecnico, dello stile musicale. Quanto al *Rigoletto*, sorprende che l'Autore dedichi righe ammirate all'Aria di Gilda *Caro nome*, sfuggendogliene la funzione drammatica e quella che a me pare una deliberata banalità musicale e psicologica; onde non coglie la metamorfosi del personaggio, e la grandiosa statura da lei acquisita, a cagione dello stupro nel talamo del Duca...

26 L'Autore la definisce opera «di pretenziosa insulsaggine». In fatto, è giusto non preceda l'*Aida*: il Preludio è una sintesi d'atmosfera, e l'inizio miracolosamente sintetico *in medias res* verrebbe distrutto da un lavoro di preventivo sviluppo tematico; ma la valutazione ammirativa del brano sinfonico non può esser smentita.

27 Lettera a Opprandino Arrivabene del 14 ottobre 1878.

28 In Conati, *Interviste e incontri*, cit., pp. 196-200. In questo stesso articolo si coglie una dichiarazione sul *Cid* di Massenet: «trovo che l'orchestra domina troppo; è molto difficile da capire». Ossia, le stesse accuse rivolte agli esordî di Rossini e suoi stessi.

29 *Ibid.*, p. 198.

30 Da ultimo, a integrazione di quanto i francesi hanno scritto sul wagnerismo nazionale, si veda il mio saggio *Martucci, Rocco Pagliara e la rosa dei venti wagneriana: Bayreuth, Parigi, Napoli*, in «Napoli Nobilissima», 2017.

31 Riprodotto e tradotto in Conati, *Interviste e incontri*, cit., pp. 107-12.

32 Cosima Wagner, *Die Tagebücher I*. München, Piper, 1976, p. 946.

33 Si veda, da ultimo, il mio saggio *La tradizione napoletana dei Responsorî per la Settimana Santa. La tenebra della Passione e la luce di Leonardo Leo*, in «Napoli Nobilissima», dicembre 2018.

34 Sempre in Conati, *Interviste e incontri*, cit., pp. 363-9. La traduzione è sua. L'uso del «Voi» in luogo del «Lei» - Verdi dialogava con un estraneo - mi induce il sospetto che l'illustre musicologo traduca dal francese invece che dall'originale.

35 In Annibale Alberti, *Verdi intimo (1881-1886)*, Milano, Mondadori, 1931, pp. 182-3.

36 *I copialettere di Giuseppe Verdi*, a cura di Gaetano Cesari e Alessandro Luzio, Milano 1913, pp. 220-1.

37 *Robert le Diable* la diede a bere anche a Mazzini, il quale, nella *Filosofia della musica*, asserisce che le due più potenti individualità del teatro musicale sono Don Giovanni di

Mozart e il Bertram di Meyerbeer.

³⁸ [Il testo è quello della prima edizione illustrata delle opere di Balzac, Paris, Marescq, 1852. Adopero la traduzione di Francesco De Simone, Milano, Garzanti, 1973, rispettando i capoversi da lui aggiunti].

Wenceslas, nato poeta e sognatore, era passato dalla concezione all'esecuzione, superando, senza misurarli, gli abissi che separano questi due emisferi dell'arte.

Pensare, sognare, concepire delle belle opere è un'occupazione deliziosa. È come fumare sigari che ti mandano in estasi, come condurre la vita della cortigiana che vive a seconda del suo capriccio. L'opera appare allora nella grazia dell'infanzia, e nella gioia folle della creazione, con i colori profumati del fiore e i succhi sapidi del frutto già gustato in anticipo. Tale è la concezione dell'opera d'arte, tali sono i suoi piaceri.

Colui che può dar forma al suo progetto per mezzo della parola passa già per un uomo straordinario. Quella facoltà, tutti gli artisti e gli scultori la posseggono. Ma produrre! ma partorire! ma allevare laboriosamente il bambino, coricarlo satollo di latte tutte le sere, abbracciarlo tutte le mattine con l'amore inesauribile della madre, pulirlo quando è sporco, mettergli cento volte i più begli abitini ch'egli strappa incessantemente, e inoltre non stancarsi mai dei tormenti di quella vita folle e farne il capolavoro vivente che parla in scultura a tutti gli sguardi, in letteratura a tutte le intelligenze, in pittura a tutti i ricordi, in musica a tutti i cuori, questi sono i duri compiti della esecuzione. La mano deve protendersi continuamente, pronta a ubbidire alla testa. Ora, la testa non può creare a comando, così come l'amore non può essere continuo.

L'abitudine della creazione, questo amore infaticabile della maternità che crea una madre (il capolavoro della natura così ben compreso da Raffaello!), infine, quella maternità intellettuale, così difficile da conquistare, si perde con prodigiosa facilità. L'ispirazione è l'occasione del genio. Essa non corre su un rasoio, è nell'aria e vola via con la diffidenza dei corvi; non ha una sciarpa per la quale il poeta la possa afferrare, la sua chioma è una fiamma, ed essa fugge via come quei fenicotteri bianchi e rosa, che sono la disperazione dei cacciatori. Perciò il lavoro è una lotta sfibrante, temuto e insieme amato da quelle belle e potenti costituzioni che spesso ne restano stroncate. Un grande poeta dei tempi nostri, parlando di questo lavoro terribile, diceva: «Mi ci metto con disperazione e lo lascio con dolore».

Che gli ignoranti lo sappiano! Se l'artista non si precipita nella sua opera come Quinto Curzio nell'abisso, come il soldato contro una trincea, senza riflettere, e se, in questo cratere, egli non lavora come il minatore sepolto sotto una frana; se, insomma, si mette a contemplare le difficoltà invece di superarle a una a una, come quegli innamorati delle fiabe, che, per conquistare le loro principesse, combattono gli incantesimi che continuamente si rinnovano, l'opera resta incompiuta, perisce in fondo allo studio, dove la produzione resta impossibile, e l'artista assiste al suicidio del proprio talento. Rossini, quel genio fratello di Raffaello, ne offre un esempio sorprendente, con la sua giovinezza indigente paragonata alla sua opulenta maturità. Questa è la ragione dell'eguale ricompensa, dell'eguale trionfo, dell'eguale alloro accordati ai grandi poeti e ai grandi generali.

³⁹ Gino Monaldi, *Verdi 1839-1898*, Milano, Bocca, 1951 (quarta edizione), p. 208.

⁴⁰ [Traduzione mia].

Quale cosa deliziosa lo scrivere, non essere più *se stessi* ma circolare in tutta la creazione di che si parla. Oggi, per esempio, allo stesso tempo uomo e donna, insieme maschio e la propria amante, ho fatto una passeggiata a cavallo in una foresta, in un pomeriggio autunnale, sotto foglie gialle, ed ero il cavallo, le foglie, il vento, le parole ch'essi si scambiavano e il sole rosso che faceva loro chiudere le palpebre annegate d'amore.

41 [Traduzione mia].

Madame Bovary non ha nulla di vero. È una storia *totalmente inventata*; non vi ho messo niente né dei miei sentimenti né della mia esistenza. L'illusione (se ve n'è una) nasce, al contrario, dall'*impersonalità* dell'opera. È uno dei miei principî, non si deve *scriversi*. L'artista dev'essere nella sua opera come Dio nella creazione, invisibile e onnipotente: che lo si senta dovunque ma che non lo si veda mai.

42 [Traduzione mia].

Quanto alla mia mancanza di convinzioni, ahimé! le convinzioni mi soffocano. Scoppio di collere e d'indignazioni represses. Ma, nell'ideale mio dell'Arte, credo che non si deve ostendere nulla delle proprie e che l'artista non deve apparire nella sua opera più che non appaia Dio nella creazione. L'uomo non è nulla, l'opera tutto!

43 [Traduzione mia].

Quanto a mostrare la mia opinione personale sulle persone che metto in scena, no, no, mille volte no! Non me ne riconosco il diritto. Se il lettore non ricava da un libro la morale che deve trovarcisi, o il lettore è un imbecille o il libro è falso dal punto di vista dell'esattezza. Giacché, se una cosa è vera, è buona... E osservate che esecro ciò che oggi si è deciso di chiamare il realismo, sebbene dicano che io ne sia uno dei pontefici.

44 Mi spingerò fino ad affermare che il contrappunto ideale tra il dialogo di Rodolphe ed Emma e i Comizi Agricoli quale segno del mondo esterno anticipi procedimenti in futuro cari sia a Ives che a Mahler? Per semplice completezza ricorderò che dal romanzo cartaginese sono state tratte alcune composizioni. Modest Musorgskij avrebbe voluto trarne un'Opera, ma non ne ha lasciato che frammenti dai quali si desume come, a onta del suo genio, egli non abbia compreso lo stile e l'atmosfera della fonte, trasformandola da ghiaccio in melodramma. Ernest Reyer ne trasse una bella Opera, *Salammbô*, rappresentata per la prima volta nel 1890; tuttavia egli non riesce a trasferire nella sua elegante musica il senso di fuga dalla realtà e la perversione rappresentate dal romanzo. Di ancor migliore qualità musicale mi pare la *Salammbô*, in lingua italiana, del compositore Franco Casavola, nato a Modugno, in provincia di Bari nel 1891, rappresentata all'Opera di Roma nel 1948. Nel 1998 (assistetti alla prima rappresentazione parigina) si eseguì una *Salammbô* del compositore francese Philippe Fénelon, nato nel 1952: un non riuscito tentativo di fare Avanguardia non spiacciando troppo ai conservatori. Chi si avvicina di più all'atmosfera sognata da Flaubert è Florent Schmitt: dalle musiche per il film muto di Pierre Marodon (1925) ha tratto una Suite sinfonica di altissima raffinatezza.

Reyer aveva ereditato da Berlioz l'apertura mentale e l'equanimità del giudizio: almeno nei confronti di Verdi. Si recò al Cairo per la prima rappresentazione dell'*Aida* e conobbe il Maestro alla prima dell'*Otello*; e solo allora si sviluppò un cordiale rapporto personale. A quell'epoca era già stato rappresentato il suo *Sigurd*, su poema drammatico di Camille Du Locle, tratto dalla saga nibelungica ma non in stile wagneriano.

45 È molto importante il ripensamento intorno all'uso della banda sul palco da parte dei compositori italiani in quegli anni. Incominciamo da una famosa lettera di Mercadante a Francesco Florimo (il falsario dell'immagine di Bellini, ma condiscipolo dei due sotto Zingarelli) a proposito della propria bellissima *Elena da Feltre*: «Ho continuata la rivoluzione principata nel Giuramento: variate le forme - Bando alle Cabalette triviali, esilio a' *crescendo*. Tessitura corta: meno repliche - Qualche novità nelle cadenze - Curata la parte drammatica: l'orchestra ricca, senza coprire il canto - Tolti i lunghi assoli ne' pezzi concertati, che obbligavano le altre parti ad essere fredde, a danno dell'azione - Poca gran cassa, e pochissima banda» (in Santo Palermo, *Saverio Mercadante...*, Fasano, Schena, 1985, p. 163). Marcello Conati, nell'altro importantissimo libro *La bottega della musica. Verdi e La Fenice*, Milano, ilSaggiatore, 1983, pubblica (p. 165) una lettera a

Piave del Maestro, inteso alla composizione dell'*Attila*, con i seguenti argomenti: «[...] ma io sono stanco di queste bande in scena. D'altronde il soggetto non permette, e non c'è luogo; a meno di fare una marcia alla sortita d'Attila, che allungherebbe inutilmente l'azione.

«Queste bande poi non hanno più il prestigio della novità e sono controsensi perpetui, e frastuoni; poi delle marce io ne ho fatte: una guerriera nel *Nabucco*, ed un'altra solenne e grave nella *Giovanna* che non farò mai più le migliori. E che non si può fare un'opera grandiosa senza il frastuono della banda?... E il *Guglielmo Tell*, ed il *Roberto il Diavolo* non sono grandiose?... Pure non hanno banda! Ormai la banda è una provincialata da non usarsi più nelle grandi città».

Come si vede dalle due epistole, l'uso della banda dai due Maestri è considerato non più di buon gusto. Vieppiù significativo che Verdi la ripristini quando motivi drammatici prevalgono sull'astratto buon gusto.

46 I tagli apportati alle Opere di Verdi, anche all'interno dei pezzi, mostrano che l'interprete non riesce a cernere la forma musicale loro, che coincide con il piano drammatico. Potrei fare un acervo di esempi a disdoro d'interpreti anche celebratissimi.

47 Marcello Conati, nel ricordare la fedelissima incisione diretta da Toscanini, loda per eleganza Carlo Galeffi; e si spinge a considerare l'ottimo dei nostri tempi l'inqualificabile Renato Bruson. *Quandoque bonus dormitat Homerus*.

48 L'orchestra, ossia i soli archi, reca l'indicazione dinamica *ppp*, la quale, automaticamente, s'estende alla voce; e il *forte* è segnato solo quando essa entra quasi tutta, all'inizio dell'*Allegro vivo*, ossia contemporaneamente al *Do* della «a» di «follia»: ma la prescrizione, è ovvio, non concerne il canto.

49 Ancora un abuso, quando Rigoletto sta per gettar in acqua il sacco contenente il da lui creduto corpo del Duca: «All'onda, all'onda». Per due volte canta su «onda» un *Re diesis* della durata di una semibreve che discende su di un *Si* (la tonalità della Canzone del Duca è *Si* maggiore). Molti, quando va bene, prolungano questo *Re diesis*, in specie il secondo, a piacer loro; quando non ne fanno un prolungato *Fa diesis*.

50 Tutta la bibliografia più o meno notevole, sul *Rigoletto*, si trova nel citato libro di Marcello Conati su *Verdi e La Fenice*, e anche nel pur citato *Interviste e incontri*, del medesimo Autore.

CAPITOLO NONO

La Traviata: la «roba» la chiamano Dio

I

Alphonsine Plessis e Marie Duplessis

L'Opera di Verdi è il punto di arrivo, e d'inveramento, di una complessa vicenda. Esso deriva in parte dal Dramma di Alexandre Dumas figlio *La Dame aux camélias* (1852); questo è un adattamento, per certi versi maldestro e mistificante, del romanzo che lo stesso autore pubblicò, con lo stesso titolo, nel 1848. Il romanzo è a sua volta la narrazione di una storia in buona parte autentica, quella di una «cortigiana», famosissima negli anni Quaranta dell'Ottocento, Alphonsine Plessis, la quale, col suo affermarsi nel *demi-monde*, prese il nome di Marie Duplessis.

Per ricostruire i varî gradi che menano a *La Traviata*, l'unica autenticamente grande realtà artistica, occorre incominciare da lontano.

Il lettore attuale non immagina quanto complessa, e a quante gerarchie soggetta, fosse la prostituzione parigina di quell'epoca. Il grado basso ma non proprio infimo, quello delle *grisettes*, esercitava per strada, alla luce del sole - o delle lampade notturne¹. La *grisette*, piccola operaia, sartina, stiratrice, commessa, stringeva anche relazioni senza fine di lucro: era la tipica amante degli studenti del Quartiere Latino. A fianco di essa, esisteva una non meno fiorente prostituzione maschile, praticata anche dagli attori e dai cantanti dei teatri di *boulevard*: su questa, per l'interdizione

sociale non al fatto ma alla sua menzione, sappiamo assai di meno. Essa veniva esercitata nei pressi e sotto i portici del Palais-Royal²; quasi una nemesi, visto che la famiglia di Orléans, a partire da Philippe-Égalité la prostituzione politica aveva nel più basso grado esercitata. Ne abbiamo menzione in Balzac, il quale, credo per primo, parla anche a fondo e senza alcun tono di condanna dell'omosessualità nel mondo carcerario: e soprattutto dei rapporti fra Vitroux e Rastignac, Vitroux e Lucien de Rubempré. Ne avremo la più ampia menzione in Proust: in tale Autore si tratta di un'epoca affatto diversa, sebbene i costumi, proprio per la natura marginale e sottaciuta della realtà, evolvessero meno che nel caso della prostituzione femminile.

V'era poi la *lorette*, che se la faceva nella zona elegante della Chaussée d'Antin. Il nome deriva dalla chiesa della Madonna di Loreto, ivi situata. Significava «une femme galante d'un certain luxe de tenue»; il termine sarebbe stato inventato da Nestor Roqueplan, il *dandy* del quale leggeremo oltre³. Alla Chaussée d'Antin, contigua all'Opéra «Le Peletier» abitava Rossini; a poche centinaia di metri, ancora egli in vita, gli venne intitolata la Rue Rossini.

«Cortigiana» è un vocabolo italiano equivoco. Marie Duplessis rappresentava il vertice della prostituzione: il termine preciso per definirla è «femme entretenue», che in italiano si volge, con sfumatura semantica non del tutto affine, con «mantenuta». Or una grande *femme entretenue* come Marie Duplessis non solo costava, per il suo treno di vita, un centinaio di migliaia di franchi l'anno a chi la manteneva, ma *doveva* costare tanto. La cifra che i suoi amanti spendevano faceva parte dell'orgoglio ch'essi ostentavano presso i loro pari e nel *monde*. Per *monde* s'intende il ristretto (sotto Luigi Filippo assai meno ristretto) giro dell'aristocrazia del sangue - la superstite - e quella del denaro, con l'appendice dell'alta nobiltà di toga. Il mondo del Faubourg Saint-Germain. Il *demi-monde* è quello delle grandi *femmes entretenues* e dei loro satelliti; e quello delle dame del *monde* che, per varie vicissitudini, erano discese di stato. Non esisteva, per principio, possibilità di contatto fra i due ambienti, socialmente lontani più che due pianeti.

Ma gli amanti che per le *femmes entretenues* a volte si rovinavano facevano parte del *monde* e le frequentavano pubblicamente solo nel *demi-monde*. Onde anche grandissimi nobili per necessità o desiderio erotico, o ancora vanteria erotica, erano tranquillamente anfibî. L'illustrazione di quanto qui dico è molto più eloquente e precisa nelle sfumature se si leggono due Commedie di Dumas figlio successive alla *Dame: Le Demi-Monde*, del 1855, e *La Question d'argent*, del 1857. Mi auguro che la musicologia interessata a *La Traviata* le abbia lette o leggerle intenda. Ma per intendere nel senso più profondo non solo il *demi-monde* e il *monde*, ma il mondo stesso nella sua completa accezione del decennio Quaranta dell'Ottocento soccorre davvero solo la somma arte: *Madame Bovary* e, sotto questo rispetto, ancor più *L'Éducation* di Flaubert; e l'ultimo (a considerare che il Maestro ne componeva più d'uno insieme) e, forse, più sorprendente fra i romanzi di Balzac, *Le Cousin Pons*. Ben vero, la *Bovary* si vuole come una storia di costumi di provincia, e come sottotitolo *Mœurs de province* reca: ma la vita è una. Per comprendere quanto questo termine, *monde*, cambiasse di significato a seconda dell'ambiente sociale nel quale veniva pronunciato, al tempo stesso restando simbolo del più alto livello, nella *Madame Bovary* Léon, un giovane commesso di notaio e secondo amante di Emma, nei primi momenti dell'estasi della conquista è convinto di essere l'amante di una dama del *monde*: lei ch'è la figlia di un ricco contadino e ha sposato un povero ufficiale sanitario di paese. Una società nella quale il denaro era la misura di tutti i valori - l'esempio ne partiva dal Trono - non può che regolarsi di conseguenza in ogni momento della vita. Un altro straordinario romanzo di Balzac aiuta enormemente, il romanzo dell'invidia (si veda il ritratto di Géricault di un'alienata posseduta da questo sol sentimento: un dipinto che dà i brividi): *La Cousine Bette*. Aiuterebbe assai di più se l'Autore, secondo una sua troppo frequente prassi, giunto alla fine, non dimettesse la rifinitura fin lì straordinaria e non trovasse una conclusione affrettata, ottimistica, inverosimile. Dal più spietato realismo alla deplorable letteratura d'appendice: ovvero come si distrugge un capolavoro. V'è infine il monumentale ciclo costituito dalle *Illusions perdues* e da *Splendeurs et misères des courtisanes*:

ove non solo il mondo della prostituzione a ogni livello, dall'infimo al più elevato, è descritto nel modo più vivido e con la maggior precisione di particolari di vita, ma la stessa vicenda della *Dame aux camélias* è a modo suo prefigurata. In un modo ancor più terribile: giacché Dumas non ha previsto la macchinazione della magistratura per ambizione di carriera, invano oppugnata dalla figura di un criminale ch'è anch'egli un santo laico, Vautrin. La vittima della macchinazione è ancora un bel giovane omosessuale.

Marie Duplessis era, ripeto, ai tempi suoi notissima. La sua più recente biografia si deve a una scrittrice sudafricana, volenterosa ma affatto ignara di musica (chiama la moglie di Verdi Giuseppina *Strapponi*, né l'editore Einaudi ha ritenuto di correggerla). Il suo libro, documentato per come le è possibile, è del 2013⁴. Di esso la cosa migliore è la finale *Nota sulle fonti*, che attribuisce veridicità alla narrazione; pur essa carente: l'autrice non ha pensato a leggere gli articoli e l'epistolario di Théophile Gautier, uno dei più accreditati testimoni della breve vita della sventurata donna non solo bellissima ma dall'alto sentire, e nemmeno, se non di seconda mano, quello di Liszt, che pure fu uno degli amanti della protagonista⁵. Ha tuttavia consultato e, se del caso, corretto, le precedenti e numerose biografie di Alphonsine-Marie. La menda principale è che i documenti sono citati sempre in traduzione e sono quindi utilizzabili soltanto alla grossa.

Riassumo per sommi capi la storia di Alphonsine Plessis. Nasce nella campagna normanna il 15 gennaio del 1824. Il padre è un merciaio ambulante alcolizzato e violento che martirizza la moglie. La piccola viene cresciuta analfabeta, nell'atmosfera di terrore, pur se protetta, con la madre, dal locale castellano. Non si esclude sia stata violentata dal padre, secondo un costume, mi ripeto, proprio alla plebe non solo rurale ma anche urbana: basta leggere *Il ventre di Napoli* di Matilde Serao per apprendere che in genere la prostituta veniva violata dal padre o da un fratello per essere da costui avviata al marciapiede.

La piccola viene sbattuta a Parigi a sedici anni per esercitare il più umile grado della prostituzione. Non dal padre, appena morto. Ma evidentemente perché si riteneva il solo destino per lei

possibile. E infatti passa dapprima per l'ospedale di Saint-Lazare, quello ove si curavano le malattie veneree alle «donne perdute».

Ma Alphonsine possedeva qualità d'intelligenza eccezionali, e tanto più notevoli perché la sua breve vita mostra che mai ella fece coincidere il proprio bene col male altrui. Riesce a diventare *lorette*, primo passo. Ma già nel 1840 acquisisce un merito, quello di partorire un infante che il suo primo biografo, Romain Vienne, vuole di un certo visconte «de Ménil». Siamo alle soglie del *demi-monde*. Da rilevare ch'ella non abortì, ma mise, come si usava anche per i figli legittimi, il bimbo a balia in campagna.

La grande svolta nella vita di Alphonsine avvenne nel 1842: mi ripeto, non sarebbe mai potuta avvenire se ella non fosse stata un soggetto di intelligenza eccezionale, atta a favorire una bellezza, che, fosse pure estrema, di per sé non sarebbe bastata. Diviene l'amante di un esponente della primissima nobiltà, per giunta di quella legittimista che disprezzava come *parvenus* gli aderenti alla monarchia degli Orléans. Il nuovo protettore è il duca Agénor de Guiche, figlio del duca di Gramont, appartenente a una casata illustre da prima dell'avvento al trono dei Borbone. Il duca Agénor era stato addirittura condiscipolo del duca di Bordeaux ed era suo intimo amico. Insieme col padre, aveva dato l'estrema possibile prova di fedeltà, accompagnando Carlo X nei due tristi e poveri esilî, quello piovoso nel fatiscante palazzo scozzese di Holyrood e poi quello nel castello di Hradscin in Boemia, donde l'avarizia dell'Imperatore Ferdinando I lo scacciò. L'ultimo legittimo Re di Francia morì poveramente di colera a Gorizia senza deflettere dallo stile regale adottato in una vita trascorsa per la gran parte esulando.

Il primo incontro avvenne in uno dei due ristoranti al vertice della moda parigina, *La maison d'or*: una metà di esso era inaccessibile al pubblico comune e riserbata ai soli *lions*. Il duca di Guiche dovette intuire le straordinarie qualità d'ingegno di Alphonsine. Si preoccupò di farle impartire un'educazione da dama del *monde*, sebbene in questo ella non fosse mai per entrare. E avvenne il miracolo. Forse la giovane possedeva innate doti di distinzione, quelle che risultano da ogni testimonianza; ma ella fu in

grado di approfittare dell'educazione impartita. Non possiamo dire che acquisisse una cultura, sebbene la lettura non le fosse aliena. L'educazione le diede un gusto così squisito e, vorrei dire, schifiloso, da caratterizzarla per sempre. Sia nell'abbigliamento, d'un'eleganza estrema venata di semplicità, da vera dama: *simplex munditiis*, diremmo con Orazio. Ma nello stesso arredamento delle sue case. Non potevano sfuggire al gusto del tempo; ma nell'ambito di esso, ella si procurava quanto di più fine e meno volgare ci fosse. Lo dicono tutte le testimonianze coeve, sino a quelle relative alla casa abbandonata alla vendita all'asta di tutto quel che contenesse. Fu allora ch'ella da Alphonsine divenne Marie, mutando anche il cognome in Duplessis. La famiglia Gramont ritenne conveniente inviare il rampollo Agénor in esilio a Londra per purgarsi da una *liaison* non confacente al casato; ma per lettera essa continuò. Nello stesso tempo, la giovane aveva un altro amante aristocratico, il conte Ferdinand de Montguyon.

La pluralità di relazioni simultanee non era certo prerogativa di Marie. Faceva parte del modo di vivere di ogni *femme entretenue*, per necessità intrinseca e non per spontanea tendenza al vizio. Tratteremo il tema più particolareggiatamente quando verremo al romanzo e al Drama di Dumas.

Già in quell'anno si appalesano le avvisaglie della malattia, la più diffusa del secolo, che nel giro di cinque anni avrebbe portato Marie alla morte. Il 22 luglio ella arriva a Baden-Baden, sia per curarsi che per coltivare il giuoco. Sappiamo ch'era giuocatrice intemerata e, con la gran classe acquisita, al tavolo si teneva impassibile sia che guadagnasse sia che perdesse somme equivalenti a una fortuna. Anche nella località termale stringe relazioni erotiche, fra le quali quella con un «duca di R.». Ma in quell'occasione conosce uno degli uomini più importanti della sua breve vita, il ricchissimo e ottantenne russo conte Gustav Ernst von Stackelberg. Si trattava non solo del detentore di un'incalcolabile fortuna, ma di un'illustre personalità. Da diplomatico, aveva avuto un ruolo rilevante nel Congresso di Vienna. Il Conte aveva perduto due figlie. Questo fatto consente a Dumas di costruire nel romanzo una lagrimevole istoria: constatata la straordinaria somiglianza di

Marie con la seconda delle defunte, il Conte avrebbe concepito per Marie un affetto paterno e le avrebbe garantito protezione e fondi illimitati purché ella uscisse dal vizio professionistico. Di rado nella vita si danno siffatte storie edificanti. Per senescente che fosse, il Conte non fece che aggiungersi alla lista degli amanti della Duplessis; e con particolare gelosia.

Le prende casa in Rue d'Antin - dunque, nella zona del *monde* -, s'impegna a migliorare ulteriormente la sua educazione ed esige, sovvenendo, che il treno di vita della donna sia altissimo. Secondo il Vienne, esso ammontava a quarantamila franchi al mese, somma palesemente esagerata e ben superiore alla rendita annuale di un gentiluomo del *monde*. E su ciò sin da ora occorre insistere. Ben vero, le *femmes entretenues* portavano addirittura alla rovina i loro amanti. Ma non che se ne arricchissero. Lo statuto del rapporto era che l'altissimo treno di vita della cortigiana fosse per lo più *preteso* dall'amante titolare. In quel mondo nel quale il denaro era la misura di ogni valore, il prestigio sociale, la vanità di un esponente del *monde* si poggiava, ancor più che sul blasone, sulle somme che per la sua *femme entretenue* sciacquava⁶. Alla fine a trarne effettivo vantaggio erano le equivoche figure ruotanti attorno al *ménage*, i tappezzieri, gli architetti (intesi nel senso di decoratori), le sarte, le modiste; e le mezzane. Un emblema di queste figure di approfittatori è la Prudence Duvernoy del romanzo e del dramma. Nella vita di Marie, tale figura è una certa Clémence Prat, ch'ella avrebbe conosciuta nel 1844: una ex *femme entretenue* la quale, avendo dovuto abbandonare la professione per l'incombere dell'età, nel proprio appartamento svolge la funzione di *maîtresse*; ed è facile immaginare il personale che lavora per lei: oltre che professioniste, piccole operaie, commesse, sartine, stiratrici, a loro volta destinate, le più fortunate, a salire le scale della società. Molte di queste, e, ripeto, non per fine di lucro, avevano relazioni erotiche con commessi, studenti, impiegati, giovani di notaio, e così via. Un altro documento fondamentale per i costumi dell'epoca è il romanzo *Scènes de la vie de bohème* di Henri Murger: dal quale Puccini trarrà il suo capolavoro e Leoncavallo un'Operetta di valore assai superiore a quel che di solito non si pensi.

L'altro ristorante al vertice delle frequentazioni dei *lions* era il *Café de Paris*. Lì regnava Louis Veron, uno dei grandi *dandies* dell'epoca, un assiduo di Marie, che forse non fu suo amante. Per alcuni anni, subito dopo la Rivoluzione di Luglio, Veron fu direttore dell'Opéra: sotto il suo regno, oltre che Opere di Auber e Halévy, si affermò la rivoluzione del gusto con la «prima» di *Robert le Diable*; aveva già lasciato la carica quando vi fu la «prima» de *Les Huguenots*, comunque da lui preparata. L'altro *dandy* per eccellenza, che sarebbe succeduto a Veron quale direttore della *grande boutique* e vi sarebbe stato assai più a lungo, era Henri Duponchel. Il *Café de Paris* era frequentato anche dal *milieu* letterario parigino: Marie lo conobbe e la sua biblioteca era costituita soprattutto delle ultime novità di esso. Ma d'un altro direttore dell'Opéra (dal 1847 al 1854), e poi dell'Opéra-Comique, ella sarebbe stata amica, Nestor Roqueplan. Questo principe dei *dandies* la ricorda nel libro *Regain: la vie parisienne*, del 1853.

Ai primi del marzo 1844 arriva a Parigi Lola Montez, munita di una lettera di raccomandazione di Liszt. Del Maestro l'avventuriera e ballerina irlandese era già stata amante, e lo sarebbe stata anche di Alexandre *fils*. Come tutti sanno, due anni più tardi avrebbe fatto perdere la testa a re Lodovico I di Baviera, tanto da costringerlo all'abdicazione; ed è noto, ripeto, che l'infatuazione del nipote Lodovico II per Wagner avrebbe a Monaco fatto fregiare il Maestro del nomignolo di *Lolo Montez*. E tuttavia, sebbene le premesse per una rivalità fra le due prime donne fossero minacciose, esse divennero amiche: Marie, riserbata e distinta, non dava ombra all'altra, provocante e plateale.

Intanto un *entreteneur* che abbiamo già conosciuto prende maggior piede, Ferdinand de Montguyon. Come tutti i membri del *monde*, era socio del *Jockey club*, le vicende musicali del quale circolo sono ben note quanto al 1861. A nome del *club* egli affittava la barcaccia dell'Opéra detta *la loge infernale*, dalla quale era possibile accedere direttamente al *foyer de la danse*, vero luogo deputato del malaffare delle ballerine. Punto d'onore d'ogni membro del *Jockey* era l'esser amante di una ballerina; ma i più buongustai preferivano i cosiddetti *rats*, ossia le allieve della scuola

di danza, molte delle quali impuberi. Naturalmente, Marie aveva il suo palco all'Opéra; solo un suo ritratto anteriore la ritrae in platea, quando ancora evidentemente non aveva contratto relazioni con chi le offrisse la costosa *loge*. E qui la biografia rivela un particolare per noi d'importanza fondamentale. La vera Marie non aveva alcuna particolare predilezione per le camelie; sì che i suoi ritratti nei quali ella porta tali fiori sarebbero ritocchi postumi, dopo che il romanzo e la *pièce* di Dumas ebbero fatto nascere la leggenda.

Proprio a un ballo all'Opéra, nel carnevale (gennaio-febbraio del 1844) ella conosce l'uomo destinato a essere il più importante della sua vita: il (non ancor) conte Édouard de Perregaux. Costui s'era già semirovinato per un'altra *entretenu* che aveva soffiata addirittura al duca di Aumale. Su di lui sono modellati gran tratti di quello che diverrà nel romanzo e nelle *pièce* Armand Duval, poi Alfredo Germont nella *Traviata*.

Infatti la vicenda che or segue lascia fedele orma in Dumas *fils*. Perregaux deve dimettersi dall'esercito per debiti: la sua vita non sarà che un perpetuo tentativo di ingressi e uscite dalla carriera militare, compresa la Legione Straniera. Motivo per il quale i due se ne vanno a vivere romanticamente a Bougival. Come nel romanzo; nel Dramma Marguerite e Armand si ritirano invece ad Auteil. Ma è lei a morir di noia. Vorrebbe, peraltro, esser sposata; il che la differenza di rango non consentirebbe mai. Peraltro Édouard ha talmente consumato il patrimonio che sta per esser interdetto dalla famiglia. A questo punto avviene un fatto storico destinato a esser uno degli eventi chiave sia in Dumas che, soprattutto, in Verdi. Marie riceve una visita. Ma non di un padre che implora, bensì di un tutore: l'eventuale nubendo esser interdetto e senza più alcuna fortuna. Il legame si spezza: ma per sdegnata rinuncia di Marie.

Tanto poco ella alla redenzione ambisce che lo vediamo da un altro avvenimento subito successivo. Non un vecchio duca privo di una figlia alla quale Marie assomiglia, ma una nobildonna inglese, la signora Anderson, che, appunto, ha perduto una figlia, vorrebbe condurre Marie a Londra per tenerla in luogo della defunta e, ovviamente, redimerla. Marie è più intelligente della idealista

benefattrice: si rende conto che intorno a costei si farebbe il vuoto per il fatto di vivere con una (sia pur ex) *femme entretenue*. E l'idea di Londra la spaventa, ch  li morrebbe di noia.

In quella l'immortale conte Stackelberg torna alla carica: e le offre la pi  lussuosa delle sistemazioni. Ella lascia la Rue d'Antin e, dopo i lavori, inaugura lo splendido ed elegante appartamento in Rue Madeleine. Inutile dire che Dumas non si lascia sfuggire i pi  scontati giuochi di parole sulla Maddalena evangelica in quanto collega di Marguerite: tanto che la *pièce* si chiude con una battuta a effett(accio) basata proprio su questo.

Alle Variet s, il 25 febbraio del 1845, Marie conosce Dumas figlio. La malattia progredisce. All'epoca il giovane Dumas era a sua volta un *dandy* con cinquantamila franchi di debiti. A marzo, egli diventa uno degli amanti di lei. Il romanzo mescola realt , basata sulla relazione, e finzione. Nel romanzo   parafrasata la lettera di rottura datata 30 agosto ch'egli le avrebbe spedita; la Kavanagh sostiene che tale missiva spedita non fu mai, dal momento che non fa parte dell'inventario dell'asta seguita alla morte di Marie. La rottura avvenne il 7 ottobre, e per una causa meschina: il fastidio che il giovane avrebbe provato di fronte a una richiesta di lei di biglietti per una messinscena dei *Trois mousquetaires*. Doveva esser un pretesto: egli gi  s'era stancato.

Ma a tale «prima» avvenne qualcosa di assai pi  importante. Marie incontra Liszt. Il sommo compositore, ch'era ancora un gran conquistatore e uno degli uomini pi  affascinanti dell'epoca, era appena uscito dalla relazione con Marie d'Agoult. Perch , a onta del suo fascino irresistibile, Liszt ebbe una tristissima vita sentimentale. Pass  da una tiranna che si piccava di lettere, e che fu la madre delle sue figlie, a una tiranna che si piccava di teologia. Non poteva sposarsi con la prima; quando si resero, dopo mille ostacoli, possibili le condizioni per il matrimonio con la seconda, egli per disperazione si fece sacerdote, senza per questo liberarsene. La d'Agoult era un vero *bas-bleu*. Dopo la rottura con il Maestro scrisse un miserabile romanzo a chiave per denigrarlo, ed egli le rispose (era anche un grande scrittore) che se glielo avesse sottoposto avrebbe potuto darle consigli per migliorarne lo stile. La

stessa storia che avvenne tra Flaubert e Louise Colet: *Une histoire de soldat*, il miserabile romanzetto di costei, conato di vendetta verso il Sommo di Croisset.

Qui dobbiamo cedere il passo a Jules Janin. L'introduzione al romanzo di Dumas, *Mademoiselle Marie Duplessis*, è molto superiore a quella che l'autore scrisse per la propria *pièce* nel 1868 per l'edizione completa del suo teatro. È uno scritto così incantevole, come si vedrà leggendone il frammento che segue, che avremmo avuto l'intenzione di riprodurlo per intero. Il lettore di buona volontà se lo procuri con poco sforzo⁷.

Hélas! ce n'était pas une duchesse, elle était né au bas de l'échelle difficile, et il avait fallu qu'elle fût en effet belle et charmante pour avoir remonté d'un pied si léger les premiers échelons, dès l'âge de dix-huit ans qu'elle pouvait avoir en ce temps-là. Je me rappelle l'avoir rencontrée un jour, pour la première fois, dans un abominable foyer d'un théâtre de boulevard⁸, mal éclairé et tout rempli de cette foule bourdonnante que juge d'ordinaire les mélodrames à grand spectacle⁹. Il y avait là plus de blouse que d'habits, plus de bonnets ronds que de chapeaux à plumes, et plus de paletots usés que de frais costumes; en causait de tout, de l'art dramatique et des pommes de terre frites; des pièces du Gymnase et de la galette du Gymnase; eh bien, quand cette femme parut sur ce seuil étrange, on eût dit qu'elle illuminait toutes ces choses burlesques ou féroces d'un regard de ses beaux yeux. Elle touchait du pied ce parquet boueux, comme si en effet elle eût traversé le boulevard un jour de pluie; elle relevait sa robe par instinct, pour ne pas effleurer ces fanges dessecchées, et sans songer à nous montrer, à quoi bon? son pied chaussé, attaché à une jambe ronde que recouvrait un bas de soie à petits jours. Tout l'ensemble de sa toilette était en harmonie avec cette taille souple et jeune; ce visage d'un bel ovale, un peu pâle, répondait à la grâce qu'elle répandait autour d'elle comme un indicible parfum.

Elle entra donc; elle traversa, la tête haute, cette cohue étonnée, et nous fûmes très surpris, Liszt et moi, lorsque elle vint s'asseoir familièrement sur le banc où nous étions, car ni moi ni Liszt ne lui avions jamais parlé; elle était femme d'esprit, de goût et de bon sens, et elle s'adressa tout d'abord au grand artiste; elle lui raconta qu'elle l'avait entendu naguère, et qu'il l'avait fait rêver. Lui, cependant, semblable à ces instruments sonore qui répondent au premier souffle de la brise de mai, il écoutait avec une attention soutenue ce beau langage plein d'idées, cette langue sonore, éloquente et rêveuse tout ensemble. Avec cet instinct merveilleux qui est en lui, et cette grande habitude du plus grand monde officiel, et du plus grand monde parmi les artistes, il se demandait qu'elle était cette femme, si familière et si noble, qui l'abordait la première et qui, après les premières paroles échangées, le traitait avec une certaine hauteur, et comme si ce fût lui-même qui lui eût été présenté, à Londres, au cercle de la reine ou de la duchesse de Sutherland?

La breve relazione con Alexandre Dumas si era già conclusa. Così pure quella di Liszt con l'arpia d'Agoult. Grazie a Liszt Marie viene introdotta in salotti mondani importanti, ancorché non del

monde. Il suo tono sale. Pare fosse stata in quello della celebre signora de Païva, detta *La Païva*¹⁰, un'ebrea polacca che aveva sposato un aristocratico spiantato. Émile Le Senne documenta che Perregaux Lachmann giunse a Parigi nel 1840, miserrima, e incominciò la sua rapidissima ascesa esercitando il mestiere persino in istrada; e da Roqueplan. Liszt, che purtroppo non era capace di troncare i cattivi rapporti, continua a corrispondere con la d'Agoult e in una lettera fa un grande elogio di Marie. Il Maestro deve intraprendere nel giugno 1847 una lunga tournée che passa per Pest e Costantinopoli e si chiude a Weimar. Ella gli chiede di condurla seco. Ottiene la promessa. Di certo avrebbe avuto al fianco una compagnia più distinta e meno opprimente di quelle alle quali era avvezzo. Ma decise di andar solo; e fu un bene: in viaggio le condizioni di salute della povera Marie sarebbero precipitate. Il rifiuto fu però tacitamente omissivo: ella non venne invitata a un concerto in casa di Janin, e tutto fu detto.

Ma Janin narra altre due cose molto importanti, che in qualche modo, e insensibilmente, si trasferiscono nella *Traviata*. La prima, il senso di umiliazione che Marie provava di fronte alle vere dame del *monde*: e questo rinasce nel colloquio di Violetta con Giorgio Germont. Poi, che ella si gettava nei piaceri perché il suo sentimento dominante era *l'ennui*. Ben comprensibile, dato il suo triste mestiere. La disperata reazione di *Sempre libera degg'io* non nasce, oltre che dalla volontà suicida, anche dalla persecuzione dell'*ennui*?

Janin la incontra ancora a una serata di beneficenza all'Opéra. Duprez era all'inizio della fine, sebbene agli occhi dei più mascherasse le sue condizioni, come testimonia anche un celebre articolo di Berlioz. La serata era in onore di Paul Barroilhet, il grande baritono *noble* interprete delle partiture parigine di Donizetti e, in Italia, di Mercadante. Secondo la Kavanagh, ella era accompagnata da Perregaux¹¹.

Certo si è che il 21 febbraio del 1846 Marie diviene a Londra la signora Perregaux. Ma, come sovente accade, il matrimonio succede alla cessazione dei rapporti erotici. Ella gli scrive una lettera nella quale gli lascia la più completa libertà. Secondo la

biografia, e non è improbabile, lo stato di (quasi) contessa sarebbe dovuto servire a Marie per renderla presentabile a Weimar. Ma Weimar e Liszt sparirono. Tuttavia, la sensibilità del grande compositore ci lascia una confessione toccante: per Marie egli ha provato sempre un sentimento «triste ed elegiaco»¹².

Negli ultimi tempi Marie cade preda anche di una mania religiosa, spiegabile con la presentita imminente certezza della morte: il suo personale inginocchiatoio alla Madeleine era stato benedetto da Leone XII.

Ma ha ancora frecce al suo arco. Nel maggio del 1846 conquista un nuovo amante, un ragazzo diciottenne, dunque ancora nella minor età. Era questi Olympe, figlio del conte Aguado, banchiere, uno degli uomini più ricchi d'Europa e facente parte dello stretto *entourage* di Rossini. Marie ebbe modo di partecipare a una delle feste più importanti della società europea: l'inaugurazione a Bruxelles della *Société des Chemins de fer*. Racconta Janin ch'ella si presentò al braccio d'un altero biondo, inglese o tedesco, il quale aveva dipinta sul volto tutta l'importanza del sacrificio apportato al suo rango dal fatto d'essere in pubblico con una celebre *femme entretenue*. Alla sensibilità della donna ciò non poteva sfuggire. Scorto il generoso Olympe, che all'epoca si diletta di pittura, si staccò dall'altezzoso braccio, si gettò nella calca e nel ballo. Non vide mai più il precedente accompagnatore.

Poi va col ragazzo a Spa. Invece di curarsi pensa a giocare. Egli le fornisce duecentomila franchi *pour la bourse*. Marie ne perde centomila in una sera, nella stessa li riconquista. Sempre con regale indifferenza. E con lui prosegue un giro a metà fra termale e turistico: Baden, Biebrich, Coblenza, Wiesbaden, Ems. Da quest'ultima città, sentendosi presso a morte, scrive una lettera d'addio a Ned Perregaux.

Tornata a Parigi, la malattia nell'ultima fase le fa il vuoto intorno: la sventura sempre lo genera. Clémence Prat è ovviamente la prima a sparire. Passa le notti in bianco, tormentata dall'insonnia, dalla tosse, dalle sofferenze. I rimedi che la medicina d'allora opponeva all'etisia non erano diversi da quelli posti in

ridicolo dal *Malade imaginaire* di Molière: clisteri e sanguisughe. L'unico che le stia vicino è Olympe, che doveva essere un ragazzo meraviglioso. La morfina, che le viene somministrata, le provoca stati di allucinazione, con sbocchi di furore improvvisi, per esempio contro l'innocente Perregaux. Il grado avanzato della malattia portò seco anche la miseria: lo stato della *femme entretenue* proibiva quasi, si può dire, che facesse economie: ella doveva sperperare. Giungono i primi protesti. In ottobre si fece ritrarre dal giovane pittore Charles Chaplin. Le sedute si svolgevano nei giorni nei quali ella non subiva soffocanti attacchi della tosse: ella sulla *chaise-longue*.

L'11 dicembre ha ancora la forza di recarsi al teatro del Palais-Royal per la «prima» della rivista «La Poudre de coton». Il suo ingresso in sala fu come teatralmente preparato; e lasciò la più grande impressione. Ma persino a gennaio riesce ad andare al ballo di carnevale dell'Opéra. Paul de Saint-Victor ne lascia la più toccante descrizione.

S'il faut tout dire, - et pourquoi farder d'un idéal menteur la tête de mort d'un souvenir? - l'impression que nous laissa cette consommation fébrile fut plutôt une mélancolie des yeux qu'une tristesse du cœur. Il manquait au déclin de sa beauté mourante, - peut-être elle en aurait-t-elle jailli plus tard, - cette lueur de l'âme qui colore la cime des vies purifiées de l'enthousiaste et suprême rougeur des crépuscules. Si vous avez jamais eu pitié de l'agonie d'une fleur ou de l'évaporation d'un parfum, si la matière, languissante et blessée sous une forme exquise, a parfois éveillé en vous une de ces vagues sympathies qui ferait croire à des affinités inconnues, vous comprenez peut-être l'étrangeté de cette sensation confuse.

Elle avait fait, ce soir-là, une toilette effrenée d'éclat. Elle étalait, sur elle, tous les colliers et tous les diamants de son écrin, comme les impératrices romaines qui s'enveloppaient de pourpre pour mourir. Assise sur une causeuse, dans une attitude endormie, presque défaillante, elle fixait sur la foule des yeux opaques de noirceur et d'ennui.

Un motif de valse la réveilla brusquement de ce morne sommeil. C'était un de ces airs allemands, d'une allégresse éplorée, dont la mélodie vous arrive, comme le bruit d'une fête surnaturelle, éthérée, lointaine, par delà les sphères, et qui vous lance dans le tourbillonnement enivré d'une étreinte.

Elle se leva à cette excitation sonore, et, fière comme une princesse qui invite, elle alla poser sa main sur le bras d'un jeune homme tout étourdi de cette bonne fortune. Elle dansa longtemps, avec passion, avec ivresse, avec une ardeur d'étourdissement et de vertige à faire frissonner ceux qui savaient le peu de souffle que renfermaient encore cette poitrine en sang, ce cœur déchiré.

À la pâleur de son visage, à l'oppression de son sein, au mélancolique délire de sa

danse, vous auriez dit une de ces bacchantes mortes que l'imagination du Nord fait valser, au clair de lune, sur l'herbe livide de leurs tombes¹³.

Nei giorni immediatamente successivi, gli uscieri le invadono la casa per preparare la vendita di tutti i beni. Olympe, minorenni, non poteva pagare, onde si rivolse alla madre. La generosa signora dispose affinché Marie venisse liberata dall'oscena presenza. Stackelberg sparisce, alligando di non aver la forza di assistere a tanta sofferenza; la quale sofferenza gli tolse anche quella di sovvenire economicamente alla morente. Le sopravviverà. Il giovane Aguado non s'allontana dal capezzale. Liszt scrive alla d'Agoult (sempre alla persona sbagliata) che, se non si trovasse a migliaia di chilometri, il suo posto sarebbe lì. A Perregaux fino all'ultimo viene inibito l'ingresso.

Marie muore alle tre del mattino del 3 febbraio.

Il vilipeso Perregaux fece aprire il sepolcro di Marie per spostare la salma da un luogo provvisorio a concessione quinquennale a uno a concessione perpetua. Ciò che nel romanzo compie Armand Duval. È lì, nel cimitero di Montmartre, che l'eroina riposa.

Il 28 febbraio apparve l'inserzione della vendita all'asta. Essa venne seguita anche da Charles Dickens, allora a Parigi, il quale aveva, dal canto suo, progettato un romanzo su Marie Duplessis. Romain Vienne, il primo biografo di Marie, esclude che Alexandre Dumas figlio sia stato fra gli amanti di Marie. Gelosia retrospettiva. Sul biglietto da visita aveva fatto stampare, dopo il nome: «Ami de la Dame aux Camélias». Ciò ricorda il ravennate conte Guiccioli, che nei salotti parigini presentava la moglie Teresa come «ancienne maîtresse du célèbre Lord Byron». Ma quest'incanto ebbe un'enorme importanza. Per la prima e unica volta il *monde*, e soprattutto le dame del *monde*, che dovevano portare a Marie un ferocissimo odio, poterono penetrare nella dimora sempre vietata: *mors omnia solvit* e la vendita giudiziaria le autorizzava a contemplare un luogo chi sa quante volte e quanto intensamente immaginato.

Questo libro è dedicato a Verdi. L'eventuale lettore ha diritto di chiedersi per qual motivo tante pagine siano spese sulla vita di un

personaggio che ha ispirato un romanzo, il quale a sua volta ha ispirato un Dramma, donde è stato tratto il Libretto della *Traviata*. Verdi conosceva troppo bene Parigi e le sue vicende. L'aver egli assistito al Dramma di Dumas, l'aver egli probabilmente letto il romanzo, non significa ch'egli non conoscesse anche direttamente la storia della più famosa delle *femmes entretenues*, la quale già in vita era entrata nella leggenda. Non solo per la sua straordinaria bellezza, la sua straordinaria distinzione: ma per il prestigio delle relazioni che aveva intrattenuto. Non si è impunemente l'amante di Liszt! Di più: l'intelligente e discreta Giuseppina aveva a Parigi le migliori relazioni: chissà quanto avrà udito parlare di Marie Duplessis. Ancora di più. Con la loro perspicacia e pratica di vita, Giuseppina e Verdi sapevano perfettamente distinguere tra *monde* e *demi-monde*. La partitura della *Traviata* lo dichiara apertamente.

II Il romanzo

Apparso nel 1848, il romanzo è l'«opera prima» narrativa di un giovane *lion* il quale aveva il peso, psicologico e sociale, d'esser figlio del più popolare, se non del più grande, scrittore francese del momento. Pur essendo una mescolanza di realtà, fantasia e automitografia, o autobiografia romanzata che dir si voglia. Ciò non toglie che il romanzo sia una vivida rappresentazione della realtà sociale assai più debitrice di Balzac che di Alexandre Dumas padre; e che tale rappresentazione sia assai più coraggiosa della successiva *pièce* dell'autore: egli, per più motivi, «normalizza» la vicenda in senso borghese rendendola quasi edificante.

La vicenda è narrata con un'abilità che, quanto all'esordio, potrebbe parere consumata. Lo svolgimento è quello di un io narrante che la rivela allo scrittore, presente in prima persona: quasi ch'egli non abbia avuto la sua relazione con la *femme entretenue* qui chiamata Marguerite Gautier. Lo scrittore si trova a un'asta giudiziaria: viene battuto un esemplare del romanzo di

Prévost *Manon Lescaut*, appartenuto alla defunta i beni della quale sono all'incanto. Lo scrittore l'acquista: all'interno vi trova una misteriosa dedica: «Manon à Marguerite: humilité». Lo sviluppo della storia ne spiegherà il senso. Che ben può esser anticipato. Manon, protagonista di un romanzo che, a differenza della *Dame aux camélias*, è un capolavoro della letteratura, è un personaggio affatto amorale. Non concepisce il confine tra il bene e il male; e compie il male con un'innocenza animalesca atta a suscitare la simpatia, ove non la tenerezza, del lettore. La sua sorte è terribile; e muore con l'innocenza d'un animale, per il quale il concetto di colpa e di redenzione non può esistere. Dunque, Manon si pone in atteggiamento di umiltà di fronte a Marguerite, riconoscendone una superiorità etica. Con questo sono costretto a portarmi molto innanzi, ma mi pare il luogo per affermarlo. La morte di Marguerite nel *Dramma* è seguita, ripeto, quale *tomber de rideau*, dalla battuta evangelica relativa alla Maddalena, la prostituta redenta, pronunciata, guarda caso, dalla *grisette* casta: «il te sera beaucoup pardonné, parce que tu as beaucoup aimé!». Chiusa enfatica, da autore di piccolo cabotaggio, oltre che plagio goethiano. E di nuovo sono costretto ad anticipare il mio giudizio conclusivo sul *Dramma* di Dumas. Marguerite muore perdonata, o addirittura redenta, *perché ha fatto propria la condanna emessa dalla società borghese nei suoi confronti. Non si è piegata a un vero e proprio ricatto che il padre del suo amante esercita su di lei: ne condivide le ragioni, le considera giuste*. E le ragioni sono di natura economica mascherate da un'esilissima *persona* (*maschera* nella rappresentazione teatrale latina) etica. Se di fronte al ricatto Margherita avesse posto un prezzo, non solo avrebbe avuto ragione: sarebbe stata molto meno infelice. E noi, oggi, *le avremmo dovuto dare ragione*.

Mi sto comportando come quei giuocatori di poker che svelano le proprie carte prima del tempo. Torniamo al romanzo. Poco dopo l'asta si presenta allo scrittore un giovinotto di provincia ma appartenente ai dintorni del *monde*, il quale lo supplica di rivendergli la copia della *Manon Lescaut* acquistata all'incanto. La dedica era sua, e aveva regalato egli il libro alla defunta. Naturalmente, gli viene graziosamente offerta. E così ci troviamo di fronte al secondo colpo di scena d'apertura del romanzo. Il giovane,

Armand Duval, si stringe d'amicizia con lo scrittore e gli chiede un favore d'enorme portata: di accompagnarlo all'esumazione della salma di Marguerite Gautier, da lui organizzata, perché, essendo all'estero al momento della sua morte ed essendo trascorsa una lunga separazione da quando essi si amavano, vuole vederla per l'ultima volta. Dumas ci descrive così un cadavere semidecomposto, che a me pare una versione d'un Romanticismo molto letterario e di cattivo gusto dei *memento mori* barocchi.

Per l'emozione, il giovane Duval viene preso da una febbre cerebrale. Lo scrittore affettuosamente lo assiste. Quando il giovane guarisce, può finalmente narrare tutta la vicenda. Ma prima ancora dell'esumazione della salma Duval mostra a Dumas una lettera ricevuta da Marguerite in risposta a una sua, che non abbiamo. La lettera è scritta dal letto di morte; ella dichiara di essere vicina al trapasso e lo ringrazia per le buone parole di richiesta di perdono che, da lontano, egli le invia.

La conoscenza di Armand con Marguerite avviene per la prima volta quasi per caso: egli si trova all'Opéra-Comique, vede una donna di bellezza e distinzione straordinarie, chiede all'amico Gaston di esser portato nel suo palco e di esserle presentato. Ma è così confuso da comportarsi come uno sciocco.

Trascorrono due anni. Quando la rivede, per bella che sia, la trova quasi irriconoscibile. La malattia svolge il suo corso. Ella è rientrata da Bagnères, luogo di cura, verso il novembre o dicembre 1842. Da Prudence Duvernoy, l'amica sfruttatrice che incarna il ruolo di Clémence Prat nella vita di Marie, Armand apprende che lì ha conosciuto un *settantenne* ricchissimo duca il quale ha appena perduto, anche per etisia, una figlia a Marguerite somigliantissima. Egli decide di adottarla in punto di fatto: ossia di garantirle ogni lusso a condizione che abbandoni il vizio. È la vicenda del conte Stackelberg, ringiovanito di dieci anni e depurata di ogni aspetto erotico.

Ma anche a Parigi ella è a lungo ammalata. Quando Armand viene condotto di nuovo da lei dall'amico Gaston, ella apprende che era Armand il giovane sconosciuto che ogni giorno si recava a

chiedere sue notizie senza lasciar biglietto da visita né nome. A casa di lei c'è un ricco e giovane spasimante, un conte del quale vengono date solo le iniziali, de N., ch'ella non sopporta e che addirittura manda via. La serata si sviluppa gaiamente. E qui qualcosa destinata ad acquisire un forte rilievo simbolico in specie alla luce della partitura di Verdi, che dal ritmo di Valzer, talora trasfigurato, è tutta percorsa. Ella prega Gaston di eseguirle al pianoforte il pezzo di Carl Maria von Weber *Aufforderung zum Tanz*, che in Francia recava il titolo di *Invitation à la Valse*¹⁴. Si tratta, si sostiene a torto, del primo pezzo scritto da un compositore importante dedicato a questa danza, ma non prima dei Valzer meravigliosi di Schubert.

D'origine contadina medioevale tanto tedesca quanto francese, il Valzer aveva acquisito in Francia un aspetto pericolosamente erotico, e pertanto escluso dalle danze di società, verso la metà del Settecento¹⁵. Esplode, anche nel suo aspetto eroticamente libertario, con la Rivoluzione del 1789. Gli eserciti rivoluzionari lo diffondono in Europa: e di qui la danza prende dimora stabile a Vienna, diventando un prodotto per eccellenza viennese. Il primo autore di tali danze è Joseph Lanner, dall'ispirazione squisita ma sostanzialmente compositore autodidatta. Johann Strauss padre comprese che avrebbe potuto fare la stessa fine, studiò composizione, e divenne quel genio la musica del quale si diffuse in tutta Europa e che sarebbe stata superata solo da quella del figlio. Il suo primo concerto parigino avvenne nel 1837. A prescindere da Schubert, i più bei Valzer «non danzabili» ma considerati quali musica assoluta sono quelli di Chopin: musica di suprema aristocrazia, inducente, nel suo apparente tono mondano, alla meditazione e anche a pensieri tragici. Già nella Sinfonia de *La gazza ladra* di Rossini troviamo un bellissimo Valzer: che dunque è anteriore al pezzo di Weber. Nella *Sinfonia fantastica* di Berlioz un tempo è un trasfigurato ed elegante Valzer; il pezzo di Weber fu poi da lui orchestrato nel 1841 per l'esecuzione all'Opéra del *Freischütz*; inutile dire che si tratta di un capolavoro di strumentazione.

Ma la serata presso Marguerite prosegue con un episodio che

troveremo sia nel Dramma che nel Libretto di Piave. La donna ha un accesso di tosse, e sputa sangue. Si ritira ma Armand ha l'ispirazione di seguirla per chiederle, solo con lei, di curarsi e dichiarare che, innamorato com'è, sarebbe al suo fianco per aiutarla a guarire.

A questo punto, di fronte alla dichiarazione d'amore, Marguerite fa una rivelazione di atroce realismo sociale ch'è troppo dura per trascorrere nel Dramma ed essere ascoltata da una platea borghese.

«Ou que je ne vous accepte pas, alors vous m'en voudrez, ou que je vous accepte, alors vous aurez une triste maîtresse; une femme nerveuse, malade, triste, ou gaie d'une gaieté plus triste que le chagrin, une femme qui crache le sang et qui dépense cent mille francs par an, c'est bon pour un vieux richard comme le duc, mais c'est bien ennuyeux pour un jeune homme comme vous, et la preuve, c'est que tous les jeunes amants que j'ai eus m'ont bien vite quittée».

[...]

«Mais vous ne savez donc pas que je dépense six ou sept mille francs par mois, et que cette dépense est devenue nécessaire à ma vie; mais vous ne savez donc pas, mon pauvre ami, que je vous ruinerais en un rien de temps, et que votre famille vous ferait interdire pour vous apprendre à vivre avec une créature comme moi. Aimez-moi bien, comme un bon ami, mais pas autrement. Venez me voir, nous rirons, nous causerons, vous ne vous exagérez pas ce que je vau, car je ne vau pas grand-chose. Vous avez un bon cœur, vous avez besoin d'être aimé, vous êtes trop jeune et trop sensible pour vivre dans notre monde. Prenez une femme marié. Vous voyez que je suis une bonne fille et que je vous parle franchement».

[...]

«Mais à qui croyez-vous donc avoir affaire? Je ne suis ni une vierge ni une duchesse. Je ne vous connais que d'aujourd'hui et je ne vous dois pas compte de mes actions. En admettant que je devienne un jour votre maîtresse, il faut que vous sachiez bien que j'ai eu d'autres amants que vous. Si vous me faites déjà des scènes de jalousie avant, qu'est-ce que ce sera donc après, si jamais l'après existe!».

[...]

«Mais je vous en préviens, je veux être libre de faire ce que bon me semblera, sans vous donner le moindre détail sur ma vie. Il y a longtemps que je cherche un amant jeune, sans volonté, amoureux sans défiance, aimé sans droits. Je n'ai jamais pu en trouver un. Les hommes, au lieu d'être satisfaits qu'on leur accorde longtemps ce qu'ils eussent à peine espéré obtenir une fois, demandent à leur maîtresse compte du présent, du passé, et de l'avenir. À mesure qu'ils s'habituent à elle, il veulent la dominer, et ils deviennent d'autant plus exigeants qu'on leur donne tout ce qu'ils veulent. Si je me décide a prendre un nouvel amant maintenant, je veux qu'il ait trois qualités bien rares, qu'il soit confiant, soumis et discret»¹⁶.

Pesiamo bene questo discorso. Marguerite promette ad Armand

di farlo entrare, se vuole, in una cooperativa di amanti. Forse spinge la sua benevolenza verso di lui a offrirgli l'ingresso a titolo gratuito: tanto pagheranno gli altri. Ciò viene confermato, poco più innanzi, da un tentativo di Prudence Duvernoy di aprire gli occhi ad Armand: «elle ne vous coûtera pas un sous, si vous le voulez». Mi pare un punto fondamentale del romanzo al quale non si è dato abbastanza peso. Se Armand avesse accettato queste condizioni, tutta la tragedia non si sarebbe sviluppata. Qui Dumas perviene a una chiarezza di rappresentazione del reale degna di Balzac e persino di Flaubert. In fondo, Marguerite è una delle poche donne a non adattarsi alla triste e veridica regola enunciata da Balzac ne *Le Cousin Pons*: «En général, les femmes ont une foi particulière, une morale à elles, elles croient à la réalité de tout ce qui sert leurs intérêts et leurs passions».

La serata si conclude così. Marguerite invita il giovane a tornare con una spiegazione d'impagabile eleganza: «Non possiamo sempre eseguire i trattati lo stesso giorno che sono firmati». Gli dà una camelia rossa e gli dà appuntamento per il giorno ch'essa «avrà cambiato colore». La spiegazione sulla fisiologia femminile non potrebb'esser più chiara. Nel dramma l'appuntamento è spostato al momento nel quale la camelia «sera fanée». La battuta è trasformata secondo ogni convenienza borghese. E il povero Piave, che conosceva la vita quanto Verdi, deve attenersi alla seconda lezione.

Ma il giorno dopo, quando Armand si presenta all'appuntamento, prima di vedersi concessa la notte con Marguerite, gli tocca di ascoltare una dichiarazione ancora più terribile di quelle che abbiamo lette.

«Je suis lasse, à la fin, de voir sans cesse des gens qui viennent me demander la même chose, qui me payent et qui se croient quittes avec moi. Si celles qui commencent notre honteux métier savaient ce que c'est, elles se feraient plutôt femmes de chambre. Mais non; la vanité d'avoir des robes, des voitures, des diamants nous entraîne; on croit à ce que l'on entend, car la prostitution a sa foi, et l'on use peu à peu son cœur, son corps, sa beauté; on est redoutée comme une bête fauve, méprisée comme un paria, on n'est entourée que de gens qui vous prennent toujours plus qu'ils ne vous donnent, et on s'en va un beau jour crever comme un chien, après avoir perdu les autres et s'être perdue sois-même»¹⁷.

Marguerite parla come se avesse letto il romanzo di Dumas su di lei e ne narrasse il finale.

Omettiamo le schermaglie successive, e le continue gelosie di Armand. Ella è costretta a ripetere le sue spiegazioni, come se non fossero state fin qui d'una chiarezza terribile: su questo si diffonde ancora per due pagine, illuminando il giovane sul fatto che là ov'egli ha visto un tradimento, si trattava dell'inizio del tentativo della donna di pagare i debiti per uscire dal suo stato di subordinazione economica perpetua. Ma, ella dice, la delicatezza del mio procedimento non l'avresti nemmeno potuta comprendere. Si profila il desiderio di una vita a due, come due fidanzati, quasi ella fosse una vergine di ricupero grazie a un vero amore. Ch'è l'inizio della catastrofe. Ometto anche la raffigurazione idilliaca del soggiorno dei due amanti a Bougival. Ma egli apprende da Prudence che Marguerite ha preparato un atto di vendita dell'intero suo bene per intestarlo a lui: così da non esser più una *femme entretenue*, semmai *entreteneuse*. Nel frattempo, all'insaputa di lei, egli chiede al notaio di famiglia di intestare a Marguerite la piccola rendita che gli proviene dall'eredità materna.

La catastrofe si presenta diversa nel romanzo e nel dramma. Nel primo Armand viene chiamato a colloquio dal padre, giunto apposta a Parigi. Il padre, lo ripeto, è un esponente della *noblesse de robe*, ossia ricevitore delle imposte a Tours. Gli rivolge un altero e severo rimprovero, nel quale l'onore della famiglia finisce sempre col coincidere con la posizione economica di essa. Perché sono tutt'uno. Conosce anche il progetto di Marguerite d'intestare ad Armand la sua piccola fortuna. Ciò renderebbe Armand un reietto, una sorta di prosseneta. Con la conseguenza di escluderlo dal *monde*, e quindi dalla possibilità di un redditizio impiego e un redditizio matrimonio.

In un secondo incontro si mostra assai meno preoccupato. Ma Armand ignora ch'egli si è recato a Bougival a minacciare Marguerite. Egli lo apprenderà alla fine del romanzo, quando tutto è perduto. Qui accade solo che, tornato in campagna e non trovando più Marguerite, egli viene a un certo punto raggiunto da una laconica lettera nella quale ella gli comunica di averlo

abbandonato per sempre, essendosi legata a un altro uomo. Che sarà, poi, il conte de N., da lui tanto aborrito.

Il resoconto del colloquio tra Georges Duval e Marguerite è assai lineare. L'uomo si presenta minaccioso. Ma, di fronte alla distinzione dei modi e alla nobiltà d'animo della donna, si rende conto di dover abbassare le ali e mutare tattica. Passa immediatamente a un ricatto sentimentale. Dipinge la situazione della famiglia: il primo dei doveri di un uomo. Armand non potrà mai averne, legato com'è a una *femme entretenue*, per redenta che si sia per amore. Ma si tratta d'una redenzione meramente dell'animo, di nessun rilievo sociale. L'equivoco legame impedisce il matrimonio dell'adorata figlia, giacché la famiglia di lei non vuol più legarsi a una stirpe disonorata. Con magistrale ipocrisia, si mostra commosso nel dover chiedere a Marguerite l'estremo sacrificio: ella ch'è d'animo così straordinariamente nobile, abbandoni per sempre Armand per salvare tutta la famiglia Duval. E qui avviene l'impensabile. La Marguerite così fiera e chiaroveggente d'improvviso non esiste più. Mi ripeto: *ex abrupto* fa suoi i valori in base ai quali ella non potrà che pervenire a infamia e morte. Le basta di sentirsi riconoscere stima e affetto dal suo persecutore. Al quale figuriamoci quanto costi baciarla in fronte «come una figlia» visto che ha ottenuto tutto, e addirittura *ultra petita*. E senza dover sborsare nemmeno un luigi - il che, siamo convinti, fosse per sorprenderlo. Ma egli non doveva attendersi che il ricatto morale, effettuato per astuzia avvocatesca à *tout hasard*, fosse per ottenere un così totale successo. Per la improvvisa debolezza dell'animo di Marguerite, per dei suoi sensi di colpa celati e che noi spettatori scopriamo per la prima volta. Quanto fondati drammaticamente? Forse, nella società in cui la storia si svolge, fondati.

Ho detto più volte che fra romanzo e Dramma avviene un notevole scadimento di qualità. Tutto nel Dramma è attenuato ed eufemistico. Ma c'è un'eccezione. Il colloquio fra Georges Duval e Marguerite è assai più crudo e veridico nel Dramma che nel romanzo, ov'è raccontato da Marguerite: la quale forse tende ad attenuarlo. Ma il pubblico che assisteva alla *pièce* s'identificava a

tal punto negli argomenti così brutalmente esposti dal padre di Armand da non scuotersene affatto, anzi da provar soddisfazione nel vedere non solo una cortigiana portata a morte, ma consenziente e convinta. Quale bella vittoria della società industriale e finanziaria!

Onde, per meglio cernere la realtà sociale della vicenda, conviene ribaltare il procedimento fin qui adottato. Il dialogo lo riproduciamo dalla *pièce*. Anche perché, infinitamente abbreviandolo giusta la volontà di Verdi ma lasciandolo invariato nelle grandi linee, dalla *pièce* ricava Piave il proprio dialogo.

[...]

MARGUERITE Je vous remercie de vos bonnes paroles, monsieur.

M. DUVAL Aussi, est-ce au nom de vos nobles sentiments que je vais vous demander de donner à Armand la plus grande preuve d'amour que vous puissiez lui donner.

MARGUERITE Oh! monsieur, taisez-vous, je vous en supplie; vous allez me demander quelque chose de terrible, d'autant plus terrible, que je l'ai toujours prévu: vous deviez arriver; j'étais trop heureuse.

M. DUVAL Je ne suis plus irrité, nous causons comme deux cœurs honnêtes, ayant la même affection dans des sens différents, et jaloux tous les deux, n'est-ce pas, de prouver cette affection à celui qui nous est cher.

MARGUERITE Oui, monsieur, oui.

M. DUVAL Votre âme a des générosités inaccessibles à bien de femmes; aussi est-ce comme un père qui vient vous demander le bonheur de ses deux enfants.

MARGUERITE De ses deux enfants?

M. DUVAL Ouis, Marguerite, de ses deux enfants. J'ai une fille, jeune, belle, pure comme un ange. Elle aime un jeune homme, et, elle aussi, elle a fait de cet amour l'espoir de sa vie; mais elle a droit à cet amour. Je vais la marier; je l'avais écrit à Armand, mais Armand, tout à vous, n'a pas même reçu mes lettres; j'aurais pu mourir sans qu'il le sût. Eh bien, ma fille, ma Blanche, ma fille, ma Blanche bien-aimée épouse un honnête homme; elle entre dans une famille honorable, qui veut que tout soit honorable dans la mienne. Le monde a ses exigences, et surtout le monde de province. Si purifiée que vous soyez aux yeux d'Armand, aux miens, par le sentiment que vous éprouvez, vous ne l'êtes pas aux yeux d'un monde qui ne verra jamais en vous que votre passé, et qui vous fermera impitoyablement les portes. La famille de l'homme qui va devenir mon gendre a appris la manière dont vit Armand; elle m'a déclaré reprendre sa parole, si Armand continuait cette vie. L'avenir d'une jeune fille qui ne vous a fait aucun mal peut donc être brisé par vous. Marguerite, au nom de votre amour, accordez-moi le bonheur de ma fille.

MARGUERITE Que vous êtes bon, monsieur, de daigner me parler ainsi, et que puis-je refuser à de si bonnes paroles? Oui, je vous comprends: vous avez raison. Je partirai de Paris; je m'éloignerai d'Armand pendant quelque temps. Ce me sera douloureux; mais

je veux faire cela pour vous, afin que vous n'ayez rien à me reprocher... D'ailleurs, la joie du retour fera oublier le chagrin de la séparation. Vous permettez qu'il m'écrive quelquefois, et, quand sa sœur sera mariée...

M. DUVAL Merci, Marguerite, merci: mais c'est autre chose que je vous demande.

MARGUERITE Autre chose! et que pouvez donc me demander de plus?

M. DUVAL Écoutez-moi bien, mon enfant, et faisons franchement ce que nous avons à faire: une absence momentanée ne suffit pas.

MARGUERITE Vous voulez que je quitte Armand tout à fait?

M. DUVAL Il le faut!

MARGUERITE Jamais!... Vous ne savez donc pas comme nous nous aimons? Vous ne savez donc pas que je n'ai ni amis, ni parents, ni famille; qu'en me pardonnant il m'a juré d'être tout cela pour moi, et que j'ai enfermé ma vie dans la sienne? Vous ne savez donc pas, enfin, que je suis atteinte d'une maladie mortelle, que je n'ai que quelques années à vivre? Quitter Armand, monsieur, autant me tuer tout de suite.

M. DUVAL Voyons, voyons, du calme et n'exagerons rien... Vous êtes jeune, vous êtes belle, et vous prenez pour une maladie la fatigue d'une vie un peu agitée; vous ne mourrez certainement pas avant l'âge où on est heureux de mourir. Je vous demande un sacrifice énorme, je le sais, mais que vous êtes fatalement forcée de me faire. Écoutez-moi: vous connaissez Armand depuis trois mois, et vous l'aimez! mais un amour si jeune a-t-il le droit de briser tout un avenir? et c'est tout l'avenir de mon fils que vous brisez en restant avec lui! Êtes vous sûre de l'éternité de cet amour? Ne vous êtes vous pas déjà trompée ainsi? Et si tout à coup, - trop tard, - vous alliez vous apercevoir que vous n'aimez pas mon fils, si vous alliez en aimer un autre? Pardon, Marguerite, mais le passé donne droit à ces suppositions.

MARGUERITE Jamais, monsieur, jamais je n'ai aimé et je n'aimerai comme j'aime.

M. DUVAL Soit! mais, si ce n'est vous qui vous trompez, c'est lui qui se trompe, peut-être. À son âge, le cœur peut-il prendre un engagement définitif? Le cœur ne change-t-il pas perpétuellement d'affections? C'est le même cœur qui, fils, aime ses parents au delà de tout, qui, époux, aime sa femme plus que ses parents, qui père plus tard, aime ses enfants plus que parents, femme et maîtresses. La nature est exigeante, parce qu'elle est prodigue. Il se peut donc que vous vous trompiez, l'un comme l'autre, voilà les probabilités. Maintenant, voulez-vous voir les réalités et les certitudes? Vous m'écoutez, n'est pas?

MARGUERITE Si je vous écoute, mon Dieu!

M. DUVAL Vous êtes prête à sacrifier tout à mon fils; mais quel sacrifice égal, s'il acceptait le vôtre, pourrait-il vous faire en échange? Il prendra vos belles années, et, plus tard, quand la satiété sera venue, car elle viendra, qu'arrivera-t-il? Ou il sera un homme ordinaire, et, vous jetant votre passé au visage, il vous quittera, en disant qu'il ne fait qu'agir comme les autres; ou il sera un honnête homme, et vous épousera ou tout au moins vous gardera auprès de lui. Cette liaison, ou ce mariage qui n'aura eu ni la chasteté pour base, ni la religion pour appui, ni la famille pour résultat, cette chose excusable peut-être chez le jeune homme, le sera-t-elle chez l'homme mûr? Quelle ambition lui sera permise? Quelle carrière lui sera ouverte? Quelle consolation tirerai-je de mon fils, après m'être consacré vingt ans à son bonheur? Votre rapprochement n'est pas le fruit de deux sympathies pures, l'union de deux affections innocentes; c'est la

passion dans ce qu'elle a de plus terrestre et de plus humain, née du caprice de l'un et de la fantaisie de l'autre. Qu'en restera-t-il quand vous aurez vieilli tous deux? Qui vous dit que les premières rides de votre front ne détacheront pas le voile de ses yeux, et que son illusion ne s'évanouira pas avec votre jeunesse?

MARGUERITE Oh! la réalité!

M. DUVAL Voyez-vous d'ici votre double vieillesse, doublement déserte, doublement isolée, doublement inutile? Quel souvenir laisserez-vous? Quel bien aurez-vous accompli? Vous et mon fils avez à suivre deux routes complètement opposées, que le hasard a réunies un instant, mais que la raison sépare à tout jamais. Dans la vie que vous vous êtes faite volontairement, vous ne pouviez prévoir ce qui arrive. Vous avez été heureuse trois mois, ne tachez pas ce bonheur dont la continuité est impossible; gardez-en le souvenir dans votre cœur; qu'il vous rende forte, c'est tout que vous avez le droit de lui demander. Un jour, vous serez fière de ce que vous aurez fait, et, toute votre vie, vous aurez l'estime de vous-même. C'est un homme qui connaît la vie qui vous parle, c'est un père qui vous implore. Allons, Marguerite! Prouvez-moi que vous aimez véritablement mon fils, et du courage!

MARGUERITE Ainsi, quoi qu'elle fasse, la créature tombée ne se relèvera jamais! Dieu lui pardonnera peut-être, mais le monde sera inflexible! Au fait, de quel droit veux-tu prendre dans le cœur des familles une place que la vertu seule doit-y occuper? Tu aimes! qu'importe! et la belle raison! Quelques preuves que tu donnes de cet amour, on n'y croira pas, et c'est justice. Que viens-tu nous parler d'amour et d'avenir? Quels sont ces mots nouveaux? Regarde donc la fange de ton passé! Quel homme voudrait t'appeler sa femme? Quel enfant voudrait t'appeler sa mère? Vous avez raison, monsieur, tout ce que vous me dites, je me le suis bien dit bien des fois avec terreur; mais, comme j'étais la seule à me le dire, je parvenais à ne pas m'entendre jusqu'au but. Vous me le répétez, c'est donc bien réel; il faut obéir. Vous me parlez au nom de votre fils, au nom de votre fille, et c'est encore bien bon à vous d'invoquer de pareils noms. Eh bien, monsieur, vous direz un jour à cette belle et pure jeune fille, car c'est à elle que je veux sacrifier mon bonheur, vous lui direz qu'il y avait quelque part une femme qui n'avait plus qu'une espérance, qu'une pensée, qu'un rêve dans ce monde, et qu'à l'invocation de son nom cette femme a renoncé à tout cela, a broyé son cœur entre ses mains et en est morte, car j'en mourrai, monsieur, et peut-être, alors, Dieu me pardonnera-t-il.

M. DUVAL, *ému malgré lui* Pauvre femme!

MARGUERITE Vous me plaignez, monsieur, et vous pleurez, je crois; merci pour ces larmes; elles me feront aussi forte que vous le voulez. Vous demandez que je me sépare de votre fils pour son repos, pour son honneur, pour son avenir; que faut-il faire? Ordonnez, je suis prête.

[...]

MARGUERITE Croyez-vous que j'avais mis dans cet amour la joie et le pardon de ma vie?

M. DUVAL Je le crois.

MARGUERITE Eh bien, monsieur, embrassez-moi une fois comme vous embrasseriez votre fille, et je vous jure que ce baiser, le seul vraiment pur que j'aurai reçu, me fera triompher de mon amour, et qu'avant huit jours votre fils sera retourné auprès de vous, peut-être malheureux, mais guéri pour jamais; je vous jure aussi qu'il ignorera toujours

ce qui vient se passer entre nous.

[...]

MARGUERITE Vous pourrez, quand je serai morte et qu'Armand maudira ma mémoire, vous pourrez lui avouer que je l'aimais bien et que je l'ai bien prouvé. J'entends du bruit: adieu, monsieur; nous ne reverrons jamais sans doute, soyez heureux!

[...]

La citazione è lunga ma necessaria. Consente di cogliere, nei suoi varî trapassi, la strategia ricattatoria di Georges Duval verso Marguerite: la quale è fin troppo pronta a cedere. È un *freiwilliges Opfertier*, per citare il titolo di un aforisma di Nietzsche, una *vittima volontaria*. Perché in realtà, pur non appartenendo al *monde*, ne fa propria la morale: e quindi s'identifica con tutti i sordidi argomenti di Duval ammantati insieme di realismo e moralismo. Alcuni punti del sermone vanno messi in rilievo. Il primo: Duval ha una figlia «pura siccome un angelo». Quel che Marguerite non è, né pura né angelo. Parole che sono uno zuccheroso strumento terroristico: tu sei fango, non puoi mettere in pericolo la pace degli angeli. (Una parentesi: la figlia si chiama Blanche. E come altro potrebbe chiamarsi? Al massimo Virginie). Il secondo argomento ripugnante: Duval finge di non credere che Marguerite sia ammalata, addirittura di credere che non lo creda ella stessa. Figuriamoci se un uomo di quella posizione, che deve salvaguardare onore e «roba» - come in Verga, De Roberto e Pirandello si chiama il patrimonio, ossessione del contadino siciliano arricchito e del ricco siciliano in genere: e onore e «roba», proprio come qui, coincidono -: figuriamoci se Duval non ha preso tutte le informazioni possibili. E ciò Marguerite lo capisce benissimo: quando, nel finale del Dramma, avviene l'altra zuccherosa scena, che Armand la raggiunge *in limine*, agli ultimi istanti gli dichiara: «Si ma mort n'eût pas été certaine, ton père ne t'eût pas écrit de revenir...». Ch'è la sintesi di tutta la storia. Terzo ricatto moralistico: «Un giorno Lei proverà stima verso se stessa»: la concessione alla puttana redenta, purché si redima. Altrimenti per lei non c'è che il disprezzo verso sé medesima. Quarto aspetto: didascalia scenica: Duval è *commosso a suo malgrado*. E si capisce: comoda, vorrei dire doverosa commozione, quando si è ottenuto col minimo sforzo ciò che si desiderava. Vittoria, ci giureremmo,

inattesa, per la velocità e la facilità con che viene conseguita. Duval si sarebbe altrettanto commosso, e non a suo malgrado, se Marguerite gli avesse chiesto la congrua somma per il sacrificio spettantele. Quinto argomento: e questa volta scaturisce da saggezza e conoscenza della vita. Duval dichiara apertamente che i matrimonî per amore falliscono; quelli che reggono sono combinati per ragioni sociali e d'interesse: per la conservazione e l'incremento della «roba»: questi sono benedetti da Dio. Essi consentono che i coniugi si sopportino nella vecchiaia. Infine: Marguerite chiede al suo assassino un bacio sulla fronte, «il solo puro che abbia mai ricevuto». Per lei è il massimo premio possibile: per un istante viene accettata nel *monde*. Qui davvero c'è da dire: *povera donna!* Per una simile vittoria, Duval altro che un bacio le avrebbe dato. Non so, peraltro, se forzo il testo: ella s'illude di esser baciata «come se fosse la figlia» di Duval; egli in cuor suo si sarà detto: di puttane ne ho bacciate tante, e ne bacerò ancora: una di più, una di meno... Non dimentichiamo che non si tratta di un vecchio, come scappa detto a Piave. Dev'essere un bell'uomo fra i quaranta e i cinquant'anni al massimo, avendo egli un primo figlio ventenne. Come peraltro Verdi benissimo ostende, con tutti quei baldanzosi *Sol bemolle, Fa, Mi*.

Torniamo al romanzo. Armand viene preso da un furioso odio per Marguerite, facilmente comprensibile come manifestazione di un mai sopito amore. Cerca occasioni per insultarle in pubblico. Una volta la incontra in compagnia di una bellissima cortigiana, Olympe, e per un atto di sfregio si mette con lei. Anch'essa in pubblico inveisce contro Margherita a ogni pie' sospinto. Il padre di Armand, su questa ch'è la normale relazione di un ragazzo (più o meno) del *monde* con una cortigiana pagata, non trova nulla a ridire. D'improvviso Margherita, febbricitante, si reca dal giovane «per chiedere perdono di aver risposto a Olympe» (una volta sola!). I due hanno una meravigliosa notte d'amore, ella in stato di così forte malessere che egli percepisce perfettamente la malattia a uno stadio avanzatissimo. E tuttavia le fa l'oltraggio d'inviarle il giorno dopo cinquecento franchi «quale prezzo per la notte d'amore». Marguerite li restituisce inviandogli una busta senza una parola. Poi ella parte per l'Inghilterra (episodio desunto dalla vita di Marie,

con Perregaux); egli, ad Alessandria d'Egitto, apprende che Marguerite è in punto di morte. Il padre le scrive un'inutile lettera nella quale le chiede perdono per suo figlio e per sé: ha di tutto informato Armand; e noi sappiamo anche il terribile commento che, nel *Dramma*, la donna fa intorno alla rivelazione e alla visita ricevuta *in articulo mortis* da Armand. Le ultime pagine sono il diario degli estremi giorni consegnato alla generosa Julie Duprat perché un giorno glielo dia. Morte disperata, in assoluta solitudine, con gli uscieri in casa. Il 25 dicembre Duval padre le invia un'elemosina di mille scudi: ultimo insulto, e insieme sgravio di coscienza dell'uomo (a definirlo così) che grazie al di lei sacrificio altro che mille scudi ha salvato. Così si chiude un romanzo che, senza essere un capolavoro della letteratura, non manca di un valore che l'autore non raggiungerà più, almeno nella narrativa.

III Il Dramma

Le due *pièces* di Dumas che ho ricordate sopra valgono più de *La Dame aux camélias*. Dumas aveva avuto, racconta Eugène de Mirecourt¹⁸, una giovinezza assai venerea; ma, a differenza del padre, era un cattolico la cui religiosità assume nel corso della vita aspetti sempre più marcati di bigottismo. Possiamo cernerlo leggendo l'*Introduzione* da lui scritta alla *Dame* nel 1867 per l'edizione completa della sua opera teatrale. Lo scritto è percorso da una ossessiva sessuofobia, manifestante l'involuzione morale e artistica dello scrittore. Egli considera il piacere sessuale come un male di per sé, se non discenda da uno scopo etico; sempre più egli vede la donna un essere subordinato, il fine del quale è innanzitutto la maternità. Quindi una delle cose per lui scandalose della ormai vecchia *pièce* è che Marguerite si sia garantita un'indipendenza economica e di vita. Nel corso di tale involuzione, Dumas giudica l'adulterio uno dei più gravi delitti, assai più grave della prostituzione, sulla quale getta, alla fine, un occhio indulgente: essa fa parte di un sistema sociale da lui condiviso che l'accetta siccome

il male minore. Infatti la prostituzione può esser una, sia pur peccaminosa, prevenzione dell'adulterio. Ecco uno dei peccati più gravi, ecco addirittura uno dei crimini più pericolosi, secondo Dumas. Egli si spinge a chiedere pene severissime verso la donna adultera demandate alla giustizia penale. Non saprei se definire reazionaria una posizione ch'è forse ciarlataneria retorica, forse semplice stupidaggine. Si potrebbe leggere istruttivamente, se questo non ci portasse troppo fuori strada, un suo saggio del 1872 intitolato *L'Homme-femme*. Seguito da varî scritti ancora dedicati a quella ch'egli considera l'«emancipazione femminile».

Eccettuato il colloquio fra Duval padre e Marguerite, e la battuta da lei rivolta ad Armand in punto di morte, il Dramma *La Dame aux camélias* è una versione affatto edulcorata del romanzo. È infatti un'opera di scarso valore. Da un lato, le leggi del teatro di prosa, almeno come le intende Dumas, impongono cinque atti che debbono essere riempiti di battute, *calembours*, situazioni collaterali, onde poter durare. Uno dei luoghi più nobili ed eleganti della *Traviata*, il brindisi cantato da Alfredo, al quale risponde Violetta, qui non è che un banale pezzo umoristico detto da Gaston. E fra le situazioni collaterali vi sono i due personaggi di Gustave e Nichette: Gustave è un bravo e laborioso ragazzo, Nichette è una *grisette*, ma casta: tanto per calcare ancora la mano nella rappresentazione d'una possibile virtù. Si sposteranno il giorno della morte di Marguerite e saranno al suo capezzale. La morte di lei è spostata dai giorni di carnevale al primo di gennaio, il che consente a Prudence di fare il suo ultimo «numero», chiedendo un «prestito» alla morente, la quale glielo concede facendole aprire un cassetto ov'ella non ha la forza di arrivare. L'insulto orribile che Armand rivolge a Marguerite non è più l'invio dei cinquecento franchi dopo la notte d'amore, ma una scena a casa di Olympe donde Verdi trarrà uno degli episodî più emozionanti. Alla festa, si giuoca; il conte de N. qui ha un nome, si chiama Varville e a lui Marguerite si è legata. Giunge anche Armand. Marguerite è terrorizzata, certa che il ragazzo farà di tutto per provocare un duello con il nuovo protettore. Lo chiama in disparte e lo prega di andarsene al più presto. Armand trova pretesto per offenderle ancora, dichiarando che il timore di lei nasce dal fatto che in un duello ella potrebbe

perdere la cosa più importante, il protettore. E le insulta nel modo più plateale: convocati tutti gli ospiti, dichiara che la donna ha sacrificato l'intero proprio patrimonio per amor suo; egli ora la ripaga, gettandole in faccia il denaro dell'ingente vincita conseguita al giuoco, soprattutto a spese di Varville. Marguerite sviene e il suo accompagnatore, apostrofando Armand «vile», lo sfida a duello.

Così si chiude l'atto IV, donde Verdi trae la seconda parte del suo II. Nel V, la morte di Marguerite avviene in un'atmosfera quasi alla melassa. Ella è rassegnata, non ha le atroci sofferenze fisiche provate nel romanzo e sempre accompagnanti la morte per etisia - salvo, a quanto pare, quella di Chopin. È circondata di amici. Ed ecco l'inverosimile visita di Armand. Il quale le promette che il suo amore la risanerà, che il giorno stesso abbandoneranno Parigi e vivranno sempre insieme. Anche nel dramma Armand non rischia nulla. Sa che lei è in punto di morte, che ogni promessa dalla morte verrà sciolta, che le può promettere tutto, tanto non si realizzerà niente. Il padre non viene nemmeno. La lettera che nel dramma lei legge è un capolavoro di ipocrisia. Marguerite s'illude per qualche istante; tenta di alzarsi, chiede alla cameriera di vestirla, ricade, si arrende. Ma muore consolata. La morte è l'espiazione che forse le procurerà il perdono celeste, come un santo sacerdote le assicura. Ed è anche la rassicurazione del pubblico borghese che decreta alla *pièce* il più grande successo. Era il 2 febbraio 1852, teatro del Vaudeville. Ma la rappresentazione si svolse in un modo assai diverso da come l'immaginiamo noi leggendone il testo; e anche da come viene messa in scena oggi e da come la vediamo nel bel film di George Cukor. Emilio Sala mostra che Verdi preferiva assai, nei soggiorni parigini, frequentare i teatri di *boulevard* che l'Opéra, da lui davvero non sopportata. Trovò persino parole di elogio per il *mélodrame Le Chiffonnier de Paris...* Lo scrittore italiano rivela persino che il *drame Le Chevalier de la Maison-Rouge* (tratto da uno dei più importanti romanzi del ciclo rivoluzionario di Dumas padre), con musiche di Alphonse Varney, contiene un *Chœur des Girondins*, in fatto matrice del primo Tema della Sinfonia de *La battaglia di Legnano*, ben più della *Marseillaise*, individuata quale modello dal Budden. In fatto, lo abbiamo detto, il padre del Motivo è Viotti. E da un *mélodrame* deriva lo *Stiffelio*, Opera ch'ebbe

indirettamente conseguenze negative sulla *Traviata*. Con un'indagine degna di un investigatore insieme e di un giudice istruttore, partendo dal rinvenimento della parte dell'oboe, il Sala ricostruisce nel suo libro citato uno spettacolo tutto accompagnato da musica di Édouard Montaubry. Al quale Verdi quasi certamente assistette¹⁹. Musica la principal funzione della quale era di connettere (l'ho già chiamata «sceneggiatura») la vicenda con «Motivi di reminescenza». Essi ne ampliano lo sfondo, a modo loro. Tecnica cinematografica avanti la lettera? Non sono abbastanza esperto per rispondere. Questo può aver avuto un'influenza sul sistema tematico della *Traviata*; ma labile, lontana. Verdi non aveva, anche sotto tale rispetto, bisogno di suggerimenti.

A leggere la prefazione di Dumas al Dramma, apprendiamo che occorsero lunghissime lotte con il potere politico che non consentiva venisse rappresentato un Dramma così sovversivo. E ancora una volta del potere politico constatiamo la cecità. *La Dame aux camélias* è il Dramma più rassicurante possibile. Abbiamo, è vero, una puttana di nobili sentimenti; ma il culmine di essi è il suo accettare le leggi della società che dalla società - dal *monde*, per la precisione - la bandiscono. Poi ella, dopo essersi pentita e rimessa in riga, ha anche il buon gusto di morire - e confortata dalla fede. Così toglie ogni impaccio a tutti. Su tale testo si basa, in sostanza, l'Opera di Verdi. Interpretarla è meno semplice che non appaia *ictu oculi*.

IV L'Opera

La genesi creativa de *La Traviata* è mirabilmente narrata da Fabrizio Della Seta nell'introdurre la sua edizione critica della partitura apparsa nel 1996²⁰. Allo stesso Scrittore dobbiamo l'analisi delle differenze fra la versione della Fenice del 1853 e quella del San Benedetto dell'anno successivo, tali da mutar di ben poco la fisionomia dell'Opera, come può vedersi dall'appendice di

tale edizione, ma non del tutto irrilevanti. Di più: gli dobbiamo la preziosissima pubblicazione, con non meno magistrale commento, degli *Schizzi e abbozzi autografi*, sia trascritti che riprodotti, per i tipi dell'Istituto Nazionale di Studi Verdiani nel 2000. Anche l'effettivo tempo di composizione dell'Opera è straordinariamente breve: Della Seta parla, in termini generali, di quattro fasi: progetto drammatico e scrittura del Libretto; composizione della musica (*abbozzo*: quel che abbiamo visto Verdi aver già in testa per il *Rigoletto*); stesura della «partitura scheletro»; orchestrazione e ritocchi. Parte dell'Opera venne composta a Roma durante le prove del *Trovatore*; giacché nel caso di quest'Opera Verdi era giunto a Roma avendola perfettamente orchestrata prima. Ma dal momento che il progetto della *Traviata* risale a molti mesi prima (il 18 settembre egli chiede a Léon Escudier d'inviargli con urgenza il Dramma), le due Opere vivono, almeno in parte, in una sorta di simbiosi. Le trattative con la Fenice non furono semplici né brevi; ancor più diffusamente ne parla Marcello Conati nell'altro suo importantissimo libro già citato, *La bottega della musica. Verdi e La Fenice*. Ma queste trattative misero capo a qualcosa di deplorabile: e che, nonostante tutto, non riusciamo a spiegarci: giacché non ridonda a onore del Maestro. Se un'Opera dell'Ottocento è un ritratto, e un giudizio, spietati, della società di Luigi Filippo, è *La Traviata*. Tanto che a comprenderla occorre, ripeto, conoscere molto bene Balzac e Flaubert; e non perché Verdi avesse letto il secondo (la *Bovary* era ancora in gestazione): ma perché s'integrano mirabilmente a vicenda in tale funzione²¹. Verdi aveva concepito l'Opera siccome contemporanea: si svolge ai giorni della vicenda; e la musica non fa che denotarlo e connotarlo nel modo più preciso. Che un'Opera si svolgesse e rappresentasse in costumi attuali doveva parere cosa di enorme arditezza. Invece il caso non fu nemmeno posto in tali termini, né vi fu quell'opposizione della censura che noi ci aspetteremmo come cosa obbligata. Pensiamo al processo subito da Flaubert per la *Madame Bovary* in una nazione in fondo più libera che non fosse l'Italia del 1853 e 1854. Il Conati e il Della Seta provano invece che l'oscenità di un soggetto che mette in scena una cortigiana contemporanea non preoccupò nessuno. *La Traviata* doveva esser rappresentata in costumi del Settecento

(*all'inizio del secolo*, come dicono anche le didascalie restate in uso per cinquant'anni) perché i dirigenti della Fenice (ed evidentemente, alla stessa stregua, quelli del San Benedetto e di tutti i teatri del mondo) erano convinti che il pubblico si sentisse defraudato di qualcosa che gli spettava. Nel prezzo del biglietto era compreso lo sfarzo scenico, lo sfarzo di costumi storici. V'è poi, a minuta, un'impagabile - e difficilmente confutabile - annotazione di Guglielmo Brenna, il segretario della Fenice.

Il calzolaio, lo stampatore, il pescatore e le donnicciuole, de' quali elementi si forma il corpo de' cori, spariscono sotto i costumi de' secoli trascorsi, ma se indossano il frac del giorno restano sempre mascalzoni caricature imbarazzate a fingersi appartenenti alla buona società.

Il precedente dello *Stiffelio* non giovò. Se ne lodò unanimemente la musica, ma il senso di disagio provocato da un'Opera che si svolgeva nel tempo presente e con costumi di tale tempo era forte. Soprattutto perché sconvolgeva l'abitudine. In tutto il corso della sua carriera, Verdi è sempre stato un leone nel difendere l'integrità della sua opera, giungendo a proibirne rappresentazioni ove giudicasse il teatro non all'altezza. Perché si piegò a un così flagrante tradimento della natura del capolavoro? S'era stancato di discussioni che, come nel caso del *Rigoletto*, potevano mettere a repentaglio la nascita, o il cammino, d'un capolavoro al quale tanto teneva? Ovvero era convinto che il valore universalmente umano della sua musica potesse render secondaria l'esattezza storica della sua collocazione? Nel primo caso sarebbe una bassezza; nel secondo un errore. Un errore che al successo dell'Opera non ha nuociuto; di certo, alla sua comprensione. L'astuzia degli Escudier elaborò la giustificazione che il costume settecentesco fosse per meglio palesare le rassomiglianze con il romanzo di Prévost. Come se ce ne fossero; come se i due capolavori musicali che ne scaturiscono, quello di Massenet e quello di Puccini, una minima cosa in comune con *La Traviata* potessero avere. Forse la prima interprete a rappresentare *La Traviata* all'epoca nella quale la vicenda si svolge fu Gemma Bellincioni nel 1886. Di certo, come documenta Emilio Sala, la volle così Albert Carré all'Opéra-Comique nel cinquantenario del capolavoro, ossia il 1903. Oggi purtroppo il caso è superato: le messinscene sono le più

capricciosamente infedeli, e quanto a dettato musicale e quanto ad allestimento. Tanto che, a parlarne con un teatrante di oggi o un giovane musicofilo, avvezzo ad applaudire a chicchessia e checchessia, questi ti risponderebbero, all'americana: «Dov'è il problema?».

Non è scopo del presente libro produrre una nuova analisi musicale del capolavoro; quella del Budden è sufficiente e pur essa condotta con mano maestra. Interessa, piuttosto, cercar di comprendere che cosa *La Traviata* significhi come rappresentazione da parte di Verdi dell'ultimo decennio del regno di Luigi Filippo; quale giudizio egli dia della società così vividamente descritta nel romanzo di Dumas e, salvo un caso, meno vividamente nel Dramma. E quindi anche del rapporto di Verdi con le sue fonti.

Che Verdi abbia assistito al Dramma, è più che probabile. Quando chiede di farselo inviare d'urgenza, parla come chi il testo conosca. Il Budden, e dopo di lui il Della Seta, suppongono ch'egli avesse già letto il romanzo. In fatto, della vicenda di Marie Duplessis egli doveva saperne assai di più che noi non immaginiamo. Come abbiamo visto nel capitolo sulla *Jérusalem*, egli fu a Parigi per la prima volta nella vita il 1 giugno del 1847: diretto a Londra, per sovrintendere alla «prima» dei *Masnadiers*. Giuseppina vi si era già trasferita. Il 27 luglio era di nuovo nella capitale francese, per preparare il suo primo Grand-Opéra in francese. Or abbiamo visto che i funerali di Marie Duplessis costituirono, solo cinque mesi prima, uno degli eventi mondani parigini; e che la vendita all'asta della sua casa, anche per il consentir l'accesso a un luogo proibito alle dame del *monde*, un evento di ancor maggior rilievo. Se Verdi era schivo, e poco amava le frequentazioni mondane, Giuseppina era intelligentissima, aveva uno straordinario senso dell'*à propos*, si faceva amare senza mai esser invadente. E di frequentazioni mondane aveva necessità, essendosi traferita a Parigi dopo aver rinunciato alla carriera teatrale per impiantarvi una scuola di canto. Non facciamo quindi storia fantastica se immaginiamo che della vicenda di Marie Duplessis ella fosse perfettamente a giorno; e che a giorno,

raccontandogliela lei, avesse messo anche il suo *Mago*. E se questo è plausibile, ne deriva che almeno lei, a quell'epoca assai miglior conoscitrice del francese di Giuseppe, doveva essersi procurata il romanzo, apparso l'anno successivo. Perché era un *succès de scandale*; e perché era relativo a cose da lei e dal Maestro conosciute. E anche perché, guardate la coincidenza, all'epoca della pubblicazione i due erano di nuovo a Parigi.

