



# DIE MUSIK DES MÖRDERS

LES ROMANTIQUES ET L'OPÉRA  
I ROMANTICI E L'OPERA

SOUS LA DIRECTION DE / A CURA DI  
CAMILLO FAVERZANI

---

LIBRERIA MUSICALE ITALIANA

# Libreria Musicale Italiana



# PDF

I nostri PDF sono per esclusivo uso personale. Possono essere copiati sui propri apparecchi (computer, tablet o smartphone) senza restrizioni ma non possono essere ceduti a terzi senza una autorizzazione scritta dell'editore e non possono essere stampati o modificati. Tutti i diritti sono riservati.

Our PDF are meant for strictly personal use. You can copy them on all your devices (computer, tablet, or smartphone) without any restriction. They cannot be transferred without a written permission by the publisher, and cannot be modified or printed. All rights reserved.

Sediziose voci.  
Studi sul melodramma

7

Ce volume a été publié grâce au soutien de  
Commission de la Recherche de l'Université Paris 8



Laboratoire d'Études Romanes–EA4385 de l'Université Paris 8



In copertina: CASPAR DAVID FRIEDRICH, *Segelschiff* (1815). Chemnitz, Kunstsammlungen.

Redazione, grafica e layout: Ugo Giani

© 2018 Libreria Musicale Italiana srl, via di Arsina 296/f, 55100 Lucca  
lim@lim.it www.lim.it

Tutti i diritti sono riservati. Nessuna parte di questa pubblicazione potrà essere riprodotta, archiviata in sistemi di ricerca e trasmessa in qualunque forma elettronica, meccanica, fotocopiata, registrata o altro senza il permesso dell'editore, dell'autore e del curatore.

ISBN 978-88-7096-942-9

# DIE MUSIK DES MÖRDERS

LES ROMANTIQUES ET L'OPÉRA / I ROMANTICI E L'OPERA

SOUS LA DIRECTION DE / A CURA DI  
CAMILLO FAVERZANI

Séminaires / Seminari «L'Opéra narrateur» 2015–2016, 2016–2017  
(Saint-Denis, Université Paris 8 – Paris, École Normale Supérieure)

PRÉFACE DE / PREFERAZIONE DI  
BÉATRICE DIDIER

LIBRERIA MUSICALE ITALIANA



## SOMMAIRE / SOMMARIO

<i>Béatrice Didier</i>	
Préface. Opéra et Romantisme	IX
<i>Camillo Faverzani</i>	
Qu'une lettre en ma misère / vienne au moins me consoler	XV
Ah! talor del tuo pensiero / venga un foglio messaggero	XXI

### JOHANN WOLFGANG VON GÖTTE

<i>Mario Domenichelli</i>	
I due <i>Mefistofele</i> di Arrigo Boito: Marlowe, Goethe, Wagner e l'opera d'arte del futuro	3
<i>Mirco Michelon</i>	
<i>Faust. Un travestimento</i> . Un métadiscours sur le texte de Goethe entre la réécriture aliénante d'Edoardo Sanguineti et l'opéra de Luca Lombardi	19

### FRIEDRICH VON SCHILLER

<i>Cristina Barbato</i>	
Rossini romantique: l'héroïsme et le patriotisme de <i>Guillaume Tell</i>	29
<i>Camillo Faverzani</i>	
<i>I briganti</i> de Jacopo Crescini pour Saverio Mercadante, un opéra parisien entre réminiscences schilleriennes et suggestions pré-verdiennes	43

WALTER SCOTT

*Maria Carla Papini*

Lucia, la sposa di Lammermoor: dal romanzo di Scott  
al libretto di Cammarano per l'opera di Donizetti 69

*Gilles Couderc*

*La Jolie Fille de Perth* de Bizet,  
ou le crépuscule de la scottomanie à l'opéra 87

GEORGE GORDON BYRON

*Giuseppe Galigani*

Il *Manfred* di Lord Byron. Un'opera fiorentina 101

*Antonio Meneghello*

*Manfred* di Byron–Schumann: Carmelo Bene alla Scala di Milano.  
Il verso declamato e cantato. Romanticismo, teatro e sogno 121

*Paolo Russo*

I silenzi di Marin Faliero 131

VICTOR HUGO

*Giorgio Pagannone*

*Ernani* e la drammaturgia verdiana 149

*Saverio Lamacchia*

Il dissoluto impunito, ossia l'acuto della «donna è mobile»:  
la catastrofe da *Le roi s'amuse* a *Rigoletto* 171

*Gabriella Minarini*

Victor Hugo: *Marie Tudor*, poteri e sogni di una regina.  
Il libretto di Leopoldo Tarantini  
per *Maria regina d'Inghilterra* di Giovanni Pacini 183

<i>Giovanni Antonio Murgia</i> La breve parabola della <i>Maria Tudor</i> di Carlos Gomes	199
<i>Nicole Botti</i> Da un palco all'altro: <i>Angelo, tyran de Padoue</i> nell'opera italiana	213
<i>Emanuele d'Angelo</i> «Nessuno travederà alcuna idea del <i>Giuramento</i> »: l' <i>Angelo</i> di Hugo e il libretto della <i>Gioconda</i>	227

LECTURES PARALLÈLES

LETTURE PARALLELE

<i>Elisabetta Fava</i> Fantasmi e vampiri: le voci dell'orrore dalla novella romantica al teatro musicale nella Germania del primo Ottocento	239
<i>Marina Mayrhofer</i> Casi di possessione nei racconti di due eroine di <i>romantische Opern</i> : Emmy in <i>Der Vampyr</i> di Marschner e Senta in <i>Der fliegende Holländer</i> di Wagner	255
<i>Kasimir Morski</i> L'opera in epoca romantica nelle trascrizioni di Franz Liszt	269
<i>Claudia Colombati</i> Delle simbologie romantiche nell'opus wagneriano	283
<i>Gabriella Asaro</i> De Naples à Bruxelles : le silence éloquent de <i>La Muette de Portici</i> , à l'origine de la Révolution belge de 1830	303
<i>Walter Zidarič</i> <i>Salvator Rosa</i> di Antonio Carlos Gomes e Antonio Ghislanzoni: la riscoperta in chiave tardoromantica della rivoluzione napoletana di Masaniello	321



*Francesco Cento*

*I promessi sposi* nel melodramma: quasi un promemoria.

Del libretto d'opera e del romanzo storico 337

*Adèle Yvon*

Le Romantisme conte lui-même. L'Espagne dans *Carmen* et *Don Carlos* :  
une poétique du lieu commun 347

LECTURES THÉMATIQUES

LETTURE TEMATICHE

*Lorenzo Santoro*

Rossini e il Romanticismo: i termini di un rapporto privilegiato 363

*Andrea Gialloredo*

«Nel furor delle tempeste / nelle stragi del pirata».

Il motivo del corsaro nella librettistica di età romantica 373

*Hugues Seress*

Les figures de la désillusion dans le livret de

*A vajda tornya* d'Ernö Dohnányi 385

Résumés / Riassunti 401

Auteurs / Autori 417

Index de noms et des œuvres / Indice dei nomi e delle opere 427

Index des lieux et des théâtres / Indice dei luoghi e dei teatri 457

## ERNANI E LA DRAMMATURGIA VERDIANA<sup>1</sup>

### INTRODUZIONE

*Ernani*, come sappiamo dalla copiosa corrispondenza raccolta da Marcello Conati, fu per Verdi un *coup de foudre*, tanto da spingerlo ad accantonare un libretto già fatto: «Cromvello», alias *Allan Cameron* (tratto dal racconto di Walter Scott *Woodstock, or The Cavalier*, del 1826). Il suggerimento del soggetto venne dal presidente degli spettacoli del Teatro La Fenice, il conte Nani Mocenigo, e quella scelta si rivelò vincente, perché di fatto l'opera, nella stagione di Carnevale e Quaresima del 1843–1844, risollevò le sorti del maggiore teatro veneziano, che aveva fino ad allora inanellato solo dei clamorosi fiaschi (compresi *I lombardi alla prima crociata* dello stesso Verdi, che aprì la stagione). Non solo, nello stesso anno, il 1844, e in quelli successivi l'opera trionfò nei palcoscenici italiani e stranieri, talora cambiando nome e ambientazione per ragioni di censura (si contano ben sessantacinque allestimenti solo nel 1846).<sup>2</sup> Fu un colossale effetto 'domino': «non più un successo, ma una moda», come ha osservato Conati.<sup>3</sup> Il dramma in cinque atti di Victor Hugo, che tredici anni prima, nel 1830 a Parigi, aveva scatenato la celebre 'battaglia di *Hernani*', presentava gli ingredienti giusti per accendere la fantasia e l'estro del giovane compositore, che era in cerca di «un libretto grandioso e nell'istesso tempo appassionato», dove ci fosse «molto fuoco, azione moltissima, e brevità».<sup>4</sup>

