

**“ALPHONSINE - MARIE – MARGUERITE – VIOLETTA,
ovvero i nomi della mantenuta
che amava le camelie prive di profumo”**

LA TRAVIATA

Melodramma in tre atti

di Francesco Maria Piave

Prima rappresentazione: Venezia,

teatro La Fenice, 6 marzo 1853

Violetta (soprano) è una giovane malata di tisi, che vive facendosi mantenere da uomini ricchi. Un giorno un amico le presenta un giovanotto, Alfredo (tenore), che le dichiara di essere da tempo innamorato di lei. Dapprima Violetta lo irride, ma poi comincia a sentire un sentimento mai provato, l'amore vero, lei che ha fino ad allora conosciuto solo l'amore mercenario. Violetta ed Alfredo si rifugiano in campagna, non lungi da Parigi, ma il loro idillio è interrotto dal padre di lui (Giorgio Germont, baritono), che invita la donna a lasciare il figlio, poiché la loro relazione macchia l'onore della sua famiglia e non può avere un futuro. Violetta accetta il sacrificio per amore di Alfredo e gli scrive una lettera dichiarandogli che lo lascia, poiché non lo ama più. Poco dopo i due si ritrovano ad una festa e Alfredo la offende dinnanzi a tutti gli invitati, gettandole del denaro per ripagarla del tempo che gli ha dedicato. Violetta, ormai vicina a morire a causa della tisi, si ritrova sola e abbandonata da tutti, ma il vecchio Germont, pentito, ha rivelato al figlio il suo sacrificio. Alfredo giunge al capezzale di Violetta appena in tempo per stringerla fra le braccia e vederla morire, mentre nelle vie di Parigi impazza il carnevale.

Epoca: anni Quaranta del secolo XIX.

La prima rappresentazione della *Traviata* stranamente fu un fiasco, perché il pubblico veneziano aveva accolto con entusiasmo opere innovative come *Ernani* e *Rigoletto*. Il fiasco non era dovuto ai costumi contemporanei come si è pensato a lungo (il pubblico non era abituato a vedere opere serie con abiti moderni), perché la vicenda era stata retrodatata al secolo XVII, malgrado Verdi non fosse d'accordo, perché riteneva che si sarebbe sacrificato il senso dell'opera. Con *La Traviata* egli puntava la sua attenzione sull'individuo, che lotta contro le convenzioni sociali: già pochi anni prima aveva scelto un soggetto ardito ed attuale con l'opera *Stiffelio*, nella quale aveva messo in scena la storia di un sacerdote protestante tradito dalla moglie. Forse il pubblico veneziano non aveva trovato realistiche le forme un po' troppo piene del soprano, che interpretava una fanciulla malata di tisi, forse i cantanti non erano stati all'altezza delle esigenze vocali e sceniche. Un anno dopo però Verdi, con alcuni ritocchi, ripresentò l'opera sempre a Venezia, ma in un altro teatro, il San Benedetto, e con un giovane soprano, Maria Spezia, fragile e di bell'aspetto: l'opera ottenne un caloroso successo e da allora essa è tra le più amate dal pubblico. La storia della cortigiana, che sacrifica il suo primo vero amore a causa dei pregiudizi di un'ipocrita società, ha ricevuto da Verdi una musica che segue il percorso di Violetta dalle follie del primo atto al sacrificio consumato nel secondo ed alla morte quasi eroica nel terzo. *La Traviata* esalta il rimpianto della protagonista per un puro amore e il suo spirito di sacrificio di fronte alle esigenze sociali: la morte trasfigura Violetta, che subordina a queste il proprio sentimento, pur desiderosa di essere lei stessa quella "pudica vergine" che un giorno Alfredo incontrerà e condurrà all'altare, innanzi al quale il matrimonio verrà benedetto e santificato.

Che c'entra la "storia" con questa infelice, giovane prostituta? Vediamo dunque la "storia" personale di Alphonsine Plessis, morta di tisi nel 1847 a soli 23 anni. Protagonista di tre opere (un romanzo, un dramma, un melodramma), si trasformò in uno dei miti femminili dell'Ottocento, nato col romanzo *La Dame aux camélias* e proseguito con l'omonimo dramma di Alexandre Dumas (1844-1895), figlio dell'Alexandre popolare autore dei *Tre Moschettieri*, del *Conte di Montecristo* e di altri romanzi storici. Il mito divenne poi universale con *La Traviata*. Il soprannome di *dame aux camélias* fu coniato da Dumas stesso, che la conobbe nel 1844, a Parigi, dove era giunta all'età di 15 anni, diventando una delle ragazze che formavano (ben distinte dalle *lorettes* e dalle *grisettes*, anch'esse di facili costumi, ma dalle pretese economiche più modeste) l'aristocrazia delle

mantenute di ricchi protettori, sognando tuttavia amori più veri e romantici. Il giovane Alexandre a vent'anni rimase colpito e conquistato da questa fanciulla "dalla vita sottile, dal collo di cigno, dall'aria candida e virginale, dal pallore byroniano", vestita elegantemente e coperta di gioielli. Cresciuta con un padre garzone di fattoria violento e vizioso, Alphonsine acquisì a Parigi una certa cultura letteraria e musicale, trasformandosi in una delle donne più alla moda della capitale. Amava le camelie, perché non profumavano, mentre le rose la stordivano. Fu l'amante di Alexandre, benché non fosse ricco, forse attirata dalla compassione che egli sentiva per le prostitute, che considerava delle vittime, non delle colpevoli. La relazione tra lo scrittore e Marie, che aveva assunto questo nuovo nome e nobilitato il cognome in Duplessis, durò alcuni mesi, poi egli decise di troncarla, scrivendole in una lettera: "Cara Maria, io non sono né abbastanza ricco per amarti come vorrei, né abbastanza povero per essere amato come vorresti tu". Marie continuò la sua vita di mantenuta e nel 1846 sposò a Londra il ricco e nobile Édouard Perregaux, ma il matrimonio non fu riconosciuto valido in Francia. Poco dopo la malattia si aggravò e lei perse protettori e guadagni. Morì il 3 febbraio 1847 in pieno carnevale. Una folla di curiosi seguì il carro funebre fino al cimitero di Montmartre; il 16 dello stesso mese, martedì grasso, il cadavere fu riesumato e ivi sepolto nella concessione perpetua che Édouard aveva acquistato, mentre in Parigi impazziva il corteo del Bue grasso ("Parigini, date passo / al trionfo del bue grasso" canta il coro interno nel terzo atto di *Traviata*, quando Violetta sta per morire). La tomba (ancora esistente e visitata), su cui fu scritto il suo vero nome, fu decorata con una corona marmorea di bianche camelie e si trova a pochi passi dall'imponente mausoleo ove fu sepolto anche Alexandre Dumas. Quando Alphonsine morì, egli era in viaggio tra Algeria e Tunisia e ne apprese la morte soltanto al ritorno in Francia. La notizia lo riempì di tristezza e rimorsi e il ricordo dell'amante lo ossessionò a lungo. Assistette alla vendita all'asta dei suoi beni e acquistò una catena d'oro. I beni rimasti, pagati i creditori, andarono alla figlia della sorella di Alphonsine, a condizione che non si sarebbe mai recata a Parigi. Lo scrittore prese spunto dalla sua relazione per il romanzo *La Dame aux camélias* (che fu pubblicato nel 1848, ottenendo un grande e quasi scandaloso successo), nel quale volle nobilitare e purificare la figura della fanciulla attraverso il sacrificio, tentando di ridurre al massimo lo scarto fra vizio e virtù e di attenuare la contraddizione fra prostituzione e morale borghese. Marguerite (così Dumas la chiamò nel romanzo) rivendica l'emancipazione della donna, che il sistema borghese e patriarcale non può accettare: l'uomo deve occuparsi degli affari, la donna del focolare. Il padre di Armand (il nome che lo scrittore dà a se stesso nel romanzo) interviene per troncane la relazione, quando l'amore fra i due giovani sta per minacciare sia lo scandalo sia la proprietà finanziaria. Così si rivolge al figlio: "Puoi mantenere un'amante, puoi pagarla come deve fare un uomo di mondo, ma non puoi dimenticare le cose più sante a causa sua". Marguerite, rispettosa dell'autorità patriarcale, accetta di sacrificare il proprio amore alla morale borghese e muore in miseria e abbandonata da tutti. Sarà pianta solo dopo la sua morte. Dumas trasformò nel 1849 il romanzo in un dramma in cinque atti dallo stesso titolo, che, osteggiato dalla censura, poté essere rappresentato solo il 2 febbraio 1852, con grande successo. Il dramma ricalca l'azione del romanzo, ma è più conformista e attenua gli scontri tra libertà economica e sessuale della donna e morale borghese. Si tratta di un'autocensura, perché il teatro, più esposto al pubblico di un romanzo, era sottoposto a un maggior controllo da parte delle autorità (anche Verdi lottò a lungo e duramente con la censura). A Marguerite quindi l'autore affianca Nichette, che non cede al vizio e convola a giuste nozze con l'uomo che ama. Il finale del dramma è inoltre più consolatorio, perché Marguerite non muore sola, ma fra le braccia di Armand pentito, attorniato dagli amici più cari. Vittima della morale ("Se pur benefico le indulga Iddio, / l'uomo implacabile per lei sarà" scrive Francesco Maria Piave nel libretto per Verdi), si redime non grazie all'amore per Armand e al diritto di viverlo, ma con la morte. Diventa così un'onorata borghese *mortis causa*, come ebbe a scrivere un critico.

