Autodafé nella piazza dell'Hôtel de la Ville di Valladolid alla presenza di Filippo II e Don Carlos con la corte di Spagna, 1559. Incisione, Pariai, Bibliothèque Nationale.

LUCA ZOPPELLI

Don Carlo, Cerimonia e silenzio

1 L'appartenenza di Don Carlo al genere del grand-opéra, imperante sul massimo palcoscenico parigino dalla fine degli anni venti in poi, ha notoriamente nuociuto alla fama di quest'opera. Partendo dal presupposto (a lungo condiviso tanto dai sostenitori del melodramma italiano tradizionale quanto da quelli del Musikdrama wagneriano) che questa forma di spettacolo fosse una vuota esibizione di grandiosi effetti scenici, poderose masse corali suggestioni esotiche e caratteristiche. balletti irrelati al dramma, si pensò a lungo che Verdi, scrivendo per l'Académie Imperiale de Musique, fosse inevitabilmente sceso a compromessi con le convenzioni del genere (come se ogni genere non avesse le proprie, comunque assai vincolanti) creando un ibrido a tratti interessante, a tratti vacuo e dispersivo, comunque di dimensioni debordanti, che egli inutilmente aveva tentato di «salvare» mediante tagli e accorciamenti vari. Quando poi Don Carlo conobbe la sua meritata renaissance, al punto da inserirsi fra le opere verdiane più amate ed eseguite, il retaggio grandoperistico venne rimosso come uno sfondo tutto sommato inerte che Verdi aveva vivificato con la propria fulminante capacità di approfondimento drammatico e psicologico, così come s'era tradizionalmente fatto in passato considerando gli elementi grandoperistici presenti in Tannhäuser e Lohengrin. Solo il recente ritorno d'interesse nei confronti del grand opéra - non più considerato come vuoto spettacolo ma come veicolo ideale di problematiche politiche - e delle

sue figure maggiori ha permesso di riconsiderare obiettivamente il carattere e la funzione dell'impalcatura di genere che sottende Don Carlo, un'impalcatura che non è «base» spettacolare per il dramma degli individui, ma vero e proprio tessuto drammatico che esplicita la rete ambientale in cui si dibattono i personaggi. Don Carlo, insomma, non è un capolavoro a dispetto del genere cui appartiene, ma anche grazie ad esso; la sua poetica non contraddice quella del grand opéra ma la porta coerentemente a compimento, naturalmente ad un'altezza che solo la statura di Verdi poteva attingere.

Cos'è, veramente, un grand opéra? Riformuliamone in breve gli elementi costitutivi. Esso dev'essere centrato su un evento di storia moderna in cui opposte «parti» (politiche, etniche, religiose) vengano a contrasto, spesso con una delle due in posizione di oppressore (spagnoli vs. napoletani: austriaci vs. svizzeri, cattolici vs. ugonotti, cristiani vs. ebrei, francesi vs. siciliani ecc.). Questi eventi non si limitano a fare da «sfondo» all'intreccio, essenzialmente amoroso, nei rapporti fra i personaggi principali (che sono generalmente in numero maggiore rispetto all'opera italiana coeva: almeno cinque o sei), ma sono resi scenicamente, mediante grandi scene di massa: vi si incarna un contrasto che rende effettivamente percepibile e centrale uno scontro storico e ideologico (i critici europei di orientamento progressista, almeno fino a metà secolo, e in Italia anche dopo, leggevano nel grand-opéra l'incarnazione di una vera eventi più alti che non le disavventure di un soprano e di un tenore innamorati ma ostacolati da un baritono vilain). La resa musicale di questi scontri ideologici passa spesso attraverso la centralità emblematica della «musica di scena», ovvero di brani chiusi cantati come tali dai personaggi (inni guerreschi o religiosi, marce e cortei, canzoni colte o popolari, preghiere), spesso stilisticamente orientati in senso «caratteristico» (ovvero latori di «caratteri»: antichi o esotici o generici, come la musica religiosa tra-

sportata in teatro), persino tali da citare melodie storicamente note: questi brani assumono la funzione emblematica di rappresentare una «parte» in causa e, con essa. un'idea. ad esempio il corale luterano o la canzone di battaglia alla Rochelle negli Ugonotti, L'ideologia soggiacente, però, non era tanto quella del prendere partito a favore degli oppressi che certo sono visti con maggiore simpatia, ma non sono idealizzati - bensì quella di denunciare in toto l'oppressione della politica, della storia, dell'ideologia nei confronti del soggetto. Come ha scritto Carl Dahlhaus, nel grand opéra «la politica, di qualsiasi tendenza, si smaschera come violenza che irrompe distruttiva nella vita vera, quella privata ed

economica». Ora, nessuno dubita

filosofia della storia, l'aspirazione a raccontare che la questione centrale del Don Carlo sia appunto l'oppressione esercitata da un siste. ma politico- religioso sulla coscienza e la libertà dei singoli, ovvero la violenza del politico sul privato oppressione resa tanto più percepibile dal fatto che, al livello sociale dei personaggi del dramma, le due istanze si scontrano all'interno dello stesso gruppo e della stessa persona: in loro il privato semplicemente non esiste più, è stato sostituito da un'implacabile ingranaggio pubblico (con qual diritto Filippo è re, se ha bisogno di amici?). Verdi dunque non tradisce assolu-

> tamente l'ideologia del genere, così come non ne tradisce i mezzi di incarnazione musicale; semplicemente conduce l'una e gli al. tri a perfezione compiuta.

Si potrebbe guindi leggere la struttura di base del Don Carlo come l'opposizione fra un elemento «politico» che pervade ogni aspetto della vita dei personaggi, e che conferisce alla opera la sua caratteristica «tinta», e un versante «privato» che resta costantemente inespresso, affidato ad un sottile reticolo di pensieri non detti, di memorie silenziose. Tradotto in termini drammaturgici, ovvero di tecnica teatrale e ancor più di riferimenti alla costellazione dei generi, ciò significa semplicemente che in Don Carlo coesistono e si oppongo-

a) un'estrema prolife-

razione, anche nelle sfere che dovrebbero essere «private», del principio rappresentativo, ovvero della spettacolarità «politica» e cerimoniale così cara al genere grandoperi-

h) un vero e proprio rifugio in tecniche quaei «narrative» con cui l'autore onnisciente scandaglia i pensieri inespressi dei personaggi. Proprio la modalità narrativa di accesso alla confessione profonda - un accesso possibile solo grazie allo sguardo del narratore - sottolinea come, sul piano realistico della rappresentazione, tali confessioni restino inespresse e silenziose. Tutto ciò che è vero, intimo, nell'universo dell'Inquisizione deve restare taciuto.

2 Parlando di proliferazione degli aspetti rappresentativi e cerimoniali non ci si vuol riferire solo alla presenza (obbligata) di scene «pubbliche» come il grande finale dell'atto terzo, ma soprattutto al fatto che gran parte del materiale tematico dell'opera reca impressi i segni indelebili di un carattere pubblico, rituale, codificato, che pervade anche i momenti più appartati. Già diversi anni or sono Julian Budden notò come la struttura ritmica del materiale tematico di Don Carlo contrastasse con i caratteri consueti nel Verdi di quegli anni e si rifacesse esplicitamente a tradizioni del arand opéra - volendo intendere la ricorrenza sia di moduli ritmici evocati dal verso francese, sia di elementi riconducibili appunto alla predominanza in questo genere di momenti cerimoniali presentati come musica di scena (marce, processioni, ecc.). In particolare, molti temi del Don Carlo rinviano ad andamenti di marcia: tempo di quattro quarti (assolutamente prodominante in quest'opera, come d'altronde in un altro capolavoro informato di elementi grandoperistici, Lobengrin), ricorrenza dei membri della frase, inizio in battere anziché in levare, andamento ritmico disteso senza contrasti netti interni alla frase.

Alle osservazioni di Budden potremmo aggiungere quanto scrisse anni dopo Frits Noske, nel tentativo di individuare i nuclei motivici che formano la «tinta» dell'opera e di

individuarne il valore semantico: uno di tali nuclei sarebbe una «rotazione cromatica». non ornamentale, attorno al guindo grado. Ma in genere tutte le rotazioni, anche diatoniche, attorno a gradi importanti della scala, appartengono tradizionalmente al vocabolario dei tempi di marcia e di tutti i generi caratterizzati da andature ripetitive: costituiscono delle figurazioni atte a segnalare, in un contesto di uniformità ritmica, la ricorrenza dei tempi deboli e del loro scaricamento sui tempi forti.

Diamo ora un'occhiata ad alcuni temi dell'opera (scelti quasi a caso: altri sarebbero serviti altrettanto bene da esemplificazione). Il tempo è sempre di quattro quarti. Gli esempi 1, 2, 5 e 6 mostrano altrettanti motivi che iniziano in battere con una minima, per poi sciogliersi in terzine di crome (parzialmente in 5): un tipico stilema di marcia, che se è giustificato realisticamente per la fanfara dell'esempio 6 (suonata dagli ottoni nel finale del terzo atto) lo è solo per via connotativa (dimensione dell'eroismo libertario) relativamente al «tema dell'amicizia» dell'es. 2, non lo è certo per il lento incedere con cui Carlo si avvicina ad Elisabetta (5). Diffusa è la costruzione della melodia per moduli ritmici ripetuti (ess. 1, 2, 4, in parte 3), diffusa la presenza nell'accompagnamento di figurazioni ostinate che ricorrono, sempre nella stessa posizione metrica, una volta per ciascuna battuta (ess. 1, 2, 3, 4). Talvolta si potrebbero leggere queste strutture come un richiamo all'andamento di marcia funebre. ovvero come un immediato rinvio semantico al concetto, onnipresente nel Don Carlo, della morte (non per niente un brano scartato dall'opera, «Qui me rendra ce mort», verrà riutilizzato per il Lacrymosa della Messa da Requiem), ma solo gli esempi 3 e 5 si svolgono in tempo convenientemente lento per giustificare una simile lettura. Potremo più correttamente dire che non solo i caratteri di marcia funebre, ma in generale tutte le tipologie di marcia o di processione, ovvero di incapsulamento cerimoniale pubblico, costituiscono il principale referente tematico di quest'opera. E' come se la concezione rituale



Filippo II, ritratto di Tiziano. Museo di Madrid



dell'esistenza - quella concezione che annulla l'individuo irretendolo in una rigida gabbia predeterminata di manifestazioni collettive che ne guidano i passi dalla nascita alla morte - divenisse parte delle sue strutture mentali, si infiltrasse nei suoi pensieri e nei suoi atti, lo appiattisse sui ritmi della cerimonia. La dimensione rappresentativa del Don Carlo quindi, la sua aderenza alla tradizione spettacolare e cerimoniale del grand opéra, non sta solo nelle scene esplicitamente deputate a ciò, ma permea vaste aree della partitura con la sinistra onnipotenza di un'oppressione non meno insinuante che violenta. "Nulla è privato nella vita dei grandi", scriveva S. Teresa d'Avila.

3 Ma laddove politica e ideologia permeano ogni livello dell'esistenza, la dimensione più profonda dell'interiorità libera è affidata al silenzio, al pensiero, al ricordo. Ovvero - ci si faccia caso - ad aree difficili da rendere in un palcoscenico teatrale, giacché lo stesso monologizzare della tradizione rappresentativa è sempre stato un atto di autoconfessione formalizzato, incapsulato in canoni verbali, retoricamente composto. Si impone quindi una virata verso i caratteri di un genere lontanissimo, quello narrativo, in cui la centralità onnisciente di chi racconta è in grado di penetrare, collegare, evocare al di là della superficie rappresentativa. In generale, l'opera europea dell'ottocento sfrutta con grande accortezza le virtualità narrative permesse dal proprio livello di sviluppo compositivo: è in particolare tramite l'indipendenza della dimensione orchestrale che il compositore si fa narratore e apre degli squarci inauditi sulle profondità della fabula. Don Carlo è senza dubbio l'opera di Verdi dove queste virtualità sono sfruttate al massimo: quella cioè ove il massimo di penetrazione narrativa controbilancia il massimo di ostensione rappresentativa. Un aspetto inconfondibile di guesta tendenza è l'uso assai fitto di reminiscenze. ovvero di motivi che vengono ripresentati dall'orchestra per richiamare alla mente una situazione precedente, per dare ostensibilità non verbale al ricordo che abita la mente del

personaggio: una tecnica tradizionale nell'opera italiana, ma qui (come e più che nella Forza del destino) usata con frequenza e logica. Citazioni dal duetto d'amore del primo atto, ad esempio, tornano spesso a illuminare il contenuto dei pensieri di Carlo e di Elisabetta, il «motivo dell'amicizia» fra Carlo e Rodrigo (il nostro es. 2) compie, fra le altre, un'apparizione assolutamente memorabile, spettralmente sospirata dai clarinetti, nell'istante climactico del terzo atto, quando Rodrigo, solo fra tutti i grandi del regno, reclama da Carlo la spada istericamente snudata innanzi al re. Nessuna dimensione rappresentativa potrebbe rendere con altrettanta pregnanza ciò che attraversa in quell'istante la mente di Carlo, che si vede trattenuto e disarmato dal suo più caro amico - nulla, soprattutto, potrebbe rendere verbalmente lo scontro fra il grandioso orrore del mondo reale e la segreta intimità dell'amicizia umana, costretta a cedere di fronte ad una Realpolitik comunque fallimentare.

