

GIUSEPPE VERDI

ERNANI

FRA IL CID E IL DON CARLOS

Verso una nuova drammaturgia

Quando il giovane Verdi incomincia la carriera di compositore d'opera, il compito si rivela tutt'altro che facile, e gli anni dopo il 1840 formeranno il periodo più oscuro della sua vita. Rossini si è ritirato dalla carriera dieci anni fa, lasciando una quarantina di composizioni che si impongono come fondamentale punto di riferimento in campo operistico. Egli è conosciuto in tutto il mondo; a Vienna la sua fama ha eclissato persino quella di Beethoven.

Davanti a questo "giovane" pensionato cinquantenne che si trova all'apogeo della sua forza creativa, ogni compositore aspirante non può fare a meno di sentirsi osservato e giudicato dal maestro.

Molto significativa è ad esempio l'estrema prudenza di Bellini, il quale lavora alle sue opere perfezionandole fino al punto da non scriverne in media più di una all'anno, un ritmo che alla sua epoca è quasi sinonimo di sterilità.

Gli anni dopo il 1840 segnano inoltre la piena affermazione del romanticismo musicale col progressivo emergere della musica tedesca, che finirà presto per relegare le altre nazioni in una posizione di secondo piano. È concepibile in Italia un romanticismo come si sta sviluppando nel resto dell'Europa? Sembrerebbe assai improbabile.

In campo musicale come anche in altre forme di espressione artistica l'Italia rappresenta infatti la culla dell'arte barocca, il paese che ha inventato il genere dell'opera. Alla fine del diciottesimo secolo l'opera è diventata parte integrale della vita sociale di tutte le città italiane, e quindi fortemente ancorata in una tradizione ancora molto viva.

Questa situazione incomincia a cambiare durante i primi decenni del diciannovesimo secolo. Durante tutta la sua carriera Rossini non ha mai cessato di esplorare nuove vie nell'opera, scoprendo orizzonti sempre più

lontani.

Quando decide di abbandonare la scena, egli non ha indicato soltanto una direzione precisa da seguire ma un'infinità. I successori si trovano davanti ad un lascito praticamente inutilizzabile perché troppo ricco ed impossibile da assimilare in così breve tempo. Ma la ricerca del "nuovo" - tipica del diciannovesimo secolo - è ormai di rigore, ed ha preso il posto della tradizione del diciottesimo secolo.

ANTONIO BAREZZI



In Francia è di moda la "grand opera", rappresentata dalle opere di Meyerbeer, grandi affreschi storici che ricorrono a scenografie monumentali in cui appaiono grandi masse di cantanti, ballerini e comparse. In Germania Wagner si allontana progressivamente dal modello dell'opera romantica creato da Weber e non tarderà a mettere a punto il suo "dramma musicale", che in campo operistico avrà la medesima funzione del poema sinfonico nell'ambito della sinfonia.

Soltanto in Italia manca un progetto estetico romantico a livello nazionale, e ciò può spiegare i numerosi "brancolamenti" della generazione degli anni dopo il 1840. È vero che nel 1825 Manzoni ha

pubblicato *I promessi sposi* - romanzo chiave del romanticismo italiano - ma la sua opera drammatica, che potrebbe essere di aiuto ai compositori d'opera, si rivela di ispirazione piuttosto neoclassica.

Non ci sorprende quindi che all'inizio della sua carriera Verdi abbia qualche difficoltà a trovare uno stile individuale, e la storia della nascita dell'*Ernani* ne è una testimonianza. Quando il Conte Mocenigo, direttore della Fenice di Venezia, commissiona un'opera per la stagione di carnevale del 1843, Verdi pensa inizialmente ad un *King Lear* basato su Shakespeare, e in seguito al *Corsaro* di Byron.

Già da qualche anno, in seguito alla sconfitta di Napoleone I, la letteratura inglese gode di una grande popolarità sul continente. Per tutta la vita Verdi serberà dentro di sé il progetto di scrivere un *Re Lear*, senza mai realizzarlo.