Or la fonte de *La Traviata* è tuttavia il Dramma, non il romanzo. Sebbene l'ēthos dell'Opera sia più violento e straziante di quanto il romanzo stesso non potesse osar attingere. Piave dovette riassumere (saltandone il II atto) in tre i quattro atti del Dramma; e lo fece benissimo. La prima domanda che un ascoltatore della *Traviata* deve porsi è tuttavia questa: come mai il Maestro accoglie dal Dramma lo scioglimento consolatorio invece di quello terribile e autentico del romanzo: Marguerite muore sola, nessuno della famiglia Duval la raggiunge se non con un'anodina lettera? La prima risposta è ovvia, ed è di carattere formale. Non poteva darsi un'Opera che avesse un atto - e soprattutto l'atto finale - costituito da un monologo. Un atto doveva avere più personaggi e una parvenza d'azione. Ma qui introduco un mio personale dubbio. Ne *La Traviata* il carattere di Violetta giganteggia e sotto il profilo drammatico e sotto quello etico. Allo stesso modo, nel III atto le pagine dedicate a Violetta sola, ovvero gli accenti musicali e drammatici di Violetta pur pronunciati in presenza di altri sono di un livello artistico così superiore e diverso che ci si domanda se Violetta da un lato, Alfredo e suo padre dall'altro, facciano parte dello stesso mondo: ovvero, stiano vivendo un dramma e recitandone un altro. La musica sembra suggerire l'interpretazione che siano reciprocamente alieni.

V

Nasce un amore «contro natura»

Il Preludio al I atto viene ritenuto una descrizione della

protagonista. Lo è se lo consideriamo un *exordium* o *expositio* nel senso della retorica classica: una esposizione dell'argomento che si andrà a rappresentare. Il primo Motivo, orchestrato con gran raffinatezza nelle prime sette battute con i violini divisi, allude evidentemente alla malattia della protagonista. Va rilevato che esso viene enunciato alla dominante minorizzata del tono d'impianto (Si minore); nelle corrispondenti misure del Preludio al III atto è invece in tonica. Il lievissimo ordito degli archi senza contrabbassi giunge a un arpeggio dell'accordo di dominante. Ed ecco il vero e proprio Motivo melodico esposto in tonica, con un accompagnamento che scandisce i tempi della battuta quasi fosse quello di un Valzer. Prima allusione alla danza che, con varî sensi simbolici, pervade la partitura. Il Motivo melodico lo conosce anche chi non abbia mai ascoltato *La Traviata*: è desunto dall'acme dell'amore di Violetta per Alfredo nel momento ch'ella sta per abbandonarlo per sempre, avendo ceduto al ricatto di Germont padre. Preceduto da un lungo *crescendo*, di carattere solo emotivo, giacché non è armonico né dinamico, è associato alle parole *Amami, Alfredo*, con quel che segue. Sono sedici battute più due di coda (nelle quali è introdotta l'ombra del Fa minore alla cadenza...), armonizzate con «pedali» e qualche espressivo accordo a sottolineare il culmine della melodia. Avulso dal luogo altamente tragico ov'è esposto nell'Opera, il Motivo è solo di trasfigurata bellezza. Cantato da primi violini, viole e violoncelli in un meraviglioso raddoppio, approda a una falsa cadenza sul quarto grado alterato per esser di nuovo cantato dai violoncelli raddoppiato dai clarinetti e dai fagotti. Al di sopra i violini eseguono quel che appare un futile contrappunto di figure ornamentali. Esso è pure derivato da un luogo dell'Opera. Durante il Duetto del I atto alla prima tentata ripulsa Violetta risponde ad Alfredo: «amar non so né soffro un così eroico amore». Dunque il punto del Preludio nel quale *Amami, Alfredo* è riesposto contiene anche un ricordo dell'aspetto di *femme entretenue* di Violetta: ch'ella nel Duetto tenta di opporre ad Alfredo per metterlo in guardia dalle conseguenze di un amore come quello ch'egli le offre. (Il baritono Varesi, primo interprete di Germont padre e non soddisfatto del ruolo né dell'Opera, chiama Violetta *puttana lionne*, ossia puttana che sta con i *lions*, i membri del *Jockey*. Egli fu

tuttavia uno dei pochi a sostenere che lo spostamento d'epoca della rappresentazione avrebbe nuociuto all'Opera). Il Preludio si conclude con altre due enunciazioni di una sintesi della grande frase di *Amami, Alfredo*, alle quali i violini rispondono con un motivetto con trilli. Ancora le due facce della donna. Ma anche le due facce del Dramma al quale stiamo per assistere. Non per nulla, nel luogo centrale di esso, ove si prepara tutta la catastrofe, Germont padre finge di essere accorato e rivolge a Violetta l'interrogativo retorico: «Il passato perché, perché vi accusa?». Il Preludio mette in scena la malattia mortale, Violetta nella sua capacità di sconfinato amore e sconfinato sacrificio, e il «passato», pretesto per escluderla dalla società e dall'unico amore che ella abbia mai provato nella vita. Si tratta di un minuscolo Poema Sinfonico dal quale sono escluse le tecniche di Sviluppo tematico a causa della sua assoluta sintesi: tanto che all'ascolto può apparire la semplice esposizione di una bellissima melodia.

Ma un'osservazione rivelatrice proviene dallo studio degli abbozzi fatto da Fabrizio Della Seta. Nel progettare il Preludio, il Motivo melodico in «maggiore» (e proprio in Mi) prescelto da Verdi a simboleggiare quel che abbiamo detto, era un altro: e d'importanza capitale nell'Opera. Quello che udiamo per una volta cantato da Alfredo, sempre nel Duetto del I atto, alle parole *Di quell'amor, quell'amor ch'è palpito dell'universo, dell'universo intero*. Questo Motivo, e l'Aria che lo precede, della quale rappresenta il culmine, *Un dì, felice, eterea*, è la personificazione della parte positiva di Alfredo: un amante appassionato, ma anche appassionato con eleganza. Se non cantasse tale Aria, e prima di essa il Brindisi, sarebbe un ragazzaccio qualunque; ché l'Aria con che principia il II atto, per bella che sia, non ha grande efficacia connotativa. Ma non sol per questo è da credere che Verdi abbia scelto per il Preludio un diverso Motivo. Da un lato, esso è in un primo momento legato al personaggio di Alfredo, laddove la protagonista è Violetta. Ma quando non è più la personificazione di Alfredo, diventa un simbolo stesso dell'amore a che Violetta anela. In quanto tale torna nell'Opera con funzione di reminescenza emotiva a volte terribile. Verdi, il quale, come tutti i compositori, scrive il pezzo strumentale introduttivo - come che lo si voglia

chiamare - da ultimo, dopo aver composto l'intera Opera, non ha voluto sprecarlo anticipandone una funzione sentimentale e drammatica capitale.

Torniamo all'aspetto sociale della *Traviata*. Il Libretto deve trasformare un'informale riunione di amici in una festa a casa di Violetta. L'Introduzione principia al suono di una Polka²²: sulla quale con suprema abilità il Maestro immette da parte delle voci una «musica di conversazione». Il tutto prosegue, con abilissima sutura, verso un secondo Motivo, molto elegante, che accompagna le parole di Gaston «In Alfredo Germont, o signora, ecco un altro che molto v'onora». Or paragoniamo questo stile di elegante e spigliata conversazione, fatta di buone maniere, con la festa in casa di Flora che rappresenta il Finale del II atto. Violetta è, per il suo stato di *femme entretenue*, esclusa dal *monde*: ma ne ha le maniere. Flora è semplicemente una donna che appartiene al *demi-monde*; e non pare farsene problemi. Esiste poi una forma di *demi-monde* così bassa che forse non è nemmeno tale. Vi appartiene una *femme entretenue* dell'editore e mercante Arnoux, che poi passa, quasi svenduta, a Frédéric Moreau, il protagonista de *L'Éducation*. È Rosanette, in arte «La Marescialla». La descrizione del suo gusto efferato anche in fatto d'arredamento va letta, oserei dire come condizione indispensabile, per comprendere il buon gusto e di Marie Duplessis e di Violetta Valery (Verdi lascia il cognome senza accento; e gliene sarà stato grato il grande poeta novecentesco).

Il Brindisi, intonato da Alfredo, è il primo dei due brani atti a raffigurarcelo un giovane proveniente da una famiglia più o meno del *monde*, sebbene di proprio abbia un piccolo patrimonio; ma la sua eleganza non è solo esteriore. La bellezza di questo Valzer mostra un'eleganza di sentimenti che verrà poi smentita; ma tale che Violetta può riprendere la stessa melodia e farla propria. Però la casa di Violetta è piena d'invitati: l'ambiente è misto. Che fra di essi ci siano persone volgari è additato dagli «staccato», dotati di un tanto di meccanico, se non marionettistico, con il quale («Ah sì, godiamo») essi accompagnano la strofe di Violetta «Ah! godiamo la tazza e il cantico». E non solo. Quando la festa è finita gl'invitati hanno solo fretta di accomiatarsi il prima possibile. *Si ridesta in ciel*

l'aurora è un altro pezzo quasi marionettistico, nel quale le crome veloci si affastellano le une contro le altre, fino a una goffa progressione che ci fa pensare all'affollarsi al guardaroba di chi vuol recuperare al più presto cappello e bastone per svignarsela. Hanno mangiato, hanno bevuto, hanno danzato: è ora di andarsi a coricare per esser pronti verso le sei del pomeriggio per le prossime feste.

Nel I atto le scene capitali sono due. Il Duetto tra Violetta e Alfredo; l'Aria di Violetta con che esso si chiude.

La cruciale confessione d'amore di Alfredo a Violetta. Essa avviene sopra la musica della banda interna. Ancora un Valzer. Ma non così elegante rispetto alle tante raffinate e delicate melodie di Valzer dalle quali la partitura è percorsa; a partire dal Brindisi. E si capisce: si tratta di musica di repertorio, nella scelta della quale forse la padrona di casa nemmeno entrava. Ma soprattutto. Il Valzer della banda non è *musica in quanto tale*; è la *rappresentazione del mondo esterno*. Quindi la confessione avviene su di uno sfondo neutro, obiettivo. Potremmo considerarla la reazione di verità di due cuori rispetto alla convenzione sociale. Il Valzer della banda incornicia il dialogo; e si tace nel suo momento supremo, quando Alfredo si rivela cantando *Un dì felice, eterea*, che si corona con *Di quell'amor*. In tale momento supremo i due amanti cantano accompagnati dall'orchestra, giacché il mondo esterno per loro non esiste più: essi sono riusciti ad abolirlo. L'orchestra li accompagna in quanto è ora essa stessa, non per la sola volta nell'Opera, espressione del sentimento. Ma è la loro situazione spirituale, giacché, *in fatto*, il Valzer della banda continua. Si ripresenta - e al punto al quale dev'essere giusta il suo sviluppo normale, giacché, lo ripeto, continua in fatto, benché da noi non udito - quando essi sono interrotti da Gaston; e di nuovo sull'anodina musica della banda i due amanti si danno l'appuntamento per coronare l'amore. Ecco quello che a me pare uno straordinario parallelismo stilistico fra due arti, nelle mani di due sommi creatori, con i mezzi espressivi propri di ciascuna. Nella *Madame Bovary* Rodolphe Boulanger, destinato a essere il primo amante di Emma, le fa la corte durante la festa dei Comizi Agricoli.

Le loro parole, false e, appunto, bovaristiche, scorrono sopra il blaterare dell'oratore governativo, un consigliere di prefettura calvo e col «riporto» sulla nuca, e si alternano con esse: del pari, uno sfondo neutro e obiettivo, il mondo esterno. La contrapposizione fra i gruppi di frasi ha un andamento grandiosamente grottesco, che sfocia nel comico puro quando Flaubert passa a una vera sticomitia, una riga per ciascuno: il blateramento del consigliere, quello dei due prossimi amanti. È un grottesco, è un comico, amarissimo: un giudizio sulla vita espresso nei fatti, senza pronunciare aggettivi. L'oratore svolge la stessa funzione della banda della *Traviata*. Ma nella *Bovary* si tratta di un contrappunto di menzogne, sia quello delle due (pretese) anime, sia quello dello sfondo neutro. Rodolphe finge scientemente, Emma s'inebria delle falsità che pronuncia credendovi. L'oratore crede alle menzogne che pronuncia per dovere professionale, perché gli conviene. Onde il procedimento stilistico e drammatico eguale mette capo nei due sommi artisti al risultato opposto. Mi spingerò fino ad affermare che il contrappunto ideale tra il dialogo di Rodolphe ed Emma e i Comizi Agricoli quale segno del mondo esterno anticipi procedimenti in futuro cari sia a Ives che a Mahler ²³? Resta il fatto che un simile strumento costruttivo, pur producendo risultati opposti, sorge dall'immaginativa dei due artisti più pessimisti del loro secolo.

L'Aria di Violetta con che si chiude il I atto è un'aggiunta assoluta rispetto alle due fonti di Dumas. Il Della Seta mostra che si trova già nello «schizzo sinottico». Non si dura comunque fatica a credere che si debba a Verdi; e non solo per l'abitudine sua di esser il librettista di se stesso, ma anche per la presenza capitale della melodia *Di quell'amor*, idea musicale e insieme drammatica che solo a lui sarebbe potuta occorrere. E con questo, il Dramma cambia faccia.

La concezione dell'Aria si basa su di un duplice contrasto. Il primo è fra l'*Andantino* e la Cabaletta; il secondo, fra la Cabaletta e se stessa. In primo luogo: l'Aria si articola di due strofe, ciascuna suddivisa in due metà. La prima, *Ah forse lui quest'anima*²⁴, è un melancolico Valzer lento in tonalità minore (*Fa*). Nella prima parte

Violetta s'interroga se non possa esser proprio questo ragazzo appena conosciuto colui che potrà farle conoscere il vero amore. La risposta è nella seconda parte, in Fa maggiore: circonfusa da eterei arpeggi del clarinetto, la donna riprende la melodia che aveva udita cantare da Alfredo nel Duetto, *A quell'amor, quell'amor ch'è palpito*. Adesso non è più una semplice, sebbene meravigliosa, melodia. È simbolo d'un'aspirazione e d'una complessa situazione sentimentale. L'Aria possiede una seconda strofe: una delle vergogne della cosiddetta prassi esecutiva è che si continui a tagliare, così come si taglia la seconda dell'*Addio del passato*. Con una cadenza il sogno di Violetta (che a me pare una nostalgia anticipata, per usare un ossimoro) si chiude. La Scena, o «tempo di mezzo», è una violenta contrapposizione. Violetta percepisce perfettamente quel che poi avverrà: la sua posizione di donna sola e *femme entretenue* non le consentirà mai un *serio amore*. La sua reazione è di un'allegria disperata. La sua sola prospettiva è di dimenticare se stessa, la sua sofferenza, la sua malattia, gettandosi nel *folleggiar di gioia in gioia*. Non dimentichiamo, come Dumas più volte mette in rilievo, che la sua malattia verrà aggravata e abbreviata dalla vita di bagordi nella quale ella intende gettarsi. E *Sempre libera degg'io* non è anche una disperata dichiarazione di volontà suicida? E quell'eccesso di colorature non è, sì, il simbolo di una vita folleggiante, ma anche di uno stadio prossimo alla follia suicida? L'esempio della *Lucia di Lammermoor* ormai era indelebile, a tal riguardo. Inoltre: una letteratura considera la Cabaletta di stile desueto, quasi appartenesse al Verdi di dieci anni prima. Credo invece che la lieve desuetudine rispetto all'*Andantino* sia voluta, simboleggiando essa quella vita passata di cortigiana alla quale per un istante Violetta ha pensato di sottrarsi ma nella quale deve ricadere.

E qui viene l'altro colpo di genio: la contraddizione della Cabaletta con se stessa. Giunti alla fine della prima parte, dopo una serie di bei frammenti raddoppiati dall'orchestra (l'effetto è meraviglioso, checché ne pensi il Budden), e un'altra serie di colorature, si ode la voce interna di Alfredo che canta (ora una terza sopra, in La bemolle maggiore: dunque col massimo effetto...) *Amor, amor è palpito*. La Cabaletta s'interrompe. Una breve Scena

porta alla Ripresa. *Follie!... follie!... follie!...* dichiara Violetta chiudendo la frase con un'altra strepitosa coloratura e una seconda sulla parola «gioir». Questa volta la voce di Alfredo, che si era udita in 3/8, rientra nel 6/8 di Violetta: come se si fondesse con lei. I due Motivi dialogano per un po'. Naturalmente, la cadenza finale spetta a Violetta. Ancora una volta, abbiamo un Valzer; il quale è anche di per sé la melodia ricorrente. Verdi sa attribuirgli un profondo significato drammatico; come, peraltro, all'*Andantino* dell'Aria. E qui si vede l'importanza della melodia di Alfredo, ormai più che simbolo. Violetta ha preso la radicale decisione di uccidersi nei bagordi; la melodia lavora entro di lei. Nel II atto la ritroveremo uscita dal suo mondo, nel romantico esilio agreste condiviso con Alfredo.

Ho ascoltato molte *Traviate*, alcune cantate dalle più grandi interpreti. A prescindere dalle incisioni ove l'interprete è Maria Callas o Renata Tebaldi, la purezza di canto della quale, come tante volte ho scritto, mi pare il vertice. Una ne ricordo con particolare commozione. Del 1976, al Maggio Musicale Fiorentino. Dirigeva Thomas Schippers, con il suo stile inarrivabile, benché purtroppo egli ancora soccombesse all'abitudine di certi tagli «di tradizione», gravissimi: come la ripetizione dell'*Addio del passato*, che ha un significato drammatico ineluttabile. La giovane protagonista, che ascoltavo per la prima volta, era Mariana Nicolesco, la quale ha poi fatto la smagliante carriera che tutti conoscono. La perfezione tecnica, la delicatezza lirica, la sicurezza delle colorature, l'intensità patetica, ne fanno una delle grandi *Traviate* del Novecento. L'incisione che ne è stata ricavata è motivo di gioia per gli amici della musica e di riflessione tecnico-estetica per coloro che ambiscono a cantare.

VI

Un artista del ricatto

Il II atto si apre, appunto, ad Auteuil. Violetta (non Alfredo) ha

affittato una comoda casa di campagna. Alfredo non pare interrogarsi sul *ménage*, su quanto costi, e su chi i costi si accolti. Canta dapprima un'Aria, *De' miei bollenti spiriti*, nella quale esprime la sua felicità. Meglio la esprimerebbe se i direttori d'orchestra si attenessero alla prescrizione d'Autore, che richiede il «pizzicato» di violini e viole: eseguito con l'arco, l'accompagnamento risulta banale. In un breve colloquio con la cameriera Annina, apprende come per un improvviso caso quel che gli stava innanzi agli occhi e non gli conveniva vedere; sempre che non si voglia ammettere che il giovane di squisito sentimento conosciuto nel I atto sia uno scioccone. La Cabaletta *Oh mio rimorso!... oh infamia!...*, tardivo tentativo di por fine a una situazione che aveva ridotto Violetta quasi sul lastrico, non è tuttavia un brutto pezzo. Il tagliarla, come abitualmente si fa, è uno squilibrio drammatico e musicale.

E adesso veniamo al grande Duetto tra Germont padre e Violetta, che rappresenta il nucleo drammatico dell'intero dramma. In via incidentale ricordo che i Duval sono in Dumas di Tours, mentre i Germont, che ne prendono il luogo nella *Traviata*, provenzali. La necessità di tale mutamento di origine mi sfugge: a meno che Verdi, nel voler far decantare al baritono nella sua Aria *Di Provenza il mare e il suol*, si fosse trovato in imbarazzo di fronte alle bellezze della Turenna, già lodate da Marguerite (di Navarra) nella celebre Aria degli *Huguenots Ô beaux pays de la Touraine*.

Nel Duetto la tecnica ricattatoria e al tempo stesso ipocritamente avvolgente con la quale Giorgio Germont l'ha subito vinta su Violetta senza quasi dover combattere deriva dal Dramma (lo ricordo: la scena è qui, facendo eccezione, assai più forte e realistica che nel romanzo): ma la musica di Verdi le attribuisce un tono definitivo. A onta delle parole di Piave, sulle quali troppo facilmente si è ironizzato: il poeta si trovava di fronte a un compito difficilissimo. Riascoltare oggi il Dramma a teatro farebbe a chiunque la medesima impressione da me provata quando ascoltai (in tedesco) il meraviglioso *Woyzeck* di Georg Büchner: Berg, oltre al resto, dà una così precisa regia della pronuncia della parola che il Dramma originale ne viene segnato, e a paragone dell'Opera

sembra un abbozzo.

Germont padre si presenta da Violetta ed esordisce con la minaccia. Viene, con mondana fierezza, messo al suo posto; e immediatamente comprende di dover adottare un'altra tattica, che si rivelerà subito vincente. Apprese le rinunce economiche fatte da lei per lui, si mostra accorato egli per primo che «il passato» di Violetta la «accusi», ossia la ponga ai margini della società, del *monde*. Il pentimento lo ha cancellato, il mio passato, replica la donna. Egli allora incomincia a lodare Violetta per i suoi *nobili sensi invero*; e proprio perché ella di nobili sensi è dotata, *le fa l'onore* (è il sottinteso: «ed a tai sensi un sacrificio io chieggo»: mi abbasso invece di farti arrestare perché sei dotata di *nobili sensi invero*) di chiederle un sacrificio. Dal quale dipenderebbero «la sorte, l'avvenir dei suoi due figli!».

Incomincia la parte formale del Duetto. Egli esordisce con una zuccherosa melodia supersimmetrica in La bemolle maggiore, su queste parole:

Pura siccome un angelo
Iddio mi diè una figlia

La melodia non manca di toccare l'inflessione patetica di semitono su «angelo». Giudicarla brutta sarebbe ingiusto: dobbiamo sempre ricordare la capacità shakespeariana di Verdi d'immedesimarsi in qualsiasi tipo d'emozione, portandola a un Bello Ideale di matrice classica. (Non tanto gli riuscirà in *Di Provenza il mare e il suol*). A prescindere - e questo è sempre Shakespeare, preceduto da Guicciardini e Machiavelli, che l'essere umano prova la più intima convinzione quando si tratta di perorare il suo interesse. Tuttavia: *traduzione in latino* (così si diceva in Sicilia quando si voleva intendere la verità, contrapposta all'italiano che favorisce la menzogna): tu non sei pura e men che meno un angelo. Forse sei bella, di una bellezza diabolica atta a mandare la gente sul lastrico. Dunque la mia stessa premessa mi pone in condizione di esigere da te qualsiasi cosa. Dopo di che, sugli stessi accenti di accorata ipocrisia, spiega che l'onorata famiglia del nubendo della *figlia pura siccome un angelo*, di fronte all'idea di imparentarsi con

un'altra nel seno della quale un giovane non mantiene una cortigiana - sono casi della vita, si sa, sono ragazzi... - ma vive maritalmente con lei e *ne viene sovvenuto*, s'indigna a tal punto da minacciare la rottura del matrimonio. Che da questo legame di famiglie scaturisca un vantaggio economico, Verdi ben dichiara: le polite frasi di Germont toccano l'acme della tessitura con un *Fa* su *vincolo*:

or si ricusa al vincolo
che lieti ne rendea.

È il mancato *vincolo* il tormento (spirituale, s'intende) di Giorgio Germont. S'immaginino le conseguenze sociali di un matrimonio mandato a monte per la provata turpitudine della famiglia: irricevibilità. Sostanziale uscita dal *monde*. A cascata ne viene anche la crisi economica.

Qui l'incalza modulando; ma non senza infilare una tenera, paterna «acciaccatura» su «Deh non mutate in triboli le rose dell'amor».

Violetta incomincia a esser inquieta. In orchestra s'introduce un piccolo Motivo dubbioso che finisce su «appoggiature». Crede (finge di credere) che le si chiedo di allontanarsi da Alfredo solo per alcun tempo. «Non è ciò che chiedo», risponde implacabile il padre, *recto tono*. A Violetta pare di aver offerto il massimo che poteva. «Pur non basta», replica il carnefice. «Volete che per sempre a lui rinunzi?». E lui: «È d'uopo». Qui la reazione di Violetta è terribile tanto è straziante. Dopo un «Giammai» su di un lungo *La bemolle*, e due strappati accordi di dominante di Do minore. In questa tonalità Violetta prorompe in un'esplosione che ha in sé il sommo dell'Aria e del Declamato. Occorre leggerne il testo.

Non sapete quale affetto
Vivo, immenso m'arda in petto?
Che né amici, né parenti
Io non conto tra i viventi?
E che Alfredo m'ha giurato
Che in lui tutto io troverò?
Non sapete che colpita
D'atro morbo è la mia vita?
Ch'io già presso il fin ne vedo?

Ch'io mi separi da Alfredo?
Ah, il supplizio è sì spietato
Che morir preferirò.

La drammaticità estrema da Verdi attribuita a tali parole parte dal fatto ch'egli divide ogni verso in due emistichî. L'affanno che pervade Violetta è tale che ella ha bisogno di prender fiato ogni mezzo verso. Inoltre, la melodia ha il taglio asimmetrico che la passione spinta all'estremo produce. «Non sa-» sono due crome in levare, «-pe-» due semicrome sul primo tempo della battuta successiva (*vivacissimo*, in 6/8), «te» una semiminima. La sincope a metà battuta si accentua sul «-so» di *immenso*, ch'è addirittura una semiminima con legatura. Secchi accordi dell'orchestra ricadono sulla nota lunga e sulla pausa. La prima quartina cadenza alla relativa, Mi bemolle maggiore. La seconda ripete il procedimento analogo, ma le diverse armonie portano alla clausola degli ultimi due versi pronunciati sì dalla voce in Do maggiore con un grande volo lirico avente per acme, dopo una discesa cromatica, un *Si bemolle* e una cadenza che parte da una nona di dominante, la nota costituente la nona affidata al soprano.

Di fronte a un simile cataclisma di passione pure un masso si commuoverebbe. Germont l'ha calcolato, non si scuote di un millimetro e lo lascia passare. Come se non fosse accaduto nulla, discende due volte per una sinistra settima diminuita raddoppiata da violini e violoncelli. Le parole che pronuncia derivano dal passo del *Dramma* sopra riportato: «Voyons, voyons, du calme et n'exagerons rien». Germont dice impassibile: «È grave il sacrificio, ma pur tranquilla uditemi!»: quasi che una donna potesse tenersi *tranquilla* in una situazione siffatta. Egli continua:

Bella voi siete, e giovine...
Col tempo...

Qui, evidentemente, Piave non ha potuto tradurre il significato di tali versi, che non sfugge a chi abbia letto il *Dramma*. È il punto nel quale Duval padre finge di esser convinto che Marguerite non sia affatto malata a morte. Violetta gli risponde che a qualunque costo vorrà amare solo Alfredo. Ecco il momento nel quale Giorgio Germont può introdurre il secondo, e risolutivo argomento che

s'era preparato. In luogo di un discorso lungo e argomentato, Verdi ricorre a un'agghiacciante sintesi musicale. Si tratta di *Un dì quando le veneri*: la raffigurazione triste ma realistica della possibilità, in genere concreta, che allo sfiorire della bellezza la *femme entretenue* sia per esser abbandonata dall'amante. *Un dì quando le veneri* è enunciato con uno «staccato» minaccioso nascente dalle pause fra una sillaba e l'altra: egli sta esponendo un dato in fatto, di suo non ci mette che una coloratura su «veneri» e, per simmetria, «spiegate». Quegli «staccatini», insieme con la velocità del tono, hanno pure un che di burocratico fastidio, come di chi debba perdere tempo a spiegare una cosa ovvia a uno scolaro poco dotato. E aggiunge un «fia presto il tedio a sorgere» che, sebbene riguardi Alfredo, non può non ricordare a noi l'«ennui» donde Marie Duplessis era attinta. Ma ha ancora una carta, l'astuto genitore, quella della religione. Amplia e abbellisce la sua frase ricordandole

Per voi non avran balsamo
I più soavi affetti
Poiché dal ciel non furono
Tai nodi benedetti.

La sottile minaccia è, in apparenza, quella dell'Inferno; in fatto, l'esclusione dalla società di una coppia non sposata in chiesa, minaccia meno grave quanto alla salute dell'anima immortale ma assai più vicina quanto alla prospettiva della vita. Ella è già incominciata a cadere con i suoi *È vero*. Germont ripete lo stesso motivo una sesta sopra, modulando in maggiore: ora esso è «legato» e la musica lo trasforma in un consiglio affettuoso, disinteressato. Anafora convincente: egli le mostra come convenga a lei per prima che *il sogno seduttore si sperda*. Ella s'è già arresa: punteggia il discorso di «È vero». Il padre ora tira il colpo di grazia: *Siate di mia famiglia l'angel consolatore*. Egli è così generoso e longanime che offre a una donna perduta la possibilità di diventare, con un piccolo sacrificio, anch'ella *pura siccome un angelo*. In fondo, le spiega, sta facendo i di lei interessi, non i propri. Infatti: «È Dio che ispira, o giovine, tai detti a un genitor». Può mai Dio, nella sua infinita bontà, volere il male di lei? Ispirando a Giorgio Germont il discorso, fa il bene anche di lei. Purtroppo l'altro

enfatico *Fa* della parte del baritono è su «genitor». Germont è un uomo, e di se stesso, quale uomo, s'interessa molto più che di Dio.

Or accade uno dei momenti nei quali la musica va ben oltre non solo il significato delle parole pronunciate dai personaggi, ma persino dei loro pensieri coscienti. Fra sé (con estremo dolore) Violetta canta questi versi:

(Così alla misera - ch'è un dì caduta,
Di più risorgere - speranza è muta!
Se pur benefico - le indulga Iddio
L'uomo implacabile - per lei sarà).

Versi che sono la sintesi del significato sociale della *Traviata*. La frase disperata è pronunciata in Re bemolle minore. E per quanto si voglia diffidare dall'idea che in Verdi esiste un sistema simbolico tonale costante: chi potrà impedirci di cernere che qui, proprio qui, *Violetta muore*? La sua morte, alla fine del III atto, sarà infatti in Re bemolle minore, pur essa: una morte, dirò, fisica, che assevera la spirituale avvenuta in questo istante. E nemmeno in pace Germont la lascia morire, pur conscio di aver vinto: le disturba il canto ripetendo ben quattro volte l'espressione, ormai divenuta ricattatoria de *l'angel consolator*. E invece questa melodia ha configurazione ritmica e melodica simile a *Di quell'amor*: costituendone il seppellimento.

Ma Violetta s'è a tal punto arresa da rispondere, inaspettata, con la melodia calma e sublime *Dite alla giovine*. Il dolore - non faccio che ripetermi - quando nella musica classica supera una certa soglia e si fa sublime, è in tonalità maggiore: qui Violetta canta in Mi bemolle. Si è già arresa, ripeto, e sacrificherà alla *giovine, sì bella e pura, il suo unico raggio di bene*: ne morrà, inevitabilmente. Germont risponde con quei «piangi» pieni di pathos colla dolorosa inflessione semitonale. In cuor suo non può che dire: facciamola sfogare: se piange la finiremo prima. Forse ciò corrisponde al «commosso a suo malgrado» di Dumas? Poi dichiara persino: «sento nell'animo già le tue pene» per arrivare direttamente allo scopo e ribadire - ovvero per lodarsi d'averne una coscienza compassionevole -: «coraggio e il nobil tuo cor vincerà»: guai ch'ella non cambi idea. Alla ripresa di *Dite alla giovine* la presenza

di Germont padre è più profonda: e addirittura le voci procedono allacciate, giusta la prassi secolare del Duetto erotico: come s'egli l'avesse addirittura irretita, a non dir posseduta. Ciò la musica racconta. La pantomima spietata continua. A questo punto, in una sezione in forma di Scena, Germont vorrebbe conoscere con quale mezzo Violetta allontanerà il suo Alfredo. Ella si rifiuta di confidarglielo. Il rendersi indegna agli occhi dell'uomo che ama, con tanta fiducia nell'umana natura da esser convinta che s'egli fosse per conoscerlo, la sua lealtà l'impedirebbe. Pensiero ottimistico assai. Giunte a qual punto le cose, Germont padre fa a Violetta una educata domanda di commiato: «Per voi che far poss'io?». Ma la risposta di lei trascende le regole della buona creanza che Germont credeva ormai aver stabilite. Ella, conscia che l'abbandono di Alfredo la porterà presto alla fine, esplose nella richiesta disperata: «Morrò»: sì, non v'è dubbio: ma che un giorno qualcuno gli racconti la verità, le sue «pene orribili» e che pertanto egli non sia per maledire alla sua memoria. La risposta non potrebb'essere più ipocrita:

No, generosa vivere,
E lieta voi dovrete,
Mercé di queste lagrime,
Dal cielo un giorno avrete;
Premiato il sacrificio
Sarà del vostro amor;
D'un'opra così nobile
Sarete fiera allor.

Germont ricorda a Violetta ch'ella è bella e giovane, e *certamente non ammalata*; mette ancora in mezzo il *Ciel* che *la premierà delle lagrime*, con una bella ottimistica modulazione alla relativa maggiore (Si bemolle). E l'ammonisce ch'ella gli deve gratitudine, per la *fierezza* che un giorno in lei sorgerà *d'un'opra così nobile* compiuta grazie a lui. Ella in modo accorato chiede ancora una volta: *conosca il sacrificio che consumai d'amore, e che fin l'ultimo sospiro sarà per lui*; e Germont continua con l'ottimismo: *premiato il sacrificio*, etc. Quando, all'ultimo addio, ella disperata ripete la frase *Conosca il sacrificio* egli due volte risponde con un infastidito *Sì*: l'abbiamo già detto, vogliamo ancora perdere tempo?

Seguono le pagine meravigliose. La decisione di scrivere ad Alfredo per troncane la relazione per sempre, preceduta da tre battute nelle quali l'orchestra già disegna la «figura della morte» che dominerà alla fine; l'«a solo» del clarinetto («Ed or si scriva a lui»): una voce dell'orchestra che si sostituisce a quella del personaggio voce per esprimere l'ineffabile. In un certo senso, il mirabile passo prende il luogo del Motivo di *A quell'amor*, del quale non si poteva abusare qui. E *Amami Alfredo*: esplosione suprema d'amore preceduta a lungo da un giro armonico sorprendente nella sua semplicità, come se dissonanze quasi scolastiche acquisissero un nuovo e potente significato. Sono sedici battute più due di coda (nelle quali, ripeto, è introdotta l'ombra del Fa minore alla cadenza...), armonizzate con «pedali» e qualche espressivo accordo a sottolineare il culmine della melodia.

E ora l'incontro tra padre e figlio. Giorgio Germont ha, a questo punto, giuoco facile. La leale Violetta ha scritto una lettera inequivocabile, nella quale (lo sapremo *ex post*) dichiara al giovane di non amarlo e di andare con un altro: quel Varville, che nell'Opera è il barone Douphol. Gli resta solo di convincere il figlio che non v'è per lui altro amore se non nella famiglia. E lo fa con un'Aria che pare l'immagine stessa di un'ipocrisia d'ufficio. Verdi dichiara alta stima in *Di Provenza il mare e il suol*. Di fronte al suo giudizio non si può che inchinarsi. Ma possiamo almeno sospettare che tale giudizio sia un indizio, invece, d'insicurezza? *Di Provenza il mare e il suol* è una melodia meccanica e di basso conio, una Romanza da salotto che faceva commuovere le Bovary di tutto il mondo. Come mostra anche l'inutile ritornello ove i legni espongono dapprima la scadente melodia. A imprimerla nella memoria quando verrà cantata. È percorsa da quelle «acciaccature» zuccherose già viste in *Deh non mutate in triboli le rose dell'amor*. Le troppe ripetizioni delle parole hanno un che d'imbarazzato. Infine: *Dio mi guidò* vien detto tre volte e *Dio m'esaudì* sei. Se mettiamo insieme i due Duetti, il *ciel* è invocato due volte, la *famiglia* tre, l'*angiol* quattro e *Dio* dieci, più una da Violetta. E sono tutti eufemismi per dire il patrimonio: la «roba».

L'Aria del baritono richiede anche una Cabaletta. Bella o brutta

che sia (e brutta non può esser considerata), tagliarla è un altro delitto di carattere formale, e snatura l'intera scena. Ma non possiamo mancar di osservare che *No non udrai rimproveri* ha, nel suo modo maggiore, un *ductus* melodico simile a quello di *Un dì quando le veneri!*

VII

Alfredo vile e violento. Il padre è costretto ad accorrere

Quello che la partitura considera Finale II, e che fino a non molti anni fa era un autonomo III atto, è la famosa festa in casa di Flora: la ricca amica di Violetta. Anche qui l'atmosfera è affatto moderna: l'*Allegro brillante* introduttivo è ancora una Polka. Violetta appartiene al *demi-monde* ma, per la sua distinzione, si comporta come se fosse una dama del *monde*; Flora è solo *demi-monde*. Quindi la qualità musicale delle due feste è diversa. Non intendo parlare del Valzer che la banda esegue a casa di Violetta. Si tratta dei «pezzi caratteristici» con i quali si apre l'atto: il coro delle Zingarelle e quello dei *Matadores*, che sono gli ospiti in maschera della festa. Cogliamo ancora un tocco di attualità sociale: l'esotismo spagnuolo era a sua volta una delle voghe degli anni Quaranta; e lo testimoniano i romanzieri. Proviamo a immaginare che cosa tale festa sarebbe in mano a Meyerbeer e chi sa a quanti altri compositori: solo una serie di pezzi pittoreschi, sempre per fare polpettone. Verdi invece da un lato la usa in modo abilissimo quale mezzo per acuire la tensione drammatica: durante quella musica leggera e disimpegnata noi avvertiamo che qualcosa di terribile sta per accadere. E se le Zingarelle e i *Matadores* non sono qualcosa di gusto efferato (non siamo a casa di Rosanette...), certo sono un documento di un dubbio gusto della stessa società che sfocia quasi nel piccolo-borghese. Potrebbe essere una festa a Hollywood negli anni Trenta... Quella delle Zingarelle e dei *Matadores* non è propriamente musica di cattivo gusto, ma nemmeno di quello più elevato²⁵. Verdi, ripeto, coglie la sottigliezza di sfumature fra *monde* (o divisato *monde*) e *demi-monde* ²⁶. Quando si legge da

parte di scrittori che taluno reputa degni di attenzione che qui e in pezzi analoghi rispuntano le feste paesane di Busseto, le quali sull'immaginativa del Maestro hanno lasciato una traccia indelebile, cascano davvero le braccia. Questa è proprio Parigi; come lo è l'onda della Senna del *Tabarro* di Puccini, come lo è quella estaticamente descritta nel *Cyrano de Bergerac* di Alfano. I quali senza *La Traviata* non sarebbero arrivati a tanta altezza d'invenzione.

La drammaticissima scena del giuoco è tutta costruita in base al ricorrere d'un Motivo di deformato Valzer in 6/8, che deriva da quello della banda in casa di Violetta, cupamente trasformato in Fa minore. Da rilevarsi come l'«acciaccatura», che nel lessico corrente (a parte casi nei quali è simbolo patetico, come nell'*Aida*) è strumento del comico, qui si trasformi un mezzo di eccitazione drammatica. L'abilità del Maestro di costruire su tale Motivo, prevalentemente su «pedale», una scena di conversazione è suprema: vi si ispireranno da un lato Čajkovskij, dall'altra Strauss. Ripeto, non è qui luogo per analizzarla. Solo alcune osservazioni, due musicali e una sociale. Per tre volte, in questo *Allegro agitato*, Violetta, giunta col barone Douphol, ha un accorato «a parte», *Ah perché venni! incauta!* Tutte le esecuzioni correnti cambiano l'andamento di tempo, rallentando: il lirismo diviene affettato. L'angoscia di Violetta rientra nell'*allegro agitato*; ella è, appunto, sconvolta ben più dell'intera sala, nella quale una partita a carte è solo il pretesto per un conflitto di gelosie che metterà capo a un duello. Lo capirebbe anche un bambino, che l'andamento di tempo non può, non deve cambiare, ma non i direttori d'orchestra che amano più il *rallentando espressivo* delle loro mamme.

Il breve colloquio tra Violetta e Alfredo, che si sono appartati, mette capo alla terribile offesa la fonte della quale è la seconda svolta del Dramma. Alfredo, suscitando l'indignazione generale, insulta a Violetta col più infame degli insulti possibili, ricordare ch'ella è una mantenuta e sbattendole in faccia il denaro vinto al giuoco al barone Douphol. Fin lì, dichiara il ragazzo, egli è stato un mantenuto della donna: adesso, pubblicamente, con quel denaro gettatole in faccia, mostra di averla remunerata. Ma Piave e Verdi al

dramma fanno una significativa aggiunta. D'improvviso compare Giorgio Germont. Il figlio da Auteil si è volto direttamente a casa di Flora. Egli lo ha seguito: e, *coram populo*, gli rivolge un'invettiva piena di pathos. Perché questa aggiunta di Verdi? Certo, si tratta di un bell'effetto drammatico. Ma non mi pare spiegazione sufficiente. Il giudizio di Verdi su Giorgio Germont è alla luce del Duetto con Violetta molto chiaro. Il padre, uomo pratico e di mondo, sa che il figlio va a commettere uno sproposito. Si precipita con la speranza d'impedirlo. Arriva troppo tardi. Che gli resta da fare? Una pubblica e clamorosa rampogna. Che non si pensi che la famiglia Germont è dalla parte di Alfredo quando perde la testa, e il benché bravo ragazzo la testa ha perduto, e, *pur nell'ira, ha offeso la donna, e si rende degno di sprezzo*. Il famoso matrimonio in Provenza deve ancora celebrarsi: siamo nello stesso giorno nel quale, con minor sforzo del previsto, ma pur sempre con sforzo, Germont ha tolto di mezzo Violetta dalla vita del figlio. E ora rischia di nuovo di andare tutto a monte? Pirandello avrebbe fatto sì che il padre rinchiudesse il figlio per un paio di mesi in una «casa di salute», come la moglie del cavalier Agatino Fiorica: «una villeggiatura!». Germont ha salvato l'onore della famiglia; e Alfredo - sinceramente pentito, nessuno può dubitarne - gli soccorre prorompendo in disperate terzine (in realtà sestine) di semicrome che dipingono in modo che non potrebb'esser più mirabile la confusione e la contraddizione dell'animo suo: («Ah sì!... che feci!... ne sento orrore!...»). Ciò lo rende umanamente perdonabile, o almeno degno di qualche comprensione, pur se non gli eviti il duello col Barone. Peccato che nessun direttore d'orchestra, salvo uno molte volte citato in questo libro, rispetti il solfeggio del passaggio: solo una rigorosa scansione dimostra nella trasfigurazione artistica tali confusione e contraddizione. Il modo rapsodico e disordinato con che il passo di solito si canta richiede davvero, per un simile Alfredo - e per il direttore d'orchestra - la sirena e l'invasione in sala degli infermieri del manicomio. Però a vita.

E non solo. Giorgio Germont ha certo di più in comune col barone Douphol che non abbia il figlio. Sono uomini d'esperienza. Nella baraonda può averlo discretamente avvicinato non solo per scusarsi con lui a nome della famiglia ma per combinare un duello -

inevitabile, per le leggi dell'«onore» - praticamente incruento. «Il Barone fu ferito, però migliora», recita la missiva del III atto. In quel «però migliora» si possono leggere tante cose, a partire da una gratitudine che il ricevitore delle imposte della Provenza avrà con la discrezione del *monde* manifestata al Barone per essersi preso un graffio. Su questo duello così sbrigativamente trattato il paragone che mi viene alla mente è quello tra Frédéric Moreau e il visconte di Cisy ne *L'Éducation sentimentale*.

Nel Concertato finale, ove Alfredo è oggetto di unanime esecrazione, si alza purissimo il canto di Violetta, *Alfredo, Alfredo, di questo core*. È quasi un'Aria indipendente nel Concertato; e grazie a essa, Violetta perviene a uno stato di laica santità. A volte la voce di Alfredo si unisce a quella di Violetta, giusta le solite formule. Forse Verdi ha voluto raffigurare l'immutato e sempre più disperato amore ch'egli prova per lei; ovvero un conato suo di raggiungerla in qualche modo. Oso credere che avrebbe potuto evitarlo, tanto indegno egli è di lei.

VIII

Morire soli e disperati: una Passione laica. Sollievo generale

Se il Preludio del I atto appare più un'*expositio* che un ritratto di Violetta, quello del III è di sicuro un ritratto della «traviata» nelle precise circostanze in che si trova. Sempre divisi, i violini, nella nuova tonalità, cantano il Motivo *della malattia*: sottili come sottile è la vita rimasta alla giovanissima donna. Tentano poi di distendersi in un canto placato, che forse allude alla da lei raggiunta rassegnazione. Una progressione di trilli, drammatica, è come una folata di ricordi della vita trascorsa. Strazianti appoggiature traducono le sofferenze fisiche e morali che la percorrono. La cadenza è preceduta da un dialogo ove «acciaccature» tentano di opporsi ad accordi. Ancora una folata di ricordi? La cadenza vuole un *Do* fatto a trillo dai primi violini che progressivamente si riducono. Mai trillo fu più triste.

Frammenti del Preludio tornano all'inizio dell'atto. Violetta è *in limine*. Ed è anche, abbandonata da tutti, in miseria. A differenza del Dramma, ma in aderenza alla storia, i giorni sono spostati al carnevale: la differenza fondamentale col Dramma è che l'atmosfera ottimistica e lenificante della morte di Violetta è spazzata: in suo luogo, solitudine, disperazione. Dumas e Verdi non possono nemmeno essere accostati: un buon romanzo, un mediocre Dramma, uno dei capolavori del teatro musicale. Ancora la giovane viene tenuta in vita da una lettera di Giorgio Germont, giunta ormai da lungo tempo. Ella la rilegge, per l'ennesima volta. La accompagnano con accordi in «tremolo» un violino secondo, due viole, un violoncello, radi «pizzicato» del contrabbasso. E due violini primi, soli, *pianissimo*, cantano la melodia ricorrente, *Di quell'amor*. Ma in Sol bemolle minore. La differenza di semitono rispetto all'originaria tonalità significa un immenso territorio di eventi e di sentimento. Il padre annuncia d'aver svelato ogni cosa ad Alfredo, ch'egli la raggiungerà. Ma Violetta dubita che qualcuno sia mai per arrivare a lei. Il Recitativo che la collega all'Aria si chiude con queste parole, sottolineate dalla formula più incisiva: «Ah con tal morbo ogni speranza è morta». La mirabile Aria in due strofe, *Addio del passato*, è una delle più lineari dichiarazioni di disperazione che l'arte conosca. La prima e la seconda parte, dopo una serie di colorature che, paragonate a quelle del I atto, suonano *e contrariis* straziantissime, preparate dall'oboe, si chiudono con un *La* acuto su «Tutto finì». È una vera morte in scena alla quale pare difficile aggiungere qualcosa. È anche il bilancio di una vita che si termina nella solitudine, nella disperazione.

V'è, nella creazione di Verdi, un luogo parallelo al quale sarebbe difficile pensare. È l'ultima Aria di Macbeth, *Pietà, rispetto, onore*. Il tiranno contempla con distacco una vita di ambizione e delitti terminata nell'insensatezza e nella sconfitta; solo come la «traviata», e alla tomba di entrambi nessuno recherà un fiore. Il massimo dell'abnegazione e del sacrificio si equivalgono nel pessimismo di Verdi al massimo della volontà di potenza e di delitto, sconfitti. La melodia di Macbeth non è meno bella e meno piena di pathos. Ma qui ancora si disvela la shakespeariana capacità di Verdi di comprendere tutto e a tutto di dar voce, sì da

far coincidere due destini addirittura opposti. Si disvela del pari un pessimismo che nell'arte pare aver pochi esempi pari.

Giunti al «Tutto finì», effetto agghiacciante del mondo esterno, il *Baccanale*, o coro del *Bue Grasso*, residuo medioevale che si festeggiava ancora a Parigi a quell'epoca. È musica, questa sì, volgarissima: giacché nemmeno esser musica intende, ma solo il più banale segno, quasi rumore, del mondo esterno; e la truce letizia del lento supplizio d'un animale. Ben può interpretarsi, ancora con Flaubert, come simbolo della brutalità e della *bêtise* del mondo esterno, di ogni mondo esterno. Se vi fosse anche un elemento di bitonalità, diremmo che né Ives né Mahler potrebbero spingersi oltre. Certo è che l'effetto psicologico su chi ascolta è un vero *shock*. Forse - dico forse, perché a questo vorrei giungere - anche su Violetta.

Certo, alla luce di ciò che subito segue, si tratta di un magistrale colpo di scena.

E a questo punto entra Alfredo, carico di pentimento e d'amore. Forse il supplizio di Violetta è un supplizio di un «bue magro» e le due voci s'uniscono in un trionfale raddoppio pieno di gioia. Perché nel dialogo che segue Verdi ha fatto omettere a Piave l'espressione capitale proveniente dal Dramma e che abbiamo già citata? «Si ma mort n'eût pas été certaine, ton père ne t'eût pas écrit de revenir...». Tenterò di rispondervi più innanzi. Le due voci si allacciano con frasi le quali, più ch'esser gioiose, sono un conato di simulare la gioia. Sebbene la musica sia la medesima, tale suona sulla bocca di Violetta. Quanto ad Alfredo, non riusciamo a comprendere se sia un cretino o reciti. E forse c'è addirittura una terza interpretazione.

La più ovvia è che reciti. La chiave è nella frase del Dramma «censurata» da Verdi. Che gli costa, che costa a suo padre - prossimo a sopraggiungere anch'egli - far visita alla morente? La «roba» è ben a posto; e così i due si mettono a posto anche la coscienza, davanti agli uomini e davanti a Dio: quale confessore, anche il più scrupoloso, negherebbe loro l'assoluzione, anzi, mancherebbe di altamente lodarli per aver salvato il Bene

Supremo, la Famiglia; e, di più, per aver portato un'anima perduta al pentimento, sottraendola alle Fiamme Eterne?

È adesso il luogo del banale Valzerino in La bemolle maggiore, *Parigi, o cara*, che Alfredo canta a Violetta. Partiranno per sempre da Parigi, non si lasceranno più, saranno sempre felici. Più labile si fa l'ipotesi che Alfredo sia un cretino; più solida che finga: tanto ottimismo è di quelli che si dispensano al letto dei morenti, e il morente - ho assistito a casi siffatti - per buona educazione fa finta di credervi.

Una prova decisiva è costituita da un luogo del *Trovatore*, l'Opera geneticamente a *La Traviata* connessa: e che esamino partitamente nel capitolo successivo, dedicato a *Le Trouvère*. Manrico e la (da lui creduta) madre sono ristretti nella torre dei prigionieri di Stato. Sanno, senza possibile dubbio, che di lì a qualche ora attendono lui la scure, lei il rogo. Con delicatissima pietà egli le canta, a mo' di *Berceuse*, un altro Valzer, *Ai nostri monti ritorneremo*. Il testo verbale è sostanzialmente lo stesso nel caso delle due Opere; la melodia e la tonalità diverse, non il ductus generale. La situazione drammaticamente è solo in apparenza simile. Manrico è prossimo pur egli alla morte: dunque la sua pietà per la vecchia strega (che, vedremo, in realtà lo odia, e nella sua morte per mano del fratello ha posto la vendetta, scopo della sua vita), è dettata da un sentimento sublime. Alfredo finge pur egli; ma siccome non lo attende la morte, sibbene una vita doviziosa con un buon matrimonio, finge - mi ripeto - per facile sgravio di coscienza.

Il Duetto si sviluppa come un brano formale, e le due voci si uniscono e allacciano come in un regolare Duetto d'amore. Mi pare certo che Violetta, nella confusione comatosa in che giace, a differenza di Alfredo per un istante s'illude. Quando subito dopo viene meno, un particolare ai nostri occhi straziante. Tentando di credere, e far credere, che si tratti di passeggero accidente, pronuncia «Ora son forte... vedi!»: e le sue note sono cantate con i trilli dei tempi nei quali essi erano i simboli della sua gioia mondana. Ma le condizioni precipitano. Con un Declamato di terribile incisività, ella pronuncia la consapevolezza che tutto è finito.

Ma se tornando non m'hai salvato,
A niuno in terra salvarmi è dato.

E qui canta la terribile Aria, *Gran Dio morir sì giovane*. Il sentimento è ridotto alla nudità: la melodia è rigidamente sillabica, e viene accompagnata da un accordo per nota dagli archi in «pizzicato», ai quali s'aggiungono i fiati o per armonia o per raddoppiare frammenti di frase. In senso formale stretto, *Gran Dio morir sì giovane* è un Duetto. Alfredo, infatti, riprende meccanicamente la melodia di lei rivestendola di parole d'insignificante, stolido ottimismo. Si fa presto a incitare a sperare chi è negli spasimi degli ultimi istanti...

Quel che la partitura definisce *Finale Ultimo* è segnato dall'arrivo di Giorgio Germont. Non può privarsi, lo ripeto *ad nauseam*, del proprio sgravio di coscienza. Insieme, conoscendo la labilità del figlio (che intanto, l'abbiamo visto, ha subito patriziato, facendosi molto meno labile) si reca da Violetta anche per evitare qualche altro colpo di testa del giovinotto. Come se la sgrava bene la coscienza, il ricevitore delle imposte della Provenza!

Di più non lacerarmi...
Troppo rimorso l'alma mi divora...
Quasi fulmin m'atterra ogni suo detto...
Ah malcauto vegliardo!
Ah, tutto il mal ch'io feci ora sol vedo!

Un delizioso particolare d'ipocrisia: quasi a scusare il suo scarso discernimento, si definisce «vegliardo», là ove, abbiamo visto, non può avere più di cinquant'anni.

S'instaura la definitiva tonalità della morte, il Re bemolle minore. E con essa la figura ritmica che, originata da quella della Marcia Funebre, diventa della morte il simbolo per Verdi. La pagina esattamente parallela è il *Miserere* del *Trovatore*. Ella canta *Prendi, quest'è l'immagine de' miei passati giorni*: offrendo ad Alfredo il suo ritratto di quando la bellezza rifulgeva. L'abisso tragico che divide questa morte da quella della *pièce* di Dumas va ancora messo in rilievo. Dopo la prima frase di lei, essi le replicano parole, ancora una volta, anodine, ma s'impadroniscono, dico io abusivamente, della melodia. Modulazione, per nota comune, a Mi

maggiore (la tonalità nella quale, nel Preludio, risona *Amami, Alfredo*). Ella trova una nuova, alata melodia per augurare ad Alfredo di incontrare una *puḍica vergine* (ovviamente: *pura siccome un angelo*), ch'egli la sposi. Reinstaurato il Re bemolle minore, lo invita a donarle il ritratto dicendo ch'è di chi, ora fra gli angeli, prega per loro. E il Re bemolle è diventato, ovviamente, maggiore.

Tutti conoscono le ultime battute. Ella sente, nell'ultimo istante, come pare accadesse agli etici, una remissione del dolore. Due violini soli divisi cantano, ora in La maggiore (la più acuta delle tonalità toccate dalla melodia) *Di quell'amor*. Accompagnano solo altri due violini primi, due secondi, due viole, in «tremolo». La prescrizione dinamica è *ppppp*. Ma la melodia s'incaglia verso il Re bemolle minore, ovviamente trionfante, e non riesce a proseguire. Tutto è finito in pochi accordi.

Una cosa possiamo dare per certa. L'ora si appropinquava al mezzodì. Giorgio Germont avrà fatto al figlio dolce violenza: «Quante emozioni! Io non mi sento bene, e tu stai peggio di me. Rischiamo un collasso, abbiamo bisogno di rimetterci. Fidati di tuo padre. Andiamo a *déjeuner* alla *Maison d'or!*».

Una considerazione importante. È insostenibile la tesi, avanzata da molta letteratura, che Verdi s'appassionasse al soggetto e, per così dire, lo personalizzasse, in quanto il rapporto tra Alfredo e Violetta ricalcherebbe, in qualche modo, quello suo con Giuseppina. Sono due situazioni incompatibili; quanto a Giuseppina, persino al benefattore e suocero Barezzi Verdi in modo duro e imperativo impedisce di avanzare il minimo commento. È piuttosto da rilevare come la vicenda de *La Traviata*, siccome svolta da Verdi (e come si voglia interpretare il III atto, anche a prescindere dal mio modo estremistico), cozzò con le idee politiche del Maestro, affatto conservatrici. Non per questo egli la muta; *La Traviata* mostra qualcosa di assai più importante: che la verità artistica contava per lui più di quella storica. Eppure. Chi sono i destinatari del romanzo e poi del dramma? Dei borghesi benestanti: e per loro la vicenda è rassicurante dal punto di vista della sicurezza economica, perché il «sacrificio» di Marguerite-Violetta, fatto ai loro valori economici, la rafforza. La musica di Verdi sbalestra tutto ciò, ma nessuno se ne

accorge perché il pubblico preferisce commuoversi sulla sublimità d'animo di Violetta e sulle sue sventure che cogliere il contrasto fra parola e musica, la quale va ben di là dalla parola. Alla fine, anche un'Opera rivoluzionaria come *La Traviata* rafforza la società che vi è rappresentata, sebbene quando venne creata Luigi Filippo fosse caduto. Luigi Filippo, non i suoi echi.

Or mi sia consentito di uscire dai binari storici propriamente detti per avanzare una mia personale fantasia. Ci porterebbe lontano affrontare il tema seguente: anche la morte di Violetta, e con essa la conclusione dell'Opera quasi finitima del *Rigoletto*, *La Traviata*, si chiude in Re bemolle minore. *Prima facie*, la spiegazione è nel fatto che in Verdi un preciso e fondato *sistema* di simbolismo tonale non esiste. Troviamo bensì simboli diffusi nel corso della sua opera, in luoghi precisi, i quali tuttavia si organizzano secondo coerenza. Una più sottile spiegazione potrebb'esser avanzata; e non sostengo sia preferibile. Il *Rigoletto* si chiude nella disperazione assoluta, perché il dolore del protagonista non è moralmente redento. Ma Violetta muore sola e disperata, pur se la sua solitudine, la sua disperazione, la sua stessa morte, nascano da un sacrificio così alto da attribuirle una statura eroica e un laico stato di santità: ed entro una Marcia Funebre eroica Verdi incornicia le sue ultime parole. Ch'ella nella vicenda musicata, o meglio nel suo testo desunto dalla *pièce* di Alexandre Dumas, muoia fra le braccia di Alfredo pentito dopo aver cantato con lui un Duetto di speranza potrebbe ben essere interpretato siccome illusione di un delirio, favorito dall'effetto della morfina, che precede l'*exitus*. Non sostengo che questa sia mai stata intenzione, pur solo coperta, di Verdi. Ho anche spiegato che cogenti leggi formali del genere dell'Opera impedivano che l'Opera si chiudesse con un monologo. Un monologo, dico, non del genere di una delle grandi Cabalette finali che Donizetti mette in voga dagli anni Trenta. Un monologo di una donna sola in scena, e che muore estenuata e disperata: e che, dunque, non potrebbe cantare una trionfale Cabaletta. La mia fantasia nasce dal fatto che Verdi ha letto il romanzo, con la sua diversa conclusione; e per quanto a lui convenisse il Dramma, dobbiamo pur credere che il suo gusto apprezzasse la differenza di valore artistico fra le due creazioni. E

poi. C'è, come tutti sanno, una volontà dell'opera, che a volte cozza con quella dell'autore e su di essa prevale. Lo teorizza Pirandello. La volontà dell'opera qui parla chiaro: nel III atto, là ove tutto quel che in musica è affidato a Violetta, siamo, lo ripeto, nell'eroico e nel sublime. *È la realtà*. La famiglia Germont riceve musica, e parole, ripetitive, corrive, banali. Questa differenza di livello, flagrante oltre ogni dire, fa a me pensare *La Traviata* così: Violetta muore sola e disperata; l'arrivo del figlio e del papà è l'illusione onirica di un cervello non più *sui compos*; e si aggiunge la morfina. In questa prospettiva, il Coro del *Bue Grasso*, con la sua violenza improvvisa, potrebbe segnare il passaggio fra i due stati della mente di Violetta. È subito dopo di esso che giunge, o ella s'illude che giunga, Alfredo. Di più: quando ella dice «Ma se tornando non m'hai salvato / A niuno in terra salvarmi è dato», ciò ben può leggersi come un *intervallum insaniae*: ella per un istante torna in sé e si accorge che non c'è nessuno al suo capezzale.

Eppure, per illusione che sia, per non più *sui compos* che ella sia, la raffigurazione illusoria che dei Germont nel III atto ella si dà è troppo vicina alla natura ipocrita effettuale loro. *C'è del metodo in questa follia*.

¹ Indispensabile leggere di Jules Janin, *La Grisette à Paris et en province. Sa vie, ses mœurs, son caractère, ses joies, ses espérances, ses tribulations*, Paris, Renault, 1843. Più recente è Alain Lescart, *Splendeurs et misères de la grisette. Évolution d'une figure emblématique*, Paris, Champion, 2008.

² Nicole Canet, *Garçons de joie. Prostitution masculine. 1860-1960*, Paris, Éditions Galerie au bonheur du jour, 2018.

³ Desumo anche queste notizie dal libro di Emilio Sala, di cui alla nota 8. In questo libro, oltre a un'efficace descrizione d'ambiente delle *lorettes*, si parla con molta precisione della *Valse à deux temps*, che meglio andrebbe chiamata *Valse à deux pas*.

⁴ Julie Kavanagh, *The Girl Who Loved Camelias. The Life and Legend of Marie Duplessis*; traduzione italiana (non ho visto l'originale, l'editore non essendo indicato) è *La ragazza delle camelie. Vita e leggenda di Marie Duplessis*, Torino, Einaudi, 2014.

⁵ Lo menziona, ben vero, in bibliografia, ma non ne trae profitto.

⁶ La perfetta descrizione di un *lion del monde*, attraverso gli occhi di una piccola borghese, avviene quando, all'inizio di *Madame Bovary*, ella viene condotta per la prima volta in vita sua a un ballo, al castello della Vaubyessard. Ella contempla il gruppo dei gentiluomini del *monde*. «Leurs habits, mieux faits, semblaient d'un drap plus souple, et leurs cheveux, ramenés en boucle vers les tempes, lustrés par des pommades plus fines. Ils avaient le teint de la richesse, ce teint blanc qui rehaussent la pâleur des porcelaines,

les moires du satin, le vernis des beaux meubles, et qu'entretient dans sa sainté un régime discret de nourritures exquises. Leur cou tournait à l'aise sur des cravates basses; leurs favoris longs tombaient sur des cols rabattus; ils s'essuyaient les lèvres à des mouchoirs brodés d'une large chiffre, d'où sortait une odeur suave. Ceux qui commençaient à vieillir avaient l'air jeune, tandis que quelque chose de mûr s'étendait sur le visage des jeunes. Dans leurs regards indifférents flottait la quiétude de passions journallement assouvies; et, à travers leurs manières douces, perçait cette brutalité particulière que communique la domination des choses à demi faciles, dans lesquelles la force s'exerce et où la vanité s'amuse, le maniement des chevaux de race et la société des femmes perdues». Flaubert ha messo il *dulcis in fundo*. Questa pagina vale da sola l'intero romanzo di Dumas.

⁷ In Dumas fils, *La Dame aux camélias*, a cura di Hans-Jörg Neuschäfer e Gilbert Sigaux, Paris, Flammarion, 1981. L'edizione comprende il romanzo, la *pièce*, la traduzione francese della *Traviata*, col titolo di *Violetta*, di Édouard Duprez, e le due prefazioni suddette. Quando trattano della *Traviata*, i curatori mostrano di aver compreso meno di niente.

⁸ Dove si trovavano? Quesito dalla non facile risposta. Lo ricostruisce, in un libro molto importante, di grande sottigliezza, e al quale ricorriamo sovente, Emilio Sala, nelle prime pagine de *Il Valzer delle camelie*, cit. Ivi anche la bibliografia sulle varie biografie di Alphonsine Plessis: grazie al suo studio, mi sono limitato a leggerne una sola. In esordio l'Autore polemizza con l'immagine, ancora corrente, del Verdi «contadino» legato per sempre alle origini parmensi-piacentine e incomprensibile umanamente e artisticamente se non vi si reagisce. Egli ha perfettamente ragione; ma il tema appare oggi così scontato (e peraltro tacitamente affrontato, si può dire, in ogni pagina del presente libro) che non mi è parso a mia volta utile tornarvi *expressis verbis*.

⁹ Mi rendo conto di ricordare una cosa pleonastica: si tratta di spettacoli nei quali alla prosa si alternavano cori, canzoni e soprattutto brani strumentali che ne facevano quasi da «sceneggiatura» a mo' di minuscoli «Poemi Sinfonici» di basso conio.

¹⁰ Esther, a Parigi Thérèse, Lachmann, ebrea russa di ascendenza polacca (1819-1884) fu la più abile, ricca e fortunata di tutte le *femmes entretenues*. Ebbe anch'ella il suo grande pianista, Henri Herz, che, a quel che sembra, spogliò di tutto il suo. Dal *demi-monde* passò al *monde* per l'incredibile ricchezza accumulata e un altrettanto incredibile matrimonio aristocratico seguito a una lunga convivenza. Esso avvenne nel 1871, con rito luterano, col conte Guido Georg Friedrich Erdmann Heinrich Adalbert Henckel von Donnersmark, appartenente alla più alta nobiltà e uomo di fiducia, nonché cugino, di Bismarck, il quale le fece costruire uno dei più lussuosi palazzi parigini, l'Hôtel Le Païva, al numero 25 dell'Avenue des Champs-Élysées. I lavori erano cominciati nel 1855. La «Contessa» fu una delle più importanti dame del *monde*, e nell'Hôtel riceveva quanto di più elevato, anche nell'arte, vi fosse; ma negli ultimi anni, per motivi politici, dovette trasferirsi nei possedimenti del coniuge in Slesia. Si riteneva che prima della guerra franco-prussiana fosse stata una spia per conto della Prussia. Il vero e proprio romanzo di questo personaggio fuori dal comune è scritto da Émile Le Senne, *Madame de Païva. Étude de psychologie et d'histoire*, Paris 1910.

¹¹ Completiamo la sua immagine, quale ci viene dai ritratti che possediamo. Viso magro e fine; capelli neri suddivisi di solito in due trecce; occhi neri. Non so se corrispondesse a un modello già fissato di bellezza femminile di quegli anni; certo concorre a fissarlo. Quando Emma Bovary incontra Rodolphe Boulanger, che diverrà il suo primo amante, ecco la sensazione che prova: «Mais, en s'apercevant dans la glace, elle s'étonna de son visage. Jamais elle n'avait eu les yeux si grands, si noirs, ni d'une telle profondeur. Quelque chose de subtil épandu sur sa personne la transfigurait». Accorgendosi d'aver destato l'interesse d'un uomo del *monde*, Emma inconsciamente cerca di trasformarsi in

una Marie Duplessis.

¹² Eleanor Perény, *Liszt: The Artist as a Romantic Hero*, Boston-Toronto, Atlantic Monthly Press Book, 1974, p. 254. Anche questa autrice non è usa al documento originale, bensì alla traduzione.

¹³ Paul de Saint-Victor, *Le Théâtre contemporain. Émile Augier. Alexandre Dumas fils*, Paris, Calmann-Lévy, 1889, pp. 211-2.

¹⁴ Un'interessante osservazione su di un lapsus di Dumas (o di Marguerite?) sulla tonalità del pezzo a p. 55 del citato libro *Il Valzer delle camelie* di Emilio Sala.

¹⁵ Un'assai particolareggiata storia del Valzer, sotto il profilo sociale ancor più che musicale, in Remi Hess, *La Valse. Révolution du couple en Europe*, Paris 1889; traduzione italiana *Il Valzer. Rivoluzione della coppia in Europa*, Torino, Einaudi, 1993.

¹⁶ [Adotto la traduzione di Cinzia Bigliosi, Milano, Feltrinelli, 2013. In generale, sono assai perplesso sulla traduzione del «vous», che in francese ha molte sfumature e che in italiano ne possiede a sua volta di molte, e non sempre coincidenti. Occorrerebbe distinguere di volta in volta quando volgere con «Voi» e quando con «Lei»].

«O che io non vi accetti, allora voi me ne vorreste, o che io vi accetti, allora avreste un'amante triste; una donna nervosa, malata, mesta, o felice di una felicità più amara del dolore: una donna che sputa sangue e che spende centomila franchi all'anno va bene per un vecchio riccastro come il duca, ma è una situazione alquanto incresciosa per un giovanotto come voi e la prova è che tutti i giovani amanti che ho avuto mi hanno presto lasciata».

[...]

«Voi dunque non sapete che io spendo sei o settemila franchi al mese e che tale spesa è diventata indispensabile nella mia vita; voi dunque non sapete, mio povero amico, che vi rovinerei in poco tempo, e che la vostra famiglia vi farebbe interdire per impedirvi di vivere con una creatura come me. Amatemi pure, come un buon amico, ma non diversamente. Venite a trovarmi, rideremo, chiacchiereremo, ma non esagerate su quanto valgo io, poiché non valgo granché. Voi avete un buon cuore, avete bisogno di essere amato, siete troppo giovane e troppo sensibile per vivere nel nostro mondo. Prendetevi una donna sposata. Lo vedete che sono una buona ragazza e che vi sto parlando in tutta franchezza».

[...]

«Ma con chi credete di avere a che fare? Io non sono una vergine né una duchessa. Vi conosco solo da oggi e non vi devo rendere conto delle mie azioni. Ammettendo che diventassi la vostra amante, dovete sapere che ho avuto altri amanti. Se mi fate delle scene di gelosia prima, che cosa mai sarà dopo, se mai un dopo esistesse! Non ho mai visto un uomo come voi!».

[...]

«Ma vi avverto, io voglio essere libera di fare quello che vorrò, senza rendervi conto del minimo dettaglio sulla mia vita. È da tempo che cerco un amante giovane, senza volontà, innamorato senza sfiducia, amato senza diritti. Non sono mai riuscita a trovarne uno. Gli uomini, invece di essere soddisfatti che gli si conceda a lungo quello che avrebbero appena sperato di ottenere una volta sola, chiedono conto all'amante del presente, del passato e dello stesso futuro. Man mano che si abitua, vogliono dominarla, e diventano sempre più esigenti che si dia loro tutto quanto vogliono. Se decido di prendermi un nuovo amante adesso, voglio che abbia tre qualità ben rare, che sia fiducioso, sottomesso e discreto».

¹⁷ «Sono stufa, insomma, di vedere di continuo delle persone che vengono a chiedermi la stessa cosa, che mi pagano e che si credono libere con me. Se quelle che cominciano il nostro mestiere vergognoso sapessero di cosa si tratta preferirebbero fare le cameriere.

Ma no, invece ci prende la vanità di avere vestiti, carrozze, diamanti; crediamo a quanto si dice, poiché la prostituzione ha la propria fede e, a poco a poco, si abitua il proprio cuore, il proprio corpo, la propria bellezza; si è temute come bestie selvagge, disprezzate come paria, o si è circondate solamente da persone che prendono sempre più di quanto non diano, e un bel giorno si crepa come cagne, dopo aver perduto gli altri e aver perduto noi stesse».

¹⁸ Eugène de Mirecourt, *Alexandre Dumas fils*, Paris, Havard, 1855.

¹⁹ È affermazione di Escudier, avvalorata dal Sala.

²⁰ In estrema sintesi. Il 18 settembre 1852 Verdi chiede a Escudier il dramma con urgenza. 20 ottobre. Lettera di Piave il quale dice che, dopo aver già scritto un altro Libretto, viene costretto in cinque giorni a fare una nuova *selva*. Lavoro a Roma durante la preparazione del *Trovatore*. Ma non va benissimo: lettera di Giuseppina la quale sostiene che, se lei fosse presente, con suo consiglio e aiuto il *Mago* lavorerebbe meglio. Il 19 gennaio, prima del *Trovatore*. Il 28 Verdi è a Busseto ma si è riacutizzato il reuma al braccio che gl'impedisce di scrivere. Dall'esame degli abbozzi il Della Seta desume che, a differenza del *Rigoletto*, la *Traviata* venne composta pezzo per pezzo, e senza nemmeno che il Maestro seguisse sempre l'ordine del Libretto. Ma il piano drammatico generale era già stato tracciato fra il 15 e il 20 ottobre 1852. Il 30 gennaio Piave dà a Venezia notizie più confortanti. Il 13 febbraio Piave e Brenna tornano da Busseto con la partitura-scheletro del I e parte del II atto. Il 21 Verdi è a Venezia per dare inizio alle prove e strumentare. La «prima» avvenne il 6 marzo. La versione definitiva, quella dell'anno successivo al San Benedetto, venne dall'Autore redatta a Parigi, ov'egli si trovava per *Les Vêpres siciliennes*. Il 13 aprile 1854 Verdi spedisce a Ricordi i 5 pezzi rifatti rispetto alla prima versione. Il Della Seta sostiene ch'egli minimizzasse le differenze fra le due versioni per sostenere che aveva avuto sempre ragione e che l'Opera era caduta per colpa dell'esecuzione ch'egli non aveva dal primo momento voluto accettare. Ed è così. Dell'*Addio del passato* le differenze sono poche ma significative in ordine al miglior sviluppo del pezzo. Il Duetto di Violetta con Germont ha a metà una chiusa di frase meno efficace: su *No, giammai!* Anche il Budden, oltre che le varianti, esamina un abbozzo, *Ah fors'è lui*, che nella partitura viene assai migliorato. La più importante variante fra il 1853 e il 1854 è *Il supplizio è sì spietato*.

²¹ Uno strano posto a sé occupa *La Confession d'un enfant du siècle* di Alfred de Musset. Vale in quanto documento della società dalla caduta di Napoleone a quella di Luigi Filippo. Ma il tono esageratamente lirico, il suo oscillare tra lucidità analitica della società, la sua negazione e insieme ammissione come salvezza, del cristianesimo, lasciano perplessi. È tuttavia un bel romanzo nel quale l'Autore, che disprezza tutto ciò che in politica è venuto dopo Napoleone, pur da lui condannato, giunge anch'egli alla descrizione del quadro sociale della società basata sul culto del denaro, condannata con tutte le forze.

²² Nel citato libro, Emilio Sala offre un'impressionante serie di titoli di Valzer polkizzati e Polke valzerizzate, oltre che di Fantasie, su Motivi della *Traviata*.

²³ Mi conforta la fine osservazione di Emilio Sala, a p. 107 del libro citato: «Dunque la banda ha continuato a suonare anche se non ce ne siamo accorti. Ma come realizza Verdi questo effetto? Certo, anche facendo ripartire la banda con un *episodic theme* (quello in do minore), ma soprattutto non facendoglielo ripetere. Lo schema del Valzer seguito da Verdi prevede infatti una successione di temi che devono essere sempre ripetuti. Anche il segmento introduttivo viene eseguito due volte. E lo stesso vale per i "temi episodici" - quello in do minore e quello in re bemolle maggiore. Quando la banda riparte esegue invece il suo tema una volta sola. Il che non è possibile, anche perché il tema principale che segue (quello in mi bemolle maggiore) è regolarmente eseguito per quattro volte. Insomma siamo noi che abbiamo sentito l'*episodic theme* una volta sola: l'orchestra non ha

mai cessato di suonare».

²⁴ Adopero la leggermente diversa lezione dell'edizione critica.

²⁵ Le Zingarelle sono un piccolo ponte, da mascherata parigina, lanciato fra Azucena e Preziosilla: due personaggi tragici fatti lieve mascherata.

²⁶ Il fenomeno doveva ripetersi in modo parallelo nei varî ceti sociali. Quando Léon diviene l'amante di Emma Bovary, è intimamente fiero di aver conquistato una dama del *monde*: egli è un commesso di notaio di Rouen, ella la moglie di un ufficiale sanitario (nemmeno un medico) del piccolo paese di Yonville.

CAPITOLO DECIMO

Les Vêpres siciliennes: il trionfo dell'amor paterno

I

La storia delle *Vêpres siciliennes*

La *Jérusalem* fu la sola occasione che Verdi incontrasse il penultimo sovrano di Francia. Ho a lungo riportato le espressioni di disprezzo adoperate nei suoi confronti dai più grandi scrittori e uomini di cultura. Desidero chiudere l'argomento con una citazione dai *Souvenirs* di Tocqueville¹. Il grande scrittore parla della conversazione di questo Re.

C'était d'ordinaire un déluge de lieux communs débités avec des gestes faux et outrés, un grand effort pour paraître touché et de grands frappements de poitrine. En pareil cas, il devenait souvent obscur, parce qu'il se lançait hardiment et pour ainsi dire tête baissée dans de longues phrases dont il n'avait pu d'avance mesurer l'étendue ni apercevoir le bout, et dont il sortait de force par une vraie voie de fait, en brisant le sens et en ne terminant pas la pensée. En general, son style dans les occasions solennelles rappelait le jargon sentimental de la fin du XVIII siècle, reproduit avec une abondance facile et singulièrement incorrecte: du Jean-Jacques retouché par une cuisinière du XIX siècle (un cuistre).

In una formula tacitiana, Alfred de Vigny lo descrive pieno di un «mépris d'un roué pour la nation, pour son siècle, pour la dignité des hommes, et pour lui même»².

Ma venne anche per Luigi Filippo una Rivoluzione, lasciandolo stupefatto e inerte. Avrebbe potuto sormontarla. Non vi riuscì, non lo tentò nemmeno, giacché, essendo salito su di un trono grazie a

una Rivoluzione da lui sovvenzionata e provocata, non si sarebbe mai atteso che fosse per essercene una anche contro di lui. La sorte del padre Philippe-Égalité non gli era stata di lezione.

Pure questa Rivoluzione fu effimera. Ma sanguinosa e terribile: lo spirito di una sorta di comunismo, che aveva generato il Terrore, rinasce. Nell'*Éducation sentimentale* Flaubert produce orrore a descrivere la gioia selvaggia della *populace* che distruggeva gli oggetti d'arte, gli strumenti musicali, delle Tuileries. Generò, questa Rivoluzione, una inerme e inutile creatura, la Seconda Repubblica. Il 10 dicembre di quello stesso 1848, la votazione a suffragio universale per la carica di Presidente della Repubblica elesse a maggioranza schiacciante il principe Luigi Napoleone, figlio di Luigi Bonaparte e Ortensia Beauharnais. A lungo proscritto, incarcerato, evaso, era considerato dai suoi concorrenti una specie di *minus habens*. Tale *minus habens* il 2 dicembre del 1851 effettuò un colpo di Stato grazie al quale otteneva gli stessi poteri consolari dello zio Imperatore; e nel dicembre del 1852, con un plebiscito, divenne a sua volta Imperatore, Napoleone III³.

Uomo dotato di vasta intelligenza e cultura, instaurò un'autocrazia per tanti versi benefica alla Francia e alla stessa Europa, *in primis* all'Italia. Rifece Parigi; non potette vedere completata la nuova sede dell'Opéra, essendo egli stato detronizzato dopo la guerra con la Prussia del 1870. Altrettanto noti sono i suoi errori politici; anche su di questi varrebbe la pena di tornare ai *Souvenirs* (pp. 301 sqq.) del grande Tocqueville, il quale fu suo effimero ministro e poi suo oppositore⁴. Ma fu grande protettore delle arti; Flaubert fu ammesso nella sua cerchia. La sua ammirazione per Verdi è testimoniata, fra l'altro, dal fatto che il *Don Carlos* costituì uno dei festeggiamenti ufficiali dell'Esposizione Universale del 1867 come lo erano state le *Vêpres siciliennes* nel loro anno. Napoleone aveva al fianco il fratellastro, il duca di Morny, uomo intelligente, pratico, liberale. Condivisero anche qualche amante; il Duca ebbe su di lui un'influenza benefica sotto ogni profilo. Purtroppo per l'Imperatore, morì prematuramente nel 1865; il personaggio, e soprattutto la sua morte, sono benissimo effigiati nel bel romanzo di Alphonse Daudet *Le Nabab*, ch'è una

descrizione assai vivida della seconda parte del Secondo Impero. Il seguito di questo mondo, e gli episodî ancor più atroci della *Comune*, sono narrati nei romanzi e nelle novelle di Maupassant, con arte impareggiabile. *Bel-Ami* è il tipo d'uomo che Verdi più disprezzava.

Dopo la *Jérusalem* i rapporti con l'Opéra sarebbero dovuti proseguire immediatamente con un Grand-Opéra scritto *ex novo*. Ricordiamo ora una cronologia che tutti conoscono. Nel novembre del 1848 Verdi, a seguito degli eventi rivoluzionari e del suo desiderio di intervenire con fatti concludenti a pro di Salvatore Cammarano, tanto in miseria da esser minacciato d'arresto, decise d'interromper le trattative. Ne conseguì infatti la *Luisa Miller*, su versi del grande poeta napoletano tratti da un Drama di Schiller, rappresentata al San Carlo nel 1849. Segue lo *Stiffelio* (1850), capolavoro che solo dopo la Seconda Guerra Mondiale ha incominciato a esser compreso. E segue la cosiddetta (l'espressione è impropria e infelice) «trilogia popolare» col *Rigoletto* (1851), con *Il Trovatore* (1853) e con *La Traviata* (medesimo anno): la prima e la terza Opera su versi di Francesco Maria Piave, la seconda su versi di Cammarano che scomparve prematuramente nel 1852 dopo aver non del tutto terminato il lavoro.

Verdi tornò a Parigi nel 1852. Trentanovenne, era già il più importante operista europeo e firmò il 26 febbraio un contratto che manifesta il suo peso. Avrebbe avuto un libretto di Scribe in persona. Una prima stesura di esso sarebbe stata sottoposta alla sua approvazione al più tardi il 30 giugno e, ottenutosi dal teatro tale gradimento, il testo completo gli sarebbe stato consegnato entro la fine dell'anno. Le prove sarebbero principiate a metà luglio del 1854 e l'Opera sarebbe stata rappresentata fra la fine di novembre e l'inizio di dicembre. In realtà, quello per le *Vêpres* fu il soggiorno parigino più lungo di tutta la vita di Verdi: dalla metà di ottobre del 1853 alla metà dicembre del 1855. Il contratto precisa che l'allestimento si sarebbe giovato di «toute la pompe que l'action exigera e que les antécédants du Grand Opéra rendent indispensable». Nella medesima stagione alcun altro Grand-Opéra sarebbe dal teatro stato rappresentato. Al Maestro l'indicazione

degli artisti di canto. Purtroppo il regolamento dell'Opéra (sempre quello) imponeva la presenza del direttore d'orchestra stabile del teatro: e si trattava dell'inetto Pierre Dietsch, laddove solo la presenza di Verdi sul podio avrebbe consentito un'esecuzione degna. Il Dietsch è entrato nella memoria storica per aver acquistato da un Wagner in miseria la sceneggiatura (quello che viene definito abitualmente *scenario*) dell'*Olandese volante* e aver osato sul Libretto che ne ripeteva la vicenda - l'odierna musicologia vuole che i rapporti fra le due Opere siano più labili - comporre *Le Vaisseau fantôme* che venne rappresentato all'Opéra nel 1842; e per aver colla sua incapacità - qui non c'è musicologia che tenga a negarlo - mandato a monte le prove del *Tannhäuser* nell'edizione parigina - che dovrebb'esser adottata sempre, laddove a Bayreuth si preferisce quella viennese del 1875 - nel 1861. Anche in tale circostanza la forza del regolamento, che impediva sul podio la presenza dell'Autore, fu cogente: onde si vede con chiarezza che l'ottusità burocratica fa più danni dell'infamia.

Di scrivere per l'Opéra Verdi aveva ancora vivo desiderio, nonostante le critiche scioccamente stroncatorie in gran parte cadute sulla *Jérusalem*; che peraltro trovi condivise oggi con maggior convinzione da parte dei *macellai*. Una lettera di Giuseppina a Escudier del 1857, partendo dalla preparazione d'imponente *réclame* che veniva fatta per le «prime» di Meyerbeer, dice che il Maestro voleva «faire mourir le Juif d'une attaque de réclame». Verdi conosceva bene il francese ma Giuseppina possedeva la lingua in modo addirittura virtuosistico. L'intelligenza, la duttilità, il senso dell'umorismo, la pazienza, la grande anima della consorte del Maestro non potranno essere abbastanza ricordati.

Non seguiremo nei particolari la vicenda del Libretto. Dapprima Verdi, memore del *Prophète*, riponeva in Scribe grandi speranze:

[...] je désirerais, j'ai besoin, d'un sujet grandiose, passionné, original: d'une mise en scène imposante, éblouissante. J'ai toujours sous mes yeux plusieurs, et plusieurs de ces scènes magnifiques qui se trouvent dans vos poèmes: entre autres *le Couronnement dans le Prophète*! Dans cette scène aucun autre compositeur n'aurait mieux fait que Meyerbeer: mais aussi avec ce spectacle, et surtout avec cette position si originale, grandiose, et dans le même temps si passionné, aucun Compositeur, pour peu qu'il eut

du sentiment, n'aurait manqué de produire un grand effet. Certes! Ces scènes là sont des miracles! mais vous en faites si habituellement, que j'espère vous voudrez bien en faire un aussi pour moi.

Così scrive al poeta il 26 luglio del 1852; un *corpus* di lettere fra Verdi e Scribe per *Les Vêpres siciliennes* venne scoperto e pubblicato nel 1978 da Andrew Porter, scomparso ad aprile del 2015, che sin da anni lontani fu mio amico.

Ma Scribe non aveva compreso d'avere da fare col più alto genio del teatro musicale, insieme con Mozart, Beethoven, Rossini, Wagner e alcuni pochi, mai vissuto; o, avendolo compreso, non gl'importava. Un grande industriale letterario fronteggia Verdi: e col suo tardo e difficile concedersi non comprende che dalla storia per questo comportamento la sua figura verrà demolita, o almeno dimidiata.

Onde tentò di rifilare al Maestro un fondo di cassetto. Si trattava de *Le Duc d'Albe* scritto per Halévy nel 1838; rifiutato da tale compositore, venne dato a Donizetti il quale lo musicò svogliatamente e ne lasciò alla morte incompiuta l'orchestrazione. Nel 1844 ciò consentì a Scribe di far causa all'Opéra e di vincerla ottenendo 15.000 franchi di penale. Nel 1853 la visita a Parigi di Verdi permise al poeta di recuperare il suo testo. *Le Duc d'Albe* si svolge nelle Fiandre; dalla proposta di spostare il soggetto nell'Italia meridionale, da un dramma di Casimir Delavigne *Les Vêpres siciliennes* (1819) e da una ipotizzata conoscenza de *La Guerra del Vespro Siciliano* di Michele Amari (1843)⁵, nacque l'attuale Libretto con tutte le incongruenze storiche lamentate dagli storici e dagli studiosi verdiani. Tale pianto è inutile: la verità storica è trascesa dalla verità poetica del bel Libretto trovata nella musica di Verdi, che sempre storia e cronaca sublima.

E tuttavia la vicenda merita d'esser affrontata con qualche particolare in più. Incominciamo col ricordare un'altra fonte letteraria certo ignota ai francesi, ma alla quale sarebbe ricorso un librettista italiano se a lui fosse capitato di dover scrivere il poema drammatico dei *Vespri*: la Tragedia *Giovanni da Procida* di Giovan Battista Niccolini, del 1830. Forse Verdi, dal suo canto, aveva letto quest'opera. Come dico, la conoscenza da parte dei librettisti della

fondamentale opera dell'Amari è solo ipotizzata: in effetto, Scribe non dovette perdere del suo prezioso tempo a leggerla. Si limita, nella prefazione, a mostrare d'esser perfettamente a giorno del fatto che i *Vespri* (alla francese, giusta il latino *Vesperae*; gli scrittori italiani dicono invece al singolare) non ebbero mai luogo come congiura organizzata simultaneamente in tutta la Sicilia quel lunedì di Pasqua (31 marzo) del 1282. In quel giorno la rivolta antifrancese effettivamente vi fu, e ferocissima, ma scoppiata quasi per caso a seguito d'un ennesimo atto d'arroganza di un soldato francese su di una donna. Nella stessa prefazione, Scribe cita illustri fonti storiche che non può aver compulsate: «Fazelli [*sic*], Muratori, Giannone». Leonardo Sciascia, in un finissimo scritto del 1973, suppone che tali nomi fossero posti quasi a caso, e che Scribe conoscesse le conclusioni dell'Amari - appunto quelle riportate - da qualche recensione giornalistica della grande opera storica.

A seguito della rivolta, e delle lunghe guerre che ne seguirono, i francesi persero la Sicilia per sempre. Che restò agli Aragonesi e di lì, senza soluzione di continuità (la capitale del Regno era già divenuta Napoli sotto gli Angioini), alla Spagna. Il commento storico ed etico sulla vicenda storica resti al grande Sciascia.

Diciamo, per finire, che il Vespro, mitizzato sia come effetto di una congiura sia come una spontanea rivoluzione di popolo, non poteva non accendere le fantasie romantiche; e specialmente in Italia. È più tardi che sorge sul Vespro quello che potremmo chiamare il mito dell'antimito. Nell'introduzione alla sua *Storia del Regno di Napoli*, Benedetto Croce pacatamente annota: «il Vespro siciliano, che ingegni poco politici e molto rettorici esaltano ancora come grande avvenimento storico, laddove fu principio di molte sciagure e di nessuna grandezza». Ed è vero. Né si poteva non consentire a Vittorini quando, in pieno fascismo, scriveva un saggio intitolato *Di Vandea in Vandea*: il Vespro come reazione, il Vespro che chiude la porta alla Francia, per aprirla alla Spagna, all'Inquisizione, alla superstizione, al sanfedismo, a tutto ciò che è remora, morte e putredine nella storia europea: il Vespro non rivoluzione, ma giusto il contrario della rivoluzione. E si sente che lo scrittore sta lanciando un'invettiva su uno schermo che nasconde altro momento che si diceva rivoluzione, e non era. Ancora una volta, dunque, il Vespro viene chiamato a incorporarsi nel presente, a servire altro mito: quello della rivoluzione vera contro la falsa rivoluzione⁶.

Saltando sopra tutto questo, il Maestro scrupoli di conoscenza storica come sempre manifesta; e s'informa. Giuntogli il Libretto il 31 dicembre 1853, eccolo interessarsi di comporre un «pezzo pittoresco» in uno stile etnofonico corretto. Così scrive all'amico

napoletano Cesarino De Sanctis il 18 gennaio 1854:

[...] Vorrei sapere se la Tarantella è sempre in tono minore ed in tempo di 6/8. Se vi ha esempio di altro tono e di altro tempo? Sappiatemelo dire [...]. Vorrei pure sapere se in Sicilia vi è qualche ballo popolare diverso dalla Tarantella; se vi è mandatemelo. So che a Napoli è stato fatto un ballo intitolato i Vespri Siciliani o Giovanni da Procida, mandatemi anche di questo un libretto sotto fascia. [...] Vorrei pure potervi dire il titolo del libretto di Scribe che è terminato, ma non lo so. Ciò vi sorprenderà ma è così. Vi posso soltanto dire che il luogo della scena sarà Napoli, o la Sicilia, e più probabilmente questa: e siccome il fatto è d'invenzione, così penserei a chiamarlo più tardi o Paolo, o Pietro, o Maria, o Posillipo, o la grotta di S. Rosalia. E che so io? [...]⁷.

E tuttavia questa non è la prima Tarantella composta da Verdi. Ricordiamo che dodici anni prima ne *I Lombardi alla prima Crociata* il Maestro s'era trovato di fronte a una scena esotistica: nel II atto le donne del gineceo antiocheno parlano di Giselda prigioniera nel coro *La bella straniera*. La Tarantella è un facile strumento per fare esotismo e Verdi vi ricorre volentieri scrivendo un coro brillante in Mi minore-Sol maggiore in sei ottavi e con tamburo, triangolo e piatti in orchestra. S'informa dunque intorno a cosa da lui già conosciuta. Infine, una Tarantella diventata musica infernale (con la quale, l'ho ricordato, batte ai punti *Robert le Diable* e la sua *Valse Infernale*) è quella delle Streghe all'inizio del III atto del *Macbeth*: *E voi spiriti negri e candidi*; mentre ben due Tarantelle napoletane si trovano nei Balletti de *Le Trouvère*, e una ne *La forza del destino*.

Collo scrupolo storico-etnofonico si manifesta già l'irritazione del Maestro nei confronti di Scribe. Essa esploderà il 3 gennaio 1855 in una lettera a François-Louis Crosnier, che aveva preso il posto di Nestor Roqueplan quale direttore del teatro; servita a molta letteratura verdiana per credere ch'egli alla fine fosse scontento della medesima sua creazione.

C'est en même temps desolant et humiliant pour moi que M.r Scribe ne se donne la peine de remédier à ce cinquième acte que tout le monde s'accorde à trouver sans intérêt. Je n'ignore pas que M.r Scribe a mille autre choses à faire, qui peut-être lui tiennent plus à cœur que mon Opéra!... mais si j'avais pu supçonner en lui cette souveraine indifférence, je serais resté dans mon pays, ou, à la vérité, je ne m'y trouvais pas trop mal!

Scribe a lungo non si degnò di farsi vedere alle prove.

Un passaggio della medesima epistola è importantissimo giacché mostra quanto a Verdi stesse a cuore l'onore nazionale italiano:

Enfin je comptais que M.r Scribe, comme il me l'avait promis depuis le commencement, aurait changé tout ce qui attaque l'honneur des Italiens. - Plus je reflechi à ce sujet, plus je suis persuadé qu'il est perilleux. Il blesse les Francais puisqu'ils sont massacrés; il blesse les Italiens, parce que M.r Scribe alterant le caractère historique de Procida, en a fait (selon son système favori) un conspirateur commun mettant dans sa main l'inévitable poignard. Mon Dieu! Dans l'histoire de chaque peuple il y a des vertus et des crimes, et nous ne sommes pas pires que les autres. De toute manière, je suis Italien avant tout, et coute qui coute, je ne me rendrai jamais complice d'une injure faite à mon pays⁸.

In realtà a Giovanni da Procida Verdi dona musica meravigliosa ma il personaggio resta affetto dalla spietatezza disumana del terrorista.

L'indipendenza di carattere del Maestro si manifesta mirabilmente in una lettera alla contessa Maffei del 2 marzo 1854. Essa è dell'identico tenore di un'altra del 1871 inviata al critico musicale Filippo Filippi il quale, in procinto di recarsi al Cairo per la «prima» dell'*Aida*, offre di mettersi, per dir così, «a disposizione»: e Verdi inveisce indignato. Alla sua amica Clarina:

Infine io non ho milioni e le poche migliaia di franchi guadagnate con le mie fatiche non le spenderò mai in *réclame*, in *claque* e simili sozzure. E ciò pare necessario pel successo! Pochi giorni sono anche Dumas nel suo giornale diceva in proposito della nuova opera di Meyerbeer: «Quel malheur que Rossini n'ait pas donné ses chef-d'œuvres en 1854! Il est vrai de dire aussi que Rossini n'a jamais eu cette vivacité allemande qui sait faire bouillir six mois à l'avance un succès dans la chaudière des journeaux, et prépare aussi l'explosion d'intelligence du premier soir». Ciò è ben vero: io era alla prima rappresentazione di questa *Étoile du Nord* e ho capito poco o nulla, mentre questo buon pubblico ha capito tutto, ed ha trovato tutto bello, sublime, divino!... E questo stesso pubblico non ha ancora dopo 25 o 30 anni compreso il *Guglielmo Tell*, e perciò lo eseguisce storpiato, mutilato, con tre atti invece di cinque e con una mise en scène indegna! E questo è il primo teatro del mondo...⁹.

Quanto a Scribe debbo tuttavia citare questo passo del Budden:

È vero che Scribe non compì il miracolo in cui Verdi sperava [...], ma che, per quanto tardivamente, facesse del suo meglio per venire incontro alle richieste del compositore ci è chiaro sia dalla corrispondenza sia dalle varie stesure del Libretto. Non tutti i cambiamenti al testo possono essere ricondotti alle lettere di Verdi poiché nel periodo in questione egli ebbe frequenti incontri con Scribe, anche se non così frequenti come il compositore avrebbe gradito.

Resta il fatto che con i suoi librettisti, da Piave allo stesso Boito, il Maestro si comporta in modo tale da esser egli il vero Autore del testo drammatico musicato; con Scribe ciò non avvenne. E tuttavia il Libretto delle *Vêpres siciliennes* possiede invenzioni drammatiche meravigliose, sia detto *pro veritate* a proposito del grande industriale letterario.

Per l'intero lungo periodo il Maestro si comportò con la consueta imperturbabilità. Il 26 maggio 1854 scrive a Cesarino De Sanctis.

State tranquillo. Qui prenderò le cose con molta calma, e le lascerò andare come vorranno. Conosco il paese e so tutto quello che può arrivare, ma io non farò il più piccolo passo né per procurarmi un'amico, né per allontanarmi un nemico. Non l'ho mai fatto quando aveva bisogno d'una posizione e di denaro; immaginatevi ora!!!¹⁰.

Non ripeterò la storia minuta delle varie fasi del Libretto siccome modificato. Come Dio volle si arrivò alla «prima» il 6 giugno 1855. Verdi non intese esser presente alla prova generale né alla prima esecuzione, evidentemente per il malumore maturato nei confronti dell'inettitudine del direttore Dietsch, e forse anche verso Scribe. E fu ancora poco. Quando *Les Vêpres* vennero riprese nel luglio del 1863, un ancor più grave incidente tra il Maestro e Dietsch (16 luglio) portò al licenziamento *ex abrupto* di costui; senza che la sostituzione con Hainl producesse gran miglioramento, come vedremo a proposito del *Don Carlos*. Questo passo d'un'altra lettera alla Maffei (28 giugno) mostra quanto il Maestro conoscesse l'animo umano: non per nulla poneva al sommo dei suoi amori letterarî il romanzo del più gran conoscitore dell'animo umano mai vissuto, dopo Virgilio e Shakespeare, Alessandro Manzoni:

I Vespri Siciliani mi pare non vadano troppo male. [...] Il giornalismo di qui è stato o conveniente o favorevole, se si eccettuino tre soli che sono italiani: Fiorentino, Montazio e Scudo. I miei amici dicono: quale ingiustizia! che mondo infame! Ma no: il mondo è troppo stupido per essere infame.

Vale la pena di citare le meravigliose espressioni di Berlioz apparse su «La France musicale» del 7 ottobre.

Sans rien détracter à la mérite du Trouvère et de tant d'autres partitions touchantes, il faut convenir que dans les Vêpres l'intensité pénétrante de l'expression melodique, la variété sontueuse, la sobriété savante de l'instrumentation, l'ampleur, la poetique sonorité des morceaux d'ensemble, le chaud couleur qu'on voit partout briller et cette force passionnée mais lente a se deployer qui forme un des traits caracteristiques du

génie de Verdi, donnent à l'œuvre entière une empreinte de grandeur, une sorte de majesté souveraine plus marquée que dans les productions précédentes de cet auteur.

Occorre dire che Berlioz in quanto critico poche volte ha errato: quando ha diffamato Rossini e Donizetti e quando ha definito il Preludio del *Tristan und Isolde* «un perpetuel gémissement chromatique» nel quale non vedeva forma né melodia.

II

Un amore troppo timido per dichiararsi e odî atavici. Li deve sormontare, da solo, un grande guerriero

Una lettura di scorcio della partitura non deve incominciare dalla Sinfonia, come di solito fanno i commentatori. Composta a Opera terminata con una sapientissima combinazione di Motivi in essa presenti, è più opportuno venga affrontata per ultima.

L'azione si finge nel 1282 a Palermo: sulla realtà effettuale della rivolta antifrancesa denominata appunto «il Vespro Siciliano» gli storici, dopo l'Amari, emettono serî dubbî; ma ciò ha scarso rilievo ai fini dell'apprezzamento estetico della creazione di Verdi. Il popolo siciliano freme sotto l'oppressione francese ma non osa ribellarsi. In un palazzo vive la duchessa Elena, la sorella di Federico d'Austria, duca del Baden, decapitato diciannovenne, secondo la storia, sulla napoletana piazza del Mercato il 29 ottobre del 1268 insieme con Corradino di Svevia per ordine di Carlo d'Angiò, re di Napoli, dopo la sconfitta sveva alla battaglia di Tagliacozzo. Il giovanissimo Henri, il tenore dell'Opera, sarebbe - giusta il Libretto di Scribe - stato allevato da Federico: inverisimiglianza storica che serve solo a stabilire una base familiare all'amore di Henri per la Duchessa. Gli scherani del viceré Guy de Montfort, considerato crudele uomo d'arme, si fanno beffe dell'onore dei siciliani corteggiando e facendo violenza alle loro donne: tutta questa pagina di massa non va sottovalutata per la velocità e l'insieme di scherzo e violenza che Verdi riesce a imprimerle. Non è una qualsiasi Introduzione d'atto. I francesi

costringono la Duchessa addirittura a cantare per loro. Ella accetta senza fare opposizione: giacché la canzone è d'incitamento alla rivolta.

