

Michele Girardi

Ernani, il tempo degli ideali

Uno dei presupposti per comprendere e amare *Ernani*, che debuttò alla Fenice di Venezia il 9 marzo 1844, è quello di accettare, sia pure nella finzione, l'inviolabilità dei patti basati sull'onore all'interno di un codice cavalleresco sempre immanente all'azione, anche quando basterebbe poco per rendere meno amara la sorte di chi li ha contratti. Don Giovanni d'Aragona, smessi i panni del proscritto Ernani, si appresta al talamo, quando una maschera nera, che s'aggirava furtiva tra gl'invitati alla festa, trae un corno dal domino ed emette un Si naturale: quel suono obbliga il tenore ad uccidersi a causa d'un giuramento avventato, e a nulla vale rivolgere al rivale Silva una preghiera sentita e del tutto condivisibile, «lascia ch'io libi almeno / la tazza dell'amor». Ben pochi spettatori, vista la situazione, troverebbero da ridire nemmeno sulla decisione che la sposa, rientrata precipitosamente, prende d'impulso, dopo avervi premessa una doverosa constatazione: «Presso al sepolcro mediti, / compisci tal vendetta!... / La morte che t'aspetta, / o vecchio, affretterò».

Ma l'eroe terrà fede al giuro, perché questo è il suo destino, e anche Elvira, giunta a un passo dal coronare il suo sogno di felicità, si arrenderà alla legge inviolabile dell'onore, assistendo impotente alla morte del suo uomo che, già agonizzante, detta l'ultimo patto dell'opera proibendole il suicidio, sia pure sommessamente.

Certo, oggi viviamo in un mondo dove valori come questi sono distanti anni luce dalla coscienza collettiva (e mai, talora a torto, praticati), così come è sempre più lontano il codice melodrammatico

che governa le sorti dei protagonisti di *Ernani*. Ma con quale determinazione Verdi attua in questa partitura una drammaturgia musicale messa a punto in ogni dettaglio e dominata da impulsi melodici e ritmici folgoranti, tanto che l'opera ci pare la *summa* di tutte le istanze del primo romanticismo musicale italiano, che rappresenta a pieno titolo, ma soprattutto, o proprio per questo, la più forte premessa degli sviluppi futuri del teatro verdiano.¹

Si guardi in questa chiave alle prime battute del preludio (esempio 1), dove appare un tema-motto che determina inesorabilmente la prospettiva tragica all'intera opera, perché anticipa la melodia del giuramento d'Ernani (esempio 3):

ESEMPIO 1²

Ernani, preludio, bb. 1-4

ESEMPIO 2

Rigoletto, preludio, bb. 1-4

¹ È il caso di rammentare che Bellini aveva pensato, in alternativa a *Sonnambula*, di musicare *Hernani* (1830) di Victor Hugo.

² Gli esempi musicali sono tratti da GIUSEPPE VERDI, *Ernani*, partitura d'orchestra e commento critico a cura di Claudio Gallico, Chicago-London-Milano, The

La prima tromba e il primo trombone in ottava intonano figure puntate tesissime (semiminima col doppio punto e biscroma) sopra un inquietante tappeto degli archi in vibrato, *pianissimo* in *crescendo*, mentre il cupo rullo del timpano rende il momento più fatidico: è il più chiaro anticipo dell'*incipit* di *Rigoletto* (cfr. esempio 2), seconda opera che Verdi trasse da una *pièce* di Hugo e anch'essa destinata al Teatro La Fenice di Venezia (1851). Non è una similitudine dovuta solo al lapidario tono di declamazione dei due ottoni, alla disposizione dei timbri e alle analogie nella dinamica, ma anche alla funzione decisiva che questo tema-motto assumerà nel corso della vicenda, una volta che la parola ne avrà reso esplicito il significato. Come nel *Rigoletto* quegli squilli scandiscono il metro di versi di là da venire («Quel vecchio maledivami ...») e assumono per metafora il ruolo di incarnare la maledizione, concetto chiave del lavoro,³ qui tromba e trombone precorrono la melodia in Fa minore che Ernani intonerà nel finale della parte seconda (n. 9, duetto), accompagnato dall'impasto sacrale degli ottoni, giurando di uccidersi non appena udrà il suono del corno ch'egli ha consegnato, come pegno, al suo carnefice implacabile Silva:

ESEMPIO 3

Ernani, II, n. 9, bb. 72-75

Ernani

nel mo-men - to in che Er - na - ni vor - rai spen - to,

University of Chicago Press-Ricordi, 1983; e da ID., *Rigoletto*, Milano, Ricordi, © 1914, rist. 1980 (la riduzione, a cura di chi scrive, è in suoni reali).