1. Desidero ringraziare Lorenzo Bianconi per aver letto in bozza il saggio e per avermi dato preziosi suggerimenti.
2. I travestimenti di *Ernani* recano i titoli di *Elvira d'Aragona* (Palermo, 1844), *Il Proscritto, ossia il Corsaro di Venezia* — Parigi (1846), indi Napoli (1847) —. A Napoli, una prima versione per eludere la censura aveva il titolo *Demetrio Alvexi*, ed era ambientata nientemeno che in Grecia (cfr. MARCO SPADA, «*Ernani*» e la censura napoletana, «Studi verdiani», V 1988–1989, pp. 11–34).
3. Cfr. MARCELLO CONATI, *La bottega della musica. Verdi e la Fenice*, Il Saggiatore, Milano 1983, pp. 33–140: 132. A questo prezioso volume si deve la ricostruzione accurata della genesi di *Ernani*, attraverso l'epistolario di Verdi e le carte d'archivio della Fenice.
4. Lettera a Domenico Bancalari, 11 giugno 1843 (MARCELLO CONATI, *La bottega della musica*, p. 54).

Nell'*Hernani* vi è naturalmente la passione amorosa, l'«amor violento» di marca donizettiana, ma anche l'onore, la vendetta, la morte, sullo sfondo storico dell'ascesa al soglio imperiale di Carlo V, che è materia del 'grandioso' atto III. Al di là della trama rocambolesca, il dramma presentava delle 'posizioni' o 'punti di scena' — per usare un gergo verdiano, e non solo — potentissimi, che, con il contributo della musica, avrebbero certamente impressionato gli spettatori a teatro. Primo fra tutti la scena finale, divenuto terzetto nell'opera, il quale si rivelò uno dei pezzi più riusciti ed acclamati, e che Verdi fin dalla prima ora impose al librettista, Francesco Maria Piave, nonché alla primadonna, il soprano Sofia Loewe, che pretendeva invece un'aria solistica.<sup>5</sup>

Il soggetto di *Hernani* non era inedito, per il melodramma.<sup>6</sup> Bellini, con straordinario tempismo, si accinse a trarne un'opera già nel 1830, a pochi mesi dalla prima parigina della *pièce* di Hugo, con la collaborazione di Felice Romani. Il tentativo si arenò per motivi di censura, ma rimangono alcuni frammenti del libretto e della partitura autografi.<sup>7</sup> Poi, nel 1834, fu la volta dell'opera di Vincenzo Gabussi, su testo di Gaetano Rossi, rappresentata al Théâtre-Italien di Parigi, e nel dicembre 1843, a ridosso dell'*Ernani* verdiano, fu rappresentato a Genova l'*Hernani* di Alberto Mazzucato su testo di quel Domenico Bancalari a cui Verdi si era rivolto in un primo momento. Queste due opere ebbero però scarso successo. Riguardo a quella di Mazzucato, che in veste di critico si trovò poi a recensire l'*Ernani* verdiano, l'*Annuario* del Teatro Carlo Felice di Genova registra «23 rappresentazioni, freddamente accolte». Di questi due 'oscuri' precedenti andati in scena non resta quasi nulla della musica, ad eccezione di un paio di pezzi a stampa di Gabussi,<sup>9</sup> ma abbiamo i libretti, quindi possiamo

---

5. «Per l'amor di Dio non finisca col Rondò ma faccia il terzetto: e questo terzetto anzi deve essere il miglior pezzo dell'opera», scrive Verdi a Piave, il 2 ottobre 1843 (MARCELLO CONATI, *La bottega della musica*, p. 91).

6. Sui precedenti operistici di *Ernani*, si vedano gli studi di MARKUS ENGELHARDT, *Versioni operistiche dell'"Hernani"*, in *Ernani ieri e oggi. Atti del convegno internazionale di studi (Modena, 9-10 dicembre 1984)*, «Bollettino dell'Istituto di Studi verdiani», X 1987, pp. 104-122; *Verdi und Andere: "Un giorno di regno", "Ernani", "Attila", "Il corsaro" in Mehrfachvertonungen*, Istituto nazionale di Studi verdiani, Parma 1992, pp. 111-160; *Vincenzo Gabussi tra Parigi e Italia: sulle tracce di un "Ernani" pre-verdiano*, in *Parigi 1835*, a c. di LIVIO ARAGONA e FEDERICO FORNONI, Fondazione Donizetti, Bergamo 2008, pp. 117-132.

7. Questi materiali sono stati studiati in particolare da Lorenzo Mattei, e attendono ancora un'edizione critica. Ringrazio Mattei per avermi fornito un suo scritto e la trascrizione dei testi. Sono grato inoltre a Alessandro Roccatagliati per avermi fornito una copia digitale della partitura autografa di Bellini.

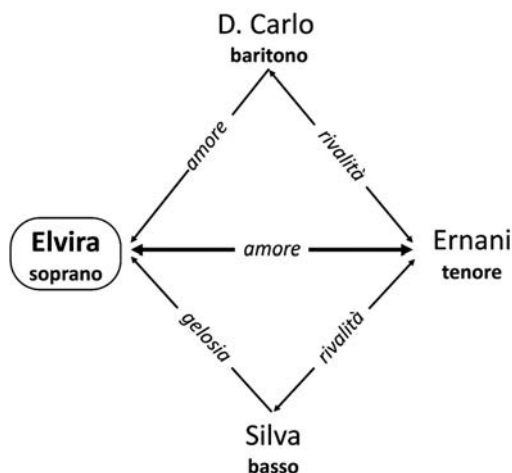
8. *Il Teatro Carlo Felice. Annuario dei teatri di Genova dal 7 aprile 1828 al 15 dicembre 1844 offerto agli amatori degli spettacoli*, Pagano, Genova 1844, p. 224.

9. Nella Biblioteca Nazionale di Parigi si conservano le due arie di Ernani stampate da Latte in occasione della prima rappresentazione parigina, «Vedete in me le lagrime» (n. di lastra 1780) e «L'ora estrema per te suona» (n.l. 1800), nonché un fascicolo di settantotto fogli manoscritti che contiene

ricostruire, in base a quelli, l'ossatura drammatica, nonché la distribuzione dei pezzi. Nella tabella in appendice 1 si trovano le ossature delle tre opere, messe a confronto con il dramma di Hugo.

#### LA COSTELLAZIONE DEI PERSONAGGI

Prima di analizzare e confrontare la distribuzione della materia drammatica, qualche accenno alla costellazione dei personaggi:



«Tres para una», è il motto che si legge sul manoscritto di Hugo e che sintetizza al massimo la vicenda. La presenza di ben tre pretendenti per una donna, anche se non del tutto inedita nel melodramma (si pensi alla *Donna del lago* di Rossini), era comunque una situazione stravagante, quasi grottesca, che suscitò qualche commento sarcastico nella stampa dell'epoca. Ne cito uno: «Una povera donna tormentata, violentata, torturata da tre (bastava uno): un vecchio svenevole, un amante forsennato (e masnadiero!), un rivale non corrisposto che vuol ciò che vuole, ecco il nesso, ecco l'involuppo del melodramma... e per la verità, siam tropp'usi a simili scene (veramente da commedia), perché debbano fare una nuova impressione su noi».<sup>10</sup> Gabriele Baldini ha invece descritto in questi termini il sistema delle voci in *Ernani*, e il meccanismo

---

alcune parti strumentali staccate (soprattutto il basso), ma non complete (questa fonte pare sia sfuggita a Markus Engelhardt). Un'altra fonte manoscritta, citata da Engelhardt, è una riduzione per canto e pianoforte dell'aria «L'ora estrema per te suona», che si trova alla Biblioteca del Conservatorio Santa Cecilia di Roma (I-Rsc: Mss. 2656); cfr. MARKUS ENGELHARDT, *Versioni operistiche dell'«Hernani»*, p. 111, nota 18.