Si tratta d'un'Aria elaborata e fortemente espressiva. Si apre con un Declamato che annuncia minaccia e che non ha neanche una tonalità definita («voyez ce beau vaisseau prêt à faire naufrage»): sinistre scalette cromatiche degli archi lo sottolineano; nel giro di poche battute si parte da Re minore e si arriva a Fa minore. Il Declamato si arresta su di un lungo *Fa* centrale («les cris des matelots?»). Hélène allude a una tempesta in atto, non senza sensi simbolici. Il *Fa* funge da nota comune per una modulazione a Re bemolle maggiore. Qui una breve pagina di *Largo cantabile*: accompagnata dai «tremolo» degli archi e dalle terzine di flauti e clarinetti Hélène implora con una tenerissima melodia il «Dieu tutelaire» che voglia soccorrerle. Sempre in Re bemolle maggiore si passa a una seconda Scena, ancora in Re bemolle, nella quale, con un accompagnamento figuralista fitto di dissonanze la Duchessa contraddice se stessa ricordando agli astanti che, a parte Dio, la salvezza riposa solo nelle loro stesse mani. E qui fa seguito un'assai elaborata Cabaletta in Do maggiore. Dico assai elaborata giacché Hélène fa pieno uso di quelle fioriture nelle quali la melodia acquista un'ampia tessitura: quelle di Odabella e persino di Lady Macbeth. Ma noi sappiamo che la Duchessa, per anima guerriera che sia, è animata da bontà e amore. Gli ampî salti della prima parte menano a una sezione intercalare, nella quale, dopo un richiamo della melodia, ella evoca, seppure non in senso stretto, la prima parte dell'Aria. Qui ha termine la prima parte della Cabaletta: che scatena una violenta reazione della massa, in crome trancianti, trascinata da accenti assai bellici, mentre il coro dei francesi pare non accorgersi di nulla, intento com'è a bere. La Ripresa della Cabaletta avviene con una procedura di grande forza drammatica, e insueta a Verdi: la voce di Hélène, raddoppiata da strumentini e archi, sovrasta quella del coro, che si unisce a lei. Indi una vigorosa Stretta, di durata superiore alla media. La rivolta sta per prorompere.

Ma proprio qui compare il Viceré: un improvviso *Mi bemolle*

corale basta a far comprendere la soggezione che ispira: «C'est Montfort!». La sua sola presenza fa cessare ogni moto. Egli delicatamente interroga Henri: chi sia, di chi sia figlio. Il ragazzo risponde di non aver padre. Montfort gli dà l'avviso: si tenga sempre lontano dal palazzo di Hélène. Il giovane arditamente lo sfida.

III

Una donna di sangue regio è conquistata da un ragazzo oscuro e ardito. Ma intanto giunge il padrone della strage. Ha i mezzi per vincere ma non il grande animo della sua vittima

Il II atto si apre col ritorno in segreto a Palermo di Giovanni da Procida, patriota siciliano esule antifrancesese. Egli ha divisato di far scoppiare una rivolta che produca la cacciata del nemico, dovesse pur costargli la vita. Henri, restato solo con Hélène, le confessa la sua devozione e il suo amore; ella li accetta in memoria del fratello estinto. Festa popolare: vi sarà un ballo nel palazzo del Viceré. Durante la danza, soldati francesi progettano di rapire donne siciliane: e Procida, in incognito, li spinge a farlo nel desiderio che lo sdegno prodotto nei siciliani dalla nuova offesa sia per generare la ribellione. Procida, Hélène e Henri decidono di penetrare travestiti al ballo di Montfort e lì attentare alla sua vita.

Il III atto principia col monologo di Guy. Un giorno anch'egli aveva rapito una donna siciliana e ne aveva avuto un figlio. Questa era riuscita a fuggire e per anni egli di lei e del figlio non era riuscito ad avere notizia. Ora la donna è morta: e Guy riceve una lettera nella quale gli viene da lei rivelato che il giovane Henri è il loro figlio: coll'ingiunzione di stornare dal suo capo l'ascia della morte. Montfort confessa a se stesso che, nel seno della gloria e della potenza, un vuoto terribile e immenso s'apre nel suo cuore: la mancanza di un figlio, la solitudine negli affetti. Ora questo vuoto s'è colmato ed egli sogna un avvenire di dolcissima felicità perché a quella del figlio egli intende consacrarsi. Quest'Aria è un'altissima

creazione: principia in un Declamato fosco e oggettivo, e quando trapassa al sogno in forma di visione trova accenti di tenerezza onirica che possono solo profondamente commuovere. Henri, che s'era rifiutato di recarsi dal Viceré, è stato tratto a forza al palazzo. I due hanno un lungo dialogo: il giovane, apprendendo d'esser figlio dell'uomo che aveva divisato di uccidere, ha un moto d'orrore; ed è disperato, temendo d'aver adesso perduto la donna che ama: onde è combattuto fra l'orrore e il desiderio di corrispondere all'affetto del padre. Dopo una lunga pantomima che rappresenta le Quattro Stagioni e continuando la festa Montfort strappa a Henri l'insegna che lo fa riconoscere dagli altri congiurati; e il giovane, contro la stessa sua volontà, salva la vita del padre. Procida, Hélène e gli altri cospiratori sono arrestati: per loro v'è solo la morte.

All'inizio del IV atto Henri, munito d'un ordine sovrano concedentegli che le porte del carcere gli siano aperte, si reca dai prigionieri. Vorrebbe condividere la loro sorte ma, considerato un traditore, ne viene ignominiosamente respinto. Si sente il canto del *De profundis* che accompagna i condannati al supplizio. Apparso Montfort questi dichiara a Henri che se finalmente egli lo chiamerà padre davanti a tutti farà grazia ai condannati. Henri esita ma pronuncia il fatale riconoscimento. Al culmine della gioia il Viceré non solo grazia i condannati: li rende liberi e ordina che, in segno di pacificazione tra francesi e siciliani, si celebrino le nozze tra suo figlio e la Duchessa non appena, dissipatasi la calura meridiana, siano suonate le campane vesperali. Procida ha già un nuovo progetto omicida.

Nel V atto Hélène canta la sua gioia. Giunge Henri il quale canta a sua volta la propria. Procida annuncia: al suono della campana, quando tutti saranno indifesi, vi sarà la strage. Hélène è presa da orrore e vorrebbe impedirlo: Procida freddamente le dice che allora ella, traditrice, deve denunciarlo. La donna è sgomenta e non sa risolversi. Per salvare l'uomo che ama finge che l'ombra del fratello gl'ingiunga di non sposarsi; ma di fronte alla disperazione di Henri non ha il coraggio di dirgli che non lo ama. Il ragazzo corre dal padre per averne conforto: Montfort lietamente ordina che le campane del Vespro squillino. Tutti, congiurati compresi, sono

massacrati da Procida e i suoi adepti.

Subito, all'inizio stesso dell'Opera, trattando il coro e le piccole figure dei comprimari, Verdi mostra d'esser capace, per la viva caratterizzazione, di sconfiggere Meyerbeer sul suo terreno: il *Prophète* è tutto contesto della caratterizzazione di piccoli personaggi: compresi gli Anabattisti; è questo uno dei migliori risultati drammatici del suo Autore.

Hélène, colla quarta discendente ch'è abituale chiusura del Recitativo operistico, icasticamente annuncia: «Je chanterai!». Nella Canzone che segue Verdi mostra la sua capacità, ineguagliabile e paragonabile solo a quella di Mozart e Wagner, di trattare una forma musicale data trasformandola al tempo stesso in un vivo evento drammatico. Hélène incomincia con una sezione declamatoria di sedici misure accompagnata da un basso cromatico ch'è un Figuralismo della tempesta della quale si parla nei versi: grandi e solenni gesti retorici nella declamazione. Coll'occasione osserviamo che la parte, scritta per il soprano Sofia Cruvelli (in realtà Johanne Sophie Charlotte Crüwell), notevolmente estesa nella tessitura grave - giunge al *La naturale grave* - tanto da potersi considerare, alla stregua di quella di Lady Macbeth, quasi più di un mezzosoprano con enorme estensione - al sovracuto si spinge al *Do diesis* - che di un soprano, è quella di un soprano drammatico di coloratura; e i direttori d'orchestra i quali, guardando all'Aria del V atto, così virtuosistica, affidano il ruolo a un *mero soprano di coloratura*, che peraltro non possiede il *La naturale*, o non lo possiede correttamente, tradiscono del tutto le intenzioni di Verdi.

Subentra un'estatica melodia in Re bemolle maggiore (la sezione declamatoria dal Re minore iniziale era virata verso questa tonalità ma la cadenza pareva annunciare un Si bemolle maggiore): *Viens à nous, Dieu tutelaire*.

Seconda sezione declamatoria con funzione transitoria. E *Allegro giusto*: questa parte, nella quale troviamo (*anche ma non solo*) il virtuosismo atto a mettere in luce le qualità della Cruvelli, funge da Cabaletta dell'Aria. A metà modula al *Do maggiore*: e ciò ci

consente di osservare quanto sofisticata dal punto di vista armonico sia la partitura delle *Vêpres siciliennes*; ma Verdi ostende la sua dottrina solo a un'analisi della partitura giacché all'ascolto tutto suona affatto piano e naturale. È proprio quello che si verifica nell'*Aida* e nell'*Otello*; onde vanno biasimati i direttori d'orchestra che in queste Opere si soffermano a sottolineare le raffinatezze strumentali e armoniche: Verdi vuole siano delibate *solo nel ricordo* perché immediatamente a lui interessa solo *la costruzione drammatico-musicale*.

La melodia possiede una grande energia cinetica e, col suo slancio ritmico e le «appoggiature», esattamente quella forza d'incitamento richiesta dalla situazione drammatica. *Oui, dans vos mains*, è l'incitazione fieramente declamatoria; la melodia vera e propria sboccia fervidissima su *Courage! du courage! Et pour braver l'outrage*. Lo slancio è contagioso. Il coro se ne impadronisce; e già saremmo alla rivolta - quindi l'Opera sarebbe già finita - se non giungesse Montfort. Commenta Hélène: «Son aspect seul les a glacés d'effroi!».

Ci troviamo di fronte a uno dei personaggi più belli e complessi mai creati da Verdi: misto d'eleganza, autorità, terribilità, tenerezza e passione, è il vero protagonista dell'Opera; l'Autore ha di lui inconsciamente fatto *anche* un proprio autoritratto. Il Filippo II del *Don Carlos* è differentissimo: padre dilaniato, è percorso da contraddittorie correnti carsiche: a un frustrato sentimento paterno s'affiancano il frustrato sentimento maritale, l'ossessione politica e quella religiosa. Per trovare nell'opera di Verdi qualcosa che possa esser paragonato a Montfort occorrerà attendere il 1881, colla seconda versione del *Simon Boccanegra*. Il tema così dominante nell'opera di Verdi mi pare abbia pochi precedenti quanto a *ēthos* affine: il caso più noto è quello del colonnello Giorgio Valton dei *Puritani* di Bellini, ma davvero anticipatore per penetrante intensità è il personaggio di Alcandro nella *Saffo* di Giovanni Pacini (1840). Al quale l'Autore affida melodie che paiono possedere un'impronta paternamente verdiana avanti la lettera. Un parallelo, invece, toccante, ed esempio pur esso di *amore mal diretto*, è quello del meraviglioso *Pelagio* (1857) di Mercadante. Nell'opera di Wagner

analogie possono esser fatte con lo splendido personaggio del Langravio di Turingia del *Tannhäuser*, che spesso la cosiddetta «musicologia» è indotta a sottovalutare; ovviamente col Wotan della *Walküre*; forse col dolore pieno d'amore manifestato da Re Marke nel monologo che chiude il II atto del *Tristan und Isolde*; e pure, mi sembra, colla tenerezza paterna da Gurnemanz nel primo e nel III atto del *Parsifal* manifestata verso il *Reine Tor*. Nel Novecento toccante è l'amor paterno di Barak verso i suoi figli non nati - aspirazione ad averli - nella *Frau ohne Schatten* di Strauss. E quasi tutta la produzione di Verdi può esser vista alla luce del dominante e a volte traviato sentimento dell'amor paterno: dall'*Oberto* al *Nabucco* a *I due Foscari* alla *Giovanna d'Arco* alla *Luisa Miller* - di padri ve ne sono ben due - al *Rigoletto* alla *Traviata* (per ignobili motivi sottostanti che ne siano la causa) al *Don Carlos* (per distorto che sia) fino all'*Aida*, ove Amonasro è colui che determina la catastrofe dell'Opera.

Il tempo si sospende perché l'apparizione di Montfort sospende l'azione drammatica: questo è dipinto in un Quartetto. Sin dalle Opere comiche di Rossini la sospensione dell'azione si manifestava con un pezzo d'insieme, solitamente nella tonalità del sesto grado abbassato; come sempre, Verdi apporta il suo contributo inconfondibile e dal punto di vista musicale e da quello drammatico. Il Quartetto, in La bemolle minore, è virtualmente senza accompagnamento, essendo solo punteggiato da radi «pizzicato» degli archi e da minacciose scansioni del timpano. Queste ultime fanno pensare al momento del I atto del *Parsifal* nel quale Titurel, voce interna giacché vive nella propria tomba, ingiunge al renitente Amfortas di celebrare il rito: la tonalità è la medesima.

Nella successiva *Scena* (la definisco così in quanto a forma musicale) Montfort interroga Henri. Il modello è quello d'una declamazione vocale accompagnata da una melodia tematica in orchestra; inventato da Rossini dapprima nelle Opere comiche e poi adoperato anche in quelle serie, è definito non senza espressività dalla vecchia musicologia italiana «Recitativo sinfonico». Ma la melodia che accompagna Guy (violini primi sulla quarta corda) da sola narra della sua sicurezza in se stesso e della sua eleganza da

grand seigneur; e della disposizione già piena d'affetto, dunque presaga, colla quale si rivolge al giovane. Solo Verdi poteva fare questo, sintetizzare tante attitudini e tanti sentimenti in una melodia d'accompagnamento e a una voce (*Quel est ton nom?*).

Finalmente, colla baldanzosa risposta di Henri, ci viene manifestato un altro meraviglioso personaggio: «Punis mon audace, je sais que ton cœur / ne fait point de grâce, / j'attends son frayer». Meraviglioso tanto nell'eroismo quanto nella tenerezza e nella soggezione verso Hélène; ma con un tanto di ostentatorio: pare quasi che Henri ricerchi un martirio dimostrativo atto a eccitare la rivolta degli altri.

I contrappunti di Montfort rivelano che il Viceré, invece d'indignarsi, è affascinato dall'audacia del ragazzo. Il brano si sta insensibilmente trasformando in un formale Duetto, come s'intitola nella partitura. Montfort risponde in modo insieme affettuoso e pieno d'autorità. La melodia tenorile viene ripresa mentre i contrappunti di Montfort si fanno sempre più interessanti. Il dialogo prosegue con un'altra sezione declamatoria. In un *Allegro vivace* in Re bemolle minore, dall'apparenza truce, Montfort diviene minacciosissimo: ma non riesce a spaventare, non che Henri, lo stesso spettatore. Gli ordina che si tenga lontano dalla Duchessa. L'atto si termina colla declamazione: le voci si tendono alla sommità della tessitura: Henri risponde dapprima con un baldanzoso *La bemolle*, poi con un *Si bemolle* che rappresenta la nona dell'accordo di dominante di Re bemolle maggiore. In questa conclusione i due si fronteggiano da pari a pari: ma solo perché un sentimento incognito ispira in Montfort un'incognita indulgenza.

Il II atto ha inizio con lo sbarco di Procida e la più celebre Aria dell'Opera. L'introduzione orchestrale, in 6/8, ha tipiche movenze di Barcarola; del maestoso Recitativo va osservato un particolare, tre accordi orchestrali così sfolgoranti, sebbene ottenuti con mezzi semplicissimi, che da soli danno la misura dell'arte di Verdi quale orchestratore. Non si tratta che di una semplice plagalità: Re bemolle maggiore, Sol bemolle minore, Re bemolle maggiore. E gli strumentini e gli archi intervengono solo sul terzo accordo! Si può dire che Il Maestro l'orchestrazione la possedeva da prima di

nascere, come dice Wagner di sé.

La meravigliosa melodia di *Et toi, Palerme* mostra un altro personaggio complesso: Giovanni è un terrorista, un autentico fanatico pronto a tutto per il suo scopo politico, ma l'animo suo non è privo di delicatezza. Ancora un aspetto shakespeariano in Verdi.

Osserviamo di passata che Procida è un basso profondo ma la sua parte è estesa all'acuto fin a occupare la tessitura baritonale. Si tratta dunque di uno dei ruoli più difficili dell'intero repertorio, da paragonarsi, seppur questo sia ancor più faticoso, a quello del protagonista del *Mefistofele* di Arrigo Boito. Negli ultimi cinquant'anni tanti l'hanno affrontato ma un sol artista ne ha dato un'interpretazione del tutto soddisfacente sotto il rispetto tecnico e quello estetico: il sommo Bonaldo Giaiotti, da poco scomparso.

Sezione mediana in stile di Recitativo di bellica terribilità; e Ripresa con fioriture e delicate variazioni apportate dagli strumentini. Il pezzo si termina con una virtuosistica cadenza che occupa quasi (manca il *Fa* acuto) tutta la tessitura del personaggio. La seconda parte di *Et toi, Palerme*, si potrebbe attribuire all'ultimo Rossini.

Segue una scena di congiura il modello della quale è nel *Guillaume Tell*, atto secondo; su di esso si basa anche quella degli *Huguenots*, atto quarto. Dopo un Recitativo quasi *recto tono*, una melodia staccata con gli unisono e i raddoppî proprî della minaccia prepara una Cabaletta dalla melodia d'un tipo che qualificheremmo siccome «risorgimentale» da Verdi coltivata raccogliendola da Mercadante e Donizetti: tipico aspetto di questo suo stile giovanile che essa sia raddoppiata per tratti dall'orchestra a mo' di sottolineatura espressiva: *Dans l'ombre et le silence, préparons la vengeance!* Vi è scarsa omogeneità stilistica rispetto a tutta la raffinatezza che fin qui aveva preceduto? Non me la sento di rispondere.

Però Verdi fa qualcosa di che forse i suoi predecessori non sarebbero stati capaci: la ripresa della Cabaletta è combinata contrappuntisticamente colla ripresa del coro di minaccia. Indi una grandiosa perorazione di Procida di quattro misure in stile di

Recitativo: «la liberté, la liberté et que je meure après!». Verdi il *Fa* se lo riserba per tale perorazione: ecco perché non è toccato nella precedente cadenza.

Il successivo brano è un Duetto fra Henri e Héléne. Esso schiude la terza vicenda sentimentale dell'Opera: la prima è l'amor paterno di Montfort, la seconda l'amor patrio di Procida. La terza è svolta in un modo che non definisco sublime sol perché sublime è l'amor paterno siccome rappresentato da Verdi. L'amore fra Henri e Héléne sin dalla genesi è sotto l'ombra della morte (ella dice «Près du tombeau peut-être où nous allons descendre...»): ciò lo rende affine a quello fra Arrigo e Lida de *La battaglia di Legnano* e, ovviamente, a quello fra Manrico e Leonora del *Trovatore*; ma se proviamo a osservare dall'alto l'arte di Verdi, ecco che ci si presentano della stessa natura anche quello fra Alvaro e Leonora de *La forza del destino* e quello fra Radamès e Aida. Ancora una volta vien fatto di pensare che l'eros in quanto tale a Verdi non interessi; mi ripeto, il cantore dell'eros in quanto tale nascerà quando Verdi aveva quarantacinque anni: Giacomo Puccini.

Il Duetto ha principio, dopo un motto staccato di unisono e raddoppio esposto dagli strumentini, con una melodia di Henri che nel suo lieve cromatismo e nel suo restar confinata in piccoli intervalli descrive la timidezza del giovane verso la donna: timidezza dell'innamorato che ancor non sa se verrà ricambiato; e timidezza sociale.

HÉLÈNE	Comment dans ma reconnaissance Payer un pareil dèvouement?
HENRI	À vous, ma seule providence Payer et ma vie et mon sang!

Héléne risponde con analoghi accenti. Ma le stesse proprie parole donano al giovane coraggio; ed ecco sortirgli dalle labbra una meravigliosa efflorescenza melodica (ne ricordo per brevità solo l'inizio: ma la melodia andrebbe minutamente pensata per tutte le diciannove battute giacché tale periodo irregolare è quello d'un melos che si avvolge su se stesso senza esser interrotto da

interne cesure). Oscilla fra Re bemolle maggiore (tonalità in che cadenza) e La bemolle con un fluire ininterrotto che diresti di quel bellinismo tanto amato da Verdi e ch'egli confessava di non saper sempre raggiungere. È immagine dell'amore allo stato puro. È qui che, desolatamente, ella risponde, in Mi bemolle minore, «Près du tombeau peut-être où nous allons descendre». E ciò dimostra ch'ella è una rivoluzionaria di ben fragile costituzione. Non ha capito nulla. Nulla di Procida. Ché il fanatico terrorista, per giungere allo scopo, non teme di sacrificare se stesso, i suoi compagni, se occorresse la propria famiglia. Perché per il fanatico terrorista necessaria è anche la slealtà, della quale Procida è ampiamente provvisto; mentre Montfort è leale come pochi. E la povera Hélène teme di Montfort! Un tratto assai delicato, e raro nell'opera di Verdi, è la soggezione che Henri prova di fronte alla Duchessa; egli, reprobato, di vile condizione, d'oscura origine.

Il Duetto si termina col consueto allacciamento erotico delle voci per terze e seste.

Il Finale del II atto è un pezzo di monumentale sviluppo musicale; tale caratteristica, il monumentale sviluppo musicale, è propria delle *Vêpres siciliennes*: va forse vista in essa anche una volontà da parte di Verdi di mostrare ai francesi, che si credevano come si credono i maestri in tutto, che anche in quanto a dottrina da lui dovevano andare a lezione. Esso ha principio con una Tarantella, tipica danza napoletana e siciliana di origini antichissime, non che precristiane e probabilmente addirittura preindoeuropee. Abbiamo visto sopra Verdi, animato da scrupoli etnofonici, informarsi coll'amico Cesarino De Sanctis sugli specifici suoi caratteri. La laida Tarantella delle Streghe del *Macbeth* può essere stata a Verdi ispirata da quella, parimenti oscena, della Maga del *Reggente* di Mercadante. Mirabili contributi «colti» a questo ballo popolare sono la lirica di Rossini *La Danza*, che fa parte delle *Soirées musicales* (1835); la *Tarantella* in La bemolle maggiore di Chopin, esempio della visione della danza meridionale concepita da un artista nordico riserbato e aristocratico, che ne salva il ritmo caratteristico e il profilo melodico, ma non il tono minore, e le attribuisce una sofisticata armonizzazione cromatica;

la Tarantella costituente il n. 3 di *Venezia e Napoli* di Liszt; e la *Tarantella* per pianoforte di Giuseppe Martucci: pezzo di straordinario virtuosismo ma di alta sostanza musicale: 1873, brillantissimamente orchestrato dall'Autore nel 1909, l'anno della precoce morte. Infine va ricordata quella che si trova all'interno del *Capriccio italiano* di Čajkovskij. Fin qui arriva la mia scienza; Luca Schieppati ha voluto poi amabilmente segnalarmi la *Tarantella slava* di Dargomyžskij, quella della *Suite Napoli* di Poulenc - ambo le sconoscevo - e quella della *Suite italienne* di Stravinskij - che avevo dimenticata. Ma brano stupefacente per virtuosismo di concezione ancor prima che di realizzazione è, sempre di Liszt, la *Tarantella di bravura dalla Muetta de Portici* di Daniel Auber: da quest'Opera che fonda una blanda etnofonia partenopea (dico blanda perché coloristica e non certo di prima mano) Liszt compie una trasfigurazione musicale di valore.

Ne *L'Osteria di Marechiaro* (1768), su testo del Cerlone, Giovanni Paisiello, artista che incantevolmente ricrea la canzone popolare, rappresenta sia una Tarantella salentina che una napoletana e inserisce il mandolino e il calascione; una Tarantella napoletana è musicata anche nel Finale del I atto del *Socrate immaginario*. In quest'Opera buffa, osserva Roberto De Simone che memorabilmente l'allestì, oggetto di satira è il principe di Sansevero e v'è anche con garbata ironia messa in scena quella Massoneria della quale il Tarentino, non che il Principe, erano adepti. Evidentemente Verdi non conosceva queste Tarantelle. La salentina è in modo maggiore, la napoletana e la siciliana in minore: Paisiello fa dunque anche una ricostruzione filologica¹¹. Una perfetta Tarantella troviamo anche nel I atto de *Il convitato di pietra* di Giacomo Tritto (1783), Opera nella quale servo di Don Giovanni è Pulcinella, che canta in napoletano.

Il *Saltarello* della Quarta Sinfonia, appunto detta *Italiana*, di Mendelssohn, è in fatto una Tarantella: brano raffinatissimo per concezione e realizzazione. E tuttavia un grande della Scuola Napoletana riesce, quanto a questo, a battere persino un sommo compositore quale Felix, e sul suo terreno. Saverio Mercadante ha scritto un piccolo Poema Sinfonico sulla Tarantella, intitolato

Seconda Sinfonia caratteristica napoletana (la datazione non è certissima ma è comunque anteriore alle *Vêpres siciliennes*), di concezione, fattura e orchestrazione letteralmente prodigiose. Nuova sublimazione della Tarantella è quella inserita nel vertiginoso contrappunto, e quindi anche sovrapposta alle altre melodie motiviche, nel Poema Sinfonico *Sicania* di Gino Marinuzzi, del 1912. E ancora, nel primo movimento, *I pini di Villa Borghese*, nel Poema sinfonico di Ottorino Respighi *I pini di Roma*. Da ultimo ricordiamo, più per il titolo che per la sostanza, il *Tarantel-Galop* op. 125 di Joseph Lanner: esso manifesta la voga della danza napoletana presso quello che possiamo considerare l'ingenuo inventore del Valzer viennese.

La Tarantella delle *Vêpres* non è un pezzo di colore locale o esotismo, giusta la ricetta del Grand-Opéra. Verdi è Verdi. Lungo il suo corso l'azione drammatica si svolge. Onde si tratta di *Ballet d'action*; a dir meglio, d'un non minuscolo Poema Sinfonico al quale si aggiungono a grado a grado personaggi e coro. Ciò si può cernere solo a condizione che il pezzo venga eseguito integralmente, colle sue ricche modulazioni apportanti una crescente tensione; se tagliato, perde valore musicale e sostanza drammatica. Il rimprovero d'averlo tagliato va posto a Thomas Schippers per la sua interpretazione, per tutti gli altri versi senza pari, dei *Vespri siciliani* (in italiano) coll'Orchestra Sinfonica della Rai di Roma del 1970: io non ancora ventenne ero presente e ricevetti del capolavoro l'enorme impressione che nel corso dei quarantanove successivi anni è andata solo approfondendosi. Osservo di passata che gl'interpreti sono in parte gli stessi della bella incisione (in italiano ma con i Balletti, che invece Schippers, trattandosi d'esecuzione in forma di concerto, omise) diretta da James Levine. Quelli che non coincidono sono migliori: il giovane Placido Domingo è molto bravo (che Dio lo perdoni per il suo voler cantare adesso da baritono!) ma Gianfranco Cecchele gli è superiore; al posto del ridicolo Ruggero Raimondi a Roma cantava Bonaldo Giaiotti. Ma non solo: gli stessi meravigliosi Sherrill Milnes e Martina Arroyo, probabilmente passati per le mani di Francesco Siciliani, direttore artistico della musica alla Rai italiana, sono qui superiori a se stessi.

La giustificazione drammatica della danza è una grande festa indetta dal Viceré. Con somma sorpresa, Henri vede un ufficiale recargli un invito: si rifiuta sdegnato e vi viene condotto di forza.

L'inizio della Tarantella ha caratteri strettamente etnofonici e insieme dell'originalità propria di Verdi.

Faccio qui una digressione, originata dall'aver adesso io detto che la Tarantella è un non piccolo Poema Sinfonico. Or l'opera di Verdi è disseminata di piccoli Poemi Sinfonici; ma vanno ricordati quelli che lo sono in senso, dirò così, quasi formale; e che ci ricordano che Verdi è anche un colosso quale compositore sinfonico. Si tratta della tempesta e alba del I atto dell'*Attila*; del *Lever du soleil* del I atto della *Jérusalem*, non immemore dell'*Es ward Licht* della *Schöpfung* di Haydn; dell'introduzione del *Corsaro*; della straordinaria tempesta del IV atto dell'*Aroldo*, che quasi anticipa quella dell'*Otello*; e dell'esordio del III atto dell'*Aida*, ch'è il più bel Poema Sinfonico di paesaggio mai scritto insieme con la *Suite romantica* di Franco Alfano, con *Sicania* di Gino Marinuzzi e con *Vox maris* di George Enescu.

In tema di Poema Sinfonico di Verdi interessante è chiederci quali precedenti storici egli della cosiddetta «musica a programma» conoscesse. Sappiamo della sua familiarità colla *Schöpfung* e colle *Jahreszeiten* di Haydn; di sicuro un giovane formatosi nell'ambiente milanese degli anni Trenta dell'Ottocento doveva aver studiato con Lavigna, o almeno ascoltato in un'esecuzione domestica in riduzione, se non in un'esecuzione sinfonica, la Sesta Sinfonia di Beethoven: la quale, beninteso, della «musica a programma» ha connotati esterni, tale non intendendo essere e dichiarandolo. Sempre per il fatto che Milano era sotto la dominazione austriaca sono convinto che vi fossero diffuse le meravigliose Sinfonie «caratteristiche» di Dittersdorf, delle quali le più belle sono le otto dedicate alle *Metamorfosi* di Ovidio¹²; e nell'Oratorio *Giob* di questo grande compositore v'è pure una tempesta sinfonica di potente concezione. Di Berlioz ho ampiamente parlato, come, quanto a esotismo, de *Le Désert* di Félicien David, nel capitolo sulla *Jérusalem*.

Questa Tarantella, in Mi minore, non è un *Divertissement* né un pezzo pittoresco. In termini di minuti, è di breve durata; ma si sviluppa elegantemente con modulazioni e temi secondari. Soprattutto, come abbiamo visto altre volte in Verdi ha la funzione di una *climax* per condurre a un'esplosione drammatica. Infatti durante il ballo i francesi incominciano a corteggiare le donne siciliane, dapprima con più o meno affettata cortesia, poi impadronendosi di loro con la violenza. Tutto questo sempre sullo sviluppo sinfonico della Tarantella.

L'offesa dai francesi arrecata alle donne siciliane produce, giusta il desiderio di Procida, l'esplosione di furore dei siciliani. Si passa dapprima per il Mi maggiore. Il cambio di modo accentua la tensione invece di placarla. La Tarantella continua finché i francesi se ne vanno portandosi le giovani siciliane. Poche battute sul pedale di dominante di Si maggiore (secondo rivolto) fungono da ponte verso un drammaticissimo Concertato. Esso principia e si svolge in Fa diesis minore con accenti franti del coro raddoppiati solo da un rapidissimo disegno di clarinetti e fagotti e da un sinistro *ostinato* semitonale delle viole.

Ma il Motivo - due sole note - anacrusico non è un intercalare: ha un valore drammatico fondamentale. Con tutto il suo carico di tensione del quale le pause sono parte integrante diverrà, trasportato una terza sopra, l'inizio dell'Ouverture. Se si ascolta di questa l'ineguagliabile interpretazione del più grande direttore d'orchestra del Novecento, Gino Marinuzzi, tale esordio diviene carico anche di un mistero addirittura metafisico. La tensione e il mistero diminuiscono se il direttore d'orchestra mette troppo in rilievo il tamburo militare (il quale, attenzione, è *sans timbre*: e non tutti i direttori d'orchestra se n'avvedono!) rispetto al timpano: il tamburo deve percepirsi leggerissimamente di tra i funebri rintocchi del timpano, portatori di note d'armonia. Thomas Schippers è, fra gl'interpreti, quello che più a Marinuzzi si avvicina. Riccardo Muti, del quale esiste una mirabile edizione video dell'Ouverture, nell'incisione derivata dalle recite della Scala del 1989, a causa, mi ripeto, di una compagnia di canto così cattiva da esser addirittura imbarazzante, è al di sotto del suo abituale livello.

Di grandissima qualità, anzi la migliore in assoluto, è l'incisione in francese ricavata da un'esecuzione concertistica alla Bbc in francese e con le Danze sotto la bacchetta di Mario Rossi, un grande direttore stato allievo per la Composizione nientemeno che di Ottorino Respighi. Famosissima è l'edizione dei *Vespri* del Maggio Musicale Fiorentino degli anni Cinquanta diretta da Erich Kleiber: Francesco Siciliani ebbe l'intuizione di chiamare quest'altro grandissimo interprete a capeggiare un'Opera italiana. L'incisione è, con fatica, reperibile sul mercato: ma l'eccesso dei tagli che la prassi dell'epoca (Kleiber era fiorito negli anni Venti e Trenta del Novecento) consentiva e l'esser il direttore tedesco, quindi portato, come spesso accade ai tedeschi, a poco rispettar la forma nella musica italiana, palesemente ritenuta di qualità inferiore, e i tagli aduggiano assai quest'edizione: sì che essa oggi ha un valore essenzialmente documentario, a parte le sparse bellezze. Esser grande in Wagner, Strauss e Berg non significa esser grandi sempre.

Così iniziatosi senza melodia il Concertato, le voci si scindono in uno stile recitativo quasi *recto tono* su di un accompagnamento cromatico orchestrale vieppiù minaccioso. Procida semina dissenso e rivolta. Ripresa dell'inizio del Concertato con le voci e il coro adesso divise in modo antifonico. *Crescendo* fonico e drammatico, al quale partecipa ora tutta l'orchestra. Poi uno straordinario colpo di scena drammatico: un'*anticlimax*. Il Concertato viene interrotto dalla bellissima Barcarola delle voci che sul fondo del palcoscenico su di una tartana si recano alla festa di Montfort: cantano lietamente, accompagnati da liuti e chitarre: e, com'è ovvio, in Fa diesis maggiore. Il terrorista, sul loro canto, enuncia il suo proposito. Mascherato, s'introdurrà con i convitati e potrà finalmente avvicinare Montfort e ucciderlo.

La melodia ha pure sensuali indugi. Mai una melodia così gioiosa e serena è riuscita, come qui, ad accrescere il clima di minaccia: dovremo attendere *Un ballo in maschera*. E adesso, un altro di quei *tours de force* drammatico-contrappuntistici dei quali Verdi è maestro: la ripresa del Concertato e la Barcarola vengono fuse in monumentale sviluppo fino alle poche battute («Vengeance!») di

esplosiva chiusa. Nessun compositore drammatico era riuscito a fare simile uso del «pezzo pittoresco» trasformandolo in un vertice drammatico attraverso la padronanza del contrappunto.

IV

Un fiero condottiero, una grande anima: e scopre di essere padre di un figlio che lo odia senza riuscirvi. Per salvare i suoi congiurati, il ragazzo accetta l'amore del padre

Il lungo III atto si divide in tre blocchi. Il primo di essi è dedicato al ritratto intero di Montfort. Fin qui l'avevamo visto far tremare la folla e poi rivolgersi al giovane rivoltoso con sicurezza di sé e sorridente indulgenza, condita da una minaccia solo apparentemente dura. Il complesso della prima Aria e del Duetto è possentemente dotato d'interna unità ed è una delle pagine più commoventi e profonde di tutta l'arte di Verdi. Montfort ha un segreto. Anni prima - l'età di Henri - ha avuto anch'egli un amore con una donna siciliana: Henri è suo figlio, ma nessuno lo sa. Animato dall'odio politico, il giovane aborrirebbe all'idea: e proprio questo accadrà, provocando una scissione nella sua personalità. Essa non è fanatica come quella di Procida, è aperta all'amore e non riesce del tutto a resistere quando il padre, rivelatagli la sua origine, gli farà una disperata profferta, appunto, d'amore.

Il Recitativo iniziale del Viceré è addirittura un modello di declamazione drammatica: se nei pezzi chiusi Verdi commette talora, come tutti i compositori, anche francesi, dell'epoca - eccettuato Berlioz - qualche errore prosodico, in questo Recitativo mostra quel che nessun compositore - salvo Berlioz, ma quello dei *Troyens* - sarebbe capace di fare scrivendo musica in lingua gallica. Impressionante pure il *recto tono* adottato alla lettura della lettera della donna estinta a raccomandargli morendo il figlio per l'ultima volta, quasi a darvi un tono di obbiettività. Con sorpresa dell'ufficiale che ha catturato il giovane il Viceré dà ordine ch'egli sia trattato come fosse se stesso. Il pensiero del figlio e di una

sperata felicità comune porta Montfort dal Mi bemolle maggiore iniziale a un'estatica visione in Re maggiore all'estremo acuto della tessitura.

L'Aria, che rappresenta una parentesi tonale (Fa diesis minore) nell'ambito di un complesso ricco di bemolle - la parte principale del Duetto è in Re bemolle maggiore; esso si conclude in Fa maggiore - incomincia senza introduzione. La melodia percorre ampî spazi descrivendo tutta la tensione ideale di Montfort: *Au sein de la puissance, au sein de la grandeur*, in un tono d'amarezza e di vacuo che non so quante altre volte la musica abbia espresso con pari intensità. Se mi è permesso di fare una confessione personale, Guy de Montfort è il personaggio di Verdi più caro al mio cuore, insieme con il conte di Luna, Rodrigo di Posa, Simon Boccanegra, Henri, Riccardo, Amneris, Mrs Quickly e, naturalmente, sir John Falstaff. Ma la capacità di Guy di veder entro di sé nel modo più aperto, di ammettere il dolore della solitudine sentimentale, non per una donna ma per un figlio, è unica.

A misura 89 la quinta discendente di «un froid, un deuil immense» avviene sul sofisticato accordo perfetto del secondo grado abbassato. Alle misure 94-95 su «puissance» (la medesima quinta del «froid», però ascendente: sottigliezza verdiana!) la quinta è dapprima giusta, subito dopo diminuita, per lo slancio sul lungo *Fa diesis*, al culmine della tessitura, su «immense». L'immagine della sperata felicità ora che Guy ha trovato un figlio porta la voce a percorrere spazi ancor più ampî: e il Fa diesis maggiore (non in armatura) di tale immagine acquista un colore onirico. Gli archi accompagnano *leggerissimo* il nuovo Motivo nella tonalità maggiorizzata (*Mais s'offre un nouvel être à mes yeux*). Persino la cadenza dall'aspetto belcantistico assume un colore nuovo e patetico.

Secondo periodo di nuovo in «minore». Ripresa della prima parte meravigliosamente variata nell'accompagnamento. Alla ripresa della seconda melodia s'instaura l'armatura di chiave del Fa diesis maggiore (forse, a considerar enarmonicamente l'Aria in Sol bemolle minore-maggiore, l'unità tonale di tutto il complesso Aria-Duetto si coglie ancor di più). Nella prima «Codetta» gli archi, che

già alla ripresa della seconda melodia col loro «pedale» superiore erano, per dirla con Beethoven (Quartetto op. 131), *lusinghieri*, accompagnano con tenerezza infinita. La tenerezza infinita che scopriamo contenere in sé un rude soldato.

Montfort ora è solo e disarmato di fronte al giovane che si propone d'ucciderlo. Il suo Recitativo si chiude grandiosamente con la voce, di nuovo, al sommo della tessitura.

HENRI	Je combats un tyran!
MONTFORT	Tu le combats en lâche! Je frappe par le glaive, et vous par le poignard Car vous n'oseriez pas soutenir mon regard!

[...]

Insensé... qu'épargna ma clémence
Et qui ne me répons que par l'assassinat.
Tu te crois généreux et tu n'es qu'un
ingrat!

Incomincia la prima sezione del Duetto con la fervida melodia in Fa minore: per supplicare, il Viceré scende di un semitono rispetto alla sua Aria. Ché il Viceré supplica: ancora con un tono di straordinaria tenerezza. La melodia incomincia quasi umilmente, per gradi congiunti, e poi, sulla interrogazione che per Montfort è capitale, si espande quasi con disperazione nel sommo della tessitura.

MONTFORT	Quand ma bonté toujours nouvelle T'empêchait d'être condamné, Quand moi je sauvais un rebelle Henri! Tu n'as rien deviné?
----------	--

Il giovane risponde con accenti spezzati, sorpreso e incapace di comprendere. Il Viceré continua con un tono pieno di pathos e al tempo stesso ancora di supplica: «Mi vedi piangere e non ti sorprendi?». Una breve sezione in stile di Recitativo su di un

interessante accompagnamento orchestrale a mo' di «ostinato» conduce alla seconda sezione del duetto. Il giovane si sente preso da uno strano tormento. Il Viceré porge a Henri la lettera della madre. E qui incomincia la seconda sezione formale del Duetto. Guy è preso da una «ivresse incon nue» al sol contemplare il volto del figlio. L'amor paterno è espresso in una delle melodie più celestiali insieme e robuste e virili che la musica abbia mai viste.

Il Motivo *dell'amor paterno* è qui, perfettamente nella tessitura baritonale, in Re bemolle maggiore: il luogo dello spazio sonoro e il colore tonale lo rendono pieno di *pathos*. Nella Sinfonia lo si ascolta una quarta (aumentata) al di sopra, in Sol maggiore. Che a tratti tale Motivo venga qui raddoppiato dai violini primi non mi pare aver più nulla da fare col raddoppio del tipo eroico-«risorgimentale» di che più sopra ho parlato: è solo, ancora, un delicato atto di tenerezza. Posso confessarmi ancora? Mi pare la melodia più bella da Verdi concepita.

Alla seconda esposizione del Motivo i contrappunti di Henri non coprono la voce baritonale. Trapasso in stile declamatorio di Recitativo: altro modello di declamazione drammatica. Ci spostiamo in La minore per una concitata sezione (*Comble de misère*) nella quale le voci s'inseguono da presso in imitazione falso-canonica per poi allacciarsi per terze. Alla fine della quale ascoltiamo una nuova, toccante melodia del Viceré: il Re bemolle maggiore è in quest'Opera davvero la tonalità dell'amor paterno. Henri risponde accuratamente: è più disperato del padre: onde ha necessità di un raddoppio orchestrale che al baritono non occorre.

Henri incomincia a cedere. Dice al padre «Ah! je voudrais... courir... en vos bras...». Gli accenti sono spezzati, così come l'accompagnamento orchestrale. Ma l'immagine della madre, che ha innanzi agli occhi, glielo impedisce. La Scena è lunga, sviluppata, drammaticamente contrastata. Henri mente a se stesso: tenta d'insultare al padre: in realtà acquistando la sua nuova posizione teme di perdere l'amore di Hélène, che non s'unirebbe mai alla famiglia dell'assassino del fratello. E ora il Motivo *dell'amor paterno* torna in bocca al tenore, una terza maggiore sopra, in Fa maggiore. Egli trova l'espedito d'interrogare l'ombra

della madre, di chiederle consiglio: dunque, su parole di rifiuto dell'amore che il padre offre al ragazzo. Ma canta la melodia di Montfort; ripeto, quella *dell'amor paterno*. Noi comprendiamo che Henri è già catturato, vinto dall'amore quando egli medesimo ancor lo ignora. Con la ripresa della melodia Verdi in apparenza non ha fatto che applicare una forma musicale precostituita nei Duetti. In fatto egli piega la forma ai fini espressivi più sottili insieme e intensi. Basterebbero l'Aria di Montfort e il Duetto a consegnare Verdi all'immortalità.

Voltiamo pagina. Ora incomincia la festa: solo noi e Henri sappiamo quali insidie nasconda. Ma Henri, per quanto non se ne renda conto, è diventato un altro uomo. Ecco il Balletto delle *Quattro Stagioni*. È il più ampio composto da Verdi. È di altissima qualità musicale; pur se le Danze dal Maestro in seguito create (penso in ispecie a quelle della seconda versione del *Macbeth*, di dieci anni successive) siano loro ancor superiori. Il culmine delle composizioni di Verdi per il ballo è nell'*Aida* e, ripeto, nella versione francese dell'*Otello*.

Les Quatre Saisons vogliono essere *danse académique* ma sono anche *action* e comportano quindi musica «descrittiva». Posseggono una trama. Per esempio, i «ribattuto» *pp. leggero* per «Esse tremano dal freddo» (n. 30 della partitura), l'accensione del fuoco, con i *glissando* dei violini primi (n. 33 della partitura). E così via. In questo Balletto vi sono, *passim*, già tratti di Čajkovskij: l'*Andantino* in 6/8 (n. 46), l'*Allegro moderato* in La bemolle maggiore (n. 53): ancora, l'*Allegretto* in Si minore (n. 63), in ispecie alla modulazione in Si maggiore (n. 64); la sontuosa melodia dei violoncelli in Do maggiore (n. 78).

Il Finale dell'atto precorre straordinariamente l'ultimo quadro di *Un ballo in maschera*: vi è ancora, e già, l'uso della musica di danza, spensierata e leggera, trasformata in mezzo drammatico. Tutta la Scena, che incomincia al numero 106 della partitura («Henri, sur toi l'amitié veille!»), è costruita in tal modo; inutile dire ch'essa è, dal punto di vista della forma musicale, assai sviluppata. Henri è tra due fuochi. Viene riconosciuto da Hélène e da Procida, che lo credono in pericolo, mentre è lui a tentar di metterli in

guardia. Al centro, l'orgogliosa apostrofe di Montfort al figlio sorpreso coll'insegna distintiva dei congiurati. La festa continua; Hélène offre anche a Henri un nastro che identifica i cospiratori. Tutti quelli che non lo portano moriranno. Il protrarsi della festa è un mezzo, ormai lo sappiamo, tipico di Verdi per accrescere la tensione fino allo spasimo. Mentre i ballerini si riposano, la musica della danza si attenua: Montfort può avvicinare il figlio. Questi, sottovoce, lo supplica di lasciare la sala; ma non vuol dire altro per non tradire i complici. Il sol fatto che Henri si preoccupi per lui procura al Viceré una gioia incognita: e chiede al figlio di riconoscerlo come padre. Il ragazzo si rifiuta; e Montfort, freddamente, risponde che resterà: non ha paura di nulla. Henri gli mostra il nastro sul quale hanno giurato di ucciderlo. Il Viceré glielo strappa con sprezzo. Tutta la scena è carica di tensione per un «ostinato» delle viole, simbolo dell'incombere della minaccia. Procida dà l'ordine di uccidere: «Frappez!»: ma Henri s'interpone. Montfort. Grande accordo di La bemolle maggiore con il «tremolo» del *Sol*. Il Viceré fa arrestare tutti coloro che portano il segno distintivo: «Pour eux, la mort!». E indica di eccettuarne Henri. Ancora il grandioso Recitativo di Montfort: stupendo è ove ancora la voce si sposta alla sommità della tessitura per «le complot insensé!».

Il seguente Concertato incomincia con un drammaticissimo Recitativo corale inframmezzato da pause d'angoscia (l'orchestra è impiegata al completo e traduce gli accordi con gran sonorità).

Poi il gruppo si frange e le voci procedono per imitazioni ritmiche: la deplorazione verso Henri è unanime e le pause ne accentuano la violenza. Nella seconda sezione Hélène, Danieli e Procida (*Cantabile grandioso*) enunciano la fervidissima melodia di *Ô noble patrie*. Dal *Sol* minore siamo al *Si* bemolle maggiore, e questo canto di morte risuona anche quale vittoria.

Essa giunge a una *climax* e alla prima cadenza per esser ripresa da Montfort con un nuovo prezioso accompagnamento orchestrale. Dopo una sezione declamatoria essa esplode in un possente canto corale con accompagnamento di sestine e terzine orchestrali che divengono anche scalette cromatiche mentre ottavino, flauti, oboi e

clarinetti trillano. La partitura è così raffinata che merita di esser ben esaminata in questo luogo e dovrebbe trovarsi nei Trattati di orchestrazione. Nella Scena successiva Henri è sempre più tra due fuochi. Respinto con disprezzo dai suoi non più complici, riceve parole d'amore da Montfort. Il ballo s'interrompe col grido d'allarme di Montfort e il suo (ancora) grandioso Recitativo: stupendo, ripeto, è ove ancora la voce si sposta alla sommità della tessitura per «le complot insensé!». Verdi è sovrano, e padroneggia tutte le misure. Torna, a mo' di perorazione, *Ô noble patrie*. Ma la vera perorazione è la ripresa d'odio: «À lui l'honte et l'infamie» chiude l'atto.

Il IV atto s'apre con un'introduzione orchestrale di possanza e caratteri stilistici beethoveniani: amasse o non amasse Verdi Beethoven tale brano si riallaccia direttamente all'inizio del II atto del *Fidelio*; e si tratta, in ambo i casi, d'una scena di carcere. Il grandioso Motivo viene esposto e sottoposto a un autentico Sviluppo sinfonico, e non è di valore inferiore a quello di *Tu che le vanità conoscesti* del *Don Carlos*. Violoncelli, contrabbassi, oficleide e fagotti percorrono i gradi dell'accordo di Si minore: nella seconda battuta un lungo *Sol* funge da appoggiatura del *Fa diesis*; si forma un accordo di dominante della dominante, *Si*, e il secondo membro di frase, massicciamente, terribile, è la risposta di tutta l'orchestra al primo membro della frase: è una melodia ascendente che dal *La diesis* monta al *Mi*; ridiscende sul *Re naturale*, nota della posizione più acuta di un accordo-appoggiatura di un primo grado minorizzato in secondo rivolto che si poggia sull'accordo di dominante. La frase che risponde a questa è ripetuta un grado al di sotto, in *La minore*, e di nuovo è presente il sofisticato accordo-appoggiatura del primo grado minorizzato. Scalette in anacrusi conducono a una catena di accordi discendenti la drammaticità dei quali è sottolineata dalla contrapposizione in sincope di tromboni e oficleide con viole, violoncelli e contrabbassi. Questo elemento si ferma, seguito da una pausa, su di un accordo di settima diminuita sul terzo grado di *Si*, questa volta però maggiorizzato. Questo *Re diesis* viene subito interpretato enarmonicamente: su «pedale» di *Si bemolle* diventa una delicata melodia in *Mi bemolle maggiore* cantata dal clarinetto, dal fagotto e dalle viole, dall'oboe. Dunque, il

Preludio è una minuscola forma di Sonata dai rapporti affatto liberi quanto a piano tonale, che della Sonata osserva le cosiddette funzioni ma non le aree armoniche. Infatti la risposta dell'orchestra, ripetuta, parte da uno sviluppo, del pari sofisticato, del Motivo principale. Esso è trasformato con una certa ambiguità tonale (Do diesis minore), rispondendo terzine cromatiche, poi Re diesis maggiore, Mi diesis maggiore. Tale progressione corrisponderebbe a un minuscolo Sviluppo. Indi una brusca serie di accordi cromatici per moto contrario che si arresta sulla dominante di *Si*. La minuscola «Ricapitolazione» è fatta della testa del Motivo principale esposta «pianissimo» in imitazione canonica prima dagli strumentini, poi dagli archi. Accordi, sempre «pianissimo», di *Si* minore, pausati, sul rullo di timpano, pure *pp*. La pagina è brevissima, ma la sua forza drammatica e la raffinatezza della sua costruzione non possono che farsi altamente ammirare.

Henri entra nel carcere ove sono detenuti i condannati, munito di pieni poteri conferitigli dal Viceré. Il suo Recitativo è accompagnato da frammenti del Motivo principale del Preludio. Inframmezzando tale Motivo il Recitativo quando è esposto dagli strumentini assume invece un aspetto che sarà in futuro puro Čajkovskij (il che già era avvenuto coll'introduzione di clarinetti e fagotti del IV atto - *recte*: Parte Quarta - del *Trovatore*).

Il grandioso Recitativo di Henri (che dal punto di vista formale va definito Scena) è tutto tematicamente contestato. La straziante Aria *Ô jour de peine*, esposta la melodia sul quinto grado di *Mi* minore e toccando il settimo abbassato, poi il secondo abbassato, possiede tratti del Modo frigio. Henri è ancor più prigioniero di due opposte situazioni. Vorrebbe liberare i congiurati suoi complici, o almeno ottenerne il perdono. In tal momento è per lui la cosa più importante. Rievoca il momento della sua massima speranza: ed è finissimo che quando pronuncia «Le ciel dissipe / un si beau rêve» la tonalità si faccia *Mi* maggiore. L'illusione infranta e ancora creduta è sempre in tono maggiore; e la particolare raffinatezza del passo si rileva dalla natura «frigia» dell'iniziale melodia. La ripresa torna alla tonalità-modalità d'inizio; ma ancora siamo in *Mi* maggiore giacché Henri, accusando l'ingiusta severità degli

«amici», nomina Elena: non sopravviverebbe al suo corrucio.

La parte veloce di quest'Aria non è una Cabaletta: vi si giunge attraverso una Scena, e incomincia quasi *ex abrupto* attaccandosi a essa. La Scena è declamatoria sopra un Motivo orchestrale di lieve ambiguità tonale (v'è il La bemolle, quarto grado abbassato di Mi minore), si prepara a sfociare sul Mi maggiore (l'armatura è inserita continuandosi l'*ostinato* ambiguo, quindi quando la tonalità non è affatto toccata). Ma il Mi maggiore vede anche un'ampia melodia piena di pathos («Autour de moi / tout m'abandonne»); la parte veloce dell'Aria si termina con la magnifica perorazione «Plutôt subir la mort / qu'un regard de mépris» ove la voce squilla con un *Si naturale*.

Hélène gli viene condotta. Incomincia un'altra Scena nella quale la Duchessa lancia il suo abominio su di lui. L'orchestra partecipa dapprima con figure cromatiche, poi con gli accenti spezzati degli archi, tipica espressione dell'agitazione d'animo. Insensibilmente, con somma abilità, Verdi trasforma la Scena in un Duetto formale. Lo stato intermedio fra i due è nella fervida melodia di Henri in Do bemolle minore

Écoute un instant ma prière!
Par pitié, laisse toi fléchir!
Ou du moins, par grâce dernière,
À tes pieds laisse-moi mourir!

Ella gli replica sprezzantemente in modo simmetrico nella stessa tonalità: si potrebbe perdonare al vile. Ma aggiunge, in Mi bemolle maggiore, un'altra frase piena di sprezzo: al traditore non ci sarà indulgenza. In Si bemolle maggiore il cuore suggerisce a Henri una nuova, splendida melodia: *Malheureux, et non coupable*. Di qui ha inizio uno sviluppo del nuovo Motivo: ora Hélène glielo rigetta sprezzantemente in faccia, ora i due si rispondono a frammenti di frasi sempre più ravvicinati. È un vero duello.

Terminata questa sezione, riprende la Scena. E durante essa Henri rivela esser il Viceré suo padre. Un nodo per lui detestabile, perché si frappona al loro amore. E qui Scribe mette in bocca a Henri una bella sentenza:

Mais que devais-je faire, Hélène? Tu donnais
Tes jours pour venger ton frere!
J'ai fait plus... j'ai donné mon honneur pour mon père!

Riprende il Duetto formale e *Malheureux et non coupable*, adesso a due e pronunciato dapprima proprio da Hélène, è esposto un tono sotto, in Re bemolle maggiore (il tono *dell'amor paterno*). Hélène è toccata e il suo amore la spinge verso la riconciliazione. Henri ha salvato la vita al padre e con ciò dichiara di aver assolto ogni obbligo filiale; e pertanto ora esecra il legame. E così Hélène perdona con un'intima melodia, squisitamente introdotta da oboe, clarinetto e fagotto: «Ami! Le cœur d'Hélène / Pardonne au repentir, oui! [...] Je t'aime!».

Attraversiamo ancora una breve Scena di alta qualità. Il suggello alla dichiarazione si termina con una virtuosistica ma espressiva cadenza. La conclusione del Duetto è una trascinante Cabaletta a due con un Motivo sui gradi dell'accordo perfetto di Si bemolle maggiore; e ciò dimostra quanto Verdi sappia rinnovare mezzi musicali tanto antichi quanto rudimentali.

Giunge ora il blocco del Finale. I condannati sono condotti al cospetto di Henri. Drammatica Scena. È giunto anche Montfort per ribadire che i condannati sono al loro ultimo istante. Henri chiede al padre di graziare i prigionieri; in caso contrario intende morire con loro. Procida lo respinge con il più odioso disprezzo. Solo ora egli apprende l'origine di Henri. Qui principia il Quartetto in Fa maggiore. Per primo Procida espone una meravigliosa melodia: se aveva toccato il Fa grave, adesso tocca quello acuto. Anche questo momento concorre con somma efficacia a dargli un aspetto umano: *Adieu, mon pays, je succombe*. Le voci s'introducono con fervidissimi contrappunti; come sempre nei Concertati di Verdi v'è una progressiva crescita melodico-armonica. L'acme è toccata quando Hélène riprende la melodia di Procida.

Il coro interno intona il *De profundis* per l'esecuzione dei condannati. Altra simiglianza, altro parallelismo col *Trovatore*: il *Miserere* della Parte Quarta. Interessante la sfumatura tonale: si tratta di toni simili ma non identici: La bemolle minore nel *Trovatore*, Fa bemolle minore nelle *Vêpres*. Montfort

grandiosamente dichiara che nulla deve alla preghiera di grazia fattagli da Henri, un complice dei congiurati; ma a suo figlio tutto è disposto a donare, ch'egli dunque pubblicamente lo chiami col nome di «padre». Ora ascoltiamo una tenerissima marcia funebre in Re bemolle maggiore, mentre il coro interno prosegue il suo canto, ove agli archi s'aggiunge il tamburo coperto dal panno («*Tambours voilés dans les coulisses*», dice la partitura). Al termine di essa Henri non riesce più a resistere: implora due volte «*Mon père!*». Montfort ferma i carnefici. Esplode il Re maggiore: la gioia preconizzata nella parte finale della grande Aria *Au sein de la puissance*. Il Viceré è così felice che, nel suo carattere ardito e cavalleresco, per sancire l'alleanza tra francesi e siciliani, ordina le nozze solenni di Henri con Hélène. Ella vorrebbe rifiutarsi. L'infame Procida vi vede subito un altro strumento di strage: e ordina a Hélène di accettare.

Il gioioso e ampiamente sviluppato coro finale principia con una sezione declamatorio-accordale (*Désormais plus de guerres*) nella quale sovrasta la voce di Hélène: ella non ha compreso perché Procida la incoraggi alle nozze, ed è presa da pura gioia. Tutta la luce del Mi maggiore risplende. Dopo una pausa con punto coronato giunge una lunga melodia (*Cantabile. Con affetto*) nella stessa tonalità, ove le voci di Hélène ed Henri sovrastano quelle del coro, che le sostiene con lo stesso sentimento: *Je cède avec ivresse, et qu'ici ma promesse*. Tutti inneggiano alla gioia d'una recuperata concordia, sottolineata dall'ampio fraseggiare, non sempre consueto in Verdi. In una parentesi solistica Henri si rivolge con gratitudine a Montfort chiedendo che le nozze siano celebrate il giorno dopo: e il Viceré risponde che lo saranno il giorno stesso, quando farà fresco, all'ora del Vespro. Il sinistro «a parte» di Procida, sulla nona di dominante di Mi, mostra ch'egli, all'udire dei Vespri, ha fulmineamente elaborato il piano della strage. Un breve interludio corale porta a un altro di quei giuochi di prestigio contrappuntistici di che Verdi in quest'Opera fa dispiego. La ripresa della melodia di Hélène ed Henri, *Je cède avec ivresse*, è armonizzata da un minaccioso basso cromatico di Procida, *Oui, j'en fais la promesse*, sul quale egli giura che quella sera stessa il suo odio sarà fatale al nemico. È d'una terribile «ironia drammatica»

che, sebbene la melodia cantata da Montfort sia per lo più indipendente, a volte si sovrapponga a quella del terrorista. Il lungo brano si chiude con una Coda sapientemente realizzata. L'acme della gioia coincide con quella della minaccia d'una morte decretata da un criminale fato.

V

Un'orribile strage. Ma il fiero condottiero muore volontariamente stringendosi al figlio

L'inizio del V atto possiede forti caratteri etnofonici. Siamo nei giardini del palazzo di Montfort, per la festa. Incomincia a mo' di danza popolare e il coro maschile interno (*Célébrons ensemble l'hymen glorieux*: Fa maggiore) è accompagnato dalle nacchere e dall'arpa: il sesto grado abbassato e il secondo alzato attribuiscono alla melodia un carattere modale proprio della musica popolare (il caso vuole: esattamente quella siciliana!). (Osserviamo qui di passata una delle improprietà prosodiche delle quali ho già detto). Il coro femminile entra in scena con un proprio Motivo giambico in Si bemolle maggiore (*L'amitié fidèle*). Poi i due Motivi vengono elegantemente contrappuntati fra loro, e al secondo contrappunto il coro maschile aggiunge un Motivo diverso da quello già cantato. Quando il coro maschile riprende il Motivo originario, quello femminile vi sovrappone una nuova clausola. Il coro si chiude con la sovrapposizione dei due Motivi originari.

Viene ora l'Aria di Elena che, dopo *Et toi, Palerme* di Procida, è la più famosa dell'Opera siccome *Mercé, dilette amiche* nella traduzione italiana nella quale è abitualmente cantata: *Merci, jeunes amies*. Estrapolata dal contesto fa parte, per i *recitals*, del repertorio dei soprani leggeri, il che la snatura. Il raffinatissimo brano s'intitola *Sicilienne*; in realtà è un vero e proprio Bolero; e anch'esso ha natura modale, precisamente lidia. La melodia pare svolazzare capricciosamente; è il canto d'una gioia che Hélène impone a se stessa di provare: sia per esorcizzare il destino che

oscuramente intuisce, sia per illudersi un attimo. Onde la sua esecuzione fuor del contesto drammatico andrebbe addirittura vietata.

Il brano principia in Do maggiore. È un pezzo tanto virtuosistico quanto pittoresco. Ma Verdi riesce al miracolo di renderlo una sottile espressione di sentimento nella quale cogliamo anche una celata melancolia. Lo si vede ancor meglio nella seconda strofe in La maggiore, *Rêve divin, heureux délire!*

Nella Coda del pezzo la voce tocca un *Do diesis*: la parte è così estesa da spingersi, come si è detto, al *La grave*; ma insiste, ripeto, sulla zona centrale della voce. È palesemente scritta *ad personam* (la celebre Sofia Cruvelli con una sua fuga d'amore provocò il ritardo di qualche mese della prima esecuzione): ma Verdi trae profitto drammatico anche da tale circostanza.

Segue la *Mélodie* (sulla partitura definita *Cantabile*) di Henri *La brise souffle au loin*. È di freschezza e leggerezza quasi adolescenziali; mai la immagineremmo in bocca a Manrico. Nell'introduzione orchestrale i trilli di flauti e ottavini e i ribattuti di semicrome e biscrome dei violini e viole, poi divenuti «tremolo», sono un Figuralismo delle parole «La brise souffle». Per poche battute alla voce di Henri si aggiunge quella di Héléne. Il brano contiene la famosa cadenza che spinge la voce al *Re naturale* (nei *Martyrs* di Donizetti Polyeucte, parte scritta per Duprez che adoperava anch'egli il falsetto oltre il *Do*, si spinge al *Fa!*). È straordinaria la capacità di Verdi di creare un apparente diversivo al destino di morte che attende i personaggi, tuttavia facendolo intravedere come di scorcio.

Ecco comparire Procida. Il terrorista è accompagnato al basso da dei *La* con «acciaccature», a mo' di «pedale»: ancora una volta vediamo questa locuzione di quali opposti significati possa caricarsi. Egli confida a Héléne il piano che ha preparato. Alle nozze, nel momento ch'ella avrà pronunciato il suo «Oui» e le campane suoneranno a festa, incomincerà il massacro dei francesi vestiti a festa e inermi. Ella vorrebbe resistere, invocando il giuramento pronunciato al mattino: come se fosse più sacro della

Patria, risponde Procida con sarcasmo. Principia l'atroce Terzetto - è giunto intanto Henri - introdotto sinistramente dal cromatismo del fagotto. Sarcasmo anche drammatico da parte del Maestro: pur esso è in Re bemolle maggiore. Procida minaccia Hélène con accenti che non riescono a essere una compiuta melodia. Ella risponde che tale «époux» (non «amant», com'egli sprezzantemente vorrebbe) sarà da lei difeso contro tutti. E allora, Procida la sfida: che li denunci tutti, che le loro teste cadano per la sua azione. Lo fa con sinistri «staccato» che ricordano le parti turpi del ruolo di Rigoletto. Questa sezione si conclude in Si bemolle minore. Un ardito Corale degli ottoni in Fa maggiore, che saluta la bandiera francese, annuncia l'ingresso in scena di Henri. Egli è l'unico che *non deve sapere* nulla: ed Hélène è terribilmente divisa tra l'amore per lui - e il desiderio di salvarlo - e la residua fedeltà che sente per i congiurati. Elena, *a parte* e a bassa voce, riflettendo, si ripete la terribile formula pronunciata da Procida: da che le campane avranno suonato... Ma siccome Henri non sa nulla, egli è lieto, sereno, per la prima volta sicuro di sé, e Verdi gli affida meravigliosa melodia. Una di quelle pause dell'azione che il Maestro rende piene d'angoscia. Il clarinetto col fagotto enuncia il *Fa diesis grave*, poi, solo, il *Fa naturale*. Quartine dei timpani *pp*. Scalette interrogative dei violini. Henri esplode su di un accordo *fortissimo* dell'orchestra: «Che sta succedendo?». E Procida, in atto di sfida, si rivolge a Hélène invitandola a parlare, «se l'osa». In un *Largo* in Si minore Henri è sempre più sconcertato, Hélène sempre più incerta, e Procida, ricordando alla Duchessa l'ombra del fratello, riesce a trovare persino una melodia dal sapore umano. Si modula in Si maggiore, ed Henri canta una melodia appassionata e desolata insieme, *De cette voix qui m'est si chère*. Intanto Hélène implora l'ombra del fratello, che la soccorra col consiglio; Procida è immoto nel ricordarle proprio quest'ombra, che non può suggerirle, secondo la sua mentalità, altro che vendetta.

Sezione intercalare in stile declamatorio. Hélène, divisa fra l'amore che la porta a rifiutare le nozze per salvare la vita di Henri e il ricatto fanatico di Procida, finge che l'ombra del fratello s'interponga fra sé e l'amato impedendole le nozze e ha un meraviglioso «a parte». Procida infuria: sente sfuggirgli dalle mani

la vendetta.

Adesso i tre si scontrano in un Terzetto dalla tensione drammatica grandiosa. Verdi scrive uno di quei pezzi, nei quali è maestro, ove le voci convivono portando a un tutto unitario ma con figure ritmiche e melodiche loro proprie. Siamo in Fa minore. Il brano, accompagnato da drammatiche terzine, si apre con una frase di Henri insolitamente lunga (trenta misure) nella quale la melodia a volte si frange, ma per lo più si svolge in ampie frasi appassionate senza mai ripetersi.

Trahison! Imposture!
La mensonge est ta loi.
Infidèle et parjure,
Tu m'as donné ta fois...
Et déjà, déloyale,
Tu me trompes, hélas!
Adieu, beauté fatale,
Qui jura mon trépas!

Il *Si bemolle* di «jura» è la nona di un accordo di dominante che precede la cadenza.

Hélène è scorata. Un breve scambio di frasi fra lei e Procida il quale osa rimproverarle ch'egli per vendicare l'ingiuria alla Patria si è (non ancora: e non lo sarà) immolato, mentre la Duchessa dice a se stessa che tradisce la causa ma almeno strappa l'amato alla morte. La frase con la quale si esprime è simmetrica di quella di rimprovero di Henri, e ha pur essa la sua cadenza sulla nona di dominante. Dopo di che, decide di dire tutta la verità a Henri. Procida è imperturbabile: così consegna i suoi agli assassini del fratello. Hélène si arresta di nuovo. Non può dire nulla; ma Verdi le affida un'altra melodia lunga e appassionate. Ci aspetteremmo che fosse alla relativa La bemolle; invece Verdi non si scosta dal Fa minore.

Non! non... je ne le puis!
Ami, crois-en mes yeux et mon cœur...
Oui, crois-moi!
(avec explosion)
Henri!... je t'aime!...
Et ne puis être à toi!

Una breve ripresa dell'inizio. La Coda è in Fa maggiore. Si tratta d'uno dei più bei pezzi d'insieme che Verdi abbia scritti, sebbene la Coda guadagnerebbe a esser accorciata di qualche battuta.

Henri corre scorato dal padre. Questi, ancora cavalleresco e pieno d'amore, ordina che la campana suoni. L'ultima parola spetta a Procida che su di un *Mi* acuto annuncia *Ma vengeance*. Il coro dei siciliani entra ripetendo le sue parole su di un Motivo riprendente la tipica inflessione semitonale fra il quinto e il sesto grado del modo minore prediletta da Verdi. Esso costituirà, una quinta sopra, l'elemento tematico del movimento veloce della Sinfonia. Il massacro è rapidissimo: dura in tutto quarantatré misure in tempo veloce. Si tratta d'una conclusione brutale; Verdi aveva anche musicato alcune parole di Montfort: «Pour eux, honte éternelle! / Succomber par la trahison / Vaut mieux que vaincre par elle»: ma l'edizione definitiva dell'Opera esclude il passaggio. Il massacro è visto *ab extra*, come una *res facti*, senza alcun commento psicologico o morale. A lungo ciò m'è parso la sola manchevolezza drammatica dell'Opera; ora comprendo che commenti psicologici sarebbero qui pleonastici: il commento psicologico è già stato fatto per intero nel capolavoro di costruzione drammatica avvenuto nel corso dei cinque atti e nella psicologia dei personaggi.

Verdi narra sovente la storia di uomini sconfitti. Il più nobile dei suoi sconfitti fino all'epoca delle *Vêpres* è il Conte di Luna del *Trovatore*. In apparenza Montfort, Hélène e Henri, insensatamente massacrati a tradimento, sono degli sconfitti. Ma Montfort muore abbracciando il figlio, l'unica cosa che ormai desidera, e assume una statura pari a quella del Conte; Hélène abbracciando l'uomo che ama; Henri abbracciando insieme il padre e la donna che ama. Procida resta solo colla gioia di un massacro infame. Il vero, e anche il solo sconfitto dell'Opera, è lui. *Les Vêpres siciliennes* sono il trionfo dell'amor paterno, che ogni altro amore supera e sussume.

Che Procida, sia pure per motivi patriottici, sia un infame terrorista e massacratore, è talmente chiaro che vien fatto di confrontare il suo carattere a quello dell'altro grande «cattivo» di Verdi, Jago. Jago compie il male per il gusto di farlo, conosce la sua infamia e se ne compiace. Finirà atrocemente punito. Procida non è

scosso da un minimo dubbio. È convinto d'incarnare la Giustizia. Dovessi scegliere, sarei dalla parte di Jago.

L'Ouverture, in forma di Sonata e basata, come ho detto, sopra Motivi dell'Opera, è la più bella e sontuosa composta da Verdi. S'apre col Motivo del Concertato del II atto, qui in Mi minore, al quale ne viene contrapposto un altro dai clarinetti e fagotti, con una lieve inflessione modale, che pare un'epigrafe del Destino. Cambia l'armatura di chiave e flauti, clarinetti e fagotti introducono un nuovo motivo in Mi maggiore sul fremere del resto dell'orchestra. Il subentrar del modo maggiore produce non pace ma solo un incremento della tensione, anche per la minaccia delle note gravi dei timpani e del tamburo militare. Magistrale è l'indugio pieno di mistero che ora s'introduce. Il Motivo *del massacro* è adesso quello principale dell'*Allegro agitato* ed è in Mi minore. Esso si scinde in due membri: il secondo, che fa da risposta, cantato da oboi, clarinetti, fagotti, corni e archi, ha di nuovo un'inflessione modale, essendo in Re minore, tono del settimo grado abbassato.

Una (ancora) misteriosa interrogazione degli archi sul rullo dei timpani porta, dopo una lunga pausa (che va eseguita rigorosamente a tempo), alla sfolgorante enunciazione, cantata dai violoncelli, ora in Sol maggiore del Motivo *dell'amor paterno*. In termini di forma di Sonata, si tratta del secondo gruppo tematico nel tono della relativa maggiore.

Il Motivo, sapidamente armonizzato (subito s'introducono il quarto grado e il secondo grado alterati) viene ampiamente cantato e perviene a una cadenza con una «corona» sul *Si*, acme agogica. Incomincia il corto Sviluppo. Un rapinoso *crescendo* su di un nuovo Motivo intercalare conduce a una progressione basata su di un altro Motivo minaccioso (dapprima alla relativa di tonica minorizzata) esposto da fagotti, tromboni, oficleide, violoncelli e contrabbassi, contrappuntato con se stesso e con la testa del Motivo *del massacro*.

Qui una geniale variante alla forma, che trova precedenti sin dal primo movimento della Terza Sinfonia di Beethoven. Al termine dello Sviluppo viene introdotto, senza alcuna funzione dialettica

quanto alla forma, un nuovo etereo motivo cantato dai primi violini e dal tremolo dei secondi e delle viole sopra, ancora, i funebri rintocchi di fagotti, tromboni, oficleide, timpano, tamburo, cassa e contrabbassi.

La Ripresa è del tipo abbreviato: presenta direttamente il secondo gruppo tematico che, alla tonica maggiorizzata, rende *l'amor paterno*, cantato dai violoncelli ora raddoppiati da clarinetti e fagotti e circondato da arpeggi di ottavino, flauti e oboi, ancor più sfolgorante. Ma lo sarà addirittura di più, all'acme della Ripresa, cantato dai primi violini insieme con flauti, oboi, clarinetti, fagotti e violoncelli. Il *crescendo* che aveva dato inizio allo Sviluppo funge qui da ponte per condurre alla rapidissima Coda basata su arpeggi dell'accordo perfetto di tonica; e la Sinfonia si conclude.

Les Vêpres siciliennes non è considerata, da molta letteratura, fra i capolavori del suo Autore; anche per il ricorrente pregiudizio che scrivere in francese e per l'Opéra renda il Maestro insincero e duttile nei confronti delle convenzioni reggenti l'istituzione. La mia opinione è che sia una delle sue Opere più belle e alte, anche per la statura dei personaggi; nel bene e persino nel male. Com'è ovvio, dovrebbe esser eseguita solo nella lingua nella quale fu scritta. In italiano, non è goffa come il *Don Carlos* ma perde molto delle finezze melopoietiche immaginate da Verdi.

1 Adopero l'edizione Gallimard, Paris 1964-78, p. 44.

2 In Clément, *op. cit.*, p. 397.

3 Inutile precisazione: III giacché Napoleone II, che mai poté regnare, era il duca di Reichstadt, figlio dell'Imperatore e Maria Luisa, morto di etisia a Vienna.

4 La più importante opera sul grande pensatore è quella di Francesco De Sanctis, *Tempo di democrazia. Alexis de Tocqueville-Tocqueville. Sulla condizione moderna*, Napoli, Editoriale Scientifica, 2005.

5 Amari continuò a studiare il tema per tutta la vita. L'ultima edizione dell'opera, la undecima, è del 1886.

6 Leonardo Sciascia, *Il mito dei Vespri siciliani: da Amari a Verdi*, in «Archivio Storico per la Sicilia Orientale, Società di Storia Patria per la Sicilia Orientale», Catania, 1973, p. 192.

7 In *Carteggi Verdiani*, cit., vol. I, pp. 22-3.

8 Nei *Copialettere*, cit., pp. 157-9. Segue lettera più breve, e d'identico tenore, allo stesso destinatario, del 9 gennaio (p. 160).

9 *L'Étoile du Nord* è un Opéra-Comique di Meyerbeer. La lettera è ivi, pp. 539-40. A suo

luogo ne leggeremo passi ancor più significativi.

¹⁰ L'autografo è allocato presso l'Accademia Nazionale dei Lincei. Riproduco il testo da Conati, *Interviste e incontri*, cit., p. 35 n.

¹¹ Roberto De Simone è il più autorevole studioso contemporaneo della Tarantella. Molte ne ha messe in luce ed eseguite; la sintesi delle sue ricerche nel volume *La Tarantella napoletana ne le due anime del Guarracino*, Roma, Benincasa, 1992.

¹² Non ricorderò il capitolo e la minuziosa analisi che vi ho dedicato ne *La dotta lira*, cit.

CAPITOLO UNDECIMO

Un ballo in maschera: l'impossibilità dell'amore,
un assassinio per errore e un sublime perdono
di tra il comico e lo scherzo

I

L'orrore di un assassinio politico

La storia de *Un ballo in maschera* è a tal punto complessa da far sembrare un'educata discussione salottiera le dispute avute da Verdi con la censura veneziana a proposito del *Rigoletto*. Nel corso della vicenda il Maestro ebbe modo di riaffermare - ulteriore merito del capolavoro - le sue convinzioni estetiche ai rappresentanti del Teatro San Carlo, ove alla fine si rifiutò di far rappresentare l'Opera, e al suo librettista, il veneziano Antonio Somma. È costume della letteratura ironizzare su di lui. Non aveva esperienza quale poeta di teatro musicale, e Verdi dovette insegnargli quasi tutta la tecnica del mestiere; sulla qualità dei versi è altro discorso: alcune delle sue irrise metafore sono bella poesia.

Per comprendere quanto complesso l'itinerario che ha portato alla creazione del *Ballo*, si guardi l'ellissi geografica che lo precede: Stoccolma, Parigi, Napoli, Torino, per approdare finalmente a Roma nel 1859.

Tutto incomincia il 29 marzo del 1792, nel teatro della Reggia di Stoccolma, fatto costruire dal re Gustavo III, allora quarantaseienne. Questo monarca governava di certo con metodi

dispotici, e a esercitarli era pervenuto attraverso una vera rivoluzione partita dal trono invece che dal basso. I suoi modelli erano Luigi XIV e Luigi XV. È stato, tuttavia, uno dei più grandi sovrani del secolo: riformatore, modernizzatore, amante delle arti, che promosse in ogni senso. Quella fatale sera si dava una festa mascherata nel teatro. Al Re era giunto poco prima un biglietto anonimo che l'avvisava esser stata preparata una congiura per ucciderlo durante la festa. O che non ne tenesse conto, o che volesse mostrare il suo coraggio, il Re vi partecipò egualmente. Uno dei suoi cortigiani, il nobile Anckarström, che della congiura faceva parte, gli sparò con una pistola a mitraglia invece che a palla: onde il Re non morì istantaneamente ma trascorse due giorni fra atroci sofferenze.

II

Il regicidio diventa teatro

La vicenda ispirò due importanti Opere liriche, le quali hanno influenzato molto, in un senso o nell'altro, quella di Verdi. In realtà, le Opere sono tre: una di esse, del solito Gabussi, è insignificante giusta il giudizio del Budden e non mi sono neanche dato la pena di cercarla. Ma le altre due sono di compositori di peso, Auber e Mercadante. La prima si basa su di un Libretto di Scribe in forma di Grand-Opéra, con Balletti al I e al V atto: un libretto così ben costruito da contenere in sostanza tutti gli spunti che verranno sviluppati dal Maestro italiano: seppure resi irriconoscibili dal suo stile, che di questo capolavoro fa addirittura un *unicum* nella sua produzione.

Or sia Scribe che Cammarano, che scrive per Mercadante, nel costruire il loro poema drammatico, non possono non cadere in un luogo comune melodrammatico cozzante con la storia; e così sarà con Verdi. In un'Opera occorrono personaggi femminili; inoltre serve una risposta all'interrogativo: perché Gustavo fu ucciso da un nobile a lui vicino? Considerati questi due elementi, la risposta è

affatto ovvia: *cherchez la femme*. Occorreva inventare un amore adulterino del quale il Re alla fine si pentisse perché l'oggetto di tale amore è la moglie di Anckarström; il senso dell'amicizia e dell'onore prevalgono ed egli rinuncia consegnando a tale moglie un decreto che spedisce l'amico in Finlandia quale governatore. Ciò è destituito di ogni fondamento: Gustavo era notoriamente omosessuale, come lo zio materno Federico il Grande, e girava voce, non si sa quanto fondata, che i suoi due figli fossero di altro padre. Il movente dell'assassinio non poteva esser che politico; forse perché i congiurati volevano restaurare quel regime patriarcale, nel quale il Re era solo un *primus inter pares*, spazzato da Gustavo. Le congetture si fermano qui: l'assassino non confessò né denunciò gli altri partecipanti alla congiura. Ma come si fa a costruire un Melodramma su siffatta vicenda storica? Nemmeno un compositore «politico» come Verdi ci sarebbe riuscito.

L'amore fra Gustavo e Amelia, da ambedue sentito con rimorso, soprattutto dalla donna, diviene il centro della storia. Il merito di Scribe e di Auber, che innegabilmente ridonda su Verdi, è di aver costruito una vicenda piena di tratti leggeri, in parte pittoreschi. Il Re ha un animo gioioso e confidente, aperto e generoso; ama lo scherzo: è un vero uomo *Ancien Régime*. In più, fra i personaggi ve n'è uno di mezzo carattere, quasi francamente comico: il paggio Oscar, un soprano *travesti* che con la sua gaiezza i suoi scherzi da adolescente rende l'atmosfera ancor più leggera. Naturalmente, in mano di Verdi Oscar diviene qualcosa d'indimenticabile; non così per i suoi predecessori.

III

Gustave III, ou le Bal masqué

Diamo uno sguardo di scorcio alle due Opere precedenti il *Ballo*. Ricordiamo che Auber, destinato a diventare persino direttore del Conservatorio di Parigi, aveva avuto l'intelligenza di non accontentarsi del suo pronunciato talento melodico ma di porsi

sotto l'insegnamento della composizione da parte di Cherubini. Era dunque un musicista dal solido bagaglio tecnico.

Per fortuna il *Gustave III, ou le Bal masqué*, va migliorando a grado che procede. L'Ouverture è un *pot-pourri* di Motivi quasi nella forma della Fantasia bandistica. Il I atto è molto lungo. I Recitativi sono di buona qualità. Lo stile è di un rossinismo appena mascherato; continui ritmi di marcia ancora eredi della Rivoluzione; e tratti - come il Finale - di pretto Opéra-Comique. Non sgradevole, ma poco significante. Negli *ensembles* la stessa melodia è adoperata per parole di opposto significato: per esempio quelle del Re e quelle dei congiurati: un rossinismo del quale il Cigno si sarebbe egli per primo pentito. Tuttavia vi è un Balletto molto elegante su figure dinastiche ispirate dallo stesso Gustavo.

Il Libretto produce una singolare situazione. Il Re riceve da firmare la condanna al bando di un'indovina in commercio col demonio, la Arvedson. Egli non crede ciò possibile, la considera una truffatrice ai danni della credulità popolare. E vuole recarsi da lei travestito per farsi dire il suo destino. Dopo scene comiche, la maga, lettogli il palmo, gli predice morte imminente a opera del primo al quale stringerà la mano. In quella giunge Anckarström: ignaro del peraltro non consumato adulterio, veglia di continuo sulla sua vita. Gustavo gli stringe la mano. Proprio in quell'istante, da una porta secondaria giunge Amelia per esser ricevuta da sola: deve confidare il suo amore colpevole e chiedere alla maga un mezzo per liberarsene. Ella dovrà, a mezzanotte, recarsi sul luogo dove pendono gli impiccati e portarle un'erba, da lei raccolta, che produrrà un decotto magico capace di liberarle il cuore. Gustavo ascolta non visto e si propone di recarsi nello stesso luogo per proteggere l'amata. Poi l'atto si termina comicamente, per l'incredulità del Re sulla profezia che lo riguarda. Quale differenza tra questa maga e l'Ulrica del *Ballo*, e ancor più rispetto ad Azucena. Ulrica ha comunque qualcosa di ctonio. L'introduzione ha carattere cupo, con una figura dattilica quale pedale ritmico. Poi di nuovo si afferma lo stile Opéra-Comique sino all'arrivo di Amelia. Il colloquio di Amelia (che poi è un terzetto al quale partecipa Gustavo) rientra in un lirismo generico. Va notato che subito dopo

l'atmosfera non è tanto comica quanto tenuta sul filo di una raffinata ironia che certo, *coi suoi mezzi*, anticipa Verdi. I cori sono ancora quasi sempre a ritmo di marcia. Dopo la rivelazione a Gustavo, torniamo in uno stile comico che addirittura pare anticipare Offenbach. Non c'è tuttavia il *décousu* meyerbeeriano. Il finale, al solito, è troppo lungo e ripetitivo.

Nel III atto, sull'*ager sceleratus*, Amelia viene raggiunta da Gustavo. Finalmente, costretta, con difficoltà, ella gli confessa il suo amore. Ma proprio in quell'istante i due vengono raggiunti da Anckarström che ha seguito il Re per salvarlo: i congiurati sono in arrivo e, solo e inerme com'è, hanno tutto l'agio di ucciderlo. Amelia è velata. Gustavo accetta di fuggire a condizione che l'amico s'impegni di accompagnare l'incognita dama sino alle mura di Boston senza rivolgerle la parola e poi prendere l'opposta direzione. Ma mentre, sfuggito il Re, i due si avviano, i congiurati aggrediscono il marito. Durante lo scontro, cade il velo di Amelia. Anckarström si vede tradito e convoca i congiurati a casa sua per unirsi a loro nel progetto omicida. Nel III atto Auber conquista originalità stilistica. Il monologo di Amelia e il Duetto con Gustavo sono di squisito lirismo. L'arrivo dei congiurati, dopo il primo momento drammatico, è scritto con fine ironia e l'insieme finale è di alto valore nel sovrapporre l'angoscia di Amelia, l'indignazione di Anckarström e il sentire dei congiurati, divisi tra scherno e desiderio di vendetta or che hanno acquistato un nuovo adepto.

Nel IV atto Anckarström sta per uccidere Amelia benché ella protesti la sua innocenza. Ella gli rivolge un'ultima preghiera, vedere ancora una volta l'unico figlio. L'animo dell'uomo è combattuto. Quando giungono i congiurati e odono che il nobile di Corte vuole unirsi loro, credono d'esser ingannati. Anckarström si spinge a un atto senza nome: mette il figlio nelle mani dei due, ché lo uccidano se dovesse tradirli. Allora ciascuno insiste per essere il prescelto a tirare il colpo mortale. L'ex amico di Gustavo mette i nomi in un cappello e costringe Amelia a estrarne uno. È quello del marito. Giunge lietamente Oscar a portar l'invito per il ballo in maschera. Anckarström costringe Amelia all'impegno di accettare per esser più certo della presenza del Re.

L'atto quarto vede un duetto fra gli sposi pieno di drammaticità e pathos. Vi si trovano anche bellissime melodie. Quando giungono i congiurati il Declamato è accurato; si giura l'attentato e giunge Oscar portando l'invito con le sue brillanti melodie: pur s'è lontanissimo dall'Oscar di Verdi. Il Finale è quasi in stile comico, anche per la velocità e il ritmo; l'angoscia di Amelia è sommersa sia dall'allegria di Oscar che dalla truce gioia dei congiurati: melodia e ritmo sono gli stessi del paggio.

All'inizio del V atto Gustave canta una Cavatina molto espressiva nella quale ribadisce, fra rimpianti, la sua intenzione di rinunciare al legame con Amelia, peraltro non consumato, *Sainte amitié que j'offense*. E dopo l'Aria Auber inventa qualcosa di geniale. Giunge da lontano il suono della banda con la musica della festa. Ciò rattrista ulteriormente Gustave: e con vera ironia drammatica egli, trascinato dalla musica gaia della banda canta il suo dolore e la decisione di non recarsi nemmeno al ballo: la Cabaletta *Séduisante image*. In questo procedimento non si può negare che egli anticipi il sistema drammatico di Verdi. Tuttavia la Cabaletta si conclude con un breve «agitato» orchestrale in «minore». Ma Oscar gli consegna una lettera anonima, recapitata da Amelia, nella quale gli si annuncia che al ballo ci sarà un attentato contro di lui. Ciò gli provoca la reazione contraria: andarvi per dimostrare di non temere nulla.

I lunghi Balletti sono eleganti, pur se non della qualità di quelli dei compositori italiani. Nella parte finale alcuni numeri affettano arcaismo nello stile di Lully, fra i quali un bellissimo Minuetto e una Giga. L'arcaismo suona curiosamente anacronistico, vista l'epoca della vicenda. Durante la festa, Oscar canta una *Chansonnette* piena di liete colorature nella quale, a domanda di *Ankastrom* (così è chiamato da Scribe), risponde ch'egli conosce la maschera del Re ma non la rivelerà. È un'Aria in piena regola, come sarà in Verdi. Ma naturalmente lo confida. Amelia cerca invano di convincere il Re ad abbandonare il ballo. Quando viene riconosciuta, riceve un decreto firmato che nomina *Ankastrom* governatore della Finlandia. Ma nello stesso istante questi lo spara. Il Re muore fra nobili parole di perdono, in un toccante Recitativo, e un coro funebre, di alto

stile, chiude in «minore» l'Opera.

È palese che questo Libretto di Scribe contiene quasi tutte le situazioni che verranno ricreate da Verdi; e persino la musica di Auber, per come può, precorre l'ēthos di *Un ballo in maschera*.

IV *Il Reggente*

L'Opera di Mercadante s'intitola *Il Reggente*, è su testo di Cammarano e venne rappresentata a Torino nel 1843. La qualità musicale è quasi sempre molto alta; ma il Libretto, per motivi legati alle abitudini censorie italiane, è privo di quel *quid* di leggero e arioso, di terribile mescolanza di tragedia e commedia, individuato da Scribe. È quindi in uno stile lontano dall'Opera di Auber e lontanissimo da quello che, sedici anni dopo, sarà il miracolo di Verdi. Innanzitutto Cammarano ricorre a uno spunto molto tradizionale, che toglie all'eros dei protagonisti buona parte dell'aspetto colpevole, diciamo pure maledetto, rilevato soprattutto da Verdi. Il Reggente e Amelia erano fidanzati; partito questi per una spedizione militare durata a lungo, viene creduto morto; il padre di lei le ingiunge di sposare un Hamilton, il baritono, che ella non ama. Si tratta dello stesso espediente al quale sempre Cammarano ricorrerà sei anni dopo nel comporre il poema drammatico de *La battaglia di Legnano* di Verdi. La vicenda è trasposta in Scozia durante la lunga detenzione di Maria Stuarda; i congiurati sono di lei partigiani. Il ruolo brillante di Oscar non è coerentemente inserito nell'azione, ma dà luogo a qualche episodio comico palesemente superaddito a beneficio del soprano *travesti*. Persino il colpo d'arma da fuoco è sgradito alla censura: il Reggente dovrà morire accoltellato. Così sarà anche per Verdi. Inoltre, e tanto più grave sarà la cosa per Verdi, che un Re (Macbeth è considerato un usurpatore) sia ucciso, in scena o fuori scena, è per la censura inconcepibile.

Il Reggente incomincia con una Sinfonia più pedante che bella.

V'è un sol gruppo tematico, su di un Motivo di mediocre qualità basato su note ribattute e derivato da un'Aria di Amelia. Uno sviluppo dotto e lungo. Nella Ripresa appare solo una parvenza di secondo motivo, derivato dal primo, apparso fuggevolmente all'inizio dello Sviluppo. Una breve Coda maestosa ma pur basata su un abile impiego del Motivo principale. Nessun rapporto d'atmosfera con l'Opera.

Anche in quest'Opera gli atti portano un titolo, alla Hugo. Il primo si chiama *Il sortilegio*. La prima Cavatina del Reggente, *Se tu l'imponi, esanime*, è meravigliosa e ha un tipo di melos per la quale tranquillamente potrebbe essere presa per un pezzo di Verdi giovane. È preceduta da una raffinata tarsia di strumenti solisti, violino e legni, il Motivo della quale l'accompagna durante il canto. A modo suo Mercadante aveva attuato una «rivoluzione» stilistica. Mentre componeva *l'Elena da Feltre*, pur essa su testo di Cammarano, così scriveva al condiscipolo Francesco Florimo.

Ho continuato la rivoluzione stilistica principiata nel Giuramento: variate le forme - Bando alle Cabalette triviali, esilio a' crescendo. Tessitura corta, meno repliche - Qualche novità nelle cadenze - Curata la parte drammatica: l'orchestra ricca, senza coprire il canto - Tolti i lunghi assoli ne' pezzi concertati, che obbligavano le altre parti ad essere fredde, a danno dell'azione. Poca gran cassa e pochissima banda.

Per «tessitura» s'intende la durata dell'azione volta in musica. Come si vede, si tratta di principî estetici non lontani da quelli che Verdi svilupperà con unica coerenza. E infatti, subito dopo l'Aria, in luogo della Cabaletta vi è un bellissimo Duetto fra il Reggente e Hamilton, *Fra quei, che ti circondano*. È preceduto da un cupo Motivo ritmico dell'oficleide e dei bassi; la seconda strofe, affidata al Reggente, è in «maggiore», piena di sicurezza: non teme attentati. Quando subito dopo appare Oscar è accompagnato da un meraviglioso Motivo pieno di eleganza e leggerezza. Poi canta una Ballata in due strofe, anche questa con rifinito accompagnamento orchestrale, molto raffinata, nella quale difende la strega dall'accusa appena postale da Hamilton. La Scena che raccorda il Duetto al coro finale dell'Introduzione è contesta del Motivo di Oscar. Sono i soli momenti di leggerezza dell'Opera, quelli legati al paggio.

Si giunge all'abituato della maliarda. La Strega canta un'Aria che apre la Scena successiva. È palese che per il testo Cammarano si ispira al *Macbeth* di Shakespeare (per esempio: «quest'opra senza nome»), e tutta la descrizione dell'apparato magico. La parte della maga è scritta in modo interessantissimo: così anticlassico da sottolineare ch'ella, impositrice o meno - e non lo è - è un'aliena nel mondo degli esseri umani normali: continui salti per ampi intervalli, orchestrazione d'accompagnamento «descrittiva» con effetti assai sofisticati, scale cromatiche, altalenare fra modo maggiore e minore, modulazioni inattese. È un cocktail fra un Mendelssohn meno raffinato, un Weber più raffinato, un seltz di Berlioz. L'Aria *Aggiungo all'erbe mistiche* è una sorta di Tarantella ctonia. Ciò è importantissimo. Non si può negare, ripeto, l'influenza diretta sulle prossime Streghe del *Macbeth* di Verdi e la loro laida Tarantella. Proprio come nel *Ballo* la scena del vaticinio al soldato e il coro che segue sono in stile semicomico.

La prima Aria di Amelia, che si confessa alla maga, *Sì, d'amor, d'amore insano*, è in pretto stile belliniano; e così la Cabaletta, *Quell'adorata immagine*: del primo Bellini, con molta coloratura. Notevole che quasi non vi sia Recitativo, ma sempre una Scena accompagnata tematicamente dall'orchestra. Dopo che si è svolta tutta la Scena, compreso il vaticinio di morte al Reggente - che non vi crede ma non ne ride -, il Concertato finale possiede con un tempo lento di squisita qualità.

Il titolo del II atto è *La Dama Velata*. Quando Amelia viene raggiunta dal Reggente, essi cantano un bellissimo Duetto con due melodie differenti che alla fine si congiungono. All'arrivo dei congiurati e allo svelarsi dell'identità della donna velata, la parte lenta del Concertato finale (*Qual rifulse tremendo baleno*) è così intensa musicalmente e drammaticamente e senz'ombra d'ironia che forse Verdi *anche* da ciò si è visto orientato a cambiar via, puntando su di una sorta di surrealismo ironico: novità assoluta nella musica di fronte alla situazione più tragica possibile. La parte veloce del Finale (*Lo sguardo d'ognuno in cor mi discende*) per melos e ritmo è simillima ai cori «risorgimentali» di Verdi.

Il ballo in maschera è il titolo dell'atto III. Il Duetto soprano-

baritono ha la delicatezza, come ho detto altre volte, del miglior Donizetti. La preghiera di Amelia, *Pria che mi chiuda il gelido*, Re bemolle maggiore, a tratti è accompagnata dalla tromba sola e dall'arpa, ed è di un forte pathos. Il personaggio di Hamilton acquista una raffinata sfumatura umana, giacché s'impietosisce in cuor suo, quando già sta per uccidere Amelia e per il momento la risparmia: pena peggiore - e qui v'è contraddizione - per lei sarà vivere avvolta dalla vendetta. Un terribile pensiero giunge poi a insinuarglisi: che il vero padre di suo figlio sia il Reggente. A questo punto non esita più a far entrare i congiurati e ad aderire al loro piano. Il Reggente sarà assassinato durante il ballo. Il nome di Hamilton viene estratto, ma non da Amelia.

La festa ha un numero comico di Oscar. Non è solo perché gli è dovuto, non essendosi egli abbastanza esibito. Ciò serve non per allentar la tensione, ma per farla crescere in attesa di quel di terribile che noi sappiamo dover avvenire: non è un mero diversivo. In ciò Mercadante precorre Verdi.

L'assassinio avviene velocissimamente, con tecnica molto moderna, entro una Scena, mentre il Reggente sta consegnando ad Amelia l'ordine di partenza. Nessuno ha visto, nella calca, chi ha vibrato il colpo. Il Reggente si rifiuta di denunciarlo. Stringe la mano a Hamilton e muore cantando una sublime Aria di perdono, *Quando l'uom tu rivedrai*: e giurando sull'innocenza di Amelia.

Nulla di certo è paragonabile a *Un ballo in maschera*, se non certi momenti de *Le nozze di Figaro* e del *Don Giovanni*. Ma certo *Il Reggente* è un'Opera di alta qualità che non va sottovalutata, come di solito avviene, quale mero precedente del capolavoro di Verdi.

V

Un ballo in maschera

I. Una censura napoletana che neanche Scarpetta avrebbe inventata

Leggeremo in un successivo capitolo che il *Don Carlos* è l'Opera che ha causato a Verdi più disperazione e disinganno. *Un ballo in maschera* non solo è Opera, in tutta la sua produzione, unica per *ēthos*, ma è anche quella che gli ha prodotto fastidî tali, durante la creazione e fino alla «prima», da far bestemmiare un santo.

Incominciamo dal carattere. *Un ballo* può esser accostato, e solo in parte, unicamente al *Falstaff*. Nell'ultimo capolavoro non vi sono morti in scena, l'Opera è formalmente comica, vi sono episodî pieni di gaiezza e di pretta comicità; pure io la vedo ammantata di melancolia che si fa tragedia. Un uomo ch'era stato bello e ricco è diventato vecchio, grasso, solo, vive in sostanza facendo debiti che non può saldare e dell'altrui carità. Mi ripeto: che cosa sarà di lui dopo la Fuga *Tutto nel mondo è burla* e il festeggiamento all'osteria? Quale destino lo attende, prima o poi? Shakespeare lo fa morire santamente nella locanda dove abita: nell'*Enrico V*. In realtà egli muore di dolore perché il Re, un tempo suo amico, si rifiuta di riconoscerlo. Un'altra ipotesi, se dell'*Enrico V* si faccia astrazione, è che sia cacciato dalla locanda e finisca in un ospizio di mendicità. *Un ballo in maschera* è una fosca Tragedia come in Verdi abbondano. Ma il protagonista è anima intrepida e al tempo stesso spensierata, incline alla gioia e persino allo scherzo: e ciò si riverbera per tutta l'Opera non solo per la gaiezza ch'egli trasfonde, ma per quella diffusa da una sorta di suo specchio in piccolo. È il paggio Oscar, ancora un soprano *travesti*. Ma ove Auber e Mercadante per rappresentarlo non riescono del tutto a sortire dalla formula, il Maestro crea un personaggio indimenticabile onde sprizzano umorismo e gioia di vivere: un adolescente un po' *enfant gaté* per l'affezione, quale che sia, portatagli dal suo signore. Che il protagonista muoia durante un ballo deriva già dalla fonte di Scribe, l'unica fedele all'episodio storico onde la storia proviene; ma il modo di morire di lui durante la festa di Verdi è affatto unico, non vi fosse il precedente dell'*Alzira*: ma ne parlerò in fine.

Per non scrivere una comparsa da avvocato, mi limiterò a narrare per sommi capi la storia esterna dell'Opera: che non può definirsi se non vergognosa; e la vergogna ricade in capo alla

censura napoletana (erano gli ultimi anni di Ferdinando II) e del Teatro San Carlo. Chi sa se quel gran monarca ne seppe qualcosa.

Durante il soggiorno veneziano per *La Traviata* il Maestro conobbe un poeta udinese abitante nella città della Laguna, Antonio Somma, nato nel 1809. Egli aveva un'ottima reputazione quale drammaturgo, ma non aveva mai scritto per il teatro musicale. Ricontrate le sue qualità, Verdi intraprese con lui una corrispondenza avente a oggetto svariati Drammi. Il principale è il *Re Lear*, che Somma giunse addirittura a redigere senza che il Maestro si decidesse, come poi non si decise, a musicarlo. Finalmente, dopo aver letto molti testi, si decise per l'adattamento del *Gustave III* di Scribe. In una lettera a Vincenzo Torelli¹ si esprime con molto favore sulla vicenda e sul testo, e giudica la musica di Auber i «modi convenzionali» della quale sono «cosa che mi è sempre spiaciuta, ma che ora trovo insoffribile». Dal punto di vista dello svolgimento il poema drammatico di Somma si attiene strettamente a quello di Scribe. Verdi dovette mettersi a fare la scuola al poeta, affatto a digiuno della forma e della *ratio* del teatro musicale. Ma quando i suoi sforzi misero capo a buon fine, ottenne un ottimo Libretto. La letteratura è solita riderne, e ammiccare al lettore sopra certe metafore di carattere, pare a me, presimbolista: «Sento l'orma dei passi spietati», come se l'orma l'amico venuto a salvare la vita di Riccardo dai congiurati vicinissimi non la sentisse prima nell'animo che con le orecchie; «o raggianti di pallor» per il volto di Amelia, raffinato ossimoro.

