

MASSIMO MILA
Don Carlo



Grande piazza davanti alla cattedrale di Valladolid. Incisione di C. Durand pubblicata da "L'Univers Illustré", Milano, Circa Raccolta Bertarelli.

Storia relativamente recente quella della fortuna del Don Carlo, opera a lungo temuta dai teatri lirici, non solo per la macchinosa complessità della messa in scena e per la lunghezza eccezionale, ma anche per le difficoltà dell'esecuzione: richiede infatti un complesso d'almeno sei cantanti di ordine, tutti con responsabilità di prime parti e nessuno con la soddisfazione divistica di primeggiare come protagonista assoluto. Un'opera, quindi, che esige e dagli esecutori e dal pubblico un alto grado di civiltà artistica. Ma nell'ultimo dopoguerra sembra sia suonata l'ora del Don Carlo (vogliamo supporre che il ravvivarsi degli interessi politici dopo il crollo delle dittature abbia avvicinato alla coscienza dei contemporanei un'opera dove ha tanta parte il tenebroso gioco degli interessi di Stato?). La Scala l'accoglieva nel suo cartellone del 1947, e vi come un riuscito assaggio delle possibilità di quest'opera trascurata. L'edizione in cinque atti, eseguita al Maggio musicale fiorentino del 1950, veniva ripresa al Metropolitan di New York per l'inaugurazione della stagione 1950-51, coincidente con l'inizio d'una nuova gestione e direzione artistica di quel teatro. L'anno dopo, la celebrazione del cinquantenario della morte di Verdi portava altre rappresentazioni del Don Carlo, che sembra destinato ormai a prendere piede stabilmente nel repertorio.

Sul piano critico l'opera è rimasta a lungo vittima di pregiudizi nazionalistici, che vi scorgevano una

deviazione dell'estro di Verdi verso il fasto macchinoso del «grand opéra». Sembra incredibile a dirsi, ma la nostra critica musicale ha ereditato dai bisnonni, senza beneficio d'inventario, il sordo risentimento che bruciava l'animo degli ottocenteschi tifosi del melodramma, ogni volta che Verdi, anziché scrivere per un teatro italiano, accettava l'invito di quella ch'egli stesso chiamava con diffidenza e disprezzo «la grande boutique», cioè il Teatro dell'Opéra di Parigi. E non si nega che Verdi, insofferente d'ogni pedanteria accademica e portato alla rapida concisione del dramma, non si risentisse con fastidio delle convenzioni auliche e spettacolose regnanti in quel teatro. Ma il «mal francese» è rimasto una specie di ossessione provinciale — uno scandalizzarsi da vecchie zitelle — per buona parte della critica italiana, che non perdona ai Vespri siciliani e al Don Carlo il loro peccato d'origine.

Anche su questo terreno, però, le cose hanno cominciato a cambiare di recente. Mi sia concesso di considerare un pochino parte in causa e di ricordare la commossa sorpresa con cui intorno al 1930 avevo scoperto alla lettura dello spartito la grandezza eccezionale del Don Carlo: quasi perplessa scoperta, nel timore d'un abbaglio critico, d'un'illusione di lettura, a cui le esecuzioni recenti hanno invece portato larghissima conferma. Ed è appena il caso di dire con quanta soddisfazione abbia poi veduto, in un saggio critico di Ildebrando Piz-

zetti, il Don Carlo affiancato all'Aida e all'Otello come esempio di quelle «sintesi drammatiche sceniche... di meravigliosa potenza psicologica e rappresentativa», proprie della più matura perfezione artistica verdiana. Poco dopo Giannandrea Gavazzeni, in un articolo sul Don Carlo, approfondiva, con benevola larghezza di riconoscimenti alle indicazioni contenute nel mio vecchio lavoro, il carattere «decadentistico» di quest'opera, «diversa da ogni altra di Verdi». Va da sé — come il Gavazzeni giuditosamente precisava — che decadentismo è tutt'altra cosa da decadenza, e significa una disposizione generale dell'animo, un'attenzione a certi valori di preziosa e torturata sottigliezza, che nel salubre panorama dell'arte vediana costituiscono una stupefacente eccezione.

In effetti, accettando l'invito dell'Opéra che voleva una primizia del grande maestro italiano per solennizzare l'Esposizione universale del 1867, Verdi non si uniformò soltanto alle consuete esigenze esteriori di quel teatro (i cinque atti obbligatori e il balletto, che poi scomparve, e gli atti si ridussero a quattro nel rifacimento del 1883 per la Scala, ma più tardi, giustamente pentito per la drastica soppressione del primo atto, Verdi preparava nel 1887 una nuova edizione in cinque atti senza ballabili, e questa è senz'altro da preferire, ove non si tema l'enorme durata dello spettacolo). Era opinione diffusa fra gli operisti italiani del

secolo scorso che le opere destinate ai teatri di Francia dovessero presentare una più accurata strumentazione che quella in uso nella penisola. Bellini stesso se n'era esplicitamente dato cura a proposito dei Punitori. Verdi sentì che non si trattava soltanto di orchestrazione, e non si trattava, in fondo, di più o di meno, di meglio o di peggio, ma di una differenza del gusto, di un diverso clima artistico, di particolari inclinazioni e predilezioni dell'ambiente.

L'accuratezza dello strumentale non era poi altro che il portato necessario di una raffinatezza psicologica che il pubblico parigino, educato da una gloriosa tradizione di teatro letterario, prediligeva. Scrittura strumentale e trama psicologica non sono che il dritto e il rovescio d'una sola realtà. Verdi può aver bionfocinato impaziente di dover sostenere alle consuetudini della «grande boutique». In realtà se ne è investito a tal punto da creare col Don Carlos un'opera unica nell'insieme della sua produzione, e che si inserisce nel gusto francese non come una felice imitazione, ma piuttosto come un esempio fulgido e irraggiungibile di quello che il gusto francese, at its best, poteva produrre. Gounod e Massenet — quest'ultimo ancora tutto di là da venire — escono schiacciati dal confronto.

Cinquant'anni d'una vita ricca di esperienze pubbliche e private, gelosamente serbate nell'intimo della personalità, predisponendo Verdi ad affrontare un nuovo tipo di dramma in cui le reazioni dei personaggi non fossero più determinate da una psicologia elementare, dove i buoni lo sono al cento per cento ed i cattivi pure. La vita è assai più difficile di quanto appaia nelle semplificazioni melodrammatiche. In fondo, il cosiddetto decadentismo del Don Carlo è tutto qui: nella difficoltà di distinguere il male dal bene, nel mescolarsi delle posizioni, che non restano mai così pure e schiette come negli schemi dei libretti convenzionali. Pur nella triste vicenda di riduzioni e traduzioni, qualche

traccia dell'alta concezione drammatica schilleriana sopravvive nel libretto approntato per Verdi da Méry e Du Locle.

Filippo II, chiuso tiranno anticonformista, e il suo antagonista politico, il marchese di Posa, nel quale il poeta tedesco ha anticipato con geniale anacronismo gli ideali del liberalismo romantico, non si odiano ciecamente, come richiederebbero le consuetudini del teatro dei burattini e del melodramma più convenzionale, al contrario, un'ammirazione reciproca li attira al di sopra della divergenza politica. Chissà quante volte Posa avrà desiderato in cuor suo che l'infante Don Carlo, conquistato alla causa della libertà delle Fiandre, potesse avere la dura tempra del padre.

E Filippo II ammira la coraggiosa schiettezza di quell'avversario, e lo vorrebbe al proprio seguito: lo apprezza perché non è un cortigiano, e il risultato della sua ammirazione è che vorrebbe farne un cortigiano. Questo intrico di sentimenti ha la sua punta massima nel gran finale del terzo atto, quando Don Carlo presenta invano al padre l'implorazione dei deputati fiamminghi e finisce per prorompere in escandescenze, snudando la spada al cospetto del re e proprio l'amico suo, il marchese di Posa, sarà l'unico fra i presenti che avrà il coraggio di disamarlo. Gesto drammatico di mirabile complessità, nel quale è impossibile determinare la parte rispettiva dei più disparati moventi: sollecitudine per l'amico che ha perso il controllo di sé, autentico rispetto per il sovrano, cauta strategia politica di cospirare che non vuol scoprire le carte anzitempo.

Nell'esterrefatto silenzio il tema dell'amicizia eroica di Don Carlo e Rodrigo, che avevamo per l'addietro conosciuto come una fanfara, un tantino volgare nella sua marzialità, risuona flebile e interdetto nel querulo timbro dei legni, come la muta interrogazione di Don Carlo che si vede sbarrare il passo dal suo più fido amico: ed è un momento d'intensa, virile commo-

zione. Un alone febbrile, pallido, sudaticcio accompagna ogni gesto, ogni voce di Don Carlo. Nel suo amore proibito per la matrigna si compendia il decadentismo psicologico dell'opera, quella difficoltà estrema, cioè, di discernere il bene dal male, che la vita si diverte a mescolare con inestricabili confusioni. Un amore macerato dalla coscienza della colpa, che sfiora l'orrore dell'incesto. Eppure quante attenuanti: oggi divenuti madre e figlio, un tempo i due giovani erano stati promessi l'uno all'altra (e il primo atto dell'edizione integrale mostra il loro incontro di fidanzati, con una premessa che è necessaria a porre la vicenda nella sua vera luce), poi le trame della politica sono intervenute a separarli e ad imporre loro quell'innaturale parentela.

Tre grandi duetti (il primo dei quali scompare nell'edizione in quattro atti) e un'aria di Elisabetta svolgono nell'opera il motivo drammatico dell'amore colpevole, e la musica vi si fa a volta a volta angosciata, affannata, febbrile e vibrante di disperazione, rispecchiando in modo mirabile l'ottenebramento dei valori morali, l'indistinzione del bene e del male, il vacillare delle coscienze. Una straordinaria mobilità espressiva, che permette al compositore di trascorrere attraverso il trascolorare delle più instabili emozioni, ferma restando la saldezza delle strutture formali, è la continua meravigliosa musicale di quest'opera. Si veda il duetto Elisabetta-Don Carlo nel secondo quadro del secondo atto.

Una nuda melodia, d'andamento nobile e malinconico, quasi con un certo distacco, dipinge la studiata calma con cui Don Carlo si accosta alla regina, a chiederle d'intervenire presso il sovrano per ottenergli la missione nelle Fiandre. L'assenza di armonie, l'eco della voce e dei legni ha qualcosa di squallido, di forzatamente chiuso e riservato. Ma tosto erompono i veri sentimenti del personaggio, e quella melodia così composta e contenuta si frange in un assillo affannoso, rotti sospiri incalzano

nell'orchestra e spezzano di continuo la linea vocale.

«Quest'aura m'è fatale...» L'ambizione politica di Carlo, le sue velleità liberali di benefattore dei Fiamminghi hanno un fondo segreto che non ha nulla da vedere con la vita pubblica, nascono dal bisogno di allontanarsi da questa corte dove gli è divenuta intollerabile la vista di Elisabetta sposa a Filippo. Così tutta la maldestra prova politica di Carlo nella parte di principe ereditario liberale e riformatore, tutta la sua entusiastica ammirazione per il marchese di Posa, autentico idealista della politica, non sono che un diversivo, in cui egli trasferisce e tenta di risarcire le pene d'un amore frustrato. Di qui il carattere sottile e quasi morboso di quell'amicizia eroica, il cui tema marziale, un tantino bandistico, sentiremo affievolirsi gentilmente per il sopravvivere d'un'elegica o funebre oscurità in due occasioni, quella del supposto tradimento di Rodrigo e quella della sua morte.

Ma seguiamo ancora il duetto degli impossibili amanti, nel suo rapido avvicinarsi di vacillanti stati d'animo. La prima risposta di Elisabetta, su un calmo e regolare movimento di terzine, tenta di riportare il dialogo sul binario d'una contegosa ufficialità; e strappa a Don Carlo un lamento pietoso, seguito da un'appassionata protesta. È a questo punto che il lamento di Don Carlo prende la sua forma melodica più commovente («Perduto ben...»), sottolineata da compassionevoli armonie di terza e sesta, e la matrigna, ormai vinta dalla commozione, si unisce nella stessa melodia. Qui è possibile misurare la sapienza dei trapassi musicali che hanno portato i due personaggi tanto lontano dalle posizioni di partenza, travolgendo le vane difese e i buoni propositi di resistere alla piena dei sentimenti.

Le parti migliori del Don Carlo, e in particolare quell'incredibile successione di colpi di genio che è la prima metà del quarto atto, presentano, in comune con l'Aida, una fase eccezionale e transitoria della

concezione operistica, in cui la forma chiusa dell'aria non è ancora disciolta in un declamato continuo, come sarà nell'Otello, ma d'altra parte non ha più la staticità dell'aria tradizionale nel melodramma ottocentesco. L'aria — si voleva dire — era un momento di sosta e di riflessione lirica, in cui un unico sentimento, determinato nel personaggio dalle vicende precedenti, viene per così dire fermato nell'istante della sua massima fioritura e fissato in un'evidenza paradigmatica. Nel Don Carlo, invece, come già nella Traviata e nelle parti migliori del Rigoletto, l'aria trascorre per una mobile sequela di stati d'animo concatenati, e senza compromettere la propria struttura formale ancora salda, ma ormai spregiudicata, si fa «scena», cioè elemento di progresso drammatico dell'azione.

Senza bisogno di ripetere un'analisi particolareggiata, ogni ascoltatore può facilmente controllare la presenza di questo fenomeno in altri casi: per esempio nel monologo di Filippo all'inizio del quarto atto e nell'aria di Eboli «O don fatale». In quest'ultima la forma impera ancora con classica energia ed incornicia strettamente i quattro momenti psicologici essenziali, individuati in altrettanti spunti musicali: la disperata maledizione della propria bellezza, dove la melodia tiene soprattutto del grido, dell'imprecazione; l'impeto di affetto per la regina sacrificata, dove la melodia si proietta umilmente in un sussurro, quasi a trepida confessione della colpa e invocazione di perdono; poi, preannunciata da un disegno orchestrale d'improvvisa agitazione, l'ansia per l'avvenire di Carlo, minacciato di morte, e infine, in una rapida perorazione melodica, la fermezza della decisione buona in cui l'anima ritrova la propria certezza.

Più libero ancora il trascorrere dei sentimenti nel monologo di Filippo, che non è ormai più un'aria («scena» è designato nello spartito), poiché le idee melodiche vi si assottigliano oscillando tra la declamazione e il canto e lasciano

all'orchestra il maggior compito dell'evocazione psicologica. Essa se ne disimpegna con mezzi tanto più efficaci quanto più ridotti: per esempio quell'acciacatura insistente, ora degli oboi ora dei corni, due note che fanno un solo suono, e che pure lungo l'opera riescono ad avere funzione ed importanza di tema ricorrente. Erano risuonate nella scena precedente, il gran finale del terzo atto, sotto l'implorazione dei deputati fiamminghi, appena percepibili in seno a quell'immensa costruzione scenica e musicale. Ora risorgono nella memoria del tiranno solitario, quasi fossero rimaste agganciate nell'inconscio, dopo una notte d'insonni meditazioni. Sono un segno di lutto, risuoneranno ancora sotto le ultime raccomandazioni di Rodrigo morente, dopo che l'archibugiata del Santo Uffizio l'avrà fatto stramazzone nella prigione di Don Carlo: il tema più conciso e più pregnante che fantasia di compositore abbia mai inventato.