10. «Il Pirata», settembre 1844, pp. 78–79 (l'articolo, che uscì in occasione della ripresa milanese dell'*Ernani* verdiano, si legge in *Ernani ieri e oggi*, pp. 238–240). Si veda anche la recensione apparsa sul

drammatico che ne deriva: «c'è una fresca e appassionata voce femminile assediata da tre voci virili, che ognuna per conto proprio determina con quella di lei un rapporto speciale».<sup>11</sup> Il tenore, bello, giovane e dannato, è l'amante di Elvira, e con essa, seppure per brevi attimi, stringe duetti o unisoni vibranti; il baritono, il re, un po' più avanti negli anni e con inclinazioni libertine, insidia la donna con la sua voce suadente; il basso, il vecchio Silva, è freddo e distante rispetto al soprano, sia come registro vocale, sia nella concreta realizzazione musicale. Questa distribuzione delle voci, così oculata e drammaticamente efficace, fu invero una conquista per Verdi, perché inizialmente era previsto, contro il suo volere, che dovesse scrivere la parte di Ernani per un contralto *en travesti* già scritturato (Carolina Vietti), e di conseguenza quella di don Carlo per un tenore, analogamente a Bellini (che aveva destinato la parte di Ernani a Giuditta Pasta). Ma alla fine ottenne la distribuzione più logica e 'realistica', che corrisponde pressappoco a quella delle due opere precedenti, con la differenza — sostanziale! — che Gabussi e Mazzucato retrocedono don Carlo a seconda parte (in Mazzucato il personaggio viene peraltro declassato a duca di Saragozza).

#### L'OSSATURA DRAMMATICA

Attraverso la tabella comparativa posta in appendice 1 possiamo farci un'idea abbastanza chiara della diversa distribuzione dei pezzi nelle tre opere, e della maggiore o minore efficacia di ciascuna in rapporto alla fonte. Innanzitutto si può valutare l'entità della 'riduzione' librettistica, cioè l'operazione di sfoltoimento necessaria nel passaggio dal dramma al libretto. Gabussi taglia i primi due atti di Hugo, quindi concentra l'azione nella parte finale, dal fallito matrimonio di Silva con Elvira (*alias* donna Sol). Mazzucato invece, avendo convertito la parte del re Carlo in quella di duca di Saragozza, probabilmente per ragioni di censura, taglia l'atto della congiura e dell'incoronazione di Carlo V, eliminando l'intreccio politico. Verdi mantiene in buona parte la materia drammatica di Hugo, concentrando i primi due atti del dramma in uno solo, mediante la ricomposizione di alcune scene.

Dalla distribuzione e dalla posizione delle arie emergono alcuni dati significativi, che vanno messi in relazione anche al peso dei cantanti coinvolti: in Gabussi soprano e tenore (Giuditta Grisi e Giovanni Battista Rubini) hanno la preminenza assoluta con due arie a testa, e ne cantano una ciascuno

---

«Giornale delle Due Sicilie» il 15 maggio 1847: «A questo libretto [...] noi daremmo più volentieri il titolo di *Tre cani ed un osso*» (cfr. MARCO SPADA, «*Ernani*» e la censura napoletana, p. 29).

11. GABRIELE BALDINI, *Abitare la battaglia. La storia di Giuseppe Verdi*, Garzanti, Milano 19832, p. 82.

nientemeno che nella scena della congiura (con pertichini). In Mazzucato la primadonna (Francilla Pixis) ha ben tre numeri solistici, compresa l'aria finale di 'convenienza', Silva due, ed Ernani soltanto uno. In Verdi invece il personaggio con maggior numero di assoli è don Carlo (un'aria completa nella seconda parte, con pertichini, e una romanza nella terza). La parte di don Carlo è infatti uno dei primi grandi ritratti psicologici di Verdi condotti sulla voce di baritono. Ci torneremo in seguito.

Un altro dato significativo riguarda i duetti. Sia Gabussi che Mazzucato presentano un gran duetto d'amore tra soprano e tenore, completo di cantabile e cabaletta, che di norma non mancava mai nelle opere, specie se di soggetto passionale come questo (altra celebre eccezione, *Il trovatore*). Lo stesso Bellini comincia a scrivere la musica per il suo *Ernani* attenendosi strettamente ad Hugo, quindi con un duetto completo per Ernani ed Elvira nell'atto I, prima della sortita di Carlo che innesca il terzetto. È costituito da ventisette versi, conclusi da una cabaletta 'a due', e vi domina un unico pensiero melodico, dall'inizio alla fine (per complessivi sette minuti di musica circa). Un pensiero soavissimo, che per la trasparenza delle voci acute rimanda a Rossini, e che poi fu riusato nella *Norma*, nel terzetto del primo atto («Oh di qual sei tu vittima»).

ERNANI

Muto deserto speco  
è il nuzial mio tetto[,]  
quivi compagni ho meco  
la veglia ed il sospetto[.]  
Altro non ho di mio  
che l'aria, il giorno, il rio[,]  
nulla con te dividere  
fuorché il dolor potrò.

ELVIRA

Tutto con te possiedo[,]  
d'uopo ho di te soltanto[.]  
Sola quaggiù mi credo  
se non ti sono accanto[.]  
Per me non suona accento,  
se il tuo parlar non sento[.]  
I rai del sol son tenebre,  
Se un guardo tuo non ho[.]

ERNANI

Speme del tristo Ernani  
m'ami così?

ELVIRA

S'io t'amo  
nol dicono sensi umani[.]

ERNANI, ELVIRA  
Si fino all'ore estreme  
al fianco tuo m'avrai[,]  
per ricovrarci insieme  
ampia è la terra assai[.]  
Teco del fato all'onte  
ferma opporrò la fronte  
finché il tuo core a battere  
io senta sul mio cor[.]

Verdi, con il suo fiuto drammatico e con l'idea di brevità che l'assillava, deve aver ritenuto che non ci fosse la 'posizione' giusta per distendere un duetto d'amore completo, men che meno nell'atto finale, come in Gabussi, dove il duetto tra Ernani ed Elvira ha funzione ritardante.<sup>12</sup> Se infatti, di regola, «Verdi usava fare ogni atto più breve del precedente»,<sup>13</sup> non avrebbe ammesso indugi in prossimità della catastrofe. Alla fine sfrutta, nella parte II (corrispondente all'atto III di Hugo) la scena in cui Ernani ed Elvira hanno un momento d'intimità, ma essa funge da parte centrale di un più ampio numero a tre. È un cantabile breve e dolcissimo, intonato 'a fior di labbra', con un accompagnamento delicato, quasi cameristico, e con una venatura malinconica più marcata rispetto a Bellini. Un incantevole e struggente 'amplesso canoro', che traduce in musica la muta didascalia di Hugo: «Tous deux dans les bras l'un de l'autre se regardent avec extase, sans voir, sans entendre, et comme absorbés dans leurs regards».<sup>14</sup>

- 
12. Prima di approdare alla versione definitiva, Verdi aveva previsto e forse composto un duettino prima del terzetto finale, ma poi decise di comprimere tutto nella grande frase a due «Fino al sospiro estremo». Evidentemente prevalse l'esigenza della brevità e della «miniaturizzazione» (sul concetto, cfr. GILLES DE VAN, *Verdi. Un teatro in musica*, La Nuova Italia, Scandicci 1994, p. 327). Il testo del duettino mancato («Oh quante amare lacrime») si legge nella copia del libretto redatta da Verdi stesso, conservata nella Pierpont Morgan Library di New York, ed è riportato sia in PHILIP GOSSETT, *La composizione di "Ernani"*, in *Ernani ieri e oggi*, p. 87, sia in GIUSEPPE VERDI, *Ernani, Riduzione per canto e pianoforte condotta sull'edizione critica della partitura*, a c. di CLAUDIO GALLICO, The University of Chicago Press-Ricordi, Chicago, London - Milano 1994, p. LV.
13. JULIAN BUDDEN, *Le opere di Verdi*, vol. I, EDT, Torino 1985, p. 151.
14. «Si abbracciano guardandosi estatici, senza vedere, né udire più nulla, come rapiti l'uno nello sguardo dell'altro» (VICTOR HUGO, *Hernani*, a c. di GIOVANNA BELLATI, con traduzione italiana a fronte, ETS, Pisa 2010, p. 185). In prima stesura Piave aveva previsto un terzetto in questo punto, con Silva che osserva in disparte i due amanti. Questo libretto preliminare, che fu sottoposto al vaglio della censura e subì diverse modifiche strutturali, s'intitola «L'onore castigliano» ed è conservato nell'archivio del Teatro La Fenice di Venezia. Se ne trova una trascrizione, non esente da errori, nel programma di sala del Teatro alla Scala del 1982 (*Giuseppe Verdi. "Ernani"*, Milano 1982-1983; si veda il libretto commentato e annotato da Eduardo Rescigno alle pp. 13-55).

ERNANI, ELVIRA  
 Ah morir potessi adesso!  
 o mia Elvira, }  
 o mio Ernani, } sul tuo petto!  
 Preverrebbe questo amplesso  
 la celeste voluttà.  
 Solo affanni il nostro affetto  
 sulla terra a noi darà.