È in quel tempo che egli giunge in contatto per la prima volta con il librettista Francesco Maria Piave, col quale inizia una straordinaria collaborazione. Piave gli propone un libretto tratto dal *Cromwell* di Victor Hugo, quel brano piacevole e smisurato col quale Hugo esponeva la sua teoria di un nuovo genere drammatico, il dramma romantico.

Tutti questi progetti vengono finalmente accantonati a favore dell' *Ernani* (sempre di Hugo), dramma del quale Verdi riconosce un teatro colmo d'azione. Le esitazioni e le difficoltà che caratterizzano la collaborazione fra Verdi e Piave sono rivelatori: i due uomini erano alla ricerca d'un soggetto nuovo, di alta qualità letteraria.

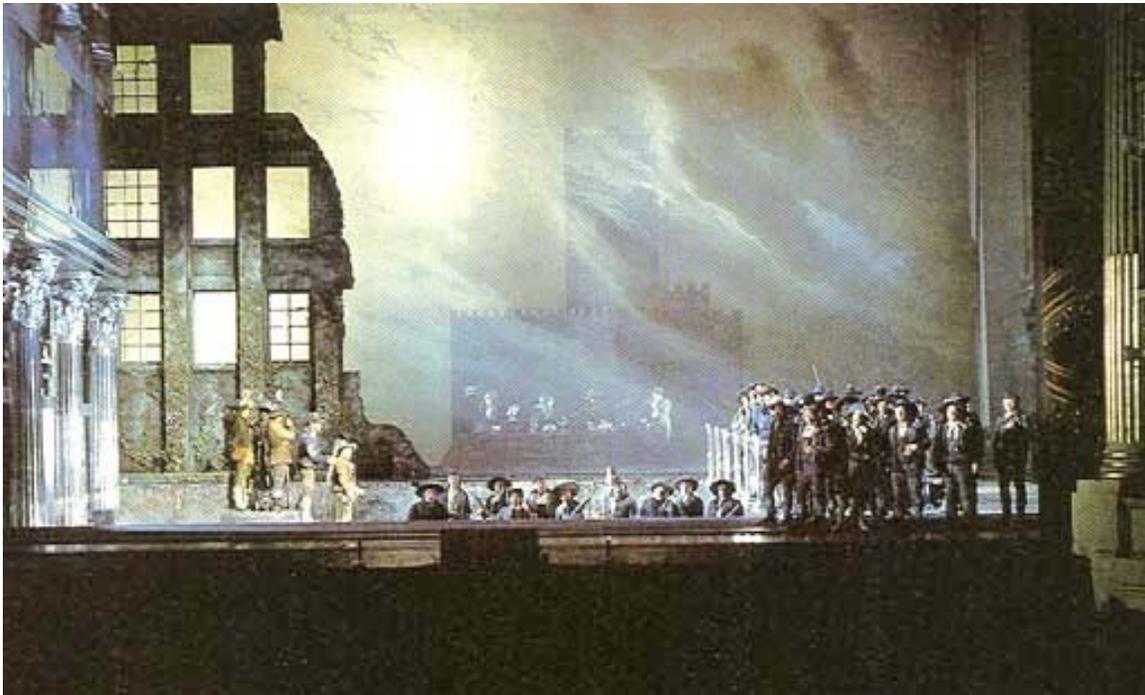
La scelta dell'*Hernani*, pezzo simbolico del romanticismo francese, mostra chiaramente la determinazione di Verdi di condurre l'opera italiana attraverso una nuova via.

La battaglia dell'*Hernani*

Il 25 febbraio 1830 è una data importante nella storia del romanticismo francese: la sera venne rappresentato per la prima volta l'*Hernani* di Victor Hugo alla Comedie-Francaise, provocando lo scandalo più grande che il teatro avesse mai visto.

I sostenitori (fra i quali Alexandre Dumas e Theophile Gautier) e i detrattori vennero alle mani, e la rappresentazione si svolse in un'atmosfera di violenza inverosimile. La censura che aveva appena proibito *Marion Delorme*, aveva finalmente autorizzato l'*Hernani* affinché "il pubblico possa rendersi conto fino a quale punto di smarrimento può arrivare lo spirito umano quando è libero da ogni norma".

