

DAL "BALLO IN MASCHERA" DI AUBER A QUELLO DI VERDI: UNA PROSPETTIVA INVERTITA*

Gilles De Van



Eugène Scribe
(litografia di Ferdinand Delannoy da una fotografia di Émile Desmaisons, 1834)

Ci si può chiedere se sia necessario tornare sui rapporti che collegano *Gustave III ou le bal masqué* (1833) di Auber e *Un ballo in maschera* (1859) di Verdi, dopo l'articolo brillante che Fedele d'Amico ha dedicato più di trent'anni fa ai vari "Balli in maschera" (Auber, Mercadante, Gabussi e Verdi)¹. Quest'articolo aveva il vantaggio, in un tempo in cui l'opera di Auber non era più rappresentata, di ricordare che non meritava l'oblio che l'aveva colpita, e conteneva ottime pagine. D'Amico del resto citava Hanslick, che per un breve periodo aveva stimato *Gustave III* superiore all'opera di Verdi. Occorre ricordare che quest'opera storica di Scribe e Auber ebbe un certo successo a suo tempo: Charles Malherbe ha osservato che ve ne furono centosessantotto rappresentazioni fra il 1833 e il 1853². Dopo le rappresentazioni di Compiègne e la registrazione prati-

* Titolo originale: "Un bal masqué" d'Auber à Verdi: une perspective inversée, in *L'opéra en France et en Italie (1791-1925). Une scène privilégiée d'échanges littéraires et musicaux*, Actes du colloque franco-italien tenu à l'Académie musicale de Villerose (16-18 octobre 1997), a cura di Hervé Lacombe, Paris, Société française de Musicologie, 2000, pp. 223-234.

¹ FEDELE D'AMICO, *Il Ballo in maschera prima di Verdi*, in "Verdi. Bollettino quadrimestrale dell'Istituto di studi verdiani I", n. 3 (1960), pp. 1251-1328.

² CHARLES MALHERBE, *Auber: biographie critique*, Paris, Laurens, s.d. (1911?). Dopo il 1853 non fu più rappresentato, e Auber accettò con filosofia quest'ecclissi: nel 1860, nella lettera in cui afferma non opporsi alla rappresentazione dell'opera di Verdi al Théâtre Italien, egli precisa: "non

camente integrale che ne è seguita (in cui manca il celebre *galop*). l'oblio è cancellato. Una riesumazione è quindi inutile, come altrettanto inutile è un paragone giudicativo. Un'analisi delle due opere permette tuttavia di precisare alcuni aspetti tipici dell'estetica francese che non sono stati giustamente valutati, mentre l'estetica italiana è stata ampiamente commentata e difesa. Fatto sta che un ascolto attento di Auber subito dopo quello di Verdi educa largamente il nostro spirito critico sulle motivazioni profondamente divergenti che animavano i compositori francesi e quelli italiani.

Partirò da una citazione del dottor Véron, direttore dell'Académie Royale in quel periodo, che mi ha molto colpito: "Monsieur Auber accettò il poema di *Gustave*, ma l'intreccio gli sembrava forse troppo drammatico per essere musicale. L'atto finale gli ispirò arie di danza e di galoppo di un tono molto originale, vivo e delizioso. Le scene popolari dell'atto secondo furono incarnate da cori pieni di brio e di allegria. Una piccola parte di paggio affidata a Mademoiselle Jawureck ebbe un gran successo; la parte drammatica della moglie di Ankastrom era cantata da Mademoiselle Falcon"³.

Il concatenamento delle idee suggerisce un rapporto di causa-effetto fra il timore di un testo troppo drammatico e l'invenzione del balletto. Si noterà del resto, nella memoria di Véron la gerarchia che colloca in primo posto il balletto del quinto atto, indi le scene popolari dell'atto secondo, la funzione del paggetto e infine la parte di Amelia. Tutti sanno che *a contrario* la gerarchia di Verdi è esattamente opposta e che "le arie di un tono delizioso" servono non già ad attenuare la forza drammatica dell'intreccio ma invece a potenziarla attraverso un effetto di contrasto.