4. Ma la scena in cui l'adozione di tecniche narrative giunge al massimo livello mai toccato da Verdi è quella del monologo di Filippo II, su cui vorremmo soffermarci con maggior attenzione: veramente un momento paradigmatico delle virtualità dell'«opera-romanzo», l'opera in cui la faccia interna dei personaggi viene «carpita» grazie alla posizione demiurgica del narratore.

a) (es. 7) recitativo dei violoncelli: «gesto» prolungato e vagante che indugia a lungo, senza risolvere, sull'armatura di una settima diminuita. Una convenzione di lontana origine, ma sistematicamente sfruttata e rinnovata da Verdi, vuole che uno strumento solista o, in subordine, un timbro puro valgano a denotare, come per sostituzione, per «deverbalizzazione», l'attività psichica di un personaggio; mentre la sospensione sintattica del motivo, che rimanda alla tradizione del melologo e del recitativo accompagnato settecentesco, segnala la qualità vagante del pensiero di Filippo, la sua concentrazione psichica, in un registro appropriato al tenore



delle sue meditazioni e alle caratteristiche ta da sola nel preludio dell'atto), una variagenerali della sua figura (corrispondente quindi, anche al suo registro vocale); non ci viene ancora detto, tuttavia, quale sia il contenuto dei pensieri del re (questo graduale penetrare nella psiche del personaggio è una tecnica parrativa assai diffusa ed efficace). E' interessantissimo rilevare come la consuetudine esecutiva abbia, per così dire, radicalizzato i caratteri di appartenenza del passo a questo topos: esso è stato a lungo affidato ad un violoncello solo, mentre nell'autografo verdiano la frase è destinata a tutta la fila. Il timbro solistico è più facilmente percepibile come mimesi dell'oggetto psichico isolato, descrizione del «pensiero vagante» (in molti passi corrispondenti di altre opere Verdi usò effettivamente uno strumento solo): il topos, per quanto non esplicitato da precise regole, è fissato in modo molto saldo nel codice che lega destinatore e destinatario. Ne derivò una sorta di ipercorrettismo stilistico condiviso, seppure istintivamente, da interpreti e pubblico: un passaggio del genere. insomma, doveva essere stato scritto per uno strumento solista.

b) (es. 8) canto a due, non più a carattere recitativo ma sintatticamente regolare, arioso, di violoncelli (8b) e violini nel registro acuto (8a): nessuna delle due parti ha una mera funzione di accompagnamento, poiché quella inferiore è decisamente melodica, quella superiore ne costituisce una variazione in contrappunto dotata comunque di una propria fisionomia melodica (la si era infatti udi- 8b, da cui deriva 8a) rimanda a quella di

zione che, dalla ripetizione delle cellule e dall'accelerazione ritmica (i valori della seconda battuta sono più brevi di quelli della prima) prende un carattere ossessivo, di pensiero tormentoso e insistente. Anche in questo caso ci dobbiamo rifare ad un topos frequentato dal Verdi maturo. l'uso di una sorta di «reminiscenza apparente». Di solito, le reminiscenze si configurano come rievocazione - affidata ad uno strumento solista o ad un timbro puro - di una melodia vocale, ariosa e sintatticamente ordinata: esse hanno suppergiù la funzione di segnalare che nella mente del personaggio insiste il ricordo della situazione in cui la melodia stessa è stata cantata. E' però interessante notare che, essendo tale convenzione linguistica saldamente fissata nel codice dell'opera italiana ottocentesca, quando ricorrano le dovute condizioni tecniche (melodia di stampo vocale affidata a timbri puri) l'ascoltatore tende a percepire la melodia come una reminiscenza anche se si tratta di una melodia mai udita prima: non è decisivo tanto il fatto di riconoscere l'oggetto musicale noto (che una normale memoria d'ascoltatore può anche aver dimenticato), quanto le modalità con cui esso viene presentato. Considerate nell'insieme o separatamente, le melodie 8a e 8b sembrano rientrare in questa tipologia della reminiscenza apparente (chiamiamola convenzionalmente «rimembranza») poiché la loro struttura sintattica (soprattutto quella di

un'enunciazione ariosa. La percezione come rimembranza è poi rinforzata dal fatto che l'orecchio ha l'impressione di contemplare un oggetto musicale preesistente, che giunge da lontananze remote: il lungo indugio iniziale sulla dominante, in generale la lentezza del ritmo armonico e la sua ipnotica ripetitività conferiscono al motivo la dimensione di un riecheggiamento onirico.

c) Dopo le prime, incerte parole del re («come trasognato», recita la didascalia) la «rimembranza» si ripresenta sottoposta ad un testo rivelatore: «lo la rivedo ancor, contem-

plar triste in volto / Il mio crin bianco, il dì che qui di Francia venne». L'oggetto psichico che ossessiona Filippo, insomma, è una vera propria «reminiscenza» di una scena che noi spettatori non abbiamo visto, ma che ci vien dato di rivivere ora per mezzo del re, nella sua memoria: quella dell'ingresso attonito (donde l'andamento tanto per cambiare processionale, faticoso, indugiante) di Elisabetta a fronte del marito anziano e brutale impostole dalla ragion di stato. In questo caso sono addirittura riconoscibili i due piani distinti dell'oggetto in sé e dell'intensificazione nella memoria: la melodia dei violoncelli

(8b) come riecheggiare del sofferto ingresso in scena di Elisabetta nel piano temporale interno dell'immagine (impressionanti le somiglianze con la melodia dell'ingresso sofferente di Elsa, accusata di fratricidio, nel Loben-

zione ossessiva della stessa immagine (circolarità melodica, insistenza lancinante delle appoggiature) nella mente del re. Non la possiamo definire una reminiscenza, appunto per il fatto che quella scena non è mai stata rappresentata: dovremo piuttosto attingere al vocabolario della narratologia per definirla un'analessi, oppure - come nella terminologia corrente della cinematografia - un flashback. Se nel cinema determinate caratteristiche dell'immagine (ad esempio lo sfumato, specie nei caso dei cattivi film commerciali) possono rendere più o meno evi-

dente che si tratta appunto di un flashback. anche se quella scena non è mai stata vista prima, allo stesso modo l'ossessione di Filippo ha un carattere di reminiscenza, anche se non è propriamente tale poiché non è mai stata presentata prima allo spettatore. Non è difficile capire la portata di un simile trattamento: l'opera in musica recede temporaneamente dal suo status di genere rappresentativo e si fa narrazione, romanzo. per indagare quel lato silenzioso dell'esistenza che solo tramite la mediazione demiurgica del narratore è possibile penetrare. Quando si parla appunto della «penetrazione psicologica» di Verdi in Don



Elisabetta di Valois, terza moglie di Filippo II di Spagna. Incisione di Guimied e Pedretti.

Carlo non è solo di nuove sottigliezze nella definizione dei caratteri che si deve parlare, ma anche delle modalità di presentazione della fabula e del rapporto con l'interazione dei generi, che l'indagine letteraria grin); la variante dei violini come intensifica- moderna ha chiarito in tutta la loro portata. d) Altri arpeggi dei violoncelli, alternati alle parole, smozzicate di Filippo («Ove son?... Ouel doppier presso a finir!..») sottolineano il suo tornare in sé.

se della declamazione) è esattamente quello del mélodrame di ascendenza settecentesca: conserva quindi un fortissimo carattere mimico, assai idoneo a sottolineare, nel riscuotersi del re dalla sua assorta immobilità (didascalia: «ritornando in sè»), un certo riprendere della sua attività motoria (presumibilmente egli volge lo sguardo attorno a sé, ai Henry IV, III, 1, 4-15).

doppieri consumati e all'aurora che imbianca il suo verone). Si ricupera così anche una dimensione temporale vera, dopo un fantasticare assorto cui noi abbiamo assistito per pochi minuti, ma che si presume, nella sua fissità, durato tutta la notte. Anche la libertà nel trattamento delle strutture temporali è un elemento narrativo importante.

e) Nel passaggio all'aria, ovvero ad una nuova fantasticheria. questa volta proiettata nel futuro e nel vagheggiamento della quiete della morte, si nota la presenza di alcune semplici cellule (acciaccature dell'oboe, quartine dei corni: es. 9) con caratteri di Naturlaute

Questo termine («suoni di natura»), generalmente usato in con- sguardi, rende ancor più percepibile e opnessione con le sinfonie di Mahler, indica pressiva l'onnipotenza del Rito e del Terrore delle cellule primarie, quasi suoni prove- come categorie politiche (in tutta la storia nienti dal mondo naturale o comunque «non della musica una rappresentazione altrettanorganizzati» in un sistema musicale colto e to angosciosa del Terrore la si trova forse socoerente, la cui funzione è indurre una sorta lo in Sostakovic, che ebbe il poco in-

di percezione «spaziale» dell'ambito sonoro (si pensi all'introduzione della Prima di Mah. ler); in questo caso serve a creare il senso della spazialità esterna allo studio dell'Escu-Questo stilema (gesto orchestrale nelle pau- rial, ovvero a contrapporre strutturalmente la solitudine del re con la percezione di un «mondo» all'esterno: giacché solitudine e chiusura non sono tali se presentati di per se stessi, ma solo se tematizzati in relazione ad un «fuori» cui si oppongono (lo sapeva bene Shakespeare, maestro nel descrivere l'orribile solitudine di chi regna: ad esempio in II

> Verdi, con pochi tocchi narrativi - appena uno sguardo fuggente, un accenno all'esistenza di un «fuori» . presenta la dialettica fra chiusura e apertura, fra costrizione - di cui Filippo è al tempo stesso strumento e vittima - e «interminati spazi».

> 5. Così Don Carlo compone estremi opposti: l'apoteosi drammaturgicamente motivata di una cerimonialità che si fa segno dell'oppressione delle coscienze; lo svelamento di percorsi che vivono nel silenzio dell'interiorità. Proprio la penetrazione narrativa dei silenzi, la loro materializzazione sonora, il linguaggio muto dei ricordi, dei rimpianti e degli



Don Carlos, figlio di Filippo II di Spagna. Ritratto di Sanchez Coello. Madrid

vidiabile privilegio di provarlo di persona). Ormai allo sbocco della sua parabola storica. il genere del grand opéra trova dunque la propria apoteosi sulla base dei propri stessi mareriali, che tuttavia si accendono di significanza drammatica a contatto con l'altra dimensione, quella dell'individuo, l'immane rete cerimoniale che avviluppa il mondo dell'Inmuisitore denuncia le proprie smagliature esattamente in quei «silenzi sonori» (come avrebbe detto Wagner) in cui sopravvive non già - germanicamente - l'inesprimibile metafisico, ma l'impronunciabile politico e morale.

Solo il pensiero sguscia dalle sbarre della prigione. Per Verdi, l'anticlericale, narrare il pensiero silenzioso significa narrare il re-

NOTA BIBLIOGRAFICA. Per i caratteri generali del grand opéra: S. DÖHRING, Giacomo Meyerbeer: il grand opéra come dramma d'idee (1983), trad. it. ne La drammaturgia musicale, a cura di L. Bianconi, Bologna 1986, C. DAHLHAUS, Die Historie als Oper. Gattungsgeschichte und Werkinterpretation, in Vom Musikdrama zur Literaturoper, München 1989. Per il rapporto fra il genere e Don Carlo, in particolare: M. CONATI, Verdi, il arand opéra e il "Don Carlos", in Atti del II congresso internazionale di Studi Verdiani, Parma 1971, J. BUDDEN, L'influenza della tradizione del grand opéra francese sulla struttura ritmica di "Don Carlo" ivi, S. DOHRING, Grand opéra als historisches Drama und als private Tragodie: Meyerbeers "Le prophéte" und Verdis "Don Carlos", negli Atti del XVI Congresso della Società Internazionale di Musicologia (Bologna 1987), Torino EDT 1990, vol. 1. Fondamentale il capitolo relativo a Don Carlo in F. NOSKE. The Signifier and the Signified. Studies on the Operas of Mozart and Verdi, Den Haag, Nijhoff 1977, Sugli aspetti rilevanti in senso narratologico del dramma musicale ottocentesco, una prima griglia teorica in L. ZOPPELLI. «Der Ring des Nibelungen»: proposta per una lettura narratologica dell'Epos Wagneriano, «Studi Musicali» (in corso di stampa), ID. «A noi dal cielo è data la felicità: essa sostituisce l'abitudine». Sondaggio sulle strutture temporali e diegetiche di Evgenii Onegin, Venezia, Teatro la Fenice 1991.

JULIAN BUDDEN

La genesi e le differenti versioni

Questo saggio corrisponde alla prima sezione del capitolo dedicato al Don Carlos in Julian Budden, Le opere di Verdi 3 voll., Torino, EDT, 1988, Ill, pp. 3-35, traduzione italiana di Alberto Conte dall'originale The Operas of Verdi, London, Cassel, 1981, (per gentile concessione dell'Editore EDT / Musica).

"Nous avons pensé à Vous proposer pour sujet le Don Carlos de Schiller. Il est bien entendu que ce serait un simple point de départ et que nous le modifierons de manière à vous fournir un Scénario dont vous seriez satisfait de tous points. Vous avez déià puisé dans Schiller les sujets des Brigands [I Masnadieri] et de Luisa Miller. Don Carlos est, je crois, un cadre beaucoup plus large et plus poétique. C'est de la grand passion comme il vous en faut. [...] Fiesque est aussi un beau sujet, mais l'amour y joue un moins grand rôle que dans le Don Carlos"(1). Quando nel 1850, l'anno di Stiffelio, gli autori della Jérusalem, che agivano per conto di Roqueplan, tentavano in questo modo di riavvicinare Verdi all'opera, non potevano certo immaginare di avere menzionato il dramma che avrebbe un giorno dato origine alla più ambiziosa e più monumentale di tutte le sue opere. Per il momento, ad ogni modo, Verdi non si lasciò tentare, e anzi il Don Carlos non venne più chiamato in causa per altri quindici anni, anche se un commento di Verdi sull'Escurial fatto durante il suo soggiorno a Madrid in occasione della

«prima» spagnola della Forza del Destino, risulta estremamente significativo alla luce degli eventi successivi: "E' severo, terribile come il feroce sovrano che l'ha costruito"(2). Di la quattro anni il feroce monarca doveva diventare una realtà musicale.

realtà musicale. Nel frattempo Verdi era ritornato a Parigi per una ripresa dei Vêpres Siciliemes e poi a Sant'Agata ed alle sue occupazioni di gentiluomo di campagna. C'erano ormai poche cose che riuscissero ad attirare la sua attenzione oltre la soglia della propria casa. Dopo la morte di Cavour aveva di fatto cessato di occupare il suo seggio di deputato di Borgo San Donnino nel nuovo parlamento italiano di Torino. La vita culturale dell'Italia del nord era ora dominata dagli "scapigliati". Dalle colonne della "Perseveranza" e del suo "Figaro" Boito predicava la rigenerazione non soltanto della musica strumentale, ma anche del dramma parlato, di cui lui ed il suo amico editore, il poeta Emilio Praga, avevano dato l'esempio con la loro commedia Le madri galanti. L'obbiettivo a cui era diretta tutta la sua attività era però la Nuova Opera, che Boito riteneva di intravedere nella prima rappresentazione dei Profugbi Fiammingbi di Franco Faccio su libretto di Praga e che diede origine alla sua sfortunata ode saffica in cui alludeva a Faccio con queste parole :

Forse già nacque chi sovra l'altare Rizzerà l'arte, verecondo e puro, Su quell'altar bruttato come un muro Di lupanare(3).