Per una equa distribuzione delle parti, e per esigenze di varietà, nel terzetto della prima parte è invece don Carlo che duetta con Elvira («Da quel dì che t'ho veduta»), prima che sopraggiunga Ernani. La mancanza di un duetto d'amore completo viene del resto compensata dalle due grandi arie iniziali, che sono come un dialogo a distanza tra Ernani ed Elvira, prima degli incontri fuggitivi. Verdi inoltre li fa duettare nei concertati, dove spesso, più che le parole, contano le 'posizioni' dei personaggi, come ha osservato Daniele Carnini:<sup>15</sup> la coppia degli amanti si ritrova sempre in posizione debole, a sfogare nel canto 'a due' le proprie frustrazioni o smanie amorose. Si vedano ad esempio le strette dei primi due terzetti, o il largo del finale I. Il caso del primo terzetto («Tu se' Ernani!... me 'l dice lo sdegno», allegro assai moderato / allegro vivacissimo) è esemplare, perché mentre il testo sembra sottolineare la sfida tra baritono e tenore, la musica esalta nell'unisono del soprano e del tenore l'unione della coppia amorosa, seppure con una melodia tutta verdiana, fatta di accenti veementi:

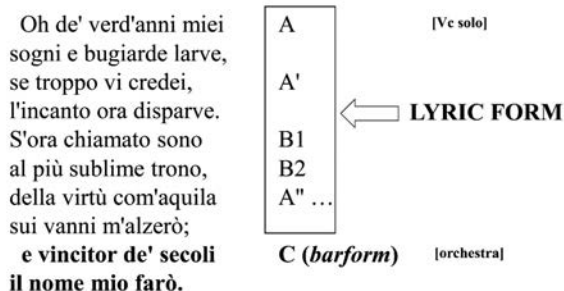
[TESTO: sfida]	{	<p><b>Car.</b> Tu se' Ernani!... me 'l dice lo sdegno                  Che in vederti quest'anima invade:                  Tu se' Ernani!... il bandito, l'indegno:                  Turbatore di queste contrade ...                  A un mio cenno perduto saresti ...                  Va ... ti sprezzo, pictade ho di te.                  Pria che l'ira in me tutta si desti,                  Fuggi, o stolto, l'offeso tuo re.</p>	}	[MUSICA: amore]
		<p><b>Ern.</b> Me conosci ... tu dunque saprai                  Con qual odio t'abborra il mio cuore ...                  Beni, onori, rapito tu m'hai,                  Dal tuo morto fu il mio genitore.                  Perché l'ira s'accresca, ambi amiamo                  Questa donna insidiata da te.                  In odiarci e in amor pari siamo,                  Vieni adunque, disfidoti, o re.</p>		
		<p><b>Elv.</b> (entrando disperata fra loro col pugnale sguainato : )                  No, crudeli, d'amor non m'è pegno                  L'ira estrema che v'arde nel core ...                  Perché al mondo di scherzo far segno                  Di sua casa e d'Elvira l'onore?                  S'anco un gesto vi sfugga, un accento,                  Qui trafitta cadrò al vostro piè.                  No, quest'alma, in sì fiero momento                  Non conosce l'amante nè il re.</p>		

15. Cfr. DANIELE CARNINI, *I concertati nelle opere di Verdi*, «Studi verdiani», XVII 2003, pp. 70–109.



## IL BARITONO E IL GROTTESCO

Nel peso attribuito al personaggio di don Carlo è la novità più evidente dell'opera verdiana rispetto alle precedenti di Gabussi e Mazzucato. Verdi riesce a dare del giovane sovrano, pur nella concisione verbale che l'opera impone rispetto al dramma recitato, un ritratto vario e complesso. È stato notato, giustamente, che don Carlo è l'unico personaggio che si evolve e si trasforma nel corso dell'opera: da re libertino e vendicativo a sovrano clemente, che concede la grazia ai congiurati e dispone le nozze di Elvira ed Ernani nel finale III (e così facendo dà in pasto, senza saperlo, Ernani alla vendetta privata di Silva). Basta un dato, di natura formale, ad evidenziare la trasformazione di Carlo nella parte III, e segnatamente nella celebre romanza con violoncello obbligato «Oh, de' verd'anni miei»: mentre tutte le arie degli altri personaggi, e di Carlo stesso negli atti precedenti, presentano, sia nei cantabili che nelle cabalette, e in forma più o meno estesa, una melodia con ripresa tematica nell'ultima frase (AABA),<sup>16</sup> che chiude come in circolo il brano e l'affetto ivi contenuto, nella romanza in oggetto alla fine c'è il colpo d'ala, una magnifica frase di slancio di dieci battute (C), in cui don Carlo sembra già elevarsi al rango di imperatore, rinunciando alle velleità amorose nei confronti di Elvira.<sup>17</sup>



16. Fa eccezione il cantabile dell'aria scritta ex novo per Nicola Ivanoff in occasione della ripresa di Parma del dicembre 1844, e spesso eseguita al posto del duetto Ernani-Silva alla fine della parte II (si veda il DVD con Pavarotti e Levine al MET, Decca, 1986, 2007). Ma essa non fa parte dell'idea originaria dell'opera, quindi ci esimiamo dal commentarla. Sulla *lyric form*, ossia il modello melodico standard dell'opera primottocentesca, si vedano STEVEN HUEBNER, *Lyric Form in 'Ottocento' Opera*, «Journal of the Royal Music Association», CXVII 1992, pp. 123-147, e GIORGIO PAGANNONE, *Mobilità strutturale della 'lyric form'. Sintassi verbale e sintassi musicale nel melodramma italiano del primo Ottocento*, «Analisi», VII/20 1996, pp. 2-17.
17. Forse George Bernard Shaw si riferiva proprio a questo brano quando scrisse, sull'*Ernani*: «Nel dramma [di Hugo] Carlo è sublime nel sentimento, ma piuttosto noioso nel modo di esprimersi. Nell'opera è ugualmente sublime nel sentimento, ma conciso, grande, e commovente nel modo di esprimersi; con ciò dimostrando che la vera gloria di Hugo come poeta drammatico è di aver fornito libretti a Verdi» (JACOPO PELLEGRINI, *Elementi per una storia critica di "Ernani"*, in *Festival Verdi 2005-Giuseppe Verdi, "Ernani"*, STEP, Parma 2005, p. 122).

Al personaggio di don Carlo è legato anche quel tanto di ‘grottesco’ che da Hugo passa a Verdi. È questo un elemento in genere trascurato dalla letteratura critica sull’*Ernani* di Verdi, tesa a rimarcare soprattutto la matrice tragica e passionale dell’opera, e dunque l’operazione di ripulitura subìta dal dramma di Hugo, soprattutto nella figura del re, nel passaggio dal testo originario al libretto (anche per ragioni di censura). Nell’opera ci sono tuttavia almeno due punti che possiamo definire ‘grotteschi’, nei quali si crea un dislivello evidente tra la drammaticità della situazione e il registro comico della realizzazione verbale e musicale. Come si è detto, riguardano entrambi don Carlo, e sono peraltro aggiunti da Verdi e Piave, a dimostrazione del fatto che l’opera non procede sempre per riduzione o sottrazione rispetto alla fonte (teatrale o romanzesca che sia). Il primo è il largo del finale I («Vedi come il buon vegliardo»), pezzo di magistrale fattura, che venne unanimemente elogiato dalle recensioni dell’epoca, e che per la situazione ricorda il finale I del *Barbiere* rossiniano: il re si fa beffe sottovoce dell’imbarazzo del vecchio Silva e degli altri personaggi, e continua a sogghignare per tutto il pezzo, che solo con l’entrata delle voci di Ernani ed Elvira prende una piega decisamente più lirica.<sup>18</sup> L’altro punto è la cabaletta nell’aria di don Carlo nella parte seconda, «Vieni meco sol di rose», cantata sottovoce ad Elvira appena sequestrata, ma *coram populo*: non è solo un pezzo di mera galanteria, una concessione alla «bella voce di baritono»<sup>19</sup> o al «piacere del canto»,<sup>20</sup> ma un evidente oltraggio a Silva che non vuole consegnare al re l’offensore Ernani. Don Carlo non si limita a rapire la sposa al vecchio duca, ma si permette di corteggiarla davanti a tutti. Un colpo di teatro notevole, ottenuto con estrema economia di mezzi: una melodia standard di sedici battute (AABA), ben tornita, che insiste sul registro acuto ma scorre lieve come un sussurro, beffarda e sublime al tempo stesso (un po’ come «Bella figlia dell’amore» del duca di Mantova nel quartetto del *Rigoletto*). Non è un caso che la censura intervenne a cassare qualche espressione un po’ troppo esplicita dalla lezione originaria.<sup>21</sup> Purtroppo, la lettura superficiale di

18. Se ne può apprezzare la resa musicale nel seguente video, che contiene la partitura vocale: <https://www.youtube.com/watch?v=df36wB5KLkI&feature=youtu.be> (incisione Decca, con la direzione di Richard Bonynge).