³ Cfr. MICHELE GIRARDI, «*Thou wouldst make a good fool*» – Egli è «*Delitto*», «*Punizion*» son io»: *Due facce di Rigoletto*, in *Verdi-Studien. Pierluigi Petrobelli zum 60. Geburtstag*, a cura di Sieghart Döhring e Wolfgang Osthoff con la collaborazione di Arnold Jakobshagen, München, G. Ricordi & co., 2000, pp. 153-177.

Anche in *Ernani* il preludio si presenta dunque come l'argomento di una tragedia che si svilupperà su un percorso obbligato, tracciato da precisi richiami musicali – ed è novità di non poco conto, anche se non perfettamente messa a punto come in *Rigoletto*, dove il motto della maledizione torna ripetutamente. In *Ernani*, dove tutto accade con la velocità del vento e in accelerazione continua, il tema-motto ricompare per la terza e ultima volta nella «Scena e terzetto finale» dell'opera, preceduto dal Si naturale del corno, un suono isolato che giunge come un incubo dal passato e che il protagonista interpreta per sinestesia, delirando («È il vecchio!... il vecchio... mira!...»). Stavolta è Silva che lo intona nella tonalità di Si minore che scaturisce dal suono isolato, segnando l'epilogo tragico della vicenda.

II

Se la prospettiva poc'anzi abbozzata si estende alla costellazione dei personaggi nel loro interagire, non mancano gli esempi di continuità con la tradizione romantica, e al tempo stesso prolettici del melodramma 'realistico'. Prendiamo in considerazione, nel secondo campo, il *tópos* della festa, tra quelli più ricorrenti nel teatro verdiano, di cui *Ernani* fornisce ben due esempi, all'apertura del sipario nella parte seconda e quarta: entrambe celebrano la medesima occasione, cioè il matrimonio di Elvira, e sono animate dalla presenza della banda dietro le quinte, a simulare uno spazio diverso da quello del palcoscenico.

Nella parte seconda, che ha luogo nel palazzo di Silva, la banda accompagna il coro iniziale interagendo con l'orchestra (quasi sempre in gioco antifonale), come accadrà, ancora una volta, nel primo quadro di *Rigoletto*; e una spensieratezza simile promana inoltre la frivola musica da ballo in 2/4 dettata dalla banda, ch'è preludio a sviluppi sinistri: nel caso di *Ernani* l'apparizione di Elvira in abito da sposa mentre il tenore, in veste di pellegrino, sta chiedendo ospitalità a Silva, un evento che avrà la sua pesante ricaduta nella scena del

pegno⁴– in quello di *Rigoletto* il corteggiamento del duca, che porterà, in virtù delle sue abitudini libertine, alla maledizione di Monterone e alla perdita di Rigoletto.

Il coro d'apertura della parte conclusiva («Oh come felici gioiscono gli sposi!»), invece, è accompagnato esclusivamente dalla banda (n. 13. festa da ballo: «Da una sala a sinistra di chi guarda odesi la lieta musica delle danze»), che esegue un bolero in Mi bemolle maggiore (piccolo esempio di 'color locale': siamo pur sempre nel cuore dell'Aragona). Ma non appena «compare una maschera tutta chiusa in nero domino», Verdi passa alla relativa minore, e Silva, maschera losca assetata di sangue, viene come inquadrato da un riflettore musicale, che scava nel suo animo e ne illumina le malefiche intenzioni. Questa strategia fa tornare in mente il procedimento che il compositore avrebbe impiegato nella festa eponima di *Un ballo in maschera* (1859), dove si compirà «una vendetta in domino»: la banda accompagna il coro esultante in Si bemolle maggiore («Fervono amori e danze»), ma quando Renato e i congiurati si aggirano per la sala alla ricerca affannosa della preda vengono seguiti in tutti gli angoli dal suono della banda che, anche qui, li mette a fuoco virando al relativo minore (Sol).