FOTO DI SCENA



Da quel momento l'opera era più che attesa: grazie a delle "fughe", alcuni passaggi interi del dramma erano già noti agli oppositori ancora prima della rappresentazione, ed essi non ebbero alcuna difficoltà a fischiare gli attori nei punti strategici che erano stati scelti prima.

Come si potrà immaginare, questo grande "successo come scandalo" assicurò al drammaturgo Victor Hugo una fama eccezionale, e a lunga scadenza lo aiutò a trionfare nella sua battaglia a favore del dramma romantico.

Il punto di partenza nel lavoro di Victor Hugo era il rifiuto dell'eredità della tragedia classica francese, simbolizzata da Racine e giunta agli inizi del diciannovesimo secolo grazie all'intermediario Voltaire. L'astrazione, l'idealizzazione dell'azione e del linguaggio contrastavano in pieno con l'eccesso di emozioni che si attendeva il diciannovesimo secolo, cercando di far rivivere sulla scena gli avvenimenti della rivoluzione e dell'epopea napoleonica.

Questi fatti storici avevano riportato al gusto del tempo il lirismo e l'epopea, che Victor Hugo tentò di introdurre nel teatro. Hugo prese come modello per il suo dramma romantico il teatro inglese elisabettiano, ed in particolare quello shakespeariano, e quello spagnolo del secolo d'oro, dentro al quale si viene letteralmente scaraventati con *Hernani*.

Il futuro imperatore Carlo Quinto è innamorato di una giovane nobildonna, Dona Sol, promessa in sposa a suo zio Don Ruy Gomez de Silva; essa è innamorata, ed il suo amore viene corrisposto dal "fuorilegge" Hernani, in realtà un Grande di Spagna esiliato.

Il nucleo centrale dell'azione è costituito dall'amore dei due eroi, Hernani e Dona Sol (Elvira), dalla rivalità politica fra Don Carlos ed Hernani e dal giuramento che lega Hernani a Silva il quale gli ha salvato la vita. È evidente che l'evocazione di una Spagna cavalleresca e piena di passione, il conflitto fra l'amore di Hernani e il suo dovere, il suo onore, sono elementi che ricordano il *Cid* di Corneille (1636) - il più barocco dei classici francesi - al quale Hugo rende più volte omaggio nel suo dramma. Per quanto riguarda la caratterizzazione psicologica dei personaggi, si possono stabilire i seguenti paralleli:

Hernani - il Cid
Dona Sol - Chimene
Silva - Don Diegue

FIGURINO



Se dal punto di vista dell'azione Silva e Don Diegue hanno ruoli molto diversi, essi tuttavia appartengono alla medesima categoria del personaggio vecchio, nobile e coraggioso.

Hernani, il bandito dal grande cuore assetato di libertà, grandezza e purezza, che rifiuta la viltà della realtà sociale, è un personaggio tipico dell'estetica romantica. Infine, il personaggio del monarca che si traveste per conquistare la donna della quale è innamorato, rappresenta un genere di personaggio fondamentale nell'opera seria: quella del sovrano diviso fra l'amore e la ragione di Stato, il quale finirà per sacrificare la sua passione a favore della ragione.

Questa figura si ritrova in *The Lady of the Lake* di Walter Scott (1810), che fu una grande fonte di ispirazione per Rossini e Schubert. Il paralleli sono facili da stabilire:

Hernani – Malcom

Dona Sol - Ellen

Don Carlos - Fitz-James (Re Giacomo)

Silva - Roderick, o meglio Douglas

Le corrispondenze questa volta avvengono sul piano del discorso drammatico. Infine, ciò che allontana considerevolmente *Hernani* dalla tradizione classica è il quadro storico che presenta l'elezione di Carlo Quinto come Santo Imperatore.

L'atto quarto (la tomba) sposta l'intreccio dei personaggi in secondo piano per concentrare l'attenzione sulla storia. Questa volta è il *Don Carlos* di Schiller (1787) che appare come modello più vicino.