Due anni prima Verdi era stato indotto a dare una pacca d'incoraggiamento all'autore dai buoni uffici di Clarina Maffei, che lo aveva preso insieme a Faccio sotto la sua protezione. In effetti, Verdi aveva perfino collaborato con Boito all'Inno delle nazioni, ricompensandolo con il dono di un orologio. Ora però la sua benevolenza era improvvisamente sfumata. "Se anch'io", scrisse a Tito Ricordi, "fra gli altri ho sporcato l'altare, come dice Boito. egli lo netti ed io sarò il primo a venire ad accendere un moccolo"(4). Gli amici di entrambe le parti fecero del loro meglio per minimizzare l'offesa implicita. Chi di sicuro non lo fece fu Piave, che era diventato un assiduo frequentatore del salotto della Maffei dopo che, con l'aiuto di Verdi, aveva ottenuto il posto di direttore di scena stabile alla Scala, Nel 1865, l'anno dell'Amleto di Faccio, la sua domanda per la cattedra di letteratura drammatica al Conservatorio di Milano era stata respinta, essendogli stato preferito Emilio Praga. Non fu una scelta felice, perché Praga aveva un carattere instabile che lo condusse rapidamente alla distruzione a causa di un uso eccessivo di alcool e di stupefacenti. Era però una scelta prevedibile, in quanto Lauro Rossi, direttore del Conservatorio, e la maggior parte dei docenti, compreso Alberto Mazzucato, che era anche direttore d'orchestra alla Scala, nonostante la loro età erano fermamente dalla parte dei giovani. Come se non bastasse, nelle sue funzioni di direttore di scena Pia-



Friedrich Schiller. Incisione.

ve si era dimostrato notoriamente incompetente. Era perciò comprensibile che avesse il dente avvelenato, anche se è triste constatare che sfogasse il suo stato d'animo contro l'intero salotto Maffei. non esclusa neppure la padrona di casa. Verdi non voleva udire neppure una parola contro Clarina Maffei, e Piave ne fece subito ammenda ("È veramente adorabile, peccato di non poterla adorare che attraverso una selva d'antiche piante e giovani virgulti che la circondano [...]") (5). Ma il compositore era poi pronto a prestare ascolto pur di farsi beffe delle pretese dei 'futuristi", dei riformatori, degli "sferici", per non parlare delle voci che volevano che Giulio, il figlio di Tito Ricordi, avesse sposato la loro causa a danno di quella di Verdi.

Non disperarti — rispose — e manda all'inferno il Conservatorio. Era un sogno il tuo impossibile a realizzarsi. Va bene così. Ti saresti trovato in un elemento che non era il tuo. Va bene co-

A me piacciono le cose che abbiano un carattere. Il Conservatorio di Milano comincia ad averne uno e quando presto presto verrà dato un calcio (presto accadrà) a quel Direttore ed a qualchedun altro del passato l'opera sarà compiuta.

Non ti spaventare di questa babilonia (come tu la chiami) della musica dell'avvenire. Anche questo sta bene così, deve essere così. Questi così detti apostoli dell'avvenire sono iniziatori d'una cosa grande sublime. Era necessario laura l'altare imbrattato dai porci del passato. Ci vuole una musica pura, vergine, santa, steirati (6).

L'atmosfera non gli era più congeniale nei dintorni di casa. Nel 1864 i cittadini di Busseto avevano finalmente realizzato il loro sogno di costruire un teatro d'opera. Vent'anni prima, quando l'idea era stata avanzata per la prima volta, Verdi si era dimostrato interessato alla cosa ed aveva perfino promesso che avrebbe cercato di scritturare Erminia Frezzolini e suo marito, il tenore Poggi, per la serata inaugurale. Ora però che i bussetani avevano onorato la loro parte dell'impegno, toccava a Verdi onorare la

sua, tanto più che il teatro era stato costruito in suo onore, il ragazzo del paese che aveva fatto fortuna. Così almeno ragionavano il sindaco ed i maggiorenti locali. Ma nel frattempo Verdi aveva cambiato idea a proposito del progetto, deplorando il fatto che fosse stato intrapreso in un momento di emergenza nazionale come il 1859 e rifiutandosi perciò di averci a che fare. Il cognato Giovannino Barezzi cercò di fare delle pressioni morali sul compositore in favore della causa del teatro, ma il solo risultato che ottenne fu la fine di un'amicizia più che trentennale. La più attiva nella lite fu Giuseppina (che aveva sempre detestato entrambi i cognati di Verdi)(7). Naturalmente, quando offerte di contratti arrivavano dall'estero era anche l'ultima a scoraggiarle. Così scriveva a Léon Escudier:

[...] il y a bien longtemps que je l'entende chanter sur tous les tons: "je ne veux pas écrire" et franchement je tiens à ce qu'il ecrisse (parce que tout aimant et beaucoup aussi la campagne, 365 jours à peu pres par an c'est trop, c'est beaucoup trop! Nous n'avons jamais fait un séjour si long au milieu de ces crétins ie me sens pousser les ongles comme les bètes fauves et me gagner une rage de mouvement et de destruction pour me venger de cette éternelle immobilité. Je ne suis plus ieune, il est vrai, mais la vie intellectuelle est de tout age, et ici elle manque hélas complètement! [...] je le connais. Une fois engagé la scène changera. Il laissera là ses arbres, ses constructions, ses machines idrauliques, ses fusils ecc. Il se laissera gagner comme toujours en pareil cas de sa fièvre d'artiste, il se donnera tout à son poême, à sa musique, et j'espère que tout le monde y gagne-

In effetti, il pensionamento di Verdi era più apparente che reale. Gran parte del 1864 era stata occupata dalla revisione di Macbeth, di cui quasi un terzo era stato composto ex novo. Era anche ventuto interessandosi alla pubblicazione da parte di Ricordi di alcuni classici della musica strumentale, la cui influenza risulterà discernibile nei suoi capolavori della maturità, in particolare nel Quartteto per archi.

Fra gli altri vè un pezzo che mi piacque — scrisse Verdi a Tito Ricordi — lo studio di Clementi in fa diesis minore 3/2 [.] Non so se appartenga alla musica ca classica o romantica, o del passato o dell'avvenire, ma è bello molto e ben superiore al famoso preludio di Bach, su cui Gounod ha fatto la [cancellato: famosa] sua Ave Maria [...]

Perché non hanno fra le opere di Scarlatti messo una fuga così detta del Gatto? Era cosa buona, opportunissimo dimostrare la chiarezza dell'antica scuola napoletana. Con un soggetto così strano, un tedesco avrebbe fatto un caos, un italiano ne ha fatto cosa limpida come il sole (9).

Un altro italiano, Giuseppe Verdi, avrebbe fatto lo stesso con la "Scala enigmatica" nel primo dei suoi Quattro pezzi sacri.

Fu nell'estate di quello stesso anno che Emile Perrin, direttore dell'Opéra di Parigi, trovò fra le carre di Meyerbeer, che era morto da poco, un libretto di Scribe intitolato Judith e lo inviò a Verdi. La risposta del compositore fu negativa, ma non eccessivamente scoraggiante perché aggiunse : "Si je devais écrire un jour pour l'opéra je ne le ferai que sur un poème de mon entière satisfaction, et surtout qui m'impressionat fortement"(10), In ogni caso. Perrin mantenne vive le sue pressioni attraverso Léon Escudier con il quale Verdi era in costante contatto per la revisione del Macbeth, suggerendo diversi soggetti, fra i quali King Lear e Cleopatra. Verdi rispose così:

Scherzate?! Scrivere all'Opérall! Credete voi che non ci possa essere proprio nissun pericolo per i mieli occhi dopo quanto è successo due anni fa alle prove dei Vipres?(11). Scrivere ora all'Opéra con quella bagatella di precedenza di M.me Meyerbeer che sciorina spille, tabacchiere, braccialetti, medaglioni, bastoni di comando

ostroin d'echinarie Anche l'Arte si fa Banca, e bisogna essere milionari, sint qua non vè successo! Ma mettiamo da parte questi intrigucci, e il scherzi, perché io avrei muso d'affrontare tutte le ire e le maledizioni, qualora avessi dalla mia un Direttore intelligente e di polso, come è certamente Mr. Perrin. Nulla di più facile che intendersi per scrivere un'opera, ed in due parole saremo d'accordo qualora vi fosse un libretto od almeno un soggetto bello e fatto. Il Re Luar è magnifico, sublime, patetico, ma non ha abbastanza splendor di scena per l'Opéra. Clopatra da questo lato è migliore, ma l'amore dei protaagonisti, i loro caratteri e le loro stesse sventure eccitano poca simpatia. Del resto per giudicarlo bisognerebbe conoserdo. In fine tutto dipende da un libretto. Un libretto, un libretto, e l'opera è fatta (12)!

[Una quindicina di giorni dopo] Parlate ancora a Mr Perrin intorno al Re Lear e ditegli che vi spieghi brevemente quale sarebbe lo spettacolo che intende-

rebbe fare.
Badate che se per caso noi scegliessimo Re Larr bisognerebbe stare attaccati a Shaspeare e seguire le sue tracce rigorosamente. Et al poeta che non si può toccare senza togliergli quell'originalità e quel carattere che è tanto potente in Liu (13).

Nel luglio del 1865 Escudier arrivò a Sant'Agata portando con se il libretto di Clopatra, scritto dal poeta Joseph Méry in collaborazione con il genero di Perrin Camille Du Locle, e il loro scenario per un Don Carlos tratto da Schiller. Durante l'incontro Verdi scrisse a Perrin:

Clopatra, non è sogetto per me. Don Carlos magnifico dramma ma a cui manca forse un po di spettacolo. Del resto ottima l'idea di far apparire Carlo Quinto, come è ottima la scena a Fontainbleau. A me piacerebbe, come in Schiller, una piccola scena tra Filippo e l'Inquisitore, e questo cieco e vecchissimo, Escudier ve ne dirà a voce il perché. Amerei inoltre un Duo tra Filippo e Posa.

Pel Re Lear vi è difficoltà nella distribuzione delle parti ed è quasi impossibile trovare Cordelia. Anche questo dramma manca di spettacolo. Del resto soggetto sublime e che io adoro.

St Georges ha mandato qui uno scenario di Fedra. Io non ho simpatia per Diana e Venere, malgrado ciò mi pare cosa da farne gran conto. Vi è dramma, una mire ni scone stupenda, e delle innovazioni felicissime. Io propongo di tentare un altro soggetto El Zapatero di d Ry dramma spagnuolo di Zorilla. È cosa, secondo, me potentissima, ed originale al massimo grado (14).

L'interesse di Verdi per il dramma di Zorilla rimase vivo almeno fino al 1870, quando chiese a Ricordi di mandargliene una copia insieme al-la Vendetta Catalana di Gutiérrez (15). Ciò nonostante, era abbastanza chiaro dalla lettera a Perrin che il candidato più probabile per Parigi era il Don Carlos, e ritorneremo in seguito, quando esaminaremo nei dettagli lo scenario, sulle osservazioni di Verdi. È certo comunque che Escudier non aveva dubbi su quella che sarebbe stata la scelta definitiva, perché scrisse a Perrin.

Don Carlos l'a empoigné. Ce drame où soufflent les passions vraies est tout à fait, je crois, ce qui lui convient. Il l'a trouvé parfaitement charpenté. Ce qui le préoccupe c'est l'absence d'une ou deux scènes où la décoration puisse saisir le public. Il voudrait quelque chose d'imprévu comme par exemple la scène des Patineurs du Prophète ou celle de l'église, un point culminant.

[...] Pour me resumer, Verdi accepte aux conditions convenues d'écrire un ouvrage pour l'hiver de 1866-1867. Ce sera Don Carlos ou le Roi Lar (16).

Sembra dunque che fino all'ultimo Verdi fosse riluttante a chiudere definitivamente la porta in faccia al suo amato progetto shakespeariano.

La conclusione fu che Escudier lasciò Busseto con il solenne impegno di Verdi a scrivere un arand-obéra da mettere in scena entro diciotto mesi circa e a legarsi contrattualmente con una Forza del Destino rivista per l'Opéra di Parigi. All'incirca nello stesso periodo Blach, padrone assoluto di Sant'Agata, riferì la vicenda in termini schiettamente canini al suo collega Ron-Ron di casa Arrivabene: "Il mio Segretario e la mia segretaria ti salutano. A proposito del primo ho letto in qualche giornale com'Egli si disponga a fare qualche altro rampino. Lo metterò nel novero dei pazzi e lo manderò alle capitali"(17). In quello stesso mese Verdi approvò la bozza di un contratto che menzionava il Don Carlos, ma non escludeva la possibilità di un soggetto diverso qualora il compositore avesse deciso in tal senso. In novembre partì per Parigi e vi appose la sua firma. Una seconda bozza di quello che sembra essere il contratto definitivo non fa menzione di un soggetto alternativo; la commissione è per "un opéra en 4 ou 5 actes dont le sujet est tiré du Don Carlos de Schiller. Les auteurs sont Mrs Méry et Camille Du Locle" (18). L'unico cambiamento intervenuto successivamente fu l'aggiomamento sinc die della Forza del Destino francese (19). Abbiamo già messo in rilievo ab-

bastanza spesso l'affinità di Verdi con Schiller, così come con Hugo e Shakespeare. Sembra però che si sia sviluppata più lentamente che negli altri due casi. Delle quattro opere schilleriane, la prima, Giovanna d'Arco, non ha con il testo poetico un legame più stretto di quanto non lo abbiano la Maria Stuarda di Donizetti o il Guillaume Tell di Rossini. Tutti e tre i drammi avevano fornito materiale librettistico ai compositori italiani e, tenendo conto delle rivendicazioni di originalità di Solera, si può perfino dubitare che in quel momento Verdi fosse cosciente del debito del librettista nei confronti del drammaturgo tedesco. Anche Die Räuber era stato accettato senza commenti attraverso la mediazione di un librettista, fosse pure, in quel caso, chi aveva fatto la traduzione italiana corrente del dramma originale. È soltanto con la Luisa Miller che si ha un'indicazione del fatto che Verdi aveva letto il dramma prima di prendere in considerazione il soggetto per una trattazione operistica e anche in questo caso. sebbene si lamentasse del fatto che Cammarano aveva diluito troppo il contenuto schilleriano, finì per inchinarsi alle "convenienze" in un modo che non avrebbe mai accettato in un'opera shakespeariana. Con il Don Carlos, invece, la situazione è molto diversa. Verdi conosceva il dramma, che catturò la sua immaginazione allo stesso modo di Hernani e di Le Roi s'amuse di Hugo tanti anni prima. Era la prima volta che si confrontava con un dramma di Schiller in tutta la sua vasta complessità, ed era una cosa che non avrebbe mai potuto fare



La foresta di Fontainebleau. Dal hozzetto di Charles Cambon e Joseph Thierry per la prima assoluta di Don Carlos all'Opéra di Parigi (Atto I. 1-3), 11 marzo 1867. Da *Chronique musicale".