JULIE KAVANAGH, *La ragazza delle camelie. Vita e leggenda di Marie Duplessis*, Torino, Einaudi, 2014.

"L' OFFESA A UNA SPOSA CAUSA UNA RIVOLTA A PALERMO"

LES VÊPRES SICILIENNES / I VESPRI SICILIANI

Opera in cinque atti

di Eugène Scribe e Charles Duveyrier
Prima rappresentazione: Parigi,
théâtre de l'Académie Impériale de Musique, 13 giugno 1855.

I Siciliani fremono per l'occupazione della loro isola da parte dei Francesi e per il duro governo di Guy de Montfort / Guido di Monforte (baritono). Non hanno però il coraggio né la forza di ribellarsi, malgrado le incitazioni da parte della duchessa Hélène / Elena (soprano), sorella di Federico d'Austria, fatto giustiziare dai Francesi. Dopo un lungo esilio rientra in Sicilia Jean Procida / Giovanni da Procida (basso), per fomentare la rivolta dei Siciliani. Henri / Arrigo (tenore), un giovane siciliano di oscure origini, innamorato ricambiato della duchessa, viene convocato nel palazzo dal governatore, che gli rivela di essere suo padre e di averlo avuto da una donna siciliana, che però l'ha allevato lontano da lui. Soltanto ora l'ha appreso e vorrebbe che il figlio seguisse la carriera militare nell'esercito francese. Henri rimane sconvolto apprendendo che suo padre appartiene al nemico invasore. Durante una festa nel palazzo del governatore un gruppo di congiurati, fra cui Procida e Hélène, sta per assassinarlo, ma Henri, che è a conoscenza del complotto, salva il padre e viene perciò additato dai Siciliani come traditore. I congiurati sono condannati a morte, ma Henri chiede la loro grazia a Guy, disposto ad accettare solo se lo chiamerà padre. Henri cede e Guy propone il matrimonio fra lui e la duchessa, nell'intento di stabilire la pace fra Siciliani e Francesi. Ma il giorno delle nozze, nel momento in cui le campane festose annunciano l'imminente unione dei due sposi, i Siciliani, agli ordini di Procida, irrompono nel palazzo e danno inizio alla strage dei Francesi.

Epoca: 1282.

Dopo la cosiddetta trilogia popolare (*Rigoletto, Il Trovatore, La Traviata*), Verdi sentì il bisogno di indagare nuovi orizzonti, che solo il grand opéra francese poteva permettergli di raggiungere, con la sua ricchezza di mezzi e la complessità dei libretti. Accettò quindi una proposta giuntagli dall'Opéra di Parigi, ove aveva già rappresentato *Jérusalem* e dove si poteva acquisire e consolidare una fama internazionale. Il soggetto scelto, quello del Vespro Siciliano, era noto in un'epoca in cui l'unità d'Italia era una questione scottante ed aveva guadagnato simpatie alla causa del nostro Risorgimento. Dapprima Verdi pensò che il libretto potesse ferire sia gli Italiani, perché Giovanni da Procida era descritto come un intrigante senza scrupoli, sia i Francesi, che alla fine dell'opera vengono massacrati. Egli non sapeva tuttavia che il libretto delle *Vêpres Siciliennes* era una rielaborazione del *Duc d'Albe*, che Donizetti non aveva finito di comporre e la cui trama era collocata nelle Fiandre occupate dagli Spagnoli. L'opera, che fu un'attrazione per la Grande Esposizione del 1855, ebbe un buon successo, ma non divenne popolare. Solo in questi anni ha ripreso a circolare, sia nella versione originale in francese sia in quella italiana (spesso col taglio del lungo balletto che era di prammatica all'Opéra), versione che subì le ire della censura: non era ben vista una rivolta di Italiani contro una dominazione straniera. La vicenda, col titolo di *Giovanna di Guzman*, fu quindi spostata nella Lisbona del 1640, quando i Portoghesi si ribellarono contro la dominazione spagnola. Al centro dell'opera non c'è tuttavia la rivolta siciliana (che è sempre rimandata e scoppia solo nel rapidissimo finale), ma un tema caro a Verdi, costante nella sua drammaturgia, già anticipato in altre sue opere e che ricorrerà pure nel vicino *Simon Boccanegra* e nel *Don Carlo*: il tema del conflitto tra gli affetti familiari, la ragione di stato e l'amore per il proprio paese. Questo tema ha un forte rilievo nel duetto tra Guy de Montfort, il governatore francese, e suo figlio, che vede in lui un nemico del proprio paese. In questo lungo e complesso duetto deflagra "un dramma di padre e figlio separati dalla milizia politica e attirati dalla voce del sangue", poiché a Verdi interessano "le tempeste dell'anima e non quelle della storia" (scrive Massimo Mila in *Les Vêpres Siciliennes / I Vespri Siciliani*, Torino UTET, 1973).