In questo monologo di Filippo II giunge a perfezione definitiva uno dei soggetti verdiani tipici, quello che potremmo chiamare la solitudine dei potenti. Filippo II è il più grande d'un lungo lignaggio di bassi verdiani, che ha per capostipite il vecchio Foscari, se non lo stesso Nabucco, e l'altro magico esemplare in Simon Boccanegra e nel Fiesco: tristi e solenni vegliardi cui il potere ha inaridito le sorgenti dell'umanità.

Come il Saul di Alfieri, quel Saul che al poeta era il «personaggio più caro, perché in esso vi è di tutto, di tutto assolutamente», anche Filippo II esce irresistibilmente dall'unilateralità manichea del teatro dei burattini, dalla meccanica rettilinea del melodramma convenzionale. In lui c'è di tutto, assolutamente di tutto.

Con Filippo II si passa all'altro maggior filone d'ispirazione nel Don Carlo e cioè, accanto al tema decadentistico dell'amore colpevole di matrigna e figliastro, la poesia virile della cosa pubblica, della ragion di stato. Nessun musicista ha mai reagito con tanto successo come Verdi

alle possibilità d'ispirazione d'una materia apparentemente così prosaica come la politica.

Dopo il 48, quando la fiamma del patriottismo si estingue nella sua ispirazione, il suo posto vien preso senza danno dalla ragione di stato. Questa non è per Verdi un vuoto espediente drammatico, un *deus ex machina* da accettare ed evocare bello e fatto, senza preoccuparsi d'intenderlo nelle sue ragioni. Fin dal Nabucco, dai Due Foscari, dall'Ernani, le bieche arti dei regnanti, i tortuosi segreti di governo, i raggi degli ambiziosi e le forze maggiori a cui i potenti sono costretti a sacrificare la spontaneità dei sentimenti, tutto ciò ha per Verdi un autentico interesse drammatico.

Nel mondo dei personaggi verdiani la vita pubblica è una realtà non meno salda e sentita che la vita privata. La natura degli ostacoli che la politica o la società oppongono ad un amore, ha per Verdi un interesse pari, o superiore, a quello dell'amore stesso. Si potrebbe documentare come dalla Giovanna d'Arco all'Attila, dal Trovatore alla Forza del destino, dal Ballo in maschera all'Otello, dal Simon Boccanegra all'Aida, gli accorgimenti della politica, le congiure, i puntigli cavallereschi, le necessità di governo, l'autorità delle leggi e la forza delle consuetudini civili agiscano quali forze vive della drammaturgia verdiana. Paradossalmente, ma non poi tanto, si potrebbe supporre che se Verdi avesse mai musicato i casi di Romeo e Giulietta, alle ragioni storico-politiche dell'odio tra Capuleti e Montecchi avrebbe rivolto altrettanto interesse quanto alla trama amorosa.

Il Don Carlo, come s'è detto, conserva qualcosa della complessità d'interessi storici e politici del dramma schilleriano: perfino il momento storico della formazione delle grandi monarchie nazionali e del loro urto inevitabile con la forza sopranazionale della Chiesa, trova incredibilmente una via per farsi musica in quello straordinario duetto tra Filippo II e il Grande

Inquisitore, che conserva quasi alla lettera le parole di Schiller. Impossibile seguire per filo e per segno gli alti e bassi dell'ispirazione nell'opera: non raggiungono la finezza del Ballo in maschera i volenterosi sforzi verdiani di apparire brillante e mondanio nella scena del giardino al primo atto, coi dialoghi tra Posa e Eboli, con la canzone saracina di quest'ultima; poco oltre, l'altro duetto "politico" dell'opera, quello in cui il marchese di Posa impartisce al tiranno una lezione di liberalismo, non esente da una certa presunzione, non raggiunge forse l'altezza del duetto fra i due bassi ma è essenziale per la scultura del carattere regale di Filippo, notoriamente assurdo e strampalato il finale dell'opera, con fantomatico intervento di Carlo V uscito dall'avello; incerto resta il giudizio - e non è dir poco - nell'inevitabile confronto del gran finale del terzo atto con quello analogo nell'Aida, di cui è come la prova generale.

Un singolare caso di coscienza mi presenta poi la parte idealistica e generosa del marchese di Posa. A rigore, e pensando ai, non potrei che confermare la severità del mio giudizio giovanile: "Molto della parte di Rodrigo pare estratta dalla Battaglia di Legnano...". D'altra parte debbo pur dire che la familiarità sorta dalle frequenti esecuzioni sentite in questi anni ha determinato in me un affetto, più sentimentale che ragionato, per il personaggio: ciò che non si giustifica nel freddo esame della pagina musicale, sulla scena acquista pure un suo rozzo calore che riscatta in parte la banalità della scrittura, il ripiego ad una scissione convenzionale di canto e accompagnamento che nelle altre parti dell'opera Verdi ha ormai quasi sempre superato con una maturità di contrappunto non scolasticamente inteso.

Si potrebbe dire - con le inevitabili cautele richieste da una simile affermazione - che la melodia di Verdi va facendosi da vocale, strumentale. Ciò non è più una frase che si distende sopra un certo numero di

versi e in quelli si esaurisce, e non c'è che da riprenderla da capo, cambiare l'accompagnamento, metterla in minore, ma insomma non si tratta che di ripetizioni.

Verdi predilige ora brevi cellule tematiche, spesso orchestrali, certo indipendenti dal verso, dalle quali ha imparato a spremere ogni possibilità, secondo le vie infinite del ragionamento musicale; perciò la voce spesso non ha più una larga frase spiegata e in sé compiuta, bensì frammenti che da soli non avrebbero senso, ma sono parte vitale di un organismo musicale. In questo modo aumentando le risorse puramente musicali, il canto perderebbe in autonomia o in importanza, in realtà approfondisce le proprie possibilità espressive: non più costretto nella rigida simmetria di una frase melodica, esso si spezzetta, fruga tra le parole, ne cerca e accentua le più importanti, ha esitazioni reticenti, slanci improvvisi, aridità imperiosa di recitativi parlati, teneri e fuggitivi abbandoni melodici: tanto più efficaci in quanto germogliati spontaneamente e non obbligati entro uno schema formale.

La melodia di Verdi non ci prende più, come un tempo, dall'esterno, come una forza travolgente e entusiasmante, ma si insinua in noi molto più profondamente, con la malia di un fascino più sottile e più duraturo, risvegliando nuovi echi della nostra sensibilità, giungendo ai più riposti recessi dell'animo.

Quale esempio perfetto di questa integrazione totale della voce e dell'orchestra, della melodia e dell'armonia, della parola e della forma musicale, si ponga mente alla squisita aria di Elisabetta nell'ultimo atto: la tristezza della sorte presente, l'evocazione di Fontainebleau, l'anellito alla Francia, perduta patria di libertà e di gioia, confluiscono in una vaga e palpitante melodia, che tosto, al ricordo dell'impossibile amore e al pensiero della rinuncia necessaria, si mortifica in un largo e si assottiglia eterea in un gioco elusivo di relazioni tonali rincorrenti e bruscamente sostituite.

Aria perfetta, e fino a questo momento senza precedenti nella produzione verdiana per la condotta originalissima della voce, per la ricercata delicatezza delle armonie e soprattutto per la situazione psicologica di estrema sottigliezza che vi s'incarna: è il ritratto

In questi ultimi anni, e precisamente a partire dal 1969-70, si è arricchita di nuovi capitoli la storia, già così laboriosa, della composizione e delle trasformazioni del Don Carlo di Verdi.

L'opera, come è noto, ci si presenta in tre versioni fondamentali. La prima è la versione francese, in cinque atti con balletto, eseguita all'Opéra di Parigi nel 1867. La seconda è la versione italiana in quattro atti, preparata da Verdi stesso per Vienna, e poi eseguita alla Scala nel 1884. In essa viene soppresso il primo atto, salvandone solo l'aria di Don Carlo, portata nell'atto successivo, naturalmente con qualche raccordo. Infine c'è l'edizione italiana in cinque atti senza balletto, usata per la prima volta a Modena nel 1887.

A queste tre stesure fondamentali sarebbe da aggiungere una quarta, per l'esecuzione al San Carlo di Napoli nel 1872; ma essa si distingue solo per un ritocco nel duetto finale tra Elisabetta e Don Carlo, con eliminazione dell'"Allegro marziale", poi ripristinato nell'edizione in quattro atti, e per una modificazione del tormentatissimo, eppure splendido duetto tra Filippo II e il marchese di Posa. Di tutte queste edizioni vennero stampati gli spartiti per canto e pianoforte: della versione parigina, prima da Léon Escudier a Parigi (numero di lastra L. E. 2765), poi da Ricordi, e sono diventate entrambe delle rarità bibliografiche. La versione italiana

d'un'anima fragile che ha riportato recente, e non ancora ben ferma vittoria sulla tentazione, e dalla salda, ma squallida terraferma della risoluzione virtuosa si volge ancora indietro a rimirare con rimpianto le fiorite insidie della colpa. Per la soave malinconia, per l'ambiguità

sentimentale di cui è impregnata, si può ben prendere quest'aria, insieme al duetto che la segue e a quello bellissimo del primo atto, come il documento più prezioso di quella stupefacente "fase decadentistica" che il Don Carlo segna nella evoluzione dell'arte verdiana.

Versioni e varianti del Don Carlo

in quattro atti e quella in cinque senza balletto furono anch'esse stampate da Ricordi, e perfino la versione napoletana del 1872 ebbe la sua edizione, ma con lo stesso numero di lastra dello spartito precedente (40666).

Le due versioni italiane, in quattro atti e in cinque senza balletto, si imposero nell'uso, con prevalenza della prima, almeno fino alla memorabile esecuzione integrale dell'opera in cinque atti, con balletto, che avvenne al Maggio musicale fiorentino del 1950, e fu poi ripresa tal quale a New York da Rudolf Bing per inaugurare la propria gestione del Metropolitan. Da queste esecuzioni memorabili, che tradussero in pratica gli accertamenti della critica più avveduta, data il rilancio di quest'opera e la sua inserzione nell'orbita dei capolavori verdiani: fino allora essa era andata soggetta alla diffidenza di cui l'ambiente musicale italiano ha sempre gratificato le opere "francesi" di Verdi.

Prima di passare ad esporre gli ulteriori risultati che ricerche recenti hanno su questa situazione base, occorre prendere posizione sul problema della scelta migliore tra le varie versioni dell'opera. Don Carlo in quattro atti o Don Carlo in cinque atti? (E lasciamo pur da parte la questione del balletto, che è principalmente di opportunità pratica, di durata e di possibilità teatrale). Quando Verdi si accinse a preparare la versione italiana in quat-

tro atti, lo fece senza entusiasmo. Scriveva il 3 dicembre 1882 all'amico Giuseppe Piroli:

Io lavoro, ma in cosa pressoché inutile. Riduco in quattro atti il Don Carlos per Vienna. In questa città, voi sapete che alle dieci di sera i portinai chiudono la porta principale delle case, e tutti a quell'ora mangiano e bevono Birra e Gâteaux. Per conseguenza il Teatro ossia lo spettacolo dev'essere allora finito. Le opere troppo lunghe si amputano ferocemente, come in un Teatro qualunque d'Italia. Dal momento che mi si dovevano tagliare le gambe, ho preferito affilare ed adoperare io stesso il coltello".

Pura necessità pratica, dunque. Ma a cose fatte, Verdi se ne mostra soddisfatto. Il 15 marzo 1883, al vecchio amico Arrivabene:

Io sono stato, è vero, occupato, ed ho affaticato più di quello che credevo. Il D. Carlos è ora ridotto in quattro atti e sarà più comodo, e credo anche migliore, artisticamente parlando. Più concisione e più nerbo".

Naturalmente Verdi non era tipo da fare cose in cui non credesse, ed era fortemente soggetto al pragmatismo dell'azione. Ma Arrivabene non doveva essere molto persuaso, perché il 29 gennaio 1884 gli instillava dei dubbi:

E tu, prescindendo dagli applausi ottenuti, sei soddisfatto dalla parte nuova del tuo spartito? Provi nessun rimorso, o almeno dispiacere d'aver sacrificato molto di quella che vi era prima?

Ci voleva un bel coraggio, e la confidenza d'una lunga amicizia, per andare a dire cose simili a un tipo come Verdi. Difatti la risposta, conclusa con un brusco "Parliamo d'altro!", è impaziente. Dopo avere ribadito che "i tagli non guastano il dramma musicale, ed anzi, accorciandolo, lo rendono più vivo", Verdi fa delle ironie sui "malcontenti per progetto", che magari non si erano mai accorti della musica del primo atto, e ora che non c'è più "dicono era bellissima". Sembra che Verdi si sforzi di persuadere se stesso e nell'insolenza della risposta trapela il dispetto della cattiva coscienza. Difatti non passano tre anni, ed ecco che Verdi accetta, prima a Modena, poi in ogni altro teatro che voglia farlo, il ripristino del primo atto. D'accordo che quest'ultima versione è semplicemente "un lavoro di forbici e colla", e non c'è alcuna prova che Verdi vi abbia personalmente posto mano, come sottolinea uno strenuo difensore della versione in quattro atti¹², ma se avesse ritenuto migliore la versione 1883, Verdi non avrebbe certo permesso che ne continuasse a circolare un'altra. Il grande argomento degli avversari del primo atto è che esso non conterebbe musica di altissima levatura, ad eccezione dell'aria di Carlo ("Io la vidi, e al suo sorriso"), che viene salvata riportandola all'atto seguente. Inoltre, si dice, la soppressione del primo atto asseconda l'intenzione, evidente negli altri ritocchi apportati all'opera per le esecuzioni viennese ed italiana del 1884, di accostare maggiormente il libretto al dramma di Schiller¹³, preoccupazione che, per le rappresentazioni in paesi di lingua tedesca, poteva avere il suo fondamento. La materia dell'atto francese, come viene chiamato il primo, è infatti interamente invenzione dei

librettisti Méry e Du Locle. Infine, v'è chi aggiunge con curioso zelo aristotelico, l'opera in quattro atti ha il pregio di cominciare e finire nello stesso luogo: il chiostro del convento di San Giusto.