Ma prima di toccare di scorcio la vicenda della censura napoletana, dobbiamo ricordare un recentissimo e fondamentale saggio di Fabrizio Della Seta che fa nuova luce sul processo creativo del capolavoro². Documenta l'illustre Scrittore che la prima stesura delle scene iniziali risale al 24 ottobre 1857. Già sappiamo che, di solito, il Maestro lavorava redigendo dapprima un abbozzo, poi una cosiddetta «partitura-scheletro». Il titolo originale dell'Opera sarebbe stato *Una vendetta in domino*, e Verdi la compose interamente nelle due fasi tra la fine del 1857 e il gennaio del 1858. Il saggio contiene preziosi esempî musicali, dai quali si desume sia l'evoluzione del processo creativo in generale ma

soprattutto, minutamente, quella del Preludio.

Per comprendere la vera e propria «scuola» fatta da Verdi al Somma (all'inizio egli non aveva nemmeno chiara la nozione della differenza tra Recitativo e «strofe»), leggiamo questo passo di una lettera del Maestro del 6 novembre 1857.

Tutto questo squarcio non è abbastanza scenico: voi dite, è vero, tutto quel che si deve dire, ma la parola non colpisce bene, non è evidente, quindi non sorte abbastanza né l'indifferenza di Gustavo, né la sorpresa della Strega, né il terrore dei congiurati. Come la scena qui ha vivacità ed importanza, desidererei che fosse ben resa. Forse ve lo impedisce il metro e la rima? Se così è, fate di questo squarcio un recitativo. Preferisco un buon recitativo a delle strofe liriche mediocri.

Vi pregherei cambiarmi *è desso - ad esso*. Queste rime, essendo così vicine, suonano male in musica. Levate anche «*Dio non paga il sabato*». Credetemi: tutti i proverbi, gl'idiotismi ecc. ecc. sono pericolosi in teatro.

In questa chiusa dell'atto non bisogna dimenticare Oscar ed Ankaastroem: sono in scena e devono cantare una strofa ciascuno³.

Poi v'è un passo del 30 dicembre che non si può omettere. Nel III atto

il primo dialogo tra *Ankaastroem* ed *Amelia* è riuscito freddo, malgrado una situazione molto viva: nel francese vi è quel «il faut mourir» che viene di tratto in tratto, che è molto scenico. So bene che «*apparecchiati alla morte*» «*raccomandati al Signore*» vogliono dire lo stesso, ma sulla scena non hanno la stessa forza di quel semplice «*bisogna morire*».

[...]

Nell'aria del basso, il terzo verso in musica ha un bruttissimo suono *Che m'affidi e con tratto esecrabile*. *Con tratto* in musica, per quanto abbia cambiato, risulta sempre *contratto*... e fa brutto effetto. Se voi non avete nulla in contrario, io ometterei l'allegro di quest'aria. [...] Il pezzo divien lungo; l'azione riesce fredda, poi tutte quelle strofe sono inutili.

Non muta niente: l'esigenza violenta della *parola scenica* e l'*imperatoria brevitatis*. Per un lungo periodo, il povero Somma fu un vero martire, richiesto com'era di continui, incredibili cambiamenti. Chiede pertanto che sul Libretto il suo nome non sia menzionato; a Roma esso apparve anagrammato.

La vicenda della censura napoletana è un romanzo a sé. Facciamola breve. Ripeto: la prima cosa è che non si può rappresentare l'assassinio di un sovrano. Il pugnale è più nobile della mitraglia, non ammessa. La Svezia, Dio guardi! L'epoca, Dio

guardi! Bisognava stornare l'attenzione dello spettatore da ogni particolare che potesse eventualmente fargli ricordare il fatto storico onde l'Opera trae argomento. Verdi si decise non solo a ritirare l'Opera dal San Carlo, ma anche a far causa all'impresa. Nei *Carteggi verdiani* ⁴ è possibile leggere un documento d'importanza eccezionale: la lettera, o per meglio dire l'analisi, che il Maestro prepara per il suo avvocato al fine di fargli stendere la comparsa, e a margine le osservazioni di costui. Non vale la pena di farne neanche un riassunto: basta leggere le considerazioni finali del Maestro.

La Vendetta in Domino si compone di 884 versi: ne sono stati cambiati 297 nell'*Adelia* [il titolo della storia trasposta nella Firenze medioevale], aggiunti molti, tolti moltissimi. Domando adesso se nel dramma dell'Impresa esiste come nel mio

Il titolo? - No.

Il poeta? - No.

L'epoca? - No.

Località? - No.

Caratteri? - No.

Situazioni? - No.

Il sorteggio? - No.

Festa da ballo? - No.

Un Maestro che rispetti l'arte sua e se stesso non poteva né doveva disonorarsi accettando per subbietto d'una musica, scritta sopra ben altro piano, codeste stranezze che manomettono i più ovvii principii della drammatica e vituperano la coscienza di un artista.

Intanto ci si mise l'attentato del «brigatista» Felice Orsini, il quale tirò una micidiale bomba contro Napoleone III la sera del 14 gennaio 1858. Gli effetti furono micidiali ma quasi per miracolo la coppia imperiale uscì illesa. Guarda caso, il monarca venne attaccato mentre stava per scendere dalla carrozza all'ingresso dell'Opéra di Rue Le Peletier. Quanto a regicidî l'edificio non portava fortuna.

Or accadde che nel corso della disputa venisse rappresentato a Roma un dramma di Tommaso Gherardi del Testa, *Gustavo III*. Verdi ne chiese il testo. Non v'erano state difficoltà censorie. Proprio verso Roma egli si stava orientando, sebbene il povero

Somma, che dal canto suo non aveva torto, cercasse d'indurre il Maestro verso la Scala. Ma a Roma il Maestro aveva amici, si trovava bene, *Il Trovatore* era stato un gran successo. Marcello Conati ha scoperto che, ancora durante le dispute napoletane, Jacovacci, l'impresario dell'Apollo, raggiunse segretamente a Napoli il Maestro e firmò con lui un contratto. La scelta della compagnia diede non poche difficoltà: l'Apollo non aveva i mezzi di un teatro di Corte di un grande Stato italiano. Le modifiche al Libretto non mancarono. Ma il protagonista, degradato a Conte, era pur sempre a Boston il governatore del Massachusetts sotto Carlo II, onde non è inverosimile immaginare che avesse un seguito elegante a imitazione di quello del suo Re. Come volle Iddio, *Un ballo in maschera* andò in scena a Roma il 17 febbraio del 1859 e ricevette un'ottima accoglienza. La critica s'impuntò su particolari concernenti soprattutto il Libretto.

II. Il Preludio

Il Preludio dell'Opera è tutt'altra cosa che una Sinfonia. In primo luogo, è un brano d'inaudita raffinatezza; in secondo è in buona parte un anticipato sunto della vicenda, soprattutto per la presentazione del carattere di Riccardo; in terzo, pur basandosi esso su Motivi dell'Opera, non ha il carattere della Fantasia bandistica onde sono attinti troppi brani coevi; inoltre, è concepito come una struttura facente tutt'uno con l'Introduzione, alla quale si unisce con la massima naturalezza.

Nella luminosa tonalità di Si maggiore violini in «pizzicato» emettono con salto d'ottava il *Fa diesis* «pizzicato», dominante. Risponde loro una figura fatta di una quartina acefala di semicrome sfociente su di una semiminima che va di continuo mutando gl'intervalli interni. Nel corso dell'Opera essa ricorre sovente, ma mai precisamente rispondendo alla fisionomia che ha nel Preludio: è palese che Verdi l'ha ricavata dal contesto e qui le ha dato la forma definitiva. Si tratta di un Motivo leggero e di carattere scherzoso. Entra un secondo, placido Motivo, in forma di Corale, dal colore scuro, cantato da clarinetti, fagotti, viole e violoncelli: il

Motivo scherzoso lo contrappunta. Il secondo Motivo cadenza in Si maggiore e si presenta il terzo, raffigurante i congiurati. È un Fugato in Si minore, brevissimo, ma scritto con gran mano di contrappuntista: è dotato di Risposta «tonale» e un cupo Controsoggetto fatto di una quartina acefala di semicrome (ancora!) che sfocia su di una settima diminuita discendente. Fa pensare agli esercizi pianistici di Rossini nello stile di Bach: ma nell'inseguimento delle parti possiede un carattere affatto angoscioso. Ma al suo spegnersi quattro minime discendenti aprono il Re maggiore, che si contrappone luminosamente al Si minore, il quale del Re è la relativa minore. Flauti, primo oboe e primo clarinetto cantano (*con espressione e sempre sottovoce*) la miracolosa melodia di Riccardo, *La rivedrà nell'estasi*. Si osservi la lieve sfumatura di mestizia nel «minore» della terza battuta. La figuretta delle semicrome acefale delle prime battute la contrappunta: ma i violini primi, ai quali è affidata, debbono emetterla in suoni armonici. Dopo la prima cadenza, la melodia acquista ulteriore espressione, è assunta dai violini sulla quarta corda ai quali si aggiungono gli strumentini o in imitazione canonica ovvero ripetendo la figura delle quartine acefale. Quando lo sviluppo prosegue, in splendide progressioni imitative, ci accorgiamo che la figuretta acefala è ricavata dalla cadenza della melodia che raffigura la personalità di Riccardo. In termini drammatici, credo che ciò rappresenti simiglianza di carattere e di sentire fra il Conte e Oscar, ch'è stato da lui cresciuto e protetto. E i due si rassomigliano nella tendenza allo scherzo, sebbene *La rivedrà nell'estasi* sia una delle più belle melodie di passione erotica composte. Dopo la cadenza, nuova esposizione del Fugato della congiura, sempre in Si minore. Ma essa non può esser intera, ché una serie di figure in sincope, guidata luminosamente dai primi violini le si oppone: e sono sincopi assai accentuate. Una *climax* porta a due accordi, *ff*, secchi, il secondo dei quali è la solita settima sul quarto grado alterato della tonica. Con elegante cromatismo, in due battute si torna al Si maggiore. Tra frammenti tematici di varie figure del Preludio, ora spiranti un'onirica calma, i primi violini disegnano arpeggiando l'accordo di Si maggiore fino all'estremo acuto, e il Preludio si termina su quest'accordo, *ppp* e

morendo. Tale Preludio è più un giuoco di specchi e illusioni che una sintesi della vicenda: ma il ritratto di Riccardo, di Oscar e dei congiurati è precisissimo.

III. Non appena levatosi, il Conte pensa alla sua tenerissima passione. Poi decide un atto di giustizia fingendo di scherzare. E se ne diverte col paggio Oscar

Ho detto che il Preludio ha un nesso diretto con la prima Scena dell'Opera. È in Si maggiore; è punteggiato dal Motivo leggero (qui immutato) della quartina acefala; e il Motivo col quale principia è il secondo del Preludio, quello esposto da clarinetti, fagotti, viole, violoncelli. Qui si accompagna ai versi del coro. Il quale augura un buon sonno al Conte: siamo al principio del *lever*, tipica cerimonia solenne della regalità barocca. Naturalmente fra i cortigiani che vi assistono non mancano i congiurati, che cantano il loro Motivo su parole acconce. Sono due figure simillime, come gli anabattisti del *Prophète*, Samuel e Tom. Con uno dei virtuosismi contrappuntistici ai quali Verdi da tempo ha avvezzo, le due melodie, quella corale e quella di minaccia, raddoppiata da fagotti e viole, si sovrappongono in contrappunto; e i violini inseriscono quartine acefale con armonici del *Si*. Siamo in colonia, ma potremmo essere nella più elegante Corte europea.

Cadenza in Si maggiore. Oscar annuncia il Conte. Siamo in un repentino Do maggiore. La Scena è pur essa di grande eleganza. Il Conte proclama esser suo dovere mirare al benessere dei sudditi («Bello il poter non è»), ma già queste parole sono sottolineate da un arpeggio dei violini con «acciaccature»: la doppia anima, grande insieme e scherzevole, del Governatore, si manifesta. Ma prima che si passi agli affari di Stato sopraggiunge Oscar con la lista degli invitati al ballo in maschera previsto per il giorno successivo. Il Conte sobbalza leggendo quello di Amelia. Un giro armonico raffinato dipinge l'agitazione del suo cuore. Dal sesto grado abbassato (*La bemolle*) i cromatismi del basso portano in otto battute alla dominante di Fa diesis maggiore (stretta parente del Si maggiore) e ascoltiamo una delle più delicate Arie scritte da Verdi,

La rivedrà nell'estasi. È dalla forma particolare: Cantabile con Coda, questa accompagnata da coro in funzione di «pertichino» senza che ciò faccia abbassare la temperatura lirica. La melodia, ascendente e discendente, è tutta percorsa da cromatismi in funzione di note di passaggio. Già all'ottava battuta troviamo la figura di quartina acefala di semicrome presente nel Preludio, non quella ricorrente e isolata scherzevole, quella inserita nella melodia. È una figura ricorrente con significato espressivo. La seconda metà della prima parte principia alla dominante, Do diesis. L'ēthos dell'Aria è singolarissimo: vi cogliamo la gioia di amare, l'ineluttabilità di tale amore, e, celata, una strana mestizia. Dopo la cadenza, di nuovo in Fa diesis, una breve strofe del coro. La Ripresa non è testuale, e non solo per la presenza di Oscar e del coro. Ritroviamo la figura di quartine acefale. Poi la melodia si avvia verso una cadenza (minaccioso il Motivo dei congiurati che l'accompagna) la quale, pur essendo in Fa diesis maggiore, mi pare veda spegnersi la luce di gioia con la quale l'Aria era principiata. Riccardo è un personaggio complesso: e lo vedremo sempre più col procedere dell'Opera.

Renato, il marito di Amelia, è il più stretto amico di Riccardo. Quando il Conte resta solo egli s'introduce presso di lui. Qui Verdi inventa una combinazione contrappuntistica di singolare ingegnosità: il Motivo dei congiurati risuona, con il Controsoggetto, in orchestra insieme con quello di *La rivedrà nell'estasi*. Ciò significa molte cose. L'immediata, è che Renato è venuto per denunciare l'imminente pericolo dell'attentato. La ventura, e inimmaginabile, che della congiura nel III atto egli diventerà il capo. Il Motivo d'amore è al tempo stesso ciò che nella mente di Riccardo continua a echeggiare, e la causa per la quale egli proprio da Renato sarà ucciso. Quando Riccardo si avvede della presenza di Renato, gli lascia la parola. In una Scena segnata da minaccioso cromatismo egli lo rende edotto in modo inoppugnabile della congiura. La risposta del Conte è fierissima: dapprima raddoppiato dagli archi, indi sottolineato da pesanti accordi degli ottoni e dei fagotti, pronuncia:

Taci: nel sangue contaminarmi allor dovrei.

Non fia, non vò. Del popol mio
L'amor mi guardi e mi protegga Iddio.

Renato canta allora una melodia, di taglio e carattere alquanto convenzionali, per convincerlo ad aver cura di sé. Ha una bella cadenza fiorita che si spinge al Sol, ma non ottiene nulla. Intanto Oscar annuncia che il Primo Giudice chiede udienza. Costui gli porge dei decreti da firmare. Uno di essi tocca una donna, «dell'immondo sangue dei negri», la quale entra in contatto col Demonio ed esercita il vaticinio: che sia bandita. Il Giudice l'accusa di quello che in termini moderni il Codice definisce «abuso della credulità popolare». L'orchestra commenta sarcasticamente con pesanti accordi. Il Conte tanto considera seria la denuncia da chiedere il parere di Oscar. Il quale declama: «Difenderla vogl'io». E una scherzosa catena di terzine dei legni conduce a una Ballata del paggio, *Volta la terrea fronte alle stelle*. Il brano è accompagnato da leggere crome pausate degli archi o da raddoppi degli strumentini. La voce di Oscar saltella leggiadramente (c'è anche un salto di ottava ascendente figuralista su *profetica*). Il tono è gaio, ma le parole dichiarano essere le profezie di Ulrica infallibili. La voce sale nell'estensione acuta (la tonalità è Si bemolle maggiore) e perviene a una cadenza brillante. Pare d'esser davvero in un'Opera comica.

Preceduta da un'enfatica formula orchestrale, Riccardo pronuncia la sua idea: recarsi tutti, ma travestiti, all'abituro della maga, per constatare qual sia il suo reale potere. Sempre sullo stesso tono leggero che diresti operettistico, il Giudice e Renato si rifiutano intravedendo un pericolo nella missione travestita; i congiurati non sanno che commentare che Renato ha paura di tutto. Dalla Scena scale di biscrome portano a un *Allegro brillante e Presto*, la Stretta dell'Introduzione, ch'è uno dei più fedeli ritratti di Riccardo. Il testo recita:

Ogni cura si doni al diletto,
e s'accorra nel magico tetto:
tra la folla de' creduli ognuno
s'abbandoni e folleggi con me.

Ciò che nell'etica dell'epoca era grave affare di Stato, per lo

scettico Riccardo non è che occasione di «diletto». *Leggerissimo e staccato* il Conte pronuncia la prima frase della quartina: l'anapesto, di solito ritmo solenne e serio, diviene spigliato, quasi caricaturale, in specie per la sincope sulla *to* di «diletto», una minima di tra crome e semiminime che discendono con un lieve cromatismo; il secondo e il terzo verso della quartina posseggono, nello stesso luogo ritmico, la medesima sintesi: che suona quasi uno sberleffo agli amici, al preoccupato Renato, alla vita. Renato pronuncia una nobile frase con la quale si propone di vegliare sulla sicurezza del suo signore e amico. Naturalmente i congiurati brontolano che forse quella sarebbe l'occasione buona per agire. Un secondo Motivo (*brillante*) è affidato a Oscar, con un colore sfacciato e, diciamo, operettistico: doppiato com'è dagli strumentini sormontati dall'ottavino. Cinque battute a mo' di sviluppo hanno il compito di condurci al secondo Motivo. Riccardo annuncia:

Dunque, signori, aspettovi
Incognito, alle tre
Nell'antro dell'oracolo
Della gran maga al piè.

Il Motivo di questi versi principia con una ironica terzina (una «nota di volta» esce dal La bemolle, essendo Re naturale: è più piccante). Tutta la frase è pronunciata tra pause della melodia, «acciaccature», accenti, una lunga sincope di una minima legata a una semibreve e una semiminima su *tre*; su questa lunga nota gli archi cantano (*fff* e *marcato*) una quintina ascendente ch'è una scaletta con quinta diminuita: è come se Riccardo, parlando, accennasse col volto a uno sberleffo. Terminata la frase col secondo Motivo esso viene ripigliato da tutti: gli strumentini e gli archi lo raddoppiano; il solo Renato s'impone di sospettare per proteggere Riccardo. La scaletta con quinta diminuita si ripete, di nuovo come sberleffo, sotto il lungo *tre* delle voci. Il ritorno al La bemolle maggiore porta a una Ripresa abilmente variata, che svolge a suo modo una funzione di Sviluppo; infine (n. 35 della partitura) una sfrenata Coda: tematica con la sincope della minima, e di andamento discendente. Qui non può negarsi che siamo in un pieno stile offenbachiano, imitato o inventato *ex novo*. E questo è anche il

momento di massima gioia vitale di Riccardo, che tanto di gioia vitale è fatto da comprendervi lo scherzo; nel brano, ripeto, gli si vede lo sberleffo in volto. Momento di massima gioia vitale e anche ultimo. L'ultimo accordo di questo Finale è anche l'estremo della sua gioia; seppur non l'estremo della spensieratezza, visto il comportamento che terrà nell'antro della maga negra.

IV. I destini si mescolano nell'abituato della veggente

Il secondo quadro del I atto si apre con un'introduzione orchestrale. Tre accordi di settima sul quarto grado di Do minore in secondo rivolto a piena orchestra introducono un'atmosfera di terrore. Accentata dal tipico *Fa diesis* grave dei clarinetti e da una misteriosa figura (*pp*) di violini e viole fatta da una terzina montante e ricadente nell'ambito di una terza minore. Un altro accordo di dominante di Do allo stato fondamentale. Ma esso è una plagalità: che mena direttamente a un Motivo (*pp sottovoce*) unisono degli archi in Fa minore. È la melodia-invocazione che canterà Ulrica. La figura ristretta in una terza, ora con aìre ascendente, domina ai bassi su «tremolo» dei violini, mentre il *Do* delle trombe annuncia qualcosa di terribile. Un *crescendo* porta a poche battute transitorie precedenti l'invocazione, o evocazione, della strega al suo infernale padrone.

Qui avanzo un'osservazione. Verdi era, all'epoca di *Un ballo in maschera*, un vero specialista in streghe. Non voglio negare che nel personaggio di Ulrica vi sia qualcosa di enfatico e istrionico. Il fatto fondamentale resta. Ella predice a Riccardo un'imminente morte per un colpo di pugnale vibratogli da un amico. Onde si tratta di una donna legata davvero a potenze occulte e capace di leggere nel futuro. Tutti, e ormai sono tutti, gli allestimenti scenici nei quali ella viene comicamente dipinta come una ciarlatana sbagliano perciò fundamentalmente.

L'evocazione è una cupa melodia in Do minore radicata nel centro della tessitura del contralto e raddoppiata da violini e viole sulla quarta corda. I violoncelli esercitano un ostinato disegno di terzine di semicrome, mentre per terzine di crome vaga la melodia

della maga. Quando tale melodia giunge all'acme del terrore («e delle tombe il gemito / tre volte a me parlò»), si trasforma in un *recto tono* raddoppiato da fagotti, trombe, primi violini e viole. Un *crescendo* al culmine del quale (*pp*), si ode lo squillo in figura puntata degli archi con flauti, clarinetti, fagotti e gli ottoni (salvo i corni) porta all'acme e alla cadenza.

In 6/8 gli astanti, a lei fedelissimi, all'arrivo di Riccardo, per primo, lo respingono comicamente. Le figure si trasformano in un *crescendo* che porta a un'esplosione di Do maggiore. E certo maggiore ha da essere la tonalità: ella ha vinto, il suo padrone la possiede. Grandiosamente preceduta dai fiati, e su di un «ostinato» degli archi in biscrome ascendenti, essa si esprime in Declamato mentre l'ampia melodia della vittoria è cantata dai legni e dalle trombe. L'Aria prosegue in Declamato con la grande melodia emessa da flauti, oboi e clarinetti: scale cromatiche degli archi. Adesso è il culmine: la melodia passa alla voce. Ma dal trionfale diatonismo iniziale acquisisce un teterrimo cromatismo («nulla, più nulla ascondersi»). È cantata in Fa minore con la terza diminuita (La bemolle); strumentini e violoncelli la raddoppiano; trombe e corni ripetono una figura anapestica. Al culmine del *crescendo* (su di un *Sol*) finalmente un accordo di dominante di Do in posizione fondamentale. Ma dopo la cadenza ora ella, padrona, canta l'ampia melodia iniziale raddoppiata da legni e archi sugli anapesti di corni e trombe imprimendole un moto vieppiù ascendente. E perviene alla trionfale cadenza, non senza dapprima una cadenza evitata su di un improvviso secondo grado abbassato (settima di Re bemolle maggiore).

Da questo momento principia una Scena in stile semiserio. Interroga la maga un Silvano, il quale lamenta che avendo per quindici anni servito il Conte quale marinaio non ha ottenuto alcun premio o promozione. Mentre Ulrica gli pronuncia un fausto esito, Riccardo gli nasconde in tasca una borsa di denaro e un brevetto di ufficiale. Come facciamo a dire se la profezia fosse autentica o la maliarda una truffatrice? Certo il fatto si è realizzato. Dopo l'esultanza generale si sente qualcuno bussare all'uscio riserbato ai casi gravi. Un servo di Amelia chiede un colloquio segreto. Tutti

vengono fatti uscire, ma Riccardo resta nascosto.

V. Anche Amelia è innamorata del Conte e si reca a consulto per svellersi dal cuore il sentimento colpevole

Principia un drammatico Duetto in Mi minore. Il Motivo orchestrale è tipico di quelli della razza dell'«agitato». Una quartina acefala precipita sulla dominante *Si*, tocca il *Do* con un'«acciaccatura», tenta di elevarsi, ricade. È il turbamento dell'animo di Amelia. Ella deve svelare un suo mistero: l'amore le suscita «segreta, acerba cura». Con una melodia piena di pathos confessa di aver bisogno d'un rimedio magico per strapparsi dal cuore la passione colpevole. Sul Motivo principale Riccardo, nascosto, esulta. Sempre con la presenza del Motivo principale continuamente modulante, la strega dona il responso. Nel luogo ove pendono i cadaveri degli impiccati, cresce un'erba che va colta a mezzanotte, da lei stessa: messala in mano, Ulrica ne farà un decotto infallibile allo scopo. Il dibattito continua, sempre costruito, quasi sinfonicamente, sul Motivo principale. Ma Riccardo, che tutto ode, delibera di accompagnarla. Modulazione a Mi maggiore: e incomincia un vero Terzetto, la prima acme del quale sono le parole di Riccardo: «Pur ch'io respiri, Amelia, l'aura dei tuoi sospir». Esso continua, dapprima *ppp*, poi giunge alla cadenza. Il popolo richiede di essere udito a sua volta. Il Motivo principale riappare. Amelia fugge, il Motivo principale riappare e si arresta su di un accordo di Mi minore: mezzo ottimo per ripetere il *Do* maggiore.

VI. La maga vaticina che il Conte sarà assassinato a tradimento da un amico. Riccardo tenta di prenderla a scherzo

Qui pare tornare l'atmosfera del mezzo carattere che conosciamo. E Riccardo vuole a sua volta il vaticinio. Canta una canzone in due *couplets* in La bemolle maggiore (che sostituisce l'atteso *Do* maggiore): e tra toni leggeri e altri quasi da *parlando* rossiniano si finge pur egli marinaio e chiede se il mare lo risparmierebbe. Samuel e Tom non sperano quasi più nel loro piano.

Mentre esamina la mano di Riccardo, trombe e tromboni fanno risonare il mortale squillo anapestico. La prima risposta è che si tratta della destra di un «grande, cresciuto sotto gli astri di Marte. Ma oboi, clarinetti e fagotti emettono un lamento straziante. Ulrica è turbata; e supplica il signore - che tale sa trattarsi - di non chiederle più nulla. Su inquietanti cromatismi ella tenta di sciogliersi dall'incarico. Costretta dalla folla, gli annuncia una prossima morte; e non sul campo dell'onore, ma per la mano d'un amico: il primo al quale stringerà la mano. Riccardo sfida tutti i presenti a farlo: e nessuno osa. Qui il Conte canta la celeberrima canzone *È scherzo od è follia*: melodia allegrissima, forse d'allegria forzata. Sono quasi tutte crome interrotte da pause di semicroma. Nello stigmatizzare lo scempio esecutivo che della sua musica si faceva, Verdi indica al primo posto le risatine che, nelle pause, i tenori inseriscono. Persino Beniamino Gigli! Mentre questa leggera e in apparenza scherzosa melodia è il terribile documento dell'animo di chi tenta, ridendo, di non temere qualcosa nella quale ora crede, o almeno della quale teme. Ulrica ha già manifestato capacità divinatorie. Dopo la prima strofe della canzone, Ulrica severamente constata che alcuno dei presenti osa ridere delle sue parole: «che dunque in cor vi sta?». Raddoppiati da viole e fagotti, i congiurati confessano a se stessi di essere impauriti. La seconda strofe della canzone è contrappuntisticamente unita a tutti i commenti; e torna anche il Motivo principale visto all'inizio della Scena. Il virtuosismo è tale che oboi e clarinetti riescono a dispiegare anche la alata e disperata melodia di Amelia cantata durante il colloquio con la maga: ora è affidata a Oscar. Il terribile Concertato si sviluppa a lungo, quasi a voler restare impresso nella mente di tutti. Finalmente penetra Renato, sempre sulle piste del Conte per proteggerlo. Questi gli porge la mano: su di un accordo di Sol bemolle maggiore tutti respirano: saranno innocenti. Ulrica tenta invano di mettere ancora in guardia il Conte. Intanto la folla preme per entrare: l'ha riconosciuto e vuole festeggiarlo. Prima di un banale finale diatonico di festa, un breve Concertato contrappone i sentimenti: Ulrica continua a piangere quello che per lei è un morto.

Nemmeno nel teatro di Mozart, forse, è possibile trovare una

simile commistione di gravità e leggerezza, di tragedia e ironia. Il culmine di ciò si vedrà nel II atto. Il comico si mescola al tragico, che dovrà prevalere: ma si mescola con una mano così geniale che trovar paragoni è quasi impossibile. Certo, vi si anticipa, come ho detto, in più punti l'ēthos del *Falstaff*; ma forse occorrerà arrivare a Richard Strauss per ritrovare Verdi in questo suo rarissimo carattere.

VII. A mezzanotte, Amelia si reca sola nel luogo maledetto a cogliere l'erba fatata. Ma Riccardo l'ha seguita. Il più bel Duetto d'amore della musica italiana

Il II atto si svolge a mezzanotte nell'*ager sceleratus*. Amelia ha trovato il coraggio di recarvisi per cercare l'erba magica da riportare alla strega. Quel che viene chiamato Preludio è un'ampia pagina sinfonica in Re minore principiante con due accordi-«appoggiatura» sulla dominante. Poi una progressione di figure tempestose, fra le quali anche le predette. Scale cromatiche, «acciaccature» su note dissonanti in sincope, poi un'esplosione di tutta l'orchestra su di una figura puntata (croma più semicroma) che dura due battute. Tre accordi pausati che giungono alla dominante: certo annunciano qualcosa d'importante. È una sorta di «secondo Tema» se fossimo in una forma di Sonata; sostituisce il IV-II grado al quinto, essendo tra il Sol maggiore e il Mi maggiore. Ma è qualcosa d'intenso. Deriva dal dialogo di Amelia con Ulrica: è l'ampia melodia *Consentimi o Signore* (n. 56 della partitura), lì nel tono relativamente vicino di Mi maggiore. La cantano i violini primi. Un cupo tetracordo discendente di fagotti e violoncelli le risponde. Quale pathos quando essa viene ripresa da tutti gli archi, senza i contrabbassi: il basso lo fanno i fagotti. Poi la melodia si sviluppa in due battute con malauguranti terzine, e gli accordi tempestosi riprendono. Non si tratta d'un'accozzaglia di dissonanze accostate a caso, giacché all'interno sono incastonate figure dal carattere dell'implorazione imparentate o con quel che abbiamo ascoltato o con quel che udremo. Anche questo è un minuscolo Poema Sinfonico che si spegne su di un pausato accordo di Re minore degli

archi con i timpani.

Segue, nell'ampio arco, il più bel duetto d'amore della musica italiana insieme con quello che chiude il I atto dell'*Otello*. È stato paragonato, non a torto, al II atto del *Tristano e Isotta* di Wagner. Ambedue si terminano tragicamente. La maniera tragica di Wagner è la *vergogna* di Tristano di fronte alla fiducia del Re, che gli è secondo padre e prorompe in contenuti ma strazianti accenti accompagnati dal clarinetto basso nel tenerissimo rimprovero che sente rivolgersi. La maniera di Verdi è il (direi, quasi) surrealismo dei congiurati che incominciano a deridere il cornuto perché la moglie, a sua insaputa, era a colloquio segreto con... il marito, che a sua insaputa sostituisce l'amante. E sarebbe una delle infinite storie di corna borghesi, in specie italiane; non vi fosse dietro un mortale destino perfettamente profetizzato da Ulrica.

Una precisazione. Adopero, lo so, impropriamente, il termine «surrealismo», piuttosto che «straniamento» o «commistione di generi» o altro sinonimo. Il punto è che vedremo Verdi adoperare una tipica scena da farsa comica, teatro di *boulevard* o pulcinellata napoletana, mutandola in crudele sarcasmo per un fine tragico e terribile. Onde una situazione che nel teatro musicale tragico non aveva mai avuto luogo.

Amelia è giunta, sola, al luogo maledetto. Un'ampia Scena, non priva di richiami tematici, le consente di esprimere l'orrore per la sua situazione e il raccapriccio per il luogo ove si trova. La Scena sfocia in un'Aria piena di pathos, nata dall'idea della morte. La voce di soprano si accompagna, in Fa minore, a quella di un corno inglese: la complessità del brano nasce dal fatto che lo strumento solista non esegue la consueta introduzione tematica, ma possiede una melodia indipendente ed espressiva accompagnantesi a quella di Amelia che per frammenti passa in orchestra. L'Aria di Amelia, oltre che meravigliosa, è di grande finezza poetica: una volta che sia riuscita, grazie all'erba fatata, a far sì che «l'eterea sembianza» di Riccardo muoia in lei, che altro resta al suo cuore? Nella seconda strofe, la melodia del corno inglese, quasi immagine dell'amore che ella deve troncare, sovrasta sovrana. Ad Amelia è affidato un melos con carattere - anche - di declamato, mentre l'accompagnamento

degli archi è agitato: terzine acefale e cromatiche dei primi violini. La conclusione disperata della prima parte dell'Aria, quando il corno inglese finalmente tace e Amelia s'impadronisce d'un potere melodico autonomo, è

Su coraggio... e tu fatti di pietra,
Non tradirmi, dal pianto ristà:
O finisci di battere e muor,
T'annienta, mio povero cor!

La cadenza mena a una parte di mezzo ancor più spaventosa della prima. Ossessivamente tutta l'orchestra staffila anacrusi anapestiche in sede debole di battuta su «pedale» di dominante, ed ella ha l'illusione di scorgere un teschio. (Proprio qui l'armatura di chiave abolisce tre bemolle. Saremo in Re minore fin che la sventurata potrà terminare la grande Scena cadenzando in Fa maggiore). Una grandiosa *climax* fatta di scale cromatiche giunge, per una sua contorta via, alla Ripresa dell'Aria vera e propria. Ora la melodia di reminiscenza è affidata a un oboe che sovrasta il corno inglese. E Amelia può dar termine a un pezzo ch'esprime mirabilmente il suo tormento cantando dispiegatamente quell'immagine del suo amore per Riccardo la quale fin a quell'istante era affidata al corno inglese e all'oboe. Posso dirlo? Sono la voce dell'inconscio, più forte della volontà che ragione e onore le impongono.

Improvvisamente si svela Riccardo. Incomincia, in La minore, la prima parte di un lungo Duetto. La Scena possiede un carattere che l'avvicina, in senso melodico, a un'Aria. Amelia tende a respingere Riccardo su di un tipico accompagnamento «agitato»; e pronuncia una richiesta disperata.

Son la vittima che geme...
Il mio nome almen salvate...
O lo strazio ed il rossore
La mia vita abatterà.

Verdi è qui memore d'una situazione simile e d'una melodia ancor più simile. Si ascolti il drammaticissimo Terzetto del II atto de *La donna del lago*: un melos parimenti affannoso è nell'invocazione di Elena *Io son la misera / che morte attendo!...* La

differenza è che Verdi spezza la melodia di Amelia con pause dipingenti l'affanno di lei: è così angosciata che a stento riesce a parlare. La scena agitata si protrae; si vira verso il Mi minore. «Così parli a chi t'adora? / Pietà chiedi e tremi ancora?». Esclama Riccardo. E sulla -o- di ancora uno splendente accordo di settima di sensibile di Si maggiore: ove va a cadenzare. Ella contrappone il Re minore per tentar di nuovo di resistere. Gli rinfaccia d'essere la donna del suo più fedele amico, di colui che gli darebbe la vita. Con uno squisito giro armonico ella cadenza sulla dominante di Fa maggiore; e in questa tonalità Riccardo canta la sua mirabile Aria.

Quando udiamo
Non sai tu che se l'anima mia
Il rimorso dilacera e rode,
Quel suo grido non cura, non ode
Sin che l'empie di fremiti amor?

Proviamo a volgere la memoria ai tenori verdiani che almeno sin qui conosciamo. Un 6/8 a *mezzavoce* che parte da un «levare», accompagnato solo dagli archi. C'è la grazia di un nobile uso alle maniere di corte; ma c'è una tenerezza e quasi una timidezza che fin qui non avevamo incontrate, nemmeno in Ernani. L'Aria è divisa nettamente in due parti. Nella seconda Riccardo piglia forza, sempre tuttavia supplicando. La tessitura si eleva, tocca il *La* in una splendida frase («Quante volte dal cielo implorai); poi ripete, in sapiente *climax*, quasi la stessa frase musicale giungendo al *Si bemolle* («Ma per questo ho potuto un istante, / Infelice, non viver di te?»). Già dalla risposta di lei l'atmosfera si fa più calda e tesa. Per abitudine, Duetti di questo tipo procedono simmetricamente: su diverse parole ci attenderemmo la stessa melodia. Amelia conserva solo il metro di quella di Riccardo; scivola in un appassionato Fa minore, accompagnata da arpeggi di semicrome del clarinetto; a volte l'orchestra l'accompagna, a volte la raddoppia, talora la imita. Le toccano un *Sol bemolle* e un *La*. Riccardo incalza su «pedale» di *Do*, fra *La* minore e *Do* maggiore. E qui il famoso miracolo. La implora di dichiarargli il suo amore, e lo ripete. «Un sol detto, un sol detto». La risposta affermativa pronunciata *dai violoncelli prima che da lei*; analizzo il passo nel paragrafo sugli *Huguenots* di Meyerbeer, e potrà leggersi a pp. 82-4. Il passo successivo, ossia

l'esultanza di Riccardo, la richiesta di Amelia di difenderla dal suo stesso cuore, continuano a essere raddoppiati dai violoncelli, che dell'amore sono ora la personificazione. Un breve «tempo di mezzo» di Riccardo, punteggiato da accordi *ff* dell'orchestra, mena alla seconda, appassionatissima sezione formale del duetto. Riccardo ha proclamato che ogni altro sentimento è estinto dal suo cuore. Ora, accompagnato dall'arpa e dagli archi, senza contrabbassi, disegnanti due biscrome seguite da una semicroma e da una pausa, s'abbandona, con tono che pare fanciullesco, a percorrere i gradi dell'arpeggio di Do maggiore. È uno di quei passi ove solo un tenore raffinato e musicista riesce a non esser enfatico. Il pathos dell'animo suo cresce, e la seconda frase rievoca la melodia ma in un ritmo puntato, ogni nota diventata una croma seguita da una semicroma. I legni e i violini lo raddoppiano con entusiasmo. Questa volta, su parole dello stesso tenore, Amelia gli risponde con la simmetria dei Duetti, nella prima e nella seconda sezione. Un bellissimo e breve tempo di mezzo vede i due ripetersi l'interrogazione, e di nuovo i violini e i violoncelli, poi gli strumentini e i corni, si fanno la personificazione del sentimento. Infine, la sezione a due voci insieme. Solo a volte parallele: ché talora s'inseguono, s'imitano, né ad Amelia è consentito, nonostante tutto, gioire appieno. Solo nelle ultime battute, in questo trionfale Do maggiore, le due voci procedono parallelamente. Il *Tristano* italiano finisce nella luce. Ma in modo ancor più infelice. Giacché agli enigmi metafisici qui si sostituisce la terribilmente terrena faccenda della salvaguardia dell'onore. E non nel senso nel quale è inteso ne *La Traviata*.

VIII. I congiurati sono appostati. Renato accorre per salvare Riccardo. La moglie è costretta a velarsi. Il marito giura che l'accompagnerà alla porta di Boston senza rivolgerle la parola

L'estasi del Do maggiore non dura meno di un istante. In un *allegro mosso*, con le agitate figure anapestiche, principiante in Fa maggiore, giunge trafelato Renato. I congiurati hanno scoperto il Conte con una donna, sono in arrivo e pronti a ucciderlo. Riccardo

dovrebbe fuggire immediatamente, ma si rifiuta perché solo gli preme la sorte di Amelia. Ella minaccia, con una lunga, splendida frase, di sciogliersi il velo s'egli non fugge. Allora il Conte escogita una soluzione disperata. Si fa giurare dall'amico che condurrà fino alla porta della città la donna incognita senza rivolgerle la parola; e lì giunti, prenderà l'opposta direzione. Col suo carattere leale Renato, che ancora una volta ha salvato l'amico, giura.

Incomincia qui l'ultimo numero del Terzetto, ch'è anche una delle pagine di più intensa drammaticità concepite dal Maestro. Re minore, *presto assai, sottovoce*. Ogni anapesto pare una freccia. Le viole e i violoncelli emettono crome con «acciaccature»: e qui scopriamo ancora una diversa espressione attribuita alla notina, un senso di disperato incalzare. La prima a emettere la melodia è Amelia, velocissima e preoccupata solo che l'amato si salvi. Sincopi, note estranee, ma soprattutto il ritmo. Il vero direttore d'orchestra deve renderlo il più veloce possibile a condizione che la rapidità non cada nel comico, e che le sillabe della (ripeto) bella poesia *restino tutte pienamente intelligibili*. Amelia conclude la sua melodia con quattro *La acuti* («Va, va, va, va») e un melisma che tocca il *Si bemolle*. Ciò due volte. I «passi spietati» toccano a Riccardo: «Fuggi, fuggi: per l'orrida via / sento l'orma dei passi spietati». Anch'egli chiude la sua frase all'acuto della tessitura nella sua tessitura vocale, pervenendo a un accordo di La minore; ma durante il suo intervento fagotti e cimbasso aggiungono contrattempo il semitono ascendente della minaccia. La frase di Riccardo è terribile: procede quasi tutta *recto tono*; il concetto è che i congiurati sono infami e traditori, ma traditore dell'amico è egli pure. L'acme del Terzetto è la terza sezione: le tre voci procedono insieme su diversi testi; la tensione si fa insostenibile; finalmente giunge la cadenza in Re minore.

IX. Il velo di Amelia cade. I congiurati a lungo si burlano di lui, che non sa cosa rispondere. Ma l'animo suo è mutato di colpo: si unisce al complotto

Riccardo è fuggito; mentre Renato tiene sotto braccio la donna, i

congiurati li circondano. Sono pronti a colpire. Ma Renato, gridando «Chi va là?», si fa riconoscere. Essi si rendono conto che il loro bersaglio è ancora una volta mancato. Incomincia allora un dialogo cerimonioso e cortigiano, in La bemolle maggiore, sotto il quale percepisci la minaccia. Dapprima Samuel dice di non esser stato fortunato quanto Renato, ch  anche loro avevano un appuntamento galante andato in fumo. Una fulminea modulazione trascorrente per il Do diesis maggiore, dominante di Fa diesis, ricade su di un banale La maggiore. Tom, facendo mostra di scherzare, chiede di vedere il volto dell'incognita. Improvvisamente sorge una disputa, su veloci terzine in La maggiore. L'orchestra porta il segno *crescendo*, ch  tutti hanno le armi in mano. Del *crescendo* fanno parte trilli di ottavini, flauti, oboi e clarinetti: quasi ricordassero che poche battute prima la situazione era tutto uno scherzo: tranne che per due persone, per le quali la pi  terribile tragedia. Amelia si getta fra i combattenti e il velo le cade. Un poderosissimo accordo di Re maggiore di tutta l'orchestra in posizione lata (*tutta forza*) sostiene il *Fa diesis* di Renato che, quasi non credesse, esclama «Amelia!». Dopo che su di un «pedale» di dominante tutti hanno constatato, ecco il colpo di genio. Si bemolle maggiore, *Andante mosso quasi allegretto*. Gl'infami incominciano a prendersi giuoco del cornuto inconsapevole. Una melodia saltellante ma non grottesca (*con eleganza*), «acciaccature» ai violini, trilli al flauto, e i violini che scandiscono tale melodia mentre gli altri archi accompagnano come una canzone scherzosa: ed ecco il testo che le si accompagna.

Ve' se di notte qui colla sposa
L'innamorato campion si posa.
E come al raggio lunar del miele
Sulle rugiade corcar si sa.
Ve' la tragedia mut  in commedia
Piacevolissima - ah! ah! ah! ah!
E che baccano sul caso strano
Andr  dimane per la citt !

Gli strumentini accompagnano gli «ah!» con semicrome precedute da «acciaccatura»; poi continuano a raddoppiare il canto di beffa. A un certo punto violini e viole emettono uno spaventoso «gruppetto» in Re minore. «Cos  mi paga se l'ho salvato!»

pronuncia Renato *recto tono* su di un *Re*. E, sulla ripetizione del «gruppetto», egli e Amelia esprimono indignazione l'uno, dolore e terrore l'altra. Ma l'insulto della beffa riprende a lungo, tanto più incidendosi nel cuore di Renato che continua le sue terribili parole, a volte spezzate in quartine acefale raddoppiate da fagotti e violoncelli.

Così mi paga se l'ho salvato!
Ei m'ha la donna contaminato!
Tal marchio fitto mi volle in fronte,
Macero il core per sempre m'ha.

Renato prende una decisione fulminea: la vendetta, passando coi congiurati. Assolutamente comprensibile nell'uomo; due volte di più in *quell'uomo* e *quell'epoca*. Non siamo alla Corte di Luigi XV o Luigi XVI, né, appunto, a quella di Gustavo III: sull'episodio si sarebbero ricamati epigrammi e il marito, al più, si sarebbe preso *coram populo* un'amante più bella e più nobile della moglie.

Invita i congiurati a casa propria per il giorno successivo. Costoro, pur avendo intuito che la sorte volge dalla loro parte, non decampano, e se ne vanno cantando ancora sarcasticamente. Per quanto - forse - disposto ad aggiungersi loro, Renato gli è stato per troppo tempo nemico: gli va dato un sovrappiù d'umiliazione. Intanto sempre *recto tono*, ricorda alla sposa di aver giurato di accompagnarla alla porta di Boston. Ultime risate. Arpeggi e accordi di Si bemolle maggiore. Cala la tela.

Il teatro musicale non aveva mai visto qualcosa di simile.

X. Renato comprende che la vendetta sarà uccidere Riccardo, non la donna, ed esprime insieme odio e rimpianto per il finito amore. I due congiurati lo raggiungono a casa per concertare il piano. Giunge Oscar a portare l'invito per lo splendido ballo in maschera della stessa sera

Il III atto deve cominciare a casa di Renato. Un breve Preludio orchestrale esordisce con squilli di trombe, tromboni, fagotti e cimbasso, nel ritmo puntato della minaccia. Un brusio di semicrome

conduce ad accordi sulla dominante di Fa minore. Renato si erge di fronte ad Amelia quale giudice severissimo. La discolpa della donna è inutile conato. Egli le risponde solo, sostenuto dagli ottoni, sempre nel ritmo puntato che ben conosciamo: «Sangue vuoi e tu morrai»: su di un regale Mi bemolle raddoppiato da ottoni e fagotti. Questa Scena è percorsa da irrequietudine tonale, dissonanze e modulazioni, ch'è visione, oltre che «parola scenica», dell'estremo turbamento dell'animo dei coniugi. Ella tenta di rispondere vagando verso il Mi minore-maggiore; e questa volta la sentenza in ritmo puntato è a piena orchestra su di un accordo di Do minore. E sebbene egli continui a ribadire con l'inesorabile ritmo puntato ella insiste: il basso e quartine acefale di crome portano la tonalità ben lontano. Le è concessa un'ultima preghiera. Un violoncello solo introduce un'Aria in Mi bemolle minore di straziante lirismo, *Morrò, ma prima in grazia*: ella chiede di abbracciare per l'ultima volta l'unico figlio, che non la vedrà mai più. L'uso dello strumento è squisito: a volte esso s'identifica con lei, a volte le si affratella nella preghiera.

Renato la respinge all'interno della casa. In un rifinitissimo Recitativo il violoncello ripete il canto che accompagnava l'Aria di Amelia, come se si assumesse il compito di rappresentarla. *Un ballo in maschera* è, fin qui, l'Opera nella quale Verdi fa maggior uso, con il suo spiccatissimo senso drammatico, del Motivo «di reminiscenza». Aspre dissonanze accompagnano il canto del violoncello. Ed è come se Renato ne fosse indotto a riflettere. Da ciò che segue comprendiamo quanto complessa sia la sua personalità, che pareva una corazza di protezione e affetto per l'amico, poi una corazza di giudice inflessibile. Riproduco qui una sestina di Recitativo seguita dal testo dell'Aria.

Non è su lei, nel suo
Fragile petto che colpir degg'io.
Altro, ben altro sangue terger dèssi
L'offesa... (*fissando il ritratto di Riccardo*) Il sangue tuo!
Né tarderà il mio ferro
Tutto a versarlo dal tuo falso core:
Delle lacrime mie vendicatore!
Eri tu che macchiavi quell'anima,
La delizia dell'anima mia...
Che m'affidi e d'un tratto esecrabile

L'universo avveleni per me!
Traditor! Che in tal guisa rimuneri
Dell'amico tuo primo la fè!
O dolcezze perdute! O memorie
D'un amplesso che l'essere india! ...
Quando Amelia sì bella sì candida
Sul mio seno brillava d'amor!...
È finita - non siede che l'odio,
Che l'odio e la morte nel vedovo cor.

Il testo dell'Aria *Eri tu* si compone di tre quartine; la forma è bipartita. Assumiamo che anche il violoncello abbia aiutato Renato a stornare il proposito di vendetta dalla donna verso il presunto seduttore. L'Aria, in Re minore, principia con una figurazione dattilica (terzina fatta di una cromia e quattro semicrome; seguono tre terzine di semicrome) ch'è mero accompagnamento, come si trova nel Verdi, all'incirca, di quindici anni prima. Si noti che la dinamica è *mezzoforte*, non il fortissimo adottato (credono di *drammatizzare*) dalla gran parte dei direttori d'orchestra. Ma sulla seconda sede della battuta qualcosa di nuovo: una terzina di fagotti, cimbasso, violoncelli e contrabbassi. Essa, che a volte varia gl'intervalli ma non la sede e la figura, si può considerare un Motivo secondario che ha la funzione di un'idea fissa: la vendetta. Il tratto raffinato è che quando il pensiero di Renato incomincia a volgersi altrove, il sentimento della seconda parte, la terzina si ode, le ultime tre volte, ridotta a «pizzicato» di violoncelli e contrabbassi. La melodia di Renato incomincia *recto tono* e prende slancio verso la zona acuta della tessitura: ma non è mai quella di un *cantabile*. Lo diventa alla cadenza con «gruppetto» sulle parole «dell'amico tuo primo la fè». La cadenza implica una modulazione a Fa maggiore e l'ingresso dell'arpa. Il flauto canta la prima vera melodia dell'Aria. Ed è quella legata alle memorie d'amore che non torneranno più. Straordinario come un rude soldato, che sarà l'assassino del Conte, possegga entro di sé tesori di poesia e di melos (nonché di raffinate armonie) che toccano l'acme sul *Sol naturale* di «brillava». La quartina che incomincia con «È finita» è brevissima, quattro battute: l'Aria si conchiude liricamente col flauto e l'arpa, mentre Renato pronuncia «O dolcezze perdute! O speranze d'amor!» su di un tenerissimo «gruppetto». Per una battuta gli arpeggi sono biscrome, con un segno di *crescendo* fino a

un *forte*, poi due accordi degli archi *pianissimo*.

Perché Verdi conclude l'Aria in questo modo, pur sapendo che Renato ucciderà egli stesso Riccardo? La prima risposta è malevola: perché la chiusa lirica attrae sempre l'applauso. Ma lo stesso avviene con la chiusa che mostra forza e carattere: si pensi all'effetto che suscita la grandiosa Cabaletta *Questa dunque è l'iniqua mercede de I due Foscari*. Quindi la prima risposta è respinta coi fatti. Il Maestro vuol mostrare che il sentimento di vendetta, spostatosi su Riccardo, non è riuscito a uccidere almeno il rimpianto dell'amore - peraltro non ricambiato, o non più ricambiato - di Amelia. *Il guazzabuglio del cuore umano!*

Otto battute del fugato dei congiurati, ora in Do minore ma su di una cadenza d'inganno, li introducono. In un severo Recitativo Renato li fa cerziori d'esser a giorno di ogni loro piano. Nella Scena che segue, basata su di un Motivo saltellante e pausato che legheresti piuttosto alla figura di Oscar o ti parrebbe una melodia di carattere militare, offre quale arra del suo impegno a unirsi a loro la vita dell'unico figlio. Questo orrendo particolare, lo ricordo, è invenzione di Scribe. La Scena si conclude con tre battute marziali di accordi ribattuti e pausati - croma seguita da pausa di semicroma e semicroma - in La bemolle minore, secondo rivolto, che sono il tipico annuncio di qualcosa d'importante. E infatti, dapprima accompagnati da accordi dell'arpa e dei contrabbassi divisi, ai quali si aggiungono a grado gli strumenti orchestrali, essi cantano l'inno *Dunque l'onta di tutti sol uno*. Lo enuncia per primo Renato; gli altri lo seguono. E qua ripeto due osservazioni già esposte. La prima: l'evidente modello del brano non è tanto il giuramento del *Guillaume Tell* (basterebbe la così diversa raffinatezza) quanto *Pour cette cause sainte* degli *Huguenots* di Meyerbeer. La seconda: solo il contenuto delle parole accenna a un crimine preparato, ché il melos e l'andamento appartengono al tipico genere dell'«inno risorgimentale». Ancora una volta considero che il carattere «risorgimentale» della musica di Verdi, fuor di dubbio esistente e forte, viene fatto oggetto di superfetazione. Gli inni o i cori assertivi hanno un genere loro proprio, onde, mutate le parole, la musica può servire a qualsiasi

causa senza alcuna discrepanza.

La - capitale - Scena che segue potrebbe dare adito ai begli spiriti sostenenti l'influenza di Wagner su Verdi. Prescindiamo dal fatto che siamo nel 1859. Di certo non si tratta di un pezzo chiuso, che possiede tuttavia tutta l'intensità melodica d'un pezzo chiuso; inoltre si basa su Motivi riconoscibili e anche tonalmente trasposti in progressione ascendente, che assumono quindi un ruolo drammatico. È un brano spaventoso al quale si giunge gradualmente. La Scena precedente, dopo l'inno, continuava a usare il ritmo saltellante, ma contaminato con frammenti di scala cromatica ascendente; vi s'aggiungono altre figure, delle quali la principale è un «tremolo» cromatico delle viole. I tre disputano sulla primazia del colpo, chi potrà vibrarlo per primo a Riccardo. Renato risponde che sarà la sorte a decidere. Ora vengono i brividi. Le viole divise e i contrabbassi emettono un «tremolo». Le trombe (*pp*) cantano un Motivo che verrà enunciato sei volte più un frammento: è un arpeggio talora ripetuto enarmonicamente e poi in progressione derivante da una trasformazione del Motivo saltellante che gli dà opposto carattere. È palese: nella sua icastica terribilità, data anche dal timbro, simboleggia la voce del fato. Fagotti, tromboni e cimbasso emettono una terzina acefala. Violini e violoncelli cantano una scala cromatica di biscrome che sfocia su di una dissonanza. Credo che molti, ascoltando il passo per la prima volta, l'attribuirebbero a Wagner; e si tratta di una simile sensibilità drammatico-musicale. Durante questo passo Renato inserisce in un vaso tre biglietti recanti ciascuno il nome dei congiurati. Dopo l'ultima scala cromatica entra Amelia annunciante l'arrivo di Oscar. Renato le ordina di restare. Un altro Motivo saltellante di terzine dal carattere militare: sarà Amelia, ch'è terrificata per l'esserne conscia, a estrarre il nome. Durante l'ordine per due volte i timpani, la prima *fff*, la seconda *ppp*, intonano la nota *Mi* in terzina, la ben conosciuta figura della morte. Mentre Amelia si rende sempre più conto dell'infame ruolo assegnatole, il Motivo *del fato* risuona, tre volte consecutive, ora in *Do* minore, dalle voci dei clarinetti, dei fagotti, dei violoncelli e dei contrabbassi, e poi, interrotto ogni volta da una battuta contenente uno squillo di flauto e clarinetto. Un «pedale» di *La bemolle* dei contrabbassi regge un

accordo di Re bemolle in secondo rivolto, un «tremolo» delle viole dipinge quasi fisicamente la mano tremante di Amelia. La sorte ha scelto proprio Renato: mentre questi esulta all'apice della tessitura, Amelia ha compreso esattamente ogni cosa. Un *crescendo* mena alla ripetizione dell'inno con parole mutate (*Sconterà dell'America il pianto*), ma ora è sormontato da interiezioni cromatiche o arpeggiate della sventurata.

XI. Il Quintetto comico con Oscar mentre Amelia trema e pensa a come poter salvare Riccardo

Abbiamo già osservato come Verdi, prima dell'acme drammatica, componga una Scena diversiva dal carattere leggero per acuire, e non distendere, la tensione prima di tale acme. Qui se la trova già nel Libretto di Scribe: ma la musica che immagina è unica. Oscar entra pieno di letizia festiva e di arguzia dando principio a quel che Verdi chiama «Scena e Quintetto». Gli archi *pp* e *con eleganza* accompagnano un piccolo Motivo in Do maggiore con trilli e saltelli: la consueta coppia di croma seguita da semicroma e pausa di semicroma. Indi terzine. È la tipica immagine d'una gioia insieme frivola e innocente, pur non senza una punta di malizia. Il paggio reca l'invito al ballo in maschera per la sera. In Si bemolle maggiore Oscar dà principio al Quintetto (*Di che fulgor, che musiche*) con un Motivo affine a quello del suo ingresso in scena: trilli, crome staccate. All'ottava battuta l'orchestra lo asseconda, in un tripudio di festa. Gioia allo stato puro. La sventurata Amelia non può ch'esser trascinata dallo stesso ritmo, e le toccano persino i trilli: ma canta in Re bemolle minore. Renato pronuncia, in contrappunto ad Amelia, parole terribili: «Là fra le danze esanime / La mente mia sel pinga»). L'efficacia musicale e drammatica del contrappunto di Renato rispetto alla frase di Amelia è straordinaria: tale frase è lunga, si dibatte verso l'alto e il medio della tessitura come Laocoonte fra le spire e cadenza in Si bemolle minore. Intanto, con arpeggi degli archi, i due comprimari, citano, ignari di Verdi, quello che sarebbe stato il titolo dell'Opera: *Una vendetta in domino*. Con Oscar che riprende le sue parole iniziali, ma non sul

loro Motivo, incomincia una sorta di Sviluppo: Renato gli fa contrappunto ritmico, gli altri due un contrappunto all'unisono. Sormonta tutto Amelia, con quartine acefale contenenti il semitono del dolore; esse si prolungano in sincopi discendenti che menano a una cadenza in Si bemolle maggiore. Ella non resiste all'idea che proprio la sua mano abbia designato l'assassino. Ecco il punto per la Ripresa, avanzata da Oscar. Ma è Ripresa variata, giacché egli canta insieme con la voce di compianto di Amelia, la truce gioia di Renato, e il canto parallelo dei due congiurati. L'orchestra raddoppia ancora Oscar nei trilli, e la frase cadenza di nuovo in Si bemolle maggiore. È ora il turno delle quartine acefale, che Amelia e Oscar cantano all'unisono su parole d'opposto significato. Dopo una triade (primo rivolto) sul settimo grado di Re minore, il canto unisono di Amelia e Oscar continua per poco perché ora è Renato a contrappuntare ad Amelia. Una ripetizione integrale del passo principiato con le quartine acefale di Amelia e Oscar incomincia ora e cadenza in Si bemolle maggiore. La Coda, che comincia ora, è un altro brano eccezionale. Il Motivo coi trilli di Oscar diviene lo sfondo orchestrale: e i personaggi tornano a un rapido Declamato, per lo più *recto tono*. Al flauto il compito di cantare le quartine acefale di crome dell'angoscia di Amelia. Intanto i congiurati s'accordano sull'abito che indosseranno per riconoscersi e sulla parola d'ordine. Tale parola, *Morte*, è pronunciata *fortissimo* a tutta orchestra e da tutti i personaggi (Oscar e Amelia hanno una sillaba di un loro diverso discorso) su di un accordo di Si bemolle maggiore. Con una loro piccola ascesa cromatica i due soprani si portano a sormontare il secondo accordo *fortissimo* sul «-te-» («potessi») e sul «-re-» («sarete») della frase che ascendendo li porta al *Si bemolle* conclusivo: ma frase e *Si bemolle* significano concetti opposti dei due, e vigorosi accordi chiudono la scena.

Il Quintetto può apparire lungo: in effetto, contiene una ripetizione letterale posta da Verdi per soli motivi di forma musicale. Ma, appunto, tale forma musicale occorre cernere per comprendere la *ratio* dello straordinario brano: il quale è un esempio tra i più alti dell'arte di Verdi di raffigurare simultaneamente diversi e anche opposti sentimenti di più personaggi. In ciò, egli è il vero erede di Mozart; e i tagli cosiddetti

«di tradizione» apportati al brano, per un risparmio di non più di pochi secondi, offuscano la visione della forma e sono da condannare senza appello.

XII. Riccardo, solo nel suo appartamento, ha deciso, per onore, di reinviare immediatamente Amelia e Renato in Inghilterra. Ma rievoca ancora una volta la bellezza e l'amore della donna e decide di recarsi alla festa per vederla l'ultima volta, incurante degli avvisi della congiura

Eccoci all'ultimo monologo di Riccardo. Il valore della pagina, che riesce a congiungere pathos, tenerezza, rimpianto, senso cavalleresco, contribuisce a renderlo uno dei più belli - e anche uno tra i più originali - dei personaggi di Verdi.

La Scena principia con il canto dei violini, che ripetono la melodia de *La rivedrà nell'estasi*. Da attesa, è fatta rimpianto per qualcosa che doveva essere, non fu e non sarà. Il La bemolle maggiore è ombrato. La melodia cadenza e sei accordi *fortissimo* di crome sembrano riportare il Conte alla realtà. «Forse la soglia attinse, / e posa alfin», è la sua speranza. I violini cantano sulla quarta corda l'incipit della melodia principale. Durante la Scena Riccardo annuncia di aver deciso di ordinare che Renato e Amelia tornino il giorno successivo in Inghilterra. Ma di continuo il Tema *dell'amore* echeggia in orchestra. Particolarmente toccante è dopo le parole «l'immenso oceàn ne separi / e taccia il core». E ancora. Finché tre battute degli archi conducono al Mi bemolle maggiore dell'Aria *Ma se m'è forza perderti*. La decisione presa contrasta con l'amore che resterà eterno. La prima frase si chiude con una pateticissima cadenza in Do minore su «chiusa la tua memoria / nell'intimo del cor». Il pensiero di Riccardo ora è oppresso da una nuova inquietudine: che il rivederla alla festa annunci «l'ultima ora del nostro amor». Il canto prosegue con assoluta naturalezza in Do maggiore: e su questa tonalità la lunga frase cadenza. Viene ripetuta in Do minore: *les intermittences du cœur*.

Subito dopo la cadenza penetra nella stanza il suono festivo della banda, una qualsiasi Polka. Intanto Oscar gli porta la lettera con

l'avviso che alla festa l'uccideranno. Or si vede che la banale Polka ha pur essa una funzione drammatica, lo sfondo indifferente di un momento tragico. Naturalmente, il Conte si rifiuta, non già di prestar fede all'avviso: non vuole che, prestandogli fede, si possa scorgere in lui un timore. E la sublime conclusione della Scena è questa.

Sì, rivederti, Amelia,
E nella tua beltà
Anco una volta l'anima
D'amor mi brillerà,
Mi brillerà d'amor!

Probabilmente Verdi ha aggiunto alla quartina un verso, facendone una quintina. Il primo verso è cantato sul Motivo *dell'amore* (*La rivedrà nell'estasi*); il secondo su di un appassionato arpeggio di un accordo (incompleto) di dominante di Re bemolle maggiore che, inatteso, cadenza su di un accordo di Do maggiore; il terzo sul Motivo *dell'amore* modificato fino a portarsi verso l'alto su di un *Si bemolle* coronato; il quinto porta la corona sul *La naturale*; e la cadenza in Fa, su fanfare che annunciano l'esplosione della festa.

Un'osservazione liminare. Fra il primo e il secondo verso della quartina v'è una pausa; il secondo possiede un *La bemolle* sul quale ogni tenore fa una lunga corona: e la banda attacca solo dopo la pausa di croma del *Sol* che conclude la frase. Fino a pochi anni fa la banda interna non poteva vedere il direttore d'orchestra; oggi c'è la telecamera. Onde la frazione di secondo dell'attacco è dipesa, prima della telecamera, solo dalla particolarissima abilità tecnica del direttore d'orchestra. Si ascolti l'incisione dal vivo della recita al Teatro Comunale di Bologna del 1961 diretta da Oliviero de Fabritiis per comprender meglio ciò che dico.

XIII. La festa è al culmine. Nella sua ingenuità Oscar, abilmente interrogato da Renato, gli confida quale sia l'abito mascherato del Conte

La festa col suo Motivo è annunciata in modo che non potrebbe

esser più trionfale. La figura anapestica che interrompeva il monologo del Conte risuona a tutta forza rimbalzando dalla banda all'orchestra: è un semplice *Fa*, nota dominante del Si bemolle maggiore. Poi una progressione ascendente di crome porta finalmente al Motivo *della festa*, cantato dal coro sostenuto dalla banda (*Fervono amori e danze*: si noti l'errore di prosodia: *fervòno*). La vivacità è resa più intensa da forti accordi contrattempo dell'orchestra. Dopo l'esplosione festiva, la banda, che li accompagna, deve ridursi di numero per dar modo ai personaggi congiurati di parlarsi a voce bassa. Ma Renato è convinto che Riccardo non parteciperà al convito. Il fato mette la catastrofe nelle mani di Oscar. Egli ha riconosciuto Renato e attacca discorso. Con volpina astuzia, questi lo interroga facendo l'ingenuo. Apprende che Riccardo è presente al ballo; e, sempre facendo l'ingenuo, gli chiede quale sia il domino da lui indossato. Il paggio canta allora una deliziosa canzone in Sol maggiore, *Saper vorreste*: tripartita. È tutta percorsa di «staccato» picchettato, di ironici «tra la la la», che sono raddoppiati dalla parte acuta degli strumentini, ossia fagotti eccettuati: pur essi nella posizione più acuta loro concessa. Il Motivo principale è costituito dalle parole *Oscar lo sa, ma nol dirà*. Dopo la prima strofe ottavini e flauti, con i violini primi e secondo, rispettivamente all'ottava, cantano una scaletta di quartine di biscrome discendenti che si termina con una settima scaletta e una cadenza in Sol: la trasposizione musicale d'un irriverente sberleffo fatto dal ragazzo al potente cortigiano. La seconda strofe incomincia liricamente e si termina ancora, come la prima, con i «tra la la la / la la la / tra la la la / la la la / tra la la la / la la la» raddoppiati irriverentemente da ottavino, flauti e clarinetti. La terza strofe è una ripresa variata della prima che si termina con la sua ripresa variata, l'arpeggio in Sol maggiore dal *Re centrale* al *Si*, e la chiusa orchestrale delle scalette di biscrome.

Ripresa dell'*Allegro vivacissimo* con la banda *Fervono amori e danze*. Dopo una frase costituita dal dialogo fra orchestra e banda, Renato riacciuffa il paggio. Di nuovo il dialogo è accompagnato dalla sola banda. E qui il consumato cortigiano inganna il ragazzo. Gli spiega di aver cose importanti di governo di che parlargli, e ch'è interesse per Oscar di rivelar l'abito: se il colloquio immediato non

avvenisse, ne sarebbe rimproverato. È molto notevole come Verdi sappia attribuire a Renato modi leggeri e scherzosi nonostante l'intimo turbamento: perfetto autodominio. Il ragazzo è pur sempre un semplice di fronte a un uomo maturo e importante: cede: «Veste una cappa nera, / con roseo nastro al centro». Così l'ingenuità ha perduto Riccardo; ma Oscar non poteva immaginare che l'incipiente orrore provenisse dal più caro amico del suo signore. Seconda Ripresa completa di *Fervono amori e danze*; e immaginiamo che durante questa Renato si aggiri inquieto per trovare il Conte; dunque la Ripresa ha funzione drammatica più che musicale.

XIV. L'orchestrina d'archi. Amelia tenta disperatamente di indurre Riccardo a ritirarsi. Parlano anche d'amore. Ma l'ultima parola del Conte è Addio! In quell'istante Renato lo pugnala

Adesso avviene un fatto che, sotto ambo i profili, riveste enorme importanza. La banda se ne va; e sul palco ne appare una minuscola, fatta di due violini, due viole, due violoncelli, due contrabbassi. (Come non pensare all'influenza avuta da questo passo capitale su *Capriccio* di Strauss?). Al piccolo complesso è affidata una delicatissima Mazurka-Minuetto, nel corso della quale Riccardo dovrà morire. Quale più efficace sintesi del carattere del protagonista? Essa prosegue, affatto ignara della tragedia che sta per avvenire in scena. Intanto Amelia, in domino bianco, l'ha riconosciuto: lo supplica di fuggire; egli le domanda se l'avviso poco prima ricevuto provenga da lei. Ella non vuole rivelarsi, ma in Re bemolle Riccardo prorompe: «Invan ti celi, Amelia, / Quell'angelo tu sei!». Il Re bemolle s'instaura nell'armatura di chiave. Al settetto solistico sul palco s'aggiunge un quintetto d'archi dell'orchestra in buca. Il suono è quello d'un'atmosfera di fatata felicità. Amelia, disperata, tenta di allontanarlo dalla sala. Suona terribilmente sinistro il *Re bemolle* a lungo tenuto del primo fagotto là ov'ella pronuncia «Cadavere domani / Sarai se qui rimani». Questa, che dovrebbe essere una Scena, e ne ha il connotato formale, si rivela essere un vero Duetto d'amore. L'ultimo tra Riccardo e Amelia: e di

troppo. Verdi mette sull'avviso: crescendo e stringendo il tempo. Riccardo ha preso una decisione, ha firmato un decreto; ma con contraddizione meravigliosamente romantica ora continua a supplicare Amelia d'amore. Proprio in tale istante egli riprende il dominio di sé. Il primo violino dell'orchestra emette una duina di biscrome terminante su di una semiminima: Sol-La-Si bemolle alternato a Sol-La-doppio bemolle e progressione. Le consegna il decreto che la reinvia in Inghilterra col marito. E le sue definitive parole sono:

Anco una volta addio!
L'ultima volta addio!...

Le due voci pronunciano *addio* legate per terze. Renato, che ignora tutto, ode solo l'ultima parola, *addio!...*, è sicuro che la parola significhi *arrivederci*: ecco l'effetto della puerile e ignara stoltezza di Oscar. Vibra il colpo pronunciando «E tu ricevi il mio!», mentre l'armatura subitanea muta in La minore. Si scatena l'agitazione generale. Scale cromatiche mentre si ricerca il colpevole: ch'è immediatamente catturato su di un accordo di Do maggiore. Il coro prorompe nella manifestazione d'obbrobrio. E qui un colpo di genio del quale solo Verdi sarebbe stato capace. Dal palcoscenico, il settetto strumentale non ha udito nulla: e mentre il coro urla, e dopo che si apre un terribile silenzio, esso continua a suonare il suo Minuetto. Con un fil di voce, interrotto, il morente ordina di lasciar libero il suo assassino. Solo qui l'orchestrina si ferma. Ci spostiamo verso il Re bemolle maggiore che, con la sua dolcezza, fa sentire la morte da santo laico - un altro! - di Riccardo.

XV. Riccardo muore perdonando con grazia e rivelando a Renato l'innocenza di Amelia. La vittoria autentica è di Samuel e Tom, i due incolori congiurati

Quattro violini soli, nel vuoto, fanno un disegno per terze. Solo il clarinetto fa udire lo spettrale *Sol* grave, preceduto da «acciaccatura». Riccardo riesce a pronunciare, rivolto a Renato:

Ella è pura: in braccio a morte
Te lo giuro, Iddio m'ascolta:

Qui incomincia un dolcissimo arpeggio del clarinetto.

Io che amai la tua consorte,
Rispettato ho il suo candor.
A novello incarco asceto
Tu con lei partir dovevi...
Io l'amai, ma volli illeso
Il tuo nome ed il suo onor!

Le trombe emettono uno squillo ferale.

Amelia e Oscar piangono il loro dolore, Renato, sbalordito insieme che pentito, esprime la consapevolezza della sua infamia: scale cromatiche dei primi violini rappresentano lo sconcerto generale per l'atto subitaneo.

Le ultime parole di Riccardo, accompagnate da sestine dei violini e poi arpeggi dell'arpa, mentre pare che si apra il cielo.

Grazia a ognun: signor qui sono:
Tutti assolve il mio perdono...

Poi il Conte saluta tutti, e la *diletta America*. Mario Soldati scrive che Riccardo stava per dire *Ame... lia*, e la sua grazia da nobile l'ha fatto correggere senza una semicroma di esitazione in *America*. Non è un *parce sepulto*: è il morente che *parcet* all'assassino. Come volete che Riccardo-Gustavo non sia uno dei personaggi che amo di più?

In nove battute di *allegro* e accordi in sincope tutto è finito, in senso drammaticamente sconsolato.

Verdi avrebbe potuto scrivere un finale trasfigurato, e di nuovo non l'ha fatto. Chiude bruscamente in tempestosi accordi di Si bemolle maggiore (non minore, come per Gusmano). Forse qui si può trovare la risposta all'interrogativo che mi ponevo intorno al finale dell'*Alzira*. Gusmano e Riccardo muoiono nel *parcere*. Il primo è un uomo feroce e ingiusto che si redime perdonando nell'imperativo di Cristo. Riccardo è, ben vero, un Inglese della metà del Seicento. Ma il suo carattere è modellato su quello di Gustavo III, che doveva essere scettico e forse fatalista. Riccardo perisce perdonando perché è un'anima nobilissima: ma anche

perché, in quanto Gustavo, per lui tutto è nulla. È tesi assurda?

Uno dei capolavori del Maestro e una delle Opere più care al mio cuore non è solo, come giustamente insiste la letteratura, una inedita e geniale mescolanza di tragico e di comico: alla bevanda si aggiungono grazia, eleganza, elevatezza spirituale, intensità spirituale. E anche qui vediamo come la conclusione sia la sconfitta per i migliori: Riccardo muore anzitempo, Amelia è consacrata a un dolore imperituro, Renato, per nulla affatto privo di nobiltà ma troppo credulo, all'imperitura memoria del suo tradimento. Mi ripeto: i soli vincitori sono Samuel e Tom, come ne *I promessi sposi* il vero vincitore è don Abbondio.

Ho già ricordato che il duca di Berry venne pugnalato a morte all'uscita dell'Opéra, ancora in Rue Richelieu, il 14 febbraio 1820: mentre agonizzava per terra, in sala continuava la musica. Giunse dalle Tuileries Luigi XVIII. Il Duca chiese il perdono per l'assassino e spirò fra le braccia del Re in lagrime; che gli baciò la mano e gli chiuse gli occhi. Chi sa se Verdi fosse a conoscenza del terribile episodio, del quale la sua musica pare un'ulteriore sublimazione.



¹ *I copialettere*, cit., pp. 361-3.

² Fabrizio Della Seta, *Verdi musicista. Sul Preludio di «Un ballo in maschera»*, in *Cara Scientia mia, Musica. Studi per Maria Caraci Vela*, Pisa, ETS, 2018.

³ Budden, *op. cit.*, vol. II, p. 392.

⁴ *Carteggi Verdiani*, cit., vol. I, pp. 219-75.

CAPITOLO DODICESIMO

Le Trouvère: il trionfo della vendetta

I

Chi è davvero Azucena?

Il successo de *Il Trovatore*, seguito a quello del *Rigoletto* dopo l'intervallo di due anni (1851-1853), insolito per i tempi compositivi del Maestro in quel periodo, comportò quale conseguenza quasi immediata che l'Opéra ne chiedesse a Verdi un'edizione atta a esservi rappresentata. *Les Vêpres siciliennes* si erano ben affermate, sebbene non fossero state riconosciute per la loro autentica altezza artistica. *Il Trovatore* può apparire Opera meno complessa sotto il profilo psicologico e politico; di certo possiede melodie più spianate e riconoscibili. Inoltre, la trama, con l'esotismo spagnuolo in parte sottolineato dalla musica di Verdi, con una tenebrosa leggenda medioevale nella quale entra anche la magia nera, pare un perfetto soggetto da Grand-Opéra anni Trenta. Onde *Le Trouvère*, allestito nel gennaio del 1857. Lo spazio di tempo intercorrente tra la prima Opera e la versione francese è assai minore di quello fra i due *Macbeth*; e anche le differenze fra le due versioni sono di assai minor peso quantitativo, nonché meno profonde quanto alla struttura, al carattere e alla natura del capolavoro. Il rapporto fra le due versioni è più stretto persino di quello fra *I Lombardi* e la *Jérusalem*. Prima di trattare dunque della mite metamorfosi, vorrei violare la regola generale di questo libro; e avanzar qualche idea interpretativa sul *Trovatore* in quanto tale. Non nuova né particolarmente originale; ma per me importante.

Come tutti sanno, l'Opera deriva da un dramma spagnuolo rappresentato per la prima volta nel gennaio del 1836, *El Trovador*, di Antonio García Gutiérrez, importante sia come letterato che come uomo di cultura. Non sappiamo chi l'avesse segnalato al Maestro; e si suppone gliel'avesse tradotto Giuseppina. Il poema drammatico italiano si deve a Salvatore Cammarano. Ed è l'ultima opera del poeta napoletano, il quale morì avendola quasi finita ma lasciando l'ultimo tocco, su scelta di Verdi, al suo giovane adepto Emanuele Bardare. Il rispetto onde Cammarano era unanimemente circondato rendeva i rapporti di Verdi con lui più complessi e cerimoniosi che non fossero quelli con Piave. Si davano il «Voi»; e là dove a Piave il Maestro semplicemente ordina, con Cammarano cortesemente prega, e motiva anche la richiesta con spiegazioni che a Piave non perderebbe tempo a dare. Sappiamo dunque di più sulla genesi del *Trovatore* che non su quella di altre Opere; le straordinarie notizie da noi possedute su quella del *Rigoletto* si debbono agli ostacoli della censura, altrimenti sarebbero restate inesprese.

Il poema drammatico del *Trovatore* è oggetto di scherno più di qualsiasi altro musicato da Verdi; e si dimenticano dell'*Ernani*! Non per la parola poetica, ché quella di Cammarano è sempre alta. Per la sua inverisimiglianza teatrale e per il suo appartenere a un Romanticismo insieme gotico, pittoresco, eccessivo. L'inverisimiglianza c'è: e deriva in fatto dal dramma originario, ove in un idealizzato mondo cavalleresco si introduce una truce storia di stregoneria e di vendetta. Inutile dire che la lettura del dramma spiega la vicenda in maniera più piana e, per così dire, persino verosimile. I caratteri sono più ombrati; vi sono sottigliezze psicologiche maggiori; Leonora è assai diversa, proprio per la sua complessità, rispetto a quella che sorte dal Libretto di Cammarano. Ma non tanto questa dell'oscurità del Libretto è la spiegazione: la quale risiede, al solito, nella concisione che Verdi pretende e ottiene dal poeta nello stendere i versi della storia. Sicuro com'è della potenza d'ambientazione e ricreazione psicologica della sua musica, egli qui non si cura né di trapassi logici né di giunture drammatiche. Fra il Dramma e il Libretto v'è una differenza fondamentale: Cammarano deve omettere una scena

importantissima, il monologo di Manrique rivolto a Leonor del IV atto, nel quale egli narra di un incubo da lui avuto, *No temas, no; tan sólo ha sido*. Si tratta di una pagina indispensabile per comprendere la stessa struttura del Dramma; ma il miracolo è che Verdi, con mezzi puramente musicali, riesce a trasfonderne il senso in alcuni capitali luoghi dell'Opera, facendolo parimenti agire in senso drammatico e, quasi subliminalmente, conoscere allo spettatore.

Mi sarà necessario riassumere brevissimamente la trama dell'Opera, ancorché sia notissima a tutti. Aragona del XV secolo¹. Il protagonista tenorile, Manrico, il quale è poeta e cantore, ossia un *Troubadour* di una tradizione occitanica di secoli prima e finta ancor viva, è un cavaliere d'oscura origine, ma nobile d'animo e valoroso, il quale aderisce alla ribellione di Fernando de Antequera contro il Re legittimo, il conte di Urgel. Dalla parte del Re, il conte di Luna, appartenente a uno dei più nobili casati aragonesi, il baritono. Ma il perno della vicenda si svolge assai prima che essa abbia avuto principio, ed è narrato nell'antefatto, nell'Opera fungente da Prologo. Il conte di Luna, bambino, aveva un fratello minore. Una notte, dormendo la nutrice di lui al suo fianco, una vecchia zingara, dotata dei connotati e anche degli apparecchi della stregoneria, venne rinvenuta nella stanza dell'infante. Catturata, dichiarò di aver voluto solo trarre l'oroscopo del fanciullo; ma questi incominciò a deperire immediatamente. Era stato affatturato. Nel dramma di Gutiérrez si dichiara un particolare di estrema importanza omissa nel Libretto: la strega viene bruciata viva, e subito dopo la sua morte il piccolo si risana. Ciò rileva a mio avviso moltissimo, giacché l'Autore narra di una vicenda di stregoneria *effettiva*, non immaginaria. Ma la strega ha una figlia, che ne ripete fattezze e carattere. Condotta al rogo, ordina a costei di vendicarla. Garcia, il piccolo affatturato, scompare; viene solo trovato un cadavere infantile arso a mezzo. La strega figlia ha attuato la vendetta incenerendo il bimbo come bruciata fu la madre sua. Or Manrico vive con una comitiva di zingari di Biscaglia dei quali fa parte la strega figlia, Azucena, il mezzosoprano; pur essendosene distaccato per andar a combattere sotto lo stendardo dell'usurpatore. Azucena ha sempre asserito d'esserne la madre. In

un monologo, ch'è il centro drammatico dell'Opera (*Stride la vampa*), ella gli narra d'aver compiuto la vendetta: d'aver bruciato il piccolo Garcia. Ma nell'empito di un delirio di verità, si lascia sfuggire: *non aver ella ucciso il figlio del Conte, sibbene il rampollo suo proprio*. Manrico le chiede dunque chi davvero egli sia; e la strega si contraddice, cercando di negar valore alla sua affermazione quasi frutto di insania e ribadendo con forza d'esser la madre del cavaliere.

La vicenda possiede naturalmente anche un intreccio d'amore. Manrico è innamorato della nobilissima Leonora, dama d'onore della Regina; benché d'oscura origine ne è ricambiato con tutta la violenza e la delicatezza di una delle più belle anime femminili da Verdi create. Ma innamorato di Leonora è anche il conte di Luna, e con la stessa veemenza di Manrico. Questi, sia detto in via incidentale, non è il baritono «cattivo» di tante trame operistiche, ma è dotato di nobiltà, virilità e capacità d'amore così delicato e intenso da non esser inferiore allo stesso Trovatore. A me pare uno dei più bei caratteri baritonali di Verdi, pur se prima e dopo di lui ve ne sono di altissimi.

Ecco tracciata la cornice esterna. Il quadro va riempito con una storia tanto imprevedibile quanto nuova. Azucena è in apparenza dominata da due sentimenti di pari peso: l'amore per il figlio (ch'ella lo creda *a tratti suo, o che mai lo abbia tale creduto*); e l'imperativo della vendetta. Nel III atto ella viene catturata mentre si aggira intorno al campo del Conte. Interrogata, divaga e mente, pur ammettendo d'esser madre di Manrico. Il vecchio uomo d'arme Ferrando, che aveva già militato con il Conte padre, durante l'interrogatorio la riconosce: è lei la figlia della strega, l'autrice del terribile sacrificio umano sull'infante. Quel rogo, che l'ossessiona perennemente, le sarà destinato il giorno successivo.

Leonora, creduto morto Manrico nello scontro con che si chiude il I atto, aveva intanto deciso di monacarsi: nulla nella vita aver per lei più senso. Ma nel corso del II atto sia Manrico che il Conte divisano di rapirla sullo stesso altare. Dalla battaglia vincitore esce il Trovatore, e Leonora fugge con lui. Nel III atto i due si sposano in una cerimonia ch'ella sente già percorsa da un funebre presagio.

Non fanno in tempo a consumare le nozze, che un messo porta la notizia della cattura di Azucena e dell'imminente rogo. Invasato dal desiderio di salvarla, Manrico abbandona tutto e parte per l'impresa.

Il IV atto incomincia di fronte alla torre dei prigionieri di Stato. Apprendiamo che il Trovatore è stato sconfitto dal Conte, catturato e condannato alla decapitazione. È notte, ed egli vi veglia con Azucena. Leonora vi giunge. Supplica il Conte di liberare il suo amato; di fronte a sempre più violenti rifiuti, compie l'estremo sacrificio: si offre al Conte in cambio della vita di Manrico. Esultante, il guerriero accetta; ma Leonora gli ha fatto un voto mendace, giacché all'atto stesso che il Conte pronuncia imperiosamente «Colui vivrà!», ella alza il castone dell'anello e nascostamente ingerisce un veleno. Morire, piuttosto che tradire l'uomo che ama. Penetra nella prigione, chiede a Manrico di fuggire all'istante. Questi si attarda per indagare a qual prezzo ella abbia ottenuto la sua salvezza; immagina che sia per darsi al Conte; le maledice. Ma l'effetto del veleno è troppo rapido: ella spira ai suoi piedi. Manrico non fa a tempo a pentirsi che il Conte lo invia immediatamente al ceppo; Azucena, portata al rogo, ha modo di rivelare al Conte che la testa appena rotolata è quella di Garcia. «Egli era tuo fratello!». E l'Opera si chiude, in precipitosa velocità, con queste parole pronunciate da Azucena: «Sei vendicata, o madre!».

Il Trovatore succede immediatamente al *Rigoletto*. Ambedue i capolavori hanno a personaggio principale un *estraneo*, un *alieno a ogni ordine sociale*. Lui, infame, buffone e deforme. Lei, zingara: una razza per millenni vagante e posta ai margini di ogni categoria civile e culturale. E strega. Altrove ho scritto: quasi sempre in cielo stanno le madri di Verdi. L'eccezione è Azucena. Questo sol fatto le attribuisce un rilievo eccezionale nell'ambito di tutta l'opera di Verdi, del quale protagonista è simbolicamente sempre un Padre. E tuttavia. Primo: Azucena è una falsa madre. Secondo: ama davvero ella Manrico, come da tanti teneri accenti parrebbe? O non è ella un'anima diabolica, la quale, *per intervalla insaniae* ama Manrico che - lo ripeto: a tratti - crede suo figlio? Anima diabolica ch'è

invece concentrata solo sulla vendetta per la propria madre, come lei strega e arsa viva? E non è in realtà Manrico il solo strumento possibile della sua vendetta? Ella tale vendetta paga col rogo: ma può far sì che il Conte uccida il proprio fratello, ossia Garcia. Ella, che ha già compiuto un sacrificio umano, bruciando il suo proprio figlio: col che ha preparato la vendetta che ne segue...

Oltre che strega, Azucena è segnata da psicopatia: lo sdoppiamento della personalità: che la porta a nutrire a tratti un reale amore per Manrico - se fosse simulato, la sua psicopatia sarebbe diversa. Che l'amore per Manrico sia reale, lo mostra la meravigliosa melodia del II atto con la quale ella tenta d'impedire a Manrico di correre pericolo quando ancora non è guarito dalle ferite ricevute nello scontro col Conte, *Perigliarti ancor languente*. Questo è vero amor materno. Ma si potrebbe aggiungere: perché ella vuole che Manrico non muoia? Perché perirebbe in combattimento e non catturato per salvare lei (che - possiamo osarlo? - si è fatta prendere di proposito). Così facendo determina ch'egli sia giustiziato sotto i suoi occhi: *Sei vendicata o madre!* Tutto questo è di Verdi e poco di Gutiérrez. Allora forse Azucena non è psicopatica.

Meraviglioso è che un'anima nobile (e anche, or lo sappiamo, un sangue nobile) come Manrico possa amare filialmente un personaggio così abietto. Allo stesso modo, però inverso, l'infame Rigoletto un parallelo, e ancor più forte e tenero amore nutre, per la figlia Gilda. Un altro tratto accomuna i due alieni: l'ossessione per la vendetta. Che mette capo, tuttavia, a risultato opposto. Il fatto che l'amore di Azucena per Manrico sia autentico, e tuttavia ch'egli sia per lei solo lo strumento della vendetta: ciò rende la donna un vero demonio. Intenerirsi su di lei e sui suoi accenti d'amore per Manrico significa non aver compreso nulla e di Gutiérrez e, soprattutto, di Verdi. Il quale, per la sua davvero shakespeariana equidistanza, riesce tuttavia a dar alla strega accenti commoventi quando ama il (non) figlio nonché strumento del suo diabolico piano.

Interrompo qui la trama del discorso per riprodurre integralmente una lettera di Verdi a Cammarano scritta da Busseto

il 9 aprile del 1851. Essa mostra con quale chiarezza drammatica il Maestro individuasse una trama che il poeta faceva ancora fatica a capire. E mostra, di nuovo, come, senza aver avuto ancora il poema drammatico, Verdi avesse già creato nell'immaginativa le grandi linee musicali della sua Opera.

Caro Cammarano,

Ho letto il vostro programma, e voi, uomo di talento e di carattere tanto superiore, non vi offenderete se io, meschinissimo, mi prendo la libertà di dirvi che se questo soggetto non si può trattare sulle nostre scene con tutta la novità e bizzarria del dramma spagnolo, è meglio rinunziarvi.

Parmi, o m'inganno, che diverse situazioni non abbiano la forza e l'originalità di prima e che soprattutto Azucena non conservi il suo carattere strano e nuovo; parmi che le due grandi passioni di questa donna, *amor filiale e amor materno*, non vi siano in tutta la loro potenza. Per esempio non amerei che il Trovatore restasse ferito nel duello. Questo povero Trovatore ha sì poco per lui che se gli togliamo valore che cosa gli resta? Come interessare Leonora sì alta di rango? Non mi piacerebbe che Azucena facesse il racconto ai Zingari; che nel pezzo concertato, 3a parte, dicesse: *Tuo figlio fu arso vivo*, etc. etc... *ma io non v'era* etc. etc.; e finalmente non la vorrei pazza da ultimo. Desidererei che lasciate la grand'Aria!! Eleonora non ha parte col Canto dei morti e la Canzone del Trovatore, e mi sembra questa una delle migliori posizioni per un'Aria. Se temete di dar troppa parte ad Eleonora, lasciate la Cavatina. Per esprimere meglio il mio pensiero vi stenderò più dettagliatamente come io sento intorno a questo soggetto.

PARTE 1a - Prologo

1° Pezzo. - Sta bene il Coro e Racconto dell'Introduzione. Sopprimere la Cavatina-Leonora e fare un grandioso.

2° Terzetto, cominciando dal recitativo De Luna, Canzone-Trovatore, Scena-Leonora, Terzetto e sfida etc. etc.

PARTE 2a

Zingari, Azucena e Trovatore ferito in battaglia.

3° Zingari cantano un coro strano, fantastico. Mentre bevono, Azucena intuona una canzone lugubre: i Zingari interrompono perché troppo funesta. «*Funesta come "la storia che ne fu l'argomento!" "Voi non la conoscete..." (Sarai vendicata!)*». Queste parole scuotono il Trovatore che fino a questo momento sarà rimasto profondamente assorto. L'alba sorge ed i Zingari si disperdono sulla montagna ripetendo qualche strofa del loro canto, etc. Il Trovatore, rimasto solo colla madre, prega raccontargli la storia che tanto lo fa inorridire. Racconto, etc. Duetto con Alfonso², tenendo forme libere e nuove.

4° Duetto con Alfonso. - Non mi pare conveniente che Azucena faccia il racconto in presenza dei Zingari lasciando sfuggire qualche parola che il figlio di De Luna fu da lei rapito, chè essa ha fatto il giuramento di vendicare la madre.

5° Scena di monacazione etc. etc. e finale.

PARTE 3a

6° Coro e Romanza-De Luna.

7° Pezzo concertato. Il Dialogo, ossia interrogatoria del dramma spagnolo, conserva bene il carattere della Zingara. D'altronde, se Azucena si discopre per quello che è, subito si dà nelle mani del nemico e si priva dei mezzi di vendicarsi. È bene che Ferrando metta in sospetto il Conte, e che il Conte, nominandosi De Luna, faccia trasalire Azucena. In questo modo essa è scoperta da Ferrando, e non si scopre da sé stessa se non colle parole che le sfuggono: «Taci, se lo sa m'uccide!». Molto semplici e belle sono le parole d'Azucena: «*Dove vai? - Nol so: vissi sulle montagne: avea un figlio: m'abbandonò: vado a cercarlo...*».

8° Recitativo-Leonora. Recitativo e racconto del sogno di Manrique seguito da

9° Duetto fra lui e Leonora. Scopre alla Fidanzata ch'è figlio di una Zingara. Ruiz annunzia che sua madre è in prigione. Fugge a salvarla etc. etc.

PARTE 4a

10° Grand'Aria di Leonora, intercalata dal Canto dei moribondi e Canzone del Trovatore.

11° Duetto-Leonora e De Luna.

12° Non fare Azucena demente. Abbattuta dalla fatica, dal dolore, dal terrore, dalla veglia, non può fare un discorso seguito. I suoi sensi sono oppressi, ma non pazza. Bisogna conservare fino alla fine le due grandi passioni di questa donna: l'amore per Manrique e la feroce sete di vendicar la madre. Morto Manrique, il sentimento della vendetta diviene gigante, e dice con esaltazione: *Sì... egli era tuo fratello! Stolto!... Sei vendicata o madre!*

Ometto solo l'ultimo periodo, con la formula di saluto.

La lettera spiega tutto. Azucena è personaggio tanto a cuore a Verdi da essere la vera protagonista dell'Opera, pur segnata da altre tre fortissime personalità. D'altronde, ella è il motore della vicenda: e anche se non ci fosse la dichiarazione di Verdi ciò sarebbe palese. Secondo, e importantissimo: a Verdi preme che Azucena non debba apparire folle, o almeno che non debba *esserlo fino all'ultimo momento*. Questa fondamentale verità drammatica, pienamente realizzata, è in contraddizione con la frase finale della lettera: «Morto Manrique il sentimento della vendetta diviene gigante». A me pare che qui a Verdi sfugga in tal momento il significato profondo della sua stessa creazione. Fatto nell'arte non eccezionale. L'opera ha a volte una volontà sua propria, che s'impone a quella dell'Autore. Il fenomeno è così antico da non avere età, anche se viene poi teorizzato da Flaubert e, soprattutto, da Pirandello.

Or Azucena *non è pazza*: nel senso che se lo fosse non

possederebbe i mezzi per attuare la vendetta ordinatale dalla madre, la sua ossessione. Il che le riesce.

Ma Azucena al tempo stesso è pazza. Perché la vendetta è per lei un'ossessione, oltre che criminale, monomaniaca. È il suo pensiero dominante, *anzi il suo solo reale pensiero*. La contraddizione con l'amore per Manrico, amore che Verdi raffigura in termini così struggenti, *non è tale da determinare due pari poli nell'animo suo*. Il polo dell'amor materno è più debole. Dobbiamo dunque contraddire la stessa così lucida interpretazione che Verdi nella lettera al poeta dà della sua stessa Opera. L'amore di Azucena per Manrico è uno *strumento* per pervenire alla vendetta. A me pare si possa addirittura affermare che ella si sia fatta catturare di proposito dal Conte: perché sa che la notizia indurrebbe Manrico, anima generosa e sincera, *il quale la crede sua madre*, a tentar il tutto per tutto per salvarla. Facendosi sconfiggere e catturare. Sin dal primo momento, Azucena ha concepito tale disegno: *la morte di Manrico per mano del Conte è la sola possibile vendetta ch'ella può offrire agl'infernali Mani della madre. Dev'essere il Conte a uccidere il fratello e prenderlo subito dopo*. Costi pure ciò ad Azucena la terribile morte sul rogo: a quel punto, ne siamo certi, non sentirà nemmeno più il dolore della *vampa*. Infatti le celebri parole della strega «Egli era tuo fratello!...» sono pronunciate solo dopo che la testa di Manrico è caduta; e a queste ella aggiunge il suggello (ora in *Mi bemolle minore*) «Sei vendicata o madre!», con l'acme della frase sul *Si bemolle* di «madre». La coerenza è assoluta³.

Dobbiamo aggiungere un fatto pur esso d'importanza fondamentale. Non solo la madre di Azucena è, lo ripeto, una vera strega; vera strega è anche Azucena. Ella ha compiuto il più terribile fra gli atti di stregoneria, un sacrificio umano. Davvero ella ha ucciso il suo proprio figlio *per delirio*, scambiandolo con Garcia? O non l'ha ucciso *di proposito*, quale offerta propiziatoria ai suoi Mani infernali, affinché la vendetta sia preparata da lunga mano, sia non su di un infante ma su di un uomo nobile e valoroso, e implichi la rovina di altre due anime nobili, il Conte e Leonora, quest'ultima innocente, sacrificatasi per amore, ma travolta pur

essa dal meccanismo diabolico messo in atto dalla strega?

L'incubo di Manrique, da lui narrato a Leonor nel IV atto del *Trovador* di Gutiérrez, abbiamo visto, non trova luogo nel Libretto di Cammarano: pur se nella citata lettera di Verdi l'intenzione originaria fosse quella d'includerlo. Disciolto in pura musica, va tuttavia a sostanziare lo spartito di Verdi. A noi, tuttavia, conviene leggerlo giacché, poveri conanti d'ermeneutica quali siamo, possiamo trarne un indiretto conforto.

MANRIQUE

Non temere, no; è stato soltanto
un sogno, un'illusione, seppure orrenda,
un sudore freddo che ancora mi gela la fronte.
Sognavo che, in una notte silenziosa,
noi ci trovavamo vicini alla laguna
che si estende ai piedi dell'alto Castellor.
Tutto giaceva nel silenzio; solo qualche
gemito, triste e malinconico,
mi giungeva lugubre all'orecchio.
Tremulo come il vento sulla laguna,
tristemente brillava lo splendore sinistro
di una pallida luna.
Seduto sulla riva a te accanto,
suonavo il liuto, e con dolci versi cantavo
la tua bellezza e il mio tenero amore.
Con triste melodia,
il vento, che sull'acqua mormorava,
il canto e i tuoi sospiri ripeteva.
Ma improvviso, fatale, fra il denso
vapore delle acque, balenò il fulgore
di un lampo che, con luce malinconica,
per un istante, ti ferì la fronte.
Vidi uno spettro sull'opposta sponda
vagare come fantastica visione
con passo misterioso;
emettendo un gemito straziante
che rompeva il silenzio della notte,
ora triste ci guardava,
ora con ghigno infernale sorrideva.
Ma ecco l'uragano scatenare cento e cento
tuoni d'improvviso
e mille fulmini scendere dal cielo;
e i campi e le montagne
a quel boato orrisonante tremare.
E, r avvolto di fumo, il feroce fantasma
fuggì e, con le braccia verso di me tese:
«Vendicami!», disse e si lanciò fra le nubi.

«Vendicami!», riecheggiava nell'aria.
Agghiacciato dal terrore tesi le braccia
Verso di te..., ma tu non c'eri più.
Al mio fianco trovai solo
uno scheletro; osai toccarlo
ma si disfece in polvere e subito
un vento violento se lo portò via, tuonando.
Mi risvegliai turbato: la mia mente
pareva un vulcano, i miei occhi eran torbidi;
ma ti rivedo, infine, tenera e tranquilla,
e il tuo sorriso spegne la mia angoscia.

A questo punto, a corroborare la mia fantasia interpretativa, chiedo al lettore di andare al capitolo *Macbeth I e II* di questo libro. E di leggere il paragrafo dedicato ai Balletti scritti per il *Macbeth II*. Siamo sempre in tema di stregoneria. La vendetta di Azucena è incentrata intorno al Mi minore. Nei Balletti c'è un numero in Mi minore dallo strano colore esotico spagnolo, il quale non ha nulla da vedere, nemmeno nel più lato senso «pittorresco», con delle Streghe della brughiera scozzese. E tuttavia mostra non comuni affinità melodiche con *Stride la vampa*. Potrei esser tacciato anch'io di follia se suggerissi che con tale passo Verdi ha voluto lanciare una segreta spia per aiutare a interpretare il personaggio di Azucena⁴?

Or un altro fatto va considerato un indizio, non una coincidenza; e, in aggiunta a quanto stiamo ancora per rilevare, diviene pur esso una prova. Il primo racconto intorno alle due streghe madre e figlia vien fatto da Ferrando nel Prologo dell'Opera. È una Ballata romantica alla quale abbiamo il perfetto diritto di non credere: una leggenda come tante altre, *Abietta zingara*. E tuttavia, Verdi attribuisce a tale Ballata lo stesso carattere tonale e tematico della confessione da Azucena fatta al solo Manrico, *Stride la vampa*. Avviene ciò. La musica è architettura sviluppata nel tempo invece che nello spazio, e la memoria è il luogo nel quale s'insedia, uscita da una concezione del tempo rigorosamente lineare nei due sensi. *Stride la vampa*, una volta ascoltata, retroagisce su *Abietta zingara*, che giace nel deposito della memoria. Retroagisce dandole quel contenuto di verità storica che il Prologo di per sé non possiederebbe.

