

La musica

Motivi

«Non un'opera di getto, ma un "mosaico", e sia pur bello quanto si voglia, ma sempre "mosaico"» (Verdi a Du Locle, 8 dicembre 1869). L'immagine del mosaico si adatta abbastanza bene a *Don Carlos*, come attesta peraltro la storia delle revisioni dell'opera, con ben cinque versioni accertate (Parigi 1866, Parigi 1867, Napoli 1872, Milano 1884, Modena 1886). La versione "breve" in quattro atti (Milano 1884) non elimina del tutto l'impressione di un insieme disparato, carente di coesione – o di una tinta unitaria, come nelle opere più riuscite del compositore di Busseto.

Tuttavia, il giudizio di Verdi appare fin troppo severo, per almeno due ragioni. *In primis*, si tratta di un *grand opéra*, con sei personaggi principali, un doppio intreccio (politico e amoroso) e scene spettacolari, come nella migliore tradizione del genere, dunque il criterio dell'organicità e della concisione drammatica non può costituire il metro di giudizio primario. In secondo luogo, Verdi riesce a tessere una rete di richiami motivici (più o meno a distanza) che, pur senza raggiungere la sistematicità e la complessità del sistema wagneriano dei *Leitmotive*, traccia pur sempre il disegno del complicato mosaico e orienta l'ascoltatore. Cito almeno quattro di tali motivi.

Il più netto all'ascolto è il motivo dell'amicizia tra Don Carlo e Rodrigo, che nasce come cabaletta del duetto tra i due nell'Atto primo ("Dio, che nell'alma infondere"; mi riferisco alla versione italiana in quattro atti), rafforza il loro legame alla fine dell'infuocato terzetto nell'Atto secondo con Eboli; quindi riappare tremulo nel

convulso gran finale dell'Atto secondo (scena dell'autodafé), quasi a significare un apparente tradimento del marchese di Posa nei confronti dell'amico; infine, ritorna nell'aria finale di Posa (Atto terzo), tra la cabaletta lenta ("Io morirò") e la sua ripetizione: l'estremo sacrificio di Rodrigo rinsalda e suggella la fraterna amicizia con Don Carlo.

Il secondo motivo, di segno opposto, risuona proprio all'inizio dell'opera (a rigore, a sipario chiuso): una fanfara solenne e lugubre, emblema sonoro dell'assolutismo e del potere oppressivo da esso esercitato. Questo motivo riappare qua e là nell'opera, seppur variato o camuffato. Nella stretta del terzetto dell'Atto secondo esso scolpisce la vendetta funesta di Eboli contro Carlo ("Trema per te, falso figliuolo": nota per nota, sono le stesse della fanfara citata, seppure con ritmo e tempo diversi), salvo poi ritorcersi contro la principessa quando questa, pentita, maledice se stessa nella grande aria dell'Atto terzo ("O don fatale"; si noti l'inciso "Ti maledico"). Nella gran scena dell'autodafé (Atto secondo, seconda parte) – una fastosa celebrazione del potere assoluto – il motivo rifulge in maggiore nel coro iniziale ("Spuntato ecco il dì d'esultanza") che inneggia al sovrano, quindi fa capolino nella voce di Don Carlo ("Or ben, di voi") quando questi si scaglia contro il padre, cercando con un atto estremo di strappargli il potere. Altre due fuggevoli apparizioni, in maggiore, sono nel duetto tra Carlo ed Elisabetta nell'Atto primo, laddove questa accenna al "dover" come ragione della sua freddezza nei confronti di Carlo, e nell'aria di Posa (Atto terzo), dove questi spiega le ragioni del

suo sacrificio, ossia la speranza che Carlo ottenga il potere sulle Fiandre (“Regnare tu dovevi”). In buona sostanza, è un motivo di marca politica, che pure s’intreccia alla vicenda amorosa (vedi Eboli).

Gli altri due non sono veri e propri motivi, ma piccoli “segni musicali” che punteggiano alcune scene o situazioni salienti. Il primo è un’acciaccatura insistente (due note che fanno un sol suono, come fosse un singulto): per Massimo Mila, «il tema più conciso e pregnante che fantasia di compositore abbia mai inventato». È un motivo legato alla sofferenza: nella versione francese lo si sente già all’inizio, nel coro di boscaioli afflitti dalla guerra, poi fa capolino nel discorso di Rodrigo sulle Fiandre (duetto Filippo-Rodrigo, finale dell’Atto primo); Verdi lo mette in evidenza nella supplica dei deputati fiamminghi, al centro della scena dell’autodafé (“Sire, no, l’ora estrema”), affidandolo alla querula voce dell’oboe, per riprenderlo poco dopo in contrappunto col tema dell’amicizia di Carlo e Posa. Infine ne fa il vero e proprio motivo conduttore nel grande monologo di Filippo che apre l’Atto terzo: una sorta di ravello continuo nell’animo tormentato del re (magnifica peraltro è tutta l’introduzione strumentale, fulgido esempio di “silenzio sonoro”, ovvero di introspezione musicale). Riappare infine nella scena della morte di Posa, in concomitanza con l’altro ricorrente segno drammatico-musicale: il motivo della morte, ossia un breve rullo di timpani più volte ripetuto – un *topos* usato anche in altre opere e da altri compositori. Il motivo della morte compare in molti punti del dramma, in maniera più o