Se quelli esposti sono esempi lampanti di stilemi destinati a raffinamenti successivi, la continuità tra *Ernani* e i primi lavori si palesa in scorci improntati al linguaggio del folgorante successo colto con il *Nabucodonosor*, la cui cifra emerge nel «tempo di mezzo» della cavatina n. 2 di *Ernani* («Si rapisca») – dove si anticipa anche un primo assaggio di quell'ironia grottesca dei sicari di *Macbeth* dai ribelli che circondano di affetto e valore il protagonista: «Quando notte il cielo copra» –, ma soprattutto nel grande *crescendo* corale con ripresa («Più d'ogni altro vagheggia il furore»), un brano incalzante che chiude la parte prima, dopo che Carlo («Vedi come il

⁴ In questa apparizione improvvisa di Ernani, con conseguente equivoco sulle virtù della sposa, non manca il fantasma di Edgardo che, in *Lucia di Lammermoor*, fa il suo ingresso proprio quando lei ha appena firmato il contratto nuziale.

buon vegliardo»), smessi i panni dell'incognito, ha palesato la sua vera identità (1.10).

Si respira già l'aura del *Trovatore*, invece, nella situazione in cui erano incappati soprano tenore e baritono nel corso delle scene immediatamente precedenti (1.8). Mentre Carlo sta tentando di sedurre Elvira piomba Ernani e il duetto si trasforma in terzetto, come accadrà nel finale primo del *Trovatore*: anche qui il tenore entrerà in scena quando è già iniziato il confronto fra soprano e baritono (che detiene il potere assoluto e vuol valersene a scopi seduttivi), pronto a battersi. In omaggio alla sua dignità regale («Tu sei Ernani»), Carlo esibisce un comportamento più nobile del conte di Luna (sprezza l'ignobile rivale in quanto re, mentre Luna, *vilain* fino in fondo, vorrebbe morto Manrico, e sfoggia un accento sanguinario sostenuto da pulsioni dinamiche ben superiori). La somiglianza trova anche un riscontro musicale nell'*a due* di Ernani ed Elvira all'ottava, che rispondono a Carlo (e sarà uguale la disposizione nel *Trovatore*). Anche in questo scorcio la mano di Verdi è sicura, e il flusso dell'invenzione memorabile.

III

Del melodramma romantico *Ernani* ha ereditato la fragranza melodica di numerosi passaggi elegiaci e appassionati, e una struttura basata sull'acceso confronto fra quattro personalità dai tratti scolpiti nel marmo, ma con i nervi a fior di pelle. L'opera è divisa in quattro parti, ciascuna con un titolo che ne chiarifica, all'uso di Temistocle Solera e, soprattutto, di Salvatore Cammarano, il contenuto (e, per quel che riguarda Piave, autore del libretto di *Ernani*, l'impiego di una tale struttura è una rarissima eccezione).⁵ L'accelerazione

⁵ Forse Piave, alle sue prime esperienze come librettista, più che alla prassi dei colleghi fu attento alla *pièce* di Hugo, i cui cinque atti portavano tutti un sottotitolo, nell'ordine: 1. *Le Roi* 2. *Le bandit* 3. *Le vieillard* 4. *Le tombeau* 5. *La noce*. Il

drammatica è evidente dalla proporzione tra le parti:

| | | | |
|-------------|-------------------------|-----------|--------|
| Esposizione | i: <i>Il bandito</i> | nn. 1-6 | 38 % |
| Peripezia | ii: <i>L'ospite</i> | nn. 6-9 | 26.5 % |
| | iii: <i>La clemenza</i> | nn. 10-12 | 19 % |
| Catastrofe | iv: <i>La maschera</i> | nn. 13-14 | 16.5 % |

L'esigenza di concisione che Verdi mette qui in atto trova riscontro anche nella distribuzione e nella forma dei singoli numeri di cui si compone la partitura, molti dei quali sono analizzabili secondo gli schemi della cosiddetta «solita forma», anche se restano più vicini alla norma dell'aria in due tempi, viste le dimensioni ridotte della sezione che separa i due movimenti («tempo di mezzo»)⁶.