19. JULIAN BUDDEN, *Le opere di Verdi*, p. 170.

20. PAOLO GALLARATI, “*Ernani*”: alle soglie di una rivoluzione, in *Giuseppe Verdi. “Ernani”*, Teatro Regio di Torino, Torino 2006–2007, p. 20.

21. Ad esempio, «infiorar la vita» che divenne «intrecciar la vita», oppure «se al tuo re tu sei gradita» che divenne «dalla guancia scolorita». La prima stesura, «L’onore castigiano», contiene inoltre la didascalia «prendendola amorosamente per mano», che rende ancor più esplicito il corteggiamento. Il testo di questa cabaletta è poi quasi una parodia della cabaletta di Ernani nel primo atto, che in prima stesura era peraltro in ottonari («Vien, diletta, a chi t’adora», mutata poi in «O tu che l’alma adora»).

questo brano deve aver influito anche sulla tradizione esecutiva, che spesso taglia la ripetizione della melodia, compreso il pezzo di raccordo in minore, che dà sfogo alla reazione degli altri personaggi e produce un bell'effetto di chiaroscuro, evidenziando lo scarto tra registro comico e tragico.<sup>22</sup>

#### UNITÀ MOTIVICA

Alcuni studi sull'*Ernani* verdiano hanno evidenziato la concezione unitaria dell'opera, ossia l'esistenza di una rete di rimandi o affinità motiviche che la permea (non si tratta ovviamente di nulla di paragonabile ai 'motivi conduttori' di marca wagneriana, né ai 'motivi di reminiscenza' del Verdi maturo). Il preludio, stringatissimo, contiene già, come nella *Traviata*, due motivi cardine dell'opera, *in primis* quello del giuramento di Ernani, che riappare nel finale II e nel terzetto finale, e che innesca nello spettatore, a partire dal finale II, una tensione tragica latente, un'angosciosa attesa. Il motivo cantabile del preludio (splendido) diverrà invece, sempre nell'ultimo atto, un arioso cantato da Ernani, in forma abbreviata, nel momento di beatitudine che precede la catastrofe («Ve' come gli astri stessi, Elvira mia»). Dunque, i temi dell'*amore* e della *morte*, in rapida successione, chiariscono già prima del sipario quali sono i poli del dramma, e quale sarà il contenuto della scena finale. Il motivo cantabile ha peraltro un attacco ascendente di sesta maggiore che ritroviamo in diverse melodie dell'opera legate all'intreccio amoroso, come ha evidenziato Roger Parker in un suo articolo sulle connessioni motiviche di *Ernani*.<sup>23</sup> Ad esse si può aggiungere il «Vieni meco sol di rose» di don Carlo.

---

22. La versione senza tagli si può ascoltare nel DVD con Muti e Ronconi alla Scala (1982), con Renato Bruson nei panni di don Carlo.

23. Cfr. ROGER PARKER, *Levels of Motivic Definition in Verdi's "Ernani"*, «19th-Century Music», VI/2 1982, pp. 141-150. Il profilo melodico di sesta ascendente che accomuna diversi attacchi motivici dell'opera era peraltro già stato rilevato da Abramo Basevi (*Studio sulle opere di Giuseppe Verdi*, Tofani, Firenze 1859, p. 56) e da Julian Budden (*Le opere di Verdi*, p. 158).

(Ricordi vocal score, p. 1)

a. [Preludio]

b. ERNANI  
8 Co - me rugia - da al ce - spi-te (p. 20)

c. ELVIRA  
Er - na - ni! Erna - ni, in - vo - la-mi (p. 33)

d. CARLO  
Da quel di . . . . che t'ho ve - du - ta (p. 50)

e. SILVA  
In-fe li - ce! e tuo cre de - vi si bel gi - glio imma - co - la - to! (p. 70)

CARLO  
Vie - ni me - co, sol di ro - se

Un altro rimando tematico affiora nell'ultimo atto: è l'ampia, bruciante frase 'a due' in *sol maggiore* che Ernani ed Elvira cantano prima e dopo la catastrofe («Fino al sospiro estremo» e «Per noi d'amore il talamo»).

Un motivo che finora è passato inosservato è una figura sempre ascendente, ma rapida; una 'sferzata' declamatoria, perlopiù rinforzata dall'unisono orchestrale, che agisce talora come una sorta di 'parola scenica', per mettere in risalto alcune frasi veementi, alcuni punti memorabili del dramma. Possiamo vederne alcuni in questo specchietto:

(largo del finale I)	(aria Carlo, parte II)
<p>R loco il rispetto pel suo re, C -ne la presenza del suo re, del S -te. i la presenza del mio re,</p>	<p>con forza lavendetta del tuo re, lavendet - - ta, la vendetta del tuo re.</p>

(terzetto, parte II)

ER

So - - no il bandi.to Erna - - ni, o.dio me stes - - so, me stes.so.e il di.

La prima chiara occorrenza è nel largo del finale I, sulle parole «la presenza del mio Re» (*et similia* nelle altre voci), *fortissimo*: esprime ad un tempo lo stupore collettivo e l'ossequio all'autorità regale; il motivo viene peraltro subito messo in ridicolo dalla ripetizione in eco, *piano*, da parte di don Carlo («del suo re»). Poi riappare nel cantabile dell'aria di don Carlo nella parte II, quando il Re minaccia Silva («Lo vedremo veglio audace»). L'assetto fraseologico è del tutto simile: «la vendetta del tuo Re». Solo, questa volta la voce del sovrano si erge ancor di più, dando una notevole prova di forza. Un'altra occorrenza, di segno apparentemente opposto, si ha nell'inizio del terzetto dell'atto II, nella melodia di Ernani «Oro, quant'oro ogn'avid», sulle parole «odio me stesso», sempre con un acuto di forza. In questo gesto vocale si concentra la disperazione, il tormento interiore del bandito, la rivolta estrema contro il proprio destino: temi che nell'*Hernani* di Hugo emergono di continuo nel corso del dramma, spesso in dialoghi estenuanti, e che qui invece trovano un'espressione istantanea, folgorante.

#### MELODIE DECLAMATE, FORME INSOLITE

Altre occorrenze del motivo sono meno scoperte, ma credo che quelle appena illustrate siano sufficienti a dimostrare come Verdi, nell'*Ernani*, renda la melodia capace di 'farsi azione',<sup>24</sup> 'gesto', 'parola scenica', appunto, non disdegnando il ricorso a effetti bruschi e ad enfasi declamatoria. *Ernani* è un'opera in cui melodie sublimi, di aperta cantabilità, convivono con pezzi declamati che sembrano quasi sconfinare nel teatro di parola: ad esempio «Tu se' Ernani! me 'l dice lo sdegno» di don Carlo nel primo terzetto, dove il verso decasillabo si frantuma in schegge vocali taglienti e sprezzanti. Oppure lo stesso terzetto della parte II «Oro, quant'oro ogn'avid», dove l'assolo iniziale di Ernani, di natura declamatoria, si stempera nella melodia dell'ensemble successivo, che funge da coda concertata.

24. L'espressione è di Paul Bekker: «La bellezza del canto italiano è da Verdi posta in grado di farsi azione» (citato in FEDELE D'AMICO, «Note sulla drammaturgia verdiana», in *Un ragazzino all'Augusteo*, Einaudi, Torino 1991, p. 41). Cfr. PAUL BEKKER, *Wandlungen der Oper*, Orell Füssli, Zürich-Leipzig 1934, p. 125: «Verdi macht die Schönheit des italienischen Gesanges handlungsfähig».