Il chiostro del convento di San Giusto. Dal pozzetto di Jean-Babtiste Lavastre e Edouard Despléchin per la prima assoluta di Don Carlos all'Opéra di Parigi (Atto II. t), 11 marzo 1867. Da "Chronique musicale".



Luogo ridente alle porte del convento di San Giusto, Dal bozzetto di Jean-Baptiste Lavastre e Edouard Desplèchin per la prima assoluta di Don Carlos all'Opéra di Parigi (Atto II, 2). 11 marzo 1867. Da "Chronique musicale".



giardini della regina a Valladolid Dal bozzetto di Charles Cambon e Joseph Thierry per la brima assoluta di Don Carlos all'Opéra di Parigi (Atto III, 1), 11 marzo 1867. Da "Chronique musicale"

prima del 1860 senza avere alle spalle La Forza del Destino. La verità à che il Don Carlos, pur essendo infinitamente più ricco di idee e di va. rietà di passioni di entrambi i drammi di Hugo, è assai informe. Si tratta di un difetto raro in Schiller e che deve essere attribuito soprattutto al fatto che fu scritto nell'aren di quattro anni dopo essere stato pubblicato nel 1783 come abbozzo in prosa in una rivista tedesca. La sua composizione fu interrotta da quella di Kabale und Liebe e quando comparve finalmente nel 1787 sotto forma di un dramma monstre di oltre seimila versi sciolti, il suo contenuto drammatico era diventato curiosamente dispersivo; inoltre non è sempre immediatamente chiaro ciò che accade in certi mo. menti e perché: difetti, questi, che sono meno esiziali per un'opera che per un dramma recitato.

Schiller prende come punto di par-

tenza il tendenzioso e pseudostorico Don Carlos, Nouvelle bistorique di César Vischard Saint-Réal che fu pubblicato per la prima volta nel 1672. Poiché la stessa opera aveva già ispirato numerose tragedie, tra cui il Don Carlos, Prince of Spain (1676) di Thomas Otway e il Filippo (1776) di Vittorio Alfieri, non c'è nulla di sorprendente in ciò, se non il fatto che Schiller stava per occupare una cattedra di storia all'Università di Jena e avrebbe perciò dovuto sapere che il racconto di Saint-Réal non è suffragato da fatti storicamente noti. Don Carlos, unico figlio legittimo di Filippo Il re di Spagna, era un giovane violento e incapace di controllarsi che fin dalla prima giovinezza sviluppò un odio immotivato per il padre, il quale a sua volta lo dichiarò ben presto inadatto a succedergli al trono. I tentativi da lui compiuti di ottenere appoggi all'estero in favore dei suoi diritti ne causarono gli arresti domiciliari, e lunghi digiuni alternati ad eccessi nel mangiare e a copiose bevute di acqua ghiacciata lo condussero a morte all'età di ventitré anni. L'eroe di Saint-Réal, invece, muore perché il Re ha scoperto la sua passione segreta per la matrigna Elisabetta di Valois, con la quale era stato in preredenza fidanzato. Vari altri personaggi, alcuni storici, altri invenrati, vengono introdotti nell'intrigo: Don Juan, zio dell'Infante e futuro eroe di Lepanto, che si innamora anche lui di Elisabetta, il Marchese di Posa, che Don Juan sospetta, insieme a Carlos, come possibile rivale; e la Principessa Eboli, che lavora per la rovina di Carlos dopo esserne stata respinta. Una farragine davvero strana per interessare uno storico serio! Ma Schiller non era mai stato troppo scrupoloso nel eacrificare i fatti della storia sull'altare del dramma poetico, e inoltre la storia di Don Carlos nella versione di Saint-Réal ha il carattere di un mito archetipo, un po' come quella di Marie Duplessis nelle mani di Dumas figlio. I freudiani potrebbero vedervi la classica situazione edipica. Schiller la arricchì con un certo numero di relazioni interpersonali complesse. Degna di nota a questo proposito è la sindrome di Saul-David-Gionata che emerge nel Re, in Don Carlos e nel suo più intimo amico, il Marchese di Posa.

Un ulteriore filo che compone l'ordito è la filosofia del liberalismo della quale Posa è il principale portavoce. Questo è, naturalmente, l'anacronismo più grande di tutti. ancor più grande di quello di anticipare di vent'anni la distruzione dell'Invincibile Armada per permettere a Filippo di dimostrare la sua magnanimità nei confronti dello sconfitto Duca di Medina Sidonia. In seguito lo stesso Verdi ne fu pienamente cosciente, tanto da pensare perfino ad un certo punto di eliminare Posa dall'opera (20). D'altro lato, non è difficile rendersi conto dell'attrazione esercitata su di lui dall'impavido appello di Posa al Re perché concedesse ai suoi sudditi la libertà di pensiero :

Guardatevi intorno nella splendida naturai Essa è basata sulla libertà e come la libertà la rende riccat Egli, il grande Creatore, getta il verme in una goccia di rugiada e lascia che l'arbitrio operi a suo agio nei morti regni della putrefazione... Com'è angusta e meschina, invece, la vostra creazione! Il fruscio di

Il balletto della Regina.Dal bozzetto di Charles Cambon e Joseph Thierry per la prima assoluta di Don Carlos all'Opéra di Parigi (atto III, 2), 11 marzo 1867. Da *Chronique



Grande piazza davanti alla cattedrale di Valladolid, Dal bozzetto di Charles Cambon e Joseph Thierry per la prima assoluta di Don Carlos all'Opéra di Pariai (Atto III, 4), 11 marzo 1867. Da *Chronique musicale"



Il gabinetto del re a Valladolid Dal hozzetto di Auguste Rubé e Philippe Chaperon per la prima assoluta di Don Carlos all'Opéra di Parigi (Atto IV. 1), 11 marzo 1867. Da "Chronique musicale"



La prigione di Carlos, Dal bozzetto di Auguste Rubé e Philippe Chaperon ber la prima assoluta di Don Carlos all'Opéra di Parigi (Atto IV, 2). 11 marzo 1867. Da "Chronique musicale"



una foglia spaventa il Signore della Cristianità... Voi dovete tremare davanti ad ogni virtit. Egli, per non turbare la deliziosa apparizione della libertà, preferisce lasciar imperversare nel suo universo il male con tutti i suoi spaventosi strascichi, e noi non possiamo vedere Lui, l'artista che si cela sotto il velame di eterne leggi, l'ateo vede bensì queste leggi, ma non Lui. 'A che scopo un Dior', si chiede, "il mondo basta a se stesso". È invece nessuna devota preghiera di cristiano lo ha mai glorificato tanto, quanto questa bestiemmia dell'incredulo (21).

Non c'è dubbio che questa difesa dell'agnosticismo avrebbe mandato Posa diritto davanti al Santo Uffizio prim'ancora di aver finito di pronunciarla. Tuttavia essa è vitale per lo sviluppo dei suoi rapporti con Filippo e Don Carlos e per la catastrofe che incombe su tutti e tre. È infatti caratteristico della ricchezza d'invenzione schilleriana il fatto che Don Carlos sia una tragedia con più di un eroe. Come ci si potrebbe aspettare da chi era cresciuto in uno staterello oppressivo, nei suoi primi drammi Schiller era molto attratto dalla natura dell'assolutismo, è soltanto con il Don Carlos. però, che giunge ad esplorare tutte le sfaccettature di una mentalità dispotica nella figura di Filippo II. È un ritratto non privo di simpatia. Il Re è un uomo di ferro, completamente estraneo alle sensibilità del figlio, giusto con chi, come l'ammiraglio, ha fallito senza sua colpa, totalmente inflessibile in tutte le questioni riguardanti la sicurezza del suo regno. E tuttavia non riesce a sfuggire all'umana vulnerabilità. L'assolutezza del potere lo ha gettato nell'isolamento più totale, non c'e nessuno dei suoi cortigiani al quale possa aprire il suo cuore, e meno che mai per ciò che concerne i suoi sospetti sulla fedeltà della giovane moglie. Di qui il drammatico bisogno di Posa e il conseguente paradosso. Il Marchese, uomo di coraggio e d'onore, proprio perché non soltanto si è dimostrato indipendente da Filippo, ma ha osato parlare liberamente di fronte a lui, è l'unica persona di cui il Re possa fidarsi, per quanto poco possa condividere le sue opinioni.

Questa nuova intimità è.però condannata fin dall'inizio. La lezione che Schiller vuole trasmettere è che fra liberalismo e assolutismo non è possibile nessun compromesso. Posa sfrutta il permesso accordatogli di visitare la regina in qualunque momento senza farsi annunciare per perorare la causa che gli sta così a cuore: quella di far inviare Carlos nelle Fiandre per proteggerne le popolazioni dal Duca d'Alba. Frattanto il Conte di Lerma, uno dei pochi amici su cui può contare a corte l'Infante, interpreta le azioni di Posa come atti di tradimento verso il Principe e lo mette in guardia. Lo stesso Posa è costretto a far arrestare Carlos per proteggerlo dalla sua stessa imprudenza e contemporaneamente (e questa è la parte più oscura de'll'intreccio) scrive lettere che lo autoaccusano di fronte al monarca. Di conseguenza il Re lo fa uccidere con un colpo di fucile mentre sta visitando Carlos in prigione. Ma il disinganno del monarca - i cortigiani lo vedono piangere dopo che l'uccisione è stata compiuta è soltanto il primo passo verso la sua umiliazione. Quando apprende le vere ragioni del sacrificio di Posa, scoppia in questo lamento:

Oh, se vivesse ancoral Cederei per questo un'India. Squallida onnipotenza che non puoi nemmeno stendere il tuo braccio nei sepoleri, né riparare a un atto avventato contro una vita umanal I morti non risorgono più. Chi osa ancora dirmi felice? Nella tomba c'è uno che mi ha negato la stima: cosa m'importano più i viventi? Un uomo, uno spirito libero sorse in tutto questo secolo... un solo... e mi disprezza e muore (22).

Infine deve affrontare la figura accusatrice del Grande Inquisitore (che ricorda il Samuel del Saul di Philip) in quello che è uno dei dialoghi più agghiaccianti di tutta la letteratura drammatica:

Grande Inquisitore — Che cosa vi indusse a sottrarre questa vittima al Sant'Ufficio? E così che si gioca con noi? Quando la stessa maestà si abbassa al ruolo di favoreggiatrice e se la intende dietro la nostra schiena coi nostri peg-

giori nemici, che mai diventiamo noio Se uno solo può trovar grazia, con qual diritto allora sono stati sacrificati i centomila?

Re - Anche lui è stato sacrificato Grande Inquisitore - No, è stato assassi. nato... ingloriosamente Iniquamente Il sangue che doveva scorrere a nostra gloria è stato versato dalla mano di un assassino. Quell'uomo era nostro... che cosa vi ha autorizzato a toccare i sacri beni dell'Ordine? Egli era nato per morire di mano nostra: Dio lo donava al bisogno dei tempi, per mettere in evidenza, nella solenne prostituzione del suo spirito, la tronfia vanità della ragione. Questo era il mio piano ben meditato. Eccolo invece a terra, il lavoro di molti anni! Noi siamo defraudati, a voi non restano altro che le mani macchiate di sangue (23).

L'accordo che raggiungono per sacrificare Don Carlos ha tutta la casualità di un anticlimax

Re - Puoi tu fondarmi una nuova fede che mi discolpi dal sanguinoso assassinio di un figlio? Grande Inquisitore — Il figlio di Dio mori

sulla croce per riconciliarci con l'Eterna giustizia. Re - Vuoi che questa opinione metta ra-

dici in tutta l'Europa? Grande Inquisitore — Fin là dove si venera la Croce.

Re - Commetto un delitto contro la natura... vuoi costringere al silenzio anche questa voce potente? Grande Inquisitore — La voce della natu-

ra tace dinanzi alla Fedet (24).

Il conflitto è però breve. Da troppo tempo la voce della natura taceva in Filippo nei confronti del figlio, cosicché, quando lo scopre negli appartamenti della regina mentre sta dando un casto addio alla matrigna prima di partire per le Fiandre.