Il soggetto di *Hernani* sembrava dunque predestinato all'opera sotto più di un aspetto. Esso ripete un intreccio che si avvicina molto a quello della *Donna del lago*, riproponendolo secondo i gusti del tempo: la scena della tomba di Carlomagno è concepita completamente nello spirito del grand-opera francese.

Non ci sorprende che in questo dramma Verdi abbia riconosciuto un ottimo libretto potenziale. Adattando il dramma in libretto, Piave cercò di mantenere tutte le scene d'azione, accorciando o sopprimendo quelle che non erano di importanza decisiva nello svolgimento del dramma.

La riduzione in quattro parti avvenne secondo lo schema seguente:

<i>Hernani</i> (Hugo)	<i>Ernani</i> (Piave)
Atto I-II Re	Parte I - Il Bandito
Atto II - Il Bandito	
Atto III - Il Vecchio	Parte II - L'Ospite
Atto IV - La tomba	Parte III - La clemenza
Atto V - Le nozze	Parte IV - La maschera

Nella compressione dei due primi atti di Hugo in una parte unica, Piave fu costretto a sopprimere la scena in cui Don Carlos tenta ancora una volta di sedurre Dona Sol.

A prima vista questa scena sembra ripetere l'azione del primo atto, ma conclude in modo diverso: Don Carlos si trova nel potere di *Hernani* il quale gli lascia salva la vita. Si tratta quindi di una scena essenziale per il ritratto dell'antagonismo fra i due protagonisti. Il conflitto avviene nel campo dell'amore e del potere, ma il piano d'intesa è questo codice d'onore castigliano nel quale si trovano ambedue imprigionati.

In compenso Piave aggiunse una scena per presentare *Ernani* e i suoi rudi compagni, "banditi dei quali il carnefice conosce in anticipo i nomi".

Questa scena consente a Verdi di comporre un'introduzione secondo i

canoni dell'opera italiana, mentre in quell'epoca la scena comica con la quale inizia il dramma di Hugo sarebbe stata assai più difficile da realizzare in musica.

STRALCIO DELLO SPARTITO

5. Cabaletta di Ernani



Oh tu, che l'al-ma a-do-ra, vien, vien, la mia vi-ta in-fio - ra:
per noi d'ogni al-tro be - ne il lo-co amor terrà, a-mor ter - rà.

Il soggetto di *Hernani* ispirò Verdi a creare una musica di grande impeto. Di tutti gli aspetti di questa trama, a quanto pare, Verdi ha mantenuto la giovinezza dei personaggi, la loro grandezza, l'eroismo e la fierezza. Sotto un certo punto di vista fu l'aspetto corneilliano del dramma di Hugo ad entrare nell'opera di Verdi, e ben poco della "novità" del pezzo.

La realizzazione musicale di Verdi è fondata sulla popolarità fra i due affetti dominanti del dramma: l'eroismo dei personaggi (il polo "solare") e l'amore impossibile fra Elvira ed Ernani (il polo "lunare").

Il polo "solare" corrisponde musicalmente alle brillanti cabalette che fanno spiccare la forza ed il virtuosismo della voce (canto di forza). Le figure di Ernani e Silva risaltano in modo singolare grazie all' "O tu che l'alma adora" e "infin che un brando vindice" (che fu aggiunto per le rappresentazioni a Vienna).

In quanto ad Elvira, essa acquista nell'opera di Verdi una grandezza che le manca nel dramma di Hugo, grazie in parte alla superba aria bipartita "Ernani, Ernani, involami", insieme alla cabaletta "Tutto sprezzo che Ernani". L'orchestra sostiene i cantanti con una pulsazione ritmica estremamente dinamica spesso fondata su ritmi di danza.

Il tutto contribuisce a rendere Ernani un'opera assai attraente, e non si può fare a meno di rimanere sedotti dall'abbondanza di colori che si spiegano. Per contro, il triste amore fra Ernani ed Elvira, condannato sin

dall'inizio all'infelicità, viene evocato con il canto *spianato* del cantabile. Il cammino verso la tragica morte di Ernani, accompagnato sin dall'inizio da Elvira, viene dipinto con languore e rassegnazione assolutamente belliniani.