Un altro rapporto con le Streghe del *Macbeth* forse non è stato rilevato. Uno dei centri drammatici del *Trovatore* è l'Aria della II Parte (abbiamo visto che sovente il Verdi dell'inizio e del periodo centrale adopera tale termine in luogo di atto) *Condotta ell'era in ceppi*: Azucena narra a Manrico la vera storia della madre strega, del suo giuramento di vendetta, dell'assassinio da lei compiuto per «fatal delirio» sul suo proprio figlio invece che su quello del Conte. L'Aria è percorsa da una figura dei violini secondi e delle viole che segna potentemente il tempo forte della misura in 6/8, o i due tempi forti di essa. La figura assume rilievo tematico; è un «ostinato» tematico che ben simboleggia la monomaniaca ossessione di Azucena per la vendetta. Sono due biscrome discendenti per grado che vanno a cadere su di una croma con punto. I violini primi le contrappongono il semitono del dolore, quasi a mostrare le due anime di Azucena: e noi sappiamo che non posseggono pari peso. La figura da me indicata, simillima nel profilo melodico e in quello ritmico, è uno dei simboli tematici della Streghe sin dal loro primo apparire nel *Macbeth*.

Dunque: e lo dico per l'ultima volta. Azucena non è una sventurata che per l'altrui fanatismo è presa per strega e per tale condannata, come a migliaia di altre avvenne, con commovente equità da parte di cattolici e protestanti. È una vera strega, autrice della più terribile operazione diabolica. Finché lo affermano Gutiérrez e Cammarano, non ha decisiva importanza. Ma lo dichiara la musica di Verdi. E perciò il «fatal delirio» non è «delirio» né «fatale». È fulminea scelta a freddo.

Ad abundandum diamo per un istante la parola a Gutiérrez. Nel III atto del suo Dramma, Azucena ha appena compiuto il racconto a Manrique onde deriva *Condotta ell'era in ceppi*, che Manrique d'improvviso l'abbandona: ha appreso che Leonor sta per monacarsi e deve rapirla all'altare. Azucena resta sola e quasi sorpresa di esser stata subitaneamente abbandonata dal figlio che tanto la ama. E pronuncia questo concetto-chiave.

Se n'è andato senza dirmi nulla, senza degnarmi di uno sguardo. Ingrato! Sembra quasi che conosca il mio segreto. Ah, non lo dovrà scoprire mai... se io gli dicessi: «Tu non sei mio figlio, la tua famiglia porta un nome illustre, non mi appartieni...», mi disprezzerebbe e mi abbandonerebbe nella vecchiaia. Per poco non l'ha scoperto. Ah!

Non lo saprà mai! Per quale ragione gli avrei risparmiato la vita, se non perché fosse mio figlio?

E anche per compire la vendetta alla fine! È notevolissimo: questo risulta assai più fortemente dall'Opera di Verdi che dal Dramma di Gutiérrez. Sempre che la mia interpretazione sia valida.

A proposito di *Condotta ell'era in ceppi* piace citare il Budden, che trova parole di esperta natura analitica⁵.

È la più ampia e più complessa tra le Arie di narrazione scritte da Verdi, dopo il sogno di Francesco dei *Masnadieri*, e con questo ha molto in comune. Entrambi i pezzi raccontano di un'esperienza terrificante, il cui solo ricordo lascia prostrato il narratore, ed entrambi partono dalla base di uno schema. Quello di Azucena, tuttavia, raccoglie i frutti della cosiddetta «seconda maniera» di Verdi, essendo articolato in frasi più brevi e più flessibili che consentono una ricchezza di sfumature armoniche e ritmiche atte a porre nel giusto rilievo i vari eventi. Inoltre, la regolarità stabilita dalla strofa iniziale si disperde rapidamente sotto la pressione emotiva della voce narrante.

L'accompagnamento, con il lamento dell'oboe e del violino e il brivido ricorrente dato dalla pulsazione degli archi [...] ricorda il sonnambulismo di Lady Macbeth, anche se in forma più tagliente e concentrata. [...] A mano a mano che il racconto procede la musica viene attratta in basso, come da una calamita, verso il La minore. Quando Azucena rievoca gli insulti delle guardie del Conte di Luna i brividi raddoppiano di frequenza rinforzati dai timpani. [...] Una terza frase è interrotta dalla pugnalata di un Si acuto (l'eterno perno delle emozioni di Azucena) dei violini che si trasforma in una ripresa di *Stride la vampa* in tremolo e con armonie elaborate. [...] Questa reminiscenza orchestrale è la chiave di volta del racconto. Essa riconduce la storia nel suo alveo mediante un'immagine sonora i legami simbolici della quale erano già stati stabiliti, giustificando la crescente incoerenza della narrazione musicale e nel contempo compensandola con la propria struttura simmetrica. È il nucleo periodico che compare sempre in tutti i movimenti delle Opere di Verdi i quali si sviluppano con libertà.

A parte la «Scena del Sonnambulismo», con la quale i rapporti mi sfuggono, la pagina del Budden è importante: anche uno Scrittore alieno ai voli pindarici addita *Condotta ell'era in ceppi* (e, come automatica pur se non espressa conseguenza, *Abietta zingara*) centro drammatico dell'Opera. Se a tutti pare palese esser Azucena il personaggio principale, non tutti si pongono il quesito sull'autentico significato delle sue azioni e sulla di lei autentica natura.

Prima di venire all'edizione francese dell'Opera, che dovrebbe essere il solo tema da trattarsi nel presente libro, il paziente lettore ci consentirà di soffermarci ancora su di un luogo

del *Trovatore*: per i rapporti simbolici che ha con un luogo capitale sia del *Rigoletto*, sia della *Traviata*.

Manrico e Azucena trascorrono la notte nella torre dei «prigionieri di Stato», in attesa d'essere all'alba giustiziati. Azucena è percorsa da un umanissimo terrore del rogo: della sua terribile sofferenza fisica. Ha visto quello della madre, lo rievoca nei particolari, quasi sviene. Manrico, con sentimento che i veri uomini posseggono, si preoccupa solo di lei. Con una frase d'infinita tenerezza, sopra un «tremolo» degli archi, l'induce verso il Sol maggiore, cadenzando in questa tonalità: ch'è il relativo maggiore del Mi minore, ossia, non dimentichiamolo, del rogo.

Riposa o madre: Iddio conceda
Men tristi immagini al tuo sopor.

La traduzione francese di Émilien Pacini esplicita ancor meglio l'intento di Manrico, quello d'illuderla per mezzo d'un sogno indotto.

Repose en paix dans le calme d'un songe!
Qu'un doux mensonge plaine sur toi!

E qui avviene qualcosa di sorprendente. «Tra il sogno e la veglia» Azucena, obbligata da Manrico al Sol maggiore, diviene preda d'un'illusione onirica, e dolcissimamente sragiona.

Ai nostri monti... ritorneremo...
L'antica pace... ivi godremo...
Tu canterai... sul tuo liuto...
In sonno placido... io dormirò!

Manrico non riprende la melodia di Azucena. Ripete la propria. Il brano procede come una Canzone strofica variata; la seconda strofe di Azucena vede le voci ingegnosamente combinate in contrappunto. Ma alla Coda, ecco aggiungersi sei violini soli con sordina, divisi in tre parti. Essi emettono iridate e delicate figurazioni cromatiche le quali non confliggono armonicamente con la melodia, la commentano simbolicamente. Stanno lì, in alto, eteree; e dicono: questa è un'illusione onirica. La strega torna bambina per allontanare l'immagine del rogo che di là a poco l'arderà, finge un'innocenza perduta che, effettivamente, non ha

avuta mai. Ma quando Gilda incomincia a manifestare la sua illusione bovarista, canta una melodia in Sol maggiore, *Signor né principe*, dal profilo assai affine a questo; e soprattutto, quando la sua illusione bovaristica esplode in *Caro nome*, i violini soli (e anche gli strumentini coi loro ricami) quest'illusione gliela tessono attorno: attorno all'insipida melodia di una scioccherella. Azucena tenta di sentirsi Gilda⁶.

Del luogo della *Traviata* ci siamo occupati nel capitolo all'Opera dedicato. Ma qui ribadiamo solo che la medesima situazione drammatica si verifica nella Scena V del III atto. Il rogo, per Azucena; la morte per etisia, che non terrorizza Violetta, dotata di ben altra statura eroica. Pure, l'imbelle e colpevole Alfredo, giunto al suo capezzale senza correr alcun pericolo - ella non ha che pochi istanti di vita - tenta su di lei una facile illusione onirica a titolo di gratuita consolazione: *Parigi o cara noi lasceremo, la vita uniti trascorreremo*. La melodia è in tutt'altra tonalità, e ha un diverso profilo; pure, alle orecchie di chi conosca *Il Trovatore* suona stranamente familiare. Violetta è così magnanima che per carità cristiana finge di crederci, così da consentire al giovane pavone anche l'illusione della generosità *in extremis*. Salvo l'interpretazione del luogo non sia diversa: come ho avanzato con personale e profonda convinzione.

II

Il grande Balletto esotico

Sulla genesi de *Le Trouvère* sappiamo assai meno che sulle altre Opere francesi di Verdi⁷. Quasi ch'egli lo considerasse un semplice adattamento. In effetto, le differenze di carattere artistico sono fra le due partiture minime; alcune sono di carattere negativo. Purtroppo esse hanno influito sulla storia del fratello maggiore. La meravigliosa Cabaletta che Leonora canta nel IV atto, *Tu vedrai che amore in terra*, è omessa nella versione francese; e da tale momento si è cominciato a tagliarla anche dalle correnti edizioni

italiane, sì che da poco essa è stata ripristinata dai direttori intelligenti. Una delle prime volte, ed è per me un commoventissimo ricordo, avvenne in un'esecuzione diretta al San Carlo con impareggiabile senso drammatico dal sommo Giuseppe Patanè: con una compagnia composta da stelle quali Montserrat Caballè, Ludwig Spiess, Peter Glossop e Bonaldo Giaiotti. L'Opera italiana è anche incisa nella bella registrazione diretta da Alberto Erede con Renata Tebaldi, Mario Del Monaco e Ugo Savarese: questo baritono napoletano è stato il miglior Conte, insieme con Carlo Tagliabue, che si sia ascoltato, superiore allo stesso Bastianini, a non dire al mediocre Cappuccilli, che pure cantò con Karajan⁸. Nel luogo del Finale II, ove Leonora per la seconda volta (e con rapinoso effetto drammatico) canta la frase *Sei tu dal ciel disceso, o in ciel son io con te?*, nella versione francese la sua voce è raddoppiata all'ottava da quella di Manrique: «D'espoir, d'amour, d'ivresse / cete heure enchanteresse / transporte mes esprits!». Anche questo inutile raddoppio si è insinuato nelle esecuzioni correnti. Per il resto, a parte un'aggiunta di poco momento nel Finale dell'Opera, comportante una breve ripetizione del *Miserere*, le differenze, ripeto, sono poche: a parte l'introduzione nell'orchestra, obbligatoria data la composizione di quella dell'Opéra, della da Verdi non amata cornetta a piston.

La traduzione del *Trovatore* si deve a Émilien Pacini (1810-1898), destinato a diventare un alto papavero dell'amministrazione e figlio del compositore ed editore musicale napoletano Antonio Francesco (1778-1866), trasferitosi a Parigi dopo aver studiato alla Pietà dei Turchini con il celebre contrappuntista Fenaroli. Le necessità prosodiche costringono il traduttore a mutar il senso di molti concetti; *Le Trouvère* è tuttavia Opera eufonica; il numero di errori di prosodia francese vi è forse inferiore a quelli commessi da Meyerbeer nello scrivere direttamente nell'idioma gallico.

E tuttavia, per quanto il Maestro dovesse minimizzare lo sforzo compiuto, *Le Trouvère* possiede un imponente Balletto che, per durata e qualità, rappresenta un grande impegno compositivo. E di esso occorre dunque parlare se si affronta la versione francese del *Trovatore*.

Come nel caso delle *Saisons*, si tratta di un *Divertissement* a tema. E come sarà, assai più marcatamente, nel caso dei Balletti del *Macbeth*, si tratta anche, a modo suo, di un *Ballet d'action*. Nel senso che una pittoresca trama è sviluppata e indicata in partitura nei passi corrispondenti⁹. Dico pittoresca trama giacché, con uno spirito atto a vellicare gli abbonati della *grande boutique*, il Balletto è insieme pittoresco ed esotico: di un facile esotismo di maniera. Tanto di maniera che il Budden parla di uno stile «all'ungherese», come di certa musica di Schubert. L'illustre musicologo non sbaglia affatto: nel senso che, là ove la musica di tipo etnologico è generica, tutti gli esotismi si assomigliano, consistendo per lo più nell'uso del modo minore e nell'alterazione coloristica di alcuni gradi della scala. Se avesse citato le *Danze ungheresi* di Brahms, meno intrise della melancolia di Franz, lo avrebbe fatto ancor più a proposito. Laddove le *Rapsodie ungheresi* di Liszt sono cosa affatto diversa. Onde è ancor più notevole che, su queste premesse, Verdi scriva una bellissima partitura, orchestrata con finezza e novità timbriche; seppur talvolta in un disinvolto stile internazionale che a tratti non reca il suo marchio. Ma proprio questo disinvolto stile internazionale è ricostruito con tale eleganza che il Balletto del *Trouvère* può ritenersi un vero esercizio di stile. Nel quale io intravvedo anche del divertimento da parte del Maestro.

Il folclorismo, termine col quale oggi si denomina quello che più correttamente andrebbe chiamato stile musicale etnologico, del *Divertissement*, è duplice. Da un lato abbiamo quello iberico; dall'altro quello zingaresco: in francese *bohémien*. I due finiscono spesso col coincidere. La trama è quella di una rappresentazione data dagli zingari ai soldati del conte di Luna; e in essa entra anche la buona ventura, tipica attività delle donne di tale razza. Onde sia l'un pittoresco che l'altro anticipano il soggetto di varî punti de *La forza del destino*. In qualche modo è adombrato - non più che adombrato - il personaggio di Preziosilla, che nel capolavoro avrà un rilievo fondamentale. Possiamo, grazie al Balletto e a qualche altro pezzo caratteristico, considerare *Le Trouvère* una sorta di «cartone» della *Forza*? Tuttavia nel Balletto trovan parte anche strumenti proprî della musica etnologica iberica, come il sistro, il tamburello basco e le nacchere: sebbene essi abbiano un'origine

antichissima, e nati col culto di Iside, trascorsi a quello anatolico di Cibele, passarono a far parte della tipica orchestra dionisiaca: della quale l'ultimo retaggio è nella napoletana Tarantella di Piedigrotta, in origine pur essa festa priapica e dionisiaca¹⁰. E strumenti dei *Divertissements* sono anche i bicchieri battuti ritmicamente dai soldati sulla tavola; lo avverto io prima che qualche cretino non venga a parlar di Verdi come precursore della cosiddetta «musica concreta». Più interessante è rilevare come i *Divertissements* posseggano legami tematici con l'Opera. Motivi dell'Introduzione, abilmente variati, passano nel Coro di Zingari onde s'apre l'atto II: in particolare, il Motivo in Mi minore-Sol maggiore di ottavini, flauti, oboi, clarinetti e violini caratterizzato dalle «acciaccature» su ciascuna croma; e quello in Do maggiore congiunto alle parole *Chi del gitano la vita abbellà?*, in francese divenute *Au bohémien joyeux qui fait braver la peine?*

I *Divertissements* sono organizzati in tre Suites. La prima principia con un *Pas des Bohémiens*. Un *crescendo* su «pedale» di tonica di un Motivo in La minore riposante su quinte vuote e «acciaccature» (ecco subito il pittoresco) mena all'esplosione di un gioioso Motivo in La maggiore apparentato tematicamente con quelli citati, fin poi all'ingresso di quello proveniente dal coro dell'atto II. Il carattere pittoresco è dato anche dalla natura sincopata del Motivo in La maggiore. Esso viene sviluppato attraverso progressioni fino a una brillantissima Ripresa variata. Notevole è la simulazione da parte di Verdi d'un'orchestrazione pesante e caricata, laddove ogni effetto è calcolato con grande delicatezza.

Il secondo numero s'intitola *Gitanela* (e la prescrizione è «*Dansé par 8 Danseuses avec des Castagnettes*»). Si tratta d'un ardito Bolero in Fa maggiore la caratteristica del quale sono i chiaroscuro tonali con l'insistenza del Fa minore e del Re minore sul Motivo fondamentale. Passaggi virtuosistici in terzine costituiscono la prima sezione intercalare; e poi, combinati col Motivo principale, entrano nella Coda.

Il terzo numero s'intitola *Ensemble Générale. Tambours de Basque et Castagnettes*. È straordinariamente ingegnoso. Pur

essendo in 2/4, è in realtà in 6/8: ed è, nel suo tipico La minore, un'autentica Tarantella napoletana. La lezione delle *Vêpres siciliennes*, se mai ce ne fosse bisogno, continua a dare i suoi frutti. Ma al centro dell'indiavolata giravolta, resa tale anche dalle frequenti modulazioni, ecco lo schiarirsi del La maggiore. E al di sotto di trilli degli strumentini, i secondi corni, le cornette, le trombe e i tromboni fanno risonare trionfalmente il Motivo de *Chi del gitano la vita abbella?* Indi le tonalità minori riprendono, con ampio giro in poco spazio; e le figurazioni della dionisiaca tresca, orchestrate sempre più virtuosisticamente, pervengono alla cadenza in La maggiore.

La seconda Suite si apre con un *Pas de deux* intitolato *La Vivandière*. Eleganti e un po' anodine Variazioni in Sol maggiore, con i loro «staccato», suggeriscono l'immagine di una danza sulle punte. Ma la seconda sezione, *Andante non troppo*, vede contrapporsi ai «pizzicato» degli archi accordi di crome con «acciaccatura» degli strumentini con un effetto inedito che anticipa lo stile di Delibes. Dopo una progressione cromatica, una vera sorpresa: il flauto, l'oboe e il clarinetto intonano una, a modo suo struggente, melodia in un Re minore modale. Altro pittoresco, e di quale livello. S'instaura il Re maggiore, e la melodia viene sviluppata con una sorta di volgarità tra virgolette, che con le sguaiate «appoggiature» sta fra un'anticipazione di Mahler e una di *Petruška* di Stravinskij. Poche battute. La parte brillante riprende, e si cadenza in Sol maggiore.

Segue un *Écho de la Vivandière* in Do maggiore: il primo Valzer (alla francese, naturalmente) del quale i passi intercalari, o secondo Motivo, sono una Tarantella. Inedita combinazione di due danze rustiche sì all'origine, ma così diverse. Un *Écho du soldat*, destinato a un ballerino, incomincia con un solidissimo Motivo puntato, in La minore: il secondo tempo del 2/4 è pesantemente accentuato con accordi di tutti gli ottoni e dal tamburo sul palco. Poi, in un affettato stile bandistico, la cornetta e il trombone solo ricamano una melodia in La maggiore destinata a scandire pomposamente la fine del pezzo quando è cantata dall'orchestra.

L'Ensemble, in 3/4, in Re maggiore, è un altro rustico Valzer. Ma

il secondo Motivo è un'altra melodia dal carattere popolaresco, in un Re minore che affetta d'esser un po' sguaiatamente cantato e che potrebbe benissimo appartenere alla musica etnologica ungherese: di nuovo, Brahms, non Schubert: i violini sono raddoppiati dai fagotti, dai primi corni, dalla cornetta e dai violoncelli. La Ripresa del Valzer è ingegnosamente sviluppata; il secondo Motivo, quello melancolico, si ripresenta ora in Si minore. La conclusione, Allegro vivo, in Re maggiore, 2/4, è una trascillante Polka.

La terza Suite s'intitola *La Bonne Aventure*. Si mima la lettura delle carte da parte delle indovine zingare. Il primo numero vede un Motivo in «esotico» Re minore, acefalo, accompagnato dalle popolaresche quinte vuote. Naturalmente, si conclude in «maggiore». *La lettura delle carte* avviene su di un passo avveniristico: dissonanti arpeggi per moto contrario di ottavino e oboe, ove all'asperità armonica s'aggiunge quella timbrica. Per tre volte un Motivo anodino incornicia i passi solistici degli strumentini, e la terza li abbiamo completi, tranne i fagotti. La quarta volta i due Motivi sono combinati a mo' di conclusione. Solo il «pittorresco» poteva giustificare alle orecchie parigine qualcosa di così ardito e nuovo, nel suo grottesco sarcastico.

Ripresa del Re minore. E *l'Écho de la Bohémienne* è un altro Valzer: elegante, non più nello stile francese ma già in quello di Johann Strauss. Un *Presto* in 3/8, La minore, è un'altra sorta di Tarantella; ma al suo centro, nella sezione in «maggiore», un bellissimo Motivo cantabile è esposto dai violoncelli. Ancor una volta, più ungherese, alla Brahms, che spagnuolo. Dopo la Ripresa della Tarantella, un *Solo de la Bohémienne* vede il Motivo in La maggiore cantato dai violini all'ottava.

La quarta Suite, che tale non è, essendo la conclusione del *Divertissement*, è un *Galop*. Soprattutto nella parte finale, più veloce, non può non far pensare a Offenbach. Ma che poteva saperne, Verdi, dell'ebreuccio Autore di Operette, che pure Rossini aveva battezzato *Le petit Mozart des Champs-Élysées*? Credo che lo conoscesse. Il bel libro di Emilio Sala¹¹ dimostra che nei lunghi soggiorni parigini il Maestro di una cosa aveva davvero fastidio,

frequentare l'Opéra. Ai teatri di *boulevard* si recava, invece, volentieri. Non bisogna sottovalutare il senso dell'umorismo dei padani.

L'esotismo e il folclorismo dei Balletti dell'*Aida* sono ovviamente tutt'altra cosa, e attingono alla profondità del mito, in qualche modo. Ma anche in questi del *Trouvère* c'è una danza di negretti.

In definitiva: tali *Divertissements* sono pur essi meritevoli d'un'esecuzione sinfonica: tanto per cambiare. Solo, mi domando: se si facessero ascoltare a un pur colto musicista che non li conosce, penserebbe mai questi a fare il nome del loro vero Autore? Credo che solo la qualità lo attesti. Per il resto, i *Divertissements* de *Le Trouvère* mi paiono un *unicum* stilistico.

Anche questo sforzo restò senza grande effetto. La reciproca antipatia tra Verdi e l'Opéra non venne meno neanche questa volta; a onta del successo di stima delle *Vêpres* e delle lodi che ogni volta Berlioz, in veste di critico, tributava al Maestro¹². La delusione e il fastidio sono palpabili in questa lettera scritta da Genova a Léon Escudier il 20 ottobre del 1858¹³. Sebbene essa abbia a principal soggetto le *Vêpres*, la data è di poco successiva alla prima esecuzione del *Trouvère*: dunque l'impressione più recente tocca quest'ultima Opera: dal Maestro tuttavia considerata «traduzione», come la *Jérusalem*: due sottovalutazioni fatte da Verdi di se stesso. Quel «con fortuna né troppo contraria, né favorevole», è poi di agghiacciante obiettività.

[...] Voi mi parlate di teatro!... e di scrivere all'*Opéra*?!!... Voi?!... Parliamoci a cuore aperto, e tollerate che io dica tutto quello che sento -.

1° Io non sono abbastanza ricco, né abbastanza povero per scrivere nel vostro maggior teatro. Non abbastanza povero per aver bisogno di quelli scarsi guadagni; non abbastanza ricco per condurre una vita comoda in un paese, ove le spese sono fortissime.

2.^{do} All'*Opéra* ho scritto i *Vespri*, e tradotte due Opere, con fortuna né troppo contraria, né favorevole. Se si spera, o pretende il meglio da me, s'ingannano. Adesso come allora (vel dico in confidenza ed in un orecchio) trovo ancora abbastanza facilità dei *motivi*, e pare questa non sia mercanzia da *Opéra*. Più tardi forse non ne troverò più, ed allora scriverò anch'io dei *frum, frum* d'orchestra. Vedete! Nei *Vespri* ve ne sono due o tre che, belli o brutti, sono veramente *motivi*. Forse per questo lo spartito se ne stà giacente. Non dico ciò per lagnarmi (Dio me ne guardi!) e vi giuro che per me, sono rassegnato che i *Vespri* si facciano, o non si facciano.

3° Infine che gusto venire a Parigi per avere dispiaceri, noje, e forse altro processo col Teatro Italiano! oppure vedersi i migliori spartiti ruinati, lacerati, massacrati come avverrà quest'anno del *Macbet*. Voleva scriverne al Ministro perché s'impegnasse a farvi rinunziare, ma persuaso che S.E. avrebbe preso la cosa con molta indifferenza mi sono deciso al silenzio. Il Teatro Italiano, così condotto, è un'onta per voi, e per noi. Bilanciate tutte queste ragioni, e datemi torto se potete.

Verdi era perfettamente conscio del valore delle *Vêpres*, un capolavoro che sorpassa quasi tutto quel che non si scrivesse in quegli anni, e del fatto che l'accoglienza non era stata pari a tale valore. Quanto dice degli *Italiens* tocca una odiosa vicenda che l'aveva portato a un processo atto a proteggere l'integrità della sua musica¹⁴: processo perduto. Il *Macbeth*, poi, agli *Italiens* in quell'occasione non si diede affatto. E quanto al *frum frum d'orchestra per mancanza di motivi*, come non vedere del sarcasmo nei confronti di Meyerbeer e qualche altro?

III

Berlioz e *Le Trouvère*. Il *Miserere* e l'organetto di Barberia. La morte del principe di Salina

Il corpus della critica musicale di Berlioz è tanto ampio, e a un (troppo) ampio repertorio dedicato, che avremmo da dolerci del fatto che di un capolavoro del suo più grande collega vivente, insieme con Wagner, manchi un'analisi approfondita: di quelle, per esempio, dedicate a Meyerbeer. E tuttavia, certe parole, per brachilogiche che siano, proveniendo da una così grande anima hanno un non indifferente peso. Solo così possiamo spiegarci come l'articolo pubblicato sui «Débats» il 3 febbraio 1857 sia dedicato in gran parte a un prodotto scadente come la *Psyché* di Thomas (del quale il giudizio di Berlioz non interessa nemmeno riferire), e dedichi la minor parte alla prima rappresentazione del *Trouvère* all'Opéra. E tuttavia. Il contesto del discorso in questo caso è ancor più importante del discorso stesso. Berlioz inserisce la trattazione in un argomento paradossale, di quelli che solo a lui riescono. Che l'Opéra abbia rappresentato, nel corso della sua storia, una serie di

capolavori, non altro che per errore: provando essa, in quanto istituzione, la più forte diffidenza per il capolavoro artistico di per sé. «La méfiance est mère de la sûreté» è la citazione di La Fontaine (*Le Chat et un Vieux Rat*) con che l'articolo si chiude. Verdi è inserito in una schiera di Maestri rappresentati all'Opéra a suo malgrado e a volte a loro malgrado: Gluck, Mozart, Spontini, Weber; a non dire del «terrore prossimo all'orrore» col quale il teatro considera Beethoven e Mendelssohn. In questo è dunque inserito il discorso sul *Trouvère*. Aggiungo che nell'articolo vengono toccati temi molto vicini a quelli che abbiamo visto affrontati da Verdi medesimo: la difficoltà delle traduzioni, i bassi diritti d'autore percepiti all'Académie (Royale o Impériale) de Musique da parte di compositori: il che porta molti di loro (Verdi in testa) a presceglie piuttosto teatri dal minor prestigio nominale ma atti a render loro ben altra giustizia pecuniaria. Ciò detto, e prima delle amplissime lodi tributate al soprano Pauline Lauters, possiamo leggere queste righe.

Et qui sait si l'illustre théâtre n'a pas, en montant *le Trouvère*, voulu commencer déjà la réalisation de cette noble réforme? Il n'y a là, en effet, ni excès de costumes ni excès de décors; le dais même n'y figure pas; c'est un opéra en musique, ni plus ni moins. Et pourtant en y va, on veut *entendre le Trouvère*; et deux ou trois fois par semaine les beaux morceaux de cette riche partition, assez bien exécutés pour la plupart, et la magnifique scène du *Miserere* émeuvent un nombreux auditoire.

Ma c'è qualcosa di gustosissimo, e forse fin qui sfuggito alla dottrina. Di gustosissimo nel senso di significativo. Un'invettiva contro la volgarizzazione di massa di capolavori della musica avulsi dal loro contesto e diventati pezzi di consumo da parte di quei *juke-boxes* che all'epoca erano gli organetti a manovella suonati per le strade da girovaghi che chiedevano la carità. Nei «Débats» del 15 settembre 1858 troviamo questo frammento.

Ah! mon Dieu! En voici un illustre exemple qu'un orgue de Barbarie gémissant sous ma fenêtre voudrait me faire prendre en horreur! C'est le dernier air du *Trovatore*, dans la scène du *Miserere*. L'abominable et stupide instrument n'y parviendra pas. J'ai lu avec attention dernièrement cette scène, et j'y trouve tout admirable, l'ensemble, les détails, l'accent, la déclamation, l'harmonie, la mélodie; c'est une douleur immense magnifiquement exprimée¹⁵.

La pagina va ad aggiungersi all'argomento, a lungo nel presente libro espresso, dell'ingiustizia di Verdi nei confronti di Berlioz. Ma

non per questo la cito. Nel finale di uno dei più grandi romanzi del Novecento, il principe di Salina muore in camera d'albergo mentre lo stesso strumento suona *Tu che a Dio spiegasti l'ali* della *Lucia*¹⁶. E la banalizzazione d'un'altra melodia divina sta qui a significare la banalità della vita espressa nel bruto *signum* del mondo esterno che si sovrappone a quanto di più solenne lo spirito possenga; e dunque il prevalere del Nulla. Chi sa se Lampedusa conosceva Ives e Mahler? Non credo. Ma Berlioz di sicuro.

Nella strada di sotto, fra l'albergo e il mare, un organetto si fermò, e suonava nell'avida speranza di commuovere i forestieri che in quella stagione non c'erano. Macinava *Tu che a Dio spiegasti l'ali*. Quel che rimaneva di don Fabrizio pensò a quanto fiele venisse in quel momento mescolato a tante agonie, in Italia, da queste musiche meccaniche. Tancredi col suo intuito corse al balcone, buttò giù una moneta, fece segno di tacere. Il silenzio fuori si richiuse, il fragore dentro ingigantì.

¹ *Il Trovatore*, col testo a fronte, edito e commentato da Marina Partesotti, Firenze, Aletheia, 2001. Ivi traggio le successive citazioni.

² In questa fase preliminare Manrico si chiama ancora *Alfonso*.

³ Il povero Conte non ha che da pronunciare «E vivo ancor!». Lo scatenamento orchestrale copre il *Mi bemolle* di «ancor», onde io, pur sapendo di far forza al testo, suggerirei, se il baritono fosse all'altezza, di cantare sulla sillaba un *Sol bemolle*, che sarebbe meglio percepibile.

⁴ Edizione critica, vol. I (all'interno del *Valzer*), pp. 409 sqq. Il *Valzer*, peraltro, non casualmente è in *Mi minore*.

⁵ Inutile dire che cito l'edizione originale da me tradotta.

⁶ Intorno a tutto il Duetto che si svolge nella torre, divenuto Terzetto con l'arrivo di Leonora, fondamentale è l'analisi, risalente addirittura alla genesi del luogo drammatico, fattane da Fabrizio Della Seta. Si trova nel saggio *Nuovi dati sulla genesi del «Trovatore»*, in *Musica di ieri. Esperienza d'oggi. Ventidue studi per Paolo Fabbri*, a cura di Maria Chiara Bertieri e Alessandro Roccatagliati, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 2018. La soluzione drammatica del punto fondamentale avvenne non senza travagli, come si vede in particolare alla nota 33 di p. 238. In tale nota si rileva una divergenza (Verdi aumenta leggermente la lunghezza del passo) tra *Le Trouvère* e *Il Trovatore*.

⁷ Salvo che sulla preparazione, l'allestimento, gl'interpreti, i costumi, dei Balletti, sui quali Knud Arne Jürgensen, *The Verdi Ballets*, Parma, Istituto Nazionale di Studi Verdiani, 1995, arriva fin dove è umanamente possibile.

⁸ Le peggiori incisioni del *Trovatore* sono, a mia conoscenza, quella diretta da Riccardo Muti e quella diretta da Antonio Pappano. Altro è Tagliabue sotto la bacchetta di Marinuzzi, altro è Savarese in assoluto.

⁹ L'edizione critica de *Le Trouvère* è ancora in preparazione. Qui mi baso sulla partitura provvisoria approntata dall'autorevole David Lawton e usata in alcune esecuzioni. Una di esse è incisa: si diede al festival di Martina Franca nel 1998, ed è diretta con gusto e autorità da Marco Guidarini.

¹⁰ Nel quarto capitolo del mio libro *La dotta lira*, cit., tratto ampiamente di questo

soggetto.

¹¹ Sala, *Il Valzer delle Camelie*, cit.

¹² Si ricordi la critica citata nel capitolo sulle *Vêpres*, che contiene anche un lusinghiero giudizio sul *Trovatore*.

¹³ Da ultimo in Rescigno, Jacques-Gabriel Prod'homme nel 1928 nelle *Lettres inédites de G. Verdi à Léon Escudier*, ora in Budden, vol. I, pp. 370-1.

¹⁴ Ruben Vernazza, *Verdi «directeur de la musique» del Théâtre Italien (1855): il fallimento di un processo ambizioso*, in «Studi Verdiani», Parma 2014.

¹⁵ I due brani si trovano in Hector Berlioz, *Critique musicale*, vol. 9, Paris, Société Française de Musicologie, 2018.

¹⁶ In altra occasione parlerò della *Lucia* cantata in francese dal tenore Lagardy nella rappresentazione a Rouen alla quale Emma assiste col marito al capo XV della seconda parte della *Madame Bovary*. A quella recita Emma non ascoltò il III atto per l'incontro imprevisto con Léon, il suo secondo e ultimo amante. Ma il capitolo è una descrizione straordinaria, degna del suo Autore, di un allestimento in una città che non può considerarsi di provincia, dell'esagerazione retorica dell'interprete, dell'accoglienza da parte del pubblico; inoltre è una descrizione clinica perfetta della reazione di una donna isterica alla musica e all'interprete: l'esaltazione di Emma passa da vaghe sensazioni a una sorta di divinizzazione del tenore. Si potrebbe trasferire esattamente alla reazione che una adolescente di oggi prova di fronte a un divo rock o degli altri generi di «canto» che esse amano.

CAPITOLO TREDICESIMO

Macbeth I e II: il trionfo della coscienza artistica

I

Memoirs of Hecate Idiot County: Fétis e Verdi

Nel capitolo *Verdi e Meyerbeer* abbiamo, a proposito de *L'Africaine*, ammirato il lavoro filologico di François-Joseph Fétis. Gli dobbiamo tutto quanto il Maestro lascia dell'ultimo capolavoro, *opus imperfectum* per la mancanza delle definitive rifinitura e cernita. Fétis raccoglie ogni pagina, ed elegge, nei casi dubbî, nel modo quasi sempre più saggio. Tuttavia, il musicologo direttore del Conservatorio di Bruxelles, dottissimo in astratto, esercitò anche l'attività di critico. La esercitò da autentico cretino¹, come mostra anche la sua opposizione a Berlioz. Gli dei erano per lui solo Meyerbeer e Halévy. Or il caso assume qualche rilievo per due motivi. Il primo è l'autorità che allo scrittore veniva in Francia riconosciuta. Il secondo ne discende. Il tentativo del presente libro, mi ripeto, è il mostrare l'impegno di Verdi quasi senza confronti nello scrivere in francese e per l'Opéra. Mai il Maestro ha sofferto e profuso come in questa parte della sua opera. Ma per gran porzione della vita è andato incontro all'insuccesso da parte di un pubblico che aveva già voltato le spalle al sublime *Guillaume Tell*. E ha raccolto persino scherno e sprezzo da parte di una cosiddetta critica musicale. Dal momento che Fétis non aveva l'approssimativa preparazione di tanti altri, ma era solo sciocco, retrivo e minato da pregiudizio nazionalistico, ripercorrere i suoi attacchi a Verdi è un documento atto a meglio comprendere sia l'insuccesso che lo

sprezzo onde Verdi fino a un certo periodo fu a Parigi avvolto. Il punto di svolta dovette esser la trionfale rappresentazione dell'*Aida* all'Opéra, da lui diretta nel 1880². Troppi anni trascorsi; troppi capolavori incompresi.

Fétis aveva attaccato di volta in volta Rossini, Bellini, Donizetti, Mercadante. Quando, nel 1850, decide di vibrare a Verdi quello che divisava fosse per essere il colpo mortale, ricorre persino ai loro nomi per nuocere al più giovane dei Maestri italiani. Ci occupiamo di due articoli, tradotti dal francese (l'originale è sulla «Revue et Gazette Musicale») nel 1850 dal periodico della casa Lucca «Italia Musicale». Mi limito a un florilegio di quanto diligentemente raccolto dalla Colombo. Esso è di per sé eloquente; e verbo non appulcro. Poi leggeremo che cosa negli anni di Fétis Verdi pensasse.

Verdi solo sembra essere stato destinato a presentare il fenomeno della più bella carriera percorsa senza titoli soddisfacenti; perché l'originalità è precisamente la qualità che manca in tutte le sue opere.

[...]

Il metodo di canto fu dunque surrogato dal metodo dei gridi. [Verdi] portò le voci nelle corde più acute, e finì di annientare con un sistema di gridi incessanti ciò che rimaneva ancora dell'antica arte del canto.

Si badi: secondo lo scrittore egli porta alle estreme conseguenze l'errore già messo in voga da Bellini e Donizetti.

Gli italiani imparziali che ho consultati su tale rapporto assicurano i successi di Verdi esser dovuti alla nullità dei giovani compositori dell'epoca attuale, e che se comparisse un uomo di genio che imprimesse alla musica di teatro una nuova direzione, all'istante egli e le sue opere cadrebbero nell'oblio.

Il profeta destinato a *nettare l'altare bruttato* (come anticipa il giovane Boito, il dotto Fétis!), è auguralmente annunciato:

l'uomo predestinato ad operare tal miracolo in favore del popolo [...] possa non tardare a farsi conoscere colle sue opere, perché se la stanchezza della musica romorosa e vuota che sembra essersi impadronita del pubblico passa allo stato di cronicità, non si può prevedere quel che avverrà del teatro. [...] il talento non s'improvvisa, e necessiteranno bravi maestri, lunghi studi.

A Verdi si deve

la più gran parte del decadimento attuale della musica drammatica in Italia.

Egli avrebbe portato

fino all'esagerazione tutti i difetti dei maestri che lo hanno preceduto [...] facendo più romore che essi non avessero fatto, impiegando incessantemente e fino alla sazietà tutte le loro forme, tutti i loro mezzi, senza produrre niente che gli appartenesse.

Un altro articolo della «Gazette Musicale» venne diviso in due dall'«Italia Musicale», il 9 e il 16 ottobre 1850. Verdi

lo mostra lentezza ne' suoi lavori ad onta del favore con cui sono accolti nella sua patria, segno sicuro de' suoi laboriosi sforzi nella composizione delle proprie opere.

«Lenta produzione», «sterilità nell'arte dell'immaginazione», «difficoltà dell'arte di scrivere», sarebbero dovute agli studî insufficienti affrontati dal Maestro: insomma, un dilettante. Egli non possiede

la facoltà d'inventare delle melodie in lunghi periodi, di cui tutte le frasi sono inseparabili, e che sembrano essere conseguenze necessarie le une alle altre.

[...]

Quando un principio di melodia sembra indicare un felice pensiero in queste opere, non mai il compositore ha la forza sufficiente di renderlo completo, ed è sempre con alcune di quelle modulazioni tolte a Rossini, a Bellini, a Donizetti che egli nasconde l'impotenza della sua immaginazione.

Il Belga mostra qualche esempio di, a suo vedere, palese plagio. Indi addita *alcuni* degli errori di armonia e condotta delle parti da lui rinvenuti nelle Opere di Verdi: ed è così cortese da allungargli il passo da lui corretto, che gli serve di lezione.

Ovviamente, Verdi abusa della banda; il che è per lui diventato

ciò che sono tutte le formole, cioè un mezzo per fabbricar musica, e ciò non si chiama comporre.

[...]

la sua armonia ridonda di negligenze ed errori. L'oblio delle regole più volgari vi è sì frequente, che è quasi inutile parlarne.

[...]

Sarà un giorno uno dei fenomeni più curiosi nella storia della musica, quello dei successi ottenuti con opere sì poco degne di stima.

Ma basta³.

Ecco la sovrana noncuranza del Maestro delle Roncole.

Leggiamo una lettera a Giovanni Ricordi del 30 settembre 1850⁴.

Ho letto tutte le tue lettere, gli articoli che m'hai mandato, ho ponderato sulle tue ragioni, ma io non risponderai nulla all'articolo Fétis. Del resto se tu credi rispondere fallo in tuo nome ché io non ci voglio entrare per nulla. L'azione è sconveniente, gesuitica, infame verso di te, ma io non risponderai con un articolo. Nell'articolo d'Escudier benché vi sia troppa collera⁵ vi sono però delle verità che tu non capirai tutte perché non sei forse a giorno bene di tutti i raggiri di quella *coterie* che s'aggira perpetuamente attorno all'Opéra. Il *Vacarmini* scambiato col nome di Rossini: si cita ancora a Parigi quando si vuole mettere in ridicolo le critiche passionate. Tu sai cosa vuole dire *Vacarme* in francese⁶. Se vuoi infine che ti dica la mia opinione sul merito reale dell'articolo Fétis ti dirò che si poteva fare ben meglio. Si poteva provare di più, dire un po' meno di bugie e non contraddirsi tanto - Egli m'accusa di mancanza totale d'originalità e d'idee, e più avanti dice che ha visto nel tuo archivio centinaia di spartiti morti appena nati per mancanza di idee. Se questi spartiti mancanti di idee sono caduti, come sta che i miei egualmente mancanti di idee girano dappertutto. Le *grida*!! Buon Dio! Il paladino d'Halévy, di Mayerbeer che accusa me di gridare!! Un po' di pudore, sig. Fétis! Poi è falso che io trovo l'effetto soltanto nelle grida. Non so se il Duetto e il Sonnambulismo del Macbet sieno belli ma so che producono un effetto non comune, perché non è mai stato comune in nessun tempo ripetere i pezzi tre e quattro volte. Ebbene!... Dove si grida?... E l'ave maria⁷ ed il Duetto tra padre e figlia della Miller?... etc. etc... Il confronto delle pagine fra me e Bellini Donizetti e Rossini non è che un giuoco di parole falso e puerile. E in quanto poi al gridare d'Italia, ed al cantare di Parigi è cosa da far ridere i sassi. Ed il Sig. Fétis si chiama un critico? Con troppa mala fede sostiene che i teatri sono deserti (sebbene jeri sera qui⁸ c'era una prova ben contraria) ma le città pure son deserte! Perché non dire in coscienza la causa⁹? Ma buonanotte al Sig. Fétis!!!

Come tutti sanno, le varie pubblicazioni di argomento verdiano di Gino Monaldi, pur contenendo notizie interessanti, grondano d'imprecisioni e peggio. Il Maestro ora ne rideva, ora se ne infastidiva. In una lettera a Opprandino Arrivabene dell'8 febbraio 1878, incomincia da Monaldi e arriva al Fétis¹⁰.

[...] in questi scritti si copia quello che sugli stessi argomenti hanno detto gli altri prima di loro; e quello che non sanno inventano. Così faceva il Grrrran Fétis altissimo personaggio per tutti i musicisti, ma in realtà mediocre teorico, pessimo storico e compositore d'un'innocenza adamitica. Io detesto questo gran ciarlatano, non perché abbia detto tanto male di me, ma perché mi ha fatto correre un giorno al museo Egiziano di Firenze (ti ricordi? siamo andati insieme) per esaminare un Flauto antico su cui pretende nella sua Storia Musicale d'aver trovato il sistema della musica antica Egiziana. Sistema eguale al nostro all'infuori della tonalità dello strumento!!! Figlio d'un cane! Quel Flauto non è che uno zufolo a quattro *buchi* come hanno i nostri pecorai. Così si fa l'istoria! e gl'imbecilli credono!

Il capitolo LV del libro del Conati è dedicato a uno scritto di grande importanza, i *Ricordi verdiani inediti di Italo Pizzi*, altrove citati in questo libro. Il Pizzi era un grande uomo di cultura, ed è

significativo che con lui Verdi si tradisca, nel senso che si abbandoni quasi senza accorgersene a mostrare la propria, di cultura: che in tutti i modi dissimulava. Forse anche perché la leggenda del *contadino delle Roncole* doveva piacergli, o convenirgli, non foss'altro come mezzo per non esser infastidito da ammiratori e postulanti. Consiglio a tutti la lettura di questo scritto, oltre che, mi ripeto, del fondamentale libro nel quale è riprodotto. Il tema del flauto egizio è meglio trattato e precisato; salvo che, pur risalendo il primo dei varî incontri del Maestro col dotto al 1891, la memoria induce Verdi a correggersi facendogli affermare che i fori del flauto fossero cinque¹¹.

«Hanno detto, io risposi, che lei deve aver consultato molte pergamene per far la musica dell'*Aida*!»

«Delle pergamene per l'*Aida*?», domandò ridendo, ma d'un riso quasi di disprezzo. «E chi dice una cosa simile?» - E seguì poi così:

«A proposito dell'*Aida*, guardi che bel caso m'è capitato. Quando io la scriveva, lessi nel Fétis, che è un'autorità di cose musicali, che a Firenze, in quel Museo, si conservava un flauto egiziano. Si immagini, se ciò era vero, di quale importanza poteva essere per me. Si poteva rifare il flauto riducendolo, se impostato in un tono, per esempio di *re*, a quello che sarebbe occorso per me, e avrei scritto un pezzo apposta che avrebbe contribuito molto a rendere il color locale dell'opera. Con questa intenzione, corsi subito a Firenze. Pregai il Direttore del Museo di farmi entrare un'ora prima del pubblico per evitare i curiosi ed esaminare con tutto il comodo il famoso flauto egiziano. Il Direttore me lo porta, io l'esamino attentamente, e indovini cosa era!»

«Non saprei», io gli risposi. Ed egli:

«*Un subieu da famè*¹² con cinque buchi! Io allora lasciai stare e non feci nulla».

II

Macbeth I, e la fiducia che Verdi vi riponeva

Da molto tempo era ne' miei pensieri d'intitolare un'opera a Lei che m'è stato e padre e benefattore ed amico. Era un dovere cui doveva soddisfare prima d'ora, e l'avrei fatto se imperiose circostanze non l'avessero impedito. - Ora, eccole questo *Macbeth* che io amo a preferenza delle altre mie opere e che quindi stimo più degno d'essere presentato a Lei. Il cuore l'offre: l'accetti il cuore, e le sia testimonianza della memoria eterna, della gratitudine e dell'affetto che Le porta il suo aff.mo

G. VERDI

Von Herzen - Möge es wieder - Zu Herzen gehen. Con queste parole Beethoven dedica la *Missa solemnis* all'arciduca Rodolfo, arcivescovo di Olmütz. *Dal cuore - possa tornarsene - al cuore.* Verdi di certo non conosceva la dedica di Beethoven; pure, nel rivolgersi da Firenze il 25 marzo del 1847 al suocero e davvero secondo padre, trova la stessa commovente espressione. La dedica è vergata dopo l'ultima recita del *Macbeth* alla prima rappresentazione assoluta al teatro della Pergola¹³. Essa testimonia anche della perfetta considerazione che il Maestro ha di sé. Non solo il *Macbeth* è la migliore delle sue Opere fin lì composte; resta un capolavoro; e una creazione dal carattere rivoluzionario, giacché dopo l'*Otello* di Rossini nessuno era riuscito a tradurre con tale profondità l'ēthos di Shakespeare: e di una delle più cupe, se non la più cupa, delle sue Tragedie. E il *Macbeth* è la prima tessera del mosaico shakespeariano di Verdi, destinato ad acquistare dimensioni e profondità che forse nel 1847 il Maestro stesso non avrebbe immaginate. Rispetto all'*Otello* di Rossini, ch'è una terribile storia di anime, di psicopatìa e di tendenza al male (ma Jago sarà creazione di Verdi, che con questo personaggio va di là non solo da Rossini ma dallo stesso Bardo), il *Macbeth* è vicenda nella quale il Male stesso, con la sua capacità d'indurre al destino di perdizione un carattere all'origine nobile, è personificato. Si tratta delle Streghe, ch'egli indica come il terzo protagonista: esse posseggono il laido e grottesco orrore della loro condizione di demoni gregari e insieme una grandiosità profetica nelle apparizioni del III atto. Ma non qui si farà una «lettura» del capolavoro. Essa è effettuata in modo magistrale nel primo volume dell'opera di Julian Budden; e non v'è nulla da aggiungere¹⁴. Ricordo solo che per alcun'altra sua Opera il Maestro si prodigò nell'istruire tutti gl'interpreti sui suoi intendimenti esecutivi, né per altra sua Opera egli tanto da vicino volle seguire l'allestimento scenico dando precisissime e, a volte, innovatrici direttive. Anche su quest'ultimo tema, la trattazione del grande studioso inglese è affatto esauriente. Va aggiunto, ancora, che il *Macbeth* cadde in desuetudine agl'inizî del Novecento; la sua resurrezione attuale principia con gli anni Cinquanta, sebbene già prima della guerra venisse interpretata dalla somma bacchetta di Gino Marinuzzi.

Il capolavoro di Verdi non è la sola Opera tratta dalla Tragedia di Shakespeare. Nel 1910 venne rappresentato all'Opéra-Comique un altro *Macbeth*, di Ernest Bloch. Esso è in francese; il poema drammatico si deve a Edmond Fleg, il coltissimo poeta che scrisse anche il testo dell'*Edipe* di George Enescu, uno dei vertici del Dramma Musicale. Il *Macbeth* di Bloch, assai diverso per *ethos* da quello di Verdi, è pur esso composizione di altissimo valore. È palese che l'Autore si studî di differenziarsi il più possibile da Verdi, per tema d'un impossibile confronto. Sebbene il suo stile, assai più moderno, abbia molte affinità con quello del tardo Fauré e soprattutto di Debussy e Ravel, il tono del *Macbeth* di Bloch mi pare più classico di quello del Maestro italiano. La declamazione è attentissima ma concepita in una sorta di *medietas* stilistica che si sofferma meno sul rilievo attribuito a singole parole e immagini procurando una fortissima unità tragica. L'atmosfera è, quanto alle Streghe, meno grottesca; più livida e straniata che cupa quanto al resto; l'ascolto induce un senso di malessere di grande potenza. Armonia, sistema motivico, assai unitario, e orchestrazione sono magistrali. Bloch ha una durezza arcaistica e modalistica che ben riproduce l'ambiente della Tragedia di Shakespeare, e che lo distanzia dagli Impressionisti suoi modelli. Al tema Richard Strauss dedica invece un ferrigno e poco eseguito Poema Sinfonico. Ed è uno dei primi di sua composizione, concepito fra il 1886 e il 1888.

Se nel presente libro affrontiamo il tema del *Macbeth* è tuttavia ovvio: la seconda versione, concepita per il Théâtre Lyrique di Carvalho e andata in scena nel 1865. In lingua francese¹⁵; ma nello stesso tempo, il Maestro ne preparò la partitura in italiano, il testo della quale è spesso concepito e realizzato direttamente da lui. Dobbiamo dunque tentar di comprendere la *ratio* del secondo *Macbeth*, che diciotto anni separano dal primo; e ch'è quasi sempre adottato nelle attuali esecuzioni. Anche in questo il Budden è guida indispensabile; insieme con l'importantissima opera collettiva edita nel 1984 da David Rosen e Andrew Porter¹⁶, e soprattutto con l'edizione critica in due volumi curata da David Lawton e apparsa nel 2005¹⁷.

Nel capitolo sulle *Vêpres siciliennes* possiamo seguire il

corteggiamento che l'Opéra fece al Maestro già negli anni Cinquanta, quindi dopo la prima esecuzione della *Jérusalem*; e l'attitudine di Verdi, che non aderì né subito né in modo entusiastico a tale corte. Tuttavia i prodromi del Grand-Opéra siciliano passano anche per la tappa del *Macbeth*, sebbene allora senza esito. Leggiamo questa lettera del Maestro a Nestor Roqueplan, che dal 1847, succeduto a Léon Pillet, dirigeva il teatro¹⁸.

Paris, 2 Fev. 1852

Mon cher Roqueplan,

J'ai bien réfléchi à toutes les offres que vous m'avez faites ces jours derniers, et à ce que vous m'avez dit ce matin: je m'empresse à vous communiquer ma réponse définitive. C'est vrai: moi même je vous ai proposé autrefois de traduire *Macbeth*¹⁹, à la condition cependant d'écrire l'année suivante une partition pour l'Opéra. Malheureusement la seule époque que j'ai exceptée (l'hiver 1852-53) est précisément la seule que pouvez m'accorder. Plus: je vous ai laissé le choix de l'année pour donner l'Africaine de M.r Meyerbeer, disposé à donner mon opéra avant ou après comme mieux vous conviendrait: mais il fallait absolument fixer une époque. Vous ne le pouvez pas! Par consequence je renonce à l'idée d'écrire un opéra nouveau, et aussi de traduire *Macbeth*.

Recevez mes compliments distingués.

Due osservazioni, subito. La prima è che, per un fato malefico, il *Macbeth secondo* pare avvinto a *L'Africaine*, sulla quale l'Autore s'attardava vieppiù nella perpetua incertezza; onde dopo altri tredici anni le due Opere ebbero la prima esecuzione a pochi giorni di distanza; con l'effetto di nuocere immensamente a Verdi. La seconda: per un fato benefico occorsero, appunto, altri tredici anni da questa proposta a che il Maestro giungesse alla seconda versione della partitura fiorentina. Se pensiamo a tutto quel che tali tredici anni contengono, e che sul secondo *Macbeth* si riverbera, vediamo esser per noi una fortuna che non ci sia stata una versione del 1852.

III

Un salto di diciott'anni

Poi ci furono trattative nel 1858 col Théâtre Italien, per un allestimento della versione allora unica; ma non andarono a buon fine. Il 13 marzo 1864 già Escudier informò il Maestro dell'intenzione di Carvalho di allestire l'Opera in francese al Théâtre Lyrique. Il Maestro volle allora riflettere su quel che lo attendesse. Importantissima è questa lettera a Escudier del 27 febbraio 1864²⁰.

Ho scorso il Macbet coll'intenzione di fare le arie di ballo, ma ohimè! alla lettura di questa musica sono stato colpito da cose che non avrei voluto trovare. Per dire tutto in una parola vi sono diversi pezzi che sono o deboli, o mancanti di carattere che è ancor peggio...

1.° Un'aria di Lady Macbet nell'Atto II

2.° Diversi squarci da rifare nella Visione Atto III [recte: atto II]

3.° Rifare completamente Aria Macbet atto III

4 Rittoccare le prime scene dell'Atto IV

5 Far di nuovo l'ultimo Finale togliendo la morte in scena di Macbet.

Per fare questo lavoro, oltre il balletto, ci vuol tempo, e converrebbe che Carvalho abbandonasse il pensiero di dare il Macbet quest'inverno.

In fatto, il lavoro di Verdi fu ancora più esteso insieme e profondo. Nell'edizione critica una tavola minuziosissima ne contiene l'elenco; vi rimando, anche per la non meno particolareggiata cronologia del rifacimento. *Breviter*, il Maestro principiò la fatica il 6 novembre 1864 e spedì la partitura finita a Tito Ricordi il 3 febbraio 1865. E l'impegno compositivo si palesa da questa lettera a Escudier del 2 dicembre.

Ora sono alle prese con Macbet. Ah voi credete che travaglierò soltanto all'ultim'ora? No: travaglio anche adesso come un negro: non dirò che faccia molto ma travaglio, travaglio, travaglio.

Intorno al Balletto, Escudier, da quanto scrive al Maestro, ha palesemente l'immagine del *Robert le Diable*. Gli suggerisce

une ronde très chaude des sorcières au premier acte et au troisième acte à la scène de l'enchantement une valse que nous appellerions la Valse des Esprits.

Naturalmente, Verdi fece di testa sua e lavorò con una profondità e uno spirito sinfonico che il suo editore non avrebbe potuto neanche immaginare. Onde risulta che il Francese è un

uomo pratico che mira all'effetto; l'Italiano al *carattere* artistico: giusta la sua nota espressione. Inoltre: non volle accettare il suggerimento di aggiungere una pagina al ruolo di Macduff; e senza che ciò gli venisse richiesto, cambiò del tutto la scena finale della battaglia. Il che, vedremo, genera da un lato un miglioramento notevole, dall'altro una perdita. A tale perdita si può sopperire con un senso pratico che viola sia la stretta filologia sia la stessa volontà dell'Autore siccome espressa nella lettera del 27 febbraio 1864. Ma tale violazione trova una causa artistica irrinunciabile. Leggiamo, comunque, la risposta a Escudier quanto alla *Valse des Esprits*.

Non dubitate ch'io scrivo, e m'occupo seriamente, e vorrei e spero mandarvi presto i primi tre atti completamente finiti.

Nel Atto primo come vi dissi vi sarà qualche ritocco nel Duetto tra *Lady Macbet* e *Macbet*. I ritocchi cadranno nel Adagio, e nel ultimo tempo. Tutto il resto sta bene; ed io non vorrei che si mettessero ballabili in quest'atto. Bisogna lasciarlo com'è: l'azione è rapida e calda. Vi è una piccola ronda alla fine del primo Coro che possono, e devono fare le Coriste come fanno in tutti i teatri d'Italia. È brevissima e non dura che poche battute; e per questo fa effetto purché sia fatta bene.

Nel second'atto cambierò la prima aria di Lady Macbet. La scena della Visione è cambiata e fatta.

Il Terzo Atto è quasi tutto nuovo e non mancano che i ballabili. Fatti questi ballabili e l'Aria di Lady nel second'atto vi manderò i tre primi atti completamente istromentati.

IV

Dalla Pergola al Théâtre Lyrique

Il confronto tra le due versioni viene qui effettuato non sistematicamente: vale a dire, non toccheremo *tutte* le varianti in modo analitico. Parleremo solo delle cose principalissime, atte, come dicevo, a indagare la *ratio* della metamorfosi dalla prima alla seconda versione. La quale metamorfosi è radicale, ma meno radicale che in altri casi occorsi alla creazione di Verdi. La strumentazione è per lo più invariata, anche perché la sua genialità timbrica pare difficilmente superabile. Basti pensare alla combinazione di corno inglese e clarinetto nel monologo di

Macbeth che precede e segue l'assassinio del Re nel I atto. Soprattutto: mentre tra la prima e la seconda versione del *Simon Boccanegra* Verdi non solo aggiunge parti nuove d'importanza fondamentale, ma riscrive, si può dire, ogni singola battuta dell'Opera persino quanto a linea melodica: qui, con autentico criterio, non tocca quanto, pur alla luce della spietata disamina di se stesso che abbiamo letta, gli sembra possedere una qualità drammatica e musicale degna di restar immutata.

V Il I atto

A volte anche minuzie possono avere esito decisivo. Guardiamo la scena dell'assassinio del Re. Macbeth l'ha appena compiuto che viene sopraffatto da rimorso e insicurezza: tocca a Lady infondergli forza. Dapprima gli ribatte con frasi ironiche le quali mimano le stesse sue affermazioni; poi adotta uno stile fatto di quasi «parlanti» semicrome, le quali, nel loro svolazzare, tendono a metterlo in ridicolo e a diminuire la portata dell'assassinio, riducendolo a cosa futile. A mio avviso, già in questo «parlante» così instabile con una punta di grottesco s'intravedono i primi aspetti del morbo della donna insieme con l'indomabile sua forza virile. Tutto ciò si svolge in un instabile Re bemolle minore. Per la prima volta, però, Macbeth canta «a voce spiegata»: un grandioso Motivo cantabile in Si bemolle maggiore, raddoppiato da flauti, clarinetti e fagotti si accompagna alle parole: «Com'angeli d'ira, / vendetta tuonarmi, / udrò di Duncano / le sante virtù». La quinta misura, che contiene la «-drò» di «udrò», pone su questa sillaba un *Do* centrale; il quale è armonizzato come terza di un accordo sul secondo grado alterato di Si bemolle maggiore in secondo rivolto (dal basso verso l'alto: *Sol bemolle-Si bemolle-Do-Mi bemolle*). A Parigi Verdi muta *una* nota di tale accordo: il *Mi* diventa *naturale*, e la dissonanza con il *Sol bemolle* trafiggente. Il Duetto continua con la contrapposizione fra tale Motivo e le veloci semicrome, talora con «acciaccature», di Lady. Ma quando, nel 1847, il Motivo in Si

bemolle risuona per l'ultima volta, la conclusione della prima parte del Duetto è di formule cadenzali convenzionali, persino con le due voci che procedono per terze e seste ²¹. A Parigi il Maestro interviene con precisione chirurgica, sostituendovi una progressione che ristabilisce l'unità stilistica abbandonata diciotto anni prima²². Sono undici misure: che mutano l'aspetto del Duetto.

Dopo il *tempo di mezzo*, invariato, il Duetto si conclude con la *Stretta Vieni altrove! ogni sospetto*. Poco rileva che a Parigi l'armatura di chiave adotti i quattro bemolle del Fa minore, laddove a Firenze le alterazioni sono apposte sulle note. Lady trascina Macbeth velocissimamente, con la forza della disperazione. Ma a lui l'immagine della sua vittima è sempre innanzi: «Oh potessi il mio delitto / dalla mente cancellar! / oh potessi, o Re trafitto, / l'alto sonno a te spezzar!». Nel 1847 tale frase è un regolare secondo Motivo, nella tonica maggiorizzata, Fa maggiore, e mette capo a cadenze di non eccelso carattere²³. A Parigi Verdi vi sostituisce una frase che non esce dal tono di Fa minore, ed è accompagnata da un tortuoso basso cromatico: menando poi a una cadenza priva di ogni aspetto convenzionale²⁴. Anche questo è un piccolo intervento chirurgico: ma importante. Da questo primo caso ricaviamo due considerazioni. La prima è che abbiamo davvero la possibilità di additare che cosa sia la rifinitura artistica. La seconda: le due modifiche di diciotto anni dopo hanno lo scopo di rafforzare l'unità stilistica del Duetto. Ascoltato nella seconda versione, l'effetto di omogeneità è l'opposto rispetto a chi si attendesse la discrepanza stilistica dovuta al tempo trascorso.

VI

La luce langue

Adesso affrontiamo un cambiamento fondamentale: la stessa fisionomia dell'Opera ne viene riplasmata. Il II atto principia grandiosamente. Trombe e tromboni enunciano il motto tematico di *Tutto è finito*, riconfermando quanto si è già detto, essere il

semitono un micro-Motivo che intride di sé tutto il capolavoro. Poi, in una drammaticissima Scena, Macbeth discute con la moglie dell'argomento che lo ossessiona: la profezia delle Streghe, che da Banco zampillerà una stirpe di Re. Dunque, per impedirlo, colui e suo figlio dovranno morire. Enunciata la risoluzione Macbeth pronuncia la formula «Banco! L'eternità / t'apre il suo regno», che Verdi intona con vera epigraficità tragica; e lascia sola la donna. Dal divisato assassinio di Banco e del figlio, Lady acquista sicurezza; e la sua volontà di potenza si manifesta. Nel 1847 le è affidata una Cabaletta, *Trionfai! securi alfine*. Che si tratti di un brano di stile antiquato e stridente con quello del resto dell'Opera già nella prima versione, è quasi secondario rispetto a ciò: è di valore musicale davvero scadente. Vorrebbe essere il dispiegamento del virtuosismo del soprano drammatico di coloratura, ove le fiorettature, i salti, gli «staccato», sono simbolo di eroismo. In fatto, riesce a inane virtuosismo; e non è degno del suo Autore. Il quale, in precedenza, dall'Abigaille del *Nabucco* all'Elvira dell'*Ernani* alla Odabella dell'*Attila*, aveva dato superbi esempî della capacità di creare in tale stile; con ciò pagando anche il debito verso Donizetti, al quale si deve l'invenzione di tale tipo di caratterizzazione femminile. Possiamo dirlo? *Trionfai! securi alfine* è solo del Donizetti mal riuscito.

Quel che nel 1865 Verdi vi sostituisce è una delle più belle e possenti Arie da lui mai create: *La luce langue*.

Incominciamo dal testo. Non solo la situazione e la guida in prosa, ma i versi stessi si debbono al Maestro. Leggiamo la prima lettera a Piave, da Sant'Agata il (presumibilmente) 14 dicembre 1864²⁵.

Eccoti quanto si dovrebbe dire (secondo me) da Lady nell'aria dell'atto secondo.

Pallida divien la luce, il gran faro
che eterno viaggia per l'universo si
spegne; il corvo dirige il volo
all'antica foresta, e gli agenti
d'atre tenebre si svegliano per
sorprendere le loro vittime.

1^a quartina

Nuovo delitto!!... è necessario.
L'opera nefanda dev'esser compita.
I morti regnar non possono.
Un Pater un Requiem e tutto è finito.

2^a quartina

O voluttà del trono! O corona più
non vacillerai sul capo mio!

2 versi

Se tu trovi meglio tanto meglio; se no, accomodami subito questi versi; se nella prima quartina v'è troppo a dire leva quello che credi. Per togliere il troppo di terribile che vi è in quest'aria vorrei che i due ultimi versi fossero di slancio, e però vorrei che restasse la parola *voluttà*: se nel ritmo *Doppio Quinario* non può stare, cambia metro e fa un distico d'endecasillabi; oppure quattro versi settenari e sarà meglio. Il ritmo delle due prime quartine puoi farlo come *'Oh i mondi tutti crollino pria*. Addio. Fa presto.

Quattro giorni dopo gli riscrive²⁶.

Per non perder tempo ho fatto la musica dell'Aria sui seguenti versi. Trovane tu dei migliori ma che abbiano l'istesso senso, l'istesse desinenze, e l'istesso ritmo.

La luce è pallida - Il faro spegnesi
Ch'eterno scorre - Per gli ampj cieli
Notte tremenda - Eppur desiata
La man colpevole - Provvida veli.
Nuovo delitto?... È necessario!
Compier si debbe - L'opra fatale:
Ai trapassati - Regnar non cale
A loro un requie - L'Eternità
O voluttà del trono!
O scettro alfin sei mio!
Ogni mortal desio
Tace e s'acqueta in te.

So bene che ci sono delle rime isolate come Desiata, Trono, Eternità... ma fa tu...
Soltanto fa presto.

Il poeta, nello stesso tempo, risponde alla prima lettera citata²⁷.

Eccoti i versi che spero ti serviranno. Il concetto che hai trovato era bellissimo opportunissimo, ma non ho potuto meglio esprimerlo in circa 100 sillabe... se non ti servissero i versi abbi pazienza, scrivimelo e te ne farò degli altri.

Infosca il giorno, l'immenso faro
Che l'universo, eterno, viaggia
Or di tua luce più non l'irraggia...
A neri agguati va l'assassin.
Nuovo delitto!!! È necessario!...

D'uopo è sia l'opera truce compita;
Regnar non puote chi uscì di vita...
Requiem..., un *Pater...* e tutto ha fin.

Oh voluttà d'un soglio!!!
Oh serto seduttor,
Dal capo mio non voglio
Che più vacilli ancor.

(oppure)

Oh voluttà del trono... oh serto! omai
Più sul mio capo non vacillerai.

Ho più volte espresso l'idea che sia un malvezzo l'attaccare Piave; ma qui è proprio sgraziato. Ma intanto il Maestro già lo rimproverava il 20²⁸.

Ho ricevuto i versi e, se me lo permetti, ti dirò che non mi piacciono. Tu mi parli di 100 sillabe!! È ben naturale che 100 sillabe non bastino, quando ne spendi 25 per dire che *il sole tramonta!!!* Ben duro è il verso:

Duopo è sia l'opera truce compita,

e peggio Un Requiem, un Pater... e tutto ha fin. Prima di tutto quel «*tutto ha fin*» fa rima *Eh via prendila Morolin*. Poi è senza suono, e non si capisce. Perché questo *Requiem*? Infine il *Pater* non si dice ai morti. Tu dirai che l'ho messo nel mio schizzo, ma tu sai che quelli schizzi non servono che per una traccia.

I settenarj poi!!!! Per l'amor di Dio, non farmi versi con dei *che*, dei *più... ancor*.

Ebbene, non vi sarebbe mezzo d'accomodarsi tenendo in gran parte quelli che t'ho mandato, e salvando anche le convenienze della rima?

Lo stesso giorno decide di prendere in mano il fatto²⁹.

No no, mio caro Piave: no, non va!...

Tutto ha fin...
Eh via prendila provolin!

Scherzi a parte; non vi sarebbe mezzo d'accomodarsi tenendo in gran parte quei versi che t'ho mandato, salvando anche le convenienze della rima? Per esempio:

La luce è pallida... (languè) Il faro spegnesi
Ch'eterno scorre per gli ampi cieli.
Notte tremenda (desiata) provvida veli³⁰
La man colpevole che ferirà.
Nuovo delitto?!! È necessario!...
Compier si debbe l'opra fatale.
Ai trapassati Regno non cale
A Loro un Requiem, l'Eternità.
O voluttà del soglio
O serto alfin sei mio
Ogni mortal desio
Tace e s'acqueta in te

Sarà fra poco esanime
Chi fu predetto Re.
Rispondimi subito. Addio.

Da Milano Piave piega subito il capo con molto garbo due giorni dopo. In realtà Verdi gli voleva bene, e lo dimostrerà fino all'ultimo; e il poeta lo sapeva.

Che devo dirti?... Va troppo bene quanto ricevo in questo punto! E ti assicuro che quel Morolin così bello come un boccolo mi ha confortato della specie di fiasco a cui di buon grado mi sottopongo. - Mi piacerebbe meglio

La luce langue / invece di *è pallida*
per evitare lo sdrucchiolo.
Notte desiata / invece di *tremenda*

perché già l'idea del tremenda è destata da tutto l'insieme dell'aria, e della situazione. -
e Bravo il mio Vecchio!!

Alla fine, il testo fu il seguente:

La luce langue, il faro spegnesi
Ch'eterno corre per gli ampî cieli!
Notte desiata provvida veli
La man colpevole che ferirà.
Nuovo delitto? È necessario!
Compiersi debbe l'opra fatale.
Ai trapassati regnar non cale;
A loro un Requiem, l'eternità.
O voluttà del soglio!
O scettro, alfin sei mio!
Ogni mortal desio
Tace e s'acqueta in te.
Cadrà fra poco esanime
Chi fu predetto Re.

Sin da quando ascoltai il *Macbeth* per la prima volta ebbi l'impressione che *La luce langue* possedesse una beethoveniana potenza: anche per la sua forza di sintesi. Pur se Verdi conserva l'individualissimo stile, non si può non paragonare quest'Aria a certe grandi esplosioni eroiche di Beethoven. Eroiche nel bene o nel pathos: da Leonora del *Fidelio* al giovanile capolavoro *Ah, perfido*, ove i versi di Metastasio sono intonati con sì marmorea grandezza che il Poeta stesso forse ne sarebbe stato, più che compiaciuto, atterrito. Ma Lady, che dal primo momento è una gigantesca eroina del Male, qui acquisisce una statura ancor più torreggiante. Ciò si deve allo stile, che contiene tutta la sottigliezza

armonica del venturo *Don Carlos* e anche la sua forza espressiva. E si deve alla forma: non solo capolavoro di sintesi ma di originalità. In fondo, si tratta ancora di qualcosa che *potrebbe* chiamarsi *Cantabile* seguito dalla *Cabaletta*. Ma qualcosa di completamente ricreato. In più, ed è decisivo: brani in stile di pura declamazione s'inseriscono *all'interno del pezzo chiuso stesso* e non come le parti di Scena, o *tempo di mezzo*, fra una sezione e l'altra dell'Aria: con l'effetto non di frangerne l'unità formale ma di renderla più coesa. Un vero miracolo compositivo. Il piano tonale in apparenza risponde a quello classico del *Cantabile-Cabaletta*; ma le tortuose vicende dell'armonia fan sì ch'esso ne sia la cornice esterna, minando il quadro dall'interno. E questo per un motivo drammatico e psicologico.

L'introduzione orchestrale è asimmetrica, di tredici misure. 3/4. Incomincia sulla dominante di Mi minore (l'impianto è Mi minore-maggiore), con un «tremolo» preparatorio nel quale, sul «pedale», non manca l'asperità di una nona minore. Alla quinta battuta una scala cromatica poi ridiscendente con un arpeggio cromatico dei soli archi senza i bassi che da solo dipinge la tortuosità di una mente terribile ma già minata dalla labilità volta a distruggerla. Infatti a questa scala succedono tre sorprendenti accordi dei soli archi. Uno sul sesto grado abbassato³¹ in posizione fondamentale (dunque non «sesta napoletana», come taluno sostiene) ch'è a sua volta dominante di Fa maggiore, la seconda delle triadi. Questa dominante di Fa maggiore trascorre dal *piano* al *pianissimo* con la terza triade: grazie a una quinta diminuita discendente del basso *ex abrupto* un accordo di Si maggiore, dominante del Mi. Questi tre accordi non sono più la descrizione di un'eroina del male: con la loro improvvisa tortuosità mostrano una mente malata che a volte non riesce neanche a concentrare il pensiero e vaga. Contengono già la Scena del Sonnambulismo in quanto premessa psicologica: e si riverberano su di essa dandole nuova forza: perché scaturiscono da una più forte arte.

Si raggiunge la tonica. Tre battute con la formula di accompagnamento della voce. Anche il 13+3, con l'asimmetria alla quale accenno, è un'immagine di disordine. Poi la voce, con linea

melodica ampia e grandiosa, enuncia il primo periodo di sedici misure. L'accompagnamento di semicrome dei violini II e delle viole, «pedale» ritmico e quasi anche melodico, è invece una palese figura del lavoro delittuoso onde la mente della Lady è occupata. Due battute di collegamento contengono un minimo Motivo implorante degli oboi, sotto un accordo di nona di dominante in terzo rivolto e col quinto grado abbassato. Due battute psicologicamente giustificate. Nella seconda i violoncelli cantano un altro Motivo, che ascende acefalo per tre note e discende di una nona aumentata sul quinto grado alterato (*Do naturale - Si diesis*): il delitto che si prepara. Ed ecco infatti le parole: «Nuovo delitto? Nuovo delitto? / È necessario!». Sono pronunciate in pieno Declamato e in anafora, ma *discendente*: l'accompagnano i due Motivi or inseritisi mentre grandiosi accordi dell'orchestra l'irrobustiscono. Questi accordi, asseverando le progressioni della voce, ci portano d'improvviso in Mi bemolle maggiore, in Mi bemolle minore, e l'oscillazione continua intensificandosi finché la voce si ferma con l'asserzione raggiunta: «Compier si debbe / l'opera fatale» sull'accordo di Mi bemolle maggiore. E d'improvviso l'armatura di chiave diviene quella del Mi maggiore; ma *non* siamo in tale tonalità. La voce pare cantare in Si minore: ma su «Ai trapassati» il violoncello, ascendendo di una quarta diminuita (*Fa diesis-Si bemolle*) consente che la sillaba sia sostenuta da un accordo di Si bemolle maggiore: «regnar non cale». La voce pare esser rientrata nell'ambito del Mi, ma un altro tortuoso movimento dei violoncelli (*Fa diesis-Fa doppio diesis-Sol diesis*) la ferma, su «cale», su di un accordo di Sol diesis minore. «A loro un Requiem»: la voce discende cromaticamente fermandosi su di un *Re naturale*: e l'accordo che la sostiene è ora di Sol maggiore. Finalmente, sempre in *pianissimo* senza contrabbassi, ma con altri cromatismi interni, la voce, su «l'eternità», può ancorarsi sulla dominante di Mi maggiore. La prescrizione iniziale all'interprete è «legato e cupo».

Raggiunta la desiata tonica, incomincia quella che continuiamo quasi paradossalmente a chiamare la «Cabaletta»: È un *Allegro vivo* in 4/4. L'orchestra disegna una trionfale scala ascendente che si porta fino al *Mi*, Figuralismo del «soglio». Anche la voce s'impadronisce della scala, ma già su «mortal desio» ombre

armoniche paiono dimidiare la certezza di Lady. Dopo, è ancor peggio. Un periodo di otto battute è dedicato a «O voluttà del soglio! / O scettro, alfin sei mio!». Esso incomincia e si chiude in tonica. La voce è accompagnata solo da un «tremolo» dei violini e delle viole (*ppp il più piano possibile*), dai bassi e da radi raddoppi di flauti, clarinetti e fagotti. A essa voce è prescritto *con voce pianissima, un po' oscillante*. Tra tonica e tonica due frasi di quattro battute. Il canto si dibatte come un serpente: esordisce con l'armonia della tonica minorizzata, attraversa il sesto grado abbassato, sosta sulla triade del secondo grado abbassato (triade di Fa maggiore), sostenuta da un arpeggio dei violoncelli ricade sulla tonica minorizzata («o scettro»), attraversa il settimo grado abbassato («scettro») e la triade di Sol diesis minore («sei mio»). La tonica è raggiunta attraverso una battuta (la «-o» di «mio»: *Si*, semibreve) sostenuta da una scala cromatica ascendente dei violoncelli: l'armonia è sempre della triade di Sol diesis minore. Allora la voce può trionfalmente ascendere, toccando sul *Sol diesis* il luminoso accordo della tonica (*mortal*). La sosta sulla triade di dominante («desio») trascorre attraverso un'«appoggiatura» e un basso cromatico. Di nuovo Lady ascende trionfalmente, toccando l'acme del *Si naturale* sopra un accordo di tonica in quarta e sesta: ma mentre ascende raddoppiata *a tutta forza* da una parte dell'orchestra, la parte che le si contrappone, la grave (fagotti, tromboni, cimbasso, violoncelli e contrabbassi), le disegna un moto contrario cromatico discendente. Indi un altro terribile ossimoro. Le parole pronunciano «s'acqueta in te»: su «te» la melodia riposa regolarmente sulla nota della tonica. Ma al di sotto! Al momento stesso della cadenza, la nota fondamentale dell'accordo, *Mi*, diviene, nelle viole, una sincope scardinante l'edificio ritmico. V'è un illustre precedente: nell'*Iphigénie en Tauride* di Gluck. Oreste, perseguitato dalle Furie, crede di aver trovato per un istante requie: «Le calme rentre dans mon cœur». E una sincope interna, sempre scardinando l'edificio, mostra che così *non* è. Il passo era celebrato come uno dei vertici della musica drammatica settecentesca, e Berlioz ne parla con entusiasmo. Al tempo stesso (ossia nella battuta ove si canta «te»), un nuovo guizzante Motivo semitonale viene cantato in imitazione dai violini, e il basso (un

lungo *Do naturale* contrattempo) smentisce l'armonia che pareva una meta, ripristinando il sesto grado abbassato. Qui lo stile vocale ridiventa declamato, la voce ascende cromaticamente *recto tono*: «Cadrà fra poco esanime / chi fu predetto re», e l'orchestra - usata in modo che non potrebb'esser più parco - la circonda di «tremolo», sincopi e dissonanze. Alla ripetizione delle parole la voce tenta di recuperare un po' di melodia: ma si spezza in frasi isolate, ogni volta alternate a interiezioni orchestrali. Nelle pause disordinate (fra «re» e «cadrà»), poderosi accordi contrattempo: questa volta di tutta l'orchestra. Lady fa l'ultimo sforzo: riascende al *Si naturale* e cadenza. Qui l'Aria si chiude.

Chiunque avrebbe il diritto di ribatterci: esser assai più lunga la descrizione analitica qui tentata del pezzo stesso: che se ne scorre nella sua imperatoria brevità. Un'analisi così minuziosa, battuta per battuta, si giustifica soltanto con ciò. Un siffatto stile musicale, denso di cromatismi e note estranee, non è affatto inusuale nel 1865. Senza ricorrere a Wagner, basta che la mente vada alla musica di Chopin già di vent'anni prima, a quella di Liszt. Ma se pensiamo all'abituale lapidarietà di Verdi, uno dei Maestri dotati di più grande forza tonale, acquisisce ben altro rilievo. Lo stile armonico (e in parte contrappuntistico) di quest'Aria significa quel che Verdi vuol raffigurare. Da una parte tutta l'oscurità e la tortuosità di un progetto criminale. Dall'altra: nel momento nel quale Lady pronuncia le sue più forti espressioni di trionfo, è già rosa dal dubbio. E la sua mente è già insidiata dalla psicopatìa. Il personaggio viene dipinto in un modo che ne altera la fisionomia in modo radicale. Verdi si spinge persino di là da Shakespeare.

A tanta finezza armonica, a tanta plasticità melodica, si aggiunge poi un'orchestrazione procedente per piccoli tocchi, per trapassi timbrici di ombre e luci, così magistrale da esser nuova. Una delle cose che più amareggiarono Verdi fu che, quanto più diveniva originale, tanto più i cretini parlavano di un'influenza di Wagner su di lui.

Banco al convito

Prima di toccare il punto dell'apparizione dell'ombra di Banco durante il banchetto nel quale il rinsaldato Re viene festeggiato dalla nobiltà del suo regno, un'osservazione sul brindisi pronunciato da Lady. «The banquet music which opens the scene is brash and trivial but theatrically effective, and Verdi saw no need to rewrite it for 1865», scrive il Budden³². L'efficace volgarità ha la semplice spiegazione che ci troviamo nella Corte di una nazione semipastorale dell'Alto Medio Evo. Un raffinato convito non avrebbe avuto il «carattere» che Verdi vede in questa Tragedia di Shakespeare. Quanto al brindisi, potrebbe apparire pur esso come una pagina toccata da volgarità: vieppiù confliggente con la raffinatezza de *La luce langue*. Che la melodia cantata da Lady (*Si colmi il calice*) sia di un carattere, più che grossolano, rustico, è palese. Essa è addirittura una *polka*: il che mostra quanto Verdi nel 1847 fosse a giorno delle novità della moda parigina³³. La volgarità può essere uno strumento drammatico. Si pensi non solo all'ambiente; alla situazione. Macbeth e Lady sono a convito. Hanno tramato l'assassinio di Banco: ma ancora non sanno se l'ordine sia andato a buon fine. Onde l'animo loro è angosciato. L'animo dominato dall'angoscia è portato in genere a perder l'autodominio: come suol dirsi, a strafare. Per quanto alto sia il lignaggio di Lady, ella non potrebbe cantare come in una *cour d'amour* (sempre che nella Scozia di pastori l'esistenza di *cours d'amour* fosse cognita) mentre la sua mente è occupata dal pensiero: saranno stati uccisi Banco e il figlio? Dunque il brindisi ha un carattere caricato, eccessivo. La donna lo appesantisce di fiorettature simulanti scherzevolezza (e gli strumentini fanno rimbalzar fra loro crome con «acciaccature» discendenti e risalenti di settime, quinte e ottave: quasi ella fosse un Oscar de *Un ballo in maschera*) e gioia di vivere (quasi fosse una Violetta al I atto); e di trilli raddoppiati dall'orchestra. Raffinati direttori d'orchestra (per esempio Giuseppe Patanè³⁴) alla ripresa, ossia dopo la prima apparizione dell'ombra, ne accentuavano tale carattere, con un'esitazione sul «levare» iniziale e qualche «ritenuto»: perché la seconda volta Lady

fa uno sforzo terribile per dominare se stessa, il marito e costringere i cortigiani a far festa, fingendo che non sia accaduto nulla («Gli è morbo fugace»). Le «volgarità» di Verdi procedono sovente da sottile criterio. Un'altra osservazione. Dopo che Lady ha cantato il primo couplet del Brindisi, s'infilà nella sala uno dei sicari inviati all'assassinio di Banco. Il Re lo interroga brevemente sotto voce. Il tessuto orchestrale si dirada con arte; e le parole che i due si scambiano sono inserite in un breve sviluppo armonico del Motivo *del Brindisi*: sviluppo che lo deforma rendendolo sinistro. Siffatto procedimento, ch'è già nel 1847, si ritroverà alla fine del I atto dell'*Africaine*, con lo sviluppo del Tema *della preghiera*: e con lo stesso intento espressivo.

L'apparizione dell'ombra di Banco, che solo il suo assassino può vedere e che gli agita in volto i capelli insanguinati, è uno dei luoghi terribili della Tragedia e dell'Opera, sin dalla prima versione. Si tratta di un *topos* del teatro musicale fondato da Rossini alla fine del II atto della *Semiramide*, quando l'ombra di Nino si erge di fronte al suo assassino Assur in una scena dall'amplessissimo sviluppo³⁵. L'esempio della scena di Rossini viene già rielaborato da Verdi nel Finale del II atto: recte: «parte» del *Nabucco*, *Chi mi toglie il regio scettro?* La scena del primo successo di Giuseppe è il *quid medium* fra Rossini e la prima versione del *Macbeth*. L'effetto è possente, ma nel riconcepire il capolavoro per Parigi il Maestro non volle accontentarsi del già creato.

Il testo poetico è il medesimo. L'organizzazione è analoga. Nel *Macbeth I* il primo dei due incubi è di 53 misure, il secondo di 44 seguito dalla Coda orchestrale. L'impianto è il Fa minore: alla decima misura del secondo incubo si apre una sezione ruotante intorno al Mi maggiore che dura 13 battute; dopo di che si ritorna al tono d'impianto. Nella seconda versione il primo incubo dura 50 misure, il secondo 39. Alla decima misura del secondo la stessa modulazione, della stessa durata. Ma dopo di essa, invece di un reinstaurato Fa minore, la libera declamazione prosegue in Re bemolle maggiore.

Leggiamo il testo.

Macbeth

(Macbeth va per sedere. Lo spettro di Banco, veduto solo da lui, ne occupa il posto)

Di voi chi ciò fece?

Tutti

(Sorgono)

Macbetto è soffrente! Partiamo...

Lady

Restate!... Gli è morbo fugace...

(piano a Macbeth)

E un uomo voi siete?

Macbeth

Lo sono, ed audace

S'io guardo tal cosa che al demone istesso

Porrebbe spavento... là... là... nol ravvisi?

(allo Spettro)

Oh, poi che le chiome scollar t'è concesso,

Favella! Il sepolcro può render gli uccisi?

Lady

(piano a Macbeth)

Voi siete demente!

Macbeth

Questi occhi l'han visto...

[Breve scambio di battute Lady, Macbeth e ripresa del Brindisi. Segue secondo incubo]

Prima di proseguire, vorrei fermarmi su un punto in apparenza secondario e comune alle due versioni. Lady (*cantando con calma*), profferisce le seguenti parole:

Sedete, o mio sposo! Ogni ospite è tristo!
Svegliate la gioia!

Ella è accompagnata da accordi in tranquille semiminime. Riesce a dominare il sentimento, riuscendo affatto sincera a chi l'osservi. Si tratta dell'identico tono che usa Amneris quando, odiando Aida, calma e sicura le dice *Vieni, o diletta, appressati*.

Riprendiamo a seguire il passo del Convito.

(Riappare lo spettro)

Macbeth

(spaventato)

Va, spirito d'abisso!... Spalanca una fossa,

O terra l'ingoia... Fiammeggian quell'ossa!

Quel sangue fumante mi sbalza nel volto!

Quel guardo a me volto - trafiggemi il cor!

Tutti

Sventura! Terrore!

Macbeth

Quant'altri io pur oso!
Diventa pur tigre, leon minaccioso...
M'abbranca... Macbetto tremar non vedrai,
Conoscer potrai s'io provi timor...
Ma fuggi! deh, fuggi, fantasma tremendo!

Segue la Coda, della quale dirò per ultimo.

Anche qui ci troviamo di fronte a quella da me definita un'operazione di microchirurgia. La cornice è la medesima; le dimensioni praticamente immutate; immutato il testo. Un ascoltatore comune forse non coglierebbe nemmeno la differenza tra l'una e l'altra scena. Ipotizzo per assurdo: se qualcuno sostituisse nel *Macbeth II* la scena dell'apparizione dell'ombra del 1847, la gran parte dei frequentatori dei teatri d'opera che sputano sentenze su tutto e nulla capiscono non se ne accorgerebbe. Anche Verdi è un «maestro del minimo trapasso», come si disse di altri³⁶.

La Scena del *Macbeth I* è, ripeto, di grande potenza. Il Declamato è scolpito e grandioso e l'accompagnamento orchestrale vi aderisce intimamente: non si basa su formule con un tanto di generico, sebbene efficaci. Ma tale Declamato, se lo paragoniamo a quello di diciotto anni dopo, pare possedere qualcosa di abbozzato: e persino di generico. Mi contraddico? Tale giudizio si può formulare solo *ex post*; non verrebbe in mente ad alcuno se non possedessimo quel che Verdi vi ha sostituito.

«Di voi chi ciò fece? Di voi chi ciò fece?». Lo stesso terribile accordo di Si bemolle minore di tutta l'orchestra. Nel 1847 il basso procede salendo cromaticamente; giunto alla dominante di Fa minore, alla quinta misura fa una cadenza evitata sul sesto grado (Re bemolle maggiore), seguita da una scala ascendente di violini e contrabbassi. Gesto teatrale, come pure l'ascendere cromatico della voce. Nel 1865 l'armonia procede cromaticamente di un grado: si porta dal Si bemolle minore a una settima di sensibile di Do (ossia quarto grado alterato di Fa) che mette capo - direttamente - all'accordo di Fa minore, *pianissimo*. Sulla seconda metà della battuta relativa, clarinetti, fagotti, viole e violoncelli emettono un tritono ascendente (*Fa-Si naturale*) che dà letteralmente i brividi. Dal canto suo la voce non canta l'ascensione cromatica pura e

semplice, ma si porta al vertice della tessitura (*Re naturale-Fa*) per ricadere di un'ottava.

«Non dirmi ch'io fossi!... le ciocche cruenta non scuotermi incontro...». Nel 1847 la voce, accompagnata da una batteria di crome di violini secondi e viole, dispiega un'ampia melodia di carattere cantabile di due gruppi di tre battute simmetrici seguiti da una settima per la conclusione. L'asimmetria del terrore, naturalmente. Nel 1865 il «tremolo» *pianissimo* dell'incompleta triade di Fa minore dei violini continua. La voce è rinserrata in uno stretto Declamato quasi *recto tono*. Clarinetti, fagotti, viole e violoncelli emettono, dopo la quarta aumentata, una quinta giusta (*Fa-Do*). La seconda parte della frase diviene invece una discesa cromatica *ppp*, sinistramente raddoppiata dai fagotti, viole e violoncelli, che si chiude col grande gesto di un'ottava ascendente su «intorno» (che sostituisce «incontro»). Solo qui si ode la scala cromatica ascendente degli archi all'unisono.

Lady sottovoce gli rimprovera: «E un uomo voi siete?».

Macbeth risponde:

Lo sono, ed audace
S'io guardo tal cosa che al demone istesso
Porrebbe spavento... là... là ... nol ravvisi?

Nel 1847 il Re profferisce *con forza* una frase audace insieme e tormentata. Essa ruota tutta nella zona acuta della tessitura, insistendo in specie su *Mi bemolle* e *Fa*, che ne è l'acme. Alla ripetizione di «là... là...» la voce si volge ancora sul semitono *Re bemolle-Do*: qui l'effetto impressionante è dato dal raddoppio del semitono fatto da tutti gli ottoni, fin giù al cimbasso. L'armonia è franca quanto il suo carattere, salvo il disegno di semicrome dei violoncelli, cromatica voce dell'angoscia. La cadenza ha tuttavia un che di convenzionale.

Va osservato che, proseguendosi l'incubo, nella versione fiorentina il passo sostituito è tuttavia assai pregevole. L'orchestra s'impadronisce dell'elemento cromatico appena visto; Macbeth pronuncia il «là... là» sull'inflessione di semitono discendente (ricordo: il micro-Motivo che caratterizza tutta l'Opera), e viene

terribilmente raddoppiato dai corni, trombe, tromboni e cimbasso mentre gli archi sullo stesso *Re bemolle* fanno udire in raddoppio il trillo *dello scherno*. Ciò si ripete sul *Re bemolle* di «*nol ravvisi*».

Ma a Parigi già il «Lo sono» non è così franco, giacché il *Mi bemolle* della voce è armonizzato come nota fondamentale di un accordo di dominante del tono di La bemolle maggiore. L'accordo è in secondo rivolto, detto in gergo «di quarta e sesta». In ispecie in funzione di «accordo di passaggio» diviene caro al Verdi a partire dal periodo di mezzo: essendo tale posizione accordale intermedia fra la consonanza e la dissonanza (anche quale semplice triade), se adoperato con la libertà di Verdi diviene una sottile sfumatura di dissonanza fatta per alludere più che per indicare. Non so se sia stato osservato che l'uso della quarta e sesta «di passaggio» è carissimo a un altro Maestro, in proprio grande ammiratore di Verdi, il nome del quale di rado viene accostato a quello dell'Italiano, Richard Strauss. Da quel *Mi bemolle* la voce discende di un'ottava (in fatto di una nona: attraversando il Re naturale quale «nota di volta»), trapassa, con una cadenza d'inganno, al sesto grado abbassato di La bemolle, ossia l'accordo di Fa bemolle minore - sempre allo stato di secondo rivolto -, tocca ancora la dominante di La bemolle - e di nuovo in secondo rivolto! -, per cadenzare in La bemolle: ma minore. Eguale giro armonico nelle cinque battute successive.

Non vorrei estenuare il lettore andando oltre in un'analisi tecnica così minuziosa. Essa sarebbe utilissima per uno studente del corso superiore di Composizione in Conservatorio - se in Italia ancora la Composizione s'insegnasse, e non fosse stata sostituita da una serie di consumazioni *à la carte* offerte servilmente al discente medesimo affinché scelga quel che meglio gli conviene. Per dirlo con una formula: tutto nel 1865 è in tale Scena molto più asimmetrico, guizzante, angosciato, restio a ogni formula. Ed è ovvia l'osservazione. Già il delirio di Macbeth era nella prima versione troppo arduo per un pubblico abituato ad applaudire a Auber, Meyerbeer, Halévy e Gounod; figuriamoci nella seconda. È dunque palese aver Verdi modificato una delle scene più importanti dell'Opera solo per se stesso, per la propria coscienza artistica. E

infatti ne fu rimeritato sia con l'insuccesso parigino sia con qualcosa che apprendiamo dall'edizione critica, là ove si tratta della fortuna *italiana* del *Macbeth II*: il pubblico continuava a preferire la versione del 1847. E qui vale anche il tema della forza dell'abitudine. Sebbene provenga dall'edizione del 1847, non è possibile tacere della Coda. Dopo le ultime parole del delirio («fantasma tremendo!», tutta l'orchestra tace. Restano sospesi nell'aria i primi violini e le viole, con un «tremolo». Intonano due *Mi bemolle* all'ottava. L'indicazione è «pppp diminuendo e allargando a poco a poco». Dopo quattro battute il *Mi bemolle* diviene enarmonicamente un *Re diesis*. Il violoncello (*pppp*) enuncia un *Si naturale*. I violini secondi, intanto, divisi, completano l'accordo di dominante di *Mi* maggiore. Su tale accordo s'inserisce la voce di Macbeth: «La vita riprendo!». Ma la tonica è raggiunta di nuovo in secondo rivolto, quindi il solo stato dell'accordo, non l'accordo in sé, smentisce tali parole. Un «tremolo» arpeggiato nella nuova tonalità accompagna il rimprovero di Lady («Vergogna, signor!»). A lei, non a lui, è data la cadenza completa. All'uomo forte della coppia. Il grandioso Concertato che chiude l'atto è dunque in *Mi* maggiore. *Trionfai, securi infine*, la Cabaletta del 1847, è in *Si bemolle* maggiore. Con *La luce langue* del 1865 Verdi ha anche possentemente rinsaldato l'unità tonale-drammatica dell'atto.

VIII

I *Divertissements*

Peso determinante ha nel nuovo III atto il Balletto. Fin qui abbiamo ai cosiddetti Ballabili del Maestro attribuito un'attenzione maggiore che di solito non si faccia. Quelli delle *Vêpres* sono grandiose insieme ed eleganti pagine sinfoniche; quelli del *Trouvère* rievocazione tematica e brillantissimo «pittresco». I Balletti del *Macbeth II* sono ancora qualcosa di diverso: vogliono essere *Ballet d'action*, un genere coreografico inventato proprio in Francia nel Settecento. S'integrano nel dramma e ne divengono elemento essenziale. Si connettono al nuovo III atto, con il

meticoloso lavoro di rifacimento che risponde al medesimo carattere. Onde un'esecuzione dell'Opera nella seconda versione, la quale, ormai si è visto, è da preferirsi assolutamente, salvo eccezioni singole, senza i Balletti non dovrebbe aver luogo. Tutti i direttori d'orchestra che eseguono o incidono il capolavoro omettendo queste pagine sono parimenti colpevoli³⁷.

Il soggetto del *Ballet d'action* immaginato da Verdi è, sotto un certo profilo, un paradosso. Vale a dire, si radica nelle interpolazioni fatte quasi subito subire alla Tragedia da Thomas Middleton. *Ecate* non appare nel testo: vi è solo menzionata nel monologo «del pugnale». Potrebbe benissimo farne parte; e la sceneggiatura che il Maestro suggerisce a Escudier s'integra nell'ēthos della Tragedia: non solo la sua, in quella di Shakespeare. Significativa circostanza: Escudier avrebbe voluto semplificare le cose al compositore, fargli scrivere un Balletto qualunque; ma il Maestro pensava in grande. Leggiamo un passo dalla lettera scritta a Sant'Agata il 23 gennaio 1865³⁸.

Voi vedrete che nel Balletto (*Divertissements*) vi è una piccola azione che lega benissimo col Dramma. Tutto è segnato nello spartito e troverete anche il programma dei *Divertissements*. L'apparizione d'*Ecate* la Dea della notte stà bene perché interrompe tutti quei ballabili diabolici, e dà luogo a un adagio calmo e severo. Inutile che vi dica che *Ecate* non dovrebbe mai ballare ma soltanto fare delle pose. Inutile anche che io vi avverta che quell'adagio deve essere suonato dal *Clarone* e *Clarinetto basso*³⁹ (come è indicato) onde all'unisono col violoncello e col Fagotto formare un suono cupo e severo come esige la situazione. Pregate anche il Direttore d'orchestra di sorvegliare di tanto in tanto lo studio delle danze onde indicare i tempi che io ho segnati. I Ballerini alterano sempre tutti i movimenti, e così facendo questo balletto perderebbe ogni carattere, e non produrrebbe quell'effetto che, mi pare, vi sia. [Peccato che nella lettera inviata a Escudier il Maestro ometta il seguente punto rinvenuto nell'abbozzo. «(All'Opéra, per esempio, dicono che non si può ballare la Tarantella come la voglio io. Un *gamin* di Sorrento o di Capua la ballerebbe benissimo col mio tempo)»] Altra cosa raccomando, cioè di conservare rigorosamente gl'istromenti che formano l'orchestrina sotto il palco scenico al momento dell'apparizione delli otto Re. Quella piccola orchestra di due *Oboi*, sei *Clarinetti in La*, due *Fagotti* e un *Contra-Fagotto* formano una sonorità strana, misteriosa, e nello stesso tempo calma e quieta che altri stromenti non potrebbero dare. Dovranno essere posti sotto il palco scenico vicino ad una *trappe* aperta ed abbastanza larga onde il suono possa partire, e spandersi per il teatro ma in modo misterioso, e come in lontananza. -

Chi conosce le lettere del Maestro relative all'allestimento del *Macbeth I* si avvede che, almeno quanto a quest'Opera, Verdi dà disposizioni di regia e scenografia così minute e competenti, che lo

stesso Wagner non lo supera⁴⁰.

Intorno al rilievo attribuito alla divinità notturna da parte del Maestro, la traduzione italiana delle opere di Shakespeare da lui letta e poi adoperata, quella di Carlo Rusconi, apparsa nel 1838, non espunge ancora dal testo le interpolazioni di Middleton.

Solo per consentir di seguire la situazione drammatica pensata per il Balletto ricordo che il III atto si apre con una nuova ronda di streghe preceduta da una breve pagina sinfonica di carattere tempestoso. Si evoca il Motivo in 6/8 col quale si apre il Preludio dell'Opera. Le Streghe attendono a una nuova operazione infernale e si consultano in attesa che Macbeth giunga a interrogarle. Si esprimono nello stile diabolico-grottesco del quale abbiamo parlato, che scaturisce anche dall'influenza di *Robert le Diable*. Ma la Tarantella qui assume un carattere incantatorio, non pittoresco: non ripeto quel che ne dico nel capitolo *Verdi e Meyerbeer* di questo libro.

Il primo numero principia in stile grottesco-infernale, e alterna con eleganza i luoghi tipici di un piccolo (a modo suo) Poema Sinfonico di carattere: scale cromatiche, unisono, note estranee, «staccato», dissonanze, accenti sui tempi deboli. Qualche passo suona persino come una musica di elfi. Si apre con un brillante passo per terze di trombe e tromboni. La didascalia recita:

La scena si riempie di spiriti, diavoli, streghe, e danzano attorno alla caldaia.