Non dobbiamo cercare la verità storica in quest'opera, che prende lo spunto dalla rivolta palermitana contro i Francesi scoppiata all'ora dei Vespri il lunedì dell'Angelo nel 1282. Essa si estese a tutta l'isola, il cui controllo assicurava il dominio del mondo mediterraneo, e se all'inizio poté essere spontanea, va tuttavia ricercata nell'aggravata politica internazionale, che coinvolgeva Francia, Germania, Spagna e impero bizantino. La vicenda aveva attirato l'attenzione di Michele Amari, che pubblicò la sua *Storia della Guerra del Vespro Siciliano* narrandola come una rivolta dei Siciliani contro gli Angioini, paragonati ai tiranni dell'epoca in cui scriveva, i

Borboni. Alla morte dell'imperatore Federico II di Svevia, il regno era stato assoggettato a Carlo d'Angiò, fratello di Luigi IX re di Francia, che ridusse le libertà baronali e oppresse il popolo con una dura politica fiscale. Giovanni da Procida, fedele a Manfredi (ricordato da Dante nel canto III del *Purgatorio*), figlio di Federico II e morto nel 1266 nella battaglia di Benevento vinta da Carlo d'Angiò, ripose le sue speranze in Pietro III d'Aragona, sposo di Costanza figlia di Manfredi, quindi unica erede legittima della casa di Svevia. La rivolta ebbe inizio il 30 marzo 1282 sul sagrato della chiesa di Santo Spirito a Palermo, quando un soldato francese, tale Drouet, con la scusa di controllare se portasse armi nascoste sotto la gonna, mise le mani in modo impudico addosso a una nobildonna, il cui marito sfilò la spada al soldato e lo uccise. Ebbe quindi inizio la "caccia ai francesi", che dilagò in tutta l'isola trasformandosi in una carneficina. I Siciliani offrirono la corona a Pietro d'Aragona e Carlo, sconfitto nel settembre 1282, fece ritorno a Napoli. Ebbe così inizio una guerra tra Angioini e Aragonesi per il possesso dell'isola, terminata il 31 marzo 1302 con la pace di Caltabellotta, che lasciò la Sicilia a Pietro.

Il solo personaggio storico che appare nell'opera di Verdi è Giovanni da Procida (1210-1298). Il libretto nomina anche Federico d'Austria come fratello di Elena, il quale scese in Italia per combattere gli Angioini con Corrado, detto Corradino, ultimo erede della casa Sveva, o Hohestaufen (era tuttavia ancora in vita Enzo, figlio di Federico II, ma era prigioniero dal 1249 in Bologna, ove morì nel 1272). I due giovani, sconfitti a Tagliacozzo il 23 agosto 1268, furono decapitati a Napoli il 29 ottobre successivo. Giovanni da Procida, di famiglia nobile che governava l'isola omonima, medico e diplomatico, fu uomo politico legato alla dinastia sveva e soprattutto a Manfredi; viaggiò fra le corti di tutta Europa ("ramingai per castella e città", canta nell'opera) per trovare alleanze contro gli Angioini. Una leggenda lo vede organizzatore dell'incidente fra il francese Drouet e la nobildonna, che fece scattare la prima scintilla della rivolta, leggenda ripresa nell'opera verdiana, quando nel secondo atto egli spinge i soldati francesi a rapire le giovani spose siciliane per incitare i suoi compatrioti che si rivelano restii.

SALVATORE TRAMONTANA, *Gli anni del Vespro. L'immagine, la cronaca, la storia*, Bari, Dedalo, 1989.
STEVEN RUNCIMAN, *I Vespri Siciliani*, Bari, ed. Dedalo, 1971 (prima ristampa 1986).

**"UN DOGE TRA POTERE
E AFFETTI FAMILIARI"
SIMON BOCCANEGRA**

*Melodramma in un prologo e tre atti
di Francesco Maria Piave
Prima rappresentazione: Venezia,
teatro La Fenice, 12 marzo 1857*

Nel prologo Paolo (baritono), sostenitore del partito popolare, manovra per far salire al soglio dogale di Genova Simone Boccanegra (baritono). Questi ha uno scontro col nobile Jacopo Fiesco (basso), padre di Maria da cui Simone ha avuto una figlia, scomparsa però da Pisa ove era allevata. Mentre la folla lo acclama nuovo doge, egli penetra nel palazzo di Fiesco e vi trova morta Maria.

Le vicende degli atti successivi hanno luogo 25 anni dopo. Visitando le case dei Grimaldi suoi nemici, Simone scopre che Amelia Grimaldi (soprano) è sua figlia Maria, allevata da Fiesco, il quale però non sa che la donna è sua nipote. Amelia ama Gabriele Adorno (tenore), altro nobile avverso al doge. Di lei è invaghito anche Paolo, ma poiché Simone rifiuta di dargliela in moglie egli giura di vendicarsi. La situazione politica di Genova è turbolenta e durante una seduta del Consiglio il doge tenta di chiamare plebei e patrizi alla concordia. Scoppia una sommossa, fomentata da Paolo, che ha anche avvelenato il doge. Essa viene sedata dai fedeli di Simone e Paolo è tratto in arresto e condannato a morte. Simone, prima di morire, rivela a Fiesco la vera identità di Amelia e invita i Genovesi ad accettare Gabriele Adorno, che ha sposato sua figlia, come nuovo doge.

Epoca: metà del secolo XIV

La curiosità, il desiderio di Verdi di sperimentare nuovi soggetti, che gli permettessero di dar vita a vicende e a personaggi fuori dagli schemi tradizionali, si erano già manifestati nelle opere precedenti e proseguirono con *Simon Boccanegra*, ove giganteggia la figura di un uomo di potere alla ricerca di affetti familiari che possano riempire la sua vita. Il soggetto gli fu suggerito di nuovo dall'autore che gli aveva portato fortuna col *Trovatore*, cioè Garcia Gutierrez. I due drammi hanno alcune cose in comune: la vicenda si svolge in un lungo arco di tempo; elemento fondamentale di essa è l'identità di un figlio; sullo sfondo c'è una guerra civile. Il dramma intitolato al doge genovese andò in scena a Madrid nel 1843. Verdi nutriva grandi speranze in quest'opera, che i veneziani però non apprezzarono, forse per la sua tinta scura e severa, forse perché il declamato prevaleva sulla linea melodica. Siccome l'opera non divenne popolare, Verdi, che non ne era contento, pensò in seguito di riprenderla, ma con delle modifiche, aiutato da Arrigo Boito, che trasformò la scena che chiudeva il primo atto. "Il Boccanegra ha fatto a Venezia un fiasco quasi altrettanto grande che quello della Traviata", scrisse il musicista alla contessa Maffei. Egli stesso suggerì al poeta la nuova scena, che dalla piazza fu trasferita nell'aula del Consiglio e divisa in tre blocchi: lo scontro tra popolari e nobili nel momento in cui viene rivelato il rapimento di Amelia; l'invito del doge alla pace fra le fazioni, suggerito da una lettera scritta da Francesco Petrarca alle due città marinare nemiche, Genova e Venezia; la maledizione di Paolo che ha osato rapire Amelia. L'utilizzo di una lettera del Petrarca fu indicato da Verdi stesso a Boito, che scrisse questi versi per il doge: "Plebe, patrizi, popolo / dalla feroce istoria, / erede sol dell'odio / dei Spinola, dei Doria! / Mentre v'invita estatico / il regno ampio dei mari, / voi nei paterni lari / vi lacerate il cor. / Piango su voi, sul placido / raggio del vostro clivo, / là dove invan germoglia / il ramo dell'ulivo. / Piango sulla mendace / festa dei vostri fior / e vo gridando pace / e vo gridando amor!" Lo spunto è tratto dalla lettera XIV-5 delle Lettere familiari: "Richiamate alla mente quel tempo, nel quale foste il popolo più felice d'Italia [...] cime di colli percorse da ameni sentieri, valli verdeggianti e nelle valli felici abitatori [...] ripidi colli vestiti di cedri, di viti e d'olivi [...] Amatevi tra voi, amate la giustizia, amate la pace [...] ma astenetevi dalle guerre civili". L'invito alla pace riecheggia anche la chiusura della Canzone all'Italia: "I' vo gridando: Pace, pace, pace". Il *Simon Boccanegra* riscritto fu rappresentato al teatro alla Scala di Milano il 24 marzo 1881, ma malgrado il buon successo non divenne un'opera popolare; solo in questi ultimi decenni essa ha acquisito presso il pubblico lo statuto di opera fra le più affascinanti di Verdi, soprattutto per il personaggio del protagonista (che richiede un grande interprete, sia come cantante sia come attore), un uomo che non avrebbe desiderato il potere offertogli, un uomo assetato di giustizia che fa appello alla riconciliazione fra le due città avverse e fra i partiti rivali. È il dramma di un uomo buono, umano, pieno di tenerezza che si rivela nel momento in cui ritrova la figlia creduta persa. Il suo dramma si intreccia alla vicenda politica, cui partecipa attivamente il coro, che svolge un ruolo fra i più rilevanti nella storia dell'opera italiana.