Ciò non implica affatto né mancanza di rifiniture né di approfondimento psicologico: Verdi preferisce lasciare alla dialettica tra i singoli numeri, come espressione più autentica di un personaggio, il compito di determinare le direttrici del dramma. Si ascoltino le due cavatine degli amanti che seguono il coro iniziale: nonostante siano separate da un cambio di scena (dalle montagne dell'Aragona dove il tenore bivacca coi suoi fidi si entra nelle sale del Castello di Silva) esse

calcolo delle proporzioni tra le quattro parti è stato fatto sulla base dei tempi medi di un'esecuzione (e non del numero delle battute).

⁶ Ecco la «solita forma» di un numero d'insieme (quelli solistici omettono di solito il n. 1, tra parentesi la denominazione delle sezioni delle arie): 0. *Scena*, dove l'azione viene preparata 1. *Tempo d'attacco*, cioè un'azione cinetica che porta a un 2. *Concertato* (o *Adagio*), cioè un movimento lento, con carattere statico, seguito da un 3. *Tempo di mezzo*, dove l'azione torna cinetica e spinge verso una 4. *Stretta* (o *Cabaletta*), cioè un movimento dall'agogica di solito veloce (con importanti eccezioni) ma dal carattere statico. Adotto qui, e altrove la griglia analitica proposta da HAROLD POWERS («Melodramatic Structure». Three Normative Scene Types); cfr. «*La solita forma*» and «*the uses of convention*», in *Nuove prospettive della ricerca verdiana*, Parma-Milano, Istituto di studi verdiani-Ricordi, 1987, pp. 74-109 (anche «Acta musicologica», LIX/1, 1987, pp. 65-90), e particolarmente la tavola 1, p. 106.

mostrano evidenti segni di affinità, specie se si confrontano i movimenti conclusivi, entrambi in Si bemolle maggiore (Ernani: «O tu che l'alma adora vien» – Elvira: «Tutto sprezzo che d'Ernani»), cantati tra sé come in un attimo d'esaltazione e staccati al tempo di *Allegro con brio*. I brani ritraggono due amanti che non possono rimanere divisi ancora a lungo, impazienti e animati dal più pieno slancio passionale. Semmai Elvira motiva meglio il fascino che esercita sugli uomini – ricordiamoci che tutti e tre i ruoli maschili sono antagonisti nell'amore per lei – esibendo una coloratura espressiva di conio nuovo che spazia per tutta la gamma, e valendosi di una sezione introduttiva più ampia e rifinita (canta una scena, invece di un recitativo come il compagno).⁷ Tuttavia la contesa per aggiudicarsi il suo amore non può dar esito a sorprese, e passaggi come questo, estrapolato fra tanti, non lasciano dubbi su chi sia il prescelto della donna:

ESEMPIO 4

Ernani, I, n. 3, bb. 133-138

Elvira

vo - la, o tem - po, al co - re a - man - te è sup - pli - zio l'in - du - giar,

e si osservi, in particolare, l'impiego delle pause, che paiono quasi mimare l'affanno amoroso, e l'ascesa volitiva al Do acuto che spezza ogni indugio. Una simile adesione al testo, realizzata coi tratti di uno stile alto, non si era ancora udita sulle scene italiane.

A questi due ritratti segue l'ingresso del terzo personaggio principale, Carlo re di Spagna, che non si presenta intonando un'aria,

⁷ Molti meriti andranno riconosciuti alle doti vocali di Sophia Löwe, prima interprete di Elvira e di Odabella in *Attila*, la successiva opera di Verdi per La Fenice di Venezia (1846).