La scena della tomba di Carlomagno richiedeva un trattamento musicale diverso. Don Carlo si ritrova solo mentre in un gigantesco monologo medita sulle glorie e la vanità di questo mondo. In questa declamazione per un defunto, Verdi ricorre ad uno stile declamato che ricorda la preghiera del Mosè di Rossini. Ma a questo punto ci si rende conto che il trattamento musicale non è più all'altezza del dramma originale.

La musica dell'*Hernani*

Il valore intrinseco del dramma di Hugo è infinitamente più grande del suo "successo come scandalo", che finì per eclissare la bellezza dell'opera. Il contributo di Hugo è decisivo tanto sul piano della poesia quanto sul piano scenografico.

La versificazione di *Hernani* dimostra che il dramma è interamente costruito secondo le regole musicali.

Tutte le innovazioni di Victor Hugo rivelano che egli tratta l'alessandrino alla stessa maniera in cui i musicisti all'epoca trattavano la battuta musicale: la sua forma viene mantenuta, ma gli accenti vengono spostati, a volte vengono evidenziati e a volte confusi.

FIGURINO DI CARAMBA



La relazione fra il trimetro romantico e il "taglio" classico all'emistichio, viene rappresentata nella musica dalla relazione fra la divisione ternaria e la divisione binaria, ed è più che legittimo sostenere che i romantici avevano una predilezione particolare per il "3 contro 2".

In quanto ai versi dislocati, che fanno perdere il senso dell'equilibrio fino al punto di creare l'illusione della prosa, la loro importanza non sta nella loro presenza in se stessa, bensì nei punti specifici in cui appaiono all'interno dello sviluppo drammatico.

Esse formano sezioni intere nelle quali il dialogo procede con rapidità seguendo l'azione, e contrastano le sezioni liriche in cui la metrica (all'opposto) diventa regolare e serve come punto fisso per l'espressione lirica.

Qui ritroviamo l'alternanza fra il recitativo e i pezzi chiusi caratteristici dell'opera italiana. L'azione, che segue il cammino accidentale dei protagonisti e quindi della folla, viene trattata con un verso dislocato (prosaico) che riprende la malleabilità prosodica del recitativo italiano in endecasillabi.

Al contrario, quando si affrontano numerosi personaggi con piedi

simmetrici, il dialogo volge alla sticomitia, distribuzione alternata e rapida di risposte, che corrisponde al concertato dei finali d'opera, oppure al tempo di mezzo dei pezzi chiusi. Infine i momenti lirici vengono riservati ai personaggi soli (monologhi) oppure ai dialoghi che si sviluppano in veri e propri duetti.

Qui la metrica diventa estremamente regolare e la poesia si trasforma in canto. Corneille aveva già fornito un esempio di un modo di scrivere molto simile con le stanze del *Cid*. Con Hugo il procedimento diventa sistematico. I tre momenti di intimità fra Hernani e Dona Sol sono tre veri e propri duetti d'amore (atto secondo, terzo e quinto).

Una tale corrispondenza fra il modo di scrivere letterario e la composizione musicale è un prodotto del caso, o si tratta forse di un raggiungimento consapevole da parte dell'autore?

Se Hugo non si è espresso in materia, Vigny ha rilevato con chiarezza una simile corrispondenza all'opera di Shakespeare. "I passaggi in prosa corrispondono ai recitativi e i passaggi in versi corrispondono alle arie", dichiara Vigny nella sua *Lettre a Lord.....*, che serve da prefazione al suo adattamento dell'*Otello* di Shakespeare, rappresentato al Teatro-Francese nell'ottobre 1829, qualche mese prima del debutto di *Hernani*.

Era quindi relativamente facile per Verdi trasportare questi impliciti "dati" musicali, realizzandone pienamente il potenziale.