I Boccanegra erano una delle famiglie mercantili di spicco di Genova, ove avevano assunto un posto di prestigio fra i popolari (mercanti, artigiani, notai), avversi alla nobiltà che aveva a lungo governato la città, i Fieschi, i Grimaldi, gli Spinola, i Doria. Il 23 settembre 1339, al momento dell'elezione dell'abate (rappresentante del popolo, ma con pochi poteri), si crea una nuova forma di governo, il dogato, che ricorda la suprema magistratura veneziana e che manifesta il trionfo della classe mercantile. Il titolo di doge fu assegnato a Simone Boccanegra "per tutto il tempo della vita sua [...] e fu fatta questo giorno distinzione e divisione grande tra nobili e popolari, e fu statuito che all'administratione di niuna cosa pertinente alla Repubblica si potessi eleggere persona alcuna che non fussi della parte ghibellina, e incontante i nobili guelfi furono confinati alle lor ville" (scrisse Agostino Giustiniani negli *Annali della Repubblica di Genova*, libro IV, 1537). È il trionfo di un processo socio-politico maturato all'interno del ceto mercantile, non un'azione improvvisata. Giunto al potere, Simone fa scelte innovative e compie numerose riforme, realizzando un'intensa attività politica, diplomatica e militare per consolidarlo e ridare a Genova il ruolo di potenza egemone nel Mediterraneo. Nel 1344 abbandona la carica e se ne va in esilio a Pisa, a causa dell'opposizione sempre più forte della nobiltà e dei malumori della classe popolare. Il 15 novembre 1356 rientra a Genova e riprende il potere fino alla sua morte, avvenuta il 13 marzo 1363. Dal 1359 si fregia del titolo di vicario imperiale e di ammiraglio generale dell'impero, conferitogli dall'Imperatore Carlo IV; nel 1360 sposa una nobildonna toscana,

che gli dà l'unico erede, Battista. Acquisisce la Corsica, ma aggrava l'imposizione fiscale, che gli aliena popolo e nobili. La tradizione parla di morte per veleno, giustificata dalle lotte intestine nell'ambito dei più ricchi e potenti mercanti. Gli succede Gabriele Adorno, "mercadante di popolo ghibellino, come persona ch'era stimata bona" (Agostino Giustiniani).

GIOVANNA PETTI BALBI, *Simon Boccanegra e la Genova del '300*, Genova, Marietti, 1991.

"LE PERIPEZIE DI UN RE SVEDESE"

UN BALLO IN MASCHERA

Melodramma in tre atti

di Antonio Somma

Prima rappresentazione: Roma,

teatro Apollo, 17 febbraio 1859

Il conte Riccardo di Warwick (tenore), governatore di Boston, ama Amelia (soprano), sposa di Renato (baritono), suo amico e segretario. Incuriosito dal paggio Oscar (soprano), decide di recarsi in incognito nell'abituro della maga Ulrica (contralto), che un giudice vorrebbe allontanare dalla città. Qui ha occasione di assistere, nascosto, ad un colloquio tra Ulrica e Amelia, venuta a chiederle una pozione che spenga nel suo petto l'amore per un uomo che non è il suo sposo. La maga le dice che dovrà cogliere a mezzanotte un'erba ai piedi della forca che sorge nel campo dei suppliziati. Uscita Amelia, Riccardo si fa leggere la mano da Ulrica, che malvolentieri gli comunica che presto morrà e per mano di un amico, lasciandolo incredulo. A mezzanotte Amelia vaga con timore nel "campo abominato", quando giunge Riccardo che le confessa il suo amore, contraccambiato anche se con rimorso da Amelia. Dopo la reciproca confessione compare Renato, che ha seguito l'amico per comunicargli che sta giungendo un gruppo di congiurati per assassinarlo. Lo spinge quindi a fuggire col proprio mantello per non essere riconosciuto. Riccardo accetta, chiedendogli di condurre in città la donna che è con lui, che si è abbassata il velo per non farsi riconoscere dal marito. Giungono i congiurati, che rimangono stupiti nel trovare Renato con una donna e non il conte. Sono decisi a vederla in volto e quando Renato sguaina la spada per difenderla, Amelia solleva il velo, fra lo stupore geloso del marito e l'ironica irrisione dei congiurati. Il giorno dopo Renato li convoca per unirsi a loro nella congiura. Il governatore sarà assassinato la sera stessa durante il ballo mascherato che si terrà a corte. Renato viene scelto per compiere l'assassinio. Prima di recarsi al ballo Riccardo, preso dal rimorso, ha scritto un ordine col quale obbliga Renato a rientrare in Inghilterra con la consorte. Mentre risuonano le danze della festa, il conte è avvicinato da una donna velata che lo invita ad allontanarsi, perché è in pericolo. Riccardo riconosce Amelia, ma mentre le dà l'ultimo addio Renato lo pugnala. Riccardo muore perdonando il suo assassino e dicendogli che ha amato sua moglie, ma che ne ha rispettato l'onore.

Epoca: secolo XVII.

Come fece con *I Vespri Siciliani* e con *Simon Boccanegra*, Verdi, non più pressato come negli anni precedenti, da lui definiti "anni di galera", andò alla ricerca di un soggetto nuovo, al di fuori degli schemi tradizionali. Per l'opera che doveva comporre per il teatro San Carlo di Napoli riutilizzò un libretto messo in musica da Gustave Auber, *Gustave III ou Le Bal masqué*, rappresentato per la prima volta a Parigi il 27 febbraio 1833, con notevole successo, dovuto tuttavia più alla fastosa messinscena e al ballo del quinto atto che alla musica. La carriera di quest'opera conobbe una sosta quando a Parigi furono chiusi i teatri a causa dell'attentato che Giuseppe Fieschi, nel 1835, compì contro il re Luigi Filippo, rimasto tuttavia illeso; il soggetto stesso del *Gustave III* (un regicidio!) divenne sospetto al governo francese e lo fu ancor di più per la censura borbonica. Si trattava di una tradizionale storia d'amore fra tenore e soprano, sposa di un baritono che per gelosia uccide il rivale, trama però condita con elementi ironici, da momenti di leggera eleganza, nella quale il grande duetto amoroso, il più intenso, coinvolgente, sensuale che Verdi abbia mai scritto, viene cantato nel secondo atto, prima che il

dramma, che sta per scoppiare, si tramuti in sarcastica commedia. Il soggetto era già stato “clonato” da due musicisti italiani, nel 1841 da un quasi sconosciuto Vincenzo Gabussi col titolo di *Clemenza di Valois*, e nel 1843 da un operista di ben più alto livello, Saverio Mercadante, col titolo *Il Reggente*: luoghi, epoche, nomi in queste opere sono mutati per esigenze di censura e scompaiono la leggerezza e l'ironia che tanto aveva attirato Verdi.