Come spiegare gli scrupoli di Auber? Forse per la sua consapevolezza dei suoi punti forti e dei suoi limiti. I critici anche laudativi insistono sulla sua debole energia drammatica, invece gli aggettivi o sostantivi che gli sono associati sono la grazia, lo charme, la spiritosaggine; si parla della sua "sorridente fecondità" (Jouvin) oppure lo si considera come "il mondanò della musica" (Bertrand)⁴. Certo non bisogna dimenticare la funzione fondatrice di *La muette de Portici* ma fatto sta che su quarantotto opere di Auber si contano trentasette *opéras comiques*. Col suo estro, la sua vivacità, il suo rite-

sono affatto del parere di esunare la partitura di *Gustave*. Essa è dimenticata, lasciamola dormire in pace. Se non è rimasta in repertorio, è colpa sua, cioè la mia. Se avesse avuto maggior successo, vivrebbe ancora. Non vive più; non turbiamo le sue ceneri" (*Correspondance d'Engèle Scribe et de Daniel-François-Esprit Auber*, publiée par HERBERT SCHNIEDER, Mardaga, 1998, p. 112).

³ LOUIS DESIRÉ VÉRON, *Mémoires d'un bourgeois de Paris*, Paris, Gabriel de Gonnet, 1854. Si trova una buona antologia di queste memorie in *Id.*, *L'Opéra de Paris 1820-1835*, Paris, Michel de Maulé, 1987, p. 130.

⁴ BENOÎT JOUVIN, *D. F. E. Auber: sa vie, ses œuvres*, in "Le Ménestrel", 1870, nn. 41, 43-49; J. E. GUSTAVE BERTRAND, *Les nationalités musicales étudiées dans le drame lyrique*, Paris, Didier 1872, pp. 235-59.

gno, egli è diventato un simbolo dello spirito francese e non stupisce che nel suo tentativo per definire la specificità dell'estetica francese, Hervé Lacombe ne abbia fatto un personaggio centrale.

Gli scrupoli di Auber si spiegano anche con la fedeltà ad una tradizione che, fin dalla creazione dell'opera francese, gli affida un ruolo ben preciso e gli proibisce una troppo grande densità drammatica. Anche se è vero che molti musicisti seguono la loro ispirazione, queste regole possono giustificare una certa timidità dei compositori. Hoffmann nota appunto questa tendenza nel 1814: "la musica, che non è una condizione necessaria ma un semplice ornamento arbitrario del testo, segue la stessa tendenza; la si può chiamare una conversazione; perché qui ci si aspetta semplicemente che tutto sia disposto in modo facile e piacevole, che nulla sia fuori posto, e che l'insieme diverta decentemente, vale a dire sia capito ed apprezzato senza sforzo ed attenzione particolari"⁵. Il desiderio di compensare il tono drammatico con altri registri che generino una certa varietà è dunque abbastanza comune e non è tipico di Auber: in un'opera di volgarizzazione su *La Juive*, Philartète Charles rassicura i suoi lettori e ricorda che l'orrore del finale è equilibrato da un'abile e poetica ricostruzione di un Medio Evo di leggenda⁶.

Sicché questi scrupoli di Auber rivelano l'intento di creare uno spettacolo che non sia puramente drammatico ed in cui i divertimenti siano un armonioso contrappeso all'intreccio. La reazione di Bellini che parla a proposito di *Gustavo III* di un "magnifico spettacolo, interessante, spettacoloso e storico" è quindi normale⁷. Capita tuttavia che il passaggio da una storia trattata in una prospettiva francese alla stessa storia sviluppata secondo la prospettiva italiana, sia accompagnata da modifiche profonde nell'intreccio: per esempio è il caso per *La reine de Chypre* di Halévy che diventa *Caterina Cornaro* sotto la penna di Donizetti. Qui invece l'avvicendamento delle peripezie è identico per Verdi come per Auber, così come la successione dei pezzi musicali, eccezion fatta per alcuni casi di cui parlerò.