meno velata, e certamente contribuisce a dargli una tinta fosca. Funge anche da premonizione: nella versione francese, il motivo appare già nell’atto di Fontainebleau (tagliato nella versione in quattro atti), al momento dell’incontro tra Don Carlo ed Elisabetta e del loro fugace e fatale idillio. Nella versione in quattro atti compare nel momento in cui Carlo rivela a Rodrigo di amare “sua madre” (Atto primo, prima parte), gettando una luce sinistra sulla vicenda amorosa e personale dell’infante.

Da quanto fin qui detto emerge una particolare cura dell’orchestrazione da parte di Verdi, come peraltro si conveniva al genere grandoperistico e all’ambiente francese, legato al modello di Meyerbeer (si noti ad esempio la ricercatezza timbrica nell’accompagnamento strumentale del coro che precede la sortita di Eboli, nell’Atto primo, seconda parte). Ciò tuttavia gli attirò anche delle critiche: Bizet ad esempio osservò che «Verdi voleva fare del Wagner», rimediando a certi difetti dell’opera italiana, ma finendo per disperderne anche i pregi. Tra questi, c’era sicuramente la cura delle belle forme musicali, la cantabilità ampia e spiegata che deliziava le orecchie del melomane vecchio stampo.

Forme

In effetti, in *Don Carlo* Verdi sembra voler ripensare le forme e le formule drammatico-musicali di cui si era servito fino ad allora: non le sovraimpone alla materia drammatica, ma semmai le plasma su quella, quando non se ne sbarazza del tutto. L’approfondimento psicologico dei personaggi – spesso lacerati da sentimenti contrastanti e da passioni represses (si

pensi in particolare a Don Carlo, Elisabetta e Filippo) – porta *ipso facto* la musica a tracciare le complesse e cangianti traiettorie emotive, a scapito magari della saldezza o perspicuità formale. Basti pensare al gran duetto tra Carlo ed Elisabetta nell’Atto primo (seconda parte), che sciorina un mosaico di emozioni difficilmente contenibile in una forma standardizzata. Si riconosce sì una sorta di cantabile centrale (“Perduto ben”), prontamente ripreso da Elisabetta, ma l’impressione generale è di un’estrema fragilità e mobilità espressiva: ai due infelici è precluso l’appagamento di qualsiasi intesa sentimentale, e con esso sono dunque preclusi un canto e una forma musicale condivisi. Le fiammate liriche tendono a organizzarsi secondo un modulo elementare ma efficace: A-A-B, ossia due brevi slanci melodici che preparano una frase culminante: si veda ad esempio “O mio tesoro, sei tu” di Carlo, durante il deliquio. Si tratta di un dispositivo particolarmente adatto a sfogare ed esaurire l’energia melodica in poche battute, e il suo uso estensivo accentua l’effetto a mosaico, come di un’efflorescenza lirica.

Si pensi anche all’aria finale di Elisabetta (“Tu che le vanità”, Atto quarto), dove il rosario dei ricordi induce un senso di smarrimento formale (si contano almeno otto sezioni), seppure attenuato dalla ripresa della sezione iniziale: la vetusta formula A-B-A serve da contenitore, come livello minimo di organizzazione per scongiurare il totale sfaldamento della forma, che in termini drammatici significherebbe mancanza assoluta di controllo razionale da parte della regina.

Verdi non rinuncia peraltro alle forme più familiari: si pensi al terzetto dell’Atto secondo tra Eboli, Don Carlo e Rodrigo, ricalcato sullo schema quadripartito della “solita forma”, tempo d’attacco - largo - tempo di mezzo - stretta. Tende però a drammatizzarle dall’interno, minandone la compattezza in favore del realismo drammatico. Si pensi ad esempio all’aria di Rodrigo morente, nell’Atto terzo, dove la “solita forma” viene disarticolata nella zona conclusiva: quella che lì per lì sembra l’attacco di una tipica cabaletta (“No, ti serba alla Fiandra”) s’interrompe per via dell’attentato; segue una nuova sezione di transizione, quindi una cabaletta lenta (“Io morirò”), inframmezzata dal già citato tema dell’amicizia. Si pensi inoltre al gran finale dell’Atto secondo (la scena dell’autodafé), dove Verdi ripensa in maniera efficacissima la forma e la funzione del largo concertato – un *topos* del melodramma ottocentesco, che di norma sacrifica il realismo scenico alle esigenze musicali sotto l’impatto d’un colpo di scena (stasi esterrefatta e catarsi collettiva, dilatate a dismisura in virtù della musica). Qui il largo parte come supplica dei deputati fiamminghi (“Sire, no, l’ora estrema”), con una melodia ad ampio respiro costruita ad arte per produrre un effetto di coinvolgimento generale. Segue però un serrato botta e risposta tra Filippo, coadiuvato dai frati, e tutti gli altri, popolo compreso. Dopo un primo culmine, riparte l’ampia melodia dei fiamminghi, che stavolta trascina tutti nella magia del “crescendo lento”, quel dispositivo di graduale ascesa e ispessimento sonoro verso un *climax* collettivo che è il marchio di fabbrica dei concertati