Tutte belle ragioni, che tuttavia non salfiscono minimamente la realtà dell'organica concezione teatrale investita e rivestita dalla musica nella versione in cinque atti. Per una volta tanto, non ci sono antefatti veicolati in un interminabile racconto, come nel *Trovatore*. L'antefatto si vede, secondo la migliore prassi verdiana di estrinsecare in gesti scenici i contenuti narrativi o concettuali¹⁴. E qui non si tratta soltanto di rendere ben chiare le premesse dell'intrigo, e cioè che in un primo tempo Elisabetta era stata promessa in sposa all'infante Don Carlo e che poi, in un ripensamento dovuto alla ragion di stato, Filippo II se l'era presa per sé: ed è chiaro che questo dirottamento della sposa, con la conseguente ulcerazione insanabile nell'animo di Don Carlo, acquista ben altra evidenza se ce lo vediamo sotto gli occhi, anziché sentirlo menzionare di sfuggita come avviene nella versione in quattro atti. Ma soprattutto, l'atto francese serve ad istituire quello che il Gerhartz chiama appunto "il sogno di Fontainebleau", cioè il mito della Francia luminosa, brillante, felice, in confronto alla tetragnone spagnolesca dell'Escariale. Su questa contrapposizione (e possiamo anche pensare che i librettisti l'avessero escogitata a maggior gloria del loro paese, nell'occasione solenne dell'Esposizione Universale, e perciò la presenza del primo atto si addiceva particolarmente alle esecuzioni in Francia, così come sconviene, per il rispetto dovuto ad un classico, nei paesi di lingua tedesca) su questa contrapposizione, dunque, si fonda tutto il dramma, e in particolare ci si fonda il personaggio di Elisabetta, la giovane francese che, esiliata nella cupa corte spagnola, nutre inestinguibile la nostalgia per il suo paese libero, o per lo meno spensierato. All'argomento del Porter, che l'atto francese

stoni, per la sua galanteria, col colorito generale dell'opera, si può opporre ad uguale ragione la necessità di varietà e di contrasto. Ma soprattutto si deve intendere che Francia e Spagna, Fontainebleau ed Escariale, felicità e sventura, costituiscono i due poli drammatici dell'opera, e che il primo atto è come il serbatoio delle immagini felici che in seguito affioreranno, sotto il segno della più struggente nostalgia, nell'animo della regina. La ripresa d'alcuni temi musicali proposti nel primo atto e raccolti nella grande aria di Elisabetta all'ultimo atto, non sarebbe più una ripresa, e quindi perderebbe tutto il suo valore allusivo di richiamo, se questi temi li sentissimo nell'ultimo atto per la prima volta. Infine, tutto un settore della multipla vicenda dell'opera - l'amore di Don Carlo per la giovane matrigna - si estrinseca attraverso tre grandi duetti, nel primo, nel secondo e nel quinto atto (sarebbe meglio chiamarli "scene a due", sebbene l'antiquato termine "duetto" sia ancora in uso nello spartito). Questi tre duetti sono le colonne portanti, non diciamo di tutta l'opera, perché essa non si esaurisce interamente nella storia di un amore proibito, ma almeno di questo importante settore di essa: amputarne uno vuol dire compromettere l'equilibrio generale. Riteniamo perciò doverosa l'adozione della versione in cinque atti, con o senza balletto, e ad essa ci riferiamo sempre nella menzione degli atti dell'opera, precisando una volta per tutte che Don Carlos è il titolo della versione francese, Don Carlo è il titolo della versione italiana.

Come si diceva, nuove complicazioni e nuovi particolari si sono aggiunti di recente a questa situazione già di per sé abbastanza complicata. Un gruppo di studiosi - principalmente Ursula Gunther, Andrew Porter e David Rosen - hanno messo le mani sull'abbondante materiale riguardante il Don Carlos, che giaceva negli archivi dell'Opera. (I quali furono, in due riprese, trasferiti negli Archivi di

Stato: 1932 e 1961). Oltre ad alcune lettere di Verdi, di cui la Gunther promette l'imminente pubblicazione, oltre a una fitta corrispondenza dei librettisti e del direttore dell'Opera, Perrin, con Verdi, e oltre a stadi preparatori del libretto, si trova fra questi documenti il materiale musicale usato per la prima rappresentazione dell'opera e per le prove che la precedettero. Da questo materiale risulta, senza possibilità di dubbio, che l'opera era ancora più lunga di quanto lo fu alla prima esecuzione, l'11 marzo 1867, e che dopo la drammatica prova avvenuta in teatro il 24 febbraio fu deciso il taglio di alcuni pezzi, per un durata che la Gunther dice d'un quarto d'ora, il Porter di diciannove minuti. Il materiale di questi pezzi soppressi, che non vennero mai eseguiti in nessuna rappresentazione pubblica, è stato ritrovato negli archivi dell'Opera, e Andrew Porter se ne è fatto zelantissimo patrocinatore, promuovendo esecuzioni, trasmissioni radiofoniche ed auspicandone la pubblicazione presso Ricordi in uno spartito dell'opera ripristinata nella sua integrità originaria. L'insezione d'alcuni di questi pezzi inediti, per la prima volta portati sulla scena e collocati nel loro contesto drammatico, costituì la novità del Don Carlo con cui la Fenice inaugurò la stagione lirica 1973-74.

Ci si potrebbe chiedere quale sia l'opportunità di riportare alla luce pezzi che l'autore aveva soppressi. Siamo forse di fronte a un caso di quelle ambizioni musicologiche ed erudite che spingono oggi i teatri lirici a frugare nei rifiuti del repertorio, per supplire con discutibili riesumazioni alla scarsità di novità contemporanea? Lo stesso Porter, presentando le proprie scoperte¹⁵, se ne esce in un'affermazione pericolosa: "Scopriamo il meraviglioso intuito di Verdi per presentare le cose meglio, in maniera più efficace, e poi in un'ulteriore versione, meglio ancora". Sacrosante parole, verrebbe voglia di commentare, da mettere a verbale. Ne risulterebbe che, se i ritocchi di Verdi sono

sempre infallibili miglioramenti, risalendo indietro negli stadi provvisori della creazione, rimasti sepolti per un secolo, non si trovano cose migliori che la versione definitiva. Lo studio di tali versioni rifiutate od espunte non può dunque servire che allo studioso per spingere lo sguardo nei segreti della creazione verdiana¹⁶, escludendo ogni pretesa di ripristino esecutivo. Ma, c'è un ma che giustifica il tentativo, almeno provvisorio, di reinserire in una pubblica rappresentazione le parti sopprese, anche a costo di dare all'opera, già lunghissima, dimensioni mostruose. Si tratta di questo: le soppressioni decise dopo quella drammatica prova del 24 febbraio non furono quel che si dice dei "pentimenti d'autore", miranti ad eliminare qualcosa di cui l'autore stesso non fosse soddisfatto. Le soppressioni furono imposte unicamente da brutali esigenze materiali di durata dello spettacolo. Ne fa fede un articolo pubblicato nella "Gazzetta Musicale di Milano" del 3 marzo 1867, opportunamente rispondero e citato dall'infaticabile terzetto Rosen-Gunther-Porter. Pare che il corrispondente del giornale di casa Ricordi fosse l'unico giornalista amato dalla fatidica prova del 24 febbraio. Ecco il suo resoconto:

Incominciato alle 7 della sera, lo spettacolo è finito verso la mezzanotte. Vero è che gli intermezzi o entr'actes han durato più del regolare, ma anche raccorciandoli il più possibile, l'opera sarebbe d'un quarto d'ora più lunga del dovere. A Parigi la durata delle opere è stabilita, e non potrebbe infrangersi la regola. Lo spettacolo non può durare oltre la mezzanotte, perché l'ultima partenza delle ferrovie suburbane e quella dei dipartimenti limitrofi è a mezzanotte e trentacinque minuti. Per comodità di coloro che abitano i sobborghi o i dintorni di Parigi, bisogna dunque raccorciare lo spettacolo, tanto da non fargli oltrepassare la mezzanotte. Né può anticiparsi l'ora dell'alzata del sipario, per-

ché non si vuol precipitare il desinare della gente che va all'Opera! Tutte queste considerazioni, o piuttosto tutte queste servitù, per non dir schiavitù han suggerito al compositore, gli hanno anzi imposto, di raccorciare d'un quarto d'ora la durata della musica¹⁷.

Dove si vede che bisogna fare un po' la tara al discorso usuale nella critica italiana, che l'esorbitante lunghezza dei *Vespi siciliani* e del *Don Carlo* sia dovuta alle consuetudini dell'Opera. (Tra l'altro, la diceria frequente che le tradizioni classicistiche di questo teatro statale imponessero il taglio aristotelico della tragedia in cinque atti, è smentita dalla bozza di contratto per il Don Carlos, trovata ora anch'essa negli archivi del teatro, dove si dice: "M. Verdi s'engage en outre à écrire expressément pour l'Opéra un opéra en 4 ou 5 actes"). In seguito l'articolista si dilunga a descrivere l'angustia di Verdi nella "trista necessità" di tagliare via un quarto d'ora di musica in un'opera dove "tutto è calcolato per la disposizione degli effetti e per le esigenze del dramma lirico". Nessun dubbio, dunque, che le amputazioni fossero state imposte da necessità pratiche, anche se il compositore non fece poi alcun tentativo di reinserire i passi soppressi, in nessuna delle versioni successive a cui l'opera andò incontro. E si che pur nella drastica riduzione operata da Verdi per apprestare l'edizione in quattro atti, riduzione che obbligò alla trasformazione di sette passi dell'opera, con sostituzione di 268 nuove pagine di manoscritto, in luogo di 565 pagine corrispondenti nella versione del 1867, tuttavia tre dei passi nuovi sono più lunghi di quelli da essi sostituiti: risultato sorprendente - commenta Ursula Gunther - che lascia supporre che la revisione non aveva solamente lo scopo di diminuire l'estrema lunghezza dell'opera¹⁸. Questo per dire che, se Verdi fu costretto da circostanze esterne a sopprimere alcuni passi dell'opera prima della sua creazione all'Opera,

ed essendosi ora trovati questi passi, è giusto provare ad eseguirli e reinserirli nell'opera così come Verdi l'aveva inizialmente concepita, bisogna d'altra parte tener conto che la scure cadde evidentemente sui passi ai quali il compositore doveva tener meno, se non fece allora tentativo di ripristinarli nella vigorosa trasformazione operata per il trapianto dell'opera a Vienna e poi in Italia. Vediamo dunque brevemente quali sono i passi inediti, e mai eseguiti in teatro prima dello spettacolo veneziano per l'apertura della stagione 1973-74 alla Fenice.

I. La prima variante s'incontra subito, all'inizio dell'opera, ed è il coro dei boscaioli. L'opera quale noi la conosciamo inizia subito con le gioiose "fanfare interne" dei cacciatori e i loro cori che al levar del sipario risuonano fuori scena, da destra e da sinistra. Sulla scena per il momento si vedono solo "alcuni boscaioli" che "stanno tagliano le legna: le loro mogli sono sedute presso un gran fuoco". Quando Elisabetta di Valois traversa la scena in pompa magna "in mezzo al suono delle fanfare", con "numerose seguito di cacciatori", essa "getta delle monete ai boscaioli"; poi appare a sinistra Don Carlo "nascondendosi fra gli alberi". I boscaioli guardano la Principessa che si allontana e riprendendo i loro utensili si mettono in cammino, e si disperdono nei sentieri del fondo". Così la scena resta libera per Don Carlo, che ci si avvanzi a cantare la sua Scena ("Fontainebleau! foresta immensa e solitaria") e Romanza ("Io la vidi e al suo sorriso").

La muta presenza dei boscaioli e il gesto di Elisabetta di gettar loro delle monete sono quanto resta della scena iniziale quale l'aveva concepita Verdi. Essa iniziava con un coro di boscaioli, "andante mosso", in mi bemolle minore, intitolato "Prelude et Introduction" (dopo la sua soppressione, il pezzo rimase si chiamò "Introduction"). Nell'orchestra si annida subito quella funebre acciacchiatura, che come un elemento conduttore riappare lun-

go tutta l'opera, e culmina nel famoso monologo di Filippo all'inizio del quarto atto, dove sembra un tarlo intento a rodere l'animo tormentato del sovrano. I boscaioli si lamentano per la lunghezza dell'inverno, per la vita dura, il pane è caro, la guerra non finisce mai. Il coro continua, "poco meno mosso -cantabile", in mi bemolle maggiore, e il tono cupo si impenna fino al "fortissimo", quasi abbozzando una protesta in luogo del lamento, poi sul più bello risuonano fuori scena le allegre fanfare dei cacciatori ("Entendez-vous? Les trompes jouent! Entendez-vous? Les cors resonnent! La cour a quitté le palais, le Roi chasse dans nos forêts"), quelle che ora danno inizio all'opera. Appare Elisabetta col suo codazzo di cavalieri e cacciatori, e i poveri boscaioli le si fanno intorno ("Approchons-nous d'elle, Elle est aussi bonne que belle"), Elisabetta chiede che desiderano, ed i boscaioli, indicandole una donna in lutto: "Nous ne demandons rien pour nous, mais seigneur dans sa misère cette veuve dont les deux fils, sous l'étendard du Roi partis, ah! ne sont pas revenus". Elisabetta dona alla vecchia una catena d'oro e a tutti annuncia che la guerra presto finirà, perché dal Re suo padre è giunto un inviato della Spagna. Coro d'allegrezza dei boscaioli (soprani, tenori e bassi), che si mescola al vivace coro dei cacciatori (soltanto tenori e bassi). Questo prologo aveva l'evidente funzione di mostrare subito la figura di Elisabetta sotto una luce simpatica ("elle est aussi bonne que belle"), e soprattutto di far capire la pressione psicologica esercitata su di lei dalle sofferenze che le perdurare della guerra infligge al suo popolo: donde la nobile motivazione del sacrificio che ben presto sarà chiamata a compiere, accettando di sposare il vecchio re Filippo, invece di suo figlio Don Carlo, al quale era stata promessa. D'altra parte, osserva la Günther, Verdi "non ha mai tentato di reinserire questo episodio, ciò lascia presumere che il compositore stesso alla fine non gradisse un atto così lontano dal problema centrale del

dramma, un inizio adatto a sviare o annoiare il pubblico. Certamente la parte di Elisabetta ha sofferto per questo taglio... ma, togliendo l'introduzione austera e il coro iniziale che parla soltanto della miseria del popolo sofferente sotto una guerra, iniziando direttamente con la gaia fanfara di caccia dell'Allegro assai vivo", Verdi ha considerevolmente sollevato l'impressione cupa e triste di un'opera già troppo pesante per il gusto francese".

Com'è la musica di questo coro dei boscaioli? "D'une grande beauté", risponde la Günther, "tantôt mélancolique et expressive... tantôt frappante par la verve de ses rythmes caractéristiques et entraînants". E il caso di dire che il cupo coro dei boscaioli, pur con tutte le riserve che forse si possono avanzare sullo stato in cui ci è pervenuto, o forse proprio per questo, è una pagina di sorprendente originalità, con una finezza e stranezza di colori armonici, da far perfino dubitare che si tratti proprio d'una redazione definitiva. Tanto per cominciare, il tono di mi bemolle minore, annunciato dai sei bemolli in chiave, si afferma solo dopo venti battute. Prima siamo in si bemolle minore, e "introduction en si bémol" la chiamava infatti il giornalista Jacques Sincère nella rivista dell'editore Escurier, "L'Art musical" (n. 19 dell'11 aprile 1867) lamentandone la "coupure regrettable" per "des nécessités de durée". Gli accordi modulanti dell'orchestra sotto il declamato corale prendono strade armoniche assai strane, sopra un'ostinata figura sincopata d'accompagnamento, quasi uggiosa nella sua monotonia, ma anche lei modulante con audaci evoluzioni tonali. Al ritmo "saccadé", come di due blocchi contrapposti, dell'orchestra si associa talvolta il canto corale. La melodia si spiega un po' di più nel "cantabile - poco meno mosso" in si bemolle maggiore, con l'introduzione di terzine. Tutto il coro dei boscaioli, prima dell'arrivo dei cacciatori, che mescolano e contrappongono il loro canto gioioso a quello lugubre dei poveri contadi-

ni, è sorprendentemente articolato, opponendosi le voci maschili a quelle femminili, dividendosi soprani tenori e bassi in una specie di polifonia dialogante. Certamente il colorito generale è di squallore e tristezza, e si può dubitare se davvero fosse questo l'inizio più adatto di un grand-opéra per lo spensierato pubblico parigino. Ma come pittura musicale del "sombre hiver", il coro dei boscaioli si colloca degnamente in mezzo ai glaciali arabeschi di Vivaldi e allo scatto di dispetto di: "Hiver! vous n'êtes qu'un vilain".