ma per cantare una scena prima d'ingaggiare un duetto con Elvira, numero che all'arrivo repentino di Ernani evolve, senza soluzione di continuità, in un terzetto. La contrapposizione fra Carlo e Elvira è nettissima, e ancora una volta realizzata grazie a mezzi musicali. Si riascolti l'*incipit* del cantabile in Si bemolle maggiore del re («Da quel dì che t'ho veduta»), che richiama languide melopee belliniane, e immediatamente dopo Elvira che gli contrappone il suo «Fiero sangue d'Aragona» in Si bemolle minore (il primo bolero dell'opera, ricco di esuberanti passaggi melismatici, che fanno risaltare appieno il fascino della spagnola dal *sangre caliente*). La musica ispirata di Verdi rafforza la sincerità dell'amore del sovrano per Elvira, che è anche un sentimento solido su cui appoggiare la successiva maturazione di Carlo: mentre gli altri protagonisti rimarranno arroccati sulle loro posizioni fino al termine della vicenda, la personalità del baritono sarà l'unica a evolvere positivamente. Dopo aver umiliato Silva ed essersi concesso l'abbandono sensuale della scena e aria n. 8 (in particolare la cabaletta in Si bemolle maggiore «Vieni meco sol di rose», 11.11), Carlo, attraverso la rinuncia al coronamento della propria felicità amorosa, raggiungerà, nella parte terza, la statura di un vero uomo di stato, che cancella con un atto di clemenza una legittima vendetta contro i congiurati, per poter essere imperatore degno di Carlo Magno.⁸

Silva, invece, fa il suo ingresso in scena in una situazione decisamente imbarazzante per lui, in procinto d'impalmare la bella Elvira («Che mai vegg'io! nel penetral più sacro / di mia magione [...] / due seduttori io scorgo?», 1.9), pure, a differenza del re, dispone di un suo numero solistico, ch'è la sezione iniziale del finale primo. Il cantabile in La bemolle maggiore («Infelice e tuo credevi») è impregnato di una malinconia suadente, che subito ci porta a comprendere le ragioni di un vecchio ancora capace di provare un sentimento possen-

⁸ Impossibile non riflettere sul fatto che il terzo pretendente, pur potendo prendere esempio da Carlo (Silva è uno tra i principali congiurati che vengono graziati), non voglia imitarne le gesta.

te, nonostante qualche verso possa essere recepito nelle sue sfumature più grottesche («Del tuo crine fra le nevi / piomba invece il disonor»). Nelle recite milanesi (3 settembre 1844) la presenza del basso si arricchì di una cabaletta, «Infin che un brando vindice» proveniente dall'*Oberto*, che si è imposta stabilmente nell'elenco dei brani grazie anche allo straordinario andamento marziale. Il brano è trascinate fin dall'impulso ritmico iniziale, che fissa un'energia affatto senile e aiuta a comprendere meglio l'ostinazione di Silva per la vendetta, che si preserva intatta sino al finale dell'opera, poiché le sue aspirazioni alla felicità coniugale subiscono un colpo mortale a causa del rivale.⁹

Si valuti ciò che accade nella parte seconda, dove Silva difende il diritto di considerare sacra l'ospitalità concessa ad Ernani sotto il suo tetto, anche a costo di perdere Elvira ma, una volta uscito di scena il re, sfida subito il giovane 'pellegrino' a duello. Solo il corno che riceve in pegno dal protagonista, uomo d'onore al par suo, gli consente di far fronte comune per portare a termine intanto la sua vendetta contro il sovrano rapitore. Ma poco prima, cedendo allo strapotere di Carlo, ne aveva implorato la pietà intonando una frase quasi *en passant*, un semplice passaggio di riconduzione da La maggiore, al Do dominante fino alla nuova tonica (Fa minore), secco, ma capace di strappare le lacrime per l'intensità con cui arriva, come una ricaduta impotente:

ESEMPIO 5

Ernani, II, n. 8, bb. 183-187

Silva

The musical score is written on a single staff in bass clef. It begins with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The melody starts with a quarter note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. There is a fermata over the C5 note. The melody then continues with quarter notes B4, A4, G4, and F#4. A slur covers the next four notes: G4, A4, B4, and C5. The piece concludes with a double bar line, followed by a key signature change to one flat (F) and a common time signature (C). The final notes are quarter notes G3, F3, and E3.

non mi vo - ler fe - rir, no, no, no, no... Ah, i - o l'a-mo...

Se un amore è espresso in modo così forte da muovere la pietà di chi

⁹ Giustamente l'edizione critica lo riporta nell'appendice, ma è ben difficile che un basso rinunci a un'occasione così preziosa di sfoggiare le sue doti.

ascolta, è comprensibile che la disillusione possa spingere un uomo d'onore fino a causare la morte di chi gli ha causato una perdita irreparabile. Com'ebbe a scrivere Benjamin Constant: «L'amour est de tous les sentiment le plus égoïste, et, par conséquent, lorsqu'il est blessé, le moins généreux».