Ma in buon punto dal Mi minore si passa al maggiore. La didascalia dice:

Sospendono la danza ed invocano Ecate la dea dei sortilegi.

Qui il luogo diviene davvero nello stile classico. Va inteso tenendo presente che il nuovo Motivo solenne, enunciato largamente da trombe, tromboni e cimbasso sull'accordo dei corni (*cantando e marcate assai*), è sostenuto da scale ascendenti e discendenti dell'orchestra: ma per moto contrario tra strumentini a archi. Potrebbe essere un episodio di una Variazione di Haydn. Così accompagnato, il Motivo risuona due volte; il numero si chiude con la ripresa della leggera musica di elfi.

Preceduta da nuova musica temporalesca, si fa innanzi la dea.

Tutti stanno religiosamente atteggiati e quasi tremando contemplanò. Ecate dice alle streghe che conosce l'opra loro e per quale scopo fu invocata.

Il primo ingresso della dea è accompagnato dagli archi senza contrabbassi, legato e *pp dolcissimo*. Sono dodici misure in Fa maggiore piene di sensuali cromatismi che da sole dicono della qualità artistica dei *Divertissements*. Poi il grande unisono: clarinetto basso, fagotto e un violoncello solo. Un Motivo in Si bemolle maggiore, solenne e severo, proprio come dice il Maestro, accompagnato da semicrome «staccato» degli archi. Riprende, con molta raffinatezza, la musica elfico-diabolica.

Le Streghe indicano ad Ecate la caldaia, che essa esamina attentamente.

Un grande *crescendo* porta all'esplosione del Motivo di Ecate: lo cantano *tutta forza* fagotti, tromboni, cimbasso, violoncelli e contrabbassi, mentre l'intera orchestra (*ff pesanti*) accompagna con semicrome. Esso viene ripetuto *pp*, lievemente modulando e con sovrapposte ornamentazioni del flauto nello stile della Variazione di Haydn. Di nuovo siamo in pieno Stile Classico. L'influenza de *Le creature di Prometeo* di Beethoven e dei Balletti di Spontini è palese. Da Meyerbeer e dai suoi successori siamo lontani.

Ecate annunzia che il Re, Macbeth, verrà a interrogarle sul suo destino ed esse dovranno soddisfarlo. Se le visioni abbattessero troppo i suoi sensi, evocate gli spiriti aerei per risvegliarlo e donargli vigore.

Il Motivo solenne risuona ancora, per cadenzare sulla settima diminuita di sensibile del tono di Do.

Ma non deve più oltre procrastinarsi la rovina che l'attende.

La musica d'archi in Fa maggiore si ode di nuovo.

Tutti stanno rispettosi ricevendo i decreti della dea.

Nuova breve musica temporalesca si ferma sull'accordo di dominante di Mi, *fortissimo* di tutti gli ottoni. Segue una «Danza». Questa è un vero piccolo Poema Sinfonico che risente, a mio avviso, dello stile di Berlioz e Liszt tradotto in modo personale. Infatti è denominato *Valzer*. Ancora una *Valse Infernale*: ma, appunto del livello dei due Maestri, non del *Robert le Diable*; lontano, peraltro, trentaquattro anni. Questo Valzer, che potrebbe dirsi una sorta di

Rondò di Sonata, è costruito su due Motivi, più altri due secondari: ma dei quali uno alla dominante, a integrare la forma. Il primo (deve battersi «in uno»: *allegro vivacissimo*, l'indicazione di metronomo è: *minima con punto = 84 battuta intiera*) è di un grottesco violento. Con le solite «acciaccature» discende di una settima e salta per lo spazio orchestrale in semiminime «staccato». Il secondo, in un Mi minore che insiste sul semitono quinto-sesto grado della scala (*Si-Do naturale*) ha un aspetto pittoresco. Meglio, esotico. Ancor meglio, *iberico*. Chissà se Verdi non pensi alle streghe del quadro di Goya *Il sabba e il gran caprone*, allocato a Madrid, ovvero al successivo capolavoro, *Il sabba delle streghe*, al Prado. Di più. Un misto di psicopatìa, amore, odio e stregoneria è il personaggio di Azucena del *Trovatore*: zingara e spagnuola. Ella insiste, sin da quando viene descritta (*Abbietta zingara*), sia in *Stride la vampa* che in *Giorni poveri vivea*, sul Mi minore. In *Stride la vampa* si avvale quattro volte della stessa figura: il semitono Si-Do-Si: su «urli di gioia», su «cinta di sgherri», su «grido feroce», su «l'eco il ripete». Non dimentichiamo che si tratta di una Ballata. E v'è di più. In *Condotta ell'era in ceppi* Azucena descrive un *sacrificio umano*, in effetto da lei celebrato: il rogo di un infante. Operazione diabolica se altre mai. Quando incomincia a narrare (ora siamo in La minore), l'oboe ripete a lungo il semitono *Fa-Mi*, sesto e quinto grado; pur se qui esso vuol avere *anche* una funzione patetica. Alla fine del racconto ella afferma: «Sul capo mio le chiome / sento drizzarsi ancor». Tutta questa frase, nella tessitura grave, ruota intorno al rapporto tra *Fa* e *Mi*. V'è forse un legame inconscio, un residuo della memoria di Verdi, con queste Streghe della brughiera scota? Ovvero il Maestro ha voluto, quindici anni dopo, racchiudere un messaggio nella bottiglia, a chi capisse, per aiutare a meglio intender Azucena?

Il Budden dei *Divertissements* dichiara: «Non è certamente grande musica, ma abile e piena d'inventiva»; credo che, se vi aggiungiamo la genialità dell'orchestrazione, questi Balletti siano degni d'esser inseriti in un programma di concerto sinfonico. Come altri di Verdi, come quelli di Cherubini, Spontini, Rossini e Donizetti.

Or il rilievo attribuito da Verdi all'apparizione di Ecate nella lettera e soprattutto grazie alla musica che la concerne dovrebbe indurre a riflettere. Ella diviene qui portatrice di una religiosa Necessità. Ho avuto il privilegio di leggere in anteprima un saggio che verrà pubblicato con la nuova edizione dell'ammirevole libro di Michel Orcel *Verdi. La vie. Le mélodrame* ⁴¹, opera che unisce profondità e grazia. Il saggio ancor inedito s'intitola *Sur une apparition d'Hécate. Le ballet du Macbeth*. Vi sono sviluppate idee che partono dalle più lontane origini mitologiche; e Orcel suggerisce qualcosa di più che plausibile. Verdi era un colto lettore, non il contadino che, ripeto, amava rappresentare: l'attenzione per la romana *Trivia* poteva nascergli dalla lettura de *La chioma di Berenice* di Foscolo. Aggiungo che *Trivia* è una delle potenze che determinano il destino di Edipo in Sofocle: di notte, a un trivio a lei dedicato, egli uccide il padre. Viene cantata nell'*Œdipe* di Enescu, l'autore del poema drammatico del quale è, mi ripeto, lo stesso del *Macbeth* di Bloch, Ramond Fleg.

Non sarà inutile citare un passo dalla *Considerazione Terza* del sommo poeta italiano. L'intuizione di Orcel che abbia attirato l'attenzione di Verdi, sebbene non suffragata da alcuna testimonianza epistolare, è da considerarsi rilevante.

Primamente la storia di tutte le nazioni ci mostra che le prime adorazioni furono offerte al Sole ed alla Luna.

Esaminando il corso e le azioni della Luna, la quale or si perdeva ed or ritornava, quelle menti balorde ed inclitate allo stupore ed alla paura le diedero gli ufficj e gli attributi del Dio tutto-oprante e tutto-veggente: la fecero re e preside dell'inferno.

S'hanno sempre a distinguere nella teologia degli antichi le favole che dirittamente derivano dalle inclinazioni umane, da quelle che nascono dalla sapienza de' sacerdoti e de' pastori de' popoli. La Teogonia di Esiodo presume sapienza, che le prime genti non possono avere mai. Di fatto la dea Terra, il Dio Cielo, la Notte, il Caos, sono idee metafisiche, alle quali sì poco arrivò l'intelletto e la credulità delle genti che rari di que' Numi solenni ebbero templi. Tra queste prime idee universali nacque poi la pluralità de' Numi, donde Giove, Nettuno, Plutone, e le loro schiatte. Ma prima di Giove fu il Sole, prima di Nettuno fu il Mare, prima di Plutone, Ecate o la Luna. Quante più poi si scoprivano verità morali, quanto più le cause naturali si svelavano agli occhi de' savi e de' principi, tanto più si moltiplicavano le allegorie, onde vestirle ai popoli sotto le sembianze di religione. Vedi Discorso IV.

Il Nume della Luna o Diana-Ecate fu dunque anteriore agli altri custodi e re dell'inferno. D'onde derivarono gl'incantesimi e le orrende evocazioni alle quali presiede sempre la Luna (Teocrito, Idil II; Orazio, Epod. Od. V, ver. 52, Od. XII, vers. 3).

Questo soprannaturale e mirabile orrendo degli incantesimi nasce nei tempi barbari, come si vede sopra tutto nella tragedie di Shakespeare. [...]42.

Duole doverci fermare qui nell'eruditissima e poeticissima argomentazione del Poeta.

IX

Le Apparizioni e la Processione

La Scena delle Apparizioni e della Processione dei Re è fra le più potenti e originali del *Macbeth*. La sua concezione è un'ardita sintesi drammatico-musicale di Figuralismo, ossia descrizione musicale dell'evento esterno, psicologia e arcano. La forma è nuova: possiede elementi del Poema Sinfonico, della declamazione corale - ed è qui che le Streghe si fanno sublimi e terribili -, della declamazione drammatica: nella quale Verdi è inarrivabile. Il tutto entro un quadro formale che, per essere atipico, non è meno classico. L'assevera il piano tonale. Ciò è già palese nella versione del 1847. Credo che pochi altri compositori avrebbero ritoccato pagine che, a contemplarle, lasciano stupefatti per la concezione e la sicurezza della realizzazione. Ma Verdi l'ha fatto: con puntiglio e minuzia. Sì che, paragonato il quadro della prima versione a quello della seconda, il primo pare un abbozzo, un «cartone», di ciò che sarà. Mi ripeto. Ciò vieppiù si palesa per l'esser il testo poetico intatto.

Nel 1847, interrogate da *Macbeth*, le Streghe evocano spiriti ai quali servono. L'evocazione avviene in Declamato corale su ciò che, da questo passo derivato, diverrà il secondo Motivo del Preludio. Ivi è combinato con i laidi arpeggi discendenti degli strumentini, a significar la risata infernale. Tale secondo Motivo, dal forte impulso ritmico e dalla figurazione puntata (semiminima col punto seguita da una terzina di semicrome), in astratto si apparenta a quelle dell'Ouverture alla francese. In realtà, in specie per l'ossessione iterativa, che genera una fissità ipnotica, sin dall'Opera secentesca di Cavalli è un *topos* per le evocazioni magiche e infere. La tonalità

originaria (il Preludio è in Fa) è Si bemolle minore. Il Motivo ascende cromaticamente con le parole dell'evocazione. Lo scroscio di un fulmine (arpeggio figuralista di biscrome) mena alla prima apparizione. Macbeth tenta d'interrogare il primo Spirito; le Streghe lo interrompono. Lo Spirito vaticina *recto tono*. Un altro tuono, sempre figuralisticamente rappresentato dall'orchestra. Il secondo Spirito vaticina *recto tono* con l'inflessione espressiva di una quarta ascendente. Fin qui non ci siamo discosti dal Si bemolle minore. La gioia manifestata da Macbeth lo induce a cadenzare sulla dominante di Fa maggiore; e nuovi tuoni dirigono il giro armonico verso il Mi bemolle minore. Il terzo Spirito profferisce la celebre ingannevole profezia: esser mai per cader dal soglio il Re di Scozia finché egli non veda il bosco di Birna marciare contro di lui. Il Declamato onde Macbeth espone la sua gioia conduce a una virata verso i diesis del Si maggiore. Ma la gioia trova anche una traduzione orchestrale che vorrebbe essere figuralista, un balletto di crome e semicrome «staccato» degli strumentini, con corni, trombone e cimbasso, in uno stile grottesco cozzante in modo esagerato con la sublimità del tono fin qui mantenuta. Si cadenza in Si minore. Or Macbeth porge la domanda suprema: regnerà la stirpe di Banco? Le Streghe e la caldaia spariscono. Scale cromatiche menano all'altro polo tonale della Scena: il Re maggiore, per la Processione.

Sin dal 1847 l'immaginativa di Verdi produce qui la combinazione della piccola banda sotterranea evocante una lontana cornamusa e la sfilata delle mute immagini. La cullante melodia pastorale trasvola sul «pittresco» scozzese per il suo carattere obbiettivo. Dato in primo luogo dalla scelta di una tonalità maggiore, e nel circolo delle quinte lontana dalla prima area tonale, il Si bemolle minore. Questa è dedicata infatti ai vaticinî fallaci, coi quali l'Inferno induce nel Re una falsa sicurezza in se stesso; la seconda alla nuda realtà profetizzata. La musica sotterranea prosegue impassibile mentre sfilano silenti otto Re con le fattezze di Banco. Ed ecco, al primo, l'invettiva di Macbeth, *Fuggi, regal fantasima*, in un Declamato che cadenza in La minore. Le apparizioni proseguono in una terribile *climax*: la terribilità della quale, mi ripeto, è accentuata dall'impassibilità del suono

sotterraneo. Le disperate esclamazioni del Re sono accompagnate da «tremoli» figuralisti di biscrome. L'ultima delle Apparizioni reca in mano uno specchio, nel quale Macbeth contempla le figure di altri destinati al trono, che Banco ridendo gli addita. L'ultimo Declamato di disperazione attraversa il Re minore e cadenza in Fa. Macbeth sviene in Re minore, dopo essersi dolorosamente attardato sulla seconda minore, un Mi bemolle.

Nel 1865 i contorni esterni sono invariati. Ma non v'è quasi particolare destinato a restare com'è. Il Declamato di Macbeth è tutto riplasmato; acquisisce forza e sintesi superiori, si semplifica, abbandona quel tanto di enfasi melodrammatica che pur nel 1847 si può rinvenire. L'uso dell'articolazione *recto tono* attribuisce alle parole un'epigraficità da Tragedia antica; ovvero, degna di Shakespeare. Quello che diverrà il secondo Motivo del Preludio è riorchestrato genialmente. Il timpano, *pianissimo*, fa un «tremolo» sul Si bemolle, mentre la cassa sola, sempre *pianissimo*, lo emette in crome staccate. Questa nota, in minime, forma un «pedale» *fortissimo* di fagotti, corni e cimbasso. I tromboni ora raddoppiano i contrabbassi attribuendo incisività alla figura puntata dell'ossessiva evocazione. Quando appare il primo Spirito, Verdi aggiunge una figurazione cromatica ascendente dei violoncelli che si connette al suo tentativo d'interrogarlo, raddoppiato, come a Firenze, da clarinetti, fagotti e viole. Il raddoppio alla voce delle Streghe è alleggerito: e, soprattutto, la prima profezia è riarmonizzata a partire dall'interpretazione enarmonica del *Do bemolle*, onde si chiude in Fa diesis maggiore. E ciò non è senza senso simbolico: che Macbeth debba guardarsi da «Macduffo» è *veridico* vaticinio. Persino il secondo è riplasmato: non più la quarta ascendente («esser puoi sanguinario, feroce»), ma la semplice inflessione semitonale, che risponde a una più profonda simbolica. La risposta di Macbeth è uno straordinario miglioramento.

O Macduffo tua vita perdono...
(feroce)
No!... morrai! sul regale mio petto
Doppio usbergo sarà la tua morte!

Il Declamato del Re è rinserrato, rinforzato; tre «No!» sono

commentati da accordi dell'orchestra che vi si contrappongono; l'anafora ascende cromaticamente in ambedue. Sul secondo verso s'apre uno squarcio di spaventosa ferocia: una scala discendente di «staccato» di violoncelli e fagotti contrappunta nel modo più sinistro la voce del Re, poi se ne impadronisce raddoppiandola, infine l'orchestra sostiene le ultime parole con pesanti accordi. Cadenza della frase in Re maggiore. In effetto, Macduff si salva e ucciderà Macbeth: ma questi gli avrà fatto prima assassinare moglie e figli.

La seconda Apparizione è riscritta da capo. Macbeth (*parlando ppp*):

Ma che avvisa quel lampo, quel tuono?...
Un fanciullo col serto dei Re!

Prima che il Re non abbia profferito gli ultimi due versi, un effetto agghiacciante: all'estremo della tessitura grave, mentre tace tutta l'orchestra, si ode un *Re* tenuto dal clarinetto fino alla fine della parola «tuono». Sotto «tuono» il clarinetto si ritira e gli archi (*legato e muto come fosse colle sordine*) espongono, *pianissimo*, una sorta di capziosissimo Corale a quattro parti che, fra note estranee, si posa enarmonicamente sopra una settima di sensibile del tono di Sol minore. La voce mantiene, quale «pedale», la terza di tale accordo; che però cromaticamente si svia e cadenza in Mi bemolle minore. Infatti, la sicurezza indotta in Macbeth dalla profezia sulla foresta di Birnam è atta a ingannarlo. E non metto a confronto la reazione di Macbeth come qui diviene, con il saltellio fiorentino: arrogante insieme e insicura. Non la metto a confronto per non trasformar questo libro in un trattato di analisi musicale: come ho già detto.

Veniamo alla Processione dei Re. Verdi era giustamente convinto della grandezza della sua invenzione. A Parigi vuole perfezionarla. Alla banda (due oboi, sei clarinetti e due fagotti) aggiunge il controfagotto. A Firenze nella quinta e nella sesta battuta s'introduce bensì un Si bemolle, per oscillare tra Re maggiore e minore. A Parigi Verdi collega accordi in modo tra il modale e il cromatico (La minore in primo rivolto-Re minore-La minore in

primo rivolto-Nona di sensibile di Fa in secondo rivolto-Quinto grado di Re-Triade di Re minore-Quinto grado di Re): l'effetto che ne nasce è di autentico arcano.

La prima invettiva di Macbeth, *Fuggi, regal fantasima*, è, come dico, ora rinserrata nella linea melodica e dotata di un altro accompagnamento. A semplici crome il Maestro sostituisce un fremente disegno in Re minore fatto di crome pausate seguite da duine di biscrome. La dinamica è attentamente graduata tra *f* e *pp*. Il nuovo passo è l'immagine stessa di un'angoscia indominabile. La parte dei corni è riscritta con raffinatezza. Continuando la Processione, nel 1865 non solo l'armonia della banda è sempre variata rispetto a quella più elementare della versione fiorentina, e con i suoi collegamenti sempre più fitti produce un senso di malessere: il periodare è mutato, e a successioni di due battute delle cornamuse Verdi ne sostituisce di una, rendendo più incalzante l'effetto drammatico⁴³. All'apparire del sesto e del settimo Re l'armonia delle cornamuse diviene agghiacciante, toccando il Sol diesis minore, il Mi minore, il Si minore, il Re minore. All'ottavo, ossia Banco con lo specchio in mano, la cadenza in Fa è evitata, si torna al Re minore e finalmente le cornamuse si arenano su di una settima di sensibile di La in secondo rivolto. L'esplosione assoluta del terrore è ancor più grandiosa a Parigi. Macbeth interroga se davvero costoro vivranno; all'apprenderlo, sviene. Tale venir meno, che a Firenze si verifica su di una robusta frase melodrammatica con un salto di terza minore, un lungo *Mi bemolle* e un ricadere sul *Re*, è sostituito da cinque smarriti *La* interrotti da pause.

L'altra interpolazione di Middleton alla Tragedia di Shakespeare è una danza di spiriti aerei, i quali ridiano vita al Re svenuto: la richiedono le Streghe. I tentativi di migliorare la modesta qualità di tale Balletto (unico nella prima versione) non sono convincenti: perché Verdi stesso non doveva esser convinto della qualità musicale del pezzo. Di fronte all'ampiezza dei rifacimenti, possiamo deplorare tale astensione; ma il brano è anche di corte dimensioni.

Macbeth e Lady si tagliano tutti i ponti

La conclusione del III atto richiede pur essa un attento discorso. Nella prima versione Macbeth rinviene e una belluina furia di vendetta lo prende. Egli ritrova l'antica ferocia. Dopo un Declamato nel quale giura di mostrare con i fatti il suo potere, canta un'Aria, *Vada in fiamme, e in polve cada*. In essa enuncia il proposito di uccidere tutta la famiglia di Macduff, il quale gli è sfuggito. Non si tratta di un brano di scadente qualità come la Cabaletta di Lady *Trionfai, securi infine*. È un bel pezzo pieno di vigore: forse un vigore un po' generico, che potrebbe addirsi anche a un altro personaggio che non sia Macbeth. Potrebbe trovarsi sulla bocca di Ezio nell'*Attila*, per esempio. Lo stile è quello che, a torto o a ragione, si definisce del Verdi «risorgimentale: trascinate, basato sull'energia ritmica e sulla chiarezza tonale; le frasi principali sottolineate dal raddoppio degli strumenti. La voce insiste sempre sulla zona più acuta della tessitura: il pezzo è pieno di *Fa* acuti. La forma è quella di una prima parte in La minore, una seconda in La maggiore, un episodio in La minore, una Ripresa in La maggiore seguita da una Coda a tratti un po' reboante. Giustamente, il Budden suggerisce che un tale *tour de force*, dopo un atto nel quale il baritono si sottopone a grandi fatiche, poteva esser affrontato da Ronconi o Varesi, non da tutti. E sostiene anche non esser convincente da un punto di vista drammatico la sostituzione di tale Aria con un Duetto fra Macbeth e la moglie nel quale ella è di nuovo un demone incitante alla vendetta. Perché, nell'ottica della Tragedia di Shakespeare, ella nel momento del secondo incontro del Re con le Streghe è già un'anima prossima a consumarsi.

Non so se condividere tale obiezione. Il motivo per il quale il Maestro sostituisce l'Aria con un Duetto tanto sintetico quanto elaborato è di omogeneità stilistica. Dopo *La luce langue*, il rifacimento della scena del Convito, i nuovi *Divertissements*, la radicale ricomposizione delle Apparizioni e della Processione, *Vada in fiamme, e in polve cada* stride in senso stilistico con tutto ciò: e per Verdi senso stilistico e senso drammatico coincidono.

La parte declamata del Duetto è intensissima. Verdi costruisce un interrogatorio della Regina al Re in anafora intensificante. Su di un «tremolo» *ppp* degli archi senza i contrabbassi egli *recto tono* declama a bassa voce le tre profezie. Ogni volta sale di un mezzo tono: *La, Si bemolle, Do bemolle*: e i clarinetti nella zona grave e i fagotti ogni volta arpeggiano una triade minore «staccato» un grado più sopra. Poi, *con voce naturale*, pronuncia la sentenza che la stirpe di Banco regnerà. Dal *Re bemolle* discende sconfortato al *Si doppio bemolle* per ricadere sul *Do diesis* sottostante. La Regina prorompe con ampî gesti drammatici. La triade arpeggiata s'allarga, si fa un piccolo, furioso Motivo al quale prendono parte i contrabbassi e il cimbasso, poi i violini su lunghe note tenute di oboi e clarinetti.

Macbeth

Sì, morte! Di Macduffo arda la rocca!
Perano moglie e prole!

Lady

Di Banco il figlio si rinvenga, e muoia!

Macbeth

Tutto il sangue si sperda a noi nemico!

Lady

Or riconosco il tuo coraggio antico!

Il disegno che sottolinea le affermazioni si amplia in una scaletta in «staccato» che sale di una sesta minore e ricade. La sesta minore è la nota *La bemolle*. Ma sul «Or» di Lady sboccia un grande accordo di *La* maggiore di tutta l'orchestra seguito da una discesa cromatica la quale giunge alla dominante di *Fa*. E incomincia la parte formale del Duetto, *Ora di morte e di vendetta*. Su di un basso «passaggiato» in semicrome le voci enunciano un Motivo di grande energia ritmica allacciato in imitazioni dal carattere canonico. Simbolo del vincolo criminale indissolubile. Gli accordi di corni, tromboni e cimbasso sono attentamente graduati. Le imitazioni attraversano subito zone tonali distanti, come il *La bemolle* minore, il *Sol bemolle* maggiore, il *Re bemolle*: sfiorate, non sanzionate da cadenza. Poi il disegno orchestrale si frange in furiose anacrusi, mentre tutti gli ottoni sostengono con accordi «staccato» dominante-tonica le voci che, unite, gridano «Vendetta». Una nuova sezione ha inizio. Le voci, allacciate in terze e seste dal valore

simbolico, invocano: «Ora di morte, omai t'affretta»: debbono cantare *pppp con voce repressa*. Siamo in Si bemolle maggiore: semicrome legate di viole e violoncelli mostrano che la vendetta non è solo opera violenta ma anche preparazione all'inganno. Dopo tale sezione, Ripresa in Fa minore con le voci in imitazione «in stretto» e un accompagnamento di «staccato» di crome degli archi e accordi di parte dei fiati. La *climax* mena all'ingresso di tutta l'orchestra, poi brevi grida «Vendetta!» rimbalzano. Tutto esplode su di una grande settima diminuita. Le voci cadenzano. L'orchestra attraversa il secondo grado di Do, dominante di Fa, raggiunge il Fa attraverso le sincopi, e cadenza infine in Fa maggiore. Un «maggiore» sinistro come il Re maggiore di Pizarro nel *Fidelio* («Triumph!»). Il Budden cita giustamente il Duetto tra Telramund e Ortrude nel II atto del *Lohengrin*, e quello tra Lysiart ed Eglantine nell'*Eurianthe* di Weber. Verdi poteva forse conoscere il secondo esempio, non ancora il primo. In realtà il precedente del brano è in un'altra tempesta musicale. Prima di essere uccisa da Otello, la Desdemona di Rossini lo affronta ergendosi in un Duetto che ricorre alla ricreazione teatrale dell'imitazione canonica: *Notte per me funesta!* Le voci si imitano in Re minore, l'accompagnamento delle semicrome orchestrali precorre uno di quelli del Duetto di Verdi. La fonte è italiana: di un altro sommo italiano che a Parigi arrivò riuscendo più dello stesso Verdi a dominare.

Il III atto del *Macbeth II* non può chiudersi che così, come il Maestro l'ha rifatto.

XI

Patria oppressa prima e seconda

L'ammirazione che dobbiamo portare a *Patria oppressa*, il mirabile coro con che si apre il IV atto del *Macbeth II*, non deve impedirci di ammirare l'alta, sebbene non pari, qualità dell'altra *Patria oppressa*, quella del 1847. Il coro, in forma di Romanza (tonica minore; relativa maggiore; ripresa alla tonica; tonica

maggiorizzata), si basa su di una bella, ampia e nobile melodia. L'accompagnamento è simile a quello del grande coro col quale si chiude l'atto I. Come in precedenti cori di carattere cosiddetto «risorgimentale», viene cantata all'unisono e raddoppio: ma la modulazione alla relativa maggiore è sottolineata dal passaggio allo stile accordale. Il Budden, non senza ragione, vede nelle parti in tono maggiore un carattere donizettiano e belliniano. Attenzione va riserbata all'introduzione orchestrale. Le anacrusi sulla nota *Sol* grave sono seguite da una quarta aumentata dei violini (*Sol-Do diesis*) alla quale risponde un patetico accordo di settima diminuita dei legni. Il dolore e il pianto sono ancor meglio simboleggiati dalle «appoggiature» di terzine acefale dei legni sull'accordo di *Sol* minore assegnato al resto dell'orchestra. L'accordo di dominante ricade d'inganno sopra una settima di sensibile di *Do*, ad aumentare il pathos. Il *Do* minore è sfiorato. Poi una formula cromatica dell'orchestra si estende fino alla tonica. La melodia, ripeto, è accompagnata da sestine degli archi, come in altri cori analoghi.

Nel 1865 il patetico canto diviene la melodia del dolore universale, delle *lacrimae rerum*. Ha un tono religioso, onde il Budden a ragione parla delle flagranti anticipazioni della ventura *Messa da Requiem*: del quale condivide *ēthos* stilistico. Ed ha un tono da Tragedia antica. Né Shakespeare né Verdi avevano studiato il greco: in entrambi l'aspetto sofocleo è a volte palese. Il coro incomincia con un solenne Corale degli ottoni su «pedale» di dominante, il quale già attribuisce inquietudine per il carattere semidissonante. L'austera armonizzazione non si priva sin da qui di concatenazioni di settime. Ma il pungente pathos dell'accordo di nona, che ogni volta si trasforma per l'integrazione col timbro orchestrale, avvolge l'intero coro. «Appoggiature» strazianti lo percorrono. Siamo in un ambito d'armonia cromatica che deriva senza dubbio da Liszt e che si apparenta a Franck e Wagner: li conoscesse o meno Verdi a quell'epoca. Quinte vuote (*La-Mi*) dei violini secondi *ppp* vengono raggiunte da «pizzicato» di violoncelli e contrabbassi. Un'«acciaccatura» semitonale (*Messa da Requiem; Aida*) *Sol diesis-La* è squisitamente orchestrata con oboi, violini primi e viole. Ogni battuta andrebbe commentata per l'ingegnosità

e il pathos. Il coro enuncia la melodia di Corale fermo su di un accordo di settima di dominante. Riposa sulla doppia dominante. Pronuncia la seconda frase («Or che tutta 'a figli tuoi») alla dominante. Indi incominciano le «appoggiature» melodiche del sesto grado sul quinto (*Fa-Mi*), *come un lamento*, che si trasformano in accordi-appoggiatura mentre i soprani cantano la nuova melodia («D'orfanelli, di piangenti») tutta percorsa da dissonanze e circondata da una catena di «appoggiature». Come se la sofferenza universale fosse una rete che ci avvolge. Un nuovo Motivo pare come proveniente dal *Requiem*: «Suona a morte / oignor la squilla». È un impressionante «pedale» cantato dai bassi del coro col raddoppio di tromboni, cimbasso, timpani e cassa: una vera campana funebre, la sola nota *Mi*. Le voci superiori riprendono lo stesso testo: il passaggio è sviluppato sul «pedale» mentre le armonie superiori cangiano modalmente: il settimo grado diviene anche, *passim*, «naturale», con il *Sol* abbassato. La quinta vuota iniziale risuona per l'ultima volta, per simmetria di forma, a mo' di epigrafica Ripresa: col suo «pizzicato», la sua «acciaccatura». Una settima sul pedale di tonica e secondo grado con il quarto e il sesto grado alternati sfocia su di una settima di dominante: ma questa risolve d'inganno sul sesto grado («Patria mia!»). Incredibile «sesta napoletana» che sostiene una quinta diminuita discendente di tutte le voci (*Si bemolle-Mi naturale*): «O Patria!»: è raddoppiata solo dai flauti, dai clarinetti e dai fagotti, con l'indicazione dinamica *pppppp*. Essa cade su un accordo di tonica in «quarta e sesta». Indi la cosiddetta «cadenza di Piccardia»: l'accordo di tonica, tanto evitato, è adesso in «maggiore». È un «tremolo leggerissimo *ppp*» con il *La* acutissimo fatto dai primi violini, la quinta vuota dai secondi, e un subitaneo *Do diesis* che si aggiunge da parte dei violoncelli, due volte. Poi l'accordo risuona vuoto: il *Do diesis* è prodotto solo dai suoni armonici. E non sappiamo se questo *Do diesis* apporti una vaga speranza o non sia la conclusione ancor più disperata per la maggior completezza che la triade maggiore possiede rispetto alla minore. Lo stesso effetto della triade maggiore prodotta dai soli suoni armonici, quando l'ultima inflessione melodica indicava il modo minore, è nella conclusione del *Simon Boccanegra*, seconda versione: sempre in modo arcano.

In *Patria oppressa* tutta l'elegantissima ed espressivissima concezione armonica va intesa come connessa, sin dall'iniziale, germinativa immaginativa, alla funzione del timbro orchestrale.

Di nuovo debbo dire: mi ci vogliono due pagine a descrivere qualcosa che, in termini di materiale durata, passa in un soffio. Ma il tempo psichico non è quello materiale. E in questo soffio sono compendiate diciott'anni di studio e d'arte. Ancora: la coscienza artistica di Verdi gli strappa il nuovo pezzo perché le parti aggiunte in precedenza alla prima versione impongono, per omogeneità stilistica, un nuovo inizio dell'atto IV. Tale nuovo inizio vale anche a irrobustire, per effetto del nuovo contesto, i brani superstiti della prima versione.

Il IV atto del 1847 ha per fulcro la *Gran Scena del Sonnambulismo*. La geniale pagina resta intatta nel 1865, e continua a suscitare l'ammirazione di ognuno. Il frequentatore abituale dei teatri (che, peraltro, è ormai disceso sotto la media dell'intelligenza comune) attende, si può dire, solo tale Scena per esser soddisfatto dell'ascolto dell'Opera. Credo che, alla stregua di tutto quanto è mutato in meglio da una versione all'altra, la *Gran Scena* abbia, almeno in parte, perduto tale centralità. Non è l'acme del capolavoro, è una delle acme. Non è dunque necessario che in questo libro venga affrontata, specie dopo la bella analisi fattane dal Budden. Solo un'osservazione liminare. Nell'introduzione orchestrale alla Scena è una progressione di biscrome «staccato», *leggerissime*, che Verdi riprende nel Preludio. Il Budden la interpreta così: «suggerisce vividamente il tormento che si agita nei recessi dell'inconscio di Lady Macbeth»⁴⁴. A me pare che il passo richieda un'assai più materialistica interpretazione: è il gesto ossessivamente meccanico della ormai demente Lady, il gesto di strusciarsi le mani l'una con l'altra nell'illusione di detergerle dal sangue⁴⁵.

Le divergenze e anche i problemi di carattere estetico insieme ed esegetico toccano il modo nel quale Verdi intende concludere la sua Tragedia shakespeariana. Non si può tuttavia tacere dell'ultima Aria dal Maestro affidata a Macbeth, *Pietà, rispetto, onore*⁴⁶. Nel pieno dello stile cantabile del 1847 Macbeth guarda la vita

dall'altra parte, come se avesse già varcato Acheronte; e rimpiange tutto quel che rende umana la vita e al quale per brama di dominio ha rinunciato. Squarcio commoventissimo, senza di che la complessa personalità del Re di Scozia non sarebbe, secondo Verdi, completa. Ancora una volta debbo dire di obiettività shakespeariana: la capacità di guardare dall'alto qualsiasi carattere, nulla sentendo a sé estraneo.

Subito dopo viene annunciato al Re:

È morta
la Regina!

E Macbeth dà la celebre risposta filosofica.

La vita... che importa?
È il racconto d'un povero idiota;
Vento e suono che nulla dinota!

ottima sintesi dei versi di Shakespeare

She should have died hereafter.
There would have been a time for such a word.
Tomorrow, and tomorrow, and tomorrow,
Creeps in this petty pace from day to day
To the last syllabe of recorded time;
And all our yesterdays have lighted fools
The way to dusty death. Out, out, brief candle!
Life's but a walking shadow, a poor player
That struts and frets his hour upon the stage
And then is heard no more. It is a tale
Told by an idiot, full of sound and fury,
Signifying nothing⁴⁷.

Nel 1847 Verdi traduce la sentenza con un plastico Declamato. Dopo «importa» unisono degli archi con una formula insignificante. «È il racconto d'un povero idiota!». Frase ascendente alla quale è sottoposto il raddoppio di semibreve delle viole e dei violoncelli che emettono un trillo. La formula del grottesco e dello sprezzo. Resta un «tremolo» delle viole. «Vento e suono». Su «-no» grande accordo di dissonante di tutta l'orchestra: ma il «tremolo è fra *La* e *Sol* *diesis*. Secondo accordo di dominante di Mi. «Che nulla dinota». Cadenza declamata in Mi.

Nel 1865 la formula pare più semplice. «La vita!... che importa».

La voce è ristretta tra *Mi bemolle* e *Do*, sfrutta il semitono *Mi bemolle-Re*, e cade sul *Do* con un'«acciaccatura»: la quale traduce la didascalia «con indifferenza e sprezzo». Ma in orchestra, su di un *La* tenuto dei contrabbassi, i trilli dello sprezzo sono cantati da violini, viole e violoncelli. «È il racconto d'un povero idiota...». Declamato *recto tono* sul *Mi bemolle* all'ottava inferiore. I trilli di violini e viole continuano; ma c'è una cosa che davvero dà i brividi: simultaneamente il primo clarinetto e i violoncelli emettono una quinta diminuita ascendente parallela: *Fa diesis-Do* il primo, *La-Mi bemolle* i secondi. «Vento e suono»: discesa dal *Mi bemolle* centrale a *Do*, con i trilli e le quinte diminuite. «Che nulla dinota»: la voce resta sola e discende dal *Mi bemolle* acuto al *Sol*. Ancora una volta: è un'altra cosa.

XII

Due battaglie, due morti

A questo punto annunciano a Macbeth che il bosco di Birna si muove: le truppe nemiche hanno tagliato rami e con essi si dissimulano. Il Re, dopo aver pronunciato «M'hai deluso, infernale presagio!», indomitamente anima le truppe e si getta nella mischia. Occorre dunque una «Battaglia» sinfonica. Quella del 1847 venne sostituita nella seconda versione. Il Budden la giudica con sufficienza. Anche qui, non me la sento di condividere l'illustre parere; in fondo, la stessa formula, di certo un po' sbrigativa, regge anche la Battaglia de *La forza del destino*.

A Firenze abbiamo dietro la scena due bande, ciascuna di quattro trombe e tamburo militare. Danno inizio in eco con la tipica formula bellica: croma seguita da due semicrome e due crome, in 2/4. L'orchestra se ne impadronisce e l'alterna a scalette in progressioni. Potenti accordi preceduti da un'anacrusi di scalette di semicrome s'interpongono. Il coro grida «All'armi!».

Il 3 febbraio 1865 il Maestro scrive a Escudier⁴⁸.

Oggi ho spedito a Ricordi l'ultimo Atto del Macbeth completamente finito. Ho fatto di nuovo tutto il Coro che apre il 4° Atto. Ho ritoccata ed istromentata l'aria del Tenore. Poi dopo la Romanza del Baritono fino alla fine tutto è nuovo; vi è la descrizione della Battaglia e l'inno finale. Voi riderete quando sentirete che per la Battaglia ho fatto una *Fuga!!!!* Una *Fuga?*... Io che detesto tutto quello che puzza di scuola ed eran quasi trent'anni che non ne faceva!!! Ma vi dirò che in questo caso può andar bene questa forma musicale. Il corrersi dietro che fanno i soggetti e i controsoggetti; l'urto delle dissonanze, il frastuono etc etc. possono esprimere abbastanza bene una battaglia. Vorrei soltanto che l'attacco fosse fatto dalle *Trombe a macchina*, come abbiamo noi, che sono tanto squillanti e sonore. Le vostre *Trompettes a pistons* sono per questo caso fiacche e snervate. Del resto l'orchestra avrà a divertirsi. [...] Vedo che i giornali già incominciano a parlare di questo Macbet. Per l'amor di Dio, *ne blaguez pas trop*. È perfettamente inutile.

Verdi ha provato dal primo momento antipatia per le cornette a pistoni francesi.

La conclusione della lettera è di quelle tipicamente sue.

La Battaglia del 1865, che il Budden chiama, non senza ragione, «contrappunto teatrale» (e che senza ragione giudica mal orchestrata), non è, *stricto sensu*, una Fuga; né il Maestro, adoperando il termine, intende esserlo davvero. Altre ne scriverà di autentiche. È invece un Fugato di alta qualità musicale e di grande efficacia drammatica; ma è scritto con tale abilità che nel suo velocissimo scorrere dà all'orecchio di chiunque l'impressione trattarsi di una Fuga vera e propria. L'Esposizione è quasi regolare, con Soggetto, Controsoggetto e Risposta «reale». Il Soggetto, il Controsoggetto e la Risposta sono cantati dalle trombe e dai tromboni. Ciò, invece di attribuire al pezzo un carattere «bellico-pittoresco», lo rende astratto e lontano: come se fosse una Canzone per strumenti a ottone di Giovanni Gabrieli. Il brano si sviluppa non senza complessità: il Soggetto viene trasportato in varie tonalità (in poche battute si giunge dal Do maggiore al Si maggiore), viene sottoposto a progressioni e anche a qualche autentico Divertimento. Lo stile è assai serrato. Il Fugato viene abbandonato nelle battute da 191 a 198 compresa, quando la didascalia recita «Macbeth incalzato da Macduff». Riprende subito dopo, e addirittura «in stretti». Quando, sempre giusta la didascalia, i duellanti escono di scena, eccoci all'episodio delle progressioni su «pedale» di dominante: su di esso le donne tengono un accordo di settima diminuita sul quarto grado alterato. Questa è l'acme sotto il

profilo della dissonanza. Poi c'è l'episodio su «pedale» di tonica. Dunque non manca nulla. Solo che tale episodio non serve agli ultimi «stretti», ma a un patetico spegnersi e allargarsi (*pppppp*), raffigurante il terribile silenzio che si alza dopo una battaglia. Fuga o non Fuga che sia, questa Battaglia è un piccolo Poema Sinfonico di alta qualità. La sua efficacia è proprio nel non voler essere musica descrittiva, sibbene astratta e geometrica. A me pare la trasposizione musicale delle battaglie geometriche di Paolo Uccello; non ho avuto bisogno di giungere alla mia età per avere questa impressione.

Il 2 dicembre del 1864, da Busseto, in una lettera della quale abbiamo già citato passi, il Maestro dichiara:

Son io pure di parere di cambiare la morte di Macbet, ma non vi si potrà fare altro che un Inno di vittoria: Macbet e Lady non sono più in scena, e, mancando questi, poco si potrà fare con parti secondarie.

Or nel 1847 la battaglia si conclude su di una settima di sensibile di La (secondo rivolto) e il breve dialogo mena alla dominante di Fa minore. Infatti in tale tonalità Macbeth muore in scena. «Si alza a poco a poco da terra», recita la didascalia. Un poderoso unisono e raddoppio degli archi lo precede: in ritmo puntato dal *Re bemolle* centrale si discende per una quinta diminuita al *Sol*. Tre note precedute da una scaletta, ascendendo cromaticamente, dipingono lo sforzo di un morente per ergersi. Ed ecco un terribile *Fa* grave *pppp* emesso da fagotti, tromboni, cimbasso, timpani e cassa sola. L'abisso. Il Re incomincia a declamare *recto tono*, su di un *Fa* centrale. Compie un tale sforzo che le frasi gli escono tutte troncate, come se gli mancasse il fiato. «Mal per me». Gli ottoni, la percussione e i fagotti scandiscono il ritmo di marcia funebre (due biscrome in «levare» che cadono su una semicroma con pausa, altra semicroma con pausa, semiminima) che un giorno risonerà terribile al *Miserere* del IV atto del *Trovatore* (*Quel suon, quelle preci*) e accompagnerà anche la morte di Violetta. «Che m'affidai». La voce ascende appena. «Ne' presagi»: resta nell'ambito di una quarta. Ritmo di marcia funebre. «Dell'inferno!». Ricade di una quinta. Marcia. «Tutto il sangue»: tenta di risalire con la voce. Marcia. «Ch'io versai»: stessa formula. «Grida in faccia dell'Eterno!...».

Veloci semicrome, ricaduta sul *Fa* centrale. Marcia. «Sulla fronte maledetta». Riesce a raggiungere il *Mi bemolle* acuto su «fronte» e vi si trattiene, poi scende di un'ottava; e su «maledetta», a sottolineare l'aggettivo, ricorre al semitono *Mi bemolle-Fa bemolle*. Il *Fa bemolle* è giustificato. Su «fronte» l'intera orchestra emette *tutta forza* un accordo di settima di dominante di *La bemolle* (in terzo rivolto): ma la cadenza è d'inganno, sulla triade di *Re bemolle* minore. «Folgorò...». La voce riesce a portarsi al *Mi naturale*. Grande accordo di dominante di *Fa*. «La sua vendetta». Dal *Do* grave inflessione semitonale al *Re bemolle* e ricaduta. Dominante di *Fa*. «Muoiò!...». Semiminima, una semplice terza discendente *La bemolle-Fa*; di nuovo il gravissimo *Fa* di tromboni e cimbasso, ma i contrabbassi si limitano a pizzicarlo di una cromata. «Al cielo...». Semiminime, terza minore discendente *Do-La (naturale)*. «Al mondo in ira, muoiò... al cielo... al mondo in ira». Macbeth raccoglie le ultime forze. Spara una raffica di semicrome e biscrome. Su «muoiò al cielo al mondo in ira» la sua scala ascendente di semicrome, che culmina sul *Sol bemolle* acuto, è raddoppiata da fagotti, trombe e tromboni in ottave, e dal cimbasso. Sul lungo «ira» l'orchestra (*tutta la forza*) esplose su di un accordo di *Sol bemolle* maggiore in primo rivolto. «Vil corona!...». Sul «-ro-na» l'ultimo sforzo: salto di quarta al *Fa* acuto per «-na!...» «e sol per te». Ricade sul *Fa* un'ottava sotto. Dopo la morte, frettolosa ma non ignobile conclusione corale.

Mal per me che m'affidai è l'Arioso più grandioso e ricco di pathos che Verdi fin lì abbia scritto. Anche dopo, difficilmente ne farà uno della stessa potenza. È l'ultimo tocco alla figura di Macbeth, ossia un eroe tragico, in alato stile tragico. Con tutte le ragioni della filologia, e persino contro l'espressa volontà d'Autore, sarebbe delittuoso rinunciare a una siffatta pagina. Molti grandi direttori (secondo il Budden a partire dal festival di Glyndebourne del 1936) reinseriscono la breve pagina tra la Battaglia fugata e il coro finale⁴⁹. Non confliggono ragioni tonali: la morte di Macbeth è in rapporto di terza sia con la Battaglia del 1865 sia con coro finale della stessa versione, ch'è in *La minore-maggiore*⁵⁰. Il coro finale, *Macbeth, Macbeth ov'è*, è una pagina assai raffinata, che chiude la terribile Tragedia con un tentativo di rasserenare gli animi.

Incomincia con crome pausate di flauti, oboi e clarinetti; gli archi divisi, senza i violini, emettono «pizzicato» producendo l'accordo di La minore. Tali «pizzicato» armonici suggeriscono immediatamente l'idea del canto dei Bardi al seguito dell'esercito, e non ci sarebbe nemmeno bisogno di una lettera del Maestro ad asseverarlo. Il Motivo bellico in ritmo puntato delle voci reca parole d'insulto al morto sconfitto: prassi comune in ogni guerra. Ma un secondo Motivo è cantato dalle donne: «Salgan mie grazie a te, gran Dio vendicator». I violini all'ottava ne raddoppiano la voce superiore *ppp dolcissimo*. Ed è La maggiore, che subito cadenza in Do diesis maggiore. Siamo nella piena atmosfera dell'*Aida*. Quando s'instaura ufficialmente la tonalità di La maggiore, i due Motivi sono combinati con un virtuosismo contrappuntistico nel quale all'ascolto l'artificio appare del tutto naturale. Il secondo Motivo s'ode per l'ultima volta, ora da parte di tutto il coro, cantato a mo' di Corale. Ed ecco la luminosa conclusione.

Il Macbeth della storia, morto in battaglia nel 1057, non fu un mostro. Si sostiene che la Tragedia di Shakespeare lo rappresenti così anche perché gli Stuart vantavano una (legendaria) discendenza da Duncan. Questi era a sua volta un giovane assassino e usurpatore, che venne sconfitto in battaglia da Macbeth nel 1040. In genere, in quel periodo e in quel mondo, al trono si saliva attraverso il sangue versato. Gruach, la sposa di Macbeth, rappresentava l'originaria linea celtica della Scozia, che con la morte di Macbeth dovette cedere agli influssi inglesi. Prova della pietà di Macbeth, e del favore di che godeva presso il popolo, il suo pellegrinaggio a Roma. Ne difende la memoria anche Anatole France, all'interno della novella *Les Sept Femmes de Barbe-Bleue*.

XIII Conclusione

Il tema di quale delle due versioni adottare non si pone. Quella del 1847 non può eseguirsi se non per curiosità in qualche festival

dedicato a cose rare; la seconda possiede tali motivi di superiorità da dover essere accettata automaticamente. Salvo, mi ripeto, l'interpolazione nel punto che ho indicato, del Declamato *Mal per me*, irrinunciabile.

Si è sostenuto, anche da parte dell'autorevole Budden, che il divario stilistico e di valore delle pagine sostituite o aggiunte con la versione del 1865 arrechi danno al capolavoro, mettendone in rilievo l'eterogeneità stilistica. La mia opinione è esattamente opposta. Verdi ha individuato con occhio d'aquila i punti il valore dei quali confliggeva con le pagine davvero sublimi del *Macbeth I*. Sostituendole ha rinforzato la struttura drammatica e quella stilistica; e poco rileva che taluna armonia, talun effetto orchestrale non fossero da lui in uso nel 1847. Là ove altri parla, per il *Macbeth II*, del solito *décousu du style*, io parlerei di un *art de recoudre le style*.

Come abbiamo detto all'inizio del capitolo, lo sforzo artistico al quale solo il genio di Verdi poteva pervenire per produrre il *Macbeth II* venne, lui vivo, mal ripagato. Gli articoli della stampa francese si spinsero, in qualche caso, all'insulto. Il Maestro venne accusato d'ignoranza e di non esser in condizione di stabilire un rapporto con Shakespeare. Lo dicevano quelli che si erano prosternati davanti al *Faust* di Gounod e prosternati si sarebbero, tre anni dopo, davanti all'*Hamlet* di Thomas. La lettera da Busseto del 28 aprile 1865 del Maestro a Escudier è notissima; va nondimeno ricordata per un passo⁵¹.

Chi rimarca una cosa e chi un'altra. Chi trova il soggetto sublime, e chi non musicabile. Chi trova che io non conoscevo Shaspeare quando scrissi il Macbet. Oh in questo hanno un gran torto! Può darsi che io non abbia reso bene il Macbet, ma che io non conosca, che non capisca e non senta Shaspeare, no, per Dio, nò. È un poeta di mia predilezione che ho avuto fra le mani dalla mia prima gioventù, e che leggo e rileggo continuamente. Tutto ciò non importa.

Ho intitolato questo capitolo *Il trionfo della coscienza artistica*. Solo un Maestro della tempra di Verdi, di fronte a un'Opera che già rappresentava per ampi tratti un capolavoro e un irripetibile modello di Opera quanto a certi aspetti sperimentali, avrebbe tanto lavorato per modificarne in profondità la fisionomia. Eppure Verdi

provava verso Parigi un fastidio e un malanimo che si trasformavano in un infausto presagio. Infatti, tanto per cambiare, non volle nemmeno assistere alla prima rappresentazione.

¹ Onde il giuoco di parole adottato per dare un titolo a questo paragrafo. Storpio quello della mirabile raccolta di racconti di Edmund Wilson, *Memoirs of Hecate County, Memorie della Contea di Ecate*. Ben vero, libero il lettore di giudicare che il cretino sono io.

² Massimo Mila, *Fétis e Verdi, ovvero gli infortuni della critica*, in *Atti del III Congresso Internazionale di Studi Verdiani*, 1972; Paola Colombo, *Fétis-Verdi. Cronaca di una polemica*, in «Nuova Rivista Musicale Italiana», luglio-dicembre 1991, Roma, Nuova ERI, 1992. L'autrice, nel suo documentato studio, procede oltre il caso Fétis, riportandone tutti gli echi, sovente sovrabbondanti e faziosi, avutisi in Italia degli articoli del musicologo belga. Tali echi sono il riflesso della rivalità fra gli editori Lucca e Ricordi. Giudico interessanti le osservazioni di Giovanni Pacini, le quali documentano ancora una volta l'evoluzione culturale di questo compositore, nato rozzo e approssimativo: egli ebbe una svolta sia compositiva, con la meravigliosa *Saffo*, sia di dottrina, con l'interesse non ozioso per la teoria musicale della Grecia antica.

³ Le profezie di Fétis assomigliano assai, ai giorni nostri, a quelle del giornalista Scalfari, più ignorante ma dotato della stessa improntitudine. I due hanno in comune anche una *ottativa* jettatura, nel senso che non riescono a portar sventura agli oggetti dei loro attacchi, sì a quelli dei loro elogi. Di tutte le forme di jettatura, la più terribile.

⁴ In Conati, *Interviste e incontri*, cit., p. 78.

⁵ Ricordo che Léon Escudier era l'editore francese di Verdi, e sosteneva le sue Opere anche con il periodico «La France musicale», del quale era proprietario e direttore. Nel caso di specie, si tratta dell'articolo *Al signor Fétis - padre. Inviato diplomatico a Bergamo*, in «L'Osservatore di Bologna», 55, 1850.

⁶ Frastuono, baccano. Prima di diventare ed essere considerato un compositore francese, e sovente anche dopo, Rossini veniva in Francia accusato di orchestrazione pesante, che copre il canto, etc. Non v'è buon compositore che non abbia ricevuto siffatta taccia. Sono notissime le caricature del Maestro che assorda con campane, campanelli, cannoni, etc. I luoghi comuni hanno questa caratteristica, d'essere immortali e adattabili a ogni caso e persona. Wagner, uno dei bersagli preferiti di tale accusa, scrisse un infame articolo sullo *Stabat Mater* di Rossini con gli stessi argomenti, e un altro non meno infame sulla *Favorite* di Donizetti, dalla quale ricava tuttavia un luogo chiave del *Tannhäuser*.

⁷ *I Lombardi alla prima Crociata*.

⁸ A Bologna, dove il Maestro si trovava per porre in scena il *Macbeth*.

⁹ «Allude alla mutata situazione politica, dopo il fallimento del Quarantotto» (Conati, *Interviste e incontri*, cit.).

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ Il mio dotto amico Oliviero Marchesi, piacentino, da me interpellato, mi invia una risposta risolutiva che ho il piacere di pubblicare qui, a risoluzione del quesito. «Ho appreso dalla più ufficiale delle fonti, vale a dire il dottor Fabrizio Vallelonga, cortesissimo funzionario del Polo Museale della Toscana, che il flauto egizio che Verdi chiama spregiativamente «subieu da famè» ha *cinque* fori e non *quattro*.

La questione è dunque risolta: quando Verdi parla di «quattro» buchi incorre in un lapsus.

Quanto all'età del flauto, anzi, del «subieu», il dottor Vallelonga ci informa che «la datazione del pezzo è molto ampia, ma è comunque riferibile al Nuovo Regno», che durò dal 1550 al 1070 a.C.

Noticina storico-filologica: il museo di Firenze in cui Verdi vide il flauto si chiamava effettivamente, all'epoca, «Museo Egizio» e aveva sede a Firenze; ma il Museo Egizio ha cessato di esistere (con questo nome) a partire dal 1881, per effetto del Regio Decreto con cui Umberto I istituì il Regio Museo Archeologico (oggi Museo Archeologico Nazionale) di Firenze, al quale furono conferiti i reperti del Museo Egizio precedentemente esistenti in città. Quindi il «subieu», che Verdi vide in quello che all'epoca era il Museo Egizio, oggi è custodito (per essere burocraticamente precisi) al Museo Archeologico Nazionale di Firenze - Sezione Egizia.

12 «*Uno zufolo di famiglio con cinque buchi. Il famì o famè, nel dialetto delle provincie di Parma e Piacenza, è il ragazzo che presso le famiglie dei contadini mena al pascolo le bestie e fa i servizi più umili*» (*ibid.*).

13 In *I copialettere*, cit., p. 451.

14 Sono costretto ancora una volta a deplorare l'inattendibile versione italiana dell'opera. Non si può scinderla fra una pletora di traduttori, la gran parte abborracciatori, senza effettuare una strettissima verifica del lavoro compiuto. Gli stessi vocaboli tornano variati a caso a seconda del traduttore. Nel capitolo sul *Macbeth* l'Autore adopera due volte l'espressione «low clarinet», che significa «clarinetto nel registro grave»; alle pp. 321 e 324 viene volto «clarinetti bassi». Il *clarone*, come lo definisce Verdi, compare una sola volta, nel Balletto della versione parigina del 1865. Una volta tanto persino il Budden sbaglia. Nel vol. I, p. 279, egli volge l'italiano «anni di galera» equivocando «galera» siccome «prigione» (*prison house*), laddove, come tutti sanno, con quest'espressione Verdi intende gli anni nei quali egli si sentiva *come il forzato incatenato al remo della galea*. Naturalmente, l'edizione italiana volge «prigione». (Più ampiamente tratto il tema nel capitolo sulla *Jérusalem*).

15 Il Maestro lavorò direttamente in italiano; nello stesso tempo, si approntava la traduzione francese, ch'egli rivedette. Il testo, che nel 1847 era sortito dalla collaborazione di Piave con Andrea Maffei, questa volta fu frutto del solo Piave, sotto un'ancor più stringente guida del Maestro.

16 *Verdi's Macbeth: A Sourcebook*, a cura di David Rosen e Andrew Porter, New York, Norton, 1984.

17 University of Chicago Press - Ricordi, Chicago 2005.

18 *I copialettere*, cit., p. 134.

19 Se ne parla già il 23 febbraio 1847 (lettera di Giuseppina Strepponi a Giovannina Lucca), ossia prima ancora che, il 27 giugno, Verdi firmasse il contratto con Roqueplan e Duponchel per la *Jérusalem*. Ancora il 29 giugno (lettera di Emanuele Muzio a Barezzi) si parlava, indipendentemente dalla *Jérusalem*, di «montare» il *Macbeth* all'Opéra.

20 Tutte le notizie sulla gestazione si leggono nella documentatissima introduzione del Lawton all'edizione critica. Per comodità, rinvio a tale introduzione per quanto concerne l'elenco delle fonti.

21 Misure 211a-233a.

22 Misure 219-229.

23 Misure 284a-298a.

24 Misure 279-315.

25 In Rosen e Porter, *op. cit.*, p. 77. Essi ne desumono il testo da Abbiati, il quale, al solito, abboraccia le date, invece proposte dai due studiosi nella parte documentale dell'importantissima opera.

26 *Ibid.*, p. 79.

27 *Ibid.*, p. 80.

28 *Ibid.*, p. 81.

29 *Ibid.*

30 Fra le cose ignote all'Abbiati è anche la lingua italiana. Egli legge «voli».

31 Ben vero, della scala ascendente armonica di Mi minore fa parte il *Do naturale*, non il *Do diesis*. Dunque la triade costruita sul sesto grado è quella di Do maggiore. Ma il contesto fa *sentire* questa triade di Do maggiore come un sesto grado abbassato.

32 «La musica del convito che apre la scena è debole e volgare, ma di efficacia teatrale, tanto che Verdi non vide necessità di riscriverla per l'edizione del 1865». Il traduttore italiano volge «brash» siccome «insolente».

33 Sala, *Il Valzer delle Camelie*, cit. Più innanzi ci avvarremo non poco di quest'importante opera.

34 Sotto la direzione di questo sommo Maestro, la morte del quale, avvenuta sul podio a Monaco di Baviera il 29 maggio 1989, è stata uno dei grandi dolori della mia vita, ascoltai il *Macbeth* (e, poco dopo, *l'Ernani*) all'Opera di Roma nei tardi anni Ottanta. Egli non potette eseguire i Balletti del III atto: i quali, nonostante l'importanza loro e quella che l'Autore vi attribuiva, sono ancor oggi per lo più negletti. La protagonista avrebbe dovuto esser Shirley Verrett: grande cantante, ma dalla inaccettabile dizione italiana. All'ultimo istante la dama rinunciò, e accorse da Napoli, essendo stata chiamata all'ultimo istante, Ghena Dimitrova, uno degli ultimi veri soprani drammatici di coloratura che siano esistiti. Ella non potette nemmeno provare, ma diede un'interpretazione indimenticabile, anche per la sua consentaneità artistica col concertatore: il quale stabilì con lei un immediato campo magnetico. L'autorità drammatica e musicale di Patanè erano tali che la sua direzione del capolavoro può essere, per la qualità, paragonata solo a quella incisa da Thomas Schippers, troppo tagliata, tuttavia. Purtroppo il baritono che lavorò in quell'allestimento era un misto d'ignoranza, presunzione e cattiva voce: Renato Bruson. Il m° Riccardo Muti, che si vanta di esser l'unico direttore verdiano vivente, ha diretto il capolavoro più volte. Della prima, che fu la migliore, parleremo più innanzi. Alla Scala egli elesse a protagonista lo stesso Bruson (che fu anche il «suo» Rigoletto) il quale massacrò l'Opera in compagnia del soprano Maria Guleghina (!). La sua direzione era assai accurata sotto il profilo sinfonico astratto, ma perdeva sempre il rapporto fra gesto drammatico e musica. Muti ha sempre rivendicato il valore dei Balletti; tanto da eseguirli a sipario chiuso, là non aveva la coreografia a disposizione: scelta coraggiosissima. In seguito il concertatore ha avuto a protagonista femminile l'incolore Tatiana Serjan, dalla pessima dizione, e una più recente, e ancor peggiore, tale Vittoria Yeo, al Maggio Musicale Fiorentino e al Festival domestico di Ravenna. Pare che i buoni cantanti infastiscano l'illustre concertatore, potendo essi attirare una qualche attenzione e distoglierla dall'unica ch'egli ammette, quella dedicata a lui stesso.

35 Si veda quel che se ne dice in questo libro nel capitolo sul *Rigoletto*, a proposito di *Cortigiani, vil razza dannata*.

36 *Der Meister des kleinst Übergangs*: Adorno di Berg.

37 Si gridò al miracolo quando il m° Claudio Abbado eseguì il *Macbeth* alla Scala nel 1976. Ricordo perfettamente la prima esecuzione. Shirley Verrett possedeva grandi qualità timbriche e, a modo suo, d'incisività drammatica; ma un serio concertatore non avrebbe mai dovuto accettare la sua inaccettabile dizione italiana. Vieppiù considerando l'epistolario di Verdi e quel ch'egli desidera divenga all'esecuzione il personaggio, e le prescrizioni esposte con chiarezza innegabile. Nello stesso anno il m° Riccardo Muti diresse l'Opera al Maggio Musicale Fiorentino. Una delle sue più belle interpretazioni. Sveltava il protagonista Mario Petri, il più grande *Macbeth* che si sia ascoltato anche paragonandolo a sommi che l'hanno inciso come Warren e Taddei. Fu così bravo che il

Muti, quando subito dopo registrò l'Opera, lo sostituì con Sherrill Milnes: che non si avesse a pensar troppo a qualcuno che non fosse lui stesso. Né l'una né l'altra di tali edizioni contenevano il Balletto. Ma se il m° Muti è in seguito divenuto un suo convinto assertore, il m° Abbado, dotato di una formazione che gli faceva ritenere Puccini, Respighi e Gershwin compositori di troppo basso conio per ch'egli si abbassasse a toccarne una pagina, reputava in linea di principio il Balletto una cosa frivola. Per coerenza, non avrebbe dovuto mai dirigere una Sinfonia di Čajkovskij, impastate com'esse sono dello spirito del Balletto: e infatti le sue esecuzioni del sommo Piotr sono fra le peggiori che si siano ascoltate.

³⁸ Rosen e Porter, *op. cit.*, pp. 89-90.

³⁹ La congiunzione «e» è un palese *lapsus calami* del Maestro e va sostituita da un «o», significante «ossia». Il fine del quale è spiegare a Escudier il nome italiano corrente del clarinetto basso.

⁴⁰ Jürgensen, *The Verdi Ballets*, cit., pp. 77-93. L'apparato iconografico di tale libro è ricco e bello, e riproduce anche rari figurini e bozzetti scenici.

⁴¹ Paris, Grasset, 2001.

⁴² *La Chioma di Berenice, Poema di Callimaco, tradotto da Valerio Catullo, volgarizzato ed illustrato da Ugo Foscolo, etc.*, Milano, per Giovanni Silvestri M. CCC. XXXIII, pp. 170-1.

⁴³ Meglio di me dice il Budden: «[...] i pedestri gruppi di tre battute ciascuno che si muovono prevedibilmente fra tonalità vicine, sono sostituiti da uno schema in cui la tonalità cambia dapprima ogni due battute, poi ogni battuta, infine ogni mezza battuta, mentre le tonalità sono talvolta prive di relazioni fra loro. [...] Anche se, in effetti, più breve, la nuova versione apre prospettive musicali molto più vaste».

⁴⁴ Edizione inglese, p. 280; edizione italiana, p. 300. La «progressione» («sequential figure») è volta dal traduttore italiano siccome «figura sequenziale»: evidentemente egli pensa si sia in tema di *Stabat mater*.

⁴⁵ Un'importantissima lettera di Verdi a Escudier da Genova (11 marzo 1865, in Rosen e Porter, *op. cit.*, pp. 110-1) dovrebb'essere imparata a memoria dai direttori d'orchestra; anche perché le sue prescrizioni assumono carattere generale. «Eccoci al *Sonnambulismo* che è sempre la Scena capitale dell'opera. Chi ha visto la Ristori sa che non si devono fare che pochissimi gesti, anzi tutto si limita quasi ad un gesto solo, cioè cancellare una macchia di sangue che crede aver sulla mano. I movimenti devono esser lenti, e non bisogna vedere fare i passi; i piedi devono strisciare sul terreno come se fosse una statua, od un'ombra che cammini. La Ristori faceva un rantolo; il rantolo della morte. In musica non si deve, né si può fare; come non si deve tossire nell'ultim'atto della *Traviata*; né ridere nello *scherzo od è follia del Ballo in maschera*. Qui vi è un lamento del corno inglese che supplisce benissimo al rantolo, e più poeticamente. Bisogna cantarlo colla massima semplicità e colla voce *cupa* (è una morente) senza però mai che la voce sia ventriloqa. Vi è qualche momento in cui la voce può spiegarsi, ma devono essere lampi brevissimi che sono indicati nello spartito. Infine, per l'effetto, e pel terrore che deve incutere questo pezzo abbisogna *figura cadaverica, pochi gesti, movimenti lenti, voce cupa, espres.*, etc. Notate poi che tanto qui, come nel Duetto del prim'atto, se i cantanti non cantano *sotto voce*, l'effetto ne riuscirà disgustoso perché vi è troppa sproporzione e troppo squilibrio fra cantanti ed orchestra (l'orchestra non ha che pochi istromenti e i violini con sordine)».

⁴⁶ O «amore», secondo altre lezioni.

⁴⁷ [Leggiamo la traduzione di Agostino Lombardo].

Sarebbe dovuta morire, prima o poi:

sarebbe venuto il momento per una parola siffatta.

Domani, e domani, e domani,

striscia a piccoli passi da un giorno all'altro
fino all'ultima sillaba del tempo prescritto;
e tutti i nostri ieri hanno illuminato a degli stolti
la via che conduce alla morte polverosa.

Spegniti, spegniti, breve candela!

La vita non è che un'ombra che cammina; un povero attore
che si pavoneggia e si agita per la sua ora sulla scena
e del quale non si ode più nulla: è una storia
raccontata da un idiota, piena di rumore e furore,
che non significa nulla.

⁴⁸ Rosen e Porter, *op. cit.*, pp. 97-8.

⁴⁹ Il *Macbeth* nella prima versione venne eseguito nel 1997 al Festival della Valle d'Itria a Martina Franca ed è disponibile inciso per la casa Dynamic. Fu diretto magistralmente da Marco Guidarini.

⁵⁰ Il *Macbeth* diretto da Riccardo Muti al Maggio Musicale Fiorentino nel 1976 fu ben superiore a quello coevo e mitizzato diretto da Claudio Abbado alla Scala. Peraltro, la regia si doveva al grande Franco Enriquez, non inferiore a Giorgio Strehler. In quell'edizione *Mal per me* venne inserito fra le parti del 1865: e Mario Petri diede un brivido a tutti mentre moriva gettando la corona lontano da sé. Fu una scelta di Roman Vlad, che allora era il Direttore Artistico del Maggio, come lo stesso Muti ebbe a dirmi. A quell'epoca egli non conosceva affatto la prima versione dell'Opera. Del Maestro Vlad, e del figlio Alessio, in seguito Direttore Artistico del San Carlo e dell'Opera di Roma, il Muti divenne poi un persecutore. Quando il servile soprintendente del Maggio, Cristiano Chiarot, deposto nell'estate 2019, organizzò una mostra commemorativa per i cinquant'anni di Muti al Maggio (con un'esecuzione del *Macbeth* in forma di concerto), il nome di Roman Vlad non venne nemmeno pronunciato. Se vivessimo nel 1984 di Orwell dalla Storia sarebbe stato cancellato anche quello di Mario Petri.

⁵¹ Rosen e Porter, *op. cit.*, p. 119.

CAPITOLO QUATTORDICESIMO

Don Carlos: la vanità della speranza e il trionfo del Male

I

Una premessa sulle esecuzioni

Il *Don Carlos*, divenuto, a seguito delle edizioni in italiano del 1884 e del 1886, *Don Carlo*, è l'Opera più ambiziosa e monumentale di Verdi; è anche quella che gli procurò più fatica e dispiaceri. Solo dall'inizio degli anni Sessanta del Novecento si è fatta strada non solo l'idea, evidente nei fatti, ch'è un capolavoro assoluto, forse *il* capolavoro di Verdi. Di certo, è l'Opera nella quale il Maestro ha svolto, tutti insieme, i temi più vicini alla sua immaginativa e alla sua sensibilità.

L'argomento della storia di quest'Opera è, a trattarsi, così lungo e complesso, e l'analisi della partitura così minuziosa, a volerla fare come il capolavoro richiede, che solo un libro di centinaia di pagine potrebbe esserne all'altezza.

E occorre principiare dalla fortuna. Nel corso del Novecento le sporadiche apparizioni della partitura sono, fino, appunto, agli anni Settanta, avvenute sempre nella versione in quattro atti, traditrice dell'essenza e della struttura drammatica: né vale a sostenere che tale versione si debba all'Autore stesso: come si vedrà. E sono accadute, per lo più, per consentire ad alcuni grandi bassi di manifestare la loro arte nel personaggio di Filippo II: il caso

emblematico è quello dell'insuperato Cesare Siepi. Nel 1960 Gabriele Santini, uno dei più grandi direttori d'orchestra del Novecento, diresse alla Scala la versione italiana in cinque atti, non sempre fedele, e nell'anno successivo la incise colla stessa compagnia e gli stessi complessi. Ne ha inciso anche la versione in quattro atti. Queste incisioni hanno grande importanza storica: dal punto di vista stilistico e della personalità del concertatore sono in più parti esemplari; hanno purtroppo due difetti. Il primo, spiegabile - ma non giustificabile - colle abitudini dell'epoca, è di possedere troppi tagli *all'interno* dei pezzi, i quali ne alterano la fisionomia e pertanto, per voler accorciare un'Opera temuta troppo lunga, in fatto la allungano. La seconda è nell'interprete di Filippo II, Boris Christoff; il quale fa del complesso personaggio un grandioso mascherone barocco del genere di quelli di Bomarzo lontano dalla psicologia, e anche dall'espressione musicale, volute da Verdi. Lo stesso difetto può vedersi nelle incisioni successive (peraltro di scarsa autorevolezza musicale) che a Christoff sostituiscono un altro slavo, Nicolai Ghiaurov, affetto dalle identiche pecche.

Ma *tutte* le incisioni del capolavoro (e le esecuzioni non incise da me ascoltate), salvo una, sono deplorevoli dal punto di vista stilistico, formale e del rispetto della partitura, e dimostrano solo che i direttori d'orchestra, se eccettuiamo, oltre a Santini, Tullio Serafin e Antonino Votto, che le hanno capeggiate, ancorché dai nomi per altissimi meriti altisonanti, hanno talora sottovalutato il compito affrontato. L'unica incisione attendibile è difficile, ma ora non impossibile, da reperirsi: ed è quella di un'esecuzione in forma di concerto avutasi nel 1972 alla londinese BBC. Un direttore d'orchestra di alta qualità, John Matheson, affronta, per la prima volta nel Novecento, l'Opera in francese, la sua lingua originaria, ripristinando non solo tutte le parti abitualmente tagliate ma anche quelle che, omesse contro la volontà di Verdi per uno sciocco motivo di brevità alla prima esecuzione assoluta, si ritennero perdute; né la delusione e la sfiducia dell'Autore lo avevano, lui vivo, indotto a recuperarle. Esse erano state scoperte da Andrew Porter e David Rosen nelle cantine dell'Opéra di Parigi e, consegnate alla musicologa Ursula Günther, vennero adoperate per

la partitura preludente alla edizione critica del capolavoro in preparazione: ancor oggi, sebbene non definitiva¹, adottata da pochissimi direttori d'orchestra! L'esecuzione diretta da Matheson si avvale di una compagnia di canto la quale, oltre ai pregi stilistici, mostra un'esemplare dizione francese: laddove Christoff e Ghiaurov ne hanno una pessima in italiano. Nel 1974 Elio Boncompagni, allora giovane direttore d'orchestra, nella sua qualità di responsabile artistico del «Théâtre de la Monnaie» di Bruxelles, eseguì per la prima volta il capolavoro nella sua integrità in forma teatrale, in francese ma non adoperando la stessa edizione del Matheson, che rispetta del tutto la «prima» parigina del 1866-1867, bensì integrandola con le successive modifiche migliorative dall'Autore apportate per vent'anni. Quest'esecuzione d'importanza storica non venne però registrata. Quarantatré anni dopo Boncompagni è uno dei decani della direzione d'orchestra e ha presentato nel 2017 al pubblico del Teatro Nazionale di Zagabria, ma in lingua italiana, la stessa edizione del *Don Carlo*: allora pionieristica e oggi, purtroppo, alla luce di quel che si vede coi più recenti allestimenti dei teatri, pionieristica ancora se non di più. Tanto scrivevo. Dopo esser salito sul podio l'ultima volta il 20 settembre, a Sofia, una polmonite contratta in aereo ce ne ha privato l'8 novembre. Va infine ricordata come fondamentale quella diretta da Claudio Abbado nel 1985. Frutto di una lunga pratica internazionale del capolavoro nelle due versioni, quella del 1883 e quella del 1886, è l'unica, insieme con quella del Matheson, a rispettare il connotato fondamentale della lingua francese. Contiene inoltre una casta appendice nella quale sono presenti i brani scoperti dal Rosen e dal Porter negli anni Settanta, nonché i Balletti, i quali non erano mai fin allora stati incisi e forse nemmeno occasione per un'esecuzione in forma di concerto. I nomi di Matheson, Boncompagni (l'esecuzione di Zagabria fu di valore straordinario) e Abbado sono dunque, fra il Novecento e il Duemila, i più importanti connessi al capolavoro.

Quer pasticciaccio brutto de via Le Peletier

Nel giugno 1865 Giuseppina scrive a Léon Escudier:

Il paraît que Verdi n'a pas répondu par un refus à l'offre de Perrin. C'est déjà beaucoup, car il y a bien longtemps que je l'entende chanter sur tous les tons: «Je ne veux pas écrire» et franchement je tiens à ce qu'il écrisse (parce que tout aimant et beaucoup aussi la campagne, 365 jours à peu près par an c'est trop, c'est beaucoup trop! [...]) Il paraît que la grande difficulté pour écrire à l'Opéra ce serait le libretto. J'espère dans l'imagination des poètes... je le connais. Une fois engagé la scène changera. Il laissera là ses arbres, ses constructions, ses machines hydrauliques, ses fusils ecc. Il se laissera gagner comme toujours en pareil cas de sa fièvre d'artiste, il se donnera tout à son poème, à sa musique, et j'espère que tout le monde y gagnera².

Il solito *refrain*. Gran parte dell'anno precedente, ricordo, era stato dedicato al rifacimento del *Macbeth*: e la seconda versione conteneva quasi un terzo di musica nuova.

In fatto, Verdi non desiderava ritirarsi. Ma era diventato esigente verso se stesso e gli altri; e s'aggiungeva a una sua qualità di sempre, l'incontentabilità di fronte all'*argomento* da musicare e al *testo drammatico*, quello che volgarmente si chiama *Libretto*, su questo modellato. Secondo Verdi un buon Libretto bastava a sollecitargli l'immaginativa; e non è nemmeno il caso di ricordare ancora come dei suoi Libretti il vero autore sia lui, il poeta essendo quasi solo il materiale versificatore della sua inventiva drammatica.

Il direttore dell'Opéra, ora *Académie Impériale*, Perrin, sollecitava il Maestro a scrivere per il teatro. Escudier era sovente l'intermediario privilegiato. A giugno del 1865 le trattative incominciano a farsi concrete; il *Don Carlos* è tra le possibilità. A luglio Escudier si reca a Sant'Agata portando a Verdi una *tela* di quest'Opera: ossia quel che in termini cinematografici moderni si chiama una prima *sceneggiatura*. Il Maestro viene a poco a poco conquistato. In luglio approva una bozza di contratto, sottoscritta a Parigi in novembre, che l'impegna per l'Opéra. Alla fine la scelta cadde su questo titolo. I librettisti Joseph Méry e Camille Du Locle avrebbero dovuto adattare per il Maestro la lunghissima Tragedia *Don Carlo* di Friedrich Schiller: che così, dopo la *Giovanna d'Arco*, *I Masnadieri* e la *Luisa Miller*, sarebbe stato il quarto - e ben più

profondo - incontro di Verdi col grande poeta.

Il vero lavoro incomincia all'inizio del 1866. Ma in realtà Verdi restò a Parigi fino alla fine di marzo 1866, lavorando assiduamente con loro; e si comprende, per la complessità di sfondi anche metafisici del soggetto. Poi si spense Méry, il migliore dei due. Verdi rientra a Sant'Agata. Comunque³ il I atto era finito prima del ritorno, e nella stessa pagina ci sono osservazioni intorno al prosieguo del lavoro. L'atto V rivisto era giunto a Sant'Agata alla metà di giugno. Da agosto il Maestro deve installarsi a Parigi. L'Opera era in prova, e si lavorava al V atto (lettera del 28. IX.1866), ma Verdi si lamenterà ancor molto più tardi del «passo di lumaca». Motivo per il quale, tenuto conto che un'Opera di questa complessità musicale, orchestrale, psicologica e fin metafisica sia stata composta in un tempo così breve, è prodigioso.

Alla metà di dicembre il Maestro scrive a Opprandino Arrivabene che, salvo i Balletti, i cinque atti sono praticamente finiti. Ma se volessi anche solo riassumere l'epistolario e quel che documentano il Porter e la Günther, e viene poi diligentemente riassunto dal Budden, sarei costretto a scrivere un apposito capitolo. Verdi e Giuseppina trascorsero mesi d'inferno. Non è impossibile che le tracheiti dalle quali egli fu più volte affetto avessero origine psicosomatica. Grazie all'intelligente e cauta mediazione di Giuseppina, che aveva l'arte di tenersi sempre dietro le quinte, il Maestro sopportò estenuanti trattative con l'Opéra. Come ho tanto ripetuto, l'*établissement* era regolato con forza di legge e procedeva con tutti gli impacci della burocrazia: Verdi era Achille ma l'Opéra era la *tartaruga* (vocabolo adoperato da Giuseppina senza alludere al celebre paradosso filosofico di Zenone eleate). Ma la situazione era invertita. L'uomo più veloce del mondo era costretto a esser più lento del più lento animale del mondo. Ogni questione s'ingigantiva e s'arenava. La compagnia. La (cosiddetta) regia. Il cantante scritturato per impersonare l'Inquisitore aveva un contratto di *Premier basse absolu*, onde, ritenendo il ruolo di secondo piano, chiese i danni. Il povero Ambroise Thomas venne nominato *arbitro* sulla questione, ma si atterrì talmente di fronte a Verdi da declinare l'incarico; e così Ernest Reyer, che di Verdi era

fervido ammiratore (non credo che l'autore dell'*Hamlet* potesse esserlo: per lui il vertice della musica dovevano essere Meyerbeer e Gounod). Si aggiungeva il procedimento delle prove orchestrali, frazionato, meticoloso fino all'ossessione, che toglieva all'esecuzione ogni espressione e spontaneità, ne faceva un meccanismo ben palese. Ricordo, ancora, che per norma il direttore titolare doveva concertare e dirigere anche le prime esecuzioni assolute: il famigerato Dietsch (quello del *Tannhäuser*) era finalmente stato rimosso. Quel che non era riuscito a Wagner era riuscito a Verdi: Dietsch venne destituito alla ripresa delle *Vêpres* del 1863. Ma François-Georges Hainl rappresentava solo un lieve miglioramento. Immaginiamo il collerico e, mi ripeto, uso all'*imperatoria brevitatis* Maestro in una situazione siffatta. Basterebbe ciò a spiegare come il *Don Carlos* fosse il più gran dolore della sua vita. L'Autore, e alla prima esecuzione, era il più impotente di tutti. Un'autentica tragicommedia, che per Giuseppe volgeva assai più verso il tragico. In quei mesi, perduto il bravissimo Méry, Verdi dovette anche dettare (persino, talora, in metrica francese), il poema drammatico al vedovo Du Locle. I tempi di gestazione sono lunghi ma occupati più dalla stesura del testo definitivo che dalla composizione musicale. In bell'aggiunta, il 15 gennaio del 1867 giunge da Busseto la notizia ch'è morto il padre del Maestro.

L'attuale Libretto deve al Maestro alcuni aspetti fondamentali. La scena del *Sacre* del III atto viene aggiunta al testo di Schiller per il desiderio di Verdi di poter scrivere finalmente qualcosa sul modello dell'incoronazione del *Prophète* di Meyerbeer. In fatto, egli vi era pervenuto, ripeto, ancor prima che il *Prophète* venisse eseguito, con l'incoronazione di Carlo VII della *Giovanna d'Arco*, che del grandioso finale del III atto del *Don Carlos* costituisce, insieme con la pagina di Meyerbeer, la più importante anticipazione. Quel che della Tragedia di Schiller viene conservato, ed è ovviamente molto e d'importanza capitale, viene riorganizzato secondo una struttura drammatica che si deve al compositore. È difficile pensare a un altro musicista il quale voglia come uno dei punti capitali della propria Opera il dialogo politico fra il Re e il Grande Inquisitore: per il quale Verdi trova una forma e colori

orchestrali e armonici affatto nuovi. Egli trae una scena unitaria da quel che in Schiller non sono che *disiecta membra*. E una delle più potenti dell'Opera. Difficile ma non impossibile. (Ecco un altro motivo di meditazione sul rapporto tra Verdi e Musorgskij). Il tema dell'Inquisizione che comanda allo stesso Re e che poi, d'accordo con lui, diviene un *instrumentum* della sua volontà di potenza, è già affrontato nel *Dom Sébastien-Don Sebastiano* di Donizetti: e memorabilmente. Tanto che il desiderio di chi veramente ama e conosce la musica sarebbe di assistere alla rappresentazione di questa che l'Autore stesso, ripeto, considera il suo capolavoro, seguita dal *Don Carlos*, sua naturale e massima filiazione. Infine il I atto, quello di Fontainebleau, alla Tragedia di Schiller aggiungente un anefatto di fondamentale importanza per delibare tutto il significato della Tragedia e anche quel non sempre afferrabile carattere incestuoso del rapporto fra Carlo ed Elisabetta, che pure si coglie, si deve a Verdi. E questa è l'occasione per deplorare amaramente e di nuovo che il capolavoro si esegua ancor oggi per lo più in quattro atti. Infine a Verdi si deve la concezione drammatica del Duetto tra Carlo ed Elisabetta del V atto, che pure modifica la fisionomia dell'originaria Tragedia e attribuisce alla Regina una statura eroica fin lì mancata. Il Poema drammatico di Verdi s'allontana immensamente, e pur con immenso vantaggio, dal Dramma di Schiller onde rampolla. Non è «sgangherato», il Dramma del Poeta tedesco, come s'arrischia ad affermare il Budden. È sublime poesia filosofica, contorta e piena di contraddizioni, permeata d'idealismo e illuminismo. Non so nemmeno se, per la sua lunghezza (seimila versi) possa senza tagli mettersi in scena coi debiti «tempi» teatrali. Verdi lo trasforma miracolosamente, da quel genio teatrale che è. Ciononostante, taluni tagli che al testo dovettero esser applicati, rendono oggi in parte oscura la vicenda: il pubblico attuale si reca a teatro non dico avendo letto il poema drammatico prima di ascoltare l'Opera, ma sovente senza sapere nemmeno il titolo del quale si tratti⁴. Nella sua integrità il *Don Carlos* è anche teatro, grande teatro: come se fosse un'Opera di un Meyerbeer dotato di quel genio di Beethoven che tanti gli attribuivano. Ed ecco un caso poderoso di arte che imita la Natura. Quel che sciocchi autori come la Sand e Balzac

(quanto a ciò, ma ricordo tutto quel che ne ho scritto) cernono, avviene senza il loro concorso, a loro insaputa e forse con loro dispetto. Il povero Balzac se n'era andato, ma il *bas-bleu* (non ho fatto ricerche) avrebbe parlato di sicuro di un imitatore di Meyerbeer, senza il suo genio. E Verdi a Schiller modifica, toglie, persino aggiunge scene di fondamentale importanza. Aveva letto attentamente la Tragedia nella traduzione dell'amico Andrea Maffei, apparsa nel 1842.

Marcello Conati ha raccolto uno scritto davvero prezioso. Jules Claretie, letterato di vaglia e anche librettista di Massenet, riuscì a infilarsi a una prova generale (cosiddetta), di un atto il 17 gennaio. La sua testimonianza è eloquente sia sulla personalità di Verdi sia sul suo modo di lavorare. Si comprende benissimo che se sul podio fosse potuto stare lui, lo sforzo sarebbe stato ridotto a un decimo; e anche la durata delle prove, parte scenica eccettuata. Verdi è di fronte al direttore Hainl.

Dirimpetto a lui, quasi magnetizzandolo con gli occhi pieni di lampi, seduto su una sedia, le grandi mani bianche distese sulle ginocchia, immobile, simile a qualche Dio assiro, Verdi, pensoso, con tutta l'anima in ascolto, interamente assorto in quella musica uscita vibrante, vivente dalle sue viscere.

L'uomo è alto, di una magrezza solida, con le spalle d'Atlante che sembrano sostenere montagne. I capelli lunghi, ispidi, folti, rigettati sulla fronte in pesanti ciocche, la barba d'un nero di giaietto, lievemente incanutita sul mento. Due righe profonde lungo le guance, un volto scavato, sopracciglia spesse, pupille elettriche, la bocca larga, amara, sdegnosa, l'aria maschia e fiera, gli atteggiamenti pieni di sfida di un tribuno.

Su una tavola, a destra, in un angolo, alla luce d'una piccola lampada, simili ai membri d'un qualche tribunale segreto, i musicisti - maestri anch'essi - incaricati di far provare i cori, si curvavano sulla partitura e con gli sguardi interrogavano lo sguardo eloquente di Verdi, leggevano in uno dei suoi lampi, in un aggrottamento di sopracciglia, prendevano subito appunti, attentissimi al minimo gesto, alla minima parola del *maestro*. Ed erano pur tuttavia i signori Gevaërt, Victor Massé, Léo Delibes, nomi amati, nomi celebri, Cormon, Cadaux; sorvegliavano ogni nota, seguivano col dito e con l'occhio i vari pezzi musicali come uno scolaro studierebbe su un libro, luogotenenti arruolati nella compagnia di quel capo, e guidando questi il coro delle donne, un altro (Cormon), bacchetta in mano, marciando, andando, venendo, battendo il tempo, conducendo un battaglione di coristi come un ufficiale alla testa di una sfilata. Che movimento!

Quanti sforzi da ogni parte, dall'autore alla comparsa! [...] Ah! La vigilia delle battaglie! E in mezzo a tutta questa agitazione, solo, al suo posto, meditabondo, Verdi rimaneva fermo, e in attesa.

[...]

Verdi ascolta: tutto il suo essere, tutta la potenza di quel suo temperamento di ferro è tesa verso un solo scopo. L'udito si è raddoppiato in lui, triplicato, interroga tutto, afferra in quell'armonia stentorea la nota più flebile, ascolta a un tempo i cori e gli ottoni, il canto, l'orchestra, la scena, il retroscena, si alza in piedi, fa un balzo, sprona valorosamente tutti quei gruppi, esclama con quell'accento italiano che dà un fascino alla sua voce:

C'è un vuoto, là!... Andiamo!... presto!...

[...]

Si è levato in piedi, batte il tempo, fa schioccare il pollice contro il medio con un colpo secco, e quel suono stridente, vivace, nervoso, quel rumore di castagnette domina l'orchestra, domina i cori, li eccita e li trascina come altrettanti colpi di frusta. Poi sono le sue mani, che batte palma contro palma; egli è armonia dai piedi alla testa, lotta con il proprio ideale, infondendo il suo genio d'artista a quegli uomini, a quelle donne, investendoli con la propria fiamma, ardendone egli stesso, battendo il piancito del palcoscenico con i talloni, correndo in fondo alla scena, fermando i coristi, ritrovando la sua vera intenzione in quel caos da cui nasce un mondo.

[...]

Ecco dunque un uomo che è ricco, che è onorato, che è glorioso, che dalla sua arte nulla più ha da ripromettersi se non nuove fatiche, strapazzi, corone acquistate a caro prezzo, trionfi pagati con dolori, con insonnie, con ire. Egli ha ottantamila lire ⁵ di rendita, il suo nome è stato per la sua patria un segnale di libertà, un grido di adunata; tale artista assiso in Parlamento, lo si è trascinato sul teatro, acclamato, applaudito, abbracciato. Che vuole di più? Santa passione del bello! Sei tu che egli ha nel cuore e da questo non uscirai più! Egli vuole il Meglio. Egli va, prosegue, lotta, lavora.

Trovo poche pagine così penetranti sull'uomo e l'artista⁶.

Quando si giunse al fatidico 11 marzo 1867 Verdi era d'un tale umore da compiacersi con animo dispettoso persino di un mezzo successo che volle definire direttamente un insuccesso. E certo, se paragoniamo il numero delle repliche dell'*Hamlet* di Thomas a quello delle repliche del *Don Carlos*, ci si rizzano i capelli in testa. *Nihil sub sole novi*. Solo oggi, che la buona letteratura verdiana riconosce al capolavoro il ruolo centrale che gli spetta, gli allestimenti, divenuti frequenti, ci fanno per lo più pentire che l'Opera non venga ascoltata nelle eccellenti incisioni esistenti dalle poche persone in grado di apprezzarle e di crearsi nell'immaginativa una regia ideale.

Se dico che a mio credere il *Don Carlos* sia stato il più grande dolore della vita di Verdi, oso aggiungere un mio immenso dolore personale; su cosa che il Maestro avrebbe lasciato affatto indifferente. L'unico compositore in grado di apprezzare fino in

fondo, e credo fino all'adorazione, il *Don Carlos*, era già così disperato e fuori dal giro che, pur giunto in pessime condizioni di salute, non si recò all'Académie Impériale ad ascoltarlo. Né consta abbia studiato la partitura. È, naturalmente, Berlioz. Persino un genio suo pari quale Bizet ebbe a dire anche lui la solita baggianata, essersi Verdi wagnerizzato. Il I di aprile Verdi scrive, col solito sarcasmo, a Escudier: «Infine sono un Wagneriano quasi perfetto. Ma se i critici avessero fatto un po' più d'attenzione, avrebbero visto che le stesse intenzioni vi sono nel terzetto dell'*Ernani*, nel sonnambulismo del *Macbet* ed in tanti altri pezzi etc... Ma la questione non stà nel sapere se appartiene il *D. Carlos* ad un sistema, ma stà nel sapere se la musica è buona o cattiva».

Nel lasso di tempo intercorrente fra *La Traviata* e l'*Otello*, salvo la parentesi della seconda versione de *La forza del destino*, Verdi non scrisse per l'Italia, sibbene Opere in lingua italiana. La più importante di esse deve all'esser stata composta in francese e dal francese in italiano tradotta una delle sue sventure. Il *Don Carlos*, concepito per l'Académie Impériale, sita ancora in Rue Le Peletier, è l'Opera di certo più complessa di Verdi. Sotto il profilo drammatico, psicologico, musicale. Sono convinto che sia costata all'Autore la massima fatica della vita: per le complessità che ho elencate. Ma che, soprattutto, sia stata il suo più grande dolore. Per come venne accolta: e meglio, non accolta. Per come venne fraintesa.

Ma soprattutto per il suo costituire un'assoluta eccezione. Conosciamo il costume di Verdi: la composizione doveva corrispondere, nei tempi e nella concezione, all'unità; senza la quale si sarebbe giunti a quello che con disprezzo egli chiama il *mosaico*. E il *Don Carlos* nacque come tutte le Opere di Verdi, sebbene la lettura della partitura ostenda una concezione compositiva complessa come non era mai accaduto. Ma unitaria: nessun mosaico. Ecco il miracolo: quando noi ascoltiamo l'ultimo accordo della versione 1886 (e anticipo quanto poi dovrò ribadire: in Si maggiore, non in La maggiore), noi abbiamo solo l'impressione di una possente sintesi: come pur accade di fronte a capolavori assoluti quali il *Tannhäuser*. (Ch'è poi la giustificazione per la quale

i cretini, soprattutto i cretini tedeschi, soprattutto i cretini di Bayreuth, si oppongono alla versione parigina. Magari sono gli stessi che strillano d'entusiasmo per *L'Africaine*). Una serie di circostanze fece sì che già la prima esecuzione, l'11 marzo del 1867, avvenne mutila di alcune pagine d'importanza fondamentale. L'Opera era *troppo lunga*. Le vicende si protrassero per vent'anni. Il Maestro sostituì o eliminò brani; alcuni dei nuovi sono migliori - ma non sempre: dobbiamo parlare del finale del IV atto - di coloro dei quali presero il luogo. Si giunse a qualcosa la quale, a chi conosce appena la personalità di Verdi, appare non una manifestazione di *cinismo*, come pensano altri cretini: si faccia, purché si faccia, e io prendo i miei diritti d'autore comunque. Consentire che il *Don Carlos* (intanto, disgraziato, diventato *Don Carlo* in una pessima traduzione italiana), si eseguisse *privo di un atto*, e del primo, quello ove son poste le premesse drammatiche e, soprattutto, psicologiche - di quell'esile, fragile psicologia di coloro che nelle Opere tradizionali sono i protagonisti, il tenore e il soprano -: significa una cosa sola. La massima prova della disperazione artistica provata da Verdi nella sua vita; la plateale ammissione della sua più grande sconfitta. Ne cogliamo una traccia in una lettera all'amica Maffei: il 1867 era stato per lui un «anno maledetto come lo fu il 1840»⁷.

In parentesi: i direttori d'orchestra che *oggi*, dopo che scoperte d'una intelligente filologia aventi del miracoloso, hanno ripristinato la partitura originale, continuano a dirigere il capolavoro in quattro atti, vanno definiti quale sia il nome che portano - o cretini o abietti mestieranti⁸.

Questo, lo ripeto, non è un libro di filologia verdiana. Le minuziosissime ricerche e scoperte che hanno portato oggi a un *Don Carlos* autentico, dovute a Andrew Porter, David Rosen, Ursula Günther, non verranno qui narrate. Costituirebbero la materia di un libro a sé. Possono leggersi negli scritti da questi più che benemeriti studiosi al tema dedicati; e nel minuzioso sunto che se ne trova nel monumentale capitolo sul *Don Carlos* del terzo volume dell'opera di Julian Budden⁹. Qui mi comporterò di nuovo come il giuocatore di poker che apre subito sul tavolo le sue carte. Primo. Il

Don Carlos va eseguito solo in francese. Secondo. Va eseguito in cinque atti. Terzo: la mia personale disperazione di fronte al (pur ben relativo mosaico) m'induce a credere che il male minore, piuttosto che un allestimento in quattro atti, sia quello d'eseguire la prima edizione assoluta, restaurata dei tagli dell'11 marzo, pagine che pur erano state eseguite nelle precedenti due «prove generali». Quarto. Che il Balletto non possa essere omissa, quale sciocca giustificazione di tale omissione voglia darsi. Quinto, e soprattutto. Ho parlato di disperazione, dovrei ancor più parlare di rinuncia. Da anni m'interrogo se del *Don Carlos* esista un'edizione che si possa definire un *ultimum verbum*. Ho cambiato più volte idea. Non ho dato peso a un fatto. Un Maestro che compone un altro imparagonabile capolavoro come l'*Aida*, e quel che vi segue, possedeva le forze artistiche e fisiche per darcelo, questo *ultimum verbum*. In lui, verso il *Don Carlos* dovevano essere subentrati rinuncia e, osiamolo dire, disgusto. I successivi trionfi lo distolsero.

Poco prima di morire, Wagner dichiarò: «Sono ancora debitore al mondo del *Tannhäuser*». Egli aveva perfettamente compreso che un capolavoro di tale portata, trascorso attraverso i decenni, non aveva ricevuto quell'ultimo tocco grazie al quale possiederebbe intera coerenza artistica e drammatica. Fosse vissuto, l'avrebbe dato l'ultimo tocco? I miracoli possono sempre avvenire. Ma chi ha scritto il *Parsifal* ed è divenuto *le dieu Richard Wagner* si sarebbe davvero rimesso alla fatica apparentemente umile di riprendere un'Opera (apparentemente) più umile del *Parsifal*? Ciò fa sorgere dubbî. Giuseppe non era divenuto *le dieu Giuseppe Verdi*, ma il parallelo *Tannhäuser-Don Carlos* mi pare straordinario. In ambo i Maestri era subentrato qualcosa che li portava a guardare oltre, a disinteressarsi. Sono i due casi più clamorosi ma non certo rari di un fenomeno possibile e frequente nell'arte. Personalmente considero le due rinunce il massimo errore artistico dei Maestri.

La disperazione che ha portato il Maestro ben si cerne da questo: egli aveva dovuto assistere troppo all'Opera mutilata *per disiecta membra*. Questa prassi, tuttora invalsa, non solo è un enorme danno musicale e drammatico alla forma prescelta da un Maestro, ma privando la composizione del suo nesso, produce

sull'ascoltatore l'effetto contrario a quello divisato. L'*Addio del passato* è più lungo se amputato della seconda parte. E voglio spingermi a un paradosso: se danneggia il taglio della ripetizione una qualsiasi Cabaletta di Pacini, che cosa succede a fare la stessa cosa in Verdi? Il quale, nel *Don Carlos*, scrive lunghi brani in stile di conversazione che hanno un'importanza drammatica e musicale forse superiore a quella delle grandi acme liriche. In ciò, lo eguaglia solo Čajkovskij. Infine: pensate sia peggio un Apollo di Prassitele al quale manca un braccio ovvero «intero» ma fatto di frammenti attaccati col fil di ferro? (Attenzione: non porto il discorso, per vie traverse, a sostenere che in fondo il *Don Carlos* può anche farsi in quattro atti).

III

Le fonti poetiche

Né il Dramma per musica di Metastasio (non parliamo del teatro barocco) né il Dramma romantico aventi argomento storico si sono fatti del rispetto della storia un'autentica preoccupazione. Nel Dramma, la storia si ricostruisce idealmente, e sovente, non solo in Metastasio, quale *exemplum* etico. Tutto quanto di antistorico e d'inverosimile Schiller nella sua Tragedia inventa è libera scelta, non frutto di scarsa conoscenza. La letteratura verdiana l'ha messo scrupolosamente in evidenza. Il *bianco crine* di Filippo II che pare agghiacciare Elisabetta al loro primo incontro è quello d'un giovane di trentadue anni. Brutto, sì, della tipica bruttezza degli Asburgo, e odioso di carattere, oltre che, come e più del padre, affetto da tratti psicopatici. L'Escorial sarebbe stato costruito varî anni dopo la vicenda. Soprattutto, l'idealismo libertario di Rodrigo di Posa, l'amico del cuore di Carlo, è inconcepibile in ogni senso. Uno spagnuolo del Cinquecento certe cose non le avrebbe, non dirò, dichiarate, nemmeno pensate: giacché, per un abito mentale inculcato dall'educazione religiosa di ogni gentiluomo, fieramente contrarie alla volontà di Dio. La spaventosa repressione attuata nelle Fiandre dal duca d'Alba era ritenuta da ogni spagnuolo

conforme a tale divina volontà. Ma del marchese di Posa diremo in seguito altro e diverso. Già Verdi era il primo a non credere alla possibilità storica del suo personaggio: pur avendogli dato musica sublime¹⁰.

Carlo d'Asburgo, il primogenito di Filippo, era non solo gobbo e di rara bruttezza, ma affetto anch'egli da una (ancor più pronunciata) psicopatia che lo portava ad atti di improvvisa e terribile crudeltà. Era un debole di mente, le principali preoccupazioni del quale pare fossero indigestioni di gelati. La storia non ci dice di alcuna relazione, o taciuta passione, nei confronti di Elisabetta, la figlia di Caterina de' Medici. Nelle case regnanti che fra coniugi esistesse quel sentimento chiamato amore era un mero accidente. Carlo morì in effetto giovanissimo e detenuto, ma perché la sua pochezza mentale l'aveva portato a far trapelare insensate speranze di porsi a capo della ribellione delle Fiandre, divenendone sovrano.