Si nota inoltre che numerosi passi del libretto di Somma sono quasi un traduzione del testo di Scribe: così l'aria di Amelia (II, 2 è molto affine al cantabile di Amélie (III, 1).

1) «Ma dall'arido stelo divulsa / Come avrò di mia mano quell'erba / E che dentro la mente convulsa / Quell'etera sembianza morrà. / Che ti resta, perduto l'amor... / Che ti resta mio povero cor»

2) «Et lorsque d'une main tremblante / J'aurai cueilli ce talisman, Pour que la sybille savante / En compose un philtre puissant. / De l'amour dont je

⁵ HÉRVÉ LACOMBE, *Les voies de l'opéra français au XIX siècle*, Paris, Fayard, 1997, p. 284.

⁶ GILLES DE VAN, *Le grand Opéra entre tragédie lyrique et drame romantique*, in "Il seggiatore musicale", III, 2 (1996), pp. 332-333.

⁷ FRANCO ABBATI, *Giuseppe Verdi*, Milano, Ricordi 1959, vol. II, pp. 451.

suis esclaves / Tous souvenirs seront perdus / Plus d'espoir! Plus d'amour!...
Gustave, / Hélas, je ne t'aimerai plus»⁸.

Al tormento di Amélie/Amelia, l'invincibile passione di Gustave/Riccardo risponde in modo quasi identico (III, 2 e II, 2):

1) «Sais-tu qu'en horreur à moi-même / Contre toi j'ai lurté longtempst / Sais-tu que malgré moi je t'aime / Et que je chéris mes tourmens!»

2) «Non sai tu che se l'anima mia / Il rimorso diacera e rode, / Quel suo grido non cura, non ode, / Sin che l'empie di fremiti amor?...»

Questi due esempi appartengono a brani lirici, spesso liberamente trattati per adattarsi alla linea vocale, e le scene dialogate sono ancora più vicine, in Somma ed in Scribe. La fedeltà di Verdi e di Somma alla fonte testuale di Scribe rende più significative le differenze di trattamento drammaturgico.

SERAMMATIZZAZIONE

Si può chiamare 'sdrammattizzazione' la tendenza a trattare con mano leggera situazioni drammatiche che in un'altra prospettiva potrebbero essere sviluppate con una grande intensità. Darò alcuni esempi di questo procedimento. Preciso tuttavia che non tengo conto né delle convenzioni dell'epoca né di certe peculiarità personali di ogni artista. Tutti capiscono che Verdi è più spontaneamente propenso di Auber verso situazioni passionali violente, ma è analogamente chiaro che questa caratteristica dell'arte verdiana è affine ad una tendenza generale dell'opera romantica italiana - Donizetti, Bellini, Mercadante - così com'è francese la leggerezza di pennello di Auber. D'altra parte certe convenzioni liriche, come in Auber la pratica sistematica delle riprese in un numero che chiude una sezione libera e dialogata con due sezioni formali, nuociono sì indiscutibilmente al ritmo drammatico dell'intreccio, ma fanno parte della lingua comune dell'epoca e non potrebbero essere chiamate in causa contro la drammaturgia di un musicista; invece la tendenza di Verdi ad alleviare le forme (accorciamento di certe sezioni o soppressione delle riprese) permette sicuramente alla musica di aderire allo svolgimento dell'intreccio ma, anche in questo caso, il procedimento è il risultato di un lavoro generale sulle forme che corrisponde all'evoluzione di questo stesso linguaggio negli anni '60 dell'Ottocento. Veniamo dunque agli esempi:

1) Sinfonia

Vi è indubbiamente un bel tema lirico che si ritrova nella terza sezione del duetto n. 11 fra Gustave ed Amélie (atto III) ma esso emerge nella terza parte della sinfonia di un allegro vivace che ha un evidente carattere festoso.

⁸ Il testo francese è desunto dal libretto originale (Parigi, Jonas 1833); i rimandi musicali concernono la partitura d'orchestra (Parigi, Biblioteca Nazionale, Vm^o 632).