IV

Il luogo più sperimentale della partitura è la parte terza, forse perché qui Verdi affronta uno tra i punti nodali della sua arte, quello del potere, ma con prospettive diverse rispetto alle opere precedenti. I «sotterranei sepolcrali che rinserrano la tomba di Carlo Magno in Aquisgrana» trovano la loro cifra sonora nel preludio affidato all'impasto cupo di due clarinetti e due fagotti che accompagnano la melodia in Do minore del clarinetto basso, introducendo Carlo.

Prima di celarsi nella tomba del fondatore del Sacro Romano Impero per sorprendere i congiurati, il baritono intona un monologo in cui riflette sui valori effimeri («Scettri!... dovizie!... onori!... / Bellezza!... gioventù! che siete voi?») e risolve di congedarsi dai beni terreni. «Oh de verd'anni miei», *Andante mosso* in La bemolle maggiore, con l'accompagnamento sommesso di tre violoncelli e d'un contrabbasso solo, culmina nella più fremente esaltazione:

ESEMPIO 6

Ernani, III, n. 10, bb. 88-92

Carlo

ah! e vin-ci-tor de' se-co-li il no-me, il nome mi-o fa-rò,

Il nome, affermato di slancio nel Fa acuto, trionferà poi nel segno della rinuncia, ed è questo il significativo preludio all'atto di clemenza che Carlo userà ai congiurati, per governare degnamente come Carlo Quinto Imperatore ispirandosi a Carlo Magno.

Dal canto loro, i convenuti, prima di essere colti sul fatto, intoneranno uno tra i cori più celebri di tutto il Risorgimento, quel «Si ridesti il Leon di Castiglia» che avrebbe trascinato l'animo dei veneziani sin dalla prima del 1844, e successivamente, nel giro di pochi mesi, quello degli italiani. Pagine esaltanti, senza dubbio, ma non di rivoluzione si tratta, bensì di congiura (ch'è affare più sordido), inoltre Ernani, per dividere la sorte che spetta al suo rango (la scure), rivela finalmente la sua vera identità di Grande di Spagna, Don Giovanni d'Aragona. Ma tanti ruggiti s'infrangono alla richiesta di grazia che Elvira invoca, e il sovrano concede rivolgendolo una preghiera alla tomba dell'Imperatore defunto («Oh sommo Carlo») con l'accompagnamento dell'arpa, ed esaltandosi nel ravvedimento, tanto che concede alla coppia Elvira-Ernani di coronare il loro sogno d'amore.

Una tale svolta, che ci mostra come il potere assoluto possa tenere in serbo anche un anelito di giustizia vera, è concepita da un Verdi che nutre ancora qualche illusione per le sorti del popolo italiano e di chi lo governa, che verrà poi cancellata dall'involuzione degli ideali risorgimentali – e sarà il tempo del *Don Carlos* (1867), di *Aida* (1871), della versione rifatta del *Simone Boccanegra* (1881), fino al ripiegamento nell'interiorità di *Otello* (1887).

Possiamo dunque lasciare al suo destino il nuovo imperatore, che ha saputo risolvere le sue contraddizioni di uomo, ma ben altra è la sorte di chi rimane ancorato tenacemente a diverse certezze. Quando Silva reclamerà la vita di chi gli ha sottratto per sempre l'alba di una rinnovata felicità, non potremmo scordare la nobile fermezza con cui, malgrado tutto, ha difeso il suo ospite in nome dell'onore: lo stesso valore che costringerà Ernani, prigioniero dei medesimi ideali che animano il suo ferreo antagonista, a ferirsi mortalmente. Ma l'assurdità di un tale gesto non potrà mai farci dimenticare anche il dolcissimo congedo che l'eroe rivolge all'amata, nel segno della più amara consolazione, in un grande *Adagio* conclusivo in Sol maggiore, introdotto dai rintocchi funebri della Gran Cassa: «Vivi... d'amarmi e vivere... / cara... t'impongo... addio...», l'ultimo patto.