L'uso flessibile delle forme si evidenzia soprattutto nel terzo e quarto atto, che sono blocchi unitari e compatti, e nei quali Verdi chiedeva a Piave di stare attaccato ad Hugo.<sup>25</sup> Il terzetto finale costituisce forse l'acme della sperimentazione formale di Verdi in quest'opera, paragonabile alla scena del sonnambulismo nel *Macbeth* e ad altre scene simili. La 'solita forma', ossia l'articolazione chiara e definita in quattro tempi alternativamente dinamici e statici (1. tempo d'attacco / 2. largo concertato / 3. tempo di mezzo / 4. stretta),<sup>26</sup> viene rimodulata in un tempo d'attacco a due (Ernani e Silva), che sfocia in lungo adagio a tre dialogante, seguito da un epilogo con il suicidio di Ernani e un brevissimo 'a due' tra Ernani morente ed Elvira. Niente aria per la primadonna, niente proliferazione di pezzi statici come in Gabussi. La forma definitiva è stata certamente un'idea di Verdi, perché la prima stesura manoscritta del libretto, «L'onore castigliano», prevedeva per il terzetto un largo e una stretta abbastanza canonici, con netti cambi di metro poetico e con strofe ben bilanciate per i tre personaggi (in appendice 2 i testi sono posti a confronto). Verdi decide di comprimere il tutto in un unico pezzo, un andante assai mosso di novantacinque battute, dove melodia e declamazione convivono in un intreccio quasi inestricabile, sopra un sostegno ritmico pressante che, come ha osservato Peter Ross in uno studio sull'atto finale di *Ernani*, «si dipana come un meccanismo ad orologeria».<sup>27</sup> Ernani ed Elvira, ai quali Verdi aveva dichiarato fin dall'inizio di voler dare più spazio, hanno una strofa completa a testa, e cantano melodie compiute, delle quali quella di Ernani è la più struggente e cantabile. La strofa centrale è invece ripartita fra i tre personaggi, e contiene la frase-*refrain* di Silva «È vano, o donna, il piangere», che, come osserva Basevi, «spicca con molto effetto scenico».<sup>28</sup> Come ho spiegato in un mio articolo sulle strutture melodiche in Verdi,<sup>29</sup> in questo brano si oppongono due tipi di frase-*refrain*: quella implorante, esposta dapprima da Elvira («Ma che diss'io? perdonami»), che attacca sulla dominante, con un'appoggiatura melodica, e quella di Silva, che attacca invece decisa sulla tonica. Gran parte della forza statuaria e terribile

25. Così scrive Verdi a Piave il 2 ottobre 1843: «negli ultimi due [atti] quanto più staremo attaccati ad Hugo tanto più avremo effetto. Per me quei due atti sono divini» (MARCELLO CONATI, *La bottega della musica*, p. 91).

26. Sulla 'solita forma', cfr. HAROLD POWERS, 'La Solita Forma' and 'The Uses of Convention', «Acta Musicologica», LIX 1987, pp. 65–90 (traduzione italiana in *Estetica e drammaturgia della "Traviata". Tre studi sul teatro d'opera di Verdi*, a c. di EMANUELE FERRARI, CUEM, Milano 2001, pp. 11–66); MARCO BEGHELLI, *Morfologia dell'opera italiana da Rossini a Puccini*, in *Enciclopedia della musica*, a c. di JEAN-JACQUES NATTIEZ, vol. IV, Einaudi, Torino 2004, pp. 895–921.

27. PETER ROSS, *Per un'analisi drammaturgica dell'atto finale di "Ernani"*, in *Ernani ieri e oggi*, p. 185.

28. ABRAMO BASEVI, *Studio sulle opere di Giuseppe Verdi*, p. 54.

29. Cfr. GIORGIO PAGANNONE, *Aspetti della melodia verdiana. 'Periodo' e 'Barform' a confronto*, «Studi verdiani», XII 1997, pp. 48–66.

di Silva, che pure canta poco durante il pezzo, deriva da questo dettaglio, e dalla ripetizione di «È vano» per mezzo di un *enjambement*. Alla fine, la frase-*refrain* di Silva, che prima era stata interrotta, schiaccia l'altra e trova il suo compimento, risucchiando anche i due amanti. Se si confronta il terzetto finale con il finale di Hugo, spicca ancor più la drastica riduzione attuata da Verdi e Piave, visto che l'*Hernani* francese aveva servito su un piatto d'argento una soluzione perfettamente 'melodrammatica': una lunga agonia dei due amanti, entrambi avvelenati, con Silva semplice pertichino rosso dall'invidia. Verdi poteva cavarne un duetto catartico, alla stregua di quello dell'*Aida*, ma sceglie l'azione e l'exasperazione del confronto drammatico, rendendo Silva ancor più truce e spietato, una sorta di novello Commendatore, non senza una venatura grottesca, visto che la resa dei conti mortale viene cantata a ritmo di valzer.

## CONCLUSIONI

Con *Ernani*, Verdi sperimenta per la prima volta una drammaturgia matura, definita, personale. Ci sono almeno due fattori che concorrono a ciò. 1) L'incontro con il teatro di Hugo, e in particolare con un dramma sanguigno e passionale come *Hernani*, i cui *coups de théâtre*, le peripezie sensazionali creano situazioni, tensioni e contrasti particolarmente congeniali alla sua musica. 2) L'incontro con Piave, poeta esordiente, inesperto, ma docile alle pretese del compositore, che consente a Verdi di mettersi alla prova, per la prima volta, come drammaturgo globale, come responsabile plenipotenziario dell'opera, in grado di spostare gli equilibri a proprio favore, e di piegare le forme secondo la sua personale visione. Certo, anche Verdi, come ogni compositore dell'epoca, deve fare i conti con la censura e le 'convenienze' teatrali. Eppure, l'episodio del terzetto finale imposto alla primadonna è sintomatico: Verdi trentenne è già consapevole dei propri mezzi e del suo fiuto teatrale, e lotta per affermare la sua visione di teatro musicale, che nei drammi di Hugo trova un terreno fertile. Nuove sfide lo attenderanno in futuro, a partire dal *Macbeth* shakespeariano.

La critica ha spesso insistito sulla natura fortemente passionale dell'*Ernani*, come se l'opera fosse la prima vera epifania del genio verdiano, rude e 'selvaggio',<sup>30</sup> e come se la musica di Verdi incarnasse lo spirito del tempo, quello risorgimentale. Lo dice già Abramo Basevi nel suo celebre studio del 1859:

---

30. Non sto qui a fare un elenco di studi, ma basta dare uno sguardo al lessico impiegato per descrivere *Ernani* e la sua musica per rendersi conto di come si sia creata una sorta di 'effetto *Ernani*' anche nella critica musicologica: «trascinante forza canora» (Elvio Giudici), «selvaggia schiettezza», «violenza appassionata» (Palmiro Pinagli), «stile pieno di fuoco», «energia sovrana della gioventù» (Louis Bilodeau), «le passioni cozzano con violenza forsennata» (Massimo Mila), e via dicendo.

il dramma *Ernani* è opera di rivoluzione, o di ribellione nell'arte drammatica, cui ben dicevole era l'accompagnarsi alla musica in tempi che gli umori sentivansi portati, comeché senza preciso indirizzo, ad esagerate passioni; le quali si sfogarono, indi a pochi anni, con quel gran commovimento politico che non pure in Italia, ma in quasi tutta l'Europa ebbe luogo. Il *Verdi* non cessò adunque di rispondere ai tempi suoi volgendo la sua mente a musicar quest'argomento profano.<sup>31</sup>

Ma *Ernani* è evidentemente anche altro. Le opere di Verdi si possono leggere anche come grandi affreschi musicali sull'animo umano e sugli umani contrasti, nonché come 'scuola di sentimenti'.<sup>32</sup> Da questo punto di vista, l'intreccio passionale in *Ernani*, composto da odi e rivalità politiche e amorose, vede don Carlo unico 'vincitore' (morale, non solo politico), perché nel quartetto di personaggi egli è l'unico che si trasforma e riesce a governare le passioni. Ne esce come 'immunizzato', grazie alla nomina imperiale. Nel grandioso finale terzo («O sommo Carlo») il vortice dei conflitti passionali s'acquieta, la musica si monumentalizza in un clima di gloriosa riconciliazione. Sembra un lieto fine, ma non lo è. Gli altri personaggi, specie Ernani e Silva, restano invece invischiati in un cortocircuito passionale fatto di odi e vendette, che li porta all'autoannientamento, fisico e morale. In Hugo alla fine muoiono tutti. In Verdi il solo Ernani si toglie la vita; Silva esulta in cuor suo, ma si tratta di una 'vittoria' ignobile, degradante: l'esatto opposto del gesto di clemenza di Carlo V. La ferocia dell'ideologia dell'onore porta Ernani al suicidio, ma potrebbe anche aver influito sul fatto che Verdi, contrariamente a Hugo e alle altre versioni operistiche, non faccia morire Elvira (cfr. la tabella sinottica in appendice 1). Ernani dice anzi espressamente: «d'amarmi e vivere / cara, t'impongo».