Cardinale, ho adempiuto al mio ufficio. Fate ora il vostro.

non gli costa molta fatica dire stoi-

camente all'Inquisitore:

Carlos viene così consegnato all'Inquisitore mentre cala il sipario. In effetti, il personaggio di Filippo sembra aver affascinato Verdi in dall'inizio e non desta perciò sorpresa che, quando gli venne sottoposta la sinossi di Méry e Du Locle, una delle sue prime richieste sia

stata quella di includere i suoi due dialoghi con Posa e con l'Inquisi-

L'eroe eponimo del dramma è stato paragonato ad Amleto, che era in effetti per uno come Schiller l'archetipo di tutti i giovani solitari e meditabondi. C'è però una differenza essenziale. Il carattere di Amleto rimane fondamentalmente inmoverso, con un'inclinazione a non rivelare i propri sentimenti fino alla fine. Perfino a Orazio confida la sua ira, ma non le sue sofferenze. Carlos, come il Maggiore Ferdinand di Kabale und Liebe, ha un carattere franco e impulsivo ed è fin proppo pronto a confidarsi con chiunque sia disposto a dirgli una parola gentile. Soltanto con il Dura d'Alba e con l'astuto gesuita Domingo mantiene la sua amletica indifferenza. Per un'epoca che aveva il culto della sensibilità Carlos esercitava lo stesso tipo di attrazione del Werther di Goethe, Sembra che Beethoven fosse fra i suoi ammiratori, almeno a giudicare da due citazioni scarabocchiate sugli album personali dei suoi amici (si ricordi che anche lui odiava il padre). Gli si può attribuire una certa dose di credulità per la sua fedeltà canina nei confronti di Posa, dal quale ha tutte le ragioni per credere di essere tradito, e soprattutto per il modo passivo e autoaccusatorio in cui viene espressa. Ma per Verdi la mitezza di carattere di Carlos è della massima importanza, perché gli permise di creare quello che è, a parte certe anticipazioni, soprattutto nell'Henri dei Vêpres Siciliennes, un nuovo tipo di tenore in cui lo schietto ardore della voce maschile acuta italiana è temperato da mezze luci e sottigliezze di emozioni e di stati d'animo che danno luogo ad una nuova ricchezza d'in-

Delle due donne schilleriane, Elisabetta è poco più di una santa di gesso, l'immagine tradizionale della virtù coniugale e muliebre che si ravviva soltanto quando deve difendersi dalle false accuse di Filippo. La Principessa Eboli, invece, è un personaggio a tutto tondo: orgogliosa, volitiva, appassionata, ca-

venzione musicale.

pace di grande fascino nel perseguire i propri fini. La lunga scena fra lei e Carlos in cui ciascuno si inganna sul conto dell'altro ha la stessa importanza di quella fra il Maggiore Ferdinand e Lady Milford in Kahale und Liebe. Spesso presente agli incontri fra Carlos e la Regina, Eboli si è convinta di essere lei stessa la causa dell'agitazione di Carlos, e lo invita perciò ad un incontro mediante un biglietto anonimo che Carlos suppone sia stato scritto da Elisabetta. Nel corso della loro conversazione la Principessa mostra a Carlos una lettera d'amore del Re Filippo. Carlos, esultante, se ne impossessa, non per rovinare la Principessa che ritiene essere innocente ma per mostrarla ad Elisabetta come prova dell'infedeltà del marito. Posa, dopo avergli fatto stracciare la lettera, gli apre gli occhi su ciò che ha fatto con un'incisiva descrizione della Principessa:

Marchese - La principessa d'Eboli ti ha letto in fondo all'anima, non c'è dubbio, ella è penetrata nel più profondo segreto del tuo cuore. Ma tu l'hai gravemente offesa, ed ella domina il re... Carlo (con fiducia) - Ella è virtuosa. Marchese - Lo è per egoismo d'amore. Credo di conoscere molto bene questo tipo di virtù, così lontano da quell'ideale che, concepito con grazia altera, nel materno suolo dell'anima, germoglia liberamente e abbonda di fiori e di frutti senza l'ajuto del giardiniere | Questo, invece, è un ramo esotico, nutrito artificiosamente di sole e di calore, sotto un cielo men dolce, risultato dell'educazione, o di un principio, chiamali come vuoi: innocenza acquisita, insomma, strappata con astuzia e dopo dure lotte al sangue bollente, e accuratamente messa in conto al Cielo che l'esige e la premia. Giudica tu stesso: potrà essa mai perdonare alla regina che un uomo sia passato davantì alla sua virtù così duramente conquistata per consumarsi in vani ardori per la moglie di Filippo?

L'analisi di Posa del carattere della Principessa si rivela perfettamente corretta. Ferita dall'indifferenza di Carlos e indovinandone la vera causa, finisce per cedere all'insistenza di Filippo con il caloroso incoraggiamento di Padre Domingo, scas-

sina il cofanetto dei gioielli della Regina e mostra a Filippo un medaglione dell'Infante come prova del suo adulterio. Tenterà poi, ma troppo tardi, di evitare le conseguenze della sua azione, ma, dopo aver reso piena confessione alla Regina, sarà scacciata dalla Corte. Siamo in presenza di uno di quei tipici caratteri ambivalenti che, a partire dal Trovatore, Verdi aveva imparato a calare nella voce di mezzosoprano, che è l'equivalente femminile di quella di baritono. E infatti disse a Faccio che dopo quella di Filippo la parte più importante dell'opera era quella di Eboli(26). Il problema più immediato che si poneva dinanzi ai suoi librettisti era quello di dare una forma operistica convincente allo sgangherato dramma schilleriano. Le loro prime idee sono contenute nella sinossi in prosa portata da Escudier a Sant'Agata, dove è ancora fortunatamente conservata. Le aggiunte le omissioni e le alterazioni sono molte, e sarebbe naturale attribuirle in primo luogo a Joseph Méry, che era lui stesso un drammaturgo e quindi capace di ideare soluzioni valide. In effetti, per la loro prima scena e per numerosi altri dettagli significativi nel corso dell'azione entrambi gli autori si ispirarono al Philippe II Roi d'Espagne, che era stato messo in scena senza successo al Théâtre de la Gaité di Parigi il 14 maggio 1846 (27). Il Prologo, intitolato "L'Etudiant D'Alcalà", si svolge nel palazzo reale di Saint Germain, dove un gruppo di giardinieri sta potando i cespugli in vista di una visita reale. Uno di essi, Maître lean, ha ricevuto da uno sconosciuto studente spagnolo che alloggia nella sua casa un mazzo di fiori da dare alla Principessa. Il mazzo contiene un biglietto che la invita ad un appuntamento. La Princinessa Elisabetta accetta l'invito, ma si dimostra un po' imbarazzata nei confronti dello studente perché è stata ufficialmente promessa in sposa all'Infante di Spagna. Lo studente le mostra allora un medaglione che contiene un ritratto del suo promesso sposo. Riconoscimento e reciproca dichiarazione d'amore. Lo studente Carlos in seguito si ritira all'arrivo del Re Enrico II con la sua corte. Il Re dice alla figlia che dopo le sue recenti sconfitte in battaglia tutte le sue speranze di pace con la Spagna si basano sul suo matrimonio con un membro della casa reale spagnola. A questo punto entra il Duca di Alba, che chiede la mano di Elisabetta per il suo signore. Filippo II. Per accontentare il padre Elisabetta acconsente con la morte nel cuore. Da qui all'Atto I del Don Carlos il passo è breve. Basta cambiare Saint Germain in Fontainebleau, i giardinieri in boscaioli e il Duca di Alba nel Conte di Lerma. Elisabetta si sottomette al suo destino per motivi umanitari piuttosto che filiali e il suo incontro con Carlos viene reso fortuito, cosa questa molto più sensata dello stratagemma immaginato da Cormon. Come se una principessa reale già promessa in sposa fosse disponibile ad incontrarsi in segreto con un giovane sconosciu-

In ogni caso, nella sua lettera a Perrin Verdi approvò senza riserve questa scena preliminare, che rende molto più chiara l'azione successiva e fornisce allo stesso tempo un fondo di reminiscenze musicali a cui attingere negli atti successivi. Il secondo atto della sinossi segue fedelmente l'ordine degli eventi del primo atto di Schiller, con una scena fra Carlos e Posa, che è appena ritornato dalle Fiandre, seguita da un dialogo triste e teso fra Carlos ed Elisabetta a cui Posa aveva aperto la via. Ragioni di economia, comungue, hanno imposto l'abolizione di Domingo e del Duca di Alba. la cui discussione con Carlos, che ha come risultato quasi un riavvicinamento fra padre e figlio, non trova posto nello schema dell'opera. Analogamente, la scena finale del primo atto schilleriano, in cui Posa e Carlos si giurano eterna amicizia, nell'opera viene inserita in modo sommario nel loro precedente

Il terzo atto della sinossi contiene due scene. Nella prima, Carlos va all'appuntamento con Eboli nella falsa convinzione che sia stata Elisabetta a convocarlo. Eboli scopre rapidamente la verità e giura, nel corso di una terribile scenata, sicura vendetta (nessun cenno viene fatto qui delle lettere che ha ricevuto da Filippo). Posa arriva e persuade Carlos a consegnargli un ritratto in miniatura di Elisabetta. La seconda scena è puro arand-obéra, e non deve niente a Schiller, ma un po' a Cormon. Essa ha luogo nei giardini di Aranjuez, dove Filippo ed Elisabetta stanno ricevendo l'omaggio dei loro sudditi dall'Italia alle Americhe. Quale scusa migliore di guesta per un balletto delle nazioni? Filippo si accorge poi che le Fiandre non sono rappresentate. Entrano i Deputati fiamminghi vestiti a lutto che implorano Filippo di risparmiare i loro compatrioti protestanti. Filippo respinge la loro richiesta con delle contumelie. Carlos scatta in loro difesa ed estrae la spada di fronte al padre che ne ordina l'arresto immediato. Nessuna delle guardie osa alzare un dito di fronte all'Infante e tocca a Posa convincerlo a rinfoderare la spada. Il sipario cala mentre il principe viene condotto via per essere imprigionato(28).

Nella prima scena del quarto atto, derivata liberamente dalla seconda scena del quinto atto di Schiller, Filippo, circondato dai suoi Grandi. compreso il Grande Inquisitore, sta deliberando sulla punizione da infliggere al figlio. L'Inquisitore richiede che sia consegnato al Santo Uffizio e accusa Filippo di mancare ai suoi doveri verso la Chiesa. Il Conte di Lerma implora pietà, ma il Re aggiorna la riunione senza rivelare le sue intenzioni. Entra la Regina in grande agitazione lamentando il furto della sua scatola dei gioielli. Un'adirata scena fra lei e Filippo è seguita, come nel dramma, dalla confessione e dall'allontanamento di Fboli

Il resto della sinossi tratta della morte di Posa mentre visita Carlos in prigione (IV, 2) e dell'incontro finale degli amanti (V). In contrasto con il dramma, Carlos è salvato dall'apparizione del nonno sotto le vesti di un monaco. Come abbiamo già notato, questo curioso espe-

diente fu approvato in quel momento da Verdi, anche se in segui. to ne trovò a ridire. Nel richiedere la reintroduzione delle scene Filip. po-Inquisitore e Posa-Filippo, Verdi dimostrò non soltanto di averletto il dramma originale, ma anche di condividere con gli "scapigliati" il desiderio di fare i conti con un materiale che veniva tradizional. mente considerato non operistico Entrambe le scene sarebbero state inserite, anche se non nei punti in cui compaiono nel dramma origi. nale. La prima anteriormente alla morte di Posa, e non dopo, come in Schiller, la seconda precede la débàcle tra Carlos ed Eboli, mentre in origine lo seguiva - alterazione questa, che confuse lo stesso Verdi in uno stadio dell'evoluzione dell'opera. La sua richiesta di una scena spettacolare come quella dell'incoronazione del Prophète (quanto lo aveva ossessionato quel coup de théâtre!) fu alla fine esaudita ponendo lo scontro di Filippo con i Deputati fiamminghi sullo sfondo di un incombente auto da fé (altra idea ripresa senza scrupoli da Cormon) (29).

Verdi rimase a Parigi fino alla metà di marzo del 1866 a lavorare con i suoi poeti. Il progresso del lavoro era lento e faticoso. Dalla metà di febbraio Mery fu costretto a letto dalla malattia che doveva condurlo dopo pochi mesi alla morte e Du Locle dovette perciò continuare da solo. Quando Verdi ritornò a Busseto il libretto era in sostanza completo. Soltanto l'atto finale aveva bisogno di alcune modificazioni, per effettuare le quali non c'era nessuna fretta. "Lavorate con tutto vostro comodo al quinto atto", scriveva a Du Locle in aprile, "ché prima d'arrivare là mi abbisogna tem-

po"(30). Nonostante il mal di gola che lo affliggeva così spesso durante la composizione, Verdi era riuscito a completare l'Atto I prima di lasciare Parigi, e se la scarsità di corrispondenza fra lui e Du Locle ci impedisce di sapere con precisione come esso e i tre atti successivi raggiunsero la loro forma finale a partire dalla sinossi in prosa, utili chiavi ei sono fornite dai tre abbozzi di libretto (i cosiddetti quaderni marrone, blu e rosa), annotati tutti minutamente, e talvolta modificati, dallo stesso Verdi, ciascuno dei quali rappresenta uno stadio successivo nella formazione del testo finale. Non tutti gli atti esistono in nutte e tre le versioni, perché presumibilmente Verdi perse o buttò via quelle parti degli originali che avevano bisogno di un'eccessiva revisione. In ogni caso, il libretto rosa - o almeno quella parte di esso che ci è rimasta — è chiaramente il niù tardo dei tre. I successivi passaggi dell'Atto I dalla sinossi in proca attraverso i libretti marrone, blu e rosa e i libri di prova dei cantanti fino al testo definitivo sono stati minutamente ricostruiti da Ursula Ciinther (31), Numerosi punti che emergono dal suo saggio saranno citati nel corso dell'analisi dell'opera. Per il momento ci limitiamo a notare la generale abbreviazione cui fu sottoposto il testo nelle mani di Verdi e il fatto che la forma della scena finale, nella quale Elisabetta prende la sua decisione irrevocabile, fu interamente opera sua e differisce considerevolmente dalle intenzioni originali dei librettisti.

te del 1866 Verdi si aprì lentamente la via attraverso i quattro atti restanti che erano stati tutti più o meno modificati secondo le sue richieste. Il duetto fra Posa e Filippo era stato attaccato alla fine dell'Atto ll rendendolo, come tutti sanno, estremamente lungo ("Non è un atto è una mezz'operal", aveva scritto Verdi a Escudier, "Poi il genere è sommamente difficile : la scena tra il Re e Posa mi ha fatto sputar i polmoni, e come questa, vi sono ben altre scenet")(32). In effetti. la scena in questione sarebbe costata al compositore tre versioni e quindici anni prima di trovare una forma che lo soddisfacesse veramente. Nell'Atto III il balletto era stato spostato nella prima scena, prima del duetto fra Carlos ed Eboli che si evolveva ora in un terzetto con l'arrivo di Posa, seguito a sua volta dall'incoronazione di

Durante la tarda primavera e l'esta-

Filippo e dalla scena con i Deputati fiamminghi, che era stata spostata nella piazza principale di fronte alla cattedrale di Valladolid e abbellita da cori contrastanti: soltanto nel libretto rosa si fa però menzione di un auto da fè e di una voce dall'alto che promette ai martiri una corona celeste. Poi, seguendo l'esempio dei Vêpres Siciliennes. la prima scena dell'Atto IV abbandona la spettacolarità per concentrarsi su un dramma di individui. sviluppato secondo uno schema perfettamente simmetrico: aria (Filippo), duetto (Filippo-inquisitore), quartetto (Filippo-Elisabetta-Eboli-Posa), duetto (Elisabetta-Eboli), aria (Eboli). Sembra che Verdi avesse raggiunto questo punto all'inizio di giugno, quando stava ormai lavorando a tutta velocità. "Circa otto giorni fa", scriveva a Du Locle, "vi scrissi, pregandovi di rifarmi il duatuor dell'atto IV, ma a quest'ora ho messo in musica quello che c'è ed anche questo quatuor è fatto. Soltanto ho bisogno di alcuni piccoli cambiamenti, che consistono in alcune parole ed in alcuni accenti: e ciò non solo per la musica ma più per dare maggior vita alla scena"(33). Abbozzò poi il teso dialogo fra Filippo ed Elisabetta in cui la Regina, lamentandosi del furto, si trova ad essere accusata di adulterio. Fu un'idea di Verdi quella di includere, traendolo da Schiller, il nobile rimprovero della Regina che fa perdere le staffe a Filippo :

Elisabetta — Come compiango vostra Maestàl Filippo — Compiangere? La pietà di un'adultera... (34).