II. Alla seconda scena del secondo atto appartiene la reinserzione d'un altro passo soppresso prima della rappresentazione. Siamo nel chiostro del convento di S. Giusto, intorno al sepolcro di Carlo V. I monaci hanno appena finito di cantare le loro litanie e si allontanano, mentre Don Carlo resta a meditare sulla tomba dell'avo. Sopravviene Don Rodrigo, e Don Carlo, impulsivo ed incauto, sta per gettarsi nelle braccia dell'amico, "O mon Rodrigue!" ma il marchese di Posà lo arresta con un gesto e riconduce il colloquio sui gelidi binari dell'etichetta: "Je demande audience au noble fils du Roi". Esperto uomo d'azione, che la sa lunga sui trabocchetti dell'ambiente di corte, il marchese di Posà si è subito accorto che uno dei monaci indugiava tra le quinte, spiando. Don Carlo capisce l'antifona e si adegua al tono cerimonioso: "Soyez le bienvenu, Marquis de Posà", mentre con un gesto allontana l'importuno. Soltanto allora, passando da un recitativo compassato a un "Allegro vivo", su impetuoso movimento dei violini, Carlo si getta nelle braccia dell'amico e una florida melodia quarantottesca accoglie il loro duetto, su un tumultuoso e banale accompagnamento in due tempi (um-pa-pa, tanto per intenderci). Di tutta questa pantomima non è più rimasta traccia nell'edizione italiana, nemmeno in quella in cinque atti, che naturalmente conserva i ritocchi apportati da Verdi per la versione in quattro atti del 1883.

L'incontro dei due amici avviene in maniera più spiccia, senza intervento di monaci importuni ("E lui... desso!... l'infante! - O mio Rodrigo! - Altezza! - Sei tu, ch'io stringo al seno?") Lo scarno recitativo su radi accordi staccati della versione francese è sostituito con un dialoghetto in si bemolle, sopra un'interessante figura ondeggiante di violini e corni, poi, sulla parola "Altezza!", si passa in mi maggiore, evitando la baldoria cabalettistica dell'"Allegro vivo" francese. E un caso, questo, che documenta mirabilmente il progresso della coscienza artistica verdiana; ritornare alla versione francese non è rendere un buon servizio al compositore. Ma appunto in questa vecchia versione francese si inserisce un passo - due pagine e mezza di spartito - che venne sacrificato nell'esecuzione parigina per le solite ragioni di durata, e che ora è stato scoperto e ripristinato. Si tratta d'un "Allegro giusto" in 6/8, modulando da do diesis minore a si maggiore. In esso Rodrigo descrive diffusamente all'amico la condizione della Fiandra oppressa, "où le sang coule à flots" e che attende dall'Infante la sua liberazione. E' una melodia non brutta, che inizia con tono narrativo di resocento ("J'étais en Flandre où je suivais l'armée..."), sopra una lamentosa figurata cromatica di accompagnamento orchestrale, poi si anima nello slancio dell'invocazione ("sé-courez la Flandre!"), passando in si maggiore, e tocca l'acme della perorazione sul "fortissimo" delle parole: "tout un peuple à genoux, un peuple de martyrs, lève les bras vers vous".

Soppresso questo patetico cantabile del baritono, Verdi lo rimpiazzò con una specie di nassuto in poche battute di recitativo, o declamato che dir si voglia: "L'heure a sonné, la voix des Flamands vous appelle. Secourez-les, Carlos, secourez leur Dieu sauveur". Appunto con questo parole avviene il ricordo della versione italiana, nella quale è perciò materialmente possibile inserire il passo inedito, sebbene il contesto precedente sia tutt'altro da quello dell'edizione

francese, cui il passo inedito appartiene naturaliter.

IIIa-IIIb. Nulla di inedito intorno al grande duetto Filippo-Rodrigo, bensì la scelta tra la bellezza di quattro versioni¹¹, che non sono rifacimenti ex novo, ma progressivi miglioramenti di un'intuizione originaria. In ognuna di esse avanza verso la perfezione definitiva il nucleo drammatico che stabilisce il rapporto complesso tra il sovrano e il liberale, avversarsi sul terreno politico, ma attirati l'uno verso l'altro appunto dal fatto di trovarsi radicati entrambi in quel terreno, entrambi uomini d'azione, ben piantati nella concretezza del reale. Da questa maturità dell'azione è escluso idealismo infantile di Don Carlo, che per una specie di fatalità della parole porta il titolo di "Infante" di Spagna. Una delle pieghe più sottili nella tortuosa psicologia su cui poggia il capolavoro verdiano, è proprio la gelosia sorta ed inespresa del principe, che vede il suo amore del cuore, Rodrigo, intendersi in fondo meglio con suo padre, cioè col nemico comune, col tiranno, che con lui, imbelleggiato, fatto di tutt'altra, e più debole pasta, che quella di quei due uomini di ferro.

Nulla d'inedito, pure, nelle brillanti scene, "Introduzione e coro", che apre il terzo atto nella versione francese e precede il lungo balletto intitolato La Périgine. Nulla di inedito, ma poco noto in Italia, perché questo coro galante, con la scena che lo segue tra Elisabetta e Ebo-li si eseguisce solo nella versione con balletto, e manca perciò nell'edizione italiana in cinque atti senza balletto. (La primitiva edizione Ricordi che riproduceva esattamente, contesto italiano, la versione francese, è diventata una rarità fuori commercio, sostituita dall'edizione italiana in cinque atti senza balletto).

La scena francese è, per l'appunto, una delle musiche più "francesi" che Verdi abbia mai scritto, ma non nel senso negativo di supina imitazione con cui la gelosia degli ambienti musicali italiani soleva rim-

proverargli questi giri di valzer, ma al contrario con una sorprendente maestria, tale da superare i modelli. Quanto lontano ha veleggiato, questo "Verdi in salotto", dai rozzi ballabili paesani dell'Ermari e del Rigoletto!

Dopo un'introduzione orchestrale, dove presto appare l'elegante figura di violini primi, flauti e un oboe che sosterrà più avanti il discorso di Elisabetta, il coro maschile, possibilmente col solo sostegno di nacchere e tamburelli, attacca una sua frivola e svagata romanza in 3/8 ("Que de fleurs et que d'étoiles"), che passa da uno spensierato da maggiore a un cavalleresco, e quasi spagnolesco la minore, culminando in uno svaporato vocalizzato all'unisono. L'aggiunta delle voci femminili confina i bassi in un ruolo d'accompagnamento, mentre ai tenori spetta d'introdurre la spazia piccante di una ripetuta acciacatura: il coretto femminile è un saltellante motivetto in do maggiore, per terzo.

Da questa mondana cornice corale emerge il dialogo di Elisabetta e Eboli, entrate ora in scena. Il "parlando" della regina si appoggia alla figura orchestrale sentita nell'introduzione, e acquista a poco a poco contorni melodici più pronunciati. Elisabetta non è in vena di mondanità. Pensa che il re, alla vigilia dell'incoronazione, "passe la nuit aux pieds de la madone" (preannuncio dell'immortale monologo di Filippo all'inizio del quarto atto), ed anche lei vuole pregare come suo marito. Invita perciò Eboli, vogliossissima, per contro, di partecipare alla festa, a indossare la sua mantiglia, la sua collana e la sua maschera nera, e praticamente a sostituirla ("En te voyant, chère fille, C'est moi que l'on croira voir"). La proposta di mascheramento avviene su armonie seducenti dell'orchestra, che modula da la bemolle a do maggiore su un ritmo quasi di valzer galoppante, poi si riconduce a castigati arpeggi e tremoli di violini quando la regina dichiara che lei si sente nell'anima "la soif d'être avec Dieu". Siamo in presenza, manco a dirlo, di un'ennesima gemmazione

del grande tronco del Don Giovanni mozartiano: il travestimento di Leporello con gli abiti del padrone. Nello spartito francese riprende ora, concludendo la forma ternaria, lo svaporato coretto maschile dei cortigiani, in cui Eboli inserisce la sua vanità ("Pour une nuit, me voilà reine"), e richiama, tra l'altro, in orchestra il motivetto brillante della sua precedente "Canzone del velo". Decisa a "énivrer Carlos, fêner d'amour", lo manda a chiamare da un paggio cui confida un biglietto per lui. Poi il personaggio viene assorbito dalla ripresa del coro galante nella sua seconda sezione, quella con le voci femminili. Stranamente la partitura d'orchestra dell'edizione Peters, unica esistente in commercio, che reca questa scena pur non portando il balletto a cui la scena stessa serve da introduzione, la tronca bruscamente dopo l'uscita di Elisabetta, riducendo la ripresa del coro maschile a 16 battute ed eliminando tutto il solo di Eboli vanerella e ambiziosa.

Niente di tutto questo appare mai nelle esecuzioni italiane dell'opera, perché saltandosi il balletto, si salta pure questa scena brillante nei "giardini della regina a Madrid", e si vede subito Don Carlo, il quale non sa bene che cosa ci sia venuto a fare, intento a leggere (a mezza notte) meno male che la didascalia c'informa: "Notte chiara" un biglietto, che il pubblico non può sapere essergli stato mandato da Eboli. Nessun dubbio che la scena brillante dell'edizione francese, pur con tutta la sua dissipazione edonistica, rende più esplicite le circostanze dell'intrigo, in un punto del dramma dove la versione italiana si vela d'oscurità. Avendo visto lo scambio di abiti tra Elisabetta ed Eboli, diventa un po' meno balorda la gaffe dell'Infante che, in una notte tanto chiara da permettere di leggere un biglietto, scambia la principessa per l'adorata regina. Inoltre la scena serve a preparare l'atmosfera festiva in cui sarà accettabile l'inserzione del grosso balletto La Pérégrina". Per l'Italia, invece, Verdi, dando prova di stimare i suoi compatrioti

più seri che i frivoli francesi, eliminò lo spazzato di luce costituito da questa scena brillante, che infatti si giustifica principalmente come preambolo al balletto, e ricondusse il dramma a quel partito preso di gravità cupa ch'egli aveva già dato prova di non temere, nei Due Foscari e nel Simon Boccanegra. E per ribadire la sua intenzione premise al terzo atto (che nell'edizione italiana del 1883 diventa il secondo) un preludio orchestrale di nobile e severa grandezza, con un andamento quasi di corale.

Angosciosi dilemmi si pongono dunque in questo caso a chi voglia salvare il meglio delle varie versioni del Don Carlo: salvare la scena brillante? Militano in questo senso le consuete ragioni di varietà e di concessione all'edonismo del pubblico, che già avevano consigliato a Verdi di lasciar fuori, all'inizio dell'opera, il lugubre coro dei bo-scaioi. Ma allora si perde quella splendida pagina di un Verdi maturo che è il Preludio orchestrale. Inoltre, il ripristino della scena brillante dovrebbe accompagnarsi all'eliminazione del balletto La Pérégrina, di cui è manifestamente la preparazione. Altrimenti si assiste all'assurdo di tutta questa bella gente, e Eboli innanzi a tutti, che aspetta con impazienza la festa, ne parla con eccitazione, e poi la festa non c'è, si passa subito all'equivoco notturno di Carlo, che scambia Eboli per Elisabetta. D'altra parte abbiamo già detto che questo equivoco appare bislacco e incredibile nella versione italiana dove, sopprimendosi la scena brillante, non si vede lo scambio d'abiti tra le due donne. Insomma, un bel ginepraio in cui ci mette la sovrabbondanza delle invenzioni verdiane nelle varie fasi del lavoro.

IV. Un caso molto intricato di tagli, correzioni e ripensamenti si presenta nel duetto Elisabetta-Eboli che precede la grande aria di quest'ultima "O don fatale!" Nella versione francese originale, precedente alla prima rappresentazione, dopo la confessione di Eboli d'avere lei sottratto il cofanetto alla Regina,

per gelosia e per essere stata respinta da Don Carlo, seguiva, "Andante mosso" in re bemolle maggiore, un vero e proprio duetto tra le due donne, dapprima a botte e ricalate, poi (Lento) con frequente omoritmia delle due voci, spesso per terze e seste, là dove la Regina generosamente invoca il perdono del cielo su colei che l'ha tradita e denunciata. E qui la melodia - "très doux" - s'impenna in uno di quegli slanci un po' quarantotteschi con cui Verdi s'immaginava d'interpretare l'empito dei sentimenti religiosi, da lui, personalmente, poco o punto condivisi, dei suoi personaggi. La musica di questo duetto femminile è tutt'altro che brutta, e certamente si tratta d'una pagina verdiana che val la pena di conoscere, ma, per l'appunto, le due donne s'attardano a "fare il duetto", con tanti saluti per quelle preziose qualità di "nerbo e concisione" che Verdi vantava nella lettera all'Arrivabene, a proposito della discutibile soppressione del primo atto.

Finito il duetto in piena regola, riprende il discorso drammaticamente spezzato, con l'ulteriore confessione di Eboli: quel delitto di cui ha perfidamente accusato la Regina, è lei invece che l'ha commesso, lasciandosi sedurre dal Re! A sentir questa, la povera Elisabetta non sa la altro che esclamare: "Horreur!" e andarsene dignitosamente. Il resto del dialogo, con il congedo di Eboli ("La corte lascerà al di novello"), che in tutte le edizioni dell'opera, compresa quella francese del 1867, avviene ancora tra Eboli ed Elisabetta (e quest'ultima vi consegue un rilievo di imperiosa, regale maestà), avverrebbe invece, nella versione originaria, tra Eboli e il conte di Lerma, sbucato non si sa di dove, ed inesplicabilmente trasformato in tenore per poter cantare le medesime note che lo spartito assegna ad Elisabetta. Sarebbe lui ad intimare a Eboli: "Princesse, rendez-moi votre croix", e poi: "Vous choisirez avant l'aube prochaine Entre un cloître et l'exil". Se le cose stanno veramente così (ma

il dubbio è lecito, perché qui si ragiona su fotocopie di manoscritti non autografi, dove le indicazioni "exit Elisabeth" e il nome di Lerma sembrano apposti da altra mano), si benedetto il ripensamento che ha fatto eliminare l'intervento inutile d'un personaggio secondario come il Lerma, e ha fatto continuare il duetto tra le due donne.

Eppure, a voler fare l'avvocato del diavolo, l'uscita di Elisabetta e la presenza di Lerma potrebbero trovare conferma in due particolari del testo. Primo: appena uscita Elisabetta, Eboli esclamava: "Elle m'a condamnée...", frase che sarebbe stata poco appropriata se "elle", Elisabetta, fosse stata ancora lì presente. Questo particolare è poi sparito da tutte le edizioni, ma ne è rimasto un secondo, nella versione francese, che sembra confermare l'inopportuna presenza di Lerma. Eboli domanda: "Se peut-il que je revienne encore ma noble souveraine?" Questa domanda, rivolta a un terzo, e precisamente a un alto dignitario della corte, è perfettamente a posto. Rivolta alla stessa Elisabetta suona retorica, inutile e ampollosa, sarebbe stato molto più semplice e schietto chiedere: "non vi rivedrò mai più", senza tirare in ballo la "noble souveraine". Difatti nell'edizione italiana, che conserva la presenza della Regina, molto opportunamente Verdi abolì quest'interrogativo, ch'era rimasto, incongruo, nell'edizione a stampa francese, e lasciò soltanto l'esclamazione successiva: "Ahi più non vedrò la Regina!"