Il tema principale (prima parte della sinfonia, allegro non troppo, Mib maggiore) si ritrova nel n. 13 (finale dell'atto III) che ha un evidente carattere di *vandeville* perché corrisponde al momento in cui i congiurati si apprestano a deridere il disappunto di Ankaström. In altri termini, niente preannuncia musicalmente il dramma; in Verdi invece, oltre che il preludio è strettamente saldato all'introduzione e come tale, non costituisce un riassunto dell'opera, esso poggia su un motivo minaccioso in note staccate che è direttamente legato ai congiurati e ritorna varie volte con questa funzione. Esso lascia quindi prevedere il dramma.

2) Introduzione

a) nel numero 1 di Auber (*Introduction*), i congiurati («Toi, dont le joug opprime la Suède») sono isolati ma non in opposizione con il coro («Repose en paix, honneur de la Suède»), mentre nel numero 2 (Coro d'introduzione), Verdi oppone nettamente il "corale" dei corrigiani («Prosa in pace, a bei sogni ristora»), e il tema dei congiurati («E sta l'odio che prepara il fos») che già conosciamo fin dal preludio, questo con lo scopo di lasciare aleggiare la minaccia.

b) l'aria di Gustave / Riccardo (n. 2 *Air* e n. 3 *Scena e sortita*) occupa pressappoco la stessa posizione strutturale presso i due musicisti, ma il testo comporta differenze notevoli che hanno conseguenze musicali. Somma lo centra esclusivamente sulla passione amorosa di Riccardo e Scribe innanzi tutto sul rapporto di Gustave con le belle arti («O vous qui consolez mon cœur» indi «Doux charme de ma vie») e quindi logicamente *la partie* di Gustave è altrettanto pacifico com'era veemente lo sfogo di Riccardo.

c) Appare dunque normale che la lettura della lista degli invitati al ballo in maschera nella quale figura il nome di Amelia cagioni in Riccardo una forte emozione (passaggio brusco da Fa maggiore a Fa minore e funzione dell'oboe) mentre scorre quasi inosservata nell'opera di Auber.

d) Il duetto n. 3 fra Ankaström e Gustave finisce con un insieme molto consensuale in forma di cabalera che celebra la guerra: «Oui, le fer Moscovite / Aux combats nous invite» e sopprime la distanza che si era creata fra il monarca e il suo ministro; nel passo corrispondente dell'opera di Verdi, la *Scena e cantabile* n. 4 e non un duetto, domina invece questa distanza fra la noncuranza del governatore e la preoccupazione del suo segretario. L'introduzione dei due musicisti è quindi molto vicina: le peripezie sono identiche, le suddivisioni musicali sono anche vicine: in Verdi, un'introduzione che comporta un coro, una sortita del tenore poi un cantabile del baritono, e finisce un po' più tardi con la stretta dell'introduzione; in Auber, un'introduzione (corale), un'aria del tenore e un duetto basso-tenore. Verdi sceglie una prospettiva molto italiana e verdiana: egli fa presentare il dramma col tema dei cospiratori, col pathos dell'aria di Riccardo nel quale scorgiamo immediatamente un amore impossibile e con le apprensioni di Renato, e importa

poco che i timori di Renato siano fondati ma per ragioni che egli non conosce. Auber resta fedele a una prospettiva francese che consiste a presentare gli elementi del dramma ma senza valorizzarli prima dell'atto terzo, e d'altra parte aderisce ad una linea diversa da quella di Verdi sulla quale tornerò.

Nel secondo quadro dell'atto primo (in Verdi) e dell'atto secondo (in Auber), che si svolgono nella casa dell'indovina Madame Arvedeson/Ulrica, questa persona indovina, in *a parte*, l'identità di Amélie e le ragioni della sua visita, il che permette di capire la malizia della sibilla; Verdi sta attento a non conservare questa barriera che renderebbe poco attendibili le capacità profetiche di Ulrica. Nel terzo che segue (n. 6 in Auber e n. 10 in Verdi), la melodia di Amélie nella quale confessa il suo amore (p. 255 della partitura) è voluttuosa più che drammatica mentre il testo evoca un flirt incongruo più che una passione sconvolgente («*J'ai vu briller, au rang suprême, / «Un amant qui m'a su charmer ecc...»*). L'amore di Amélie e di Gustave ha una tonalità più passionale nel gran duetto dell'atto (atto II, *duetto* n. 15 in Verdi) che tuttavia insiste sulla vertigine voluttuosa più che sulla passione e la sofferenza (partitura, p. 371). Infine la musica dell'ultimo duetto (*Scène, couplet, duo et final* n. 19) suggerisce una tenerezza inquietata più che una vera angoscia.