Il 14 gennaio 1858 Verdi giunse a Napoli per terminare e mettere in scena al teatro San Carlo l'opera che ora conosciamo col titolo di *Un Ballo in Maschera*. Quel giorno stesso Felice Orsini (patriota italiano, già seguace di Mazzini, da cui si era distaccato giudicandone inadeguati metodi e programmi) attentò alla vita di Napoleone III, da lui considerato il pilastro fondamentale del conservatorismo europeo. Le tre bombe lanciate contro la carrozza imperiale diretta all'Opéra lasciarono illesi i sovrani, ma provocarono otto morti e circa centocinquanta feriti. Orsini fu condannato a morte e ghigliottinato due mesi dopo. L'attentato non fu certo di buon augurio per la nuova opera di Verdi, che terminava (nel libretto originale) con un regicidio, nella persona di Gustavo III re di Svezia, caduto vittima di una congiura. Nella notte fra il 15 e il 16 marzo 1792, durante un ballo mascherato che si svolgeva nel teatro di corte di Stoccolma, il re fu colpito da un colpo di pistola sparatogli dal capitano Jakob Anckarström. Gustavo III discendeva da un ramo collaterale della stirpe dei Wasa, che regnò in Svezia dal 1523, dopo un'aspra lotta contro la Danimarca e il re danese-norvegese Cristiano II. I Wasa, nel secolo XVI, fecero della Svezia la più forte potenza del Baltico. Nato nel 1746 e divenuto re nel 1771, Gustavo III condusse a fondo la lotta contro la nobiltà, avversaria del potere acquisito dalla monarchia; restaurò nel 1772 il governo assoluto del sovrano per mezzo di un colpo di stato, assumendo l'aspetto di un “despota illuminato”; promosse molte importanti riforme (riordinò le finanze, tolse vari vincoli al commercio, abolì la tortura, migliorò il sistema legislativo, proclamò la tolleranza religiosa e incoraggiò la vita culturale proteggendo le arti). Con lo scoppio della rivoluzione francese la sua politica si fece più reazionaria (anche se illuminato, un sovrano non poteva che essere solidale con i troni europei minacciati dai principi di libertà e uguaglianza), ma già nel febbraio 1789 aveva instaurato un potere dispotico, grazie al vantaggio procuratogli dalla sua vittoria sui Danesi. I nobili fremevano e tramarono nell'ombra contro il re, ma il capitano Ankarström, la cui mano lo assassinò, salì sul patibolo senza aver rivelato, nemmeno sotto tortura, il nome dei complici.

Sono ben note le vicende giudiziarie che opposero Verdi al teatro San Carlo, che gli aveva commissionato l'opera: scartata l'idea di far apparire il re Gustavo e il suo assassinio, secondo quanto preventivamente richiesto dalla censura napoletana, il libretto divenne *Una Vendetta in Domino*, in cui l'azione era spostata al secolo XVII a Stettino, città della Pomerania e provincia baltica della Prussia. Rimanevano un'ambientazione nordica e una corte con un padrone assoluto, poiché a Verdi non interessava il soggetto storico in sé, ma il dramma originato dall'amore fra un “signore” e la moglie del suo migliore amico e consigliere. Per il musicista tuttavia era un peccato “dover rinunciare alla pompa di una corte come quella di Gustavo III”. Fu quindi fortemente contrario al libretto di autore anonimo propostogli dalla censura borbonica (intitolato *Adelia degli Adimari*), ora sospettosa anche della *Vendetta in Domino* dopo l'attentato di Orsini a Napoleone III. Questo libretto era ambientato nel medioevo, epoca definita dal musicista “rozza e brutale, priva di quel certo non so che di brillante e di cavalleresco” cui teneva molto, e mancava della scena finale, quella del ballo ove al suono di una mazurka avveniva il regicidio (ma avranno saputo gli anonimi autori che si chiamava Ulrica anche la madre di Gustavo III, sorella di Federico II di Prussia, e unico nome rimasto inalterato?). Verdi volle ritirare lo spartito e subì un processo, dal quale emerse vincitore, poiché dimostrò che così trasformata l'opera era inconciliabile con la musica drammatica, ma anche brillante, che egli aveva composto. Accettò quindi di far rappresentare l'opera a Roma, col titolo *Un Ballo in Maschera* (la seconda parte del titolo originario del libretto di Scribe) e l'azione trasferita nell'America del secolo XVII, con le linee essenziali della vicenda da lui voluta (la censura romana fu dunque più accomodante di quella borbonica). Egli pensava che il conte di Warwick avesse portato nelle colonie americane il carattere brillante e l'atmosfera raffinata della corte di Carlo II Stuart. In ogni modo Verdi non ritrasferì la vicenda in Svezia, nemmeno quando la censura, dopo la proclamazione del regno d'Italia nel 1861, non infierì più così drasticamente sui soggetti librettistici. Il ritorno scenico di Gustavo III nel suo regno avvenne nel 1935, al teatro di Copenaghen, e venti anni dopo al teatro reale di Stoccolma, in un allestimento in cui il regista volle essere più realista del re, sottolineando, poiché la storia sospettò Gustavo III di omosessualità, i rapporti ambigui fra il re e il paggio Oscar, amore inconfessato e velato dalla passione per

Amelia, ma fortemente in contrasto con il personaggio creato da Verdi. Il Gustavo storico non interessava al musicista, il quale pose al centro dell'opera quell'impetuoso e travolgente duetto fra soprano e tenore che brucia ogni amore idealizzato e romantico alla fiamma di una passione irruente, vertiginosa, irresistibile: "O qual soave brivido / l'acceso petto irroro /.../ Irradiami d'amore / e più non sorga il dì".

**"TRAVOLTI DAL DESTINO
IN UN ACCAMPAMENTO MILITARE"
LA FORZA DEL DESTINO**

*Opera in quattro atti
di Francesco Maria Piave*

Prima rappresentazione: Pietroburgo, teatro Imperiale, 10 novembre 1862

Don Alvaro (tenore), meticcio figlio del viceré spagnolo del Perù e di una principessa india, ama Leonora (soprano), figlia del marchese di Calatrava (basso), contrario al loro amore, ritenuto disonorevole per la sua famiglia. Durante un tentativo di fuga dei due giovani, Alvaro uccide involontariamente il marchese. Essi lasciano Siviglia, ma si separano. Leonora, travestita da uomo, trova rifugio come penitente in un eremo non lontano da un convento, il cui Padre Guardiano soltanto (basso) conosce la sua identità. Alvaro invece si fa soldato e giunge in Italia, a Velletri, dove l'esercito ispano-napoletano si trova a combattere contro quello austriaco. Nell'accampamento militare ferve grande animazione in attesa della battaglia: alterchi al gioco, arrivo di nuove reclute, prediche di frate Melitone (baritono), briosi inviti alla guerra di una zingara, Preziosilla (mezzosoprano). Nell'accampamento si trova anche don Carlo (baritono), fratello di Leonora, che dalla Spagna è giunto in Italia sulle tracce dell'assassino del padre per vendicare l'onta della famiglia. Riconosciuto Alvaro, lo sfida a duello, ma i due contendenti sono interrotti dalla ronda. Alvaro, ormai disgustato della vita, decide di chiudersi in convento e, guarda il caso o la "forza del destino", sarà il convento presso il quale vive in penitenza Leonora. Ancora una volta don Carlo ritrova il suo nemico e, insultandolo come meticcio, lo sfida di nuovo a duello. I due si battono vicino all'eremo di Leonora: Alvaro ferisce a morte Carlo, ma questi riconosce la sorella nella penitente e la uccide. La fanciulla muore invitando l'uomo che ancora ama ad accettare serenamente il suo destino.