Dopo la prova del 24 febbraio Verdi decise di sopprimere il duettone Elisabetta-Eboli, e fece bene, perché è bello, ma un poco incombidente. Però il taglio brusco risultava brutale. Dopo la prima confessione di Eboli ("L'Infant m'a repoussé!"), senza più far menzione della sua tresca col Re, Elisabetta subito le imponeva: "Princesse, rendez-moi votre croix", e la congedava, mostrandosi dura, spietata e vendicativa. Molto bene avvisato fu quindi Verdi nell'edizione italiana, dove pur sopprimendo il duettone, ripristinò però, con mu-

sica nuova, un'effimera rimanenza della pietà di Elisabetta (quando dice alla rivale ingiunctoria: "Sorgete!"), e tutta la confessione del secondo misfatto di Eboli ("Il Re... non imprecate a me! si' sedottai perduta!... l'error che v'imputai... io... io stessa... aveva... commesso!") Ecco un caso in cui la versione italiana (anche quella brevis in quattro atti) aggiunge sulla versione francese dell'11 marzo 1867, rimediando opportunamente a un taglio troppo drastico deciso in quella fatale prova del 24 febbraio.

V. Altra situazione intricata è quella che segue all'uccisione di Posà nel carcere del Santo Uffizio, alla fine del quarto atto. Anche qui, in sostanza, ci troviamo di fronte a un passo modificato nella versione italiana rispetto a quella francese, ma a sua volta la versione francese è il risultato d'una riduzione, ottenuta eliminando un lungo pezzo che ora è stato ritrovato negli archivi dell'Opéra.

Nella versione dello spartito francese Escudier, cioè quella eseguita all'Opéra l'11 marzo 1867, la "scène et final" n. 20 comincia con l'ingresso di "Philippe avec sa suite. Grands d'Espagne", mentre Don Carlo è ancora prostrato sul cadavere di Rodrigo. Sei battute d'introduzione orchestrale, nelle quali Verdi va a ripescare, a guisa di leitmotiv un nobile motivo contenuto nella prima versione del grande duetto Filippo-Posà nel secondo atto; poi, sempre su questo tema, Filippo annuncia al figlio la libertà e la riabilitazione: "Mon fils, reprenez votre épée". Ribellione disprezzata di Don Carlo, che rifiuta l'abbraccio paterno ("Arrrière! ce mort le sang a rejallé jusqu'à vos lèvres visages!"), ecc. con ulteriore scambio di battute imploranti di Filippo ed esasperate del figlio, finché risuona il tocsin della sommossa.

Sostanzialmente uguale è la situazione drammatica della versione italiana, solo un po' più stringata, le battute sono per lo più le stesse, ma disposte in ordine lievemente diverso. La musica invece è tutt'altra: Verdi ha soppresso il nobile

motivo iniziale che evidentemente, nelle sue intenzioni, doveva funzionare come un richiamo del lontano dialogo tra Filippo e il Marchese di Posa alle parole: "J'ai de ce prix sanglant payé la paix du monde". Soppresso questo motivo nel duetto del secondatto, ne consegue la soppressione anche qui nel quarto. Praticamente, la versione italiana è come un riassunto, letterario e musicale, della versione francese, e guadagna in efficacia e concisione, ma non senza che qualche particolare, nella fretta, vada sciupato. Per esempio, il "Tu più figlio non hai" di Don Carlo nella versione italiana è gratuito, molto più motivato e crudele, nella versione francese, come risposta a una supplichevole invocazione di Filippo: "Mon fils!"; e l'altro, come uno schiaffo: "Vous n'avez plus de fils".

A questo punto, sia nello spartito francese a stampa, sia in quello italiano, scoppia la sommosa, lievemente diversa nelle due edizioni, sia dal punto di vista musicale sia, per un piccolo particolare, dal punto di vista drammatico. Nella versione francese è Elisabetta che, "entrant très agitée" appena Lerma (baritono) ha annunciato la rivolta, grida "Sauvez le Roi!" e prega Filippo di fuggire insieme. Nella versione italiana Elisabetta non c'è, e per contro un po' più avanti, quando il popolo ha già fatto irruzione nella scena e il tafferuglio è in pieno svolgimento, Eboli, mascherata, incita Don Carlo: «Va! fuggi!», attuando così il proposito che aveva manifestato nella terza parte della sua grande aria «O don fatale!» quando s'era ricordata del pericolo mortale che correva Don Carlo («un di mi resta, sia benedetto il ciel! lo salverò!»).

Questa scena della sommosa, con l'irruzione del popolo ammutinato sulla scena, potrebbe essere presa a simbolo del significato storico che una parte della critica vuole attribuire all'arte di Verdi, specialmente del Verdi giovanile, con la sua muscolosa e sanguigna volgarità, cioè l'irruzione del quarto stato sulla scena del melodramma, fino al-

lora riservato a una destinazione di corte, prima, e poi borghese. Peccato che anche qui, come già nei Vespri siciliani e più tardi nel tombamento del Simon Boccanegra, le masse si facciano una brutta figura, lasciandosi sfidare dal coraggio del Re che dà ordine di aprire le porte del palazzo (e nella versione francese li provoca: «Frappez qui tarez-vous? Me voilà! du courage! Égorez, égorez, un vieillards!», tutto scomparso nella versione italiana). Poi all'apparizione tonante del Grande Inquisitore l'ardore rivoluzionario delle masse si liquefa come neve al sole. Le due versioni, italiana e francese, ricominciano sostanzialmente a coincidere da questo punto.

Ma una grande scoperta è stata fatta dai benemeriti esploratori degli archivi dell'Opéra, a proposito di questo finale del quarto atto. È risultato che, prima della sommosa, il duetto di Carlo e Filippo sul cadavere del marchese di Posa, scorciato nella versione italiana, nella primitiva versione francese era ancora più lungo di quanto sia stato stampato dall'editore Eschold. Dopo che Don Carlo aveva gridato le sue feroci invettive al padre, rivelandogli la grandezza d'animo di Rodrigo, ch'era morto per salvare lui, Carlo, tra i due personaggi e il coro (che interviene a sproposito dal punto di vista della verosimiglianza drammatica, ma con altissima funzione musicale) si sviluppa un grandioso concertato che è un vero e proprio epico, un compianto funebre sul marchese di Posa, iniziato da Filippo, pentito e colpito dalla rivelazione, con le parole: "Qui me rendra ce mort", e continuato con la confessione: "Où, je l'aimais, sa noble parole à l'âme révélait un monde nouveau", che suona quasi come un commento postumo al grande duetto Posa-Filippo del secondatto. Don Carlo intanto invoca l'amico perduto perché gli dia la sua grande anima e faccia di lui l'eroe del suo mondo nuovo altrimenti lo accoglierà nella sua tomba. Il coro (dei gentiluomini di corte) interviene con parole inutili e fuori posto ("Ah!

c'est en vain que nous vivons encore. Il nous ravit le cœur du Roi que le regret dévore. Espagnols, descendons dans la nuit du tombeau"), ma la sua presenza è musicalmente indispensabile per sviluppare in tutta la sua ampiezza il grandioso concertato funebre che fiorisce dal duetto di Carlo e Filippo (non di Filippo e Posa, come scrive per una svista il Porter, rilevando quanto segue)³¹. Quanto Verdi tenesse a questa intuizione musicale, sacrificata ad esigenze di durata e forse anche di coerenza drammatica, lo dimostra il fatto, segnalato dal Porter, che più tardi si servi della nobile melodia su cui è imbastito tutto il concertato per intonare il "Lacrymosa", cioè il quartetto con coro che chiude il colossale Dies irae del Requiem. Sul terreno della musica, la scomparsa di questa pagina è una perdita secca. Dal punto di vista della efficacia drammatica e della stringente teatrale, non si può negare merito al fulmineo surrogato introdotto nella versione italiana. Filippo, avendo compreso dalle parole del figlio la grandezza d'animo di Rodrigo, contemplandone il cadavere esclama: "Chi rende a me quell'uomo", chi rende a me quell'uomo?, senza nemmeno rilevare gli isterici insulti che gli sta rivolgendo Don Carlo, eternamente destinato a scomparire come una nullità nel duello di quei due grandi uomini.

VI. Nessuna novità riservano i sorprendenti archivi dell'Opéra per la chiusa dell'opera, ma le differenze tra la versione francese e quella italiana sono abbastanza considerevoli (a vantaggio di quest'ultima) e meritano che ci si soffermi un momento. La bella aria di Elisabetta, personaggio che dopo il primo atto era quasi svanito, e solo nel quarto e soprattutto nel quinto vede rialzare le proprie sorti, è uguale nelle due versioni, e getta un ponte a ritroso su tutta l'opera, collegandosi per mezzo d'una vistosa citazione melodica ("Francia, nobile suo, si caro a miei verd'anni") al duetto del pri-

mo atto nella foresta di Fontainebleau ("Di qual amor, di quest'ardor questo alma"). Il duetto d'addio nel chiostro del convento di San Giusto inizia allo stesso modo nelle due versioni e uguale continua, salvo lievissimi ritocchi, fino alla prima risposta di Don Carlo ("J'avais fait un beau rêve", "Vago sogno m'arrise"). Questa è di gusto molto francese nella versione del 1867, quasi recitato-parlando la voce, e il disegno musicale in orchestra, con un'ostinata persistenza di figurazione che finisce per riuscire stucchevole, nonostante l'innegabile eleganza e vaghezza dello spunto così lungamente adoperato. Per la versione italiana Verdi mise la mano sopra una nuova melodia ("dolcissimo - a mezza voce"), che non solo annuncia la malinconia dell'imminente distacco, ma in qualche modo misterioso, per via di analogie segrete, non materialmente rilevabili, rinsalda il collegamento ideale con la Stimung del primo atto, collegamento già proposto dall'aria precedente, e istituisce un compendio conclusivo di tutta quell'atmosfera di disfacimento febbrile, di colpevole rimorso, di morbosa infelicità che costituisce un unicum nella vigoria etica dell'arte verdiana. Le due versioni ritornano a coincidere nell'"Allegro marziale" intonato da Elisabetta, poi continuato a due voci, che fu eliminato nell'esecuzione napoletana del 1872 e nel relativo spartito, ma fu poi ripristinato nelle versioni italiane del 1883 e del 1887. A questo proposito il Rosen fa notare, rivelando il peccato ma non il peccatore: "Un biografo, che avrà avuto sott'occhio la versione del '72, ignorando la presenza di questo passo nella versione precedente, lo ha definito "un'infelice afterthought", quasi fosse nuovamente concepito nel 1882-83. Poco felice, forse, ma non affatto un "afterthought"³². Sostanzialmente uguale, salvo lievi ritocchi, anche il "più animato" di Carlo, e uguale anche il "meno mosso - dolente", salvo che nella versione francese esso suonava in diminore, mentre quella italiana è in

do diesis minore (queste piccole alterazioni di tonalità furono spesso dovute alle esigenze od attitudini particolari dei cantanti di cui l'autore si trovava a disporre da una ad altra esecuzione). Il bellissimo cantabile "assai sostenuto", che in francese reca l'indicazione italiana "con passione" e in italiano "solenne", è rispettivamente in si bemolle e in italiano in si maggiore. Nella versione italiana Verdi aggiunse un piccolo tocco di genio strumentale, e cioè la risposta dei violoncelli alla melodia di clarineti e viole impastata nell'accompagnamento. Una lievissima differenza dice molto sulla maturazione di Verdi in fatto di vocalità. Nella versione francese ("qu'on nomme le bonheur") la chiusa del duetto statico avveniva a due voci parallele per intervallo di terza, con un gruppetto dolcissimo di due note in comune. Nella versione italiana ("che fugge in terra ognor") solo più il tenore disegna interamente la melodia, con relativo gruppetto di due note; il soprano, sobriamente, alla fine si restringe su una nota sola, la dominante. Sono piccolissime spie aperte sul cammino, diciamo pure il progresso seguito dai flordilidi del belcantismo quarantottesco verso la dignità artistica dell'età matura. Segue, uguale, salvo la differenza di nota, la sezione conclusiva, più drammatica e mosso, del duetto, con una lievissima modificazione nelle ultime due battute. Invece, dopo l'entrata di Filippo, che riprende con ferocia le ultime parole dei due virtuosi quanto infelici innamorati ("Sì, per sempre"), la versione francese ancora una volta si dilunga rispetto a quella italiana. Dopo che il Grande Inquisitore ha assicurato a Filippo che anche il Santo Uffizio farà il dover suo, l'Inquisitore stesso, Filippo e il coro s'abbandonano a un lungo concertato nel quale invocano la maledizione su Don Carlo, "cet ami de Posa, ce parjure hérétique". Il povero Carlo si limita a interporre un timido "Dieu me jugera", insieme al "Dieu me jugera" di Elisabetta. Nella versione italiana tutto l'ampio

concertato di maledizione è soppresso. Essa si riallaccia a quella francese alle parole: "Dio mi vendicherà il tribunal di sangue sua mano spezzerà" ("Ah! Dieu me vengera... Ce tribunal de sang sa main le brisera"). Diverso è l'accompagnamento orchestrale, che nella versione italiana introduce una tumultuosa volata degli archi. La scena finale, con l'inescapabile apparizione del monaco misterioso, che si rivela essere una specie di fantasma di Carlo V, sorto a proteggere il condannato nipote, è alterata nella partitura tedesca (Peters), che accetta la musica della versione italiana a partire dalla volata tumultuosa degli archi, ma fa sì che Don Carlo si pugni sulla tomba dell'avo durante questo passo. Sicché vengono sopprese le otto battute del fantasma di Carlo V, e di conseguenza anche tutte le esclamazioni di meraviglia degli altri personaggi ("È la voce di Carlo! - E Carlo! Quinto! - Mio padre! - Oh ciel!", sostituite d'arbitrio con una conclusione del Grande Inquisitore: "Ora Dio stesso ha giudicato!" Dopo di che l'odioso e solenne personaggio si fa il segno della croce e tutti s'inginocchiano (salvo Elisabetta, prostrata sul cadavere di Carlo), sanzionando la vittoria dell'altare sul trono. Menzionata per curiosità quest'audace variante tedesca, ritorniamo al confronto delle versioni francese e italiana, che sostanzialmente coincidono, salvo che, dopo la solenne frase del fantasma di Carlo V (i cui gravi accordi orchestrali, a guisa di corale, risalgono ancora all'antica tradizione gluck-mozartiana per voci di oracoli, statue di commendatori trapassati e simili), frase che ha diversa terminazione solo per l'ultima nota, la versione francese, fino all'ultimo irriducibilmente più verbosa di quella italiana, sente ancora il bisogno, dopo che tutti hanno riconosciuto nel frate misterioso l'ombra di Carlo V con grandi oh! ed ah! di meraviglia, di far tirare la morale da un coro fuori scena, mentre già cala lentamente il sipario: "Charles Quint, l'Auguste Empereur, n'est plus que cendre et

poussière..." E' probabile che nel cartesiano buon senso dei librettisti francesi (anzi, del solo Du Locle, perché il povero Méry era morto nelle more del lungo lavoro) quest'ovvia conclusione moralistica avesse lo scopo di fugare eventuali sospetti su una resurrezione di Carlo V, circostanza su cui invece la versione italiana può alimentare dubbi inquietanti. Ma bisogna dire che, se questo era lo scopo, l'artificio non fa che aggiungere nuove tenebre all'oscurità. Sulla scia della compunzione religiosa promossa dal salmodiante intervento del "choeur dans les coulisses", la versione francese finisce pianissimo, in la maggiore, mentre la versione italiana, dopo l'acuto svettante di Elisabetta (il si naturale di "Oh ciel!") finisce presumibilmente fortissimo, con una chiusa orchestrale rumorosa, e un po' frettolosa, ma certamente più efficace, agli scopi teatrali, che l'evanescente conclusione francese.