Alla fine dell'atto II, il libretto di Scribe offre ad Auber una di queste false piste ben care all'opera francese: i congiurati Dehorn e Warting si apprestano a colpire Gustave quando ne sono impediti dall'irruzione della folia che celebra il re. Verdi si affretta a dimenticare questa peripezia molto contraria al suo desiderio di concentrazione dell'intreccio, ma bisogna precisare che passa quasi inosservata da Auber, trascinata dalla fumana che porta dalla Scena e pezzo d'insieme n. 8 al finale n. 9.

Un ultimo esempio a mo' di conclusione: anche se il dramma è chiaramente presentato all'Atto III indi all'Atto IV, la scena del sorteggio che piaceva tanto a Rossini e a Verdi comincia in uno stile che evoca l'operetta più che una tragedia in fieri: si veda in Auber l'avvio del Terzetto, scena ed insieme n. 15 (partitura, p. 502 e ss.).

Non sorprende quindi che Somma e soprattutto Verdi non abbiano troppe difficoltà per drammatizzare vari momenti dell'intreccio che Auber aveva moderatamente valorizzato sul piano drammatico. Molte ragioni collaborano a questa tecnica che ho chiamato sdrammatizzazione: l'abitudine di intorbidare la storia e di non subito mettere in evidenza l'apice del dramma; la cura, molto chiara nella citazione del dottor Veron, che l'opera non faccia troppo vibrare la corda drammatica; infine, in Auber, per la scarsa densità della vicenda amorosa che Verdi difenderà colle unghie e coi denti di fronte ai suoi censori napoletani, si può considerare che è semplicemente marginale per Auber perché la linea centrale dell'opera, voluta da Scribe e fino ad un certo punto anche da Auber, è il ritratto di un monarca fastoso e simpatico.

L'AFFRESCO E IL RITRATTO

L'intreccio amoroso è ovviamente necessario perché sul piano dei registri espressivi è esso che permette di far vibrare la corda lirica, e sul piano dell'intreccio è esso che anima l'azione. Molti altri elementi dimostrano che Scribe e Auber cercavano *in primis* di abbozzare l'affresco di una corte brillante il cui punto centrale era un sovrano amabile e colto.

1) Il libretto di Scribe definisce questa come un'"opera storica", mentre in Verdi la storia è solo una cornice che giustifica l'uso di determinati colori⁹. L'importanza della cornice storica per Scribe è confermata dalla *Relazione della morte di Gustavo III, desunta dall'opera del signor Coxe sulla Svezia* che si trova in fine nel libretto dell'edizione originale, ed è confermata da certi appunti riguardanti il costume nazionale inventato da Gustavo III, o dallo scultore Sergell o dalle opere drammatiche scritte dal monarca. Per ragioni di censura, Verdi dovette accettare di trasferire la sua azione altrove che in Svezia alla fine del Settecento e di sostituire il re con un dirigente meno prestigioso, ma questa rinunzia non sembra gli sia stata di troppo peso, dal momento che la scelta permetteva di giustificare un'atmosfera elegante e leggera, francese¹⁰, e il suo rifiuto di certi ambienti (per esempio la Firenze del Trecento) si spiega con l'assurdità che una simile atmosfera elegante e leggera in questa epoca avrebbe rappresentato ai suoi occhi.