A questo punto la Regina sviene. Verdi prescrive poi dei cambiamenti di metro nel concertato, preoccupandosi in particolare che Eboli non anticipi la confessione della sua colpa che costituisce il fulcro del suo duetto con Elisabetta. Cinque giorni dopo chiedeva un'estensione di questo stesso duetto: "[...] bisognerebbe aggiungere una strofa più calma per dar luogo ad un po' di canto" (35). ed i nuovo

ne abbozzava il testo, questa volta in italiano. Sfortunatamente, questo duetto il pubblico parigino non l'avrebbe mai ascoltato. Nella stessa lettera insisteva affinché il primo verso dell'aria di Eboli fosse "O don fatal et détesté" in luogo del "Que de pleurs brûle ma paupière" immaginato dal librettista. Ne risulta un cambiamento nello schema delle rime da a b a b in b a a b nella prima strofa soltanto e l'inserimento del verso un po' ozioso "Présent du ciel en sa colère!", con un sostanziale guadagno, però, in chiarezza e forza.

L'Atto V rivisto era giunto a Sant'Agata alla metà di giugno accompagnato da una nota entusiastica di Perrin. Era un tentativo coraggioso di risolvere il dramma su una nota di grande spettacolarità e di alta tensione emotiva molto lontana dal finale in tono minore del dramma in prosa. Il Carlos schilleriano a questo punto è ancora nel palazzo e in libertà (la spada gli è stata restituita dopo la morte di Posa). Egli riesce a penetrare negli appartamenti della Regina travestendosi da fantasma dell'Imperatore Carlo V, che si supponeva abitasse quell'ala del palazzo, ma soltanto per darle un casto addio. Dopo l'assassinio dell'amico i suoi sentimenti nei confronti di Elisabetta sono cambiati: tutte le tracce della passione sono svanite e d'ora in avanti egli si dedicherà alla causa per cui Posa ha sacrificato la sua vita, la libertà dell'umanità:

Carlos —... Voglio erigergli una lapide quale nessun re ebbe mai... Sulle sue ceneri fiorisca un paradisoi (36).

Sorpreso dal Re e consegnato all'Inquisizione, Carlos si comporta con stoica fermezza.

Nell'opera, invece, gli eventi avevano già preso un corso diverso dopo la morte di Posa. Il Re era arrivato a tempo debito alla prigione e aveva proclamato libero il figlio, dopodiché entrambi si erano uniti in un compianto sopra il cadavere di Posa accompagnato da un mormorio di simpatia dei Grandi. Ma all'improvviso si odono i rumori di un tumulto. Una folla inferocita irrompe nella prigione a chiedere la liberazione di Carlos dietro istigazione di Eboli sotto le vesti di un giovane che, nella generale confusione che ne segue, porta via Carlos - atto questo abbastanza inutile perché in quel momento l'Infante era già libero, ma Eboli non poteva saperlo. In effetti, si tratta di un altro degli episodi tratti dal Philippe II di Cormon, dove il capo della folla è, ancora più improbabilmente, la stessa Elisabetta. Sia nel dramma che nell'opera il tumulto è sedato dalla comparsa del Grande Inquisitore.

L'Atto V dell'opera si svolge perciò non più nel palazzo reale, ma davanti al monastero di San Giusto, la stessa scena dell'Atto II Carlos sta per partire per le Fiandre, ed è Elisabetta che ha corso quello che doveva essere per la Regina di Spagna il rischio mostruoso di incontrarlo in quel luogo per augurargli buona fortuna. L'abbozzo originale cominciava con un lungo "a solo" di Carlos in attesa dell'arrivo di Elisabetta. Du Locle lo fa seguire da un duetto di febbrilità tristaniana in cui il Principe, dopo aver dichiarato che il suo amore per lei era morto, la prende all'improvviso fra le braccia gridando "le t'aime, ie t'aime", mentre Elisabetta soccombe implorando il cielo di avere pietà di lei. E poi:

En vain le foudre gronde Sur nos fronts éperdus, Nos deux coeurs confondus Ont oublié le monde. O Dieui Juge éternel, Que ta sainte justice A jamais nous unisse Pour l'Enfer ou le Ciell

"[...] cette explosion d'une passion jusqu'alors si violemment contenue, me semble nécessaire à la fin du Drame", scrisse Perrin, "J'espère que Vous serez de mon avis" (37). Verdi non lo era. Nella sua risposta, abbozzata da Giuseppina nel suo solito stile pieno di tatto, enuncia le sue obiezioni, cominciando con l'"a solo" di apertura di Carlos - "C'est un bors d'oeurre qui n'est pas heureu-

sement placé dans un 5me acte. Le duo qui suit n'a rien gagné dans toute la première partie, et la fin en est devenue, permettez-moi de vous le dire, tant soit peu commune. Si on revien à l'amour on dépoêtise (passez-moi le mot) cette situation, qui dans la conception de Schiller est élévée et sublime! Dans ce moment le je t'àime, je t'àime, je ne l'aime pas de tout". Proseguiva poi criticando il seguito perché troppo lungo e forzatamente spettacolare. "Je n'aime pas la tirade de Carlos appellant l'Empereur, je n'aime pas les Seiqueurs de la Cour, et moins encore l'apparition de Charles V en toilette d'Empereur, entouré de Moines. L'imagination sera toujours frappée, voyant l'Empereur-moine seul, isolé: ensuite il ne faut pas laisser le témps à Philippe de trop reléchir comment et pourquoi Charles V apparaît, si c'est une ombre, ou un vivant etc. etc. A mon avis, si on tient à faire un peu de mise en scène, il n'y a qu'un moven: un choeur d'Induisiteurs, une sorte de iugement, mais rapide et violent"(38). Ancora una volta Verdi aveva abbozzato lo schema, che appartiene a quella linea di processi rituali che va dal terzo atto della Jérusalem all'ultimo del Falstaff. Carlos viene accusato dal Re di rubargli l'amore della moglie, dal Grande Inquisitore di eresia, di nuovo dal Re di fomentare la ribellione del paese. Dopo ciascuna accusa il coro degli inquisitori pronuncia il suo anatema-C'è poi un urlo generale con il quale viene ordinato l'arresto di Carlos. Nel momento in cui egli arretra verso la chiesa, si apre la porta e compare l'Imperatore, riconosciuto con terrore da tutti i presenti, che conduce all'interno. Questo piano sarebbe servito senza alterazioni per la prima versione dell'opera. L'aria del tenore indesiderata sembra fosse la lunga apostrofe che comincia con "O portiques muets" e che compare nel primo dei due testi alternativi riportati nel libretto rosa(39). I versi indicano un'intera aria ternaria à la française con un

sostituito nella versione definitiva Per il momento Verdi musicò sotto forma di "scena" libera la nuova e più breve alternativa fornitagli da Du Locle ("Proscrit, abandonné de tous"). Il testo parla essenzialmen. te di Fontainebleau e del ricordo delle speranze svanite, accompagnato da reminiscenze musicali an propriate. Il tutto venne in seguito ripreso nell'aria assegnata a Elisa. betta. Verdi arrivò a Parigi alla fine di luglio con tutta l'opera, ad ecce. zione dell'Atto V, pronta per essere trascritta nei libri di prove dei cantanti, Il viaggio era stato intrapreso dopo un attento esame di coscienza. Già da aprile si era mate. rializzata la probabilità di una guerra fra l'Italia e l'Austria. A maggio le truppe erano state ammassate lungo il Po e correvano perfino voci che il principe ereditario Umberto come gesto patriottico, stesse per fissare i suoi alloggiamenti a Sant'A. gata. La prima idea di Verdi fu quella di recarsi immediatamente a Parigi nel caso che Busseto dovesse venire a trovarsi sulla linea del fronte (40), ma presto, all'idea di abbandonare il suo paese nel momento del pericolo, ci ripensò e giunse perfino a prendere in considerazione la possibilità di chiedere a Perrin il permesso di stare in Italia più a lungo di quanto fosse previsto dal contratto. A tal fine consultò il suo amico deputato Giuseppe Piroli chiedendogli se motivi di patriottismo avrebbero giustificato la violazione della relativa clausola del contratto (41). La risposta di Piroli fu però categorica: non ci sarebbe stato nessun giovamento per il nome dell'Italia all'estero se il suo principale compositore avesse mancato alla parola data, inoltre, c'era una forte probabilità che Napoleone III intervenisse nuovamente in aiuto dell'Italia ed era perfino possibile che posticipasse l'anno dell'Esposizione Universale fino a quando le ostilità europee non fossero cessate, cosicché la richiesta di Verdi sarebbe stata inutile (42). Tuttavia, all'inizio di luglio la situazione si era risolta con la sconfitta italiana a Custoza,

aggravata dal disastro navale di Lis-

Soltanto Garibaldi, con la sua avanzata nel Trentino alla testa di un gruppo di volontari di cui facevano parte anche Faccio e Boito, riuscì a mitigare il senso di umiliarione degli italiani. Fortunatamente, la vittoria prussiana di Königgratz mise in ginocchio l'Austria. La pace fu conclusa con la cessione del Veneto all'imperatore dei Francesi, che a sua volta lo passò all'Italia dopo un plebiscito. Non era muesto il modo in cui Venezia aveva sperato di riconquistare la libertà. La conclusione rese Verdi furibondo. Da Genova scriveva a Escudier: "Vedete che il quadro non è bello, e l'avvenire si presenta ben nero! In questo stato di cose. come volete che io mi senta l'animo di venire a Parigi? - Nelle piccole. come nelle grandi cose, è sempre in nuesto caso, non può essere che uno, lo scioglimento del contratto coll'Opéra. Domandatelo a Mr Perrin, e se egli ve lo concede, io lo riservo come un favore di cui sarò gratissimo"(43). Contemporaneamente scrisse di nuovo a Piroli per chiedergli che cosa avrebbe dovuto fare nel caso in cui la sua richiesta fosse stata respinta. La risposta del deputato non ci è pervenuta, ma evidentemente Verdi non ritenne di dover insistere. Dopo aver ricevuto il rifiuto di Perrin (presumibilmente per telegramma) scrisse a Escudier annunciandogli la sua partenza per Parigi e pregandolo di dare istruzioni al proprietario della casa sugli Champs Elysées che ancora teneva in affitto affinché facesse battere per bene i tappeti prima del suo arrivo perché la polvere avrebbe avuto un effetto disastroso sulla sua gola (44).

Dopo aver consegnato alla direzione dell'Opéra i primi quattro atti, Verdi si recò per poche settimane nella stazione termale di Cauterets, sui Pirenei, in parte per curarsi la salute e in parte per terminare l'opera in pace e tranquillità. Durante la sua assenza, all'Opéra si stava recitando una delle solite commedie. Belval, il basso scritturato per la parte del Grande Inquisitor, fu deluso nel vedere che il suo ruolo era meno importante di

quello di Obin (Filippo II) e accusò Perrin di aver violato il contratto. che prevedeva una parte principale. Perrin replicò causticamente che, se Verdi aveva deciso di scrivere un'opera con due bassi principali, ciò non aveva nulla a che fare con il contratto di Belval. Questa risposta non soddisfece però il cantante, che non soltanto si rifiutò di presentarsi alle prove, ma intentò anche causa alla direzione. Il tribunale decise di invitare il compositore Ambroise Thomas ad esaminare lo spartito e a dire se quello del Grande Inquisitore poteva essere considerato un ruolo principale. Verdi si infuriò quando queste cose gli vennero riferite e scrisse a Escudier che lo spartito del Don Carlos era ancora di sua proprietà e che lo avrebbe ritirato a chiunque fosse stato concesso di esaminarlo senza il suo permesso (45). Date queste circostanze. Thomas prudentemente si ritirò. Il tribunale si rivolse allora al critico e compositore Ernest Reyer, ma anche lui declinò l'invito. Infine un certo Duprez accettò l'incarico, che rimase tuttavia lettera morta perché Verdi continuò a rifiutare il consenso dell'esame della sua musica. Belval nel frattempo era stato sostituito da David, a cui era stato assegnato in origine il ruolo del Monaco/Carlo