Fra la storia e Schiller possediamo fonti intermedie. La principale è la Tragedia *Filippo* di Vittorio Alfieri, pubblicata nel 1783 e scritta due anni avanti. Il rispetto per la verità storica vi è ancor minore. Al grande Poeta importa l'odio verso la tirannia e la condanna dell'influenza clericale nella vita politica. Ciò è vieppiù notevole giacché l'indipendenza spirituale di questo Autore l'aveva portato a entusiasinarsi per la Rivoluzione francese per poi ferocemente avversarla. Nella sua metrica classica insieme e asperrima, egli compone un poema drammatico di sovrana sintesi. L'odio fra padre e figlio si ammanta sia della vicenda politica che di quella erotica. Già Filippo è dipinto come uno psicopatico; combina un Consiglio nel quale *induce* Elisabetta a tentar di parlare in favore del Principe e nel frattempo incarica l'anima nera Gomez di osservarla per avere dalla fisionomia ulteriore prova della tresca che sospetta. Condanna a morte ambedue. Carlo è, ovviamente, una figura eroica. Nel V atto egli si uccide col pugnale ancora intriso del sangue del suo amico Perez, l'unico che in Consiglio aveva tentato di difenderlo. Elisabetta dovrà vivere per soffrire del mancato amore; ma riesce a strappare il pugnale e si uccide anch'essa. Filippo è l'immagine del tiranno assoluto, preda a sua

volta anche delle spie. Vorrei proporre un passo dei terribili endecasillabi di Filippo, in fine della sinteticissima Tragedia, per palesare come nulla del carattere di un Re, tentato di farne in qualche modo un essere umano da Verdi, rampolli anche da Alfieri. Se Méry e Du Locle lo conoscessero, ignoro.

FILIPPO

Morrai, fellow: ma pria
Miei terribili accenti udrete pria
Voi scellerata coppia. - Infami: io tutto,
Sì, tutto io so: quella che voi d'amore,
Me di furor consuma, orrida fiamma,
M'è da gran tempo nota. Oh quai di rabbia
Repressi moti! oh qual silenzio lungo!...
Ma entrambi al fin nelle mie man cadeste.
A che dolermi? usar degg'io querele?
Vendetta vuoi; e avrolla io tosto; e piena,
E inaudita l'avrò. - Mi giova intanto
Goder qui di vostr'onta. Iniqua donna,
Non creder già, che amata io t'abbia mai;
Né, che gelosa rabbia al cor mi desse
Martiro mai. Filippo, in basso loco,
Qual è il tuo cor, l'alto amor suo non pone;
Né il può tradir donna che il merti. Offeso
In me il tuo re, non il tuo amante, hai dunque.
Di mia consorte il nome, il sacro nome,
Contaminato hai tu. Mai non mi calse
Del tuo amor; ma albergare in te sì immenso
Doveva il tremor del signor tuo, che tolto
D'ogni altro amor ti fosse anco il pensiero. -
Tu seduttor, tu vile: ...a te non parlo;
Nulla in te inaspettato; era il misfatto
Di te sol degno. - Indubitate prove
M'eran (pur troppo!) ancor che ascosi, i vostri
Rei sospiri; e il silenzio, e i moti, e il duolo,
Che né vostri empj cori al par racchiuso
Vedeva, e veggio. - Or, che più parlo? eguale
Fu in voi la colpa: ugual fia in voi la pena.

L'epigrafica conclusione è in queste battute che Filippo rivolge a Gomez, il ministro confidente (sul quale torneremo).

Gomez, si asconda

L'atroce caso a ogni uomo. - A me la fama,
A te, se il taci, salverai la vita.

È un tristo criminale, feroce e tutto d'un pezzo, questo Filippo. Quello della storia, detto *il Re prudente*, era peraltro un vile, il

quale, uno alla volta, eliminava coloro che, quasi a suo malgrado, gli avevano procurato vittorie. Schiller e il suo predecessore Vichard de Saint-Réal lo rappresentano liberarsi di Carlo per mezzo dell'Inquisizione.

La fonte originaria di tutta la storia, ossia della vicenda immaginaria, è il romanzetto *Dom Carlos. Nouvelle historique* del poligrafo savoiaro César Vichard de Saint-Réal (1643-1692)¹¹. Godette enorme successo, tanto che Giorgio Sale, il curatore dell'ottima edizione italiana¹², aggiunge al titolo (1672-1691) per palesare il giro di tempo nel quale altissima fu la frequenza delle ristampe. L'opericciuola va letta tuttavia con attenzione, giacché contiene una mescolanza d'invenzione e forse involontaria verità; e temo che di qualcosa vada tenuto conto.

In primo luogo lo scrittore savoiaro non afferma in alcun luogo che Carlos fosse un menomato: ed è ovvio, per un osteso desiderio di scrivere una vicenda «romantica» a uso di lettori di modesta levatura. Quel che personalmente *ictu oculi* mi colpisce è che nel romanzo non sia raffigurata l'oppressiva etichetta della Corte asburgica di Spagna, la più dura e insensata del mondo, insieme con quella prossima a venire di Luigi XIV. Si potrebbe addirittura fantasticare che una Corte nella quale i codici di comportamento fossero più liberi, e nella quale, per così dire - molto alla larga - si affermasse una qual gioia di vivere costituente agli occhi del poligrafo e dei suoi lettori un disvalore, al quale l'aurata ingessatura di Versailles viene tacitamente contrapposta come ideale di regale costume.

Che l'educazione di Dom Carlos, impartita dal favorito Rui Gomez nella qualità di precettore del Principe, fosse di una sadica severità, è così verisimile che non occorre accludere analoghi esempî in ogni tipo di Corte.

Affermazione del Savoiaro non suffragata da alcuna prova storica ma, almeno alla mia fantasia, più che verisimile, è la seguente: Filippo II possedeva una passione sfrenata per il corpo di Elisabetta, ma non le disse mai una parola d'amore; e la possedeva tutte le notti con meccanica violenza. Inutile dire quale colpo alla

stabilità psichica della Regina ciò fosse: sebbene i costumi dell'epoca tali fossero, e la donna, quanto più alta fosse la sua condizione, era una *mera res*. Ma la notizia mi pare fondata per quel miscuglio di psicopatia e viltà di che Filippo era fatto: egli si sarebbe inteso avvilito se alla consorte avesse tributato testimonianze di affetto fuor dell'etichetta. Lo intuisce, l'abbiamo visto, anche Alfieri.

Filippo aveva due favoriti, Rui Gomez e il famigerato duca d'Alba: e aggiunge, non senza finezza: «Ces deux Ministres partageoient également la faveur de la Cour, avec cette difference, qu'on pouvoit dire que Le Duc d'Albe étoit le Favori du Roi et Rui Gomez le favori de Philippe».

Ma la faccenda del Gomez era assai intricata. Secondo questo autore la moglie del Gomez, la principessa d'Eboli, non era riuscita in un primo momento a diventare l'amante del Re; e diventarlo tentò invano di Carlo. Nell'intrico è anche mescolato il principe di Parma, vivamente interessato a conoscere se Carlo fosse l'amante di Elisabetta: ma egli afferma che si trattava solo di *amitié*. E si aggiunge un nuovo, importantissimo personaggio: che sarebbe stato il vincitore della battaglia di Lepanto, a Don Carlos morto e sotterrato (con, però, esequie solennissime). Un figlio spurio di Carlo V, fin lì sotto le spoglie di rampollo d'un nobile di minor ceto, ebbe riconosciuto il suo rango: era nientemeno Don Giovanni d'Austria, fratellastro del Re. Quando il novello Asburgo ottenne il suo grado, sostiene Vichard, incominciò con la massima familiarità a corteggiare la Regina. Ma Vichard parla di rapporti cortigianeschi facili e aperti anche, fino a quel momento, fra Don Carlos e lei. Pur nell'ambito, ripeto, dell'*amitié*.

Un contrasto di carattere politico fra padre e figlio sarebbe sorto a seguito di un progetto del duca d'Alba: un tentativo di rapimento di Enrico re di Navarra. Nazione, come si sa, che apparteneva per la minor parte alla casa d'Albret (Enrico, poi IV di Francia, era il figlio della regina Jeanne e di un Borbone). Ulteriore motivo di conflitto nel quale Enrico era pericolosamente incuneato perché solo l'ostilità tra Francia e Spagna poteva proteggerlo dall'inimicizia della vera casa reale, quella dei Valois.

Secondo lo scrittore savoiardo il marchese di Posa venne da Filippo fatto assassinare di notte sulla pubblica piazza. O perché, in quanto amico del cuore di Dom Carlos, lo sospettasse di funger da tramite fra i due. O addirittura perché, avendo Elisabetta partorito un'Infanta dopo un lungo periodo d'infermità del Re, questi fosse convinto che il Marchese ne fosse il padre naturale. E, vera o falsa sia tale narrazione, tocca involontariamente un punto importante del *Don Carlos* di Verdi. Il palese rapporto omosessuale del Principe col Marchese rende costui un vicario, anche eroticamente, di Don Carlos: come vedremo nell'ultimo colloquio che il nobile, appena fatto Duca, ha con la Regina, *affidandogliene l'amore*.

Ma dobbiamo tornare alla principessa d'Eboli, non foss'altro per il ruolo capitale che ha nell'Opera di Verdi. *Gutta cavat lapidem*. Finalmente ella riuscì a diventare l'amante del Re. Per goder maggior tranquillità nel ruolo politico che, secondo lei, l'attendeva, fece uccidere il marito; e per tema che si conoscesse altro mostrò al Re finte lettere dell'Orange al principe di Parma, del Re cognato nonché uno dei più valorosi condottieri. Filippo II gli donò stivaletti avvelenati. Ma in seguito, avendo congiurato contro lo stesso Re, la demoniaca Principessa morì in prigione perpetua.

Nella storia, le cose furono assai diverse. Ana de Mendoza y de la Cerda apparteneva alla più alta nobiltà iberica. Filippo la fece sposare a tredici anni al Gomez, che proveniva da famiglia di origine portoghese e di mediocre nobiltà. Per elevare il rango del favorito, gli attribuì i titoli di principe di Eboli e anche di principe di Melito, casale di quello ch'era allora il contado napoletano. Rimasta vedova a trentatré anni, dopo aver dato al Gomez dieci figli, non aveva perduto nulla della sua attrattiva, sebbene fosse priva dell'occhio destro, foratosi duellando cavallerescamente con un paggio del consorte. Oltre che l'amante di Filippo II¹³, lo fu di certo di Antonio Pérez. A sua volta favorito del Re, lo tradì, suscitò una lunga ribellione della Catalogna e alla fine fuggì in Francia. Ana de Mendoza venne condannata alla reclusione a vita: ma nel suo palazzo di Pastrana, ch'è cosa ben diversa da quella raccontata dal Vichard: la si paragoni a quella di Virginia de Leyva, «la monaca di Monza». Vi morì nel 1593.

Alla fine (e questo è, almeno in parte, storico) Filippo denunciò Carlo all'Inquisizione: la quale approntò un processo severissimo, accusandolo d'intento con gli eretici e per i noti rapporti con le Fiandre. Stravagante narrazione che, condannato, gli fosse lasciata la scelta della morte: ed egli volle svenarsi in bagno (c'erano bagni, nelle prigioni dell'Inquisizione? Parlo di una sequela di secoli e Nazioni nella quale uno dei pochi punti di unità dottrina era l'esser l'igiene personale un peccato mortale: venivano da Tertulliano¹⁴). Poi, ripeto, funerali solennissimi.

La fonte principale è la Tragedia di Schiller, sulla quale ho già espresso un parere sintetico. Essere un grandioso Dramma filosofico dal quale la storia è quasi esclusa: e vorrei dire di proposito: ma contenente temi alti sotto il profilo etico e metafisico. Non fosse ch'è aduggiata da un tanto di parenetico e predicatorio, non alieno alle idee stesse dell'Autore nel periodo in che fu concepita. L'opera è ascritta, salvo successive modifiche, al 1787; la versione definitiva è in versi. Non ne farò un riassunto, come per Vichard, semplice e alla buona: questo è un libro su Verdi, non su Schiller, e se tale riassunto tentassi cambierei il soggetto dell'opera. Ma ho voluto dar luogo ad alcune osservazioni su particolari del complesso intreccio: o perché su Verdi abbiano influenza, o perché da lui si discostino vistosamente. E sempre, in tale secondo caso, sotto un rispetto drammaturgico la superiorità del Maestro italiano si profila netta.

Nella VII scena del II atto la principessa di Eboli è costretta a trattare di cose segretissime con un proprio paggio a giorno di esse. Ella è già l'amante del Re: e tuttavia ha inviato al Principe una lettera di convocazione alla quale si unisce una chiave. Lettera e chiave sono finte siccome provenienti da Elisabetta, o almeno l'Infante così le interpreta. Il dialogo verte sulla possibilità che Don Carlos ne sia a giorno. I due sono costretti ad ammettere il fatto inevitabile.

Nella successiva scena VIII si svolge il dialogo sull'equivoco erotico. Don Carlos credeva di esser invitato dalla Regina, la Principessa era convinta ch'egli desiderasse lei. Verdi risolve la situazione in bruciante sintesi; Schiller ne fa un così grandioso

dialogo che a noi pare di leggere una riscrittura del *Simposio* di Platone da parte di un romantico tedesco *sentimentalisch*. Proprio il tipo di poesia concepito da Schiller. Ma se nel testo del Filosofo la conclusione è alta e serena - pur se neghi il valore dell'eros materiale - qui ci troviamo di fronte a un demonio che fa a brani un ragazzo ingenuo e in buona fede. E tuttavia, quale acuto tratto psicologico: mai Don Carlos è eccitato *con una donna* come quando lo è con quella sbagliata.

Ma a Carlo resta in mano la lettera d'amore che Filippo ha scritta a Eboli, dopo il terribile equivoco. Equivoco da Schiller tuttavia non sciolto perché troppo ambigue sono le parole di Carlo: è uno di quei casi ove l'eccessiva complessità del linguaggio priva il pubblico d'un indispensabile effetto drammatico.

Nella scena X del II atto si presenta un altro personaggio, un altro genio del male - altro che Eboli! Si tratta del confessore del Re: domenicano come lo erano gl'Inquisitori: padre Domingo è tutt'uno col duca d'Alba, e in dialogo con lui introduce un tema destinato a rivelarsi decisivo per il destino di Don Carlos: esser egli un segreto fautore del Protestantesimo. Della stessa accusa, o almeno anche della stessa accusa, morirà il marchese di Posa. Di padre Domingo e del Grande Inquisitore Verdi compone una straordinaria sintesi. Un punto di autentico genio di Schiller è in questo: nella scena X del V atto il Grande Inquisitore aggredisce il Re accusandolo d'essere un *assassino*. Rodrigo di Posa è stato oggetto di un attentato; sa di esser per morire, durante la visita che in carcere fa a Don Carlos: dandogli gli ultimi consigli. Il Santo Offizio teneva Posa da anni sotto osservazione, in ispecie per un'accusa di eresia ch'era stata faticosamente e perfettamente costruita. Tu, dice l'Inquisitore al Re, mi hai sottratto una vittima consacrata, che doveva esser oggetto di solenne processo e bruciato in un *auto da fé*, per farlo sparare come un cane! Poco ci mancherebbe che domani fossi *tu* convocato davanti a *noi*. Anche questa è un'incongruenza storica, che Verdi scientemente fa sua. Per terribile che fosse in Spagna la potenza del Santo Ufficio, esso era pur sempre uno strumento della Corona, né poteva permettersi con lei un dialogo da pari a pari. Ma poche volte una *culpa* fu tanto

felix: nel *Don Carlos* di Verdi il dialogo di Filippo con il Grande Inquisitore è un vertice del teatro musicale.

Alla fine del II atto, il Marchese, avute da Don Carlos le lettere d'amore del Re alla principessa di Eboli, le straccia. È un atto di salvaguardia dell'amico che a me pare più di carattere etico che pratico e politico. Così facendo lo priva di un possente strumento di ricatto. Si tratta di un comportamento che definirei prettamente schilleriano.

Ben altro peso ha il Marchese nella Tragedia di Schiller: che in parte si connette sul suo ruolo di omosessuale forte nei confronti di un carattere nobile sì, ma di certo debole e indeciso: come debole e indeciso è il suo amore per la Valois. È Posa colui che concepisce il grandioso, romantico, utopistico, illuministico, piano che Carlos debba capeggiare la rivoluzione del Brabante - che il Maffei, classicista, definisce il popolo dei *Batavi*. Ma ciò non per un fine politico: quello, per dire, di ergersi a loro Re o Lord-Protettore. Ma per dar loro la felicità: quella felicità che nessun regime politico era stata capace di realizzare. Vorremmo poi attribuire tanto torto al Grande Inquisitore che voleva il Marchese per il Santo Uffizio? Considerando la pure nobile labilità psichica del Principe, se si unisce tale progetto alla sua passione per la Regina (che in termini di etichetta gli è «Madre»), ecco che allo psicopatico Carlo V, che non è presente in scena se non quale fantasma, a Filippo II, nella Tragedia di Schiller si aggiunge un terzo e ben più grave psicopatico. E le premesse affinché si termini in tal modo ci sono tutte.

Interessante è poi confrontare il monologo del Re nel III atto in quello che Verdi trasforma in *Ella giammai m'amò* (che ne avrebbe detto Alfieri?). Parti di un testo contraddittorio e divagante divengono una concisa, pur se fortunatamente niente affatto unitaria, affermazione retorica di grande potenza. La schizofrenia di Filippo è assai attenuata da Verdi, pur se non annullata. Si tratta, comunque, del tentativo quasi migliore per rendere al durissimo monarca un carattere di autentica umanità. Dico quasi migliore: perché uno dei principali problemi dell'Opera è la sostituzione del finale del IV atto (III nella versione in quattro, di nuovo IV in quella

cosiddetta «di Modena») con quello composto per la prima versione dell'Opera, la parigina. Una pagina così alta che ancor conviene per essa parlare di *lacrimae rerum*: Filippo si commuove per la morte di Posa da lui appena ordinata, e si pente di aver dato quest'ordine per lui fatale. E tanto conscio ne era il Maestro da trapiantarla, oserei dire con indifferenza, facendone il *Lacrymosa* della *Messa da Requiem*. A chi affermasse esser quella la sua *definitiva* destinazione tenterei di rispondere: forse che l'ultimo tempo della *Sinfonia Eroica* di Beethoven impedisce che si eseguano le meravigliose *Variazioni e Fuga* op. 35 per pianoforte, costruite sullo stesso Tema?

La trama s'infittisce. Altre lettere di Don Carlos trafugate. Ciò porta a un'autentica dichiarazione di guerra fra il Principe e il duca d'Alba. Il ruolo demoniaco della principessa d'Eboli si fortifica. E non solo: nell'atto III, scena IV: il confessore e il duca d'Alba tessono una ragnatela per indurre Filippo a credere che, durante una sua malattia grave, la Regina abbia partorito una bastarda. Ciò proviene evidentemente da Vichard. Eppure il Re tenta - invano - di resistere, intuendo di esser giuocato.

L'atto III, dalla scena V in poi, è dedicato al mirabile - quanto impossibile sotto ogni profilo - dialogo del Re con il Marchese. Il Re cerca un uomo, anzi un Uomo, al quale dare la fiducia, col quale confessarsi: tutti quelli che hanno avuto un ruolo, dopo aver ottenuto il valsente, si sono dileguati. Si accorge del nome di Posa che, avendo dato allo Stato come grande combattente, mai nulla ha chiesto. Il dialogo è intrinsecamente contraddittorio. Parlano due uomini distanti almeno due secoli. Eppure ognuno dei due tenta di esporre le sue ragioni, e di comprendere quelle dell'altro. Il Re, non da machiavellico realista: da ottuso realista. Il dialogo diviene lunghissimo, oscuro. Posa si professa cattolico, non protestante, ma parla da illuminista. Filippo dice cose astruse e contorte che mai potettero passargli per il capo. Poi lo esorta a guardarsi dai suoi Inquisitori.

In termini di verisimiglianza storica, il Re, invece di chiedere l'amicizia di Posa, l'avrebbe immediatamente posto nelle mani del Santo Uffizio. E forse, alla fine, il Marchese avrebbe preferito esser

arso in un solenne *auto da fé* che colpito a tradimento da un'archibugiata: sarebbe entrato fra i martiri della Ragione. Ha inizio, dopo il colloquio di Rodrigo con il Re e la spada che il Marchese, unico, ha il coraggio di strappar di mano a Carlo, un rapporto impossibile. E finisce come doveva finire: Rodrigo s'impadronisce delle carte compromettenti del ragazzo del quale è innamorato - l'unico suo amore, a quel che sembra -, si accusa al suo posto e riceve l'archibugiata alla schiena. Muore per salvare un giovane indegno del suo amore perché troppo inconsistente, oserei dire.

Meglio si chiarisce, seguendo Schiller, la gran scenata della gelosia: quando Elisabetta denuncia il furto del proprio cofanetto con le cose sue intime, fra le quali un ritratto di Don Carlos. Si sostiene che ella fosse stata dalla diplomazia fidanzata al Principe, prima che il Re, divenuto vedovo, e per motivi diplomatici, poi falliti, la scegliesse per sé. Verdi costruisce addirittura, su questo preventivo idillio, l'intero I atto del *Don Carlos*: omettendo il quale, mi ripeto, la vicenda diviene incomprensibile. Durante la scenata Filippo accusa la regina che la Principessa appena nata sia una bastarda di Carlo. La regina sviene. Filippo chiede soccorso per paura delle conseguenze, non perché gli preme soccorrerle.

Poi Filippo accusa Alba e il confessore d'avergli indotto un falso sospetto. Li scaccia. Entra Posa. Si scopre che il cofanetto fu violato dalla principessa Eboli; e la lettera d'invito al convegno è di sua mano. Posa convince il Re che la sola intesa fra Carlo ed Elisabetta è politica, favorendo ella il di lui governo del Brabante.

Il conte di Lerma, ciambellano del Re, in segreto colloquio avvisa Carlo che Posa gli ha rubato il portafoglio per darlo al Re, tradirlo, rovinarlo, e diventare primo ministro. Carlo soffre solo per quel che crede *l'amore spezzato*. Simultaneamente, il domenicano e Alba fanno credere alla Regina che il furto dello scrigno sia stato organizzato da Posa, e ch'egli, mettendo in mano al Re carte di Carlo, abbia macchinato la sua rovina.

Carlo, che decisamente capisce poco o nulla, si butta ai piedi della principessa di Eboli per ottenere un colloquio con Elisabetta;

e in quel mentre Posa, che ben comprende chi costei sia, lo fa arrestare col divieto, pena la vita, di rivolgergli la parola. Eboli tenta invano di fuggire; Carlo lancia a Posa uno sguardo di disperato rimpianto. È sempre dolore che nasce da amore tradito.

Per tentar di salvare Carlo, benché da lui respinta, la principessa di Eboli si butta ai piedi della Regina e confessa il suo amore. Ella vorrebbe perdonarle l'amore per Carlo; ma, udito anche dell'adulterio col Re, per tale peccato le ingiunge di recludersi in convento.

Nell'ultimo colloquio Posa, che sa esser stato ordito l'attentato contro di lui, fa alla Regina una chiarissima confessione del suo rapporto omosessuale con Don Carlos: chiarissima per quanto si possa in una Tragedia del Settecento. Affida a Elisabetta il compito, e la fa giurare, di amare *vicariamente, al suo posto, Carlo*. Verdi esplicita la sostanza del sentimento, che se ne renda o meno conto.

Ancor più violenta la dichiarazione d'amore che Posa, nei pochi istanti di vita ancor destinatigli, fa al Principe durante la visita in carcere. In Verdi diviene un luogo di sublime commozione.

Come ho avvertito all'inizio di queste pagine, non ho tentato di riassumere la Tragedia di Schiller, che ben altro spazio avrebbe richiesto: ma d'integrare con una serie di particolari, o omessi ovvero eccessivamente sintetizzati nel Libretto (parlo di quello della prima versione) di Verdi. Il lettore che poi la ascoltasse potrebbe riceverne beneficio per una miglior comprensione non solo della vicenda, ma di tutto quello che non dicono le parole, giacché lo dice la musica.

Per chiudere il quadro entro il quale la nostra¹⁵ Tragedia si svolge, dalla poesia desidero trascorrere alla storia: quella vera, intendo. Per comprendere chi fosse Filippo II - e il ritratto ne è ancora, alla fine, più lusinghiero che non sia possibile - ricorrerò a una pagina di un grande storico contemporaneo, Giorgio Spini.

In nessun paese, però, questo processo d'irrigidimento assolutistico sarà così pronunciato come nei domini del figlio di Carlo V. Molti aspetti, invero, del carattere di Filippo II rammentano quello del suo genitore: l'infaticabile laboriosità od il senso acutissimo della missione regale, l'ardente devozione al cattolicesimo o la chiusa malinconia, perpetuante l'eredità morbosa di Giovanna la Pazza. Ma queste medesime

qualità, nel trasmettersi di padre in figlio, sembrano avere subito tutto un processo di impicciolimento e per così dire di deformazione. La fede cattolica dell'uno, diventa nell'altro fanatismo; la destrezza nelle schermaglie politiche, si trasforma in sospettosità morbosa, amore malsano dei piccoli ripieghi e delle piccole furberie, lentezza esasperante nelle proprie decisioni: la passione per gli affari dello Stato si fa diffidenza ossessionante di ogni altrui iniziativa e cura maniaca dei particolari. Rey Prudente chiamerà più tardi la tradizione storiografica spagnola Filippo II. Ma forse converrebbe meglio chiamarlo re burocrate, sempre chiuso nel suo scrittoio in mezzo alle carte, che di là pretende disporre tutto a proprio arbitrio, anche a costo d'impiegare un tempo esorbitante nelle proprie decisioni, aggiungendo i propri sospetti e le proprie timidezze al ritardo naturale già imposto dalle distanze - enormi per i mezzi del tempo - che lo separano dalla periferia del suo impero, ove più non si reca di persona a conoscere direttamente i sudditi o guidare gli eserciti, come faceva Carlo V. Re allucinato e triste - malgrado la passione per le tele superbe del Tiziano - schiacciato dalla cupa ossessione della morte e degli spaventi di oltre tomba, perduto nel laberinto dei suoi scrupoli, delle sue astuzie, dei suoi calcoli sempre troppo complicati per arrivare in porto. Vittima di se stesso, in fondo; e ben lo rivelerà fra pochi anni la tragedia del suo primogenito, Don Carlos, gobbo, pazzoide, sospetto di tramare con i nemici del re e della fede cattolica, che Filippo II dovrà chiudere in carcere, a spengersi di una morte (1568) affatto naturale nella realtà, ma cinta egualmente nella leggenda di un cupo alone di sospetti.

Potrei continuare la citazione per alcune pagine, dedicate al sistema burocratico di governo di Filippo II: egli si circondava di collaboratori che si studiava d'inimicare l'uno all'altro, l'ossessiva sua diffidenza portandolo a temere il parere unanime e persino l'unanime fedeltà. Egli trascorreva molte ore al giorno prostrato nella cappella privata; ma il Cielo, nel quale solo riponeva la sua fiducia, non lo ricambiò. Morì per lunghi mesi ricoperto di ulcere e divorato da vermi e pidocchi.

IV

Il roccioso fantasma del I atto

Il processo compositivo del *Don Carlos*, quanto al rapporto fra il dramma e la musica, non produsse cambiamenti nelle abitudini di Verdi. Perduto Méry, egli continuò a dirigere da comandante il Du Locle nella stesura del testo e nell'esigere le note varianti rispetto alla Tragedia di Schiller. Per quanto concerne gli atti dal II al V lo conosciamo solo imperfettamente, grazie al ritrovamento di quaderni di appunti distinti da differenti colori. Ma quanto al I atto,

che alla Tragedia di Schiller è una vera e propria aggiunta - tanto da non esser gradito nei paesi di cultura germanica -, Ursula Günther è riuscita a ricostruire nel modo più minuzioso la vera e propria paternità del Maestro. Con Du Locle, Verdi non si è comportato in modo dissimile che con Piave¹⁶. La Tragedia di Schiller principia *in medias res*, con un colloquio fra Don Carlos e il domenicano Domingo, il confessore del padre incaricato anche di spiarlo: del che il Principe è conscio. Una pagina siffatta uscirebbe magistralmente dalle mani dell'Autore del *Boccanegra* e dell'*Otello*. Che un atto intero preceda lo svolgersi della vicenda in Spagna, e abbia luogo a Fontainebleau, non scaturisce da un preteso ossequio di Verdi alle consuetudini del Grand-Opéra. Egli desidera porre la premessa sentimentale della mancata vicenda erotica fra Carlos ed Elisabetta di Valois. Ciò rappresenta un notevole chiarimento del Dramma siccome da lui sviluppato. Ma soprattutto il Maestro desidera porre innanzi allo spettatore le condizioni storiche onde tutta la Tragedia promana. Un paese estenuato da una lunghissima guerra, la popolazione ridotta letteralmente alla fame, resa più acre dalla particolare durezza dell'inverno. Occorre aggiungere che la promessa di fare di Elisabetta la sposa dell'Infante Carlo è sì un fatto storico, sebbene fosse più un progetto che, come nell'Opera, un impegno statuale: al quale si sovrappose l'ineluttabile matrimonio della Valois con lo stesso Re: per render più solenne la pace fra le due Nazioni.

L'Introduzione al I atto è assai più di questo. È una sorta di sintesi ideale del dramma al quale assisteremo, sia sotto il profilo di un'atmosfera cupa come poche altre, sia sotto quello di una sottile presenza non già di veri e propri Motivi, giusta la tecnica wagneriana, ma di figure pre-motiviche (come chiamarle? cellule generatrici, forse) che s'incontreranno per tutta l'Opera. Ed è anche una sintesi ideale di una raffinatezza armonica con pochi confronti. La stessa che troveremo nell'*Aida*, ove tuttavia è concepita con una tecnica ancor più atta a dissimularla. Onde l'Opera egizia è una delle più popolari del Maestro a onta del fatto che il suo stile sia elaboratissimo.

Il piccolo preludio orchestrale all'Introduzione non

potrebb'essere, sotto tale profilo, più palese. Nella scura tonalità di Mi bemolle minore, fa cantare dai primi violini la nota della dominante (*Si bemolle* sotto il rigo) preceduta ogni volta dall'«acciaccatura» del *La naturale*. Superfluo dire che tale «acciaccatura» non deve avere una rossiniana leggerezza, ma il peso - in pratica - di un'insistente «appoggiatura»: così da farsi meglio quella figura del dolore ch'è sempre, e con le più sottili sfumature, in Verdi. (Non ricorderò che può avere anche assai diverso impiego). Il Motivo incomincia in «levare»: sulla seconda battuta i violini si fermano su di un *Si bemolle*, mentre le viole producono una dissonanza imitando alla distanza di una seconda (*La bemolle*). Alla terza battuta la dissonanza è risolta (le viole discendono al *Sol bemolle*); alla quarta l'ingresso dei secondi violini e delle viole riproduce per terze lo stesso motivo creando un accordo di dominante. La risoluzione avviene sorprendentemente con una sorta di Corale degli archi in minime (*piano-crescendo-pianissimo*) il quale, discendendo il basso, pone il *pianissimo* sul secondo grado alterato che posa naturalmente sul quinto grado (melodico) di un *Si bemolle* grave dell'orchestra. Se si suonano al pianoforte, tali quattro accordi e la risoluzione hanno un chiaro effetto «impressionista», quasi nello stile di Debussy. Dopo queste sette battute, il Motivo viene ripetuto un grado più in alto; ma la sofisticazione aumenta giacché una settima sul II grado (in terzo rivolto) porta a una settima diminuita che si protrae fino al primo quarto della battuta successiva; il basso scende inatteso di un semitono e l'accordo diviene la dominante di Sol bemolle maggiore (ossia la relativa della tonica), sulla quale si sfocia. Di qui nasce un secondo Motivo melodico (se così può chiamarsi) ripetuto a una quarta di distanza: che sarà una delle «cellule generatrici» dell'Opera. La capziosa armonizzazione mena finalmente a una transizione a partire da un accordo di dominante. La transizione è fatta di figure puntate che si avvicinano e allontanano, riproducendo in senso ritmico le «appoggiature» dell'inizio, mentre gli strumenti a fiato incominciano a entrare: i quattro fagotti, i quattro corni. Un minimo «ponte» fatto dal Motivo introduttivo introduce all'alzarsi del sipario.

Qui torno a ripetermi. Non vorrei dare l'impressione di scrivere

un trattato di armonia e, o, di orchestrazione; né il prosieguo della mia «lettura» dell'Opera sarà analogo: sarebbe inutile e forse anche ridicolo. Ho voluto per una volta usare la lente d'ingrandimento per mostrare quel che Verdi fa in pochissime battute suonare con assoluta naturalezza producendo nondimeno una sensazione di malessere e sofferenza. Assoluta naturalezza e massima economia di mezzi.

Al *lever de rideau* una serie di forti accordi di tonica, preceduti da anacrusi, stanno a descrivere i colpi che i boscaioli rivolgono coll'ascia a una quercia abbattuta: e figure puntate, quasi da Ouverture alla francese, sono tuttavia gravide di minaccia. Negli unisono di legni e ottoni, combinati, il Budden vede un simbolo della violenza dell'Inquisizione. E finalmente entra il coro. I contadini sono così disperati da esser quasi privi di melodia. Si esprimono in un Recitativo corale *recto tono*, mentre figure patetiche sono affidate all'orchestra. Mirabile è la tecnica con la quale frammenti motivici precedenti s'accompagnano all'elementare melodia; quando entrano le voci femminili, il pathos cresce con all'orchestra quartine acefale basate sull'implorazione del semitono; il Motivo in anacrusi serve ora a sorreggere una *climax* drammatica che si arresta su di una settima sul secondo grado. Di qui un piccolo grazioso ponte cromatico dell'orchestra guida a una seconda parte del coro d'introduzione, di carattere melodico e in Si bemolle maggiore (di passata: alla dominante, non alla relativa). Il *cantabile* contiene una infima porzione di speranza, basata sulla possibilità che la guerra finisca; è magistralmente connesso con frammenti tematici precedenti; e una cadenza sulla dominante (Fa maggiore) mena alle fanfare della caccia, la seconda parte dell'Introduzione.

Con questa fanfara molti direttori d'orchestra ancora continuano ad aprire l'Opera. Anche per colpa di Verdi, che tralasciò di portare seco la partitura completa; per la sfiducia che la disperazione gli portò verso il I atto in genere. Ci si rende conto del fatto che il rinvenimento dell'introduzione strumentale e del primo coro da parte di Andrew Porter fu un vero miracolo. Abbiamo riconquistato una grande pagina musicale e una grande pagina drammatica. La

compassione per la sofferenza del popolo, ch'ella contempla nella seconda scena dell'atto, è il motivo per il quale Elisabetta si piega all'ordine del padre, che l'ha tolta a Don Carlos per assegnarla al padre Filippo. A Don Carlos col quale, subito vedremo, nasce un amore: effimero il più possibile: un filo spezzato mentre si dipana. Ma, com'è noto, questa pagina non venne ascoltata da nessuno: Verdi dovette tagliarla essendo l'Opera troppo lunga. L'ultimo omnibus partiva a mezzanotte. Né venne ascoltata quando entrò in vigore l'edizione italiana in cinque atti, quella cosiddetta «di Modena», che si continua ad adottare. In suo luogo, una *riduzione* della parte che incomincia con la cosiddetta «fanfara».

Se l'Opera si iniziasse come Verdi l'aveva voluta, ecco un altro elemento di stringente attualità politica: la contrapposizione fra miserabili ai quali mancava il pane e nobili che se ne andavano a caccia. Un motivo forte per spiegare come mai Elisabetta si pieghi senza discutere all'ordine paterno di sposare Filippo II. La fanfara è quella di una caccia regia alla quale partecipa anche Elisabetta. Ella dà prova del suo nobile carattere donando una catena d'oro a una vedova i figli della quale sono morti in guerra; e promette giorni migliori. In una frase in un non del tutto ben augurale *Sol minore* (e sempre la figura semitonale della preghiera dolente) il coro auspica alla Principessa che il Cielo voglia accordarle un «giovane sposo e una corona». Le acclamazioni e le implorazioni del popolo si mescolano al coro dei cacciatori che non dimenticano il loro cervo: è un artificio contrappuntistico che annuncia solo quello trionfale della fine dell'atto.

Nel 1867 il coro introduttivo non si ascoltò affatto, e la seconda scena, con l'implorazione dei poveri, il dono caritatevole di Elisabetta, le benedizioni dei contadini, vennero del pari omesse. Non abbiamo che una sintetica scena di caccia. Ciò che ancor oggi, ripeto, si ascolta.

Sfidando l'ira del padre (due volte udiamo il sinistro *Mi bemolle grave* del clarinetto nel registro dello *châleau*), Don Carlos s'è infilato fra gli uomini della missione diplomatica guidata dal conte di Lerma. Ha così potuto vedere non visto la fidanzata; e già n'è preso d'amore. Vorrei che l'attenzione di chi legge si concentrasse

ancor più che sulla *Romance*, sul Recitativo *Fontainebleau, forêt immense et solitaire*. Basterebbe questa piccola pagina a spiegare perché il *Don Carlos* non può eseguirsi che in francese. Non è solo l'eleganza prosodica; vi è un *ductus* melodico così intimamente connesso con la lingua francese da esser diverso da qualsiasi altra composizione di Verdi: comprese in parte le mirabili *Vêpres siciliennes*. La *Romance*, il solo pezzo solistico affidato al personaggio, è assai delicata e accompagnata da armonie insieme raffinate e semplici. E, soprattutto, delinea un carattere virile nel quale tu avverti subito un accenno d'intima fragilità. Non lo paragonerò con quello di Rodolfo o Manrico, ma nemmeno con quello di Alfredo.

Elisabetta si è smarrita insieme col paggio Tibaldo. È caduta la notte. Carlo si avvicina dichiarandosi uno spagnolo al seguito della missione. Tibaldo scorge da lunge le luci del castello e corre per cercare soccorso e lettiga alla figlia del suo Re. Incomincia qui un Duetto in Re bemolle maggiore nel quale Don Carlos non si rivela ancora, *Que faites-vous donc?* Il tono di eleganza cortigiana di due figli di stirpe regale è uno dei capolavori dell'atto; e credo che a nessun compositore francese sarebbe riuscito qualcosa del genere. Un piccolo Motivo figuralista schizza Carlo che, da soldato, è capace di accendere il fuoco strusciando le fascine. «Accensione spirituale non meno che fisica», osserva il Budden. Anche questo Duetto è costruito in *climax*. Rassicurata, prima, conquistata, poi, Elisabetta si confida con lo sconosciuto. In Ispagna si sentirà in esilio. E l'amerà l'Infante? Inavvertitamente, la temperatura melodica e armonica sale senza che per questo venga meno l'eleganza cortigiana. Eccoci alla risoluzione della vicenda: Carlo, come fosse rappresentante di se stesso, offre a Elisabetta un medaglione con il proprio ritratto. Ella esita ad aprirlo; e quando lo riconosce, egli le si getta ai piedi. Un bel giro armonico ci ha portati al Re bemolle maggiore del Duetto *De quels transports*. L'eleganza si unisce alla passione; durante la prima parte del Duetto, si ode un colpo di cannone che i due prendono per un annuncio di gioia, relativo alla loro festa. La passione mirabilmente cresce durante la sezione in Mi maggiore *Bois dépouillés, ravins, broussailles*; e non manca la Ripresa del Re bemolle ove le voci si congiungono al

culmine dell'amore annunciato e mutuo «quasi con un senso di sorpresa» (Budden). Il Motivo di *De quels transports*, emblema dell'amore svanito prima di attuarsi, è implacabilmente omesso dalla versione del 1884 in quattro atti; ciò è uno dei suoi più gravi difetti. E il Re bemolle maggiore è, per i due amanti, destinato a restare la tonalità di ciò che non può essere; come se addirittura non fosse stato.

In quella giunge il paggio Tibaldo con una grande notizia: il re Enrico II ha deciso di conceder la figlia direttamente a re Filippo. Il clarinetto fa udire gli agghiaccianti *Fa* grave, echeggiati dall'accordo di settima diminuita di corni, tromboni, oficleide e timpano. Il conte di Lerma è portatore d'un ipocrita procedimento: solo s'ella accetti di propria volontà. Ma il popolo supplica la Principessa: deve finire la guerra, regna la fame! Col suo «Oui», pronunciato con voce soffocata, Elisabetta è già Regina. Le voci dei due s'inseguono angosciosamente in un Duetto, in Do minore, *L'heure fatale est sonnée*. Ma dopo la prima strofe, il coro interno fa udire un canto di festa. Il Motivo di tale inno, in Do maggiore, viene congegnato con le frasi del Duetto attraverso varie tonalità, con un virtuosismo drammatico prima che tecnico strepitoso. Dopo che il conte di Lerma è venuto a porgere la rituale interrogazione, un nuovo inno, a mo' di Corale, *Dieux nous entende*, risona in Mi maggiore durante le disperate interiezioni della coppia. Una Coda intensifica il medesimo procedimento: e ora le voci dei due fidanzati divisi sormontano. Ma qui ci attende un ulteriore colpo di genio. Il Corale *Ô chant de fête*, ch'era risonato per primo dopo il fatale annuncio, viene esposto massicciamente da tutta l'orchestra. All'inizio, nel suo Do maggiore; poi fra progressioni e modificazioni melodiche, le quali lo rendono sconcio e triste: Carlo ed Elisabetta lottano spostandosi fino al Fa diesis minore. Carlo resta solo in scena. Ecco la *sua* festa. Finalmente le modulazioni si placano e l'atto si chiude con i tre accordi di Do maggiore più tristi della musica.

Il II atto, rappresentazione della Morte e di un amore che porterà alla morte

Ripeto fino alla noia che il *Don Carlos* è in cinque atti e in cinque atti deve rappresentarsi. L'inizio del II atto, che in senso drammatico situa l'Opera principiante *in medias res*, è tuttavia una pagina di tale altezza e di tale cupezza da meritare di essere il principio a qualsiasi capolavoro. Nel *Don Carlos* i personaggi fondamentali sono la morte, il fanatismo, i fantasmi. Non è forse la morte, come vedremo, l'ideale che Filippo II si fa del mondo? Non è forse la morte il sentimento nel quale si trasformano tutti quelli, ampî e vari, che percorrono l'Opera? Non sono forse dei morti quei monaci che, in ricordo di un altro morto da gran tempo, riempiono lo spazio musicale e quello drammatico del loro lugubre canto? È vero che la raffinatezza armonica e orchestrale, con la sua immagine di sofferenza e - di nuovo - di morte, del I atto, è la cifra del *Don Carlos*. Non manca, è vero, l'amore: ma è fra due uomini. Non meno vero che cifra non meno potente è lo spaventoso inno alla Morte col quale si apre il secondo.

L'atto si svolge all'interno della chiesa del monastero di San Giusto, ov'è seppellito Carlo V: la cappella è visibile a destra. La cerimonia che vi si svolge non è in senso stretto cattolica, nemmeno del più austero cattolicesimo controriformista. I monaci pregano sì Iddio, che abbia misericordia dell'anima dell'Imperatore; ma lo accusano di un orgoglio così smisurato da esser la stessa cosa della demenza. Or, tale orgoglio fu impiegato dall'Imperatore per volontà di dominio e potenza, ma anche e soprattutto per il trionfo della fede, della quale fu fanatico zelatore quanto il figlio Filippo II. Non vorrei fare della teologia fantastica oltre che della musicologia fantastica; ma la negazione del valore della vita e soprattutto delle *opere* che viene proclamata nel corso della cerimonia ha un sapore eretico da un lato vicinissimo e dall'altro proveniente da molto lontano: potrebbe addirittura esser qualificata di radici gnostiche.

Non certo Verdi, uomo colto ma pratico, ha svolto un ragionamento siffatto. Ma il tono nichilistico di tale scena è così

insostenibile da far apparire una innocua adunanza parrocchiale il tribunale dei sacerdoti egizî che condannano Radamès a esser sotterrato vivo. Perché i mezzi musicali adoperati dal Maestro producono il più sinistro effetto sortito dalla sua immaginativa. Quattro corni emettono in raddoppio un terribile Motivo in Fa diesis minore che attraversa lo spazio sonoro di una sesta ricadendo sul semitono; e per altre due battute si rovescia per riposare sulla dominante (*Do diesis*). Indi è sottoposto a uno sviluppo cromatico che a un accademico francese apparirebbe di scuola cherubiniana, a noi invece di un pretto romanticismo di carattere tedesco ma non per questo wagneriano. Dopo una discesa cromatica viene riesposto su «pedale» di tonica raggiungendo l'estremo grave della tessitura, un *Fa diesis* unisono che chiamerei fagneriano se questo non infastidisse troppo il Maestro. Non dimentichiamo che a quell'epoca si era tacciati di wagnerismo, specie dai varî Filippo Filippi, alla stregua di affinità col *Tannhäuser* e col *Lohengrin* (voglio lasciar perdere le sciocche espressioni di Bizet, ch'era un genio); e tale taccia, da parte di siffatti figuri, era una medaglia d'oro al pari di quella di meyerbeerismo.

Raggiunta tale cadenza, il coro virile a quattro si rinserra *recto tono* sulla frase «Charles Quint l'auguste Empereur». È chiuso nell'accordo di Fa diesis minore; ma sulla sillaba «-reur» i primi tenori salgono al *La diesis* con un giuoco di prestigio fra modo maggiore e minore sottolineato ancora dal *Fa diesis* gravissimo dei corni. Lo stesso giuoco di prestigio si ripete per la seconda coppia di versi «n'est plus que cendre et poussière». Improvvisamente, alla terza coppia di versi, il coro si è spostato in Mi bemolle minore, e attraverso un giro accordale cadenza sulla dominante del nuovo tono, Si bemolle maggiore.

Il testo poetico tocca ora una strofe solistica affidata a un non meglio identificato «frate»: sempre che sia un frate vivo, sempre che vivi e non morti siano anche gli altri. A prescindere dalla bellezza di questo «a solo», esso costituisce un problema fondamentale: in relazione al modo in che l'Opera finisce in tutte le versioni. Avessimo un'altra conclusione, *in primis* fedele alla

Tragedia di Schiller, *nulla quaestio*. Ma il *Don Carlos* si termina altrimenti. E allora: chi è questo Monaco? Quel che farà, è sempre la stessa cosa: rapire Don Carlos ai suoi carnefici e portarlo seco. *Dove?* Ulteriore problema. Nella profondità della basilica. Ciò non significa nulla. Nella versione in quattro atti, egli parafrasa (come nelle altre, con lievi varianti) una parte delle frasi pronunciate all'inizio del II. Ma è vestito con il manto imperiale e reca le sue insegne. «La voix de l'Empereur!», esclama il Grande Inquisitore. Secondo logica drammatica, si tratta dello stesso Monaco del II atto (o del I nella versione in quattro). È sufficiente che sia vestito da Carlo V perché venga identificato per tale, o è la voce? E perché all'inizio del II-I atto la sua voce non viene riconosciuta? Perché egli non vuole farsi riconoscere, e la emette con altro timbro? E torniamo al problema sul quale m'interrogo alla fine del capitolo. È veramente costui Carlo V? Le parole che pronuncia sono oggettivamente vere, di pietà e umiltà, e ricordano che la grandezza terrena è nulla: solo Dio è grande. Con queste, specie nella versione in quattro atti, l'Opera si chiude. Ma che una *persona* (nel senso latino di *maschera*) pronunci parole vere non significa che tale *persona* incarni uno spirito di verità. Torniamo al primo problema. Chi è davvero costui? Ripete le stesse parole, una volta *come se fosse* Carlo V. Ma è davvero Carlo V? In qual forma? Vi sono troppi dubbî. Attraversa progressioni cromatiche che cercano di salvare quel *recto tono* che, l'abbiamo visto tante volte, è tipico di figure profetiche e minacciose. Finita la sua frase in tonica, il coro ripete la propria in Fa diesis minore-maggiore. Ma qui accade in orchestra qualcosa di nuovo. All'accordo di Fa diesis maggiore si aggiungono i fagotti, gli oboi, i flauti e persino, proprio con un Fa diesis, l'ottavino. È un meraviglioso effetto orchestrale nel quale il timbro, se posso dirlo, prende in mano l'armonia: aggiungendo un'armonica, misteriosa luce: essa non ha un effetto apportatore di pace, è solo come se degli armonici superiori scaturissero a rafforzare la condanna verso l'orgoglio del despota. La cosa straordinaria è che lo stesso effetto era stato realizzato, e nella stessa tonalità, da un compositore che Verdi affettava non rispettare: una delle sue grandi ingiustizie. Seppure con un senso simbolico diversissimo. Si tratta della *Grande Messe des Morts* di

Berlioz, pubblicata nel 1838. Siamo all'*Hostias*. Il coro virile a quattro afferma, su di un accordo in Sol maggiore *recto tono*, *Hostias et preces tibi laudis offerimus*. La prosodia francese del latino vuole la pronuncia siccome *offerimùs*, e sul *-mùs* il coro si ferma con una lunga semibreve essendo trascorso per un istante per un accordo di Mi minore. Il *-mùs* è un accordo di Fa diesis maggiore. E l'eco luminosa viene prodotta da un accordo di questa tonalità costituito da tre flauti in posizione acuta e quattro tromboni con il *Fa diesis grave*. Un immenso spazio sonoro *vuoto*, che forse simboleggia la distanza fra chi offre le vittime, le preci e le lodi, e Chi dovrebbe accettarle. Sono due situazioni drammatiche le quali non potrebbero essere più lontane; ma nessuno potrà mai sostenere che all'immaginativa di Verdi non si stagliasse l'esempio geniale coniato da Berlioz. E non solo: non analizzerò tutto il brano; ma mi limiterò ad aggiungere che dopo tale accordo il coro procede su di una settima di dominante di Si, maggiore o minore che sia (*Fa diesis-La diesis-Do diesis-Mi naturale* sul versetto *suscipe pro animabus illis* (semibreve su *-lis*), con un accordo di *Fa naturale-La diesis-Do diesis* che i tre flauti spiegano enarmonicamente (col *Fa naturale* al basso, quindi una «quarta e sesta» che subito si chiamerebbe tipicamente verdiana) come un accordo di *Si bemolle* minore. Una bella deviazione. Esistono nuove vie armoniche le quali non passano per Wagner e per Brahms, ma procedono egualmente bene.

Le due frasi, nelle tonalità lontane, sono ancora ripetute e sormontate dalla voce del «monaco». Egli si ferma, con «corona», su di un *Si bemolle*, enarmonicamente nota comune. Ed ecco una seconda parte, a mo' di Romanza, in Fa diesis maggiore. La luce della nuova tonalità rischiarata ben poco: ma va sottolineata, ancora, l'estrema raffinatezza armonica del postludio con il quale, in Fa diesis maggiore, il coro introduttivo si chiude.

Dopo questo esordio da definirsi, non tanto apocalittico quanto post-apocalittico, s'introduce un tema di capitale importanza. Esso era sgradito a Verdi per i ragionevoli motivi politici sopra esposti. Si tratta della figura dell'unico amico del Principe, il marchese Rodrigo di Posa. Il personaggio è duplice. Da una parte rappresenta

un ideale politico antistorico al punto da esser, tale ideale, addirittura ridicolo: soprattutto in Spagna. Ma l'altro aspetto di Rodrigo è quello del suo rapporto di sentimento con Don Carlos. Esso è di un carattere tale da superare di gran tratti l'amicizia virile nel Cinquecento, per quanto caratteri appassionati di natura letteraria e poetica la rivestissero abitualmente. E non solo di natura letteraria. Elisabetta di Valois era sorella di quell' Enrico III, il figlio prediletto di Caterina de' Medici, il quale, con i suoi atteggiamenti, gioielli e abiti androgini, col suo attaccamento a giovinotti da lui variamente locupletati che venivano definiti i *mignons du roi*, aveva trasformato il circolo intimo della Corte in una specie di androceo condito di sonettistica erotica omosessuale. Quel che potrebbe apparire una contraddizione a chi non intende l'assurdità della storia è poi che Enrico III praticava una pietà austera quanto Filippo II, organizzava processioni nelle quali egli e i *mignons* scalzi si flagellavano. Nondimeno, fu assassinato in un attentato ordito dal cognato Filippo II.

Non è però affatto del genere del re di Francia e dei suoi *mignons* il tipo di rapporto che lega tenore e baritono nel *Don Carlos*. Lo spiegheremo di volta in volta. Dopo la funebre cerimonia, Carlo restato solo nel chiostro, ode ancora la voce di un «monaco», e gli pare di riconoscere voce e aspetto del defunto avo Imperatore. È il momento opportuno perché venga raggiunto dall'amico.

Le effusioni hanno subito qualcosa di troppo intenso. Come i due accordi di nona di dominante che sensualmente sottolineano il loro primo abbraccio. Ma quel che segue è severissimo. In un mirabile Arioso sottolineato dalle più espressive armonie, e asimmetrico ed espressivo nello stesso suo *ductus*, Rodrigo racconta al Principe la miseria delle Fiandre, dalle quali proviene al seguito dell'armata. Il tasso di dissonanze di tale Arioso, a misurarlo, è altissimo. È qualcosa che non potrà proseguire senza le più gravi conseguenze drammatiche. Quindi, proprio come il cavaliere nella pederastia spartana tende a forgiare alla gloria il più giovane suo amato, egli lo induce fortemente a chiedere al Re che gli affidi il governo delle sfortunate provincie. All'Infante, sarà ben più difficile da parte dei brabantini resistere; il suo sentimento di giustizia e umanità glielo

accattiverà. Non è da escludere, peraltro, che un uomo dell'intelligenza e acutezza di Rodrigo abbia percepito la necessità d'inviare Don Carlos a Bruxelles ancor prima che questi gli abbia confessato la dolorosa *fausse situation* con la Regina nella quale si trova. Infatti, come Rodrigo chiede al Principe di farlo partecipe dei dolori dell'animo suo, ecco un primo Duetto d'amore virile: un Cantabile in Re bemolle maggiore, *Mon compagnon, mon ami, mon frère*, il quale mena tuttavia, con straordinaria maestria, a un nuovo Arioso: la confessione d'amore dell'Infante per Elisabetta. Il Marchese si comporta da quell'uomo intelligente e pratico al tempo stesso che è. Da un lato, la sua prima necessità è di stornare da Don Carlos il timore ch'egli possa provare orrore per un peccato «contro natura» quale gli viene confidato: contro natura, i due essendo diventati, nell'etichetta di Corte, *mère e fils*. E ciò dà luogo a una strofe completa dell'inno d'amore *Mon compagnon, mon ami, mon frère*, cantata a due: e sempre in asseverativo Re bemolle maggiore. Poi, riconquistata la rapidità d'un Arioso ch'è quasi Recitativo, gl'ingiunge con selvaggia severità di chiedere al padre la reggenza del Brabante: *per apprendere tra sventurati la forza per diventare Re*. Come se con Filippo II fosse facile. Indi, in un Do maggiore che sembra liberare il cielo dalle dissonanze, i due cantano un secondo Duetto d'amore, le voci teneramente allacciate per terze e seste, come in tutti i Duetti d'amore dell'Opera del Settecento e dell'Ottocento, questa volta in Do maggiore:

Dieux! tu semas dans nos âmes
Un rayon des mêmes flammes,
Le même amour exalté,
L'amour de la liberté!
Dieu que de nos cœurs sincères
As fait le cœur de deux frères
Accepte notre serment!
Nous mourront en nous aimant!

Certo: la prima immagine che viene alla mente leggendo i versi è *Il giuramento degli Orazi* di David. Qualche anno è pur trascorso. E il tema del rapporto tra Infante e Marchese non è finito. Ma occorre subito un'ovvia precisazione. Di certo Verdi non concepiva *per tale* quest'amicizia; e probabilmente egli doveva ritenere l'omosessualità una tendenza contro natura, sebbene una *res facti*.

Ma: e il suo Shakespeare? Non poteva conoscerne la storia nel passato, non solo nel mondo antico ma nel Medio Evo. Attribuire al Maestro una siffatta concezione del rapporto fra il Principe e il Marchese sarebbe una stravaganza. Sappiamo pure che l'opera d'arte si consente a volte un'autonomia rispetto alla volontà cosciente del suo Autore; e che la musica è il più potente fra i mezzi artistici che consentono di palesare l'inconscio.

S'instaura un malaugurante La minore. Gli sposi regali e monaci passano; Filippo guarda con sospetto alla coppia del figlio e dell'amico. Il La minore diviene a poco a poco Fa diesis minore in uno sfolgorio orchestrale che vuol esser pomposo ma non luminoso. Trovo uno straordinario effetto drammatico che due così importanti protagonisti appaiano per la prima volta chiusi nel loro mutismo d'etichetta. Il pesante ritmo di marcia prosegue¹⁷; il coro riprende la salmodia *Charles Quint l'auguste Empereur*. I due amici cantano a loro volta un'altra strofe del loro inno:

Dieu, accepte notre serment
De mourir en nous aimant.

Qui un colpo di genio: l'atto si chiude con la ripetizione dell'inno cantata *fortissimo* e nella disposizione più ampia e sonora da parte dell'orchestra. Filippo ed Elisabetta sono già in cappella. Ma questo giuramento di gioia e d'amore, di amore e amore per la libertà, sarà la causa della morte dei due amici, l'Infante e Rodrigo. È già solennemente annunciata, come solennissime volle Filippo fossero le esequie di Don Carlos.

Nell'edizione in quattro atti del 1883, Verdi doveva pur in qualche modo ricordare al pubblico che il Principe era stato fidanzato con quella divenuta per regia volontà sposa del padre. Così, dopo la cerimonia della Morte (Fa diesis-Mi bemolle minore) egli appare *ex abrupto* con un veemente Recitativo, *Io l'ho perduta*. La citazione orchestrale, nel suo corso, del Motivo della grande frase di Elisabetta, *De quels transports, poignants et doux*, della grande frase pronunciata da Elisabetta nel I atto, diviene un inutile orpello, giacché non conosciamo le parole alle quali il Motivo è legato e la situazione onde scaturisce. Per quanto alto ne possa

essere il valore musicale, non è di gran qualità che a questo Recitativo si attacchi, in italiano, e abbassata di un tono, la squisita *Romance* del I atto *Je l'ai vue*. Essa esprime una situazione drammatica e un *ēthos* sentimentale addirittura opposti; non torna a onore di Verdi e delle sue fiere, e quasi sempre fieramente attuate dichiarazioni estetiche (si pensi alla questione della censura e del *Rigoletto*), che ne abbia usata *una parte* come una toppa per attaccarvi la sinistra melodia del «monaco» e congiungerla al Duetto con il marchese di Posa. Troppo facile metter in rilievo come l'esitante eleganza del pezzo originale qui divenga melodica banalità. Uno dei difetti dell'aver voluto Verdi fare in quattro un'Opera nata in cinque atti.

VI

Dall'esotismo alla tragedia

In un Grand-Opéra non può mancare il luogo caratteristico e pittoresco. Qui siamo in Spagna, e l'esotismo spagnuolo era un genere quasi a sé, prediletto da pubblico e compositori. Verdi deve dedicare un'ampia parte del II atto a un'atmosfera siffatta. La grande eleganza e la grande leggerezza musicale, la raffinatezza con la quale egli, con pochi tratti, simula l'esotismo più che non lo cerchi espressamente, non debbono far dimenticare un fatto altrettanto importante. Qui la scena si svolge in una nobilissima Corte cinquecentesca, con una severa etichetta, e non a casa di Flora; ma i brani apparentemente coloristici servono sempre a Verdi ad accumulare una tensione drammatica che cresce nell'ascoltatore quand'anche egli non se n'avveda; e ch'è poi destinata a esplodere in qualcosa di terribile.

Un complesso di dame più Tebaldo attende la Regina la quale, per regio privilegio, può penetrare nel convento di clausura di San Giusto. Tutte seggono sotto gli alberi e s'ingegnano a far trascorrere il tempo. Ha luogo una complessa forma di Rondò, nella quale Verdi dispiega eleganze di orchestrazione «leggera» e fin

piccante. Ottavini, flauti, violini, con trilli accompagnano il coro delle dame, il quale non ha nulla, questa volta, della severità dell'etichetta. La principessa di Eboli suggerisce quale passatempo una canzone: e moresca, la *Canzone del velo*. Si tratta di un Fandango o un Bolero, o una via di mezzo fra i due. Su di un forte impulso ritmico, con intervalli qua e là esotici (a volte la sensibile abbassata) la Principessa narra di un Re moro che a Granada corteggia una bella donna mascherata. La prima metà della canzone si conclude con una strepitosa coloratura. Il couplet è molto elegantemente sviluppato da Tebaldo e dalla Principessa. Il secondo couplet svela l'equivoco: la bellissima incognita corteggiata dal Re era la sua stessa sposa. L'interprete ha diritto a un'altra cadenza; il couplet viene ripreso; poche battute del Motivo del Bolero chiudono il pezzo. Certo, un elemento d'«ironia drammatica» è nelle tragiche conseguenze che l'inganno prodotto, e proprio a una festa, da una falsa identità, può generare.

Il Marchese sta per affrontare una delle più rischiose missioni della sua vita: consegnare alla Regina un biglietto segreto nel quale è richiesta di concedere un colloquio all'Infante. Elisabetta entra in scena su di un Motivo d'ambiguità in La maggiore-minore così straziante che un altro Maestro vi sarebbe ricorso per farlo ricorrente. Ecco un mirabile esempio fra i tanti della capacità di Verdi di far dire all'orchestra ciò che i personaggi non possono o vogliono. La scena che segue è un capolavoro d'eleganza d'etichetta e d'intensità drammatica. Rodrigo sta rischiando la testa: non solo se qualcuna delle dame s'accorge che svolge qualcosa di vicino al tradimento di Stato, ma anche perché non può rispondere del comportamento d'un personaggio instabile come Elisabetta. Ebbene, quella musica d'elegantissima etichetta che avevamo vista nel I atto fra Carlo e la allora Principessa, quando non v'era pericolo veruno a comportarsi con tanta eleganza: tale musica è guidata da Rodrigo, il quale deve simultaneamente fingere la massima disinvoltura, guardarsi attorno se qualcuno lo spia, sorvegliare il comportamento di Elisabetta, dalla quale, ripeto, il minimo che ci si possa attendere è uno svenimento. Fattosi annunciare, consegna alla Regina una lettera proveniente dalla madre Caterina, e ha cura di ostendere a tutti il sigillo regio di

Francia. Sottovoce ingiunge a Elisabetta di leggere, «se le preme la salute dell'anima sua». Intanto è occupato a corteggiare falsamente la principessa d'Eboli, di tutte il personaggio più pericoloso e dunque da distrarre di più. Così la Regina, dopo un iniziale rifiuto, riesce a leggere la lettera *recto tono* senza che nessuno l'ascolti, tanto il Marchese ha eccitato l'atmosfera generale.

Una parentesi storica. Tra gli argomenti dei quali si parla grazie al divagare del Marchese, alla domanda della Principessa egli risponde:

On s'occupe fort d'un tournoi
Où, dit on, paraîtra le Roi.

Nonostante tutta la cronologia scorretta della Tragedia e, di conseguenza, dell'Opera, ben potrebbe trattarsi del torneo del 1 luglio 1559, indetto per festeggiare anche il matrimonio di Elisabetta con Filippo II. Il re di Francia venne colpito accidentalmente dalla scheggia della lancia del conte di Montgomery e morì dieci giorni dopo. Non so se il particolare sia stato rilevato. Quando questa scena di alto virtuosismo drammatico si è conclusa, Elisabetta impone al Marchese - anche questo faceva parte delle regole di Corte - di chiedere che ella gli esaudisca un voto. E a questo punto Rodrigo canta una meravigliosa canzone d'amore, il soggetto della quale è l'Infante.

La tenerissima melodia, canzone in due parti, procede per gruppi di cinque battute. Il La maggiore è quasi tutto diatonico, le note estranee sono ornamentali. È il tono di calma sicurezza di chi sa di occuparsi d'una questione disperata, ma vuole infondere solo nell'ascoltatore l'idea che si tratti di cosa facile e ordinaria. Intanto la principessa d'Eboli ne rafforza la propria vecchia idea, che l'Infante sia innamorato di lei e non osi confessarlo. Nell'intervallo tra la prima e la seconda strofe, la Eboli si sente sempre più certa, la Regina sempre più turbata. La seconda strofe è nel più intenso Do diesis maggiore, e il Marchese ricorre al più potente argomento: l'Infante si sente respinto e non amato dal padre? E chi d'esser amato sarebbe più degno? La Canzone si chiude con una Coda piena di pathos nella quale Rodrigo si spinge al *Fa diesis*. Quale

padre, quale fratello, quale amante si esprimerebbe con più tenerezza - e insieme con più eleganza, allontanando qualsiasi accento pericolosamente drammatico - di come fa il Marchese per il suo amato Infante?

VII

Quel che non fu e non sarà

Poche battute ancora nello stile cortigiano mettono l'Infante di fronte alla Regina. Egli le si rivolge in un modo struggente insieme e impacciato. Lo precede una melodia dei legni in un Si bemolle minore che ha qualcosa di commovente e al tempo stesso di arcaistico, quasi evocasse tratti dell'*Aida*. È la melodia sulla quale le rivolge la supplica. Il tono si fa subito meno solenne e più eccitato: ella occupa il primo luogo nel cuore del Re. Per la seconda volta un frammento della melodia introduttiva si ode, questa volta in Mi bemolle minore. E qui, in un *Allegro agitato* nel quale egli perde ogni autodomínio cortigiano, su sincopi degli archi in La bemolle minore, confessa, nella tessitura acuta, che l'aria della Spagna lo opprime ed egli non le resiste: ottenga ella dal Re che venga inviato nelle Fiandre. Elisabetta gli si rivolge col titolo di «Mon fils!». Egli si ribella (*Mi naturale grave* del clarinetto), poi chiede perdono in nome della sofferenza. «Le ciel avare ne m'a donné qu'un jour et si vite il a fin!». La Regina gli risponde nel più rigido tono d'etichetta: se tale sarà la volontà del Re, egli potrà partire. Ma un Motivo doloroso in La minore celato nelle viole e nei violoncelli rivela l'animo suo. Qui incomincia una *climax* emotiva. Il Principe supplica almeno uno sguardo di pietà in un addio così formalistico. Si sente morire nel rivolgersi a un marmo, non una donna. E appoggiature sempre più appassionate lo accompagnano. Elisabetta nel rispondere si rivela anche troppo: non può esser che ligia al dovere. Ma qui va fatta un'osservazione. Sia lei che lui, anche nelle frasi più veementi, sono diversi da qualsiasi personaggio di Verdi. La sua infinita sottigliezza psicologica attribuisce loro tratti sociali e di etichetta che creano un melos

destinato a restare un *unicum*, così come prima non c'era mai stato. Il sentimento è rattenuto sotto il velo dell'etichetta.

Incomincia qui, nel senso formale, uno dei più bei Duetti d'amore mai scritti da Verdi. Ma anche, ripeto, un *unicum*. Perché il tono è della rassegnazione assoluta e il tema è solo quello che avrebbe potuto essere e non è stato. Il *Meno mosso Ô bien perdu, trésor sans prix* di Carlos è una melodia quasi funebre, e lo sottolineano le terzine del clarinetto. Egli le chiede di parlargli solo perché la sua voce sia un «*rêve du paradis*». Ella gli risponde con melodia simmetrica: addio per sempre in questa vita: e vivere con lui sarebbe stato il paradiso! Una magica modulazione da Si bemolle maggiore a Re bemolle maggiore (non dimentichiamo il ruolo di questa tonalità nell'Opera). Le terzine dell'arpa avvolgono la melodia mentre gli archi superiori tengono fermo l'accordo di Re bemolle maggiore. Carlos entra in una breve, intensissima fase onirica. Il cielo ha pietà e li consola. Ella lo disillude e prega, con il medesimo Motivo iniziale («*Ô bien perdu*») ma in Mi bemolle, per la calma del suo cuore: ma poi ha il tratto di pathos più alto che nell'Opera canti, pensando al suo dolore. I violini secondi tessono una continua, ossessiva figura di semicrome; l'orchestra è meravigliosamente leggera. Vi è sempre una mancanza di speranza in ciò che dicono e cantano.

Un «tempo di mezzo» in stile di Arioso prepara quella che sarà una sorta di Cabaletta. Il pathos di Carlo monta fino a quello che chiameremmo di un «vero» tenore: una terribile esplosione di furore è accompagnata da semitoni in unisono degli archi con accordi degli ottoni. Che il tuono gli esploda sulla fronte; ormai per lui il mondo è affatto dimenticato. Ed Elisabetta diventa pure ella un fortissimo personaggio femminile: dimessa la rassegnazione gli risponde sarcasticamente che allora uccida il padre e compia il sacrilegio di condurre la madre all'altare. L'acme di lei si congiunge a quella di lui che, disperato, non sa che esclamare «*Ah! Fils maudit!*»: e «*fugge disperato*». La Regina ha appena il tempo, in un desolato Mi bemolle maggiore, di ringraziare Iddio per averle impedito di peccare. Ma un altro dolore si prepara.

Accompagnato da quelle figure ritmiche spezzate, in ritmo

puntato, che sempre in Verdi simboleggiano il potere oppressivo, entra inatteso il Re. Si bemolle minore, laceranti accordi. L'etichetta di Corte è stata violata: Elisabetta viene dal Re rinvenuta *sola*. Una sorta di peccato mortale. La Regina viene rimproverata con uno sprezzante *recto tono*. La contessa d'Aremberg, Dama d'onore, viene immediatamente ricacciata in Francia. Era l'amica d'infanzia della Regina, la sua sola confidente! Il coro stesso non può che mettere in rilievo la deliberata offesa che il Re arreca alla consorte.

E qui una piccola «Scena e Romanza» (in realtà un Lied in due parti con Coda corale). Uno dei brani più squisiti dell'Opera. Preceduta da un breve preludio del corno inglese la Regina consola la Contessa dell'offesa - in realtà arrecata a lei - con una velata melodia in Fa minore: i flauti tessono *Do* di terzine sincopate, figure simili sono cantate da viole, violoncelli, fagotti e corni. La melodia di Elisabetta ora è raccolta in piccoli intervalli, ora tenta di espandersi. Il coro stesso non resiste alla commozione. La *contessa di Aremberg* è per tutta l'Opera un personaggio muto. Riceve un affronto sociale dal quale forse ricaverà in Francia solidarietà. Ma chi ci dice che abbandonare l'amica d'infanzia non valga l'abbandonare l'odiosa Corte ispanica?

VIII

Il Duetto di Filippo col marchese di Posa: la fiducia prepara la morte. *Ciascuno a suo modo*

Se il *Don Carlos* è l'Opera più «politica» di Verdi, insieme con il secondo *Boccanegra*, il grande Duetto col quale si chiude il II atto è uno dei perni del carattere politico del capolavoro. È possibile che se Verdi avesse posseduto lo stile di sviluppo sinfonico continuo dei Motivi il brano avrebbe avuto una coesione e insieme una contrapposizione drammatica ancora superiori. Si tratta nondimeno di una pagina altissima: nelle sue quattro versioni, pur se il giudizio unanime considera superiore la versione del 1883 e, ivi adottata,

quella in cinque atti del 1886. Ma così come l'Opera ha un valore caratteristico e autonomo nelle prime due versioni, quella spontanea del 1866 e quella prodotta dai tagli imposti dall'Opéra del 1867, allo stesso modo il lungo dibattito con che si chiude l'atto II merita maggior interesse di quel che non gli si attribuisca di solito: pure per il (sommo merito di) volerlo considerare troppo vicino allo stile e alle formule di Meyerbeer; come a taluno piace considerare. Ancora una volta occorre rendere omaggio all'opera di Julian Budden, la quale esamina ogni versione con pari equanimità pur se pervenga al giudizio generale: al quale nessuno può sottrarsi.

Il Marchese di Posa si trova, per organizzata combinazione, nel gruppo che ha portato all'incontro di Filippo con Elisabetta e alla violenta reazione del Re. Tuttavia, mentre sta per ritirarsi con la discrezione e l'indipendenza che lo contraddistinguono, il Re lo trattiene. È incuriosito da questo giovane Grande di Spagna il quale ha tanto dato alla patria come soldato, e invece di ambire a ricompense o carriera si ritira a vita privata. Il dialogo è nello stile di un Arioso assai percorso da elementi motivici: sottovalutare la presenza di questi significa sottovalutare il valore delle pagine; ch'è, dopo l'ultima, la più lunga delle quattro redazioni. Quella di cui ora brevemente trattiamo è la versione del 1866, considerata integra rispetto ai tagli che pur vi vennero apportati.

Il tema del dialogo è stato qui più volte affrontato. La contrapposizione fra la generosità di un giovane il quale, principiando dal render la libertà alle Fiandre, concepisce l'idea di una illuministica felicità come diritto e quasi da concedersi per decreto: pensiamo solo alle pagine che, pochi anni dopo la Tragedia di Schiller, Leopardi dedica a idee siffatte. Di contro, un politico consumato e fanatico, per il quale l'oppressione, ossia la morte, è il solo strumento per garantire l'ordine e l'immutabilità delle classi sociali: che a lui, cattolico intransigente, appare l'immagine stessa della felicità terrena. Di fronte al cortese invito del Re di prestar ancora servizio, il Marchese risponde, con un ritmo del genere della Marcia, che la Patria potrà sempre contar su di lui in caso di bisogno; ma non esser egli disposto a regger l'ascia del carnefice.

Se ragionassimo in termini storici, questa sola frase sarebbe bastata a esser deferito per alto tradimento. Lo stile del più delicato Arioso si trasforma di colpo in quello dell'Arioso più veemente quando Rodrigo, con fortissima sintesi, può esser libero di continuare e dipinge lo stato delle Fiandre, un tempo gioiello d'Europa e ora luogo di miseria e sangue. Già un *Re* grave dei fagotti raddoppiati ha aperto il quadro. Sincopi orchestrali, armonie dissonanti, accompagnano un Recitativo cromatico. Le parti interne partecipano figurativamente; poi un «ostinato» di terzine degli archi pare dipingere l'immobilità della morte in che giacciono i paesi. Il *Re* minore d'impianto mena a un *Si* bemolle maggiore di cortesia d'etichetta: il Marchese ringrazia la Provvidenza che gli concede d'illustrare al *Re* lo stato reale delle sue amate Fiandre. Filippo non è minimamente scosso. Accompagnato da accordi in semiminime e unisono che vogliono esser quanto di meno espressivo si dia, risponde che con tal spargimento di sangue ha dato al mondo la pace e ha schiacciato l'orgoglio dei «novatori» - che per lui non sono ancora i «filosofi», solo i protestanti. Non credo, inoltre, che Filippo II avesse mai sentito nominare Giordano Bruno e Bernardino Telesio. E trova un accento davvero sentito quando può pronunciare che nelle sue mani la morte ha un fecondo avvenire. I modi di Rodrigo acquistano un bell'aire e intensità melodica, ancorché con un tanto di retorica, quando implora il *Re* di concedere la *libertà*: termine che rientrava nella vera condanna teologica, fuor dell'incomprensibile giuoco di prestigio di quel *libero arbitrio* che neanche a Dante riesce di illustrare. Il contrasto si fa addirittura veemente: Filippo viene meno all'impassibilità regia. Anche quanto a tempo che gli concede, siamo fuori da ogni termine di etichetta. Infatti lo congeda dandogli l'avviso di guardarsi dal «Suo Inquisitore».

Di tutte le versioni è questa la seconda in durata: 245 misure. Di certo hanno ragione coloro che la proclamano quella di minor valore. Ma se non esistessero le altre, sarebbe nondimeno bellissima.

Delle tre (recte: quattro) versioni del Duetto la meno nota, e forse perché eseguita una volta sola, è quella composta per il San

Carlo nel 1872. Il *Don Carlos* vi era stato allestito l'anno prima con addirittura sprezzante insoddisfazione dell'Autore; Giuseppina, con i fili della sua diplomazia, ottenne che l'anno successivo il capolavoro venisse di nuovo rappresentato sotto la supervisione dell'Autore. Per l'occasione, questi riscrisse il Duetto abbreviandolo di una quarantina di battute: ma aggiungendovi una parte, la seconda, del tutto nuova. Nella prima parte, le varianti sono di scarso momento. Ma dopo che il Marchese ha per l'ultima volta implorato il «*Donnez la liberté!*» (qui sostituendo al *Mi bemolle* un più enfatico *Sol naturale*), in orchestra s'introduce un nuovo Motivo, cantato all'inizio dai violoncelli e dai fagotti. L'aspetto melodico vorrebbe essere lusinghiero: infatti qui Filippo sta per fare a Rodrigo una proposta delicatissima e persino infamante. Ma il carattere del Re è tale che anche quando chiede non sa disgiungersi dall'ordinare. Donde questo delicato, confidenziale Motivo in terzine è sì in *Mi bemolle*, ma minore. Solo l'andamento delle modulazioni gli attribuisce *passim* l'aspetto appropriato. Filippo, nell'offrire al Marchese di fargli da braccio destro, gli chiede anche di spiare per suo conto l'Infante e la Regina. «A te dappresso un figlio e un'angelica donna altro non veggio», risponde orgogliosamente Posa. Il Re rivela che la Principessa Eboli, il duca d'Alba e il confessore sarebbero le fonti di quella che crede una verità. E mentre confida d'aver l'anima lacerata dal dubbio atroce, con una triste frase discendente, il Motivo in terzine è esposto in uno straziante *La bemolle* minore. In un fiero *Re bemolle* maggiore, al tipico secondo rivolto, il Re invita il Marchese a dargli una sola parola, relativa al cuore dei due, che gli renda la perduta pace. E che cosa è capace di dire il Marchese a se stesso? Con una meravigliosa melodia nella tessitura acuta del *Re bemolle* maggiore, prorompe:

O Carlo... Carlo mio se a te vicin sarò
Questo non piangerò fra i miei perduti dì!

Ma Filippo si contraddice. Lo richiama. Si sente stranamente affascinato dalla lealtà, dal disinteresse, dal coraggio nell'esprimersi, del giovane. Gli chiede di restare presso di lui come consigliere per confidargli la verità. E subito si apre sulla diffidenza

e la repulsione ispirategli dal figlio; e dal sospetto ch'egli sia l'amante della moglie. Posa gli promette fedeltà. Fa l'elogio della nobiltà d'animo dell'Infante: senza mentire: perché ne è convinto. Ma con ciò che con eufemismo chiameremo una riserva mentale: può giovare all'uomo del quale è innamorato! Poniamo mente alla situazione quale si prospetta, non dirò in stretti termini storici, ma solo in termini storici e narrativi. Un Re può chiedere a un Grande di Spagna di combattere in suo onore a mani nude e farsi uccidere. Il Grande accetterebbe senza batter ciglio. Potrebbe un Re chiedere a un Grande di Spagna di fargli la spia in famiglia, sull'erede al trono e sulla Regina? Missioni simili potevano affidarsi o a servi o a sacerdoti, i quali trovavano di fronte alla propria coscienza la buona giustificazione per qualsiasi atto. Un Grande, non potendo sfidare un Re a duello per siffatta offesa, si sarebbe esiliato dalla Corte. Il Marchese di Posa, un Grande di Spagna, è così innamorato del suo Carlo che esulta per aver accettato una proposta infamante. Il Re e il Marchese cantano quasi un inno di conciliazione che il Budden definisce «Cabaletta»; poi il Grande viene dichiarato gentiluomo di camera con chiave perpetua e congedato.

Il Re non dimentica l'avviso al Marchese di guardarsi dall'Inquisitore. Poi, per sei battute, le voci, all'unisono, teneramente. Il Re dice: «Un detto tuo mi renda la pace che fuggì!»; il Marchese ripete: «Questo non piangerò fra i miei perduti di!». La melodia è la stessa, e il Duetto si conchiude con l'orchestra che attraversa con tocchi cromatici il dolce Re bemolle, sugli accordi nella quale tonalità l'atto si chiude - in questa versione. Delle due più note il Duetto è in una quarta versione, ormai vulgata. Ma sul tenero unisono delle due voci non si può dimenticare un titolo di Pirandello: *Ciascuno a suo modo*.

IX

Il colloquio definitivo: la tagliola si stringe attorno al Marchese. La disperazione di Verdi

Naturalmente, non deve fare alcuna meraviglia che la terza versione del Duetto sia bilingue. Sul palcoscenico internazionale, le Opere venivano eseguite quasi sempre in italiano. Meyerbeer lo era in francese in Francia e in tedesco in Germania. Ma Cherubini, Spontini, Rossini, Donizetti, per francesi che fossero i loro capolavori, erano cantati in italiano. Come persino la piccola pasticceria francese del *Faust* di Gounod, senza la lingua italiana non avrebbe avuto il trionfo internazionale che conosciamo. La stessa *Carmen*, gemma del teatro musicale, senza la diffusione in italiano sarebbe restata il mezzo fallimento che fu in Francia.

Principiano i rifacimenti del Duetto tra Filippo II e il marchese di Posa. Quella che a me pare la vera disperazione di Verdi nei confronti del *Don Carlos* fu una drastica decisione presa nel 1884. Dietro di essa non sempre si è saputo vedere l'abisso disperato onde sorse. Si guardò, piuttosto, allo scarso successo economico che l'Opera riscoteva. Come se Verdi, dall'alto della sua fama e della sua immensa fortuna finanziaria, potesse farvi caso. «Ha voluto scrivere un'Opera dotta, alla Meyerbeer, alla Wagner, i due veri genî, e naturalmente non ce l'ha fatta perché non ce la poteva fare!». Questo, semmai, era il morso del serpente internazionale. «Me la tagliano, quest'Opera, per frammenti, come gli conviene a loro... E allora me la taglio da me!». Abolì il I atto del *Don Carlos*, divenuto *Don Carlo*, fece un Grand-Opéra corto in quattro, e in italiano, che avrebbe potuto girare, come girò, dovunque. Quel che viene raffigurato come cinismo nato da ragioni di cassetta non era che disperazione. Tanto ciò è vero che le pagine più nuove e sconvolgenti del *Don Carlos* sono restate dove sono nella versione in quattro e cinque atti (tranne la *Romance* del tenore): né il pubblico rimase sconvolto da qualcosa che spiritualmente sconvolgente è¹⁸. Ed ecco come ci giunse.

Il 1884 il Maestro, dopo nove mesi di lavoro, appronta per Vienna la versione in quattro atti. Egli scrive al carissimo amico Giuseppe Pirolì: «In questa città, voi sapete, che alle dieci di sera i portinai chiudono la porta principale delle case, e tutti a quell'ora mangiano e bevono Birra e *Gâteaux*. Le opere troppo lunghe si amputano ferocemente. Dal momento che mi si dovevano tagliar le

gambe, ho preferito affilare ed adoperare io stesso il coltello». Poi a Vienna l'Opera non si rappresentò affatto. Due anni dopo, per Modena, il Maestro restaura il I atto: e questa versione, priva tuttavia dell'inizio di Fontainebleau, non è riuscita ad affermarsi a scapito di quella in quattro atti, finché il *Don Carlo* nei decenni iniziali del Novecento quasi sparisse dal repertorio. Elio Boncompagni sostiene, anche, che i paesi di lingua tedesca provano fastidio per un'aggiunta alla Tragedia di Schiller: onde il fatto che il I atto è da loro semplicemente rigettato.

Che la versione in quattro atti si debba all'Autore non deve indurre, come purtroppo è avvenuto e avviene, a ritenere che possegga *pari autorità* rispetto a quella integrale: soprattutto, a quella integrale col ripristino dell'inizio del I atto e le modifiche meliorative da Verdi apportate in seguito. Chi lo afferma non riesce a cogliere l'impegno compositivo da Verdi profuso nella sua creazione più profonda e complessa; né conosce l'animo suo. Alieno a proclami e confessioni pubbliche e portato, come ho già detto, all'amarezza e al sarcasmo, il Maestro, uomo pessimista se mai ne furono, maschera la profondissima delusione nata in lui dal fatto che il *Don Carlo(s)* fosse, alla fine, lui vivo, incompreso. E se giustifica la versione in quattro atti con un motto di spirito, la causa vera nasce, lo ripeto per l'ennesima volta, dalla *disperazione*: disperazione intorno al fatto che la creazione che gli era costata di più fosse per non esser intesa.

Scorammento che lo porta a tradire se stesso purché in qualche modo questa sua creatura vivesse. Oggi noi abbiamo il dovere di difendere, per una volta, Verdi da se stesso e opporre a tale resa la lotta affinché il *Don Carlos* possa vivere com'è e deve essere. Torno alla questione dell'*ultimum verbum* giusta la mia riflessione. Non c'è. Più si studia il *Don Carlos* e più lo si trova un mosaico: ma in un senso che questa parola mai ha assunto nel presente libro. A parte la versione del 1866 (1867), che rappresenta un caso a sé, le altre andrebbero esaminate battuta per battuta giacché per ogni sostituzione meliorativa v'è un minor numero di sostituzioni peiorative. Io credo che, una volta quasi del tutto chiariti i problemi di filologia musicale – e ci sono voluti decenni –, una volta respinta

l'ipotesi da impresari di seconda categoria dell'esecuzione in quattro atti, si apre l'abisso. Abisso opposto ai pur doverosi criteri filologici. Anche la versione in quattro atti contiene passi più belli di quella del 1867 e di quella di Modena. E allora ci vorrebbe un certosino geniale, un nuovo Ernest Guiraud, che costruisse del *Don Carlos* una versione *falsa insieme e ideale*. Vale a dire, che componesse egli il miglior mosaico possibile alla stregua del gusto e del valore musicale. Rischio immenso; anche perché se un Ernest Guiraud c'è stato e ha realizzato i miracoli artistici che sappiamo, ce n'è uno oggi? Anche solo in possesso delle facoltà tecniche. Dov'è?

Facciamo una conclusione provvisoria. L'Opera va data in francese nella versione di Modena con l'aggiunta delle pagine scoperte dopo la Seconda Guerra Mondiale. Ma Verdi ce la deve, a non aver scritto *l'ultimum verbum*. Se l'anima è immortale, Apollo glielo starà facendo duramente scontare.

L'ultima versione del Duetto è la più lunga; ma anche la più profonda. È una magistrale lezione compositiva. Verdi adopera larghi passi delle versioni precedenti, compresa la vituperata prima ma eccettuata la terza, e li combina in un mosaico (mai come questa volta il vocabolo ebbe il suo alto significato artistico) ove inserisce brani composti *ex novo* e mai tu senti la sutura. Il Rosen osserva come una divisata e originaria struttura Cavatina-Cabaletta sia del tutto mutata nella prima e seconda versione per l'importanza assunta dal «tempo d'attacco», che concentra su di sé la gran parte dell'interesse. Nella ultima versione il «tempo d'attacco» e il «tempo di mezzo», che fungono da introduzione e trapasso fra quelli che sono ormai solo residui storici di Cavatine e Cabalette, assumono immenso rilievo. Non vi sono Arie in senso stretto ma quello che potrebbe chiamarsi *la polpa di un'Aria*, ossia il meglio del materiale melodico depurato di tutto il resto. Le parti provenienti dalla prima versione sono alterate quel tanto da produrre omogeneità stilistica rispetto alle parti nuove. Se si tiene conto che il Duetto trapassa serenamente nella cosiddetta versione di Modena, ossia quella italiana in cinque atti con i tagli che sappiamo, possiamo considerarlo *l'ultimum verbum* di Verdi su

questa situazione. Basti pensare a due punti. La gioia sfuggita a Rodrigo quando gli viene assegnato il compito di spiare Carlo ed Elisabetta, era un umano tripudio. Qui la voce si spinge all'acuto della tessitura, tocca a lungo i *Fa*, e si trasforma da sentimento fisico in sentimento celeste: l'amore fra i due (ma in un'Opera del 1867, è superfluo ricordarlo, non può esser semplicemente fisico...).

V'è poi una progressione armonica su «pedale» la quale, essendo costituita di accordi privi di alcune note, è di una spaventosa crudezza. Si sposa, infatti, alle parole *La pace del sepolcro!*, ove Rodrigo oppone, a rischio della testa, la propria idea a quella di chi crede di aver donato al mondo la pace. La compagine strumentale esclude i violini: salvo viole, violoncelli e contrabbassi, i clarinetti, i fagotti, i corni, i tromboni, l'oficleide, i timpani, sono rinserrati in quello che oggi con un tanto di superficialità si chiamerebbe «effetto cluster», pur se la progressione va a risolvere su di un accordo di Mi minore *pianissimo*.

Il Re è sinceramente sorpreso e, si direbbe, commosso, dalla nobiltà d'animo e dalla franchezza di Rodrigo di Posa. Lo farebbe (come in effetti brevemente lo fa) il suo favorito e il suo consigliere. Tuttavia, anche se la vicenda non fosse proseguita come prosegue, ossia con un deliberato suicidio di Rodrigo che così s'illude di salvare Carlo, dopo un certo lasso di tempo - qualche mese? pochi anni? - Rodrigo sarebbe stato decapitato, o impiccato, se non squartato. E non per aver tradito come il Pérez, ma proprio per esser restato fisso nella sua lealtà e nel suo animo veridico. Lo avrebbe deciso Filippo in persona, senza nemmeno che glielo avesse chiesto il confessore.

X

Un pericolo del teatro: il *topos* della mascherata. Il meraviglioso Balletto. La gioia della folla per il rogo degli eretici. Rodrigo salva inutilmente Don Carlos da un inane tentativo di affermarsi quale erede al Trono. La festa riprende col rogo

Il III atto si svolge durante la meravigliosa festa notturna che precede il giorno solenne: l'incoronazione di Filippo, ossia un *Sacre*, e, maggior godimento popolare, il rogo degli eretici o *auto da fé*. Un piccolo episodio suscita una tragedia. Elisabetta è stanca; dichiara di volersi ritirare in preghiera e chiede alla principessa di Eboli di assumere le sue vesti e impersonarla quasi si fosse a un ballo mascherato. La diabolica ambizione della donna è appagata, tanto da ricordare con soddisfazione la Canzone del Velo che ha cantata nel II atto. Poi, pel tramite di un paggio, invia a Don Carlos un misterioso biglietto. Di lì nascerà la tragedia che determinerà lo svolgimento dell'intero Dramma. Ella è convinta che l'Infante sia innamorato di lei; e gli offre l'occasione d'incontrarla travestita da Regina...

Dapprima si svolge il Balletto. Lungo, elaborato, raffinato, dotato di un soggetto (è dunque *d'action*) ha un'eleganza che ancora una volta fa pensare a Čajkovskij. E mi domando di nuovo se il tema di una in parte arcana affinità fra questi due Sommi non meriti di essere affrontato a fondo.

Il Balletto ha un soggetto mitologico, ma il titolo, *La Peregrina*, vuol alludere anche a una preziosissima perla appartenente all'imperatrice Eugenia. La vicenda, sottomarina, è costruita intorno alla Perla. È un *Divertissement* di oltre un quarto d'ora: debbo ripetermi nel sostenere che si tratta di una pagina di tale valore da poter essere inclusa nel programma di un concerto sinfonico.

Dopo un'introduzione di arpeggi degli archi, il primo numero è un piuttosto anodino tipo saltellante; ma il secondo, alla relativa maggiorizzata (*Mi*), è una sontuosa melodia. Il primo numero procede con l'alternanza dei due Motivi. Il secondo (*Andante Recitativo*) è costituito da una lenta introduzione del violino solo sulla quarta corda: motivi briosi si alternano al virtuosismo solistico, sì che non si può non pensare a quanto Verdi conoscesse Johann Strauss e sapesse rifarne la maniera con grande stile. Il terzo numero è un *Tempo di Valzer* non tanto mosso; e di nuovo ci allontaniamo da Vienna (non parliamo di quanto siamo lontani dalla Francia!) perché l'ēthos è propriamente čajkovskijano. Pëtr Il'ič

(non consideriamo Schubert, Chopin e Liszt, che scrivono per pianoforte) è il solo compositore che nel Valzer possa tener testa a Strauss figlio. Un *Allegro agitato* serve solo da ponte verso un *Allegro brillante*, una deliziosa Polka ancora nello stile di Strauss. Gli si attacca una ripresa variata del primo Valzer. L'*Allegro vivo* è un'alternanza spiritosa fra uno stile grottescamente militaresco e ricami degli strumentini. Il Finale, troppo lungo e ripetitivo, è la pagina più parigina e di minor valore del Balletto. Ma all'interno, all'apparire dell'insegna della Corona ispanica, risuona un solenne Inno in Do maggiore; e sorprende che non si sia colta la sua affinità con *L'Ouverture Accademica* di Brahms.

La vicenda autentica riprende. Boschetto chiuso all'interno dei giardini della Regina. Don Carlos è al culmine della sua esperienza di vita. Un *crescendo* armonico sottolinea l'ansia dell'incontro con Elisabetta. Lo scambio di frasi amorose con la principessa d'Eboli è brevissimo. Ma si è costretti a notare che mai l'Infante ha trovato accenti così intensi, così, se possiamo dire, «da tenore», rispetto a quelli cautelosi coi quali si rivolgeva alla Regina. Si sente una passione sensuale; ed è rivolta verso un «falso oggetto», un oggetto equivoco. Come mai? Non possiamo sospettare che nell'amore dell'Infante per Elisabetta vi sia anche qualcosa d'illusorio, per le circostanze, dirò così, romantico-trobadoriche in che nasce? Diversissima la passione da quella tenerissima e sublimata, ma non per questo non fisica, rivolta a Rodrigo di Posa, il solo vero amore della sua breve infelice vita. L'acme di tale passione per la Eboli, che mi sembra unicamente «carnale» dell'Infante, è quando, sostenuto da vigorose sestine e terzine dell'orchestra, egli si spinge ad affermare:

Oublions l'univers, la vie et le ciel même!
Qu'importe le passé? Qu'importe l'avenir?
Je t'aime!

E siamo ancora in Re bemolle maggiore; l'Infante è quasi un Radamès.

Ma terribili accordi proprio di questa tonalità, salvo una dissonanza finale, mostrano il vero: la maschera è caduta, l'Infante s'avvede che la donna alla quale si stava rivolgendo così

appassionatamente è un'altra: che lo ama, ma della quale nulla gli cale.

Di fronte alla verità, la Principessa incomincia a minacciare l'Infante con insinuanti dolcezza e cautela. Su di lui pende la morte; ma il suo amore potrebbe salvarlo. Il giovane s'illude rispondendole: «Ella ha un cuor d'angelo, ma noi siamo stati vittima di un sogno strano in questa bella notte profumata». La Principessa, con accenti terribili, lo accusa esplicitamente di amare la Regina. D'improvviso sorge Rodrigo, il quale non cessa per un istante la sorveglianza dell'Infante. Qui nasce un sinistro Terzetto a bassa voce: Carlo non sa che minacciare a vuoto, Rodrigo minaccia ma si trova di fronte una personalità forte quanto la sua. Egli tenta di spaventare la Eboli invitandola a temere il Dio che protegge gl'innocenti: come se una donna simile ci credesse. La situazione continua staticamente, quando la Principessa trova accenti grotteschi per deridere l'ipocrisia della Regina. (Accenti, l'ho già osservato, in parte non dissimili da quelli di Rigoletto). La tensione sale. Rodrigo comprende che la sola salvezza sarebbe di pugnalarla la Principessa: la situazione è anche priva di pericolo. Invece, e non capiamo il perché, ci rinuncia ed enfaticamente afferma: «Non! Un espoir me reste et Dieu me conduira!». Dio accompagna San Francesco e Sant'Antonio, non Rodrigo di Posa: pur essendo, a modo suo, anch'egli un Santo. Per Santi sodomiti in Paradiso e nel calendario una sezione non è ancora stata creata.

Eboli è più forte. Ora le è affidata quella che potremmo chiamare la Cabaletta del pezzo d'insieme. Una spaventosa maledizione verso l'Infante. In Mi minore parte da una terzina in anacrusi e con accenti scolpiti pronuncia:

Malheur sur toi, fils adultère,
Mon cœur vengeur va retentir

Decisamente, Rodrigo ha sbagliato a non ucciderla. Ma adesso è troppo tardi.

La Cabaletta è diventata un drammaticissimo Terzetto. Colpisce il fatto che la combinazione di melos e armonia renda terribile quello che potrebb'essere, per la sua velocità, uno schema ritmico

rossiniano, se non settecentesco.

I due uomini restano soli. In fretta, Rodrigo chiede all'Infante di consegnargli tutte le carte compromettenti che reca indosso. Con sprezzo questi risponde: «À vous! au favori du Roi?». Ecco un nuovo colpo di genio. Con calma, e *recto tono*, tenendosi fra *Do, Si naturale* e *Si bemolle*, col tono del fratello maggiore Posa risponde: «Carlos tu doutes de moi? de moi? de moi? tu doutes de moi?». Carlo gli chiede perdono. Gli chiede perdono per il fatto di aver dubitato che Rodrigo sta per sacrificare la vita per salvarlo: per amore. Ovviamente, labile com'è, l'Infante è innamorato del Marchese ma non con la stessa intensità e, vorrei dire, con la stessa consapevolezza. Questo dà luogo a un altro brevissimo Duetto d'amore. Ma brevissima non è la conclusione della scena. L'orchestra trionfalmente e *fortissimo* canta l'inno d'amore che i due si erano scambiati nel II atto, *Mon compagnon, mon ami, mon frère*. Lo fa per undici battute. Se questo tra il fragile Infante e il coraggioso Rodrigo non è un rapporto d'amore, fisico e spirituale, quale altro può esserlo?

Ammonisce nella I Epistola il più saggio dei poeti latini, Orazio: «Naturam expellas furca tamen usque recurret»¹⁹. Ai bisognosi della traduzione, fornirò questa: «La natura, la puoi scacciare a colpi di forcone, ma non farà che tornare».

XI

Il piacere favorito delle masse: la tortura pubblica

Ripeto per l'ennesima volta che il *Don Carlos* è, insieme col *Simon Boccanegra*, la più «politica» delle Opere di Verdi; forse, alla stregua della «lettura» che ne ho tentata, vi si potrebbe aggiungere *La Traviata*. Pochi paralleli, almeno alla stessa altezza, nell'intero repertorio: il *Dom Sébastien* di Donizetti, il tante volte richiamato *Boris Godunov*; forse il *Moses und Aaron* di Schönberg; e forse - voglio osare - *Il naso* di Šostakovic.

L'ultima mescola al «politico» puro una categoria della volontà di potenza - ma non è la stessa cosa del *Don Carlos*? e della politica vista alla luce di un tragico grottesco rampollante dal genio di Gogol'.

La più grandiosa (non dico la più importante) scena politica del *Don Carlos* è la seconda e finale parte dell'atto III. La forma è quella di un (po' troppo) Rondò in quattro parti. Congiunge due feste quali solo la mentalità spagnuola congiungere può. E per comprenderlo converrebbe ripassare un volume contenente l'opera di Goya. Naturalmente il suo festoso inizio a mo' di Bolero (un atipico schema in 4/4: ma lo spirito mi pare quello) venne inteso, in ispecie all'inizio, *come quel colore locale al quale Verdi fin lì non aveva sacrificato abbastanza*²⁰. Venne sottovalutato. Si tratta, invece, di tutt'altro; e di nuovo mi ripeto. Non è colore locale. In questo quadro si celebrano *due* feste: l'incoronazione di Filippo e il rogo degli eretici. Solo il genio di Verdi poteva comprendere ch'esse rivestono pari importanza; e che per la mentalità della folla spagnuola occasione di gioia è addirittura la seconda più che la prima. Onde quest'incontenibile danza che contiene due esultanze, *fuse e distinte*. È notevole, e assevera il mio ragionamento, che tale Motivo introduttivo non venga esposto in tonica, ma cupamente al secondo grado (II rivolto) con la quinta diminuita al basso; attraverso non liete progressioni raggiunge la dominante ed esplose finalmente in tonica insieme col coro su *Ce jour heureux*²¹. Credo che questo tortuoso giro armonico abbia, mescolato col Motivo festivo, un preciso significato espressivo: la gioia sadica della folla per l'*auto da fé*. Ma ci voleva Verdi a manifestarlo. D'altronde, assevera l'ovvietà del mio ragionamento che, entrato il coro, il primo Motivo faccia parte del suo corredo contrappuntistico; e, a partire dalla battuta 28, sia combinato con festose scalette di biscrome dei legni acuti, ottavini, flauti, oboi e clarinetti.