La struttura del numero 4 (*Scena: duetto, indi terzetto*), ad esempio, riprende quella dei passaggi corrispondenti di Hugo.

Ma certi altri aspetti del linguaggio di *Hernani*, di natura non musicale, sorpassavano le possibilità del linguaggio dell'opera italiana dell'epoca. L'eloquenza di Hugo, che s'imbarca in grandi tirate oratorie, deriva in linea diretta dall'eloquenza rivoluzionaria, dall'arte del tribuno.

Essa alimenta il monologo di Hernani che chiude l'atto primo, e anche il grandioso monologo di Don Carlos davanti alla tomba di Carlomagno nell'atto quarto.

Paradossalmente l'opera, dominio privilegiato dell'espressione solistica, negli anni del 1840 era ancora piuttosto maldestra ed incapace di rendere giustizia a questi brani di grande eloquenza. Bisognava attendere il monologo dell'*Olandese nel Vascello fantasma* per avere una musica che fosse degna di un monologo di *Hernani*.

Ciononostante, la poesia dell'ombra e delle luci e la ricerca dell'eternità, gli elementi che formano i tre duetti fra Hernani e Dona Sol, vibrano come nella musica dell'invocazione alla notte nel secondo atto del

Tristano. In conclusione *Hernani* si dimostra un poema troppo ricco per il giovane Verdi. Se il soggetto sembra più adatto per Wagner, è perché questi riuscì a sviluppare i mezzi per esprimere certi sentimenti che l'opera italiana non era ancora in grado di esprimere.

Wagner sostituisce il cantabile del prezzo chiuso con "melodia infinita" che gioca sulla perdita del senso di pulsazione, della "espansione" del tempo, in un momento in cui l'opera italiana era alla ricerca dell'emozione tramite la morbidezza del suono.

FOTO DI SCENA



Per i grandi passaggi di declamazione Wagner crea una declamazione musicale in cui il messaggio semantico viene assicurato dalla voce, mentre il contenuto estetico viene comunicato essenzialmente dall'orchestra. Praticamente l'opera italiana non aveva una risposta per questo problema, e proponeva - come soluzione di ripiego - la cabaletta. Nulla in *Ernani* ci fa sospettare che più tardi Verdi avrebbe esplorato un sentiero nuovo con un'opera capace di accogliere tutta la ricchezza poetica di Victor Hugo.

Col *Rigoletto* Verdi vi riesce alla perfezione: Victor Hugo sarà costretto ad inchinarsi davanti al celebre quartetto e a riconoscere l'infinita superiorità della polifonia musicale, che consente a vari personaggi di esprimersi contemporaneamente senza il pericolo di degenerare in cacofonia.

Sarà soprattutto nel *Don Carlo*, dal soggetto molto simile a quello di *Hernani*, che alla fine Verdi scoprirà una drammaturgia all'altezza del dramma in prosa romantico. I duetti fra Don Carlo ed Elisabetta sono una perfetta illustrazione della poesia dell'ombra e della ricerca dell'eternità.

I monologhi di Elisabetta e di Filippo II sono colmi di questo respiro "oratorio" che il Carlo di *Hernani* non aveva ancora trovato. Certo Verdi aveva composto *Ernani* troppo presto, ma certamente questa tappa gli fu necessaria per arrivare al più grande dei suoi capolavori, il *Don Carlo*.

LA TRAMA

PARTE I

Dopo che suo padre, il Duca di Segovia, è stato ucciso dal padre di Don Carlo, Don Giovanni d' Aragona si è dato al banditismo, inseguito instancabilmente dagli emissari del re.

Ha trovato rifugio sulle alture delle montagne aragonesi, dove, sotto il nome di Ernani, fa capo a un gruppo di ribelli. Ernani ama la bella Dona Elvira, la quale, benché promessa al vecchio Don Ruy Gomez de Silva, è ugualmente innamorata dell'avvenente capobanda. Ma il re, Don Carlo, si è pure invaghito di Elvira.