Questo finale è quello che Verdi compose per la revisione dell'opera, che andò in scena al teatro alla Scala di Milano il 27 febbraio 1869. Egli era insoddisfatto del finale dell'edizione piomboburghese, che vedeva don Alvaro gettarsi in un burrone, come nel dramma, in cui il protagonista, con sorriso diabolico e in modo convulso, esclama: "Io sono un inviato dell'inferno, sono il demonio sterminatore [...] Spalanca, inferno, la tua voragine, perisca la razza umana; sterminio, distruzione...". Questa cruda scena, che vedeva tre morti, fu trasformata in un terzetto fra soprano, tenore e basso (il padre Guardiano), che trasfigura la morte di Leonora in una catarsi di sapore manzoniano.

(Attenzione all'accento: in spagnolo è Àlvaro, in italiano Alvàro).

Epoca: verso la metà del secolo XVIII.

La Forza del Destino è l'opera più caleidoscopica di Verdi, per la varietà dei luoghi scenografici (dalla Spagna - un palazzo nobiliare, una locanda, un convento, un eremo - ad un accampamento militare in Italia), per la profondità dei sentimenti dei protagonisti ed il brio spesso ironico dei personaggi di contorno. La trama è desunta dal dramma in prosa e versi *Don Àlvaro o La Fuerza del Sino* di don Àngel de Saavedra y Ramirez de Basquedano, meglio conosciuto come Duque de Rivas. Già autore di tragedie di stampo classico e di commedie, con questo dramma, concepito nello stile iper romantico victorhughiano e rappresentato per la prima volta a Madrid il 22 marzo 1835, egli divise pubblico e critica tra favorevoli e contrari. Raccogliendo alcune leggende della tradizione spagnola (l'indio innamorato di una fanciulla aristocratica, la donna penitente che si ritira in espiazione in una grotta, il diavolo che si introduce in un convento), l'autore offrì a Verdi un insieme di sentimenti che ne infiammarono la fantasia: l'amore di due giovani contrastato dal padre di lei, il senso di una

colpa da espiare, l'onta arrecata ad una nobile famiglia da lavare col sangue, il senso di un opprimente destino cui non si può sfuggire. In questa follia la follia maggiore è forse la guerra, qualsiasi guerra, qui rappresentata nell'accampamento militare del terzo atto, dove succede di tutto, compresi una battaglia e un rataplan col quale la zingara Preziosilla chiama a raccolta i soldati, che se la stavano prendendo con fra Melitone per una predica contro i loro licenziosi vizi.

Questa battaglia, combattuta a Velletri, è un episodio della guerra di successione austriaca (1740-1748), che coinvolse quasi tutte le potenze europee e che scoppiò a causa dell'opposizione alla "prammatica sanzione" dell'imperatore Carlo VI d'Asburgo, il quale, non avendo figli maschi, volle lasciare il trono austriaco alla figlia Maria Teresa, sposa di Francesco Stefano di Lorena. Nel 1724 il figlio di Filippo V di Borbone re di Spagna e della sua seconda moglie, Elisabetta Farnese, aveva ottenuto le corone di Napoli e di Sicilia col nome di Carlo VII, rendendole autonome dalla corona spagnola. Il giovane regno fu coinvolto nella guerra di successione austriaca e le truppe ispano-napoletane fronteggiarono le forze nemiche presso Velletri. Nella notte tra il 10 e l'11 agosto 1744 gli Austriaci, guidati dal principe Lobkowitz, attaccarono gli avversari di sorpresa, scompaginandoli e costringendo il re Carlo, preso alla sprovvista nel sonno, a sottrarsi alla cattura fuggendo in camicia da notte. Gli Austriaci, credendosi vincitori, si diedero al saccheggio, permettendo alle truppe borboniche di riordinarsi e di sconfiggerli dopo aspro combattimento. Col trattato di Aquisgrana del 18 ottobre 1748 fu firmata la pace, che vide tuttavia ripristinata la situazione geopolitica esistente prima del conflitto. A Maria Teresa venne riconosciuta la successione al padre sui territori asburgici e suo marito Francesco di Lorena ottenne il titolo imperiale. La Prussia soltanto, che con questa guerra assurse al rango di grande potenza militare, ebbe un ampliamento territoriale con l'acquisto della Slesia. Carlo VII salì poi nel 1759 sul trono di Spagna col nome di Carlo III, dopo la morte senza eredi del fratellastro Ferdinando VII, lasciando le corone di Sicilia e Napoli al figlio Ferdinando.

HAROLD ACTON, *I Borboni di Napoli (1734-1825)*, Firenze, Giunti, 1997.

**"TRE GENERAZIONI DI ASBURGO
IN UNA GRANDE OPERA"**

DON CARLOS / DON CARLO

Grand Opéra in cinque atti

di Joseph Méry e Camille Du Locle

Prima rappresentazione: Parigi,

théâtre de l'Académie Impériale

de Musique, 11 marzo 1867

Prima rappresentazione in Italia:

Bologna, teatro Comunale, 27 ottobre 1867

Il primo atto si svolge a Fontainebleau, ove i rappresentanti dei re di Francia e di Spagna stanno firmando, dopo i lunghi anni di guerra che hanno impoverito il paese, il trattato di pace, che prevede il matrimonio fra l'Infante Don Carlos / Carlo (tenore) e la principessa Elisabeth de Valois / Elisabetta (soprano). L'Infante ha seguito l'ambasciata spagnola in incognito, per vedere la sua promessa. I due giovani si incontrano nella foresta di Fontainebleau, dove Elisabeth si è smarrita col suo paggio, e si innamorano a prima vista. L'Infante le dichiara la sua identità, ma la loro felicità ha breve durata, poiché, guidati dal paggio, giungono gli ambasciatori spagnoli e la corte francese che salutano Elisabeth regina di Spagna. Secondo il trattato la principessa sposerà il re Philippe II / Filippo (basso), diventando così matrigna di Carlos.

Negli atti successivi l'azione si sposta in Spagna e la descriverò attraverso i personaggi.

Carlos è torturato dall'impossibile amore che nutre per la matrigna e dalla freddezza del padre, che non gli affida nessun compito di governo. Quando presenta al padre un gruppo di deputati fiamminghi giunti ad implorare dal re maggiori libertà per il loro paese, alla risposta sprezzante di Filippo egli snuda la spada, ma

viene arrestato. Uscito di prigione, progetta di partire per le Fiandre e dà un ultimo addio a Élisabeth nel convento di San Giusto, ma giungono il re e il Grande Inquisitore (basso) con le guardie, dai quali lo salva un frate, uscito dalla tomba dell'imperatore Carlo V, che lo trascina con sé all'interno del chiostro.

Élisabeth è infelice nel freddo ambiente della rigida corte spagnola e rammenta la gioiosa serenità del dolce suolo di Francia, piangendo l'impossibile amore per Carlos.

Philippe II vive il contrasto tra il suo dovere di re gestito in modo tirannico, la mancanza di affetti familiari e la gelosia nei confronti del figlio, che sospetta innamorato della matrigna. Sente un caldo sentimento di amicizia per don Rodrigue / Rodrigo marchese di Posa (baritono), che con sincerità lo invita a gestire il potere con più liberalità. Le idee di don Rodrigue sono però viste con sospetto dal Grande Inquisitore, che richiede al re, in un tremendo scontro, la testa del marchese, portatore di idee troppo innovative, e il sacrificio del figlio, se necessario.

Don Rodrigue, il nobile idealista, è amico di don Carlos, che spinge a partire per le Fiandre, ove potrà imparare a conoscere i doveri di futuro sovrano. Egli fa anche in modo che le colpe ricadano su di sé per salvare l'Infante e viene fatto uccidere dall'Inquisizione, mentre gli dà l'ultimo saluto.