Due lettere a Du Locle dell'inizio e della metà di settembre (46) ci parlano di ulteriori cambiamenti e aggiustamenti, i più importanti dei quali riguardano il terzetto fra Posa Elisabetta ed Eboli nella seconda scena dell'Atto II. Verdi aveva promesso di effettuarli al suo ritorno a Parigi perché a Cauterets non aveva con sé lo spartito completo. La versione originale del terzetto è stata ricostruita nelle sue grandi linee sulla base dei libri di prova e nuò essere consultata in articoli di Andrew Porter e Ursula Günther (47). Molto più breve della versione definitiva, il suo unico interesse sta nel fatto che Eboli incoraggia la regina a ricevere il figliastro, il che sarebbe certamente stato nello spirito di Schiller, ma soltanto se avesse dovuto essere presente alla con-

versazione la stessa Eboli (che immagina sempre che le udienze di Carlos con la Regina siano semplici stare in sua compagnia). Il leggiadro tema che in seguito accompagnerà il breve dialogo fra Posa ed Eboli è qui soltanto accennato, mentre la romanza di Posa "L'Infant Carlos, nostre espérance" è del tutto assente. Il suo succesivo inserimento fu senza dubbio dovuto non tanto a considerazioni drammatiche quanto al valore di Faure come baritono lirico, ma si trattò di una concessione fortunata perché la sera della "prima" il pezzo fu bissato. Le altre modifiche riguardano l'Atto V. Il finale doveva essere accorciato e le accuse contro Carlos rese più esplicite. I dubbi iniziali circa la capacità di Morère di sostenere il ruolo del personaggio da cui l'opera traeva il titolo non eano affatto svanite e. anche se per il momento gli fu conservato il suo "a solo", il duetto seguente con Elisabetta fu centrato essenzialmente fin dall'inizio sul soprano, ma anche guesta idea fu modificata dopo che l'"a solo" del tenore venne elimi-

In verità, i problemi legati alla formazione del cast erano stati più grandi del solito. Per il ruolo di Eboli era stato proposto originariamente il giovane contralto Rosine Bloch. Al fine di conservarle i suoi mezzi per l'occasione. Perrin l'aveva dispensata dalla parte di Fidès nelle repliche del Prophète e sostituita con Pauline Guévmard-Lauters, un soprano di ampia estensione vocale che aveva creato Leonora in Le Trouvère nel 1857. La cantante si comportò così bene alle prove che Perrin suggerì a Verdi che : "Si elle prend résolument les rôles de mezzo grave vous pourriez peut-être sans changer la tessiture du rôle d'Eboli, lui confier ce rôle, et nous y gagnerions d'avoir deux artistes éprouvées et une distribution de rôles de femme toutà-fait hors ligne"(48). La risposta di Verdi fu cauta: "Si vous ne craignez pas que de la rivalité entre Mme Sax et Mme Gueymard ne sort aucun embarras, rien de mieux de Mme Gueymard pour le rôle

episodio centrale organizzato libe-

d'Eboli. C'est vrai que les morceaux écrits jusqu'à présent dan le 2e et 3e acte, seront peut-être un peu bas. mais si le rôle de Fidès dans le Prophète lui convient. Elle pourra parfaitement bien chanter Eboli. Pour le moment je crois prudent de ne pas lui en parler"(49). Perrin scrisse ancora suggerendo a Verdi di ascoltare Mme Guévmard-Lauters nel Prophète una volta giunto a Parigi prima di prendere la decisione definitiva. A tempo debito Verdi lo fece e accettò il cambiamento proposto. Fu però soltanto all'inizio delle prove che si rese conto che dopo tutto alcune trasposizioni e aggiustamenti erano indispensabili per la nuova Eboli. creando in tal modo un problema per tutte le Eboli da allora ai nostri giorni. Quelle che sono in grado di cantare la "Canzone del Velo" nell'Atto II trasposta di un tono più in alto per Mme Guévmard-Lauters sono di solito prive di efficacia in "O don fatal", e viceversa. La versione originale del primo brano, in Sol maggiore, può essere letta nel libro di prove di Mme Guévmard-Lauters, ma senza parti orchestrali di accompagnamento. Dalla stessa fonte possiamo renderci conti di quanta fatica sia costato a Verdi l'adattamento dei due pezzi ai mezzi della sua nuova Eboli. La "Canzone del Velo" contiene non meno di cinque cadenze alternative e una nuova frase finale. sempre in Sol maggiore ma più adatta alla tessitura più alta di Mme Guéymard. "O don fatal" subì tre trasformazioni prima di raggiungere la sua forma finale, come se il compositore fosse combattuto fra il desiderio di esibire l'intera estensione della voce della cantante e la determinazione di tenere il dramma in movimento. Nella seconda delle versioni scartate ci sono tracce di "cabalettismo" che scompaiono completamente dal prodotto finale (50). Si trattò senza dubbio di un compito penoso e imbarazzante per tutti coloro che vi furono coinvolti. In effetti. il 18 ottobre Verdi disertò del tutto una prova, «surtout", disse Du Locle a Perrin, "ennuyé de la petite grimace que fait

Mme Saxe à propos des arrangements executés pour Mme Gueymard (51). Non c'è dubbio che questo fu uno dei fattori determinanti per l'eliminazione finale del duetto fra le due donne.

«Si va avanti", scriveva Verdi ad Arrivabene, "ma, come sempre a l'Opéra, a passi di lumaca"(52). Anche Giuseppina brontolava contro le "tartarughe dell'Obéra" e il fatto che "discutono ventiquattr'ore per decidere se Faure o la Sasse etc.. devono alzare il dito o tutta la mano"(53). Non era certo un'esagerazione. In quell'istituzione profondamente conservatrice l'autorità del direttore d'orchestra si era aperta la via ancora più lentamente che in Italia. Fino al suo licenziamento avvenuto nel 1853 Dietsch era solito dirigere dal posto del primo violino. E possibile che il suo successore. Hainl, usasse una partitura, ma non era né un Costa né un Mariani. La coerenza dell'insieme veniva assicurata da un numero senza fine di prove e, quanto più la musica diventava con gli anni elaborata e i meccanismi del palcoscenico ingegnosi (a partire dal 1867, era disponibile una forma primitiva di luce elettrica senza filamento per ottenere effetti speciali), tanto più lungo diventava il tempo necessario per montare un'opera (54). Di conseguenza, al momento della "prima" ogni spontaneità era andata perduta. Questo era uno dei temi favoriti delle lamentele di Verdi. insieme a quello delle critiche a cui veniva sottoposta un'opera nuova quando era ancora in uno stadio preparatorio.

Nei vostri teatri musicali - scriveva a Du Locle tre anni dopo - [...] vi sono troppi sapienti! Ciascuno vuol giudicare a norma delle proprie cognizioni, de' suoi gusti e, quel che e peggio, secondo un sistema, senza tener conto del carattere e dell'individualità dell'autore. Ciascuno vuol dare un parere, Vuol emettere un dubbio, e l'autore vivendo per molto tempo in quell'atmosfera di dubbi, non può a meno, a lungo andare, di non essere un po' scosso nelle sue convinzioni, e finire a correggere. ed aggiustare, o, per meglio dire, guastare il suo lavoro: in questo modo si trova alla fine, non un'opera di getto, ma un mosaico, e sia pur bello quanto si voglia, ma sempre mosaico. — Mi si on porrà che all'Opéra avvi una filza di ca. pi-d'opera fatti in questo modo. Sian pure capi-d'opera, ma siami permesso di dire che sarebbero ben più perfetti se non vi si sentisse di tratto in tratto la bezza e l'addiustatura. Nessuno negherà certamente il genio a Rossini: ebbene malgrado tutto il suo genio, nel Guil laume Tell si scorge questa fatale atmosfera dell'Opéra, e qualche volta, benché più di rado che negli altri autori, si sente che vi è qualche cosa di più, qualche cosa di meno, e che l'andamento non è così franco e sicuro come nel Barbiere

Il fatto che per il Don Carlos i maestri del coro fossero Léo Delibes e Victor Massé non doveva certo essere stato di grande consolazione per Verdi.

Un po' di più qui, un po' di meno là - in questo modo il Don Carlos prese lentamente forma durante gli ultimi mesi del 1866, mentre il balletto doveva ancora essere composto. Era stata aggiunta la romanza di Posa e il terzetto che la precede era stato ampliato. La breve scena di Carlos all'inizio dell'Atto V era diventata una grande aria per Elisabetta. Non c'era dubbio che qualche cosa doveva essere eliminato. Il primo pezzo a essere scartato fu il duetto fra Elisabetta ed Eboli nell'Atto IV. Possiamo soltanto cercare di indovinare i motivi ma, a parte i possibili dissapori fra le due primedonne il pezzo insisteva su quello che per un pubblico borghese dell'Ottocento era uno degli aspetti più problematici della vicenda: l'adulterio di Eboli con il Re. Nell'epoca romantica, un uomo che fa a pezzi pubblicamente il suo cuore in un'aria come "Elle ne m'aime pas" avrebbe perso immediatamente la simpatia del pubblico se fosse stato fin troppo chiaro che se la intendeva contemporaneamente con un'altra donna. Era tuttavia difficile non menzionare del tutto il loro legame, perché la sua ammissione da parte di Eboli è il motivo della sua cacciata dalla corte. Di conseguenza, il periodo in cui era avvenuto viene lasciato prudentemente nel vago nell'opera e anche oggi ci sono di quelli che

eredono che fosse già finito al momento del matrimonio di Filippo e si chiedono perché Elisabetta dovesse punire la sua dama di comnagnia per una colpa così remota. Nella versione originale della loro scena Eboli cominciava con il confessare che amava Carlos e che Carlos l'aveva respinta, al che la Regina diventava tutta compassione sororale e si univa a lei in un esteso cantabile. Ma quando Eboli menzionava la sua relazione con il Re, Flisabetta lasciava la stanza senza una parola ed era il Conte di Lerma che giungeva ad offrire ad Eboli la scelta fra l'esilio e il convento. Tagliando il duetto formale Du Locle andò ancora più sul sicuro. Di conseguenza, l'Elisabetta del 1867 non ascolta mai l'intera confessione: la notizia che Eboli ama Carlos è sufficiente a indurre la Regina a licenziarla, ma per lo meno lo fa di persona riprendendo il testo assegnato in precedenza a Lerma. A questo nunto non c'e più nulla che dimostri che Eboli e Filippo fossero fra di loro niente di più che suddito e sovrano, e di conseguenza la maledizione da parte di Eboli della sua bellezza risulta singolarmente priva

di motivazioni. Il secondo brano espunto fu il duetto fra Carlos e Filippo che seguiva la morte di Posa. Anche in questo caso non ne viêne data la ragione, ma non c'è dubbio che le proteste di Faure per il fatto di dover giacere così a lungo sotto forma di cadavere devono averci avuto a che fare. Infine, uno scambio di battute fra Elisabetta ed Eboli durante la "sommossa" venne tagliato, forse di nuovo allo scopo di diminuire i disagi di Faure che doveva rimanere al suolo fino al calare del sipario. Alla metà di dicembre Verdi si azzardò a scrivere ad Arrivabene che l'intera partitura dell'opera era stata completata, ad eccezione del balletto, e che sarebbe probabilmente andata in scena alla metà di gennaio. In realtà. Verdi era stato troppo ottimista preventivando due soli mesi. Il balletto era stato affidato ad Arthur Saint-Léon, marito della ballerina Fanny Cerrito e futuro coreografo di Coppelia. L'idea di un balletto delle nazioni era da lungo tempo stata scartata in favore di un dramma allegorico danzato degno dell'età barocca che avrebbe, per di più, dato tutto lo spazio all'uso della luce elettrica. Esso comincia con la vecchia storia del pescatore che capita in una profonda e smisurata grotta dell'oceano costellata di gemme. Furibondo per questa audacia, il Re delle Onde, Korail. lo condanna ad essere precipitato in un remoto abisso. Ma la sentenza non sarà mai eseguita, perché il pescatore è in realtà un genio che si trasforma immediatamente in un paggio della corte del Re Filippo II. È venuto, racconta, a cercare la più bella perla dell'universo per offrirla al suo reale padrone. Il dio ordina che tutti i tesori del mare siano versati in una conchiglia. E la conchiglia si trasforma in un magnifico carro su cui fa la sua apparizione Elisabetta di Valois in tutta la sua eleganza e bellezza: la gemma più preziosa di tutte. Alla fine non sarà Elisabetta ad apparire, ma non precorriamo i

Sfortunatamente, nell'autunno del 1866 Saint-Léon era sotto contratto con il Teatro Imperiale di Pietroburgo e doveva rientrare a Parigi a dicembre, ma, nonostante un gran numero di telegrammi urgenti di Perrin, non poté lasciare la Russia prima della metà di gennaio. E così, per la terza volta, la coreografia di un balletto di Verdi fu affidata a Lucien Petipa, nelle cui mani sembra che lo scenario abbia subito un piccolo cambiamento. Il pescatore non è più un genio e il paggio di Filippo è interpretato da un ballerino completamente diverso. la cui tempestiva entrata salva il pescatore dal suo destino. Korail cambia sesso, diventando la Regina delle Acque, e lo stesso balletto acquista il titolo di La Pérégrina con una chiara allusione a una famosa gemma un tempo di proprietà di Filippo II e all'epoca dell'opera in possesso dello stesso Napoleone III (56). Le brevi annotazioni sull'autografo di Verdi sembrano però basarsi sul programma originale quale era stato sottoposto alla censura l'11 febbraio, piuttosto che sul libretto stampato, e in uno o due punti è materia di congettura che cosa accada e durante quale passo musicale.

Dettagliati abbozzi conservati alla Bibliothèque de l'Opéra (57) testimoniano delle cure che Verdi dedicò a questa che è la meno nota delle sue partiture di balletto. La prima prova ebbe luogo il 17 febbraio, seguita una settimana dopo dalla prima prova generale dell'intera opera. La durata musicale risultò essere di tre ore e quarantasette minuti, diciassette minuti più dell'Africaine. Un corrispondente anonimo della "Gazzetta Musicale di Milano" di Ricordi era o presente alla prova o in confidenza con l'autore. Nel numero del 3 marzo così riferiva:

Incominciato alle 7 della sera, lo spettacolo è finito verso la mezzanotte (58). Vero è che gli intermezzi o mtr'àctes han durato più del regolare, ma anche raccorciandoli il più possibile. l'opera sarebbe di 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 andare oltre la mezzanotte, perché 'ultima partenza delle ferrovie suburbane e quella pei dipartimenti limitrofi è a mezzanotte e trentacinque minuti. Per comodo di coloro che abitano i sobborghi o i dintorni di Parigi, bisogna dunque raccorciar lo spettacolo, tànto da non fargli oltrepassar la mezzanotte Nè può anticiparsi l'ora dell'alzata del sipario, perché non si vuol precipitar il desinare della gente che va all'Opéral Tutte queste considerazioni, o piuttosto tutte queste servitù, per non dir schiavità, han suggerito al compositore, gli hanno anzi imposto, di raccorciar di un quarto d'ora la, durata della musica

Un bel duetto fra Elisabetta ed Eboli se ne era già andato, continuava il cronista, e aggiungeva che questo tipo di macello era un compito ingrato per il compositore che era giustamente orgoglioso della rapidità d'azione e dell'assenza di oziose ripetizioni.