1. Tale il titolo della versione italiana. Don Carlos è il titolo dell'originale francese.
2. I. PIZZETTI, *Contrappunto e armonia nell'opera di G. Verdi*, in «La Rassegna Musicale», XXI, luglio 1951, p. 195.
3. G. GAVAZZENI, *Una fase decadentistica nella coscienza di Verdi: il Don Carlos*, in «La Rassegna Musicale», XXII, gennaio 1952, p. 19. Ora in *La musica e il teatro*, Nistri-Lischi, Pisa 1954.
4. Se ne veda un'ammirativa analisi nel capitolo *Connaître-vous Verdi* della *Histoire de l'Opéra* di RENE LEIBOWITZ (Buchet-Castel, Corrèa, Paris 1957), pp. 204-8. Lo scrittore francese vede nel monologo del Don Carlo una prova della lucidità e della maestria con cui "il genio di Verdi ha saputo abbracciare i diversi dati del linguaggio musicale del

- suo tempo, in qual modo egli ha saputo contribuire all'arricchimento stesso di questo linguaggio". Tra l'altro, egli scopre un curioso caso di esaurimento del totale cromatico in due battute del monologo di Filippo. "La figura dei violini potrebbe quasi essere stata scritta da Schoenberg giovane (vedere l'inizio del *Primo Quartetto op. 71*").
5. Vedi oltre, pp. 314-15.
 6. Vedi sopra, p. 49.
 7. *Carteggi verdiani*, a cura di A. Luzio, III, Accademia Nazionale dei Lincei, Roma 1947, pp. 158-59.
 8. ALBERTI, *Verdi intimo cit.*, p. 300.
 9. *Ibid.*, p. 304.
 10. *Ibid.*, p. 305.
 11. D. ROSEN, *Le quattro stesure del duetto Filippo-Posa*, in "Atti del II Congresso internazionale di Studi Verdiani", Istituto di Studi Verdiani, Parma 1971, p. 370, nota 10.
 12. A. PORTER, *The making of "Don Carlos"*, in "The Musical Times", p. 87.
 13. Ne reca prove convincenti M. CHUSID, *Schiller revisited: some observations on the revision of "Don Carlos"*, in "Atti del II Congresso internazionale di Studi Verdiani", pp. 156-69.
 14. L. K. CERHARTZ, *Il sogno di Fontainebleau. Alcune riflessioni sulla tecnica dell'introduzione nel dramma schilleriano e nell'opera verdiana*, in "Atti del II Congresso internazionale di Studi Verdiani", p. 186.
 15. A. PORTER, *A sketch for "Don Carlos"*, in "The Financial Times", 6 febbraio 1970: "I discovered a great deal of fine music by the mature Verdi unseen for over a century".
 16. Qualche cosa di simile aveva fatto Pizzetti, quando l'Accademia d'Italia pubblicò il fac-simile del primo abbozzo per il duetto Rigoletto-Sparafucile (cfr. *Insegnamenti del "Rigoletto"*, in Verdi e la Fenice, Venezia 1951, pp. 68-72. Ora si veda, per alcune pagine del Simon Boccanegra conservate nel Museo di Busseto, P. L. PETROBELLI, Osservazioni sul processo compositivo in Verdi, relazione tenuta al Congresso della Società Internazionale di Musicologia (St. Germain-en-Laye 1970).
 17. Citato da U. GUNTHER, *Le livret français de "Don Carlos"*, in "Atti del II

- Congresso internazionale di Studi Verdiani", p. 102.
18. U. GUNTHER, *La genèse de Don Carlos*, in "Revue de Musicologie", LVIII, I, 1972. I passi ritoccati nella versione del 1883 occorrono: due nel primo atto (secondo della versione originale in cinque atti), uno nel secondo, tre nel terzo, ed uno nel quarto ed ultimo. Dal manoscritto originale di 1152 pagine, rilegate in tre volumi, ne furono sopresse 565 e sostituite con 268 nuove con riduzione totale di 297 pagine, cioè più d'un quarto della lunghezza complessiva. E da supporre che in questo calcolo sia da includere la soppressione del primo atto, un'aria del quale passò nel secondo, imponendo la necessità di ritocchi.
 19. GUNTHER, *Le livret français de "Don Carlos"* cit., p. 103.
 20. *Ibid.*, p. 101, nota 22.
 21. Cfr. DAVID ROSEN, *Le quattro stesure del duetto Filippo-Posa*, in "Atti del II Congresso internazionale di Studi Verdiani", pp. 368-88, e cfr. GIORGIO PESTELLI, *Le riduzioni del tardo stile verdiano*, in "Nuova Rivista Musicale Italiana", III, 1972, luglio-settembre, pp. 372-90.
 22. Cfr. FEDELE D'AMICO, *Verdi in salotto*, in "La Rassegna Musicale", XVII, I, gennaio 1947, pp. 32-36.
 23. Per il quale si veda ANDREW PORTER, *Verdi's Ballet Music*, and "La Périlina", in "Atti del II Congresso internazionale di Studi Verdiani", pp. 355-67.
 24. Cfr. ROSEN, *Le quattro stesure del duetto Filippo-Posa cit.*, p. 374, nota 15, e PESTELLI, *Le riduzioni del tardo stile verdiano cit.*, p. 384.
 25. A. PORTER, *The making of "Don Carlos"* cit., p. 84.
 26. ROSEN, *Le quattro stesure del duetto Filippo-Posa cit.*, p. 370, nota 8.
- MASSIMO MILA, *L'arte di Verdi*. Einaudi. Per gentile concessione dell'Editore.



La gran piazza innanzi Nostra Donna d'Atocchia. Dal bozzetto di Giuseppe e Pietro Bertola per la rappresentazione alla Fenice (atto III, VI), 1870.

LÉON ESCUDIER
ÉDITEUR
RUE DE CHATELAIN
21
PARIS

DON CARLOS

OPERA EN CINQ ACTES
POÈME DE MÉRIMEE



MUSIQUE DE

G. VERDI

GIUSEPPE PUGLIESE

Don Carlos-Don Carlo oggi, nell'itinerario melodrammatico di Verdi

Al problematico tentativo di riassumere qui la mia posizione nei confronti di questo tormentato e solitario capolavoro, dopo alcuni decenni di studi su Verdi e su tutta la sua opera; soprattutto dopo la rilettura dei saggi qui pubblicati, e la mia altera, temeraria introduzione, sarebbero necessarie non una ma almeno dieci, e forse più, premesse. Cercherò di limitarmi alle principali.

Nel mio saggio, già citato, nel capitolo "Per una storia tutta da scrivere", osservavo:

"La storia della critica verdiana - intendo una storia monografica, compiuta, unitaria - è ancora tutta da scrivere. Per strano che possa sembrare, questo incredibile ritardo è stato un bene. Infatti, gli sviluppi più importanti di quella storia - la parte moderna - appartengono, se non proprio ai giorni nostri, di certo agli ultimi trent'anni, come confermano i capitoli principali che la formano".

Al termine di questi accenni ad una storia tutta da scrivere, ribadivo una convinzione, non soltanto mia, ma di tutti o quasi, gli studiosi verdiani:

"Possiamo dire che oggi esistono tutte le premesse per scrivere quella storia della critica verdiana alla quale mi sono riferito in apertura. La conoscenza del teatro di Verdi, di tutto il suo teatro, è un fatto compiuto, una realtà concreta che si erge innanzi a noi, nella sua reale, concreta, chiarissima dimensione e complessità. I ventisette melodrammi che lo formano, com-

prese le tre principali revisioni (*Macbeth*, *Simon Boccanegra*, *Don Carlos*) tutte le altre di proporzioni diverse e di importanza minore (oggi sappiamo che non c'è, si può dire, nessuna opera di Verdi che sia rimasta intatta, nella prima, originale stesura) ci sono, in misura diversa, familiari. Tutti i problemi che hanno accompagnato il faticoso, duro, difficile cammino della critica verdiana in questo ultimo mezzo secolo, ci stanno innanzi con una chiarezza, una completezza inedite".

E così proseguivo, per giungere alla conclusione che mi interessava: "Tutto risolto, dunque, e per sempre? Nemmeno per sogno. Qualche esempio. Marcello Conati, uno dei più preparati ricercatori verdiani, nega l'esistenza di un Verdi "minore", e nega pure l'unità stilistica dello svolgimento, unità, peraltro, respinta sempre anche da Mila".

A questi esempi di ieri, i ieri molto vicino, devo aggiungere alcuni diciamo di oggi. Andrew Porter, uno dei più autorevoli studiosi di Verdi, e fra i massimi specialisti del *Don Carlos*, riferendosi ad alcune opere precedenti, non esita a dichiarare:

"The grave, noble *Simon Boccanegra* (1857), Verdi's most personal and perhaps his most beautiful opera, had not been appreciated or widely produced". (L'austero e nobile *Simon Boccanegra* (1857) l'opera più personale di Verdi e forse la sua più bella, non era stata apprezzata né molto eseguita).

Julian Budden, un autentico protagonista degli studi verdiani, ribadisce, nella sua monumentale monografia, la incondizionata ammirazione per *Simon Boccanegra*. Conciso ma categorico il suo giudizio sul Finale del 1° Atto della seconda versione (1881): "Il nuovo finale dell'Atto 1° è il testamento politico di Verdi, forse la più alta espressione di idealismo sociale mai concepita in un'opera".

Scena certamente grande, teatralissima, condotta con una maestria e una sapienza accorta e calcolata, ma anche la sua parte tribunitia, retorica, intessuta di quella oratoriale grandezza fonica, alla quale Verdi ci aveva abituati fin dai lontani *Lombardi* quando vennero trasformati in *Jerusalem* per Parigi. E quanto all'idealismo sociale di Verdi di cui scrive Budden, e al quale personalmente non ho mai creduto, è una questione molto complessa che andrebbe trattata a parte.

Comunque il punto è un altro. Personalmente ho sempre considerato *Simon Boccanegra* un'opera "minore", anche se fra le più importanti, problematiche, cariche di futuro (e sia pure senza scomodare Otello, come fece decenni addietro un grande nostro critico e studioso verdiano). *Boccanegra* è un'opera nata vecchia, con una sorta di strabismo stilistico che si aggravava in misura irreparabile proprio dopo la profonda revisione dell'81. Con un'occhio Verdi guarda indietro, fino a *I Due Foscari* (1844) con un altro, avanti a sé, fino al *Don Carlo* e,



Guido Gonin.
Vignetta per il I
atto, scena 1 di
Don Carlo.
Milano, Museo
Teatrale alla Scala.



Guido Gonin.
Vignetta per il II
atto, parte I, scena
3 di Don Carlo.
Milano, Museo
Teatrale alla Scala.

perché no, fino ad Otello. Purtroppo la revisione, con le molte e bellissime parti nuove, e tutte le vecchie lasciate intatte, o aggiustate in malo modo, aggravò lo squilibrio stilistico, accentuando gli attriti, rendendo ancora più visibili le cicatrici delle suture sull'intero corpo della partitura.

E' la tesi che sostenni, fra lo stupore indignato, e gli scandalizzati dissensi dei colleghi presenti al Congresso Internazionale tenuto a Chicago mi pare nel '74, per iniziativa dell'Istituto di Studi Verdiani, allora diretto da Mario Medici.

Infine, un ultimo esempio, fra i moltissimi forse il più significativo. E' nota la cronica allergia che il nostro Mila ebbe, fin dalla giovinezza, per il primo Verdi, non solo ma anche per il Verdi romantissimo della prima grande maturità, compresa la popolare trilogia, e soprattutto per *Il Trovatore*. Una allergia, una avversione che, con il trascorrere degli anni, anzi dei decenni, si andò sempre più attenuando (ne fanno fede la sua bellissima monografia su *I Vespri siciliani* (altra opera da me considerata minore) e lo studio addirittura sull'*Alzira*, senza, peraltro, estinguersi del tutto, neppure nei confronti di quell'opera che siamo in molti a considerare, sotto ogni aspetto, un unicum, modello irripetibile, della più alta stagione creativa verdiana. Ed è stato proprio *Il Trovatore* ad ispirare a Gavazzani, l'immagine più profonda e bella che, assieme a quella di Savinio, io abbia mai letto:

"Amore e morte di 'Manrico' e di 'Leonora'; amore e morte di 'Azucena'; amore e distruzione del 'Conte di Luna', e il coro degli attoniti, dei folgorati, degli sbigottiti, offrono il canovaccio dei pretesti alla insurrezione della coscienza musicale verdiana. 'Violetta', dopo il *Trovatore*, sarà creatura inimitabile per la novità psicologica, per la pienezza sentimentale; ma 'Leonora' vive nel canto verdiano con lo stesso valore estetico col quale, in Bach, hanno voce le figure della Passione. Il *Trovatore* è la ita-

liana Passione secondo San Matteo. Avevo ragione, allora, quando ponevo, come ho fatto, l'interrogativo che ripongo adesso: 'Tutto risolto, dunque, e per sempre? Nemmeno per sogno'. E così concludevo:

"Altri problemi ci sono, e non meno importanti. Per esempio, all'interno di quella che ho definita l'indispensabile gerarchia estetica dei ventisette melodrammi, si è avuto, e si ha tuttora, un continuo mutamento di giudizio, e uno spostamento di posizioni. Io stesso sono passato in tutti i trascorsi decenni attraverso autentiche crisi, e non sono affatto certo che sia finita. In sostanza, gli accertamenti, le verifiche, il confronto con noi stessi, con il giudizio e le convinzioni di ieri e di oggi, sono tutt'altro che terminati, conclusi".

Fra tanti dubbi e incertezze, una convinzione, a lungo meditata e maturata, credo mi sia rimasta. Anni addietro, non saprei dire quanti, ricordando la esemplare guida di Andrea Della Corte a quelle che egli riteneva le sei più belle opere di Verdi (*Il Rigoletto*, *Il Trovatore*, *La Traviata*, *Aida*, *Otello*, *Falstaff*) proposi una mia scelta, formata di cinque opere, indicate non come le più belle - definizione ambigua, acritica, quindi pericolosa, nella sua genericità - bensì come quelle che, a mio giudizio, meglio, più compiutamente, rappresentavano, in geniale sintesi, gli aspetti più originali, caratteristici, grandi, dell'universo poetico verdiano, del suo lungo, tortuoso e tempestoso cammino: dalla banda di Busseto alla più alta civiltà musicale europea: *Macbeth*, *Il Trovatore*, *Don Carlos*, *Aida*, *Falstaff*. Quindi, come si vede, anche l'opera alla quale è dedicato questo volume.

E *Rigoletto*, *Traviata*, *Otello*? si potrebbe chiedere. E *Un ballo in maschera*, e la stessa *Forza del destino*? Tutte opere inferiori a quelle? Tutte da chiudere in un recinto diverso? Assolutamente no. Opere grandi, ciascuna in modi e in misura diversi. Ma nessuna, esclusa forse *Rigoletto*, così unitarie, compatte, coerenti, stilisticamente prive di

oscillazioni, come almeno quattro delle cinque prima indicate.

E *Don Carlos* / *Don Carlo*? So bene, anzi sanno tutti gli studiosi verdiani che, fra quelle cinque, è la sola che non condivide quei pregi grandissimi dianzi precisati. E non perché nata da due stesure tanto lontane nel tempo (1867-1884) sebbene questa circostanza abbia avuto la sua parte (*Macbeth*, tuttavia, che appartiene alla triade dei grandi rifacimenti [1847-1865] doveva riuscire la più unitaria e stilisticamente equilibrata delle tre). Ma perché l'intero percorso artistico di Verdi, sempre ascensionale mai rettilineo, almeno fino ad *Otello*, rimane caratterizzato da continue oscillazioni di stile, di gusto, di evoluzioni e involuzioni che fanno parte della poetica melodrammatica del compositore in continuo divenire.