Un frate (basso) compare all'inizio del secondo atto (nell'edizione in cinque atti, nel primo quando l'atto di Fontainebleau viene omissso) nel convento di san Giusto, asserendo che anche i grandi dopo la morte non sono più che "muta polvere", come il sommo imperatore Carlo V, che lasciò il potere al figlio Philippe nel 1555, ritirandosi nello stesso convento. Il frate ricompare alla fine dell'opera, uscendo dalla tomba del defunto imperatore, col manto e la corona reale, e trascinando Carlos all'interno del chiostro, fra lo spavento degli astanti (ed agli astanti, ma anche allo spettatore, rimane il dubbio che egli sia l'imperatore Carlo V ancora vivo).

La principessa Eboli (mezzosoprano), amante del re, ma innamorata dell'Infante, denuncia per gelosia Élisabeth a Philippe, ma poi si pente e si ritira in un convento.

Don Carlos è la terza opera composta da Verdi per l'Académie Impériale de Musique di Parigi, l'attuale Opéra, dopo *Jérusalem* e *Les Vêpres Siciliennes*. Il soggetto è tratto dal dramma *Don Carlos, Infant von Spanien* di Friedrich Schiller (1787), di cui il musicista aveva già musicato *Giovanna d'Arco*, *I Masnadieri*, *Luisa Miller*. Il libretto definisce il *Don Carlos* un "grand opéra", quella sontuosa, ricca, complessa forma di spettacolo che aveva avuto il suo più acclamato autore in Jacques Meyerbeer, musicista di nascita tedesca, di formazione italiana e di gloria francese, che aveva portato al successo sul prestigioso palcoscenico parigino *Robert le Diable*, *Les Huguenots*, *Le Prophète* e di cui sarà rappresentata postuma nel 1865 *L'Africaine*. Del grand opéra Verdi rispetta l'estetica: scenografie varie ed imponenti, scontro di popoli per motivi politici o religiosi, largo numero di personaggi, lunga durata (nella sua interezza, balletto compreso e parti espunte da Verdi stesso, il *Don Carlos* dura quasi quattro ore!) e il balletto d'obbligo. L'opera, molto ricca musicalmente, la più ambiziosa di Verdi, esprime una vasta gamma di sfumature e non separa nettamente il bene dal male, mettendo in discussione con l'ambiguità dei sentimenti i dubbi angosciosi dei personaggi, l'indebolimento delle coscienze, i principi fondamentali del moralissimo mondo verdiano. Al protagonista, l'infante Carlo, il musicista affida sottigliezze di emozioni e di stati d'animo, che danno luogo ad una inedita ricchezza di invenzione musicale. Se in *Simon Boccanegra* Verdi aveva messo in scena la figura umanissima di un uomo alla ricerca di affetti in un mondo di violenza scatenata dalla politica, in quest'opera abbiamo un feroce tiranno, Filippo, che ha un immenso potere di decisione sui sudditi, i cui sentimenti più profondi però (l'affetto per il figlio, l'amore per la moglie, la ricerca di un'amicizia che spera di trovare nel marchese di Posa) soccombono alla superiore istanza della ragion di stato, alleata della religione. Nello scontro col Grande Inquisitore (due possenti voci di basso che impersonano il conflitto fra due forze sovrumane come la Chiesa e lo Stato) Filippo deve cedere e amaramente non può che constatare: "Dunque il trono piegar dovrà sempre all'altare!". L'accoglienza dell'opera alla prima esecuzione parigina andò dall'approvazione alla stroncatura, dall'accusa di wagnerismo (quando le opere di Wagner non erano ancora note in Italia e poco in Francia) a quella di perdita della italianità basata più sulla melodia che sulla complessità riservata all'orchestra. Il *Don Carlos* ebbe numerose vicissitudini dovute alla ricchezza del materiale alternativo composto e poi accantonato da Verdi. I tagli più eseguiti sono quelli che riguardano tutto il primo atto di Fontainebleau e il balletto. A lungo trascurata, negli ultimi anni ha avuto una notevole rivalutazione e molti critici ora la giudicano un grande capolavoro.

I personaggi del *Don Carlos* appartengono alla storia (ad esclusione del marchese di Posa, portavoce di un anacronistico liberalismo), ma le loro vicende la trascendono e seguono una “leggenda nera” nata in ambiente francese, fiammingo, inglese e anche spagnolo, ostile a Filippo (da sottolineare che relazioni italiane dell’epoca riportano invece la verità storica). Filippo II, re di Spagna ma portatore anche di altri titoli (re di Napoli e di Sicilia, di Sardegna, del Portogallo dal 1581, duca delle Fiandre e di Borgogna, re del Perù, signore del vicereame della Nuova Spagna e delle Filippine, re consorte d’Inghilterra e d’Irlanda, arciduca d’Austria) ereditò terre e titoli dal padre Carlo V, quando questi abdicò ritirandosi nel convento di San Giusto (ove si svolge l’ultima scena dell’opera). Fu signore non di uno stato unitario, ma di un insieme di varie province unite dal vincolo della comune dinastia. Affrontò ingenti spese militari, che portarono varie volte al fallimento dell’erario spagnolo, per far fronte a rivolte, soprattutto nelle Fiandre, e per lottare contro i protestanti, cui lo spingeva il fervore cattolico. La difesa dell’ortodossia cattolica fu vittoriosa in Spagna, in Italia, nelle Fiandre meridionali, nelle quali si avvalese della feroce repressione operata dal duca d’Alba. Nel 1559, col trattato di Cateau-Cambrésis firmò la pace con la Francia, sposando Elisabetta di Valois (1545-1568), figlia di Enrico II e di Caterina de Medici, la quale morì nel 1568, l’anno in cui morì anche l’Infante Carlo, che aveva la sua stessa età e cui si era molto affezionata. L’Infante (figlio di Maria del Portogallo, cugina del padre) presentava problemi di carattere fisico e psicologico, accentuati da una caduta che gli procurò una grave lesione al capo, dopo la quale manifestò segni di squilibrio mentale. Crebbe malinconico e chiuso in sé, solitario e irascibile. In seguito ad un tentativo di fuga e ad atti di ribellione, il padre lo rinchiuso e dopo la sua morte cominciarono a circolare voci che fosse stato fatto uccidere da Filippo stesso per gelosia. La riservatezza del re nei riguardi della vita della sua famiglia alimentò queste voci, che furono affidate alle cronache contemporanee (ove fu dipinto come un mostro criminale, fanatico e dispotico) e alla letteratura. Fra le opere letterarie che più incisero sulla “leggenda nera” vanno citate la novella storica *Don Carlos* (1672) di César Vichard de Saint Réal, che idealizza don Carlos facendone un martire d’amore, e la tragedia *Don Carlos Prince of Spain* (1676) di Thomas Otway, che mette in scena l’amore appassionato dell’infante e di Elisabetta (che invece ebbe profondo rispetto per il consorte). Queste opere diedero lo spunto alla tragedia *Filippo*, pubblicata nel 1783, di Vittorio Alfieri (il cui Filippo è il più perverso di tutti) e al dramma di Schiller (1787). Antonio Perez, già segretario di Filippo, poi fuggito in Francia per sfuggire all’Inquisizione, lo accusò di vari crimini. Questo personaggio è legato a colei che nel dramma schilleriano e nell’opera di Verdi viene chiamata Principessa d’Eboli. Essa nel *Don Carlos* verdiano si presenta in modo brillante, poi viene presa dalla gelosia: innamorata di don Carlos ma da lui respinta, accusa la regina di adulterio scatenando l’ira di Filippo, di cui è l’amante. Per creare questo personaggio Schiller, e quindi anche Verdi, lavora di fantasia. Si chiamava Ana Mendoza e la sua famiglia era fra le più nobili di Spagna. Sposò Ruy Gomez de Silva, potente segretario e amico di Filippo, che gli diede, per elevarlo di rango e renderlo degno della sposa, i titoli di duca di Pastrana e principe d’Eboli. Rimasta vedova nel 1573 di un marito più vecchio di lei di venti anni, cui aveva dato dieci figli, fu accusata, con Antonio Perez, forse suo amante, di aver fatto assassinare un collaboratore del re, J. Escobado. Mentre Perez riuscì a fuggire in Francia, la Eboli fu rinchiusa in prigione, ove morì nel 1593. Filippo ebbe finalmente l’erede maschio dalla sua quarta moglie, Anna Maria, figlia di sua sorella Maria, che aveva sposato l’imperatore Massimiliano II d’Asburgo. I numerosi matrimoni endogamici all’interno della famiglia, portarono gli Asburgo alla decadenza fisica e all’estinzione nel 1700 con Carlo II, mentre il ramo asburgico austriaco, che ebbe inizio con Ferdinando I fratello dell’imperatore Carlo V, durò fino al secolo XX, con l’ultimo imperatore Francesco Giuseppe, morto nel 1916, e con Ottone, che rinunciò alle pretese al trono per poter rientrare in Austria. L’arciduca Carlo è l’attuale capo della casata d’Asburgo. Sul trono spagnolo, dopo una guerra che coinvolse vari paesi e dinastie, salì nel 1714 un Borbone, Filippo V, nipote del re di Francia Luigi XIV.