Giorgio Pagannone (1967), diplomato in pianoforte, laureato al DAMS di Bologna, e addottorato in Filologia musicale all'Università di Pavia-Cremona, è professore associato nell'Università "G. D'Annunzio" di Chieti-Pescara, dove tiene i corsi di Storia della musica moderna e contemporanea e di Drammaturgia musicale.

e che non manca mai d'effetto, ad onta della sua consuetudinaria presenza sulle scene operistiche dell'Ottocento. Le voci di Filippo e dei frati vengono risucchiate in questa marea sonora, salvo poi riemergere alla fine (il crescendo non viene ripetuto, contrariamente alla norma, come per non rallentare troppo l'azione). In altre parole, Verdi ripensa la formula del largo concertato in termini di dinamismo interno, attenuando l'idea della stasi allibita, del "quadro di stupore" (*tableau vivant*).

Qualche annotazione conclusiva sui due duetti "politici": Filippo-Rodrigo nell'Atto primo, Filippo-Grande inquisitore nell'Atto terzo (il primo sottoposto a incessanti revisioni; il secondo rimasto praticamente intatto dall'inizio). A rigore, dovremmo chiamarli dialoghi drammatici più che duetti, giacché gli interlocutori, più che esprimere affetti condivisi o contrapposti, si fronteggiano argomentando. Certo la dialettica politica è materia ostica per la musica: Verdi risolve il problema acuendo i conflitti, estremizzando in Rodrigo la passione politica e facendo di quei diverbi dei veri e propri duelli retorico-musicali (in particolare il secondo), combattuti anche a colpi di acuti (e di note basse).

Nel primo duetto, incentrato sul conflitto tra assolutismo e libertà, si distinguono due perorazioni di Rodrigo a favore delle Fiandre, in tono molto concitato (nella prima fa capolino quel motivo in acciaccatura che s'è già detto), e un arioso di Filippo ("Osò lo sguardo tuo"), il quale inopinatamente apre il cuore a Posa. Segue una brevissima cabaletta a voci alterne ("Inaspettata aurora"), ma alla fine si torna al

Tra le sue principali pubblicazioni si segnalano le edizioni critiche del libretto e della partitura dell'opera *Pia de' Tolomei* di Cammarano-Donizetti (Olschki, 2006; Casa Ricordi – Universal Music Publishing, 2007), il volume monografico sul Concerto K. 491 di Mozart (Carocci, 2006), il volume *Insegnare il melodramma. Saperi essenziali, proposte didattiche* (Pensa Multimedia, 2010), di cui è il curatore. Ha pubblicato diversi articoli sulla drammaturgia musicale e sull'analisi delle forme nell'opera dell'Ottocento in miscelanee, volumi di sala e riviste di settore come "Il Saggiatore musicale", "Musica e Storia", "Studi verdiani", "Studi pucciniani", "Nuova rivista musicale italiana", "Analisi" e "Musica Docta".

declamato, con il monito di Filippo che mette in guardia Rodrigo contro il Grande inquisitore (nelle versioni precedenti c'era una conclusione più tradizionale, con due strofe parallele e voci riunite).

Il secondo duetto, che mette in campo il contrasto tra potere regio ed ecclesiastico, è concepito nella prima parte come una sequela di botta e risposta: l'ostinato motivo cavernoso dell'orchestra sembra a un tempo l'immagine sonora del passo stentato del decrepito inquisitore e l'emblema del potere occulto della Chiesa. L'alta tensione del diverbio è data dalla prevalenza del registro acuto, e da un accorgimento semplice ma efficace: repliche e controrepliche si agganciano spesso l'una all'altra attraverso una nota comune (chi replica lo fa partendo dall'ultima nota dell'interlocutore). Lo strapotere del Grande inquisitore si materializza nelle alzate di voce, nonché nelle vertiginose cadute, come quella sulla parola "Sire", appena prima della sua tremenda requisitoria contro il re e Posa ("Nell'ispano suol"): un gesto di ironica deferenza, se non di umiliazione nei confronti di Filippo, il quale, dopo tanta rocciosa forza dialettica, non può che concludere declamando un'enfatica frase discendente, che sembra una "genuflessione vocale", un atto di resa suggellato peraltro dal già citato motivo della morte: "Dunque il trono piegar dovrà sempre all'altare".