31. ABRAMO BASEVI, *Studio sulle opere di Giuseppe Verdi*, p. 42. Sarebbe da approfondire ed argomentare la valenza e la funzione 'politica' di *Ernani*, ma ciò esula dai limiti di questo saggio, e pertiene forse più alla storia della recezione dell'opera che alla sua drammaturgia intrinseca. D'altronde, quest'opera si prestava ad usi politici diversi, talora opposti. È stato fatto, a seconda dei casi, un uso politico sia del celebre coro dei congiurati («Si ridesti il Leon di Castiglia»), come un implicito incitamento alla liberazione dall'oppressore straniero, sia del 'settimino' del finale III, «O sommo Carlo», divenuto in qualche caso un inno alla sovranità di papa Pio IX. Sul patriottismo di Verdi e sugli intrecci con le vicende politiche del Risorgimento, si vedano ROGER PARKER, *Arpa d'or dei fatidici vati: the Verdian patriotic chorus in the 1840s*, Istituto nazionale di studi verdiani, Parma 1997; CARLOTTA SORBA, *Il Risorgimento in musica: l'opera lirica nei teatri del 1848*, in *Immagini della nazione nell'Italia del Risorgimento*, a c. di ALBERTO MARIO BANTI e ROBERTO BIZZOCCHI, Carocci, Roma 2002, pp. 133–156; PETER STAMATOV, *Interpretive Activism and the Political Uses of Verdi's Operas in the 1840s*, «American Sociological Review», LXVII 2002, pp. 345–366; ANTONIO ROSTAGNO, *Verdi fra Gioberti e Manin. Dal liberalismo moderato alla società nazionale italiana*, in *Giuseppe Verdi e il Risorgimento*, a c. di ESTER CAPUZZO, ANTONIO CASU, ANGELO G. SABATINI, Rubbettino, Soveria Mannelli 2014, pp. 25–49.

32. Cfr. LORENZO BIANCONI, *Risposta a Giuliano Procacci*, in *Verdi 2001. Atti del Convegno internazionale (Parma–New York–New Haven, 24 gennaio–1° febbraio 2001)*, a c. di FABRIZIO DELLA SETA, ROBERTA MONTEMORRA MARVIN e MARCO MARICA, Olschki, Firenze 2003, pp. 205–216.



Non mi sembra un dettaglio ininfluenza (questi due versi furono aggiunti in ultimo, nella versione definitiva del libretto). Ci si può leggere una sorta di autopunizione di Ernani, come a dire: «io non merito te, Elvira, e tu non devi condividere il mio destino». Da questo punto di vista, un duetto catartico finale come in Hugo non avrebbe avuto senso.

Ernani è legato a un doppio giuramento: quello nei confronti del padre (la vendetta contro don Carlo), e quello nei confronti di Silva, che peraltro è legato al primo. La ‘colpa’ di Ernani è aver anteposto la vendetta all’amore, e questo è chiarissimo quando Silva, nella scena della congiura, si offre di liberarlo dal giuramento mortale, a patto che Ernani gli ceda il diritto di uccidere don Carlo. Ma Ernani non esita a rifiutare, e in tal modo si consegna per sempre nelle mani di Silva. Ecco perché la felicità tra gli amanti nell’atto finale è così precaria; non può che essere precaria e carica di presentimenti. E intrecciare un duetto d’amore con dei presentimenti funesti non era cosa semplice. Infatti Verdi lo taglia come inutile lungaggine.<sup>33</sup> Preserva però l’idea del duetto proprio in chiusura, dopo il gesto suicida di Ernani, intessendo le voci degli amanti sull’ultimo barlume di melodia, che sfocia nel grande ‘a due’ (soffocato in cadenza). Sono poche battute, in *sol maggiore*, soavi e struggenti, che si possono leggere come un estremo tentativo di riconciliazione con Elvira. La ‘bella morte’, seppure in minimi termini, è salvaguardata.

---

33. Per il testo del duetto scartato, di cui sopravvive nell’opera il febbrile ‘a due’ conclusivo, si vedano Philip Gossett e Claudio Gallico (cfr. qui la nota 12).

APPENDICE 1

HUGO (PARIGI, 25 FEBBRAIO 1830)	GABUSSI (PARIGI, 25 NOVEMBRE 1834)	MAZZUCATO (GENOVA, 26 DICEMBRE 1843)	VERDI (VENEZIA, 9 MARZO 1844)
			PARTE I. IL BANDITO Montagne dell'Aragona. Vedesi in lontano il morecco castello di Silva. È presso il tramonto.
			[1, 1-2] Coro, Scena e Cavatina (Ernani)
ATTO I. IL RE – SARAGOZZA Una camera da letto. Notte. Una lampada sul tavolo.		ATTO I. PARTE I Sala che mette agli appartamenti di D. Sol. È notte.	Ricche stanze di Elvira nel castello di Silva. È notte.
		[1, 1] Coro Damigelle	[1, 3-4] Scena e Cavatina (Elvira)
I, 1 [vv. 1-33] – Donna Josefa, Don Carlos		[1, 2] [Scena]	[1, 5] [Scena]
I, 2 [34-216] – Donna Josefa, Don Carlos nascosto, Donna Sol, poi Hernani		[1, 3] Scena e Cavatina (D. Sol), indi [1, 4-5] Scena e Duetto (Hernani, D. Sol; Duca nascosto)	—
I, 3 [217-380] – Don Carlos, Donna Sol, Hernani; Don Ruy Gomez de Silva [con seguito]		[1, 6] e Finale (detti, più Silva)	[1, 9-10] [Scena, Romanza (Silva) e] Finale I (Carlo, Elvira, Ernani, Silva)
I, 4 [381-414] – Hernani solo		—	—

<p>HUGO (PARIGI, 25 FEBBRAIO 1830)</p>	<p>GABUSSI (PARIGI, 25 NOVEMBRE 1834)</p>	<p>MAZZUCATO (GENOVA, 26 DICEMBRE 1843)</p>	<p>VERDI (VENEZIA, 9 MARZO 1844)</p>
<p>ATTO II. IL BANDITO – SARAGOZZA Un cortile del palazzo de Silva... È notte...</p>		<p>ATTO I. PARTE II Piazza aperta. A sinistra le grandi muraglie del Palazzo Silva...</p>	<p>—</p>
<p>II, 1 [415–478] – Don Carlos [con seguito]</p>		<p>[I, 7] Coro di Cavalieri e Duca</p>	<p>—</p>
<p>II, 2 [479–547] – Don Carlos, Donna Sol</p>		<p>[I, 8] Scena e Aria (Hernani; Duca pertichino)</p>	
<p>II, 3 [548–626] – Don Carlos, Donna Sol, Hernani</p>			<p>[I, 6–8] Scena e Duetto (Carlo, Elvira), indi Terzetto (detti, Ernani), indi</p>
<p>II, 4 [627–710] – Hernani, Donna Sol</p>		<p>[I, 9–10] Romanza (D. Sol), indi Scena e Gran Duetto (D. Sol, Hernani)</p>	<p>—</p>
<p>ATTO III. IL VECCHIO – IL CASTELLO DE SILVA NELLE MONTAGNE DELL'ARAGONA La galleria dei ritratti della famiglia de Silva; grande salone...</p>	<p>ATTO I. Grandiosa sala nel palazzo del castello, decorata dai ritratti di Silva...</p>	<p>ATTO II. Sala nel Castello di D. Ruy de Silva... Grande galleria di ritratti...</p>	<p>PARTE II. L'OSPITE Magnifica sala nel castello di don Ruy Gomez de Silva... ritratti della famiglia...</p>
<p>III, 1 [711–823] – Donna Sol, Don Ruy</p>	<p>[I, 1–4] Introduzione (Coro, Silva), Cavatina (D. Sol), Duetto con coro (D. Sol, Silva)</p>		<p>[II, 1] Coro d'Introduzione</p>
<p>III, 2 [824–852] – Don Ruy, Hernani</p>	<p>[I, 5] Scena e Cavatina (Ernani)</p>	<p>[II, 1–3] Scena e Aria (Silva, con pertichini)</p>	<p>[II, 2–7] Scena e Terzetto (Silva, Ernani, Elvira)</p>
<p>III, 3 [853–892] – Don Ruy, Hernani, Donna Sol e seguito [Hernani si scopre]</p>	<p>[I, 6] [Scena]</p>		