GEOFFREY PARKER, *Un solo re, un solo impero. Filippo II di Spagna*, Bologna, Il Mulino, 2007.

CONCLUSIONE

Il *Don Carlos* è l'ultima opera di Verdi in cui agiscono personaggi realmente vissuti o inventati, ma descritti all'interno di una cornice storica, anche se le loro vicende non sono appieno rispettate, poiché l'arte non è un'indagine storica e il compositore segue percorsi suoi, tesi ad indagare l'oppressione del potere (chiesa e trono) sugli individui e sui loro sentimenti. Dopo il *Don Carlos*, Verdi, escluso il rifacimento del *Simon Boccanegra* in cui, complice Arrigo Boito, egli approfondì il personaggio del doge genovese che invoca pace tra le avverse fazioni politiche nella grande scena del consiglio, non affrontò più temi storici. Su ventotto opere ben diciannove (quelle di cui ho cercato di tracciare la collocazione temporale illustrando gli avvenimenti e i personaggi che compaiono nella vicenda musicata) hanno o uno scenario storico talvolta ben definito o talvolta anche solo pretesto per inserirvi personaggi di fantasia, e si alternano ad opere suggerite dalla creatività degli scrittori da cui sono stati desunti i libretti. In ordine cronologico di composizione sono: *Alzira* (1845) derivata da una tragedia di Voltaire che la colloca nel Perù del sec. XVI; *I Masnadieri* (1847), dal dramma *Die Räuber* di Schiller, storia di giovani ribelli che formano una masnada di banditi dediti a furti, stupri e rapine; *Il Corsaro* (1848), su soggetto di Lord Byron, altro ribelle romantico ed inquieto senza sapere il perché; *Luisa Miller* (1849), anch'essa derivata da un dramma di Schiller, storia di un amore sfortunato fra due giovani divisi dal diversissimo ceto sociale. Infine, in questa prima parte della carriera di Verdi, *Stiffelio* (1849), audace storia di un sacerdote protestante che si vede tradito dalla moglie, alla quale egli perdona secondo il precetto del Vangelo, quando Gesù perdona all'adultera. La censura naturalmente massacrò il libretto, che perdette la sua carica innovativa, dovuta anche al fatto che i personaggi avrebbero dovuto indossare abiti contemporanei, inaccettabili per il pubblico di allora in un'opera seria (ricordo che per *La Traviata* si superò questo scoglio retrodatando la vicenda al secolo XVII). Verdi poi riprese quest'opera e vi aggiunse un quarto atto, portando la vicenda al Medioevo e trasformando il pastore protestante in un improbabile crociato, tradito dalla sposa mentre egli guerreggiava in Palestina. Dopo il *Don Carlos* Verdi compone *Aida*, rappresentata al Cairo nel 1871, in occasione dell'apertura del canale di Suez, la cui vicenda si svolge in un immaginario antico Egitto (l'esotismo era molto di moda allora, veicolato anche dalle conquiste coloniali), fastosa cornice per passioni molto umane (amore, gelosia, ambizione), ma soffocate dal potere della casta sacerdotale, più forte di quello del faraone stesso. Infine, quasi "giunto sul passo estremo della più estrema età", il musicista, avvalendosi di Arrigo Boito come librettista, si riavvicina a Shakespeare (di cui non ha potuto mettere in musica il tanto vagheggiato *Re Lear*) e compone *Otello* (1887, teatro alla Scala di Milano), il dramma della gelosia scatenata nell'animo del Moro da Jago, simbolo del male compiuto da chi è scellerato solo perché è un uomo e sente in sé il fango originario: "il mal ch'io compio e che da me procede / per mio destino adempio" canta Jago nel suo empio Credo. Dopo *Otello* ecco apparire *Falstaff* (1893, sempre alla Scala), che muove critici, giornalisti, curiosi da tutto il mondo, ansiosi di conoscere la musica di un ottantenne che affronta una commedia, dopo il fiasco del *Giorno di Regno* di tanti anni prima (ma il sorriso, l'ironia, la commedia erano già qua e là comparsi in opere precedenti, sempre intrecciati al dramma). Falstaff, fra i personaggi del dramma storico *Enrico IV*, piaceva molto alla regina Elisabetta prima, che chiese a Shakespeare di scrivere una commedia facendone il protagonista: e furono *Le allegre comari di Windsor* (messe in musica anche da Otto Nicolai nel 1849), che Boito trasformò nel sofisticato libretto del *Falstaff*. Verdi ebbe a scrivere in un lettera del 1890 che da quarant'anni desiderava musicare un'opera comica e con l'aiuto di Boito stava componendo *Falstaff*: "Io mi diverto a farne la musica; senza progetti di sorta, e non so nemmeno se finirò...." Ma lo finì e seppe creare un personaggio briccone ma simpatico, un uomo sul viale del tramonto che non si arrende al passar del tempo e continua a corteggiare le donne. L'ultima opera di Verdi è ricca di brillante ironia, temperata da un tocco di malinconica nostalgia per i piaceri della vita, contrapposta al primaverile amore della giovane coppia di Fenton e Nannetta, il tutto espresso con un sapiente gioco orchestrale che ne fa una sfolgorante creazione. Con *Falstaff* il grande vecchio sembra passare il testimone a Giacomo Puccini, che nello stesso 1893 fa rappresentare a Torino il suo primo capolavoro, *Manon Lescaut*, frutto però di un'altra estetica e di un'altra sensibilità, che con le successive opere del musicista lucchese chiuderà la grande stagione del melodramma italiano.

Per le opere esaminate ho segnalato alcuni riferimenti bibliografici per chi volesse approfondire la conoscenza delle vicende e dei personaggi storici che in esse compaiono.

La bibliografia verdiana è immensa. Segnalo soltanto un libro per conoscere una svelta biografia del musicista, unitamente allo schema e all'analisi musicale delle sue opere, affiancati alle vicende interpretative delle stesse: PIERO MIOLI, *Il teatro di Verdi. La vita, le opere, gli interpreti*, Milano, Rizzoli, 1997.