Sta il fatto, e potrebbe essere la prima conclusiva premessa, che *Don Carlo*, pur essendo stata, fra le opere di Verdi, una delle ultime ad entrare nella sfera dei miei interessi, dei miei studi sull'autore, non ha mai subito mutamenti profondi di giudizio, di valutazione.

Dal primissimo giovanile ascolto, avvenuto proprio al Teatro La Fenice, quando fu inaugurato come Ente Autonomo, dopo i radicali restauri, nel 1938 (sul podio Antonio Guarnieri) alla edizione del Maggio Musicale Fiorentino nel 1950 ("memorabile esecuzione integrale dell'opera in cinque atti, con balletto" ricorda Mila) fino alla storica edizione, la più completa, fino ad allora mai eseguita, con l'inserimento degli episodi inediti ritrovati dalla Günther, da Rosen e Porter, e dei quali si fece accanito sostenitore l'ultimo dei tre "seguaci", andata in scena, sempre alla Fenice nel 1973, per limitarmi ai miei tre incontri 'storici', il mio rapporto con il *Don Carlos*, è stato quello di una continua ricerca delle componenti della fisionomia, drammaturgica e musicale dell'opera, di uno studio certosino dei cambiamenti, innumerevoli, talvolta radicali, anche della vocalità,



Guido Gonin,
Vignetta per il II
atto, parte II, scena
1 di Don Carlo.
Milano, Museo
Teatrale alla Scala.



Guido Gonin,
Vignetta per il III
atto, parte I, scena
5 di Don Carlo.
Milano, Museo
Teatrale alla Scala.

del linguaggio vocale dei singoli personaggi, cambiamenti certo dovuti, in grande parte alla prosodia della lingua francese. E ancora una paziente, minuziosa indagine della straordinaria ricchezza timbrica, ma soprattutto armonica, a tracciare uno dei percorsi più irrequieti, ambigui, talvolta persino indefinibili, del linguaggio armonico del *Don Carlo*, unito alla sontuosa strumentazione sinfonica. Ed infine, l'instancabile tentativo di orientarmi, a parte le tre edizioni pilastro del gigante-

sco edificio (prendendo le date delle rispettive rappresentazioni, 1867, 1884, 1866) nelle fittissime, inestricabile ragnatela, formata dai tagli, dalle aggiunte, dalle modifiche, dalle varianti, dagli spostamenti che rendono impossibile, o meglio impraticabile, se non come insostituibile materia di studio, la tanto auspicata edizione critica di questa "summa" della drammaturgia verdiana.

Di questo sterminato, intricatissimo processo creativo - unico nella storia del teatro di Verdi - la Günther ha dato una complessa e complicata silloge in sette parti, corrispondenti, per un verso o per l'altro, alle sette diverse stesure dell'opera. Budden, forse più ragionevolmente, le riduce a cinque. Siamo, comunque, ad un'altra essenziale premessa, formata da una serie di chiarimenti. Quale che sia l'edizione presa in esame, il giudizio non può non tener conto, almeno, delle due stesure principali, quella del 1884, in quattro atti, nata da una profonda, radicale revisione, e quella dell'86, quando Verdi decise, o comunque consentì, di ripristinare, in quella nuovissima edizione, il 1° Atto, detto di Fontaineblau.

Altro chiarimento essenziale riguarda la lingua del *Don Carlos* / *Don Carlo*, problema sul quale, giustamente, insiste Andrew Porter,

con argomenti così precisi che non hanno bisogno di alcuna chiosa. "Verdi compose il *Don Carlos* in francese e lo revisionò in francese; egli non compose nulla in lingua italiana (a parte il breve episodio della versione intermedia del 1872, che fu tolto nel 1882)... I riferimenti che ancora oggi di frequente si incontrano, alla "versione italiana" del *Don Carlos* sono fuori luogo: si può parlare solo di una traduzione italiana dell'originale..." E, questo, un accertamento noto a tutti gli studiosi, almeno fin dal



Guido Gonin, Vignetta per il III atto, parte II, scena 5 di Don Carlo. Milano, Museo Teatrale alla Scala.

megacongresso di Verona dedicato ai due *Don Carlos*, di Verdi e di Schiller, nel 1969, e chiariva, una volta per tutte, come sarebbe stato possibile, la esecuzione del *Don Carlos*, nell'originale testo francese, e nella edizione in cinque atti del 1886.

Tutto ciò premesso, rimane il fatto, per nostra fortuna, che in cinque oppure in quattro atti, nella edizione originale francese, o nella traduzione italiana di Angelo Zanardini e di Achille Lauzières, il corpus complessivo della gigantesca partitura, riesce sempre ad im-

porsi, nelle sue componenti essenziali, quali una delle vette della melodrammaturgia non soltanto verdiana ed europea, ma di tutta la storia dell'opera. Per la superba, aristocratica originalità dei valori più alti, drammaturgici e musicali, per la severa concezione etica che sovrasta il lacerante e ambiguo conflitto delle coscienze, per la saldissima architettura che spesso scavalca o infrange l'antico schematismo numerico.

Non saprei dire, con altrettanta certezza, se *Don Carlos* sia l'opera più ambiziosa di Verdi, come affermano Porter e Budden.

La più ricca (Porter) forse, la più lunga certo. Più cauto, complesso il giudizio di Budden, anche su di un aspetto di particolare rilievo e che investe l'intera partitura.

"...nessuna opera di Verdi ha subito una così radicale riabilitazione negli ultimi venticinque anni come il *Don Carlos*. Dopo essere stata considerata a lungo come tetra, prolissa e musicalmente disuguale nonostante molti bei momenti, essa è ora giudicata da molti come il capolavoro verdiano".

Segue il breve ma decisivo commento:

"Fra tutte le opere di Verdi, *Don Carlos* rimane la più ambiziosa ma non la più riuscita".

Un altro rilievo fondamentale, al quale non mi pare che anche i più autorevoli studiosi verdiani, abbiano dato l'importanza che merita, e che a me sembra premessa indispensabile per qualsiasi chiave di lettura, e della complessiva valutazione, si voglia dare e offrire dell'opera, è il seguente. Anche *Don Carlos*, come i due grandi, precedenti rifacimenti, già citati, è opera di crisi. Su ciò ritengo non possa esservi il minimo dubbio. Crisi di sviluppo, di crescita, di maturazione, certo, ma crisi, di un artista che giunto alla rigogliosa



Guido Gonin, Vignetta per il IV atto, parte I, scena 2 di Don Carlo. Milano, Museo Teatrale alla Scala.

fase terminale del suo itinerario, guarda sempre più a fondo dentro di sé, si osserva, si studia, si ascolta, e scruta sempre più lontano, verso i nuovissimi orizzonti raggiunti con il Don Carlos ma che, in questa direzione, non conosceranno sviluppi, approfondimenti.

Vediamo. Quattro anni dopo la prima edizione del Don Carlos, andrà in scena *Aida*, opera solare, mediterranea, grandiosa, superba, raffinatissima. Geniale, definitivo superamento del freudiano complesso del grand-opéra ma che segue un itinerario opposto a quello del Don Carlos. Tre anni dopo la seconda versione, va in scena *Otello*, culmine e riepilogo definitivo del Verdi più drammatico, partitura grandissima o grande, ma non sempre, almeno non nella stessa misura, inferiore comunque al Don Carlos e che, in ogni caso, esclusa la contigua crisi di wagnerismo, traccia altri solchi, sceglie strade diverse. E quanto a *Falstaff*, l'addio di Socrate, ironico, amaro, shakespearianamente poeticissimo, esso appartiene ad un altro pianeta.

Conclusione. Don Carlos rimane opera solitaria, isolata, senza seguito, senza futuro, e per più ragioni. Tutto ciò che in questa partitura vi è di musicalmente nuovo, almeno le parti più originali, diverse, (si pensi alla geniale assimilazione del romanticismo tedesco, soprattutto quello di Weber), drammaticamente - dal conflitto fra Stato e Chiesa, fra due spietate dittature all'insegna della Croce (altro che la perorazione di Bocca-negra) alla tragica solitudine del monarca, intorno al quale il dramma costruisce una serie di periferie, nevrotici, subdoli rapporti, tutto questo non avrà uno sviluppo, anche se la capitale esperienza, umana e artistica, da Verdi compiuta con Don Carlos, risulterà decisiva, dal '67 in poi, per le successive tappe del suo itinerario.

Altro rilievo fondamentale, di cui una compiuta, minuziosa analisi della partitura, deve tener conto, è il seguente. Agli elementi nuovi o nuovissimi - stilemi, soluzioni armoniche, timbriche - si oppongo-

no, si alternano, quando non si sovrappongono, in una ibrida successione, per tutta la lunghezza della partitura, elementi noti, già usati, talvolta logori, insidiosi ar- reamenti a formule, che si poteva pensare abbandonati per sempre. L'evidente tentativo di una osmosi fra vecchio e nuovo, finisce con il determinare urti violenti, attriti stilistici, squilibri poetici, che compromettono ancora di più l'unità dell'opera.

Non mi rimane adesso che tentare la difficile, forse impossibile scelta antologica delle scene, degli episodi, delle pagine, a volte piccoli frammenti, che più e meglio, rappresentano tutti gli aspetti più significativi i quali, insieme, formano questo straordinario, grandioso affresco che un Tiepolo, un Velasquez avrebbero, se non invidiato, di certo ammirato.

Ancora un chiarimento. L'ultimo. Logico che io limiti la scelta dei miei esempi a questa edizione in quattro atti. Mi sia consentita una sola eccezione, per due brevi episodi, tolti dal 1° Atto della edizione in cinque atti. Si tratta di due frammenti orchestrali. Il primo (n.1) è l'Introduzione al Coro dei cacciatori, un Allegro brillante affidato ad una nutrita serie di fiati (legni e ottoni). Sono appena nove misure che bastano a creare un magico clima notturno, weberiano e wagneriano insieme. Una stimmung timbrica, identica a quella dell'inizio del 2° Atto di *Tristano e Isotta*, rappresentato il 10.VI.1865 e che Verdi, quasi certamente, non conosceva.

Il secondo frammento, sempre orchestrale, precede il duo di Elisabetta e Carlo. Questa volta con i soli corni e il misterioso tremolo del timpano.

Chiudo la parentesi e passo subito al 1° Atto della nostra edizione in quattro atti.

Imponente, nella sua terribile solennità la apertura, un incipit degno, nella sua mahleriana, tragica cupezza, di quanto segue. Sono venti misure affidate a quattro cor-

ni. Subito dopo una specie di cadenza, i corni, con altri ottoni (tromboni e oficleide, sostituita oggi, in genere, dalla tuba) e i timpani concludono l'episodio spegnendosi lentamente. Quasi un 'Corale' prima del Coro dei frati che introduce, salmodiando, all'intervento della voce solista. Scena brevissima, 75 misure, sufficienti a Verdi per creare questo grandioso 'Prologo'.

Il recitativo e più l'Andante di Carlo (Romanza, Aria, arioso e superba declamazione insieme?) offrono subito la misura della novità del linguaggio, dello stile vocale verdiano che con questo personaggio riserba le sorprese maggiori. Mai, fino ad allora, nella interminabile galleria dei tenori verdiani, si era udita una vocalità così sfuggente, ambigua, indeterminata, astrofica. Ed è proprio attraverso di essa che l'autore traccia, definisce, fin dalle prime misure, il carattere del personaggio, l'irresolutezza, la nevrotica irrequietezza, i febbrili slanci, le patologiche cadute dell'Infante.

Con l'ingresso di Posa, il discorso torna al più nobile andamento prosastico. Il divario fra il fantasioso, quasi schumaniano delirio, la malsana impazienza di Carlo, e il terrestre realismo, persino banale, di Rodrigo, caratterizza l'intera scena, determinando il primo dei numerosi divari stilistici, la prima delle molte oscillazioni poetiche che incontreremo nel lungo viaggio della partitura, in questo episodio attenuati dai preziosi incisi strumentali che sostengono il fraseggio di Carlo.

Il duetto, con il celebre e reiterato motivo della amicizia, è uno dei tipici esempi dell'antica, mai sopita, un poco tribunitaria, splendida oratoria verdiana. Pure le sorprese graditissime non mancano. Basta cercarle in alcuni sottili particolari. Verso la conclusione del duetto, prima della ripresa del Coro, emerge un brevissimo disegno di terzine (violini e viole) di sole otto misure, che si spegne lentamente con un effetto degno del Beethoven delle grandi Sinfonie.

Questa Scena, nella prima edizione originale, in cinque atti, dello spartito stampato da Léon Escudier, reca il numero 5, dei 23 in cui apparivano suddivisi i cinque atti, mentre nella partitura di Ricordi (materiale da noleggio) essa diventa il numero 1 della Parte I della edizione in 4 Atti.

La questione, ridotta in questi termini è irrilevante. Assume, invece, diversa importanza, se si pensa che la struttura, meglio la architettura generale della prima edizione del *Don Carlos* era costruita secondo il vecchio schema da Verdi usato per le sue opere giovanili e che, prima del *Don Carlos*, egli aveva abbandonato. Uno schema, una suddivisione, qui mantenuti, anche se spesso in contrasto con le straordinarie libertà e innovazioni drammaturgiche di cui la partitura è ricca.

Negli spartiti pubblicati dopo le prime edizioni, e in quelli moderni, la numerazione delle diverse scene è scomparsa, mentre è rimasta la suddivisione in parti. Anche la Günther, nella sua edizione critica dello spartito, elimina la numerazione, e suddivide i singoli atti, invece che in parti, in quadri. In realtà, con o senza numeri, con o senza Parti o Quadri, una suddivisione interna, precisa esiste nella intellaiatura dell'opera, determinata dalla successione delle singole scene, dalle vere e proprie separazioni e conclusioni che impediscono quella continuità alla quale di sicuro Verdi deve aver pensato.

A testimonianza di quanto fossero radicati nel compositore certi antichi schemi, e quanto lungo, difficile, sia stato il cammino per liberarsi di essi, almeno in parte. In un clima galante, di corte, in uno stile arcaico, ornamentale, di elegantissimo ma noioso folklore, si apre la II Parte dell'Atto, giustamente suddivisa in cinque numeri, dal 2 al 6. Il primo dei quali comprende l'introduzione orchestrale, il Coretto di Dame, e la celebre "Canzone del velo", detta anche "Canzone saracena", cantata da Eboli.

Di quest'ultima Budden scrive: «... è una piacevole stravaganza falsemoresca senza grandi pretese». D'accordo. Meno d'accordo mi trova quando paragona questa pagina all'ibridismo stilizzato della "Seguidilla" di Carmen. Ma noi sappiamo che le grandi novità, le soluzioni più nuove, addirittura rivoluzionarie, di questa lunga seconda Parte del 1° Atto sono da ricercare, almeno io le cerco, nella scena dell'incontro di Elisabetta con Carlo e, soprattutto, nel lungo, tormentato duetto di Filippo con Rodrigo (quattro stesure) che chiude l'Atto.