Inutile mettere in rilievo la magistrale orchestrazione di tali tredici battute. Il Motivo viene anche scisso nelle due componenti contrapposte a mo' di Concerto Grosso. Il coro prorompe in un'esplosione d'amore verso il Re. *Ce jour heureux* è un Motivo di

modesta qualità, fatto di meccaniche terzine: Verdi mette in rilievo che si festeggia un Re non amato - e basta pensare all'oppressione fiscale e all'inflazione che proprio le immense quantità d'oro provenienti dalle Indie Occidentali avevano provocato: eterogenesi dei fini. Il Motivo viene sviluppato in rudimentale polifonia e tono sgradevole nelle tonalità circonvicine del Mi maggiore mentre gli strumentini acuti, frammentati in sestine, ripropongono il Motivo che ho chiamato *del Bolero*. Trionfale ripresa di cinque battute con le luminose scalette degli strumentini acuti. Ed ecco la presenza di un vero e proprio secondo Motivo: né alla relativa, né alla dominante, ma alla *tonica minorizzata*. È su tale Motivo che un coro di monaci, accompagnando gli eretici al rogo, ricorda che il giorno di festa è anche giorno di collera, di terrore, delle fiamme dell'inferno pronte per i temerari che hanno sfidato le leggi divine. Perché la tonica minorizzata? Credo non si possa nettamente respingere l'idea che prima ho espressa: quella *dell'unicità della festa*, nella quale la sicurezza dell'inferno - per gli altri - è il secondo elemento di gioia della folla. La tesi è asseverata da quella che a me pare, alla stregua di quanto la storiografia insegna, la scarsa sincerità dell'amore verso il Re. Sul secondo Motivo l'orchestra si scurisce cupamente. Clarinetti, fagotti, tromboni, oficleide, timpani, cassa, e violoncelli e contrabbassi (questi divisi), pizzicati, scandiscono una Marcia funebre. Qualche nota estranea (il solito quarto grado alterato) e, talora, un'ambiguità maggiore-minore contribuisce a render, se posso dire, goyesco, il colore del tristo passo. E qui un altro miracolo inventivo che chiarisce ulteriormente l'idea di Verdi sul fanatismo religioso e il mondo che sta rappresentando. I violoncelli, pur non privi della compagnia dei disegni minacciosi fatti dagli strumentini e dai rulli della cassa, si approfondono in un bel Tema pieno d'unzione: un Motivo che attribuiresti a un elegante stile ballettistico. Questa volta siamo in una sostituzione della *relativa maggiorizzata* della dominante, o settimo grado «naturale», un confortevole Re maggiore. E i monaci cantano che all'anatema potrà seguire il perdono se il peccatore terrorizzato si pentirà «all'ultimo istante, alla soglia dell'eternità». Certo, il perdono verrà al peccatore pentito: mi permetto di ricordare solo: dopo quanti milioni di anni di fiamme del

Purgatorio? Dopo di che, quasi logica conseguenza, ripresa in Mi maggiore dell'inno d'amore verso il Re.

Il quadro, per grandioso che sia, possiede una lunghezza forse eccessiva che diresti meyerbeeriana. Dopo la minaccia dell'inferno, viene ripreso, in Mi maggiore, il canto d'amore per il Re.

Commenta il Budden:

La sezione è conclusa dall'es. 66 a [il canto d'amore per il Re] sviluppato contrappuntisticamente e innalzato fino ad un picco da cui discende in una spirale di settime di dominante alla Gounod che ha fatto allegare i denti a più di un ascoltatore schizzinoso, e poi si sposta brevemente sul Do maggiore prima di discendere su un'enfatica cadenza ed essere riportato verso la tonalità d'impianto da ripetuti rat-tat-atat-a-tat dell'intera orchestra.

Solenne cadenza in tonica. Indi, nella relativa minore del tono d'impianto (Do diesis), un dialogo fra banda e orchestra basato su di un Motivo in terzine non dissimile da quello cantato dal coro. Ciò ha ancora un effetto grandioso. Ma sovraggiunge un *Cantabile*, dapprima esposto dalla banda in Mi maggiore, poi sviluppato dall'orchestra in Do maggiore. È una melodia assai elegante (pur essa del miglior tono ballettistico) la quale mi pare troppo simile al Motivo della promessa dell'eterna salvezza fatta agli eretici in caso di pentimento. Il troppo (e diciamo l'inaccettabile: ma mai proporrei il taglio) è un Motivo esposto prima dalla banda in crome con doppio punto seguite da biscrome che forse vorrebbe avere un carattere militare. Anche di questo s'impadronisce l'orchestra, e lo sviluppa (siamo sempre in Do maggiore) mentre la banda gli contrappunta il *Cantabile*. Non basta: la stessa costruzione tonale doveva riportare il Mi maggiore e il coro a *Ce jour heureux*. Che tuttavia non si limita a concludersi, ma è ora contrappuntato con l'infelice Motivo militare di crome con doppio punto e biscrome della banda. Questa sorta di *mayonnaise* si prolunga ulteriormente con solenni accordi del coro sottolineati dall'orchestra, e ancora le terzine della banda. Sono certo che questa pagina, che sarebbe magistrale se fosse stata dall'Autore stesso sintetizzata, e che tratti magistrali ha, è un sacrificio da Verdi fatto contro voglia ai gusti degli abbonati dell'Académie Impériale. Si tratta di 179 battute; e meraviglia che, nel rivedere l'Opera in quattro atti, Verdi non abbia colto l'occasione per una sintesi (non per dei tagli). Ma la sintesi di

una pagina siffatta sarebbe stata cosa impegnativissima; e Verdi del *Don Carlos* doveva essere, oltre che disperato, esausto.

Questa eccessiva lunghezza vogliamo considerarla forse un momento di stanchezza dell'Autore? Il miracolo è che subito dopo, e con gli stessi mezzi, torniamo all'altezza del capolavoro. Le porte della chiesa della Madonna di Atocha sono ancora chiuse: il Re deve uscirne dopo solenne implorazione. Poche battute dell'Araldo sono quanto di più solenne Verdi abbia mai scritto in uno stile modellato sul Canto Gregoriano. Il coro le ripete in una soave armonizzazione. Persino il non brevissimo dialogo fra orchestra e banda è di nuovo musica di alta qualità.

La porta si spalanca. Appare Filippo incoronato. Col tipico *recto tono* profetico, che in bocca a lui riesce a suonare particolarmente odioso (Federico Barbarossa e Adhémar de Montheil sembrano delle monacelle di carità al paragone), egli giura che, avendo ricevuto la corona da Dio, lo vendicherà questo Dio sempre con il ferro e con il fuoco. Il coro risponde solennemente giurando a sua volta. E qui un particolare di poche misure: gli archi, *pianissimo*, cantano una melodia dal dolce carattere parsifaliano armonizzata cromaticamente.

Siamo a una delle scene più patetiche e più importanti del capolavoro: sotto il rispetto politico e sotto quello del sentimento dei caratteri. Don Carlos ha osato convocare sei deputati fiamminghi i quali, vestiti a lutto, si prosternano ai piedi del Re. Il loro canto è mirabilmente accompagnato da arpeggi dei fagotti, «acciaccature» imploranti degli oboi e dei primi corni, dalle viole e dai violoncelli che raddoppiano tale canto, dal «pizzicato» dei contrabbassi. Il Maestro davvero costruisce coi colori orchestrali il manto di lutto dei supplici; e con la loro melodia il sentimento di chi è giunto a una tale disperazione da esser pronto a ribellarsi, ma al tempo stesso a *piegarsi* alla maestà regale, immagine di Dio. Come tale pregano Filippo. Il pathos del loro canto in Fa minore farebbe piangere le pietre, tanto è contenuto nei termini di una forzata umiltà dietro la quale, ripeto, si cela la disperazione.

Or appare tutta la psicopatìa di Filippo II. Gli proveniva sia dalla

nonna (che «pazza» era clinicamente dichiarata), che dal ramo borgognone della nonna paterna: onde ne era affetto lo stesso Carlo V. Il sol fatto che dei supplici osino prostrarsi davanti a lui che sulla loro patria ha dato ordini, appunto, di ferro e di fuoco, gli appare un insulto alla maestà regale; e a Dio stesso, come li accusa e come li accusano i monaci, laddove buona parte del seguito regale, a partire da Elisabetta e, ovviamente, dal marchese di Posa, è profondamente commosso e si unisce alle implorazioni a Filippo. Ma, ripeto, la sua psicopatia, forgiata anche sul fanatismo religioso nel quale è stato formato, lo porta a considerare i supplici come degli insultatori a Dio. Dà ordine che vengano scacciati dalle guardie mentre il Concertato cresce su se stesso in mirabile pathos armonico e drammatico. È complesso contrappunto in progressioni che a volte si spezza, in ispecie verso la fine, per il fatto che quasi tutti sono dalla parte dei supplici e a loro volta supplicano il Re di ascoltarli. Egli è sempre più duro, e un drappello di monaci gli dà man forte accusandoli di esser nemici a Dio. Quanto è cambiato Verdi da quando l'appello di un popolo era un coro simmetrico e delicatamente melodico come *Va pensiero!* Adesso ci troviamo a un culmine d'arte che, in quanto tale, non supererà più. Si confronti il canto dei miseri brabantini con la preghiera di Radamès di liberare i prigionieri etiopi²².

E ora accade l'incredibile. In un Declamato d'insuperabile pathos ma mirabile anche per la sua asimmetria (forse corrispondente allo stato di esasperazione del Principe), l'Infante chiede al padre di sottrarlo a un'esistenza oziosa e inutile. Ch'egli possa prepararsi a essere Re. (Bellissimi squilli in terze e terzine di trombe, cornette e tromboni). Che gli si confidi la Fiandra. Qui le modulazioni errabonde si accompagnano agli accenti di Filippo: l'Infante vorrebbe quelle terre al fine di prepararsi lo strumento per uccidere lui, suo padre e Re. Altra manifestazione di psicopatia. Le precise parole del Re sono:

Insensé! qu'ose tu prétendre?
Tu veux que je te donne, à toi,
Le fer qui, tôt ou tard, immolerait le Roi!

Udendo una così abietta accusa l'Infante quella spada la snuda,

giurando che, di fronte a Dio, sarà il salvatore del nobile popolo fiammingo. Mentre gli astanti restano esterrefatti, Filippo ordina alle guardie di disarmare il Principe. Silenzio: nessuno osa. Si rivolge allora ai Grandi, ai «sostegni della sua corona». E già in questo semplice *recto tono*, che tanto gli avevamo udito in bocca nell'accento del comando, percepiamo una sfumatura di paura. Nessuno si muove. Il terrore (e, mi ripeto, il terrore dello psicopatico, arrogante insieme e vile) lo percepiamo nel suo discender della voce per ottave: «Quoi! personnes! personnes!», e infine nel grido disperato al culmine della tessitura (*Re-Mi bemolle*) «*Désarmez l'Infant*». E grida, Filippo, perché ha tanta paura di non esser più ubbidito. Un vero Re si sarebbe avvicinato al figlio e delicatamente gli avrebbe sfilato di mano la spada. Una progressione di triadi dissonanti, di sole tre battute, basta a mostrare che la situazione pende a un punto tale che Filippo potrebbe esser detronizzato. Con tenerezza e sicurezza il marchese di Posa si approssima all'Infante e gli chiede la spada. Gli viene consegnata mentre i clarinetti, *ma ora in La minore*, cantano *piano dolce*, il tema dell'altro inno d'amore dei due amanti, quello del II atto, *Dieu! tu semas dans nos âmes*, con «acciaccature» di flauti e fagotti. Don Carlos non percepisce che Posa ha compiuto il più grande atto d'amore che fin qui segnasse il loro rapporto: eppure, *pianissimo*, gli dice «Toi, Rodrigue». In queste due parole sono comprese sorpresa e delusione per quel che gli pare il più manifesto tradimento. Recuperato l'inutile tono d'arroganza, Filippo promuove Posa da marchese a duca. Poi, rassicurato, con jattanza ordina che la festa riprenda.

Essa riprende sul ritmo di danza seguito dall'anatema dei monaci. Ma ora non c'è più il tema elegantemente ballettistico del violoncello a promettere la salvezza a chi si pentisca. Un'arpa interna, un *armonium* e una «voce celeste» che deve udirsi da lontano cantano una molto diversa ed eterea melodia: essa invita le «povere anime» a «volar subito verso il trono del Signore per godere la Sua pace». La Voce si disperde in celestiali trilli. E l'atto si chiude con i debiti accordi di Mi maggiore della festa.

Or non posso impedirmi una facile domanda. È reale questa Voce

Celeste così suadente e consolante? Questa è un'Opera di Verdi, non un Oratorio di Liszt. Per Verdi, la voce non può che essere illusoria. Benigna illusione consolatrice per chi sta andando verso le terribili sofferenze del rogo. Ma chi è capace di ascoltare come reale una Voce Celeste non è fanatico come i suoi carnefici? Negli stessi anni di quali atrocità si resero autori gli Ugonotti e i Calvinisti?

Credo che per il pessimismo di Verdi la religione servisse a due cose: a tener a posto le classi inferiori e quale strumento politico del Male. Altra cosa è il suo poeticamente trasfigurarla in arte, ne *La forza del destino*. Ma qui è, ancora, Shakespeare reincarnato in Verdi.

XII

Il monologo di uno schizofrenico. Il colloquio tra un falso gigante e un vero gigante. Due donne che si sono sempre odiate. Il più bel *Liebestod* della musica italiana: persino il mandante dell'assassinio ne piange. La folla si ribella: per placarla occorre l'Inquisitore

I

Il IV atto del *Don Carlos* è forse il più celebre e quello che raccoglie la massima preferenza e la massima commozione del pubblico. Non solo perché contiene pagine di un così alto valore che lo stesso Maestro raramente ha attinto. Non solo perché contiene una chiarificazione psicologica dei personaggi che fino a questo momento era rimasta in parte ardua da cernere. Per tutto quel che accade fra la Regina e la principessa di Eboli, parte di forte drammatismo anche per il pubblico meno raffinato. Per la sublimità della morte di Rodrigo di Posa, la rivolta popolare per liberare Carlo e l'inaspettato strazio di Filippo per la morte di colui che ha appena fatto uccidere: proveniente dal 1867 e assolutamente da recuperare in ogni edizione. Ma per l'introduzione, forte come non mai, della figura del Grande

Inquisitore: per breve che sia in termini di durata la sua parte, essa è una delle chiavi di volta della stessa Tragedia: un personaggio che non ha paragoni in tutto il teatro musicale. (Chi andasse a citare l'ovvia similitudine con Dostoevskij dimostrerebbe di non comprendere nulla né dell'Italiano né del Russo: e ce ne sono troppi... Da una volontà di potenza quale brutta *res facti* a una volontà di potenza quale arduo, raffinato sistema metafisico destinato a esser perpetuo...). Infine, perché il mirabile monologo di Filippo, col quale esso si apre, è una delle pagine non solo più alte e più belle del suo Autore. Ma vorrei aggiungere. Più alte e più belle sotto il profilo musicale che non quello drammatico. Quando il Budden afferma che una immensa distanza separa questo monologo da *Au sein de ma puissance* pronunciato da Montfort nelle *Vêpres siciliennes*, cogliamo il singolare errore nel quale un pur così illustre Autore cade. Egli è ancora vittima dell'infelice titolo del libro del Roncaglia, *L'ascensione creatrice di Giuseppe Verdi*. Esisterà pure, in fatto, tale ascensione creatrice: negarla è impossibile, per quanto tortuosa ella sia. Ma ridurla a una formula sintetica e meccanica dell'arte di uno dei nostri sommi Poeti è una jattura. E se ascensione creatrice c'è, come pur c'è, è complessa, fatta di un andare e venire; e richiede un'analisi formale, stilistica, drammatica, la quale ancora attende un Autore attento, analitico insieme e sintetico. Altrimenti si resta prigionieri delle formule, brillanti solo in apparenza, di troppi inetti.

Il meraviglioso monologo col quale si apre il IV atto è, ripeto, una delle più alte pagine di Verdi; pur se non superi l'analogo delle *Vêpres*: inferiore, certo, per complessità politica, ma non per la ricchezza di un disperato e conculcato amor paterno. Già: perché l'amor paterno di Filippo è contorto e contraddittorio, e sorge da un pari sentimento di odio il quale a sua volta rampolla da un tortuoso sentimento di amor conculcato e odio espresso da parte del figlio. Henri odia francamente al padre perché ignora troppe cose; il padre le conosce e, per il conoscerle, gli perdona nel modo più aperto e magnanimo: e poi lo informa di una cupa vicenda legata al suo passato e alla sua nascita: ché egli è suo padre e lo ama e *basta*. Non risponde alle offese, lo ama oltre misura, tutto accetta, può finalmente esserne accettato e sceglie di morire con lui pur di

non restare senza di lui. Forse, se il Budden avesse posseduto nel patrimonio genetico una goccia di sangue italiano, ciò gli sarebbe stato palese.

Or il monologo onde l'atto IV si apre è la manifestazione, ancora una volta, dell'animo di uno psicopatico. E precisamente di uno schizofrenico. Già in Alfieri, e nei frammenti messi faticosamente insieme dalla Tragedia di un romantico del Settecento come Schiller da parte del Du Locle, cogliamo che il fatto di essere amato da Elisabetta in quanto sentimento dell'animo da parte di Filippo II era l'ultimo dei suoi pensieri. Persino il romanzetto di Vichard tocca un punto singolarmente acuto: là ove dice che Filippo possedette ogni notte la Regina - ostaggio bellico, non dimentichiamolo - con furiosa libidine, ma senza averle mai rivolto una parola di tenerezza. E tutti, anche i non coniugi, sappiamo che se nel matrimonio la libidine è per tratti più o meno lunghi transeunte, la sostanza del vincolo è quell'amore coniugale intimo e magari taciuto che si chiama tenerezza, che si chiama solidarietà; a non dire comunanza d'interessi.

Ciò che dunque a me pare schizofrenia dell'animo di Filippo, pur nel «guazzabuglio del cuore umano», è ch'egli dia principio a un monologo di finissima razza musicale con le parole *Elle ne m'aime pas*. Or il monologo parte da due dati in fatto: Elisabetta è un ostaggio politico fra due possenti Corone, e tale posizione di ostaggio paga con l'esser selvaggiamente e affatto silentemente posseduta ogni notte dal suo Signore. La Storia si ripete. Pensiamo qual sorte dovesse essere quella della «più nobile ed eletta gioventù» virile che nel mondo antico veniva consegnata al popolo vincitore quale garanzia di pace: gli ostaggi. Dai Celtiberi a Scipione agli Sciti a Stilicone; per non parlare di quel che prima non avvenisse nelle guerre fra Greci o fra Greci e Persiani, o Lidi, o abitanti delle rive del Caspio, o Germani o Britannici. Forse che questi adolescenti, stando a Erodoto e ai suoi successori, ebbero sorte diversa? I Romani provvedevano ad assicurar loro un'educazione che spiritualmente li rendesse loro pari preparandoli persino alla concessione della cittadinanza. Chissà con quanta furia, o dolcezza, erano di notte penetrati da chi li sorvegliava, o

addirittura amati. Ma siccome non praticavano una religione monoteistica e per loro l'eros non era uno dei principali peccati, anzi peccato non era affatto, saranno stati anche teneramente baciati e si saranno sentiti sussurrare, forse non solo di notte, parole di amore. Ho citato Erodoto. Ma basta aggiungervi Aristofane, Menandro, Terenzio, Tibullo, il romanzo greco antico, l'Antologia Palatina. Certo la sorte di tutti costoro fu migliore di quella di Elisabetta. Anche perché presso gran parte dei popoli antichi e persino fin quasi alla fine del Medio Evo i bagni e le terme erano pratica quotidiana; a differenza che nel sedicesimo secolo, ov'erano interdetti dalla religione e, sembra incredibile, da quella che veniva chiamata medicina. I saggi di Piero Camporesi danno un'idea spaventosa dell'igiene di ogni ceto sociale per circa due secoli e più. Gli ostaggi antichi e i loro custodi si recavano quotidianamente alle terme. Non puzzavano come Filippo e Luigi XIV.

Elle ne m'aime pas! Forse che Filippo II era un lettore di Shakespeare, letterato del mondo che più odiava, quello britannico, sempre che nei suoi odî instaurare gerarchie fosse possibile?

Elle ne m'aime pas: Elisabetta non odiava Filippo, per sentimenti più forti della Natura stessa - e ben mi rendo conto di contraddirmi quanto al rapporto fra Don Carlos e il marchese di Posa, basato su di un eros di natura. Il primo sentimento di Elisabetta è il fortissimo modello religioso che nel giro di pochi decenni aveva addirittura capovolto l'etica erotica del Medio Evo e del Rinascimento. Quella Controriforma della quale siamo ancora debitori per i teneri doni etici di Lutero e Calvino, che seppe in parte sconfiggere; e che per fortuna, comunque, si verificò. Nella Controriforma lo sposo (figuriamoci se anche Re) è l'immagine terrena di Dio, o almeno di Cristo, e la sposa la sua Chiesa.

L'altro sentimento è quel terrore del Confessore che ogni donna europea di Corte (e sin da prima della Controriforma, ma vieppiù assai dopo) possedeva come una seconda carne. Il Confessore era la spia del coniuge, *sic et simpliciter*. Certo, tutti i Confessori avevano un prezzo. Ma il Confessore del Re? Il Confessore della Regina? *Res extra commercium*.

Ecco perché parlo di schizofrenia. Il povero Du Locle, nel dipingerci il monarca più potente del mondo che piagnucola perché la moglie non gli vuole bene, ne fa un personaggio di Balzac, una specie di papà Gobseck, che si dispera più per la mantenuta che per la legittima consorte; la quale ha a propria volta altri interessi, diplomatici, politici, finanziari, persino erotici. La musica di Verdi riesce a infondere un possente afflato in questo personaggio quasi grottesco.

La Scena (così in partitura), in Re minore, si apre con sei *La* gravi degli archi, dei corni e dei fagotti: ciascuno preceduto da un'«acciaccatura» (insisto: da sentirsi come «appoggiatura»), simbolo del dolore. L'immagine di chi è immerso in una solitudine senza speranza. Filippo ha trascorso la notte alla scrivania, e appena si avvede che l'alba sta sorgendo. Indi le prime quattro battute che pongono un problema filologico. Dalla fine dell'Ottocento (e così nelle recenti partiture Ricordi) e in ogni esecuzione attuale, quasi tutte di efferata qualità, si ode un violoncello solo: che vorrebbe essere palese «personificazione» del monarca più solo che sia. Ma questi «a solo», con libertà di tempo e fraseggio, con «vibrato» espressivi e affini, mi sono sempre parsa cosa di cattivo gusto. Ricado nell'espressione: di un cattivo gusto d'un mondo borghese dell'Ottocento, tra un Balzac e un Maupassant. Soprattutto, mi pare di avvertire qualcosa di Arnoux quando, trovandosi con le tasche vuote, patetizza con la moglie o la signorina Vatnaz. Se il passaggio - come si deve - è affidato alla fila dei violoncelli, a tempo, senza tanto «vibrato», scaturisce una nobilissima melodia di autentica tristezza, angoscia e solitudine quali sentimenti universali; ed è capace, il passaggio, di contrapporsi, anche per peso sonoro, a tutta l'orchestra. Perché la fila può suonare *piano* e *pianissimo* e produrre naturalmente quel «cantando» che anche il miglior solista del mondo si sforzerà per ottenere.

Terminato il primo «a solo», il vero e proprio materiale tematico viene presentato. Sulla base del *La* con «acciaccatura», i violini emettono due quartine di crome fatte di un semitono discendente, una quinta discendente, una terza maggiore (*Fa-Mi-La-Do diesis*).

Pianissimo. La quartina viene ripetuta quattro volte in semicrome, quasi il pensiero si facesse ossessivo. La quartina torna di crome, e il «pizzicato» degli archi gravi interpreta il *Fa* come l'«appoggiatura» di una nona incompleta. Di nuovo la quartina diviene di semicrome, indi si trasforma in un melos più angoscioso. Dopo un secondo «a solo» della fila dei violoncelli la ripetizione delle quartine si accompagna al vero e proprio Motivo. La fila dei violoncelli, cantando, emette un lungo Motivo pieno di pathos che s'apre con l'ampio arco di su una settima ascendente arpeggiando l'accordo di dominante e poi prosegue cadenzando mestamente sulla tonica. Eccoci al *Elle ne m'aime pas!*, il tentativo di umanizzare Filippo. La melodia dei violoncelli e le quartine dei violini avvolgono morbidamente il ricordo (un falso storico, ripeto) di Elisabetta che guarda in rassegnato silenzio i capelli bianchi del Re non appena giunta in Spagna. L'orchestra canta per lui. Poi egli ripete per l'ultima volta, non più *recto tono* ma cromaticamente, il motto *Elle ne m'aime pas*. Mi ripeto ancora: l'uomo vile e arrogante della fine dell'atto precedente non può possedere tanta delicatezza di accenti e finezza d'animo. Ecco perché parlo di schizofrenia.

D'improvviso il Re torna in sé. Accompagnato da, e poi raddoppiato in orchestra dalla fila dei violoncelli con sordina, canta una frase d'estrema intensità patetica. La cadenza è sulla dominante di Fa diesis maggiore, ma il Cantabile sarà sempre in Re minore.

Le sommeil salulaire,
Le doux sommeil a fui pour jamais
Ma paupière!

Anche la melodia del Cantabile incomincia mestissimamente *recto tono*.

Je dormirai dans mon manteau royal,
Quand aura lui pour moi l'heure dernière²³.

Mentre gli oboi e il primo corno continuano le tristi «acciaccature», i corni morbidamente accompagnano per terze (e anche per le cosiddette «quinte dei corni»). Ma questa non è un'Aria nel senso *psicologico* stretto del termine, elaborata in

momenti contrastanti fra loro. Come se da un palpito di terzine e sestine degli archi Filippo avesse ritrovato aîre, in Fa maggiore egli, raddoppiato da violoncelli, contrabbassi e fagotti, pronuncia una frase ampia a maestosa: la regalità non permette di leggere nei cuori, il che solo a Dio è concesso. La stessa frase è ripetuta in progressione, salendo al *Re bemolle* e poi ridiscendendo. Perché la conclusione di questo pensiero è:

Si le Roi dort
La trahison se trame.

E dunque il suo destino è di non poter, di non dover dormire. Un moto inquietante dei violoncelli si accompagna alla seconda idea, che dalla prima scaturisce: se dorme, al Re viene rapinata e la corona e la sposa. La ripresa («Je dormirai») è seguita dal secondo Motivo («Ah! Si la royauté») che tenta di trionfare all'inizio in Re maggiore, ed è ancora raddoppiato da fagotti, viole, violoncelli e contrabbassi. Ma dopo le ultime sestine di sostegno, d'improvviso, su di una cadenza di dominante, Filippo (coi primi violini che emettono *Si bemolle* e i secondi un *Sol*), su di un *Si bemolle* ricade nell'idea: *Elle ne m'aime pas*. Il *Cantabile* si chiude su di un *Re* degli archi e del terzo corno che, preceduto da un *Si bemolle* d'un secondo violino, ti lascia in dubbio se siamo in Re maggiore o minore. Ma dopo tutti questi luttuosi pensieri, che importa?

II

Avanti di far entrare in scena la più grandiosa figura di tutta la Tragedia, occorre dar luogo ad alcune precisazioni storiche riguardanti prima ancora Schiller che Du Locle. L'Inquisizione spagnuola risaliva all'epoca nella quale i due Re Cattolici avevano ereditato i Regni che ancora mancavano al loro potere sulla penisola iberica. Inutile ricordare che ciascun regno aveva leggi, usanze, consuetudini con valore di legge, propri; nessun monarca, né Carlo V né Filippo II, era riuscito a fondere in un sol sistema statuale coerente la congerie ereditata. L'Inquisizione spagnuola fu fondata relativamente tardi, verso il 1477. Ma dipendeva ben poco da Roma, alla quale nel corso della storia si oppose sempre più con

processi e dispute di ogni carattere, dal canonico al teologico all'amministrativo. Per quanto potentissima, non era quel potere assoluto che rappresenta Schiller; era piuttosto un organo della Corona, onde il principal motivo dei conflitti con la sede petrina²⁴. La figura di un gigante che fa tremare Filippo II e alteramente gli ricorda di aver «dato due Re alla monarchia spagnuola» è priva di fondamento storico; ne acquista uno artisticamente immenso grazie all'invenzione di Verdi.

Il Grande Inquisitore è un novantenne cieco il quale incede accompagnato da due domenicani. Immediatamente ci viene in mente la meditazione di Nietzsche, nella *Genealogia della morale*, relativa all'ascetismo come forma suprema di volontà di potenza. Il colloquio del Re con l'Inquisitore è addirittura un *unicum* nella storia del dramma musicale. Per come Verdi ha coniato un melos che par possedere la stessa qualità affermata da Nietzsche: l'Inquisitore non si esprime, almeno nella prima parte del colloquio, che per brevissimi aforismi strutturali. Per lo stile armonico. Per quello timbrico, affatto inaudito. È possibile che coloro che hanno tacciato Verdi di wagnerismo pensassero soprattutto al tono di Fafner nel II atto del *Siegfried*: ma si tratta di simiglianza affatto esteriore.

Il timbro oscurissimo è inventato da Verdi per dipingere un uomo il quale ha rinunciato a tutto pur di comandare; e lo fa nel nome d'un profondo pessimismo che pervade tutto l'animo suo, ancor pieno di terribile energia. Il mondo è solo una sozzura da ripulire, una sentina di peccato, e a lui Iddio ha affidato tale compito. Quando egli incede, il Motivo che lo contraddistingue fa pensare a un immenso drago che avvolge le sue spire. Il Motivo è esposto da fagotti, controfagotto, violoncelli e contrabbassi. Ma quel ch'è straordinario è ch'è punteggiato da accordi dei tromboni che ogni volta segnano una dissonanza su di una croma per risolvere provvisoriamente tale dissonanza su di una semiminima. Inteso materialisticamente il simbolo, è come se il suo cammino (*pianissimo*) venisse accompagnato dal bastone che batte sul pavimento (l'effetto è prodotto anche dal timpano e dalla grancassa). Ma questo è un paragone banalissimo. L'effetto di

Verdi è tutto spirituale: il Motivo e l'accompagnamento sono l'amarezza dell'animo, il pessimismo del vecchio, e persino quella profonda malizia verso gli uomini ch'egli sente come un suo dovere di fronte a Dio.

Il dialogo prosegue su tale armatura tematica che, appartenendo all'Inquisitore, segna il suo prevalere sull'animo di Filippo: e proprio quando accompagna le parole del Re, avvolto per intero nelle spire del drago.

La prima manifestazione della potenza dell'Inquisitore è una gravissima violazione dell'etichetta. Rivolge egli per primo la parola al suo Signore. La seconda, è che gli parla (in Spagna!) alla seconda persona: ma tale sciattezza avviene in tutti i dialoghi di quest'Opera. E questi gli chiede consiglio. L'Infante, ribelle, gli riempie il cuore d'amarezza. Il colloquio è tutto tenuto su di un quasi immobile *recto tono*; ma i terribili accordi sono sempre presenti. Il Motivo principale non tace mai, e modula in Do minore e in Mi bemolle minore. Il terrificante stile aforistico del dialogo, che in termini di Tragedia antica si chiamerebbe sticomitia, merita di esser citato.

PHILIPPE L'Infant remplit mon cœur d'une tristesse amère,

L'Infant est un rebelle armé contre son père.

L'INQUISITEUR Qu'avez vous décidé contre lui?

PHILIPPE Tout... ou rien²⁵.

Qu'il fuie... ou que le glaive...

L'INQUISITEUR Eh bien?

PHILIPPE Si je frappe l'Infant, ta main m'absoudrait-elle?

L'INQUISITEUR La paix du monde vaut le sang d'un fils rebelle.

PHILIPPE Puis-je immoler mon fils au monde, moi, chrétien?

L'INQUISITEUR Dieu, pour nous sauver tous, sacrifia le sien.

PHILIPPE Peux-tu fonder partout une foi si sévère?

L'INQUISITEUR Partout où le chrétien suit la foi du Calvaire.

PHILIPPE La nature et le sang se tairont-ils en moi?

L'INQUISITEUR Tout s'incline et se tait lorsque parle la foi!

PHILIPPE C'est bien!

Ma il dialogo non è finito. L'Inquisitore si è recato dal Re e tanto facilmente gli ha concesso quel che egli chiedeva, perché ha a sua volta le sue pretese. Lo stile musicale si fa concitato: il Motivo è abbandonato come i cupi accordi di accompagnamento. Con furia giovanile il Domenicano afferma che, se la Spagna è felicemente

immune dall'eresia, c'è chi lavora a diffonderla in profondità. Quel che fa l'Infante a paragone è un giuoco da ragazzi. Il vero nemico è il marchese di Posa, l'intimo dell'Infante e il favorito del Re. Filippo lo difende debolmente: alla Corte non ha mai trovato un uomo sincero che gli fosse da consiglio, da amico. Il dialogo, che ora va chiamato scontro, cresce in intensità: che gli si consegni, impone l'Inquisitore, il marchese di Posa. Di fronte al diniego del Re, il Domenicano minaccia che un giorno egli stesso potrebbe trovarsi di fronte a quel tribunale. Filippo chiede pace fra loro: e l'Inquisitore, con accenti untuosi, risponde che la Chiesa riapre sempre le braccia a chi compie *penitenza intera*. Filippo non cede ancora e l'Inquisitore se ne va sdegnato. Il Motivo che lo accompagnava, gli accordi dei tromboni, riprendono. Alla richiesta di pace, l'Inquisitore risponde solo «Forse»²⁶.

XIII

L'amore è più pericoloso dell'odio

Quanto accade dopo il colloquio fra il Re e l'Inquisitore è assai drammatico ed emozionante sotto il profilo musicale. Ma costituisce anche - attualmente, quando sarà pubblicata la definitiva edizione critica - un problema filologico. L'edizione critica Günther provvisoria non sempre collima con le altre, anche quelle del 1883 e del 1886; le edizioni discografiche sono piene di tagli e di varianti, persino quella diretta dalla gigantesca mano di Gabriele Santini. L'edizione discografica più meritevole, quella della BBC del 1973 contenente l'intera partitura del 1866 cantata in francese e quasi sempre fedelissima all'edizione Günther, talora per piccoli tratti se ne discosta. L'autore di questo libro si arrangia come può; di sicuro nel difficile lavoro di collazione altri rileverà errori, dei quali tale autore chiede scusa in anticipo. Quanto alla parte in questione sarà costretto a lavorare per sommi capi, ancor più non faccia di solito. Solo la definitiva edizione critica potrà chiarire alcuni punti oscuri.

Non appena Filippo è rimasto solo Elisabetta irrompe nel suo studio come una furia e insieme con la disperazione di una vittima. In un angosciato Fa diesis minore denuncia che le è stato rubato dall'appartamento il proprio cofanetto, portato dalla Francia, contenente i suoi gioielli e i suoi più cari ricordi. Con la massima calma il Re le mostra che si trova presso di lui. Il piano diabolico ordito dal confessore Olivares, dal duca d'Alba e dalla principessa d'Eboli, è andato a buon fine. E l'oggetto principale non ne era tanto la Regina, quanto l'Infante. Il Re apre il cofanetto, che dell'Infante contiene un ritratto. E di fronte a un sempre più stringente interrogatorio, Elisabetta deve pur ricordare a Filippo che prima d'esser costretta a divenire sua sposa era stata all'Infante promessa. E freddamente gli dice che lo compiangere. Lo psicopatico si fa riconoscere con una furiosa scaletta: «Vous, me plaignez, une femme adultère!». Quando Elisabetta sviene, chiede immediato soccorso: credo più per mostrare la diligenza di marito che per intima preoccupazione dello stato della Regina. E Rodrigo, ch'è presente, gli rimprovera con la sua nobile sincerità: «Sire, a Vostra Maestà obbedisce la metà della terra, ed Ella è l'unico uomo al quale non sa comandare?».

A questo punto principia un Quartetto - senza tenore - in Si bemolle minore che a me pare fra i più belli e intensi di pathos creati da Verdi. Filippo - lo ripeto: è schizofrenico: sa anche esser di grande animo - pronuncia una frase piena di dolore, subito riposante sul semitono Fa-Sol bemolle, e che ricade disperatamente: «Maudit soit le soupçon infâme, / œuvre d'un démon odieux!» E la sua seconda frase è così grandiosa da essere degna di un Re: ossia di un Re capace di riconoscere i propri errori. Essa vira verso un soffice Sol bemolle maggiore ch'è forse il solo bacio offerto da Filippo a Elisabetta: «Non! - la fierté de cette femme / n'est pas le crime mendacieux, non, non, non!». Assevera l'affermazione in Si bemolle maggiore. Le voci entrano ciascuna diversa dall'altra (è la tecnica, ancor raffinata, del Quartetto del *Rigoletto*). Rodrigo comprende ch'è il momento che qualcuno - lui stesso - muoia per l'avvenire della Spagna: e della libertà; e lo fa su di un disegno di sestine simile a quello del pentimento di Alfredo alla festa di Flora. Mentre Filippo ripete le sue parole su di un

nuovo Motivo, partendo pur essa dal Sol bemolle, la Principessa esprime con gran pathos il suo pentimento. Infine, accompagnata da delicatissime terzine dei flauti, si ode la voce di Elisabetta che, rinvenuta, sembra provenire da un altro mondo. Il brano si sviluppa sempre più nobilmente e in crescente complessità polifonica²⁷.

La Regina e la Principessa restano l'una di fronte all'altra: il velo della menzogna deve cadere. Il Duetto, pur basato sullo stesso materiale tematico, è assai diverso dal 1867 al 1883: da 133 misure alla metà. Quando si tratta di scegliere fra due pagine di Verdi è sempre difficile. La versione anteriore, finissima, in un Si bemolle minore nel quale le pause contano quanto la musica, è divisa in due parti. La Principessa confessa d'aver partecipato al complotto e d'aver rubato il cofanetto: per odio e gelosia verso Elisabetta, essendo innamorata dell'Infante ed essendone stata respinta. Ricordiamo che l'amore dell'Infante per la Regina è alla Eboli cosa notissima. La Regina s'immedesima nel comune sentimento, la fa rialzare e le perdona. Ma la Principessa ha da confessare un altro, e inespiable peccato: d'essere stata fino a quel momento l'amante del Re. I violoncelli e i fagotti cantano, nel vuoto, una sinistra figura cromatica ascendente. La Regina pronuncia solo «Horreur» sul *Do centrale*. Si vela il capo e scompare. Dopo cupissime figure orchestrali (contrabbassi e violoncelli le guidano) prolunganti un silenzio che pare eterno, il conte di Lerma ordina alla Principessa che l'è consentito di scegliere fra l'esilio e il velo monacale.

Nessuno è capace quanto Verdi di sintetizzare un proprio pezzo. Nella seconda versione essa guadagna in concisione drammatica e anche in asprezza armonica. E quando la Regina ode del tradimento col Re non risponde: in suo luogo parla un disegno cromatico degli archi ascendente e discendente, ch'è carico di disprezzo - non di odio. E con il più impassibile *recto tono* del mondo pronuncia ella stessa la condanna ch'era stata sulla bocca del conte di Lerma.

Desidero qui, di nuovo con la tecnica del cattivo giuocatore di poker, anticipare un argomento del quale sono convinto. La versione definitiva del *Don Carlos*, senza la *s* finale, quella di Modena del 1886, è sì l'*ultimum verbum* di Verdi sul capolavoro. Ma a differenza di quasi tutti gli altri casi, presenta dei difetti. È

priva del primo coro, del quale si è detta l'importanza fondamentale. È in italiano: se un'Opera va cantata nella lingua originale è questa: il senso del melos vi si rivela miracolosamente. La mia idea è che si dovrebbe avere l'intelligenza, a pochi concessa, di saper effettuare una così delicata inserzione di pezzi precedenti nella versione *finale ma cantata in francese* da ottenere un *optimum* qualitativo: grazie al quale forse il *Don Carlos* ambirebbe al primo posto fra i capolavori del suo Autore. Infine: e qui dissento dal mio illustre amico e Maestro Elio Boncompagni, il direttore d'orchestra che più in questi decenni per l'Opera il *Don Carlos* ha fatto. Basti pensare che alla Monnaie di Bruxelles fu il primo in assoluto a dirigere, sia in francese che in italiano, nel 1974, restaurata delle parti appena ritrovate da Porter e Rosen; e l'ha ripresa, in tale sua edizione (vedine dopo i particolari) a Dortmund e Zagabria; non in Italia. Egli a lungo collaborò con la signora Günther. Credo che il *Don Carlos* del 1866 sia di per sé un capolavoro tale da aver diritto, magari in occasioni particolari come *festivals* di prestigio, a esser eseguito nella forma originaria. Quella che Verdi non ascoltò mai anche per l'inaccortezza, quasi incredibile in un artista come lui, di non farsi restituire i brani tagliati alla «prima» del 1867. E forse già in questo può cogliersi il sentimento di disperazione che al capolavoro lo legò.

Ora la Eboli - oserei dire: le tocca - canta un'Aria famosissima che, a prescindere dalla sua efficacia in tale contesto, è divenuta poi uno dei pezzi favoriti nei *recitals* dei mezzosoprano. Terzine acefale degli ottoni sono precedute da un diabolico stridio in arpeggi di biscrome degli strumentini: *O don fatale* è la maledizione ch'ella scaglia contro il dono della bellezza che, ricevuto da Dio, le ha portato solo sventura. Si tratta d'un'Aria atipica giacché mentre l'orchestra continua le sue ossessive figure ella si esprime per frasi spezzate da pause. La seconda parte è un tenero addio pieno di rimpianto in Mi bemolle maggiore alla Regina che ha pur sempre amata. L'accorato giuramento di spiare in un chiostro per tutta la vita mi pare meno credibile: la Principessa è, in fondo, un personaggio di Verdi, non di Wagner. Diventerà una suor Virginia de Leyva con tanti «scellerati» e nessun arcivescovo Borromeo. Ma non si può mai dire: pensiamo all'estremismo del carattere iberico.

Una terza parte funge da Cabaletta e, pur trascinante per impeto ritmico e melodia scolpita, mi pare meno credibile ancora. Le resta un giorno e lo dedicherà a salvare la vita di Don Carlos: o di tanto s'illude.

XIV

Il suicidio di un politico per salvare il suo sprovveduto amante. Il più meraviglioso e inutile dei sacrifici

Rodrigo, duca di Posa, ha organizzato una congiura, della quale la vittima è lui. Il suo amore per l'Infante è tale da aver stornato su di sé ogni sospetto di complotti relativi al Brabante. Il Re è cascato nella trappola e ha già preparato il suo assassinio; esso è prossimo. I pochi minuti che restano al Duca li dedica a visitare l'Infante, già ristretto nella cella anticamera della mortale esecuzione, preceduto da un anodino piccolo preludio orchestrale in Do maggiore ma condito da una delicatissima melodia dell'oboe. Carlos, che nulla ha compreso, si lamenta del suo stato di depressione e abbattimento: l'amore per Elisabetta non gli dà requie. Gli uomini un po' effeminati s'illudono di fortissimi innamoramenti verso donne. Fra qualche istante capirà la verità. Rodrigo gli risponde.

Gli spiega di aver falsificato le carte per esser ritenuto l'autore della congiura brabantina. E qui, su di una dolce dissonanza di quinta aumentata (sarà stata altra accusa di wagnerismo), canta una melodia di una tenerezza indicibile oscillante fra La bemolle maggiore e Do minore, e accompagnata dalle stesse armonie equivoche:

Ah! Connais mieux mon âme et ma tendresse.
Avec quel doux orgueil sur mon cœur je te presse!
Je t'ai sauvé! Il faut nous dire adieux!
(Don Carlos reste immobile, regardant Rodrigue avec stupeur).

Qui vira luminosamente verso il Mi bemolle maggiore.

Oui, Carlos, c'est mon jour suprême,
Échangeons l'adieu solennel.

Dieu permet encore qu'on s'aime
Près de lui quand on est au ciel.
Dans tes yeux tous baignés de larmes,
Pourquoi donc ce muet effroi?
Qui plains-tu? La mort a des charmes,
Ô mon Carlos, à qui meurt pour toi.

E qui due armigeri, uno del Santo Offizio, gli tirano la pallottola mortale.

Verdi ha un altro colpo di genio che poteva ricevere solo un artista italiano. Rodrigo sta morendo, non è ancora morto: due cornette cantano nell'erotico allacciamento per terze un melodia d'amore - adesso è l'ultima -: con un radissimo accompagnamento orchestrale e il simbolo della morte accennato *pianissimo* con tre *p* dai timpani. Tetramente, in La maggiore, l'orchestra canta *piano* la melodia dell'inno d'amore, ch'era stata già trionfale.

L'arpa circonfonde celestialmente gli ultimi istanti. I violoncelli raddoppiano punti significativi della seconda strofe dell'Aria. In Re bemolle maggiore Rodrigo chiede a Carlo di tenergli stretta la mano: e muore dicendosi gioioso perché la sua morte lo salva. Purtroppo è un'illusione, Carlos è già condannato. Libero ciascuno di ostinarsi a ritenere che il sentimento che lega i due sia di pura natura spirituale e non omosessuale. Si tratta comunque del più bel *Liebestod* della musica italiana.

Debbo ripetere un'osservazione fatta molte volte nel corso di questo libro. L'eros in quanto tale non interessa Verdi: ma egli lo tratta magistralmente quando si trasforma in sublimazione di sacrificio. La quale è compiuta sempre, o quasi sempre, dalla donna; e non rifarò un elenco che parte dall'inizio della sua creazione o quasi. Vi sono poi altre donne, animate da una volontà di potenza che all'eros si sostituisce: la principessa d'Eboli, Amneris. Il caso di Rodrigo di Posa assume un carattere di unicità. In un rapporto omosessuale palese colui che sublima l'eros in sacrificio è l'uomo forte della coppia, non quello debole che in qualche modo sopperisce alla donna - la quale spesso in Verdi è carattere fortissimo, ciò che l'Infante non è. Qui avviene l'opposto: il forte si sacrifica per il debole. Ciò è tanto palese che non è nemmeno necessario interpretare quel che la musica dice passando

di là dalla parola: basta leggere la sublime morte di Rodrigo. Ove una frase può esser interpretata - forse per semplice sbadataggine del librettista - in un modo sommamente ambiguo: «Dieu permet encor qu'on s'aime / Près de lui quand est au ciel». L'amore è uno dei presupposti del Paradiso, il legame delle anime con Dio e delle anime fra loro. Perché dunque una pleonastica precisazione? Forse Rodrigo vuol sperare che Dio permetterà persino che presso di Lui a loro sia in via eccezionale concesso continuare ad amarsi alla loro maniera. Se non lo permettesse, sarebbero all'inferno dei sodomiti.

Un insignificante Motivo in Do diesis minore accompagna le parole del Re. Restituisce solennemente la spada al primogenito annunciando che i veri traditori sono stati scoperti e puniti. Ed ecco il punto di tutta l'Opera nel quale Don Carlos riesce a essere uomo. Il sangue di quel nobile tradito, risponde, sporca la faccia del Re. Scale cromatiche interne accompagnano le parole. Iddio permetterà che le macchie siano per restare indelebili in eterno sul volto di Filippo quale segno di corrucio, «Ella», si rivolge al Re, «non ha più figli. Li scelga fra i suoi carnefici». Quel grande e nobile uomo, tutto presentando, si è sacrificato per lui e per lui è morto.

E qui accade un altro miracolo musicale. Filippo, forse per la prima volta in vita sua, è capace di provare sentimenti autentici, non riferiti a se stesso, e commuoversi. «Cerchi chi porti», gl'inveisce Carlo, «la Sua corona carica di sangue quando sarà giunta la Sua ora. I miei regni saranno presso costui», ossia presso il morto Posa. E rincara la dose, per evitare ogni equivoco:

Connaisseur profond du cœur humain,
Vous saurez quel sang pur a versé votre main!
Il m'amait et nous étions frères
Nos cœurs étaient liés par d'éternels serments.
Méprisant vos bienfaits, méprisant vos colères,
C'est pour moi qu'il est mort!

Tali accuse sono inappellabili. Persino l'odioso Filippo oscilla:

Qui me rendra ce mort? Ô funèbres abîmes!
Celui-là seul... parmi tant de victimes!
Un homme, un seul, un héros était né,
J'ai brisé cet appui que Dieu m'avait donné!

È qualcosa di eschileo. Lo confermerà il seguito.

Da questo momento le versioni divergono, e soprattutto si staccano la prima e l'ultima. Là ove Carlo rifiuta la spada e canta un compianto straziante per l'amico che ha organizzato di salvarlo, l'uomo di ghiaccio, Filippo, viene oppresso da una forte commozione. Ricorda le qualità di vero uomo, di nobiltà e di lealtà, e lo celebra con un compianto virile ch'è forse quanto di meglio e più fine sia uscito dalla sua bocca. I nobili di retto sentire, capeggiati dall'Infante, si uniscono al suo canto.

Questa troppo bella pagina ha però alcuni difetti. Non certo quello legato alle consuetudini teatrali ottocentesche: il baritono, *incredibile dictu*, si rifiutava di restar tanto a lungo a terra a fare il morto. Ma la melodia e le armonie sono così affascinanti che Verdi non rinunciò a rubarle, o riutilizzarle rielaborandole, per farne il *Lacrymosa* della *Messa da Requiem*. È ancor più bello, lì, ma non si tratta inoppugnabilmente di un *ultimum verbum*. Altrimenti Beethoven avrebbe, mi ripeto, dovuto distruggere o proibire l'esecuzione delle meravigliose *Variazioni per pianoforte op. 35* sulle quali avrebbe poi costruito il Finale dell'ultima Sinfonia, quasi fossero per danneggiarla. La vita dell'arte, specie quella figurativa, è fatta d'influenze e coabitazioni. Io rifiuterei un'esecuzione del «vero» Finale atto IV, per le intrinseche e insuperabili qualità artistiche che il luogo poi espunto possiede su di qualsiasi altro. Come ha fatto Elio Boncompagni nel *Don Carlos* al Teatro Nazionale Croato di Zagabria nell'aprile del 2017. Egli aveva, all'epoca, ottantaquattro anni, e le sue qualità artistiche si sono se possibile affinate mentre quelle fisiche restate intatte. A fine Ottocento il IV atto si terminava, sembra incredibile, direttamente con la morte di Posa. Il resto si tagliava. L'acquiescenza di Verdi conferma ancora il senso di abbandono ch'egli doveva provare per il suo capolavoro. I tempi volgono verso un sempre minor rispetto nei confronti di forma e sostanza dell'Opera d'arte. Ci sarà da sperare ancora? Ho serî dubbî.

L'ultima versione è una sbrigativa sommossa placata dall'arrivo del Grande Inquisitore il quale insulta alla folla e ottiene che subito si instauri quella «pace del sepolcro», tanto cara a Filippo II.

Mentre Filippo, terrorizzato, sta per dispogliarsi del mantello reale e poggiarlo sulle spalle dell'Infante, s'infiltra tra la folla la Eboli travestita da ragazzo, getta sulle spalle di Carlos una mantellina da borghese e lo fa fuggire. Se dunque dico «sbrigativa» non sostengo affatto priva di quelle impressionanti qualità drammatiche presenti in ogni battuta del capolavoro. Naturalmente, la memoria corre pure alla sommosa della seconda versione del *Boccanegra*, i fautori della quale sono tanto disprezzati dal Doge. Sceglirei per chiudere il IV atto, ripeto, la piccola operazione chirurgica con il miracolo della prima versione.

Post scriptum. Sulla faccenda, in fondo così meno importante di un miracolo artistico come il *Don Carlos*, della versione delle Sinfonie di Bruckner, si discute accanitamente da centocinquant'anni.

XV

Il canto della rinuncia

L'introduzione sinfonica del V atto è una delle più grandi pagine orchestrali di Verdi. E ancora una volta ci obbliga a mettere in luce l'ingiustizia del Maestro nei confronti di Berlioz. Fra lui e Wagner, c'erano buone ragioni di ostilità. Ma questo non tanto piccolo Poema Sinfonico, condotto come una magistrale ripresa variata di quello onde si apre l'atto II, è di una così tipica impronta berlioziana da lasciar stupefatto chiunque. Anche perché porta pur sempre la firma di Verdi. Il primo Preludio incomincia con Temi principali di gran rilievo ed effetto emotivo. E solo in un secondo momento mette in rilievo la salmodia dei monaci, basata sul giuoco di prestigio Fa diesis minore-maggiore. Adesso è affidata a lei la vera e propria apertura del discorso sinfonico. Gli elementi tematici sono scomposti, e combinati anche con nuovi, proprio giusta le regole della forma di Sonata così particolare immaginata da Berlioz e poi ad altezze ancor superiori fatta propria da Liszt. Il Motivo (*Charles Quint, l'Auguste Empereur*), enunciato dalle voci è

accompagnato da accordi dei corni. Qui le voci tacciono, e a cantarlo sono corni, tromboni, oficleide ai quali si aggiungono fagotti e archi gravi; alla sua presenza maggiore si sostituisce quella dell'accordo della sua dominante, mentre su di un «pedale» dissonante basato sul *Do diesis* subentra variato, in questa tonalità, il Motivo dei corni soli che apre la prima introduzione. L'armonia cangia con un «falso» accordo di dominante di Re maggiore. Con la ripresa del Tema principale, è cantata da violini e viole insieme con la testa di un Motivo melodico dal carattere d'una disperazione che non sconverrebbe agli ultimi istanti di Violetta. Enunciato per ottave esso si combina contrappuntisticamente verso il Motivo degli ottoni, ora emigrato verso il Do diesis. Potremmo trovarci nel *Roméo et Juliette*. La figura si frammenta ancora, esposta dagli archi acuti e assumendo un carattere implorante; le voci interne e gli archi gravi accompagnano in modo magistrale gli ottoni e gli archi *Pianissimo*²⁸.

Elisabetta è nel chiostro della cattedrale di San Giusto. E prega a Carlo V. Gli si rivolge con il tono solenne della preghiera in modo minore con ampi salti sui gradi della scala. Pronunciata la prima coppia di versi

Toi qui sus le néant des grandeurs de ce monde,
Toi qui goûtes enfin la paix douce et profonde -

al mio debole gusto pare che la modulazione al tono d'impianto maggiore (Fa diesis) avvenga un istante troppo presto. Non vorremmo abbandonare subito il sublime di tale dolore e di tale meditazione metafisica. Ma le parole del testo poetico costringono Verdi, di solito così riottoso, a una pur bellissima modulazione:

Si l'en répand encore
Des larmes dans le ciel -

Non v'è introduzione di un nuovo Motivo: Verdi non vi cadrebbe mai. Vi è solo un adattamento del Motivo alla nuova tonalità. La quale s'incupisce subito: l'impressione era fallace. Ella prega di portare ai piedi dell'Eterno - e qui la voce si tace: un mirabile Tema, degno di quello della Sinfonia delle *Vêpres*, s'introduce cantato da oboi, clarinetti, fagotti e violoncelli e continua

discendendo, come un'*anticlimax*, con un arpeggio, durante le parole «Porte mes pleurs, ah, porte mes pleurs / aux pieds de l'Éternel!»: e una sensuale nona sui «pieds». Ma subito il già incupito Fa diesis maggiore è scomparso. Una falsa settima di dominante di Sol introduce un *Fa doppio diesis*, e poi la magistrale progressione conduce alla seconda parte dell'Aria. La seconda è in stile recitativo. Interrotta da piccole figure di crome che simboleggiano il battere del cuore, Elisabetta annuncia che attende Don Carlos per l'estremo addio. Egli parta per il suo glorioso destino; per lei tutto è finito. Attraverso una cadenza «frigia» giunge alla dominante di Sol. L'attende una inattesa terza sezione dell'Aria, in stile sognante, ove la infelicissima donna rievoca la Francia. E le giungono, come involontarie, reminescenze del passato felice; tre flauti e un clarinetto richiamano il Motivo *dell'amore del I atto, De quels transports*, poi alla massima espansione di Carlo nel prosieguo, *Par quelle douce voix*. Una serie di appassionate progressioni sorprendentemente modulanti rende più vivo e presente il ricordo, fino a un *Allegro agitato*. Tutto cresce fino a una vera ossessione. L'affermazione disperata quando ella torna in sé:

Mon cœur n'a qu'un seul vœu!
C'est la paix dans la mort!

E qui, qualcosa di grandioso insieme: per l'arditezza della forma (gli abbonati dovevano prendere l'omnibus! e c'è anche una piccola Coda) e la profondità della concezione. Verdi ripete la prima sezione in Fa diesis minore variandone musica e parole; essa ora diviene il simbolo stesso del dolore dell'Universo, forse del Nulla. Nelle ultime battute la lieve ambiguità armonica tra il tono d'impianto, il Fa diesis minore, e il Do diesis maggiore, prima della desolata cadenza, amplia l'atmosfera con luci che non vedremo più. Ecco perché quest'Aria è una delle più belle del Maestro, e forse la più bella per grandiosità di stile e profondità di concezione. Insieme con *La luce langue*. E con *Au sein de la puissance*. Scritte, le tre, per Parigi. E quando tanto si è Cianciato del wagnerismo del *Don Carlos*, sarebbe bastato dire che quest'Aria è all'altezza del *Tannhäuser*, non influenzata dal *Tannhäuser*.

Con l'ultimo incontro tra Elisabetta e Carlo, avviene qualcosa d'infinitamente triste: la chiusura di una vicenda che non era mai incominciata. È l'addio a speranze irrealizzabili giacché non inscritte nel destino dei protagonisti²⁹. Il dialogo tra Elisabetta e Don Carlos non è solo un addio, nato da motivi politici e religiosi. È soprattutto la solenne commissione del compito di liberare il Brabante che Rodrigo, morendo, aveva fatta a Don Carlos. Onde, svanito un rapporto erotico mai incominciato, quello che si rafforza per l'assenza del vero protagonista erotico, dovuto alla volontaria morte per sacrificio: è il rapporto tra Carlo e Rodrigo, che finisce col tangere lievemente la stessa Elisabetta. Carlos promette a Elisabetta che Rodrigo avrà eretto nelle Fiandre un sepolcro monumentale come mai non s'è visto. Elisabetta conia una meravigliosa frase melodica in La bemolle maggiore ove s'afferma che i fiori del Paradiso raggiungeranno la sua ombra. Da questo momento il dialogo assume un tono politico.

Ritrovando, o trovando, un tanto di eroismo, Don Carlos dice di aver fatto solo un bel sogno, allora; vede incendi, acque sulle quali galleggia il sangue, un popolo agonizzante: e gli strumentini disegnano Motivi eroici. Tutte sventure di uomini e cose chiamano lui quale loro salvatore. Ed ecco qualcosa di lievemente inatteso. Marziali scale cromatiche fatte di terzine di tutta l'orchestra: e le due voci si lanciano in una Marcia eroica, qualcosa tra Spontini, Meyerbeer e l'*Aida*. La base è il Do Maggiore. In questo canto di sublimazione eroica non sfuggirà anche il ripudio dell'amore fra Carlos ed Elisabetta, giacché «l'amour digne de nous» è «l'amour des grandes âmes», quello che «fait de l'homme un Dieu». L'amore che aveva saputo provare Rodrigo, vorrei aggiungere. Nel proseguire della Marcia, Don Carlos ripete, quasi ce ne fosse bisogno, «mais aujourd'hui l'honneur sur mon amour l'importe».

Quando questa forse troppo lunga Marcia si termina, s'instaura un dolente Do diesis minor-maggiore. Crome staccate discendono debolmente, i violoncelli disegnano appoggiature. Il compianto e il rimpianto dell'amore riprendono il sopravvento. Le voci si spezzano, come singhiozzassero, in un Lied che diresti schubertiano. Ma tutto si ferma su di una dolcissima dissonanza di

seconda: *Mi* contro *Fa diesis*, *pianissimo*, di viole e violoncelli. Su di un onirico errare fra Si maggiore e accordi dolcemente dissonanti, Elisabetta dice la verità ch'era vera dal primo istante: «Au revoir dans un monde / où la vie est meilleure». Dai violoncelli parte un tema di celeste *Berceuse* in Si maggiore che viene sviluppato in un Lied bipartito: raffinatezza a parte, è un brano in uno stile affatto diverso da tutto quanto Verdi abbia scritto. Potrebbe essere uno dei *Wesendonck-Lieder*, ma persino più raffinato. E potrebbe essere un'anticipazione, per stile ed *ēthos*, dello stesso *Pelléas et Mélisande*. Anche perché il testo parla dell'amore come progressiva *disincarnazione*: al tendere verso la gioia del puro spirito.

Il confronto tra la versione del secondo Duetto rispetto alla ritrovata prima dimostra un tale progresso artistico da essere una delle vere sorprese della musica. E aiuta la mia tesi che Verdi continuasse a essere ossessionato da quest'Opera che - oggi possiamo sovente dire per fortuna - circostanze esterne avevano nella sua storia esecutiva ostacolato. Ma essa era continuata a vivere vent'anni entro di lui; finché non gettò la spugna.

Il ritrovamento della versione del 1872 ha consentito due importanti osservazioni. La versione originale del Duetto d'amore tra Elisabetta e Carlos contiene parti molto belle e lunghe. Verdi, con l'idea di scrivere due Lied, in stile quasi inedito, attaccati l'uno all'altro, ha realizzato un miglioramento artistico di tale livello ch'egli stesso, vent'anni dopo, forse sarebbe stato sorpreso nel confronto fra le due pagine. Forse nel 1866 non immaginava neanche egli di essere per arrivare a tanto.

Sempre nel 1867 e a Napoli nel 1872, l'Opera si terminava in un modo diverso. Filippo, con il Sant'Uffizio, ha preparato un agguato: e cattura gli adulteri proprio quando il loro *iter* spirituale li ha liberati da ogni desiderio carnale - se mai ne abbiano avuti. Un feroce processo li condanna a morte. Dopo questa scena tumultuosa, si apre il Cancellone rinserrente la tomba di Carlo V e un monaco, *forse* (insisto moltissimo sul *forse*) lo stesso che all'inizio dell'atto I (II) recitava la formula di disprezzo verso il mondo, afferra l'Infante per un braccio e lo conduce all'interno, ove sarà irraggiungibile. Nulla si dice di Elisabetta, che a noi piacerebbe

veder evaporare come una piccola bianca nuvola. L'Opera si termina, *pianissimo*, in La maggiore.

Molto più breve la versione Modena-Milano. Dal punto di vista scenico è la medesima, con la sola differenza che il monaco appare *come Carlo V* con le insegne imperiali. Tutti restano paralizzati dal terrore. L'orchestra ricorre a una formula molto raffinata. Dopo aver fatto ascoltare un lungo «tremolo» *Si-La diesis* emette per tre battute, sempre *pianissimo*, un accordo di Si maggiore. Poi, per due battute, la sola nota *Si* da parte di tutti gli strumenti. Il ricordo del *Re diesis* nel nostro orecchio, e l'«armonico» emesso dal *Si* di base, non dan luogo a dubbî. L'Opera finisce in un arcano Si maggiore effettivo per come risona e solo virtuale per com'è scritto; ed è lo stesso procedimento adottato per gli ultimi accordi del *Simon Boccanegra*³⁰. Anche particolari in apparenza di così poco conto mostrano quanto un vero artista torni di continuo a riflettere sulla sua creazione.

Due personaggi così inadatti alla vita come Elisabetta e Carlo, così evanescenti, non han diritto di cittadinanza nel mondo che creava in letteratura le *Scènes de la vie de Bohème* o *Un cœur simple*. Eppure scaturiscono quasi dagli stessi anni e vi convivono. Flaubert morì troppo presto; ma nel 1867 in Francia egli e Verdi erano i sommi artisti viventi: e, per quanto sta al *Don Carlos*, parliamo del sommo artista francese. Se non fosse stato così invidioso e degli altri spregiatore forse Debussy avrebbe pensato che la Tragedia, invece di finire in mano a un volgare affarista italiano, avrebbe potuto avere il privilegio di passare per le raffinatissime sue.

XVI

Una postilla di fantamusicologia

Chi è il personaggio che, con corona, manto e insegne imperiali, sorte dalla sua caverna-cappella e vi richiude Carlo? Non può essere l'Imperatore in persona; sebbene taluno abbia sostenuto

che, per vent'anni dalla sua morte storica, fosse vissuto in incognito quale monaco nel convento di San Giusto. Non può essere la sua Anima Immortale: nel qual caso egli sarebbe un Santo sortito da un processo di canonizzazione, mai avvenuto; e porterebbe quanto meno un'aureola; a prescindere che tale personaggio Santo non fu per nulla. Ma per essere lui, è lui: gli ottoni intonano il Corale col quale, in Fa diesis minore-maggiore, viene evocato: ora in Sol maggiore (secondo un'edizione; altrimenti Si minore-Si maggiore). Dunque, dev'essere un'anima dannata, categoria inviata dal Demonio a *pervagari in mundo*. Credo che al povero Don Carlos (sventurato in tutto) sarebbe piuttosto convenuto subire il suo processo da parte dell'Inquisizione, essere bruciato vivo - ma una volta per tutte - e poi andarsene in Purgatorio (a scontare, quanto meno, la sodomia), se non in Paradiso. Piuttosto che restare per l'eternità in siffatta allegra compagnia.

Una parentesi. Carlo V era stato protagonista, vivo, ardito, giovanile e generoso, dell'*Ernani*. Gli è attribuito, ben vero, anche un ruolo meditativo e filosofico. Si tratta del Recitativo ed Aria coi quali si apre il III atto: là ove egli non ha paura nemmeno di pensare al «nulla», invece che al Cielo. Ma l'Aria si conclude trionfalmente in nome della gloria. Quando Verdi ha dovuto di nuovo dipingere, attraverso la sola musica, la sua figura, di quell'altro Carlo si era volontariamente spogliato. In questa sostituzione c'è non solo la infinitamente maggiore profondità del tardo capolavoro rispetto al giovanile, ma l'infinitamente maggior pessimistica visione del mondo dal Maestro raggiunta. Che si completa non solo con l'*Otello*, ma con il *Falstaff*, una tragedia del fallimento e della solitudine: che a me pare per tanti versi il vertice del pessimismo del suo Autore.

Tale finale da romanzo gotico mi induce una seconda fantasia. Il povero Bertram, che davvero amava Robert le Diable, non è riuscito, per la pochezza umana del figlio, a portarlo con lui in un inferno nel quale l'amore del padre avrebbe annullato ogni tormento. Sessantasei anni dopo questo romanzo gotico fatto Opera, la stessa cosa avviene per altre e del tutto casuali vie. Un motivo in più per il quale al povero Meyerbeer è convenuto morire

tre anni prima della rappresentazione del *Don Carlos*.

XVII

Un tentativo di conclusione

Ho già osservato che il *Don Carlos*, insieme col *Boccanegra* (e non solo) è l'Opera più «politica» di Verdi. Opera, non tanto politica quanto *sulla* politica. La solitudine di Filippo è quella del regnante, e non può che esser così: il monologo col quale si apre il IV atto. Ma quanto diversa la sua solitudine rispetto a quella di Montfort e di Simon Boccanegra! Verdi guarda dall'alto la vicenda: egli possiede quella obbiettività detta dell'«occhio di Dio», che comprende ogni contraddizione e le dà accento artistico. Così crea musica e la drammaturgia musicale capaci di donare indimenticabili accenti di commozione al mostro suo protagonista, e suscitare lo stesso sentimento e pietà nell'ascoltatore. Lo stesso avviene nell'ancor più toccante, sì da esser sublime, compianto di Filippo di fronte al cadavere del marchese di Posa: tanto che Verdi, sempre per la disperazione che, ho detto, provava intorno al destino del *Don Carlos*, se l'appropria, ripeto, la pagina, per farne il *Lacrymosa* della *Messa da Requiem* e donare a tale pianto universale validità. Ma, appunto, Filippo è un mostro: onde la sua tendenza al male, che nasce da una patologica volontà di potenza, fa sì che il dolore sia in lui affatto sterile. Egli dall'esperienza del dolore *non viene cambiato*, essa nulla gl'insegna. Perciò Verdi ne fa uno psicopatico; il che forse in Schiller non è. Non c'è bisogno degl'incubi e degli accessi di follia di Boris Godunov perché Filippo sia psicopatico almeno quanto lui. Nel dialogo coll'Inquisitore egli finge di rifiutare, ma in fatto patteggia la morte del figlio colla condanna dell'unico uomo, Posa, che, tardivamente, sente figlio sostituito in luogo di quello che sempre considerare figlio si rifiuta. Né vale dire che sul momento all'Inquisitore lo rifiuta e che Rodrigo morrà solo per essersi volontariamente accusato di un falso tradimento. Filippo è un padre che uccide i figli e sa benissimo che farà morire sia il figlio avuto dalla natura sia quello eletto dal contraddittorio suo

sentimento. Aggiungo un'osservazione liminare. Tutti sanno la venerazione che Verdi prova per Manzoni. Nell'opera del sommo poeta un tema fondamentale è come l'esperienza della sventura e del dolore può per l'uomo diventar mezzo di elevazione morale e addirittura di redenzione: e gli esempi vanno dalla *provvida sventura* dell'*Adelchi* alle ultime righe dei *Promessi sposi*. Verdi non era credente; ma la psicopatìa di Filippo, per la quale il suo dolore è inutile, va considerata anche alla luce del poeta al Maestro più caro.

(Verdi e Manzoni: grande tema, sul quale molto si è scritto. In modo divagante e sovrabbondante. Dalle sciocchezze intorno alla somiglianza tra Don Abbondio e Fra Melitone agl'interrogativi sull'esser o meno Verdi credente, a proposito della *Messa da Requiem*, l'omaggio artistico di un Maestro a un Maestro. Quasi che ciò possa incidere sul valore artistico, sulla stessa natura del *Requiem*; che vuol essere una illustrazione, in termini simbolici e narrativi, del testo e dei suoi significati: ma un'illustrazione drammatica - che non vuol dire *teatrale* -, di un dramma ideale, e sovente materialistica. Con il terrore della morte e del nulla che da immagine si fa confessione. Incredulo, Verdi; ma quanto davvero credente Manzoni? O non forse un poeta che in quanto uomo alla fede si aggrappa disperatamente perché crede che essa sia il solo strumento per impedire che la follia s'impadronisca della sua psiche? Infine: i due Maestri posseggono eguale pessimismo intorno alla natura umana. I quadri di «matta bestialità» dei *Promessi sposi*, dalla «rivolta dei forni» alla peste, posseggono analoghi luoghi nell'opera di Verdi: dalla gioia della folla per l'*auto da fé* del *Don Carlos* alle plebi in rivolta del *Boccanegra*; l'abbiezione cortigiana descritta nel romanzo è del *Rigoletto*).

Ecco dunque i temi del capolavoro. Il primo: ogni speranza, la speranza in quanto tale, è illusione, vanità. Vi si connette, come dico, quello dell'amore. E mi accorgo che il *Don Carlos* incomincia (in Mi bemolle minore - Sol bemolle maggiore) come l'*Aida* finisce. Ma nell'*Aida* è consentito ad Aida e Radamès sublimare l'amore in sacrificio e ad Amneris invocare *pace*: nel *Don Carlos* a nessuno ciò è permesso, né a Carlo né a Elisabetta né a Eboli.

Il secondo tema: quando la volontà di potenza è assoluta si fa Male assoluto. La prova è nel personaggio dell'Inquisitore. Personaggio solo apparentemente di secondo piano: non possiede Arie ma solo un Declamato nei due luoghi ove appare. Ma riempie il tutto colla sua personalità possente: e basta il terribile Motivo che ne accompagna l'apparizione, enunciato da un unisono di fagotti, controfagotto, violoncelli e contrabbassi, sui contrattempi dei tromboni e le anacrusi in «levare» del timpano, a dirlo. È l'apparizione di una potenza ctonia, anteriore alla Storia e sempre rinascente. Una potenza che del Male ha l'inevitabilità e persino la tristezza: ma anche una mancanza di dubbî che la fa vincitrice e destinata a sempre vincere. Che alla fine la salvezza di Carlo, assunto (e dove?) dall'ombra di Carlo Quinto, sia effettuale o un'illusione di un giovane ormai morto, conta poco: il trionfo è del Male.

Va rilevato che il tema della volontà di potenza assoluta come Male assoluto è anche quello fondamentale del *Ring* di Wagner: che l'Autore, negli anni del *Don Carlos*, aveva composto fino al II atto del *Siegfried* e, due anni dopo la «prima» dell'Opera di Verdi, avrebbe ripreso per concludere. Wotan è affetto dalla stessa pecca di Filippo: ma non è un mostro. Così comprende che il mondo, viziato dal suo errore originario, può essere rigenerato solo con *la fine*: la fine che nasca dalla sua *rinuncia*. Rinuncia a *volere* o rinuncia siccome *volere il nulla*? Questo dilemma a Verdi forse non sarebbe interessato ed è materia per Friedrich Nietzsche, che risponde con la seconda tesi. Connotati comuni con Filippo avrebbe piuttosto un'altra grandiosa figura del *Ring*, l'incarnazione del Male e della volontà di potenza assoluta del *Crepuscolo degli Dei*, Hagen: se Filippo non fosse un vile. Quanto a Wotan, se la sua ira è terribile contro la figlia Brünnhilde, il voler punirla è per lui insieme fonte di sofferenza: che, alla fine del III atto della *Valchiria*, lo conduce a un canto d'amor paterno ch'è fra le più alte espressioni di questo sentimento create dall'arte.

L'altro personaggio grandioso è la principessa d'Eboli: ossia il mezzosoprano animato da non meno forte volontà di potenza che già avevamo conosciuto sotto il nome di Fricka nella *Valchiria* e che

s'incarnerà per l'ultima volta come l'Amneris dell'*Aida*. Amneris è il personaggio più completo: il suo amore non è strumento di volontà di potenza, è autentico e si fonde con essa in modo per l'arte nuovo. Il tipo vocale, che tocca sia le note gravi che quelle centrali ma occupa molto la zona acuta, non tanto si apparenta ad Azucena e a Preziosilla (alla quale per tessitura assomiglia), e men che meno a Ulrica: è un tipico *Falcon* francese vicino alla Léonor della *Favorite* di Donizetti e alla Fidès del *Prophète*; influenzerà la Dalila di Saint-Saëns. Cogliendo il suggerimento di Schiller, Verdi fa della Principessa una creatura per la quale l'eros è solo uno strumento (e una sostituzione) della volontà di potenza. Ella è capace di maledire con accenti terribili; è capace, anche, di provar dolore autentico e di maledire alla sua bellezza, strumento per compiere il Male che la possiede. Espierà, come dichiara? La risposta è un'altra domanda: forse che Verdi crede alla catarsi redentrice? È Verdi, non Wagner.

¹ Lo ricordo qui una volta per tutte: alcuni (solo alcuni) dei pezzi tagliati e recuperati dai tre musicologi vanno esclusi definitivamente dalle esecuzioni, anche da quella del 1866 o del 1867 che si volessero ripetere.

² In Walker, *L'uomo Verdi*, cit., p. 306.

³ Budden, *op. cit.*, vol. III, p. 14.

⁴ Durante la mia prima adolescenza, quando il pubblico era infinitamente più colto che oggi non sia, durante una *Carmen* un distinto individuo seduto al mio fianco dava crescenti cenni d'impazienza. A un certo punto gli chiedo: «Ma che d'è?» [«Che cosa c'è?»]. E lui: «Ma quann'jesce 'o cigno?» [«Ma quando appare il cigno?»]. Io: «Tenite mente, stann' facenn' 'a *Carmen*, no 'o *Lohengrin!*» [«Fateci caso, si sta rappresentando la *Carmen*, non il *Lohengrin!*»]. Risposta: «'A *Carmen!* L'agg' 'intise cinquanta vote, mò me ne vado!» [«La *Carmen?* Ma se l'ho ascoltata cinquanta volte, mò me ne vado!»]. Oggi alla Scala o al San Carlo nessuno si aspetterebbe il cigno durante la *Carmen*, anche perché *Lohengrin* arriverebbe già col portasisgari quale elsa della spada.

⁵ S'intenda la cifra alla francese.

⁶ In Conati, *Interviste e incontri*, cit., pp. 62-7.

⁷ Nei citati *Carteggi verdiani* curati da Alessandro Luzio, vol. II, p. 27.

⁸ Alla pletora debbo aggiungere anche me stesso. Per superficialità e mala disposizione non avevo per lunghi anni affrontato il caso studiando seriamente, ossia studiando, ed ero, *horribile dictu*, paladino della versione in quattro atti.

⁹ Un importante volume, dedicato unicamente al *Don Carlos*, è rappresentato dagli atti del *Secondo congresso internazionale di studi verdiani*, Parma, Istituto di Studi Verdiani, 1971. Fra i molti pregevoli contributi, sveltano ovviamente quelli dedicati alla riscoperta del «vero» *Don Carlos*, di Ursula Günther, Andrew Porter e David Rosen; oltre alla sintesi di alta qualità dovuta a Marcello Conati su *Verdi, il grand opéra e il «Don Carlos»*.

¹⁰ Nei citati *Ricordi verdiani inediti* di Italo Pizzi ([1901], in Conati, *Interviste e incontri*,

cit., pp. 57-8) leggiamo parole del Maestro: «“Questo personaggio è un vero anacronismo, trovandosi che egli professa idee umanitarie nel senso più moderno, e ciò ai tempi di Filippo II!”. [Dello Schiller] egli [Verdi] censurava alquanto i caratteri dicendoli troppo ideali e perciò non veri. E censurava in particolare il carattere del Marchese di Posa, carattere fittizio, tutto inventato di pianta, vero anacronismo nella corte sospettosa e inquisitoria di Filippo II. Della incongruenza di questo carattere egli era tanto persuaso, che voleva levarlo».

Si legga anche Virginia Cisotti, *Schiller e il melodramma di Verdi*, Firenze, La Nuova Italia, 1975.

¹¹ Il Budden, oltre che Alfieri, cita un *Don Carlos, Prince of Spain*, di Thomas Otway (1676), che confesso di non conoscere.

¹² Milano, LED, Edizioni Universitarie di Lettere, Economia, Diritto, 2002.

¹³ Da ultimo, si legga Angelantonio Spagnoletti, *Filippo II*, Roma, Salerno, 2018.

¹⁴ Paolo Sorcinelli, *Storia sociale dell'acqua*, Bologna, Odoja, 2016 (seconda edizione). Anche il Gibbon si diffonde sul tema.

¹⁵ Giorgio Spini, *Storia dell'età moderna*, Torino, Einaudi, 1965, vol. I, pp. 270 sqq.

¹⁶ Ursula Günther, *Le Livret français de «Don Carlos». Le premier acte et sa révision par Verdi*, nei citati atti del *Secondo congresso internazionale di studi verdiani*.

¹⁷ Il Budden analizza più particolareggiatamente il luogo nelle edizioni del 1883 e del 1886, ma non mi pare che le modifiche siano migliorative; né egli lo sostiene.

¹⁸ Mi riesce difficile comprendere il perché il Budden citi (anche) in ri-traduzione francese (dall'Italiano) i brani del IV e V atto composti direttamente in lingua italiana.

¹⁹ Libro I, Epistola X, verso 24.

²⁰ Il Budden considera il Motivo principale solo quello accompagnato dalle parole del coro *Ce jour heureux*, preceduto da queste tredici battute orchestrali. Io ne vedrei un complesso unitario.

²¹ È possibile che l'ingresso solo in questo luogo della tonica induca il Budden a considerar con eccesso di formalismo *Ce jour heureux* il vero Motivo principale.

²² Una mia modesta postilla personale. In fondo, Filippo si manifesta qui singolarmente umano e pronto al perdono: infatti non ha dato ordine di spogliare i Brabantini, vestirli col saio e col berretto conico e unirli agli abbruciandi dell'*auto da fé*...

²³ Ho più volte fatto cenno alla pessima qualità della traduzione italiana (e anche dal fatto che l'abbia autorizzata, si vede la sfiducia di Verdi) nella quale il capolavoro continua a essere eseguito, sebbene esso debba esser cantato solo in francese. Questo luogo è frutto di un ridicolo svarione: «Dormirò sol nel manto mio real». Chiunque, anche in rapporto alla solitudine della quale il Re fin lì si è lamentato, intende: «dormirò da solo, senza nessuno accanto, etc.». Il testo significa invece: «Riuscirò finalmente a dormire solo dopo la mia morte, quando sarò seppellito nel manto regale».

²⁴ Bartolomé Bennassar, *L'Inquisition Espagnole XV^e-XIX^e siècle*, Paris, Hachette, 1979; traduzione italiana, Milano, Rizzoli, 1980.

²⁵ Altro errore di traduzione: «Mezzo estremo». L'esatto opposto: il Re *oscilla fra due estremi*.

²⁶ In una rappresentazione ideale, non vestirei l'Inquisitore con la porpora cardinalizia: a tanto orgoglio s'addice il semplice saio di monaco domenicano, ch'è un potere capace di far tremare qualunque cardinale. Qualche anno prima, il Papa aveva dovuto dare ordine espresso di vestire la porpora al cardinale Rodriguez de Cisneros, che indossava il solo cilizio ed era uno degli uomini più potenti di Spagna.

²⁷ Nell'edizione discografica diretta in francese dal Matheson, il brano è assai più lungo e possiede una ripresa. Data la sua importanza, credo che il direttore abbia trovato una fonte più autorevole, o almeno diversa, di quella della Günther. Sebbene l'atto sia così

lungo, ragioni formali fanno propendere per una ripetizione: ma si tratta di una mia mera congettura: dov'è essa indicata?

28 Non tento nemmeno il conto dei sapientoni che avranno parlato dell'influenza della Sinfonia del *Tannhäuser*.

29 Non possiamo che seguire le versioni di Modena e Milano. Il Maestro, troppo conscio di quanto la sua creazione fosse legata alla lingua francese, riscrisse il testo italiano dalla pessima traduzione Zanardini pensandolo in francese; e il passaggio dall'italiano al francese, che mi pare doveroso, è poi stato fatto con molta cura negli ultimi anni del Novecento.

30 I direttori d'orchestra, quasi tutti ignoranti, sostengono che il *Simon Boccanegra* si termina in Do minore, e si sforzano di reprimere l'implicito armonico *Do naturale*, essendosi ascoltato poco prima il *Fa bemolle*. Così il celebre Chung, il cocco del fu soprintendente a Venezia e Firenze Cristiano Chiarot.

CAPITOLO QUINDICESIMO

I *Divertissements* dell'*Othello*: l'ultima pagina orchestrale del Maestro

I Verdi renitente

Nell'accingermi a scrivere l'ultima paginetta di questo libro, dedicata ai *Divertissements* dell'*Othello* (Opéra, nuovamente Académie Nationale de Musique, ma questa volta nel Palais Garnier), confesso tutta la mia vergogna. Il capitolo dedicato a tale tema nel libro già citato di Knud Arne Jürgensen *The Verdi Ballets* è così completo e insieme perspicuo che non dovrei far altro che tradurlo in italiano. Meglio da solo non riuscirei a fare nulla.

Verdi non aveva nessuna voglia d'inserire un Balletto per l'esecuzione dell'*Otello* (*Othello*) all'Opéra, prevista per il 1894. Quando, assai prima che lo scrivesse, Giulio Ricordi gli propose di prepararlo da subito affinché fosse inserito nella partitura ancora da stampare, rispose:

In quanto al balletto, o meglio *Divertissement*, perché stamparlo? È una concessione (una lacheté) che gli autori fanno a torto all'Opéra; ma artisticamente parlando è una mostruosità. Nel furor dell'azione interrompere con un balletto?!!! L'opera deve stare com'è, inutile quindi stampare il balletto.

Ecco l'energia di un ottantunenne.

Nondimeno ci si misero in tanti che il Maestro dovette convincersi: e compose l'ultima pagina sinfonica della sua vita. Ma

l'iter fu accidentato. Svolgendosi l'Opera a Cipro nel Cinquecento, Verdi per scrupolo subì lo zelo di coloro che si misero a cercargli musica d'epoca o musica etnofonica per creare un pezzo «pittresco» o «d'atmosfera». In principio egli non sarebbe stato contrario. Più varî musicologi reclutati per l'occasione (Chilesotti, Tebaldini) gli mandavano materiale, più scontento era il Maestro. Gli inviarono pure Louis Bourgault-Ducoudray, *Trente mélodies populaires de Grèce & d'Orient*, e il Maestro non ci trovò nulla che valesse al caso. Era sempre più irritato. La situazione venne risolta da una lettera di Giulio Ricordi che deve definirsi geniale: anche perché risponde a verità.

Davvero, Maestro, ch'io non scherzo a proposito delle danze d'*Otello!* - Se nulla s'è riescito a trovare, vuol dunque rinunciarvi?... proprio ciò mi pare impossibile - e non è per scherzare ch'io ripetutamente le dissi che il migliore dei *savants* era ancora Lei - tanto più trattandosi di due o tre piccoli numeri, non di un vero balletto, come quello dei «*Vespri*» o del «*Don Carlos*» - Dal momento che nulla esiste, chi meglio di Lei può creare?... Mandi a carte 49 i *savants* e le loro *trouvailles*, e con una scintilla della di lei fantasia farà saltar fuori i danzatori veneziani, e le fanciulle greche, e le intreccierà poi tutte assieme - e non ischerzo¹.

II

Una partitura sfolgorante

Andò a finire proprio così. Questi Balletti durano sei minuti; c'è tanta musica, dentro, che Verdi, se non avesse preso la cosa a contraggenio, avrebbe potuto scrivere un Poema Sinfonico di carattere orientale che avrebbe sbalordito il mondo. Non desidera, invece, attribuire unità tematica alla composizione, e ostentatamente scrive per «numeri» staccati che posseggono persino un titolo. Parcamente inserisce strumenti esotici. Ma gli strumenti normali a percussione bastano, sia per il rilievo attribuito sia perché a volte si aggiungono gli ottoni trattati come percussioni. S'incomincia con un brano modale d'incerta tonalità (è un Re minore travestito, tutto su «pedale» di dominante, tutto asimmetrico e cromatico che ci senti davvero l'Oriente). L'orchestrazione stridula mette in rilievo l'ottavino. Restiamo sullo

stesso «pedale» (*La*) per la *Canzone Araba* in *La* maggiore: più che una canzone, si tratta di una danza ritmica sempre più insistita fin quasi all'eccitazione dei dervisci, che chiaramente percepisci nelle scalette e nelle dissonanze della parte finale. La straordinaria *Invocazione di Allah* (solo 6 battute) in *La* minore modale è, riccamente ristrumentato con fagotti e corni in prima linea, un omaggio a una delle passioni della giovinezza: *Le Désert* di Félicien David. La *Canzone Greca*, in *Mi* maggiore, è una lenta melodia languida con effetti dei violini e dell'arpa: a misura che si sviluppa e s'allarga, si sviluppa (lo intendo in senso stretto) e s'allarga l'accompagnamento orchestrale, che diviene contrappunto. Ma ne hai una sensazione di *plein air*. Segue *La Muranese*, la ricerca della quale tanto fastidio aveva procurato all'Autore. In realtà, sotto il profilo ritmico si tratta di una Tarantella, come sostiene Jürgensen; e Verdi sapeva troppo bene che la vera Tarantella è in modo minore. Questa, di primo acchito, appare in *Sol* maggiore; in realtà prosegue in un geniale miscuglio maggiore-minore che da Napoli o Palermo ci ritrasporta a Cipro, se non sempre più lontano per l'incredibile giro tonale attraversato. Ma non manca, vera squisitezza, una piccola citazione della *Habanera* di Bizet. L'ultimo pezzo è un *Canto Guerriero*, che incomincia con una melodia bellica intonata da trombe e cornette; diventa poi un'altra corsa sfrenata tipica del combattente arabo, capace dell'attacco turbinoso ma non della costanza sui lunghi tempi della battaglia.

Lo stile di questi *Divertissements* è addirittura avveniristico. Un Verdi quasi sconosciuto, non fosse che per tratti del *Falstaff*, ci si presenta, violento, sensuale, ironico, esotico nella modalità e nelle strutture ritmiche a un tempo. Il brano venne sottovalutato ai suoi tempi finché Toscanini non l'inserì abitualmente nei concerti sinfonici; e più che nel III atto dell'*Otello*, ecco il luogo che la mirabile composizione merita di occupare.

¹ Jürgensen, *op. cit.*, p. 150.

POSTILLA

Verdi italiano

Ho parlato in questo libro di Verdi e la Francia. Desidero chiuderlo con una paginetta su Verdi in quanto italiano.

Ch'egli sia uno dei Padri della Patria, *nulla quaestio*. È stato fra i protagonisti del Risorgimento e ha abbandonato l'attività politica quando ha visto, quasi da subito, che c'era ben poco da fare. Pianse la morte di Cavour ben più di Vittorio Emanuele, che con questa morte, diciamo la verità, s'era levato un peso dallo stomaco. Se Cavour fosse sopravvissuto e avesse governato a lungo, l'Italia di oggi sarebbe migliore.

Il punto è. Voce generale, sovente blaterata, è che Verdi abbia contribuito a «creare» gli italiani, a conformarli al suo modello etico. Tale voce non condivido affatto.

Uomo di poche parole, ferme e ponderate: capace di forte disprezzo verso chi lo meritava, e dotato del coraggio di esternarlo, tale disprezzo, in pubblico e in privato.

Il «Verdi restato contadino» nell'animo e nelle maniere è una sciocca leggenda, a volte da lui alimentata per tener lontani i seccatori. Contadino non fu mai, anche per l'educazione procuratagli da Antonio Barezzi, suo suocero e protettore; divenne, invece, come ripeto più giù, un grande industriale dell'agricoltura a conoscenza delle tecniche più moderne. Apparteneva invece in tutto e per tutto alla Scuola Napoletana. Il suo unico insegnante di composizione fu l'altamurano Vincenzo Lavigna, allievo a Napoli al Conservatorio della Madonna di Loreto di Fedele Fenaroli, uno dei

più dotti teorici del contrappunto del secolo: il quale lo istruì con un'insistenza quasi insopportabile nel Canone e nella Fuga, la vera base della composizione. Quale insegnante fu altrettanto insopportabile col suo allievo Emanuele Muzio, che narra al Barezzi essere, per Verdi, la base del contrappunto, Alessandro Scarlatti, Leonardo Leo, Francesco Durante. *Sufficit?* Socialmente parlando apparteneva a una così alta borghesia da confondersi con l'aristocrazia. Ma frequentare il *monde* non gl'interessava affatto, né ricevere titoli nobiliari.

Uomo per il quale il rispetto della parola data, l'adempimento dell'obbligazione, erano un valore di peso quasi religioso. Gl'italiani hanno sviluppato un'arte per non adempire, sono diventati da fascisti antifascisti in ventiquattr'ore, hanno servito a chi hanno poi fatto oggetto del *codardo oltraggio*.

Uomo per il quale uno dei principali valori era il culto verso i Grandi del passato, e del presente: da Palestrina a Scarlatti a Leo a Rossini a Manzoni. Per noi i nostri Sommi non esistono e, lo ripeto per l'ennesima volta, una Nazione che rinnega le radici è priva di presente e di futuro.

Uomo che, avendo moltissimo guadagnato, seppe diventare un grande industriale agricolo della Nazione. Si preoccupava del benessere dei braccianti, e in questo era oggetto di fastidio da parte dei colleghi. E l'accorto amministratore creò la Casa di Riposo per musicisti anziani, tuttora viva e funzionante¹. L'italiano medio porta i risparmi all'estero.

Parliamo della sua prassi artistica, non del valore della sua arte, ché sarebbe pleonastico. A chi va accostato Verdi? A Virgilio per il culto della *rifinitura* inteso come valore etico, oltre che artistico; per il pessimismo e l'ampiezza universale di vedute; per il senso religioso precristiano della divinità della Natura. A Orazio, per il culto della rifinitura, il pessimismo e la serenità, nonostante tutto: il *Falstaff* ha un *ēthos* oraziano, ma è più pessimista. A Giotto, per tale rifinitura e per il tempo d'incredibile velocità col quale realizzò la Cappella degli Scrovegni, il modello della quale era già tutto nella sua immaginativa. A Machiavelli e Guicciardini per lo spietato

pessimismo, la chiarezza di visione del cuore umano, e tuttavia la volontà di non arrendersi di fronte alla sconfitta certa. A Michelangelo, ancora, per il pessimismo, il culto della rifinitura e il senso della grandezza. Non dirò a Raffaello giacché in ciò, nella rifinitura, nessuno l'ha raggiunto né prima né dopo. A Galileo per la scienza e il coraggio. A Cherubini, per la geniale severità della composizione, che lo faceva ritenere da Beethoven il più grande compositore vivente. A Leopardi: per il pessimismo, la rifinitura, la cultura e il disprezzo verso la *popolace*: leggi il *Discorso sopra lo stato presente dei costumi degl'italiani*. A Manzoni per la conoscenza del «guazzabuglio del cuore umano».

Ora, per l'italiano di ogni epoca, e specie di quella presente, tutto questo è un'eccezione. Eccezione è anche che gli eroi del Carso abbiano permesso a ingrati alleati di vincere la I Guerra Mondiale; eccezione gli eroi che hanno combattuto nell'Africa Orientale e in Russia nella II. Il sol fatto che l'eccezione Verdi e le altre citate siano esistite è un fastidio per il tempo di oggi; ma, tanto, non si ricordano neanche più. Verdi, insieme con i Sommi che ho citati (e tanti potrei aggiungere: penso a Guido Reni col dottissimo e insieme padano *ductus* della sua arte), non è il modello dell'italiano. Ne è l'antimodello. È l'italiano che avrebbe dovuto e potuto essere e non è stato. L'italiano vero ed eterno sono Don Abbondio e Don Rodrigo, due risvolti della stessa persona; quello attuale lo vediamo nelle opere di Fellini e Sordi, anch'essi degni di esser collocati nel pantheon per la spietata visione della realtà.

¹ [Questa dotta nota mi è stata offerta dall'amico Oliviero Marchesi, ed è da lui redatta] Oltre alla Casa di Riposo per musicisti di Milano c'è un'altra grande opera del Verdi benefattore che andrebbe citata: l'ospedale di Villanova sull'Arda (il Comune al quale fa capo la frazione di Sant'Agata, dove il maestro aveva la sua residenza che oggi, come è noto, è una casa museo meta di veri e propri pellegrinaggi da parte di visitatori che giungono da ogni Paese: la località stessa, nella toponomastica ufficiale, è chiamata «Villa Verdi»).

Tu conosci meglio di me la storia di questa istituzione, Paolino, ma permettimi di ricordarla qui per sommi capi: l'ospedale di Villanova, inaugurato nel 1888, fu DONATO alla cittadinanza da Verdi stesso che, dolorosamente colpito dalla tragica morte di uno dei suoi contadini (ferito dalla cornata di un toro, il poveretto fu trasportato all'ospedale più vicino - o, meglio, meno lontano - ma spirò prima di giungervi), volle dotare la comunità di

un ospedale vicino che risparmiasse ai malati e ai feriti il calvario di un lungo viaggio per essere curati. Ebbene, Verdi PROGETTÒ PERSONALMENTE (!!!) l'edificio dell'ospedale, ne seguì i lavori con l'abituale (e implacabile) perfezionismo, lo volle attrezzato e avanzato come il migliore ospedale di città, ne pagò tutte le spese e lo dotò di una tenuta di ben 2800 pertiche (equivalenti a 210 ettari: tanta roba, allora come oggi). Nemmeno un Adriano Olivetti (per citare il prototipo dell'«imprenditore illuminato» del secolo successivo) sarebbe mai arrivato a REGALARE UN OSPEDALE ai suoi lavoratori e alle loro famiglie.

Ma fin qui, Paolino, sono tutte cose a te notissime.

Quello che, invece, non so se ti è noto (e che, in ogni caso, mi piace segnalarti) è che l'istituzione sanitaria voluta da Verdi a Villanova esiste ancora, al contrario di PRESSOCHÉ TUTTI GLI ALTRI ospedali di paese del Nord Italia (vittime di una autentica moria dagli anni Ottanta in qua, per esigenze di «razionalizzazione» forse anche non del tutto ingiustificate: il sistema sanitario ha preferito potenziare gli ospedali grandi e chiudere i piccoli nosocomi di provincia, spesso divenuti, con il passare degli anni, obiettivamente arretrati e inefficienti).

L'ospedale voluto dal Maestro non ha mai chiuso, in 131 anni, perché è sempre rimasto un centro di eccellenza, quale il suo artefice lo aveva voluto, anche se ora non è più un ospedale: è un centro di riabilitazione intensiva (di assoluta eccellenza) per pazienti dalla mobilità ridotta in seguito a ictus, amputazioni e/o lesioni alla spina dorsale. Si tratta di un centro a tal punto avanzato, in questo senso, che è stato chiamato a ospitare il «Centro Italiano Paralimpico del Nord Italia» che sarà inaugurato nel 2022 (lo «sport paralimpico» è quello riservato agli atleti mutilati o disabili, spesso capaci di compensare il loro handicap compiendo incredibili prodezze). Ma, ancora oggi che non è più - tecnicamente parlando - un ospedale, l'istituzione sanitaria creata dal Maestro a Villanova porta ancora (come è giusto) il nome ufficiale di «Ospedale Giuseppe Verdi».

Noterella bibliografica

Nell'ultimo mio libro, *La dotta lira. Ovidio e la musica*, ho tentato di comporre una bibliografia d'una qualche completezza, attesa la rarità del tema trattato. La bibliografia verdiana, come quella wagneriana, secondo dice il Maestro Guido Pannain, è «divagante e sovrabbondante», oltre a esser di tale mole da richiedere un libro a sé. Pertanto, qui mi regolo in questo modo. Non ripeto la citazione dei testi citati nel corso del libro; e mi affido a loro, peraltro diffusi come sono, per la bibliografia ch'essi stessi contengono. Qui mi limito a ricordare, siano o non siano nel corso del libro, alcuni testi che hanno risvegliato un mio particolare interesse.

I libri ottocenteschi e del primo Novecento, validi o meno che siano, si trovano elencati nelle enciclopedie ed è inutile citarli qui. Aggiungo una sommaria nota bibliografica finale. La più importante messa a punto enciclopedica degli ultimi anni è la «voce» su Verdi di Fabrizio Della Seta sia nell'enciclopedia italiana DEUMM sia, soprattutto, nella seconda versione dell'enciclopedia *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, vol. XVI, Kassel, Bärenreiter, 2006. Dello stesso autore si legga *Italia e Francia nell'Ottocento*, Torino, EDT, 1993. Fondamentale è un altro libro di Marcello Conati, *Piegare la nota. Contrappunto e dramma in Verdi*, Firenze, Olschki, 2014. Qualcosa di utile può ancora trovarsi nella biografia di Carlo Gatti e in quella di Aldo Oberdorfer, più volte ristampate. Importante e rigoroso è Frank Walker, *The Man Verdi*, che sfata molte leggende del fantasista Abbiati e altri. Il testo originale è del 1962; è stato ristampato nel 2016, con aggiornamenti, per la University of Chicago Press; la traduzione italiana (Milano, Mursia,

1964), è inattendibile. Importante è il *Verdi Handbuch* a cura di Anselm Gerhard e Uwe Schweikert, Stuttgart, Metzler, 2013. I vari saggi verdiani di Massimo Mila sono raccolti in una silloge postuma dal titolo *Verdi*, Milano, Rizzoli, 2000. Un testo d'importanza storica quanto all'accoglienza delle Opere di Verdi a metà carriera è quello celebre di Abramo Basevi; è stato riedito di recente: Abramo Basevi, *Studio sulle opere di Giuseppe Verdi* (1859), edizione critica a cura di Ugo Piovano, Milano, Rugginenti, 2001. Opere di agile sintesi ma di valore sono Orazio Mula, *Verdi*, Bologna, il Mulino, 1999, scaturita da grande dottrina e in perfetto italiano, e Raffaele Mellace, *Con moltissima passione*, Roma, Carocci, 2013. Opera, si direbbe, con termine abusato, «provocatoria», ma assai stimolante, originale e documentata, è Alberto Mattioli, *Meno grigi più Verdi*, Milano, Garzanti, 2018.

Le «voci» enciclopediche sull'Opera dell'Ottocento, per esempio quelle della Oxford University Press, 10 voll., Milano, Feltrinelli, 1991; Milano, Garzanti, 1992, dovute a insigni studiosi, si sovrappongono nelle epoche e negli argomenti, sì da produrre giudizi estetici difformi. Ricordo infine l'accuratissima ricerca di Knud Arne Jürgensen, *The Verdi Ballets*, Parma, Istituto Nazionale di Studi Verdiani, 1995.

Su Meyerbeer, oltre i lavori fondamentali di Heinz Beckert, si legga almeno: *Giacomo Meyerbeer: A guide to research*, a cura di Robert Ignatius Letellier e Marco Clemente Pellegrini, Cambridge, Cambridge Scholars Publishing, 2007 e Mark Everist, *Giacomo Meyerbeer and Music Drama in Nineteenth-Century in Paris*, New York, Routledge, 2016 (seconda edizione). Sarah Hibberd, *French Grand Opera and the Historical Imagination*, Cambridge, Cambridge University Press, 2009. *The Cambridge Companion to Grand Opera*, a cura di David Charlton, Cambridge, Cambridge University Press, 2003.

Ringraziamenti

Il mio primo grazie deve andare al mio amico del cuore Bruno Piantedosi, il quale per trent'anni, con angelica pazienza, mi ha indotto a riflettere sul *Don Carlos*, che mi rifiutavo di capire. Poi all'amico, ormai vecchio, oltre che caro, Stefano Mazzonis di Pralafera, soprintendente dell'Opéra Royale de Wallonie, il quale, fidando sulla mia parola, ha messo in scena la *Jérusalem* con una sua bellissima regia e splendidamente diretta da Speranza Scappucci; e mi ha commissionato un saggio introduttivo del quale assai mi sono servito nel presente libro. All'amico Sergio Ragni, che mi ha chiarito e documentato i rapporti, e le opinioni reciproche, tra Rossini e Verdi. Infine all'amico Alessio Vlad, che mi ha procurato con pazienza e amicizia molte partiture. Lo stesso debbo a Sandro Cappelletto. E agli altri, che non nomino, che si sono presi il disturbo di leggere il libro e darmi preziosi consigli.

Copertina. Paolo Isotta. Verdi a Parigi. Marsilio. Biblioteca