2) L'ossatura ideologica di questo dramma oppone chiaramente in Scribe un sovrano 'orleanista' (favorevole agli Orléans e a Luigi Filippo), e congiurati 'legittimisti' (favorevoli ai Borboni e al re Carlo X) fortemente attaccati ai loro privilegi («*Nous faire attendre ainsi, nous les grands de l'empire, / Confondus sans égards avec tous ses sujets, / Des bourgeois, des soldats, des maîtres de ballers!*» canta Dehorn, uno dei cospiratori). Dal canto suo il monarca appare come un mecenate che protegge il pittore Roslin, lo scultore Sergell e gli artisti che lo circondano («*Tous vos talents dont l'éclat m'environne / seront dans l'avenir, mes titres les plus beaux*»). Il re scrive per il teatro, protegge l'opera svedese e dirige il balletto del primo atto. Quest'interpretazione era perfettamente comprensibile per il pubblico parigino del 1833, mentre l'affresco iniziale che rappresentava il re in mezzo alla sua corte riteneva il fasto di un luogo e di un'epoca che i Francesi ammiravano (una recente mostra lo ha ricordato). Quest'interpretazione era naturalmente indifferente per Verdi, che si preoccupava poco del contesto politico ma era enormemente attaccato all'atmosfera 'francese' che fioriva nella storia di Scribe (è il termine che usa nella sua corrispondenza) e che suggeriva una noncuranza in contrasto diret-

⁹ La genesi del *Ballo in maschera* è stata ampiamente studiata. Cfr. soprattutto *Ré Lear e Ballo in maschera. Lettere di Giuseppe Verdi ad Antonio Somma*, a cura di ALESSANDRO PASCOLATO, Città di Castello, Lapi, 1902. Le lettere di Verdi e Somma si possono oggi consultare anche in edizione critica in *Carteggio Verdi-Somma*, a cura di SIMONETTA RICCICCIARI, Parma, Istituto nazionale di studi verdiani, 2003.

to con lo scioglimento di quest'intreccio.

3) La cornice storica e l'ossatura ideologica hanno un'incidenza sulla costruzione dell'opera e sulla funzione dei balletti, che non sono semplicemente una concessione ad un'inaggrabile tradizione dell'opera francese, ma svolgono un ruolo drammaturgico. Ricordiamo prima di tutto che il balletto dell'atto V è più generalmente l'atto intero ebbero un successo straordinario che persisteva ancora vent'anni più tardi, come sottolinea Jules Janin nel 1853: "Non credo che giammai, perfino all'Opéra, si sia visto un spettacolo più grande, più ricco, più curioso, più magnifico dell'atto quinto del *Ballo in maschera*. C'è una profusione inaudita di donne, di velluto, di grotesco, di eleganza, di buon gusto, di cattivo gusto, di minuzie, di ricerca, di follia e di brio, di tutte quelle cose per farla breve che componevano il Settecento"¹⁰. In questa citazione, l'ultimo atto e non il solo balletto appare come un fastoso fuoco d'artificio che esprime tutta la nostalgia dell'Ottocento per il secolo precedente, e sovrasta ampiamente lo scioglimento drammatico della storia.

Nella prospettiva di un'opera che doveva essere innanzi tutto l'affresco di un'epoca e il ritratto di un sovrano magnanimo, la festa ha una funzione drammaturgica essenziale. Notiamo prima di tutto che non ha il senso che le darà Verdi: presso questo musicista, è una mentalità generica che suppone leggerezza, noncuranza, disinvoltura e s'incarna il più perentoriamente nel paggio Oscar; Riccardo manifesta questa mentalità e le dà un rilievo consentito dalla sua funzione di governatore; in lui, confina con l'accecamento davanti alla forza della passione; ma se Riccardo è rappresentativo di questo spirito festaiolo, non ne è il creatore; egli è il personaggio nel quale s'incontrano lo spirito festivo pienamente incarnato da Oscar e lo spirito del dramma che vive allo stato puro nel personaggio di Amelia, sprovvista di qualsiasi sfumatura leggera o umoristica. In Scribe, invece, Gustave organizza materialmente questa festa, onde il signifi- ficato degli artisti ed artigiani che affollano il primo atto: come osserva Oscar rivolgendosi al re a proposito del gran sovrintendente, «Il maestro di balletto l'accompagna e pretende / che non si può niente se siete assente». Così, dietro questo personaggio storico, sono celebrati i benefici di una monarchia liberale e attiva, prospettiva completamente estranea a Verdi, che giustifica similmente la costruzione: mentre gli atti III e IV sono dedicati all'intreccio amoroso, l'atto I celebra il re artista, l'atto II esalta il monarca popolare, e l'atto V glorifica il sovrano come maestro di cerimonia la cui brillante attività è interrotta dalla follia di un uomo. I balletti - tre entrate nel libretto e due nella partitura per l'atto I, quattro arie di danza nell'atto V - trovano naturalmente la loro collocazione. In questa prospettiva, la fine dell'atto II (finale n. 9) con il coro popolare «Vive à jamais Gustave» è più logica in Auber, perché dà una pennellata supplementare al ritratto del sovrano mentre è meno motivata presso il musicista italiano dove mette bruscamente un termine ad una scena drammatica.