Per il primo esempio è necessario richiamarsi al testo originale francese, voglio dire alla sua prosodia. Mai prima di allora, mai dopo, Verdi, come ho già scritto, aveva seguito, per una voce di tenore un itinerario vocale tanto contorto, ambizioso, sfuggente, là dove Carlos ("avec calme") dice: "Je viens solliciter de La Reine une grâce. Celle qui dans le cœur du Roi occupe la première place. Seule peut obtenir cette grâce pour moi".

Nella tonalità di mi bem. magg. Verdi conduce la voce di Carlos attraverso un itinerario contorto tutto "curve" e con intervalli strettissimi per un andamento del tutto astrofico.

Inizia da qui il secondo duetto d'amore, per la edizione in cinque atti, il primo per questa in quattro. Dalla malinconica, pungente introduzione dei legni, fino alla struggente frase liberatrice di Elisabetta ("Ah! Iddio su noi vegli! Signor! Signori!) è una successione stupefacente, non dico di un Verdi sconosciuto, inedito, ma così originalmente innovativo, nella creazione motivica, nella strettissima rete di rapporti fra voci e orchestra, da apparire interamente tale. Qui i sentimenti dei due personaggi (la regale dignità, la trepidità, sbrigativa attrazione, il dolore di Elisabetta, quei impetuosi scatti amorosi e irati, il sentimento della impotenza, l'umiliazione del rifiuto e della sconfitta di Carlos) assumono in queste immagini, in questo linguaggio verdiano del *Don Carlos*, una dimensione, una fisio-

nomia diverse, per la studiattissima varietà di accenti, di incisi musicali, nell'orchestra e in un fraseggio di una durezza e di una adesione inesauribili.

Fra questa grande Scena e il poderoso, feroce blocco monolitico del Duo Filippo-Rodrigo, si inserisce la fragile, delicata stilizzatissima e breve Aria di Elisabetta "Non pianger mia compagna" che, con le quattro battute introduttive del corno inglese, ci conduce diritti all'ultimo Atto di Otello. Parentesi superba, aristocratica, prima di quella scena che arriva al cuore dei problemi, dei conflitti, del dramma del vero protagonista dell'opera, Filippo.

Il lunghissimo Duetto, se così si vuole continuare a chiamarlo, perché in realtà tutta la parte di Filippo è una declamazione, mette in evidenza macroscopica, la incolmabile differenza - poetica, musicale, drammaturgica - esistente fra Filippo e Posca, differenza forse all'origine delle ripetute, tormentate stesure. Il fatto si è che lo jato rimane e non c'è interprete della parte di Rodrigo, per grande che sia, che possa colmarlo.

Da un lato, nel prevalente cantabile di Rodrigo, abbiamo un caldo eloquio, una nobile, anche se enfatica oratoria, con accenti tribuniti, spesso esteriori, che tanto più diventano fastidiosi quanto maggiore, nello svolgimento del Duo, sale la grandezza del fraseggio, della declamazione, scolpiti nel bronzo di Filippo, con una totale aderenza al significato del testo (Mussorgskij, nel suo *Boris*, non avrebbe potuto fare meglio e di più) e quindi del personaggio.

Si osservi come mai, in tutta questa lunga scena, Filippo abbandoni la libera declamazione, il fraseggio così ricco di drammatici elementi musicali. Una sola eccezione, una fuggevole parentesi, a sottolineare il doloroso cedimento, la profonda amarezza dell'Imperatore quando si lascia andare alla più intima delle confidenze ("Ossò lo sguardo tuo penetrar").

E, inoltre, mai una sola superficiale tentazione per l'effetto teatra-

le. Fino alle ultime battute, Filippo sovrasta, quasi schiacciando, il suo vanaglorioso interlocutore, nella quale, quanto più si inoltra nella perorazione della sua causa, tanto più alza il tono retorico delle sue espressioni.

Si può concludere che, già fin da questo quadro, è delineata, con tratti inconfondibili, indelebili, come ho già accennato, la figura del vero, unico protagonista dell'opera. Coloro che insistono ancora ad affermare che *Don Carlos* si regge su sei personaggi principali, dove non campeggia un protagonista, forse ingannati dall'inedito sviluppo drammatico dato a ciascuno di essi, e dalla inestricabile trama della vicenda, devono riflettere sul fatto che, annullando il rapporto gerarchico, a piramide, dei personaggi, eliminando il vero protagonista, stravolgerebbero l'intero equilibrio della superba tela operistica.

Il 2° Atto, diviso anch'esso in due parti e tre numeri, offre con il Preludio di apertura (35 misure) un altro dei sovrani esempi della "classicità" strumentale, della raffinata civiltà, oramai saldamente conquistata, di Verdi. Poi, con le prime parole fraseggiate di Carlo, sul sottile panorama timbrico dei violini, l'autore ci conduce fulmineamente all'ultimo Atto di *Falsità*. La Scena che segue, indispensabile allo svolgimento della grande tela drammatica dell'opera - Duetto e Terzetto - scena impetuosa, turghida, persino nella velleità frantumazione del disegno vocale, si mantiene, fino alla fine, a molta distanza dalla granitica compattezza poetica della Scena precedente. Anzi, di più. Qui Verdi non rinuncia, (il Terzetto di Eboli, Rodrigo, Carlo), quasi compiaciuto, a moduli stilistici, in cui, niemege, da un passato remoto, la parte più gagliarda del suo incanalito, tenebroso romanticismo ("Allegro agitato". Rodrigo "Che vuoi dir") in un declino che prosegue fino al termine della scena, nonostante la presenza di numerosi e preziosi inserti.

La Parte 2° dell'Atto, è formato da un numero solo, il 9, il quale comprende la scena più ampia e grandiosa di tutta l'opera. Essa rappresenta il culmine spettacolare del *Don Carlos*, il tributo pagato da Verdi (oltre al Balletto) alle meyerbeeriane esigenze del grand-opéra. E' la Scena dell'Incoronazione, della Preghiera dei Deputati fiamminghi, della sfortunata ribellione di Carlo, dell'Auto-da-fé.

Da sola questa Scena meriterebbe un intero saggio, ed una analisi pagina per pagina, per tutta la sua durata di circa 45 minuti.

Ad ulteriore testimonianza della geniale successione delle diverse Scene, basta riflettere con quanto intelligente, graduale contrasto, Verdi le ha disposte.

Impossibile, e anche superfluo, dopo quanto mi ha preceduto, nei tre saggi pubblicati, un commento analitico. Mi limiterò, quindi, a due soli esempi. Il primo è quello che precede il Coro dei frati. Legni e ottoni (compresi il trombone e la tuba) oltre il timpano e la gran cassa, staccano un lugubre, pesante, quasi mahleriano ritmo di marcia, cui segue il Coro fino ad una prima, improvvisa schianca cantabile dei violoncelli.

Il secondo esempio si trova verso la fine della Scena e quindi dell'Atto, quando, nel momento in cui Rodrigo, il solo che ne abbia il coraggio, disarmo Carlo. Nell'improvviso, sepolcrale silenzio, risuona il tema dell'amicizia che affidato questa volta ai clarinetti (in p. e dolce) risuona come un rinfaccio alla memoria di un ricordo lontano, di una tristezza infinita, amara. Peccato che la retorica, teatrale euforia di Filippo (l'unico suo fuggevole cedimento in tutta l'opera) quando rivolto a Rodrigo dice "Marchese, duca siete", e la leziosa Voce dal Cielo, chiudano questa grandiosa scena in modo convenzionale.

Sanno tutti gli studiosi, ma anche i semplici appassionati verdiani e del *Don Carlos*, che i due momenti,

drammaticamente e musicalmente culminanti dei successivi due atti, sono nella Prima Parte del 3° Atto, i numeri 10 e 11, corrispondenti all'Aria di Filippo ("Ella giammai m'amò") e alla scena di Filippo con il Grande Inquisitore. Nel 4° Atto, l'Aria di Elisabetta "Tu che le vanità". Ma come dimenticare la Scena del carcere e la morte di Rodrigo, l'ultimo Duetto di Elisabetta con Carlo, ed infine la grande Aria di Eboli?

L'Aria di Filippo, nella prima edizione dello spartito, pubblicato da Ricordi (1867) viene definita "Scena e grand'Aria drammatica di Filippo". E' una dicitura poi, stranamente e ingiustamente scomparsa negli spartiti successivi.

Con questa Scena, con quest'Aria, siamo al centro di tutto il significato e il dramma di Filippo, della sua desolata, tragica solitudine, della catastrofe del personaggio, catastrofe, che si completa con la sconfitta del suo potere, forse della sua stessa fede, di sicuro delle sue certezze, pubbliche e private (come avviene allo zar Boris, nella scena dell'incontro con Sciuski, nel *Boris Godunov* di Musorgskij. Mai, nella storia dell'opera, la voce, il canto di un grande personaggio, si erano sollevati, con altrettanta deserta solitudine, ad eguale, no-bile grandezza.

Abbiamo tutti, credo, stampato nella memoria, il grandioso disegno di questa Scena che la sola aria di Filippo copre tutta.

Dai tre solenni, funerei accordi, ripetuti, con cui si apre, alla rimpallante voce dei violini, dopo il grande recitativo del violoncello, fino al magico intreccio delle due parti che conducono sul tremolo, in pianissimo, dei violini e delle viole, all'inizio del recitativo, intercalato dal gemente intervento del flauto. 32 misure, di una compostezza, di un rigore formale, di una perfezione assolute. Ancora 24 misure, prima dell'inizio della grande Aria. Quanto avviene dopo, nel corso dell'incredibile svolgimento di questa scena non è facilmente descrivibile. Riprende l'Aria, prima della conclusione affidata alla più con-

tenuta rassegnata intensità drammatica.

Il passaggio alla Scena successiva, e il relativo dialogo, fra Filippo e il Grande Inquisitore, appare, in virtù di quanto ho già osservato, come la più naturale delle soluzioni.

E' uno scontro fra protagonisti che Verdi affronta con la matura, altera consapevolezza, del laico - l'artista e l'uomo - ribelle ad ogni costrizione, ad ogni imposizione. Che, alla fine, esca sconfitto, dopo l'inane scatto di ribellione, proprio Filippo, questo non fa che aumentare la statura morale del personaggio. ("Dunque il trono piegare dovrò sempre all'altare"). Breve. Anche in questa scena, anche innanzi a così gigantesco deuteragonista, chi sovrasta, musicalmente e drammaticamente, è Filippo, nella sua sempre più gelida, profonda solitudine.

Quanto accade fra questo granitico blocco, e la Scena del carcere, con la morte di Rodrigo, appartiene alle necessità dello svolgimento dell'ampia tessitura della trama drammatica, compresa la stessa grande Aria di Ebohi ("O don fatale"). Un'Aria che, per una difficile, sofferta scelta fra quella che doveva essere la prima interprete, il contralto Rosine Bloch e il soprano Pauline Guémard-Lauters poi preferita, con i conseguenti diversi aggiustamenti e le numerose trasposizioni, sarebbe diventata, per la ambiguità della estensione, croce e delizia di tutte le interpreti successive.

Intendiamoci, si tratta, pur sempre nel complesso, di una serie di scene, ricche di episodi di diversa fattura e valore, formati di una materia musicale straripante, un vero fiume in piena, a conferma della ostinata volontà di Verdi, di fare le cose in grande, come mai, prima, aveva fatto in eguale misura. In questo senso penso si possa giustificare il giudizio di Budden e di Porter quando affermano che si tratta dell'opera più ambiziosa di Verdi. Senza contare, ad esempio, e invece si deve, che l'Aria di Ebohi, è una grande pagina, di strepitoso virtuosistico, drammatismo

vocale, con il difetto che rimane, per le ragioni prima spiegate, pressoché inesorabile.

La Scena che segue (Parte 2ª dell'Atto 3º) è una ennesima conferma della stupefacente diversità di atteggiamenti poetici, e della verdiana geniale, calcolatissima successione drammaturgica.

Dalla disperata esplosione, agogica e dinamica, precedente, si trascorre alla funerea calma, presaga della imminente tragedia dell'Andante con il quale si apre la Scena successiva. Semplici accordi degli archi con l'arabesco dell'oboe. Si prosegue con lo stesso carattere, nel dialogo fra Rodrigo e Carlo, fino all'assassinio di Posa. Nobilissime forme cantabili (tutta la grande parte di Rodrigo) che, tuttavia ci allontanano dalla profonda, shakespeareana e musurgiana, drammaticità delle scene precedenti. E, purtroppo, la Sommossa che chiude l'Atto ne è il brutto suggello.

Con il 4º Atto, Verdi riprende il volo verso le maggiori altezze di questo capolavoro. Mi riferisco, come sarà facile intendere, alla Scena di Elisabetta, a quella che siamo soliti definire semplicemente Aria ("Tu che le vanità") ma che esce da ogni schema che tutti infrange. La sola introduzione orchestrale di una sontuosità sinfonica, di cui Verdi ci aveva già date, in passato, splendide prove (basterebbe pensare a quella della scena di Amelia nel *Ballo in maschera* meriterebbe un lungo commento per la epica ampiezza in cui si dilata, con una complessità di svolgimento pari almeno alla dialettica profondità della struttura dell'Aria.

L'introduzione dell'orchestra - un Largo in la magg., di 35 misure si presenta, nelle prime sette misure, solenne, come un rito religioso o funebre. Ma, dopo la ripetizione degli accordi dei fiati, la schema viene infranto, per una improvvisa apertura degli archi.

Questi si alternano brevemente con i fiati, fino al drammatico in-

calzare dell'Allegro agitato per spingersi nel misterioso assolo dei violini, preparazione all'inizio dell'Aria. Essa si apre con una declamazione degna delle più drammatiche grandi arie da concerto di Mozart.

La complessità della forma scelta, dell'itinerario seguito, rende quasi impossibile qui una minuziosa descrizione. Troppo difficile appare la successione e la alternanza del recitativo, della gluckiana declamazione, diciamo pure dell'arioso, con le parti strettamente cantabili, le quali non infrangono mai le regole del più severo rigore formale. Una Scena, chiamiamola così, in cui il grande sinfonismo si unisce alla più sontuosa vocalità. Mai Verdi aveva scritto pagina per voce di soprano più originale, non dico più grande, con uno sviluppo e una ampiezza e ricchezza forse addirittura inediti. Certo non era possibile ideare scena più degna della vera conclusione dell'opera, l'ultimo, grande duetto di Elisabetta con Carlo, tutto immerso in una rassegnata, cimiteriale tristezza, presaga della fine imminente, non ostante taluni improvvisi accenti inusitadamente marziali, e certi travolgenti abbandoni di Carlo. Tuttavia, la tinta che domina è quella della rassegnazione come essa piange attraverso il motivo dei violini e dei legni, che si ripete per sostenere le frasi di Elisabetta ("Sì, piango e t'ammiro") fino al celestiale Andante sostenuto ("Ma lassù ci vedremo") che ricorda, necessariamente, il Finale dell'*Aida*, con le trepidi terzine dei legni e degli archi. Questo duetto, di fatto, costituisce il suggello musicale, poetico, drammatico, del *Don Carlo*, capolavoro, isolato e solitario. L'irruzione di Filippo, le querule affermazioni del Grande Inquisitore, per fortuna interrotte dalla voce d'oltre tomba di Carlo V (un *deus ex machina*), sono il pesante tributo pagato alle esigenze del codice teatrale.

Ma *Don Carlos/Don Carlo* finisce prima. Là dove l'intreccio delle voci dei due "amanti" si perde nell'infranto dell'ignoto.



Guido Gonin, Vignetta per il IV atto, parte II, scena 1 di Don Carlo. Milano, Museo Teatrale alla Scala.