HUGO (PARIGI, 25 FEBBRAIO 1830)	GABUSSI (PARIGI, 25 NOVEMBRE 1834)	MAZZUCATO (GENOVA, 26 DICEMBRE 1843)	VERDI (VENEZIA, 9 MARZO 1844)
III, 4 [893-1035] – Hernani, Donna Sol [gli mostra il pugnale]	[I, 7] Duetto (Ernani, D. Sol)		[Duetto]
III, 5 [1036-1108] – Hernani, Donna Sol, Don Ruy	[I, 8] [Scena]		[Terzetto: stretta]
III, 6 [1109-1246] – Don Ruy, Donna Sol col viso nascosto dal velo; Don Carlos e seguito	[I, 9-10] Coro e Cavatina (Carlo); Scena e Terzetto (D. Sol, Carlo, Silva)	[II, 4-5] Finale II (detti, Duca e seguito)	[II, 8-11] Scena e Aria (Carlo, con pertichini)
III,7 [1247-1296] – Don Ruy, Hernani [giuramento fatale]	[I, 11-12] Scena e Duetto (Ernani, Silva)	—	[II, 12-13] Scena e Duetto (Ernani, Silva)
ATTO IV. LA TOMBA – AQUISGRANA Il sotterraneo che racchiude la tomba di Carlo Magno ad Aquisgrana.... E notte...	ATTO II. I sotterranei, che rinchiodono la tomba di Carlo Magno.		PARTE III. La clemenza Sotterranei sepolcrali che rinserrano la tomba di Carlo Magno in Aquisgrana.
IV, 1 [1297-1432] – Don Carlos e seguito	[II, 1-2] Scena (Carlo)		[III, 1-2] Scena [e Romanza] Carlo
IV, 2 [1433-1600] – Don Carlos solo			
IV, 3 [1601-1655] – I Congiurati [sorteggio]	[II, 3] Congiura, Coro; indi Scena e Aria (Ernani)		[III, 3-4] Congiura [e Coro]
IV, 4 [1656-1791] – I Congiurati, D. Carlos con alti dignitari, poi Donna Sol.	[II, 4-7] Scena e Aria [Finale II] (D. Sol)		[III, 5-6] Finale III
IV, 5 [1792-1810] – Don Carlos, <i>solo</i> .	—		—

<p>HUGO (PARIGI, 25 FEBBRAIO 1830)</p>	<p>GABUSSI (PARIGI, 25 NOVEMBRE 1834)</p>	<p>MAZZUCATO (GENOVA, 26 DICEMBRE 1843)</p>	<p>VERDI (VENEZIA, 9 MARZO 1844)</p>
<p>ATTO V. LE NOZZE – SARAGOZZA Una terrazza del palazzo d'Arago- na... È notte...</p>	<p>ATTO III. Grande verone nel palazzo d'Arago- na in Saragozza.</p>	<p>ATTO III. Terrazzo nel Palagio di D. Giovanni in Saragozza.</p>	<p>PARTE IV. La maschera Terrazzo nel palagio di Don Gio- vanni d'Aragona in Saragozza.</p>
<p>V, 1 [1811–1887] – [Dignitari, mascherati]</p>	<p>[III, 1–2] Coro, Scena e Aria (Silva)</p>	<p>[III, 1] Coro di Dame e Cavalieri [III, 2] Scena e Romanza (Silva)</p>	<p>[IV, 1–3] Festa da ballo [Coro]</p>
<p>V, 2 [1888–1894] – Gli stessi, Herna- ni, Donna Sol, seguito</p>	<p>[III, 3] Coro e Gran Duetto (D. Sol, Ernani)</p>	<p>[III, 3] Terzetto (D. Sol, Hernani, Silva in disparte)</p>	<p>[IV, 4–7] Scena e Terzetto finale (Ernani, Elvira, Silva)</p>
<p>V, 3 [1895–2009] – Hernani, Donna Sol [suona il corno in lontananza]</p>		<p>[III, 4–5] Scena e Aria finale (D. Sol, con pertichini)</p>	
<p>V, 4 [2010–2014] – Hernani solo</p>	<p>[III, 4–6] Scena e Terzetto finale</p>		
<p>V, 5 [2015–2050] – Hernani, La maschera</p>			
<p>V, 6 [2051–2166] – Gli stessi, Donna Sol</p>			
<p>[Catastrofe: D. Sol ed Ernani si avvelenano; Don Ruy si uccide]</p>	<p>[Ernani si uccide, Silva esulta; quin- di si ferisce anche D. Sol.]</p>	<p>[Donna Sol si avvelena, Ernani si uccide, Silva è sconvolto.]</p>	<p>[Ernani si uccide, Elvira sviene, Silva esulta.]</p>

## APPENDICE 2

L'ONORE CASTIGLIANO*	ERNANI
SCENA VI Detti ed Elvira dalle stanze nuziali.	SCENA ULTIMA Detti ed Elvira dalle stanze nuziali.
<b>1</b>	<b>2</b>
<p>ELVIRA <b>Ferma, crudele, estinguere</b> (ad Ernani) [settenari]</p> <p style="padding-left: 40px;">perché vuoi tu due vite?... Quale d'Averno demone (a Silva) ha tali trame ordite? Presso al sepolcro mediti, compisci tal vendetta!... La morte che t'aspetta, o vecchio, affretterò.</p> <p>(va per iscagliarsegli contro disperatamente, poi s'arresta)</p> <p style="padding-left: 40px;">Ma che diss'io?... perdonami...</p> <p>SILVA Vaneggi?... io non perdono... (con amarezza)</p> <p>ERNANI <b>(La furia è inesorabile!)</b></p> <p>ELVIRA <b>Figlia d'un Silva io sono.</b> (a Silva) <b>Io l'amo... indissolubile</b> <b>nodo mi stringe a lui...</b></p> <p>SILVA <b>L'ami?... morrà costui,</b> (con feroce ironia) <b>per tale amor morrà.</b></p> <p>ELVIRA <b>Per queste amare lacrime</b> <b>di lui, di me pietà.</b></p>	<p>ELVIRA <b>Ferma, crudele, estinguere</b> (ad Ernani) [settenari]</p> <p style="padding-left: 40px;">perché vuoi tu due vite?... Quale d'Averno demone (a Silva) ha tali trame ordite? Presso al sepolcro mediti, compisci tal vendetta!... La morte che t'aspetta, o vecchio, affretterò.</p> <p>(va per iscagliarsegli contro, poi s'arresta)</p> <p style="padding-left: 40px;">Ma che diss'io?... perdonami...</p> <p>L'angoscia in me parlò.</p> <p>SILVA È vano, o donna, il piangere... È vano... io non perdono.</p> <p>ERNANI <b>(La furia è inesorabile!)</b></p> <p>ELVIRA <b>Figlia d'un Silva io sono.</b> (a Silva) <b>Io l'amo... indissolubile</b> <b>nodo mi stringe a lui...</b></p> <p>SILVA <b>L'ami?... morrà costui,</b> <b>per tale amor morrà.</b></p> <p>ELVIRA <b>Per queste amare lacrime</b> <b>di lui, di me pietà.</b></p>
<b>2</b>	
<p>ERNANI Cessa, Elvira, col tuo pianto [ottonari] non tentar la mia costanza; il mio duolo ogn'altro avvanza... lo giurai... degg'io morir... Fu la gioia un breve incanto che il destino or fa svanir.</p> <p>SILVA Se commosso da quel pianto (a Ernani) scordar puoi la fe' giurata, te d'un padre l'ombra irata sorgerebbe a maledir. (Di delizia m'è un incanto (da sé) di quell'anima il soffrir!)</p>	<p>ERNANI Quel pianto, Elvira, ascondimi... ho d'uopo di costanza... l'affanno di quest'anima ogni dolore avvanza... Un giuramento orribile ora mi dannà a morte. Fu scherno della sorte la mia felicità. Non ebbe di noi miseri, non ebbe il ciel pietà!</p>

L'ONORE CASTIGLIANO*	ERNANI
<p>ELVIRA    Piuçché il ciglio, il core in pianto non resiste al suo dolore... Presso ai gaudii dell'amore è più barbaro il morir.     Ah non puote il nostro incanto così rapido svanir!</p>	
4	
<p>            Fuggiamo, involati (a Ernani) [quinari] dolce amor mio, un giuro perfido disperde Iddio... Di meco vivere hai pria giurato... se muori, ingrato, io pur morirò.</p> <p>ERNANI    Voce terribile, voce d'onore, sento in me spegnere perfin l'amore... Il fato compiasi!... O padre amato, io l'ho giurato, a te verrò!</p> <p>SILVA     (Più lieto scendere potrò alla tomba, se ancor sì giovane fia ch'ei soccomba... Se in lutto il gaudio ho lor cangiato, pria vendicato almen cadrò!)</p>	

\* Il nome «Don Giovanni» che appare sul libretto in questa scena (e in tutto il quarto atto), è stato cambiato in «Ernani» per comodità.