Al castello di Silva, all'imbrunire, Elvira si trova sola nella sua camera. Don Carlo, che ha imitato il segnale di Ernani per entrare negli

appartamenti di Elvira, la raggiunge e le fa un'appassionata dichiarazione d'amore. Siccome lei lo rifiuta, lui si prepara ad usare la violenza quando giunge Ernani, penetrando da un ingresso segreto.

Sorge una lite fra i due rivali, quando appare Silva. Costui non ha riconosciuto il re, e si prepara a sfidare a duello i due seduttori per vendicare quest'offesa; ma il re si fa riconoscere e finge di essere venuto a consultare Silva a proposito dell'imminente elezione del nuovo imperatore. Poi permette ad Ernani di sfuggire alle ire di Silva, riservandoselo così per la sua vendetta personale.

BOZZETTO PARTE II



PARTE II

Credendo a delle voci sulla morte di Ernani, Elvira ha acconsentito alle nozze con Silva. La vigilia delle nozze tutto il castello è in festa quando Ernani, inseguito dalle truppe reali, si presenta alle porte del castello, travestito da pellegrino, e chiede ospitalità.

Informato della novità del matrimonio di Elvira, rivela la sua identità a Silva e gli chiede di essere consegnato al re, preferendo la morte ad una vita senza la sua amata.

Fedele alle leggi dell'ospitalità, Silva rifiuta e si rende tanto servizievole da armare le torri del suo castello per proteggere il suo ospite. Quando ritorna dopo aver dato gli ordini, trova Elvira tra le braccia di Ernani.

L'arrivo del re con le sue truppe gli impedisce di dare libero sfogo alla sua ira; rimanda Elvira nei suoi appartamenti e nasconde Ernani dentro ad un armadio segreto.

Il re insiste finché Ernani gli si volge contro e lo minaccia di morte, ma Elvira viene a gettarsi ai suoi piedi per implorare la clemenza. Commosso, il re abbandona Silva, ma porta via Elvira come ostaggio.

Partito il re, Silva libera Ernani e lo sfida a duello.

Ernani rifiuta, poi rivela a Silva che il re ama anch'esso Elvira e gli propone un patto: si alleeranno contro il re per liberare Elvira, e una volta salvatala, Ernani si consegnerà alla vendetta di Silva.

Pertanto gli dà il suo corno da caccia e giura di uccidersi il momento stesso in cui sentirà suonare quel corno.

PARTE III

Silva ha fomentato una congiura contro il re e si sta svolgendo una riunione ad Aguisgrana, nella cripta dove si trova la tomba di Carlomagno.

Il re deve morire; si sorteggia chi dovrà ucciderlo: la sorte cade su Ernani. Ma il re ha fiutato il complotto e, conoscendo il posto e l'ora della riunione segreta, si è nascosto nella tomba di Carlomagno.

Il rimbombo del cannone lo informa che egli è stato eletto imperatore, ed improvvisamente appare agli occhi dei cospiratori stupiti, i quali credono di vedere il fantasma di Carlomagno.

Nello stesso momento, gli elettori invadono la cripta per rendere omaggio al loro nuovo imperatore, Carlo Quinto. Ernani rivela allora la sua vera identità, Don Giovanni di Aragona, Duca di Segovia e Cadona, e reclama il diritto di morire con gli altri cospiratori nobili.

Ma dando ascolto alle ardenti preghiere di Elvira, e desideroso di inaugurare il suo governo imperiale con un atto di clemenza, Carlo perdona tutti, restituisce i suoi titoli a Ernani e lo riunisce ad Elvira.

PARTE IV

Elvira ed Ernani hanno festeggiato le loro nozze, e viene organizzato un grande ballo al castello di Ernani in Aragona. Ma Silva non ha dimenticato la sua vendetta e, nascosto nei giardini del castello, aspetta che appaiano i due amanti sulla terrazza.

Lì, al momento più dolce della loro felicità, fa suonare il corno fatale. Ernani, troppo cavaliere e fedele al proprio onore per mancare di parola, si pugnala davanti al crudele vecchio e ad Elvira, la quale sviene sul suo corpo.

BOZZETTO PARTE IV