¹⁰ Questa citazione è tratta dal *Journal des débats* (trad. da D'Amico, cit., p. 1286).

Notiamo ancora che la gerarchia proposta dal Veron nella citazione che ho data all'inizio di questi appunti diventa perfettamente chiara se il tema centrale è la celebrazione di una monarchia brillante e amabile. Questa celebrazione spiega infine un'inflessione che Verdi crea nello scioglimento: la fine verdiana rappresenta la solita cararsi attraverso la quale l'eroe proclama la sua innocenza e riconosce il meccanismo drammatico che l'ha distrutto. L'ultima sezione del finale di Auber (partitura, p. 775) è rappresentata da una preghiera che vale come una specie di apoteosi funebre di un gran re, quindi il tocco finale di un ritratto di monarca.

Se il tema principale dell'opera di Auber è una celebrazione monarchica, è una necessità che l'intreccio amoroso cambi senso: Gustave è un modello politico e umano, è un uomo giusto, popolare, è un guerriero, un artista ed è anche un seduttore che è preso nella trappola dell'amore e diventa la vittima di una tragica svista. In lui, la passione è una deliziosa galanteria della quale si ritrova prigioniero, e che per una somma d'incresciosi casi lo porta alla morte. In Verdi, la passione è fondamentale ma è anche omicida: Amelia lo sa fin dall'inizio mentre Riccardo lo ignora e crede poter uscire dal vicolo cieco verso il quale l'ha spinto il suo amore adultero. La meccanica tragica fatta di casi e di destino s'impone molto presto e cammina implacabilmente, ed è quella che interessa il compositore. Questa differenza di visione spiega le rare modifiche o inflessioni portate da Verdi alla trama di Scribe e alla distribuzione musicale che essa implica: ho già segnalato l'aria del tenore al I atto; *La rivèrèrà nell'estasi* rivela in Verdi l'incrinatura segreta di un uomo che la sua passione rende estraneo alla corte; «O vous qui consolez non ceurez» celebra una personalità completa che esalta nello stesso modo la bellezza «doux charme de ma vie» e «L'image chérie» dell'amore.

L'atto IV comincia in Auber con un duetto fra Ankarström e Amélie, seguito da una cavatina del soprano. Pur conservando l'aria del soprano (scena e aria n. 19), Verdi preferisce al duetto l'aria stupenda del baritono *Eri tu che macchiavi quell'anima* che immette nell'universo assoluto delle passioni lo spirito di vendetta per il quale Verdi aveva sicuramente una considerazione maggiore che non Scribe.

CONCLUSIONE

La somiglianza dei due intrecci non deve dissimulare l'atteggiamento profondamente diverso dei due musicisti che ho chiamato una prospettiva invertita: in Auber, il dramma e l'amore sono necessari ma per condire la festa, per arricchire la tavolozza di una ricreazione mitica di un Settecento essenziale ma come funzione del dramma: essa è ciò che svela o che nasconde, che affretta o che ritarda il dramma. Lo spirito francese trionfa al primo grado nel musicista francese, è ricreato da Verdi come una citazione, è in certo modo imitato (anche se l'imitazione è più vicina ad Offenbach che ad Auber) ma è solo un travestimento che nasconde una realtà più terra.