Il problema fu risolto essenzialmente cassando l'introduzione

all'Atto I, che conteneva un coro di boscaioli e delle loro mogli e la prima apparizione di Elisabetta. La riduzione fu completata tagliando un breve "a solo" di Posa nella prima scena dell'Atto II («l'étais en Flandre") e parte del duetto fra Filippo e Posa — operazione chirurgica, questa, altrettanto maldestra del taglio del duetto Elisabetta-Eboli, perché presenta Filippo che è sul punto di confidarsi con Posa e poi non lo fa. Fu la scoperta di quest'ultimo passo da parte di David Rosen, non nell'autografo ma nella partitura manoscritta della Bibliothèque de l'Opéra, che doveva condurre alla riscoperta di tutta la musica eliminata (otto pezzi in tutto, comprese un paio di ripetizioni) la cui esistenza era rimasta completamente ignota agli studiosi di Verdi fino a quel momento (60).

Rimaneva un ulteriore ostacolo: la censura imperiale, che diede il suo responso il 28 febbraio, sollevando obiezioni su parti dell'appello di Posa al suo sovrano e scuotendo la testa circa il trattamento del Grande Inquisitore ("Une telle scène comme satire de l'absolutisme religeux peut trouver pleine faveur sur la terre classique de la réforme. En sera-tilt-il de même pour nous qui n'avons pas les mèmes raisons d'y applaudir?")(61). Nel frattempo l'archivista dell'Opéra Charles Nuitter, aveva preparato una difesa copiando alcuni passi che difficilmente avrebbero potuto essere considerati meno audaci, tratti dal Pierre de Médicis del principe Poniatowski che era stato eseguito integro all'Opéra nel 1860. I suoi argomenti vennero presumibilmente ritenuti fondati perché in definitiva nessun tentativo fu fatto di alterare il testo di Méry e Du Locle.

"leri sera Don Ĉarlos", scrisse Verdi ad Arrivabene il 12 marzo, "Non fu un successo!! Non so cosa sarà in seguito, e non mi sorprenderei se le cose cangiassero. Stassera parto per Genova" (62). Prima di partire autorizzò un ulteriore taglio che consentiva alla seconda scena dell'Atto IV di terminare con la morte di Posa. Un fiume di lettere e di telegrarmmi da Parigi lo rassicurarono grarmmi da Parigi lo rassicurarono.

e gli incassi del botteghino rimasero soddisfacentemente alti. D'altro lato, il numero delle rappresentazioni non superò nell'anno le quarantatré, soltanto tre in più del numero stipulato nel contratto dei Vêpres Siciliennes (63). I resoconti di alcune delle recite successive, comparsi sia su "The Musical World" che sul "Journal de la régie", parlano di pesanti tagli, dell'inadeguatezza della voce di Morère e dell'esecuzione noiosa e svogliata da parte di Mme Sass. Un flautista burlone aveva trovato il tempo di scribacchiare sulla sua parte:

Verdi d'une nouvelle pièce A l'Opéra vient de faire abandon C'est un bien triste Don Car l'OS ne vient guère à la caisse (64).

Dopo il 1869 il Don Carlos scomparve dall'affiche dell'Opéra fino ai tempi moderni

L'accoglienza da parte della critica era stata mista. Théophile Gautier nel "Moniteur" aveva dato la sua approvazione: Ernest Rever del "Journal des débats" era entusiasta. C'erano però altri che ritenevano che il compositore del Rigoletto avesse imboccato una strada sbagliata. E tipica l'osservazione citata dal critico Filippo Filippi: "[Verdi] est trop sorti de lui et il n'est pas assez entré dans les autres"(65). Il giovane Bizet, che ammirava con atto il cuore il Trovatore e il Ridoletto, ampliò questo stesso tema: "le sors de Don Carlos. C'est très mauvais. [...] Pas de mélodie, pas d'accent, cela vise au style, mais cela vise... seulement" (66). E altrove: "Verdi n'est plus italien, il veut faire du Wagner... [...] Il n'a plus ses défauts, mais aussi plus une seule de ces qualités..." (67). "Infine" osservava Verdi con scherno, "sono un Wagneriano quasi perfetto. Ma se i critici avessero fatto un po' più d'attenzione, avrebbero visto che le stesse intenzioni vi sono nel terzetto dell'Ernani, nel sonnambulismo del Machet ed in tanti altri pezzi et etc. Ma la questione non stà nel sapere se appartiene il D. Carlos ad un sistema, ma stà nel sapere se la musica è buona o cattiva" (68). C'era però almeno

un musicista eminente che non aveva dubbi su questa partitura. "Direte a quest'ultimo [Verdi]", scriveva Rossini a Tito Ricordi, "che se ritorna a Parigi si faccia pagar molto essendo egli il solo in grado di comporre un Grand-opéra (che gli altri colleghi mel perdonino)" (69) La versione italiana di Achille de Lauzières era stata intanto preparata nell'autunno precedente. Offren. dola insieme ai diritti italiani a Tito Ricordi, Verdi tentò ancora una volta di insistere perché questa non fosse resa disponibile senza alcune clausole di salvaguardia, come la casa rivale dei Lucca era riuscita ad imporre per le molte opere straniere di cui deteneva i diritti e che stavano ora inondando la penisola "Lucca", aveva detto Verdi, "è un Editore Bourgeois che s'abbassa fino a curarsi delle mercanzie acquista. te - ohibò - Che prosal Un Editore aristocratico le lascia massa. crare sussurrando superbamente: non ci curiam di lor- ma guarda e passa"(70). La lettera fu scritta dopo un'esecuzione particolarmente infame della Forza del Destino a Cienova. Per Verdi. Don Carlos deve aver assicurato un trattamento molto diverso. In primo luogo "[...] dovrà essere eseguito intieramente come verrà eseguito la prima volta all'Opéra di Parigi. Il D. Carlos è un'opera in cinque atti con balletto. ma se ciò nonostante le Direzioni dei teatri d'Italia amassero unirvi altro ballo ciò dovrà essere o prima o dopo l'opera data intieramente: giammai nel mezzo dell'opera, secondo l'uso barbaro dei nostri tempi". Il cast richiedeva l'ingaggio di due "prime donne di gran cartello" (Elisabetta ed Eboli), un "gran tenore" (Carlos), un "gran baritono" (Posa), due "primi bassi" (Filippo e l'Inquisitore) e un "buon comprimario basso" (Monaco/Carlo V) Era inoltre essenziale un'orchestra aumentata (cioè, con quattro fagotti e cornette, oltre alle trombe)

Tuttavia la prima esecuzione in italiano non fu data in Italia, ma alla Royal Italian Opera House del Covent Garden il 4 giugno 1867 sotto la direzione di Sir Michele Costa. Si dice (sulla base di fonti non del tutto certe) che fino a quel momento Costa fosse stato ostile a Verdi e alla sua musica, tanto da aver impedito l'esecuzione dell'Inno Alle nazioni all'Esposizione del 1862. Poiché lui stesso aveva composto un Don Carlo nel 1844, era proprio questa l'occasione in cui ci si poteva aspettare che avrebbe dato sfogo al suo rancore. Invece, superò sé stesso, tanto che Verdi scrisse allegramente al suo editore francese : Dunque è un successo quello di Londra? E se è così, cosa diranno quelli dell'Opéra vedendo che si monta uno spartito a Londra in 40 giorni quando per loro son neceseari quattro mesi?! Del resto non mi dite nulla di nuovo dichiarandomi che Costa è un gran Direttore e che la musica Militare è migliore di quella di Sax. Tutte le musiche sono migliori di quella di Saxi Non mi sorprende neanche il bis dei pezzi. Ciò potrà sembrare strano a Parigi, ma io m'immagino l'effetto che può produrre il terzetto eseguito da tre che abbiano il ritmo. Oh, il ritmo è lettera morta per gli esecutori dell'Opéra. Due cose mancheranno sempre all'Opéra: il ritmo e l'entusiasmo" (72), e continava attaccando il bon doût francese, il comme il faut, e così via. Scriveva anche a Costa per esprimergli la sua gratitudine, che sarebbe tuttavia stata più tiepida se avesse saputo in che modo Costa aveva presentato l'opera. L'Atto I era stato eliminato del tutto, così come il balletto, anche se era stata mantenuta la scena in cui Elisabetta ed Eboli si scambiano le maschere. Il duetto fra Filippo e l'Inquisitore era stato accorciato di quattro versi, della grande aria di Elisabetta nell'Atto V erano rimaste soltanto parti dell'episodio centrale e della ripresa, mentre l'aria del tenore solo ("Io la vidi") era stata spostata dall'Atto I all'inizio del terzetto dell'Atto III in cui Carlos riceve un biglietto di appuntamento da parte di Eboli (73). Nessuno di questi cambiamenti implicava mancanza di rispetto da parte di Costa. I tagli e gli spostamenti erano pratiche consuete al

Covent Garden, così come nella

maggior parte dei teatri d'opera europei, e rimasero tali anche durante il regime relativamente illuminato di Sir Augustus Harris negli ultimi anni dell'Ottocento. Ciò che è maggiormente degno di nota è quanto lo schema di Costa anticipi quello della stessa revisione verdiana del 1883. Tuttavia, guando venne informato dello spostamento dell'aria di Carlos. Verdi si irritò: "E un cantabile che può andar bene in principio dell'azione", scriveva a Camille Du Locle. "ma non quando l'azione è nel suo pieno". La sua soluzione successiva sarebbe stata più sottile e più idonea (74). Al contrario, la "prima" italiana data al Teatro Comunale di Bologna il 27 ottobre sotto la bacchetta di Angelo Mariani in assenza di Verdi non fece alcuna concessione né ai cantanti né al pubblico. Anche questo fu un successo immediato e fruttò al direttore opinioni entusiastiche: in effetti il critico Filippi giunse al punto di dichiarare che con puri mezzi artistici Mariani aveva creato un proprio Don Carlos all'interno di quello verdiano (75) un fatto che sarebbe stato presto segnato con il gesso, insieme con gli altri misfatti di Mariani, sulla lavagna dei buoni e dei cattivi del compositore (76). La "prima" romana del febbraio 1868 serve a ricordarci che la nuova Italia era ancora senza la sua vera capitale. - perché l'autorità papale vi regnava suprema insieme con un censore papale che cambiò l'Inquisitore in un Gran Cancelliere e il Monaco/Imperatore in un "Solitario". La rappresentazione di Milano del mese seguente è soprattutto importante per una serie di lettere scritte da Verdi al direttore Alberto Mazzucato circa l'interpretazione musicale (vi faremo riferimento nel corso dell'analisi musicale dell'opera)(77), Però, nonostante questa ed altre prestigiose rappresentazioni in tutta la penisola, gli italiani furono lenti ad innamorarsi del Don Carlos. Presto vennero eliminati il balletto e successivamente l'atto di Fontainebleau (78). Era inoltre inevitabile che Don Carlos non riu-

ne ha tutta la grandeur senza possederne la lunghezza e la difficoltà. La prima rappresentazione napoletana del 1871 fu chiaramente un fiasco, nonostante i tentativi del fedele De Sanctis di simulare il contrario. La spiegazione di Verdi era semplice: "Tornate alle Cavatine. Voi non avete nissuno, nissuno, Nissuno, degli elementi che sono necessari per eseguire le grandi opere" (79). Dopo un pronunciamento così categorico sarebbe naturalmente toccato a Giuseppina suggerire con delicatezza che suo marito sarebbe forse stato disposto ad andare a Napoli l'anno successivo per sovrintendere ad una messa in scena, purché gli fosse assicurato un cast adatto (80). Ciò avvenne nella stagione di carnevale del 1872-73 con i ruoli femminili ricoperti dalla coppia che sarebbe presto diventata abituale, formata da Teresa Stolz e Maria Wald-

Verdi colse questa occasione per riparare ad alcuni dei danni provocati dal taglio forzoso del duetto Filippo-Posa. Scriveva a Giulio Ricordi: "...Rifarò una gran parte del Duetto dei due Bassi che chiude l'atto secondo e questo bisogna metterlo in tutte le partizioni, riduzioni, perché è più corto, e più vivo dal lato scenico" (81). Per i nuovi versi si rivolse ad Antonio Ghislanzoni (82). Eliminò anche due movimenti dal duetto Carlos-Elisabetta dell'Atto V. Si sarebbe poi pentito di entrambe le modificazioni, che tuttavia rimasero in tutti gli spartiti vocali dell'opera stampati nei dodici anni successivi. Le fortune del Don Carlos continuavano comunque a deludere le speranze del compositore. Le rare volte che l'opera veniva rappresentata, era sottoposta a quelle deturpazioni contro le quali Verdi aveva combattuto per anni. Una lettera all'agente di Ricordi. Tornaghi, ci dice che a Reggio Emilia nel 1874 Antonietta Fricci aveva sostituito alcuni brani della sua parte con altri tratti da Les Huguenots e dal Macbeth (83). Non c'è perciò da meravigliarsi se, quando Faccio gli riferì del successo di una ripresa alla Scala nella stagione di carnevale del 1878-79, Verdi rispose in tono sarcastico:

...] poiché lo dite, credo al successo malgrado la mia diffidenza e la mia costante opinione che il termometro del successo viene solo indicato dalla prosaica cassetta alla 5ª o 6ª rappresentazione. lo dubitavo, sapendo che il teatro non era pieno la prima sera, che era vuoto la seconda, 'e che si abbassarono, i prezzi alla terza. Dubitavo ancora sapendo che emerge sopra tutte la parte di Posa, parte episodica e puramente cantante, [...] nè il quartetto. nè l'aria d'Eboli nè quella di Posa hanno importanza principale, anche questi sono pezzi episodici, che possono suscitare un momentaneo interesse, ma che non lasciano impressioni. L'applauso è una cosa, l'impressione è un'altra, ed è l'impressione che fa riempire il teatro. So bene che i pezzi citati sono quelli che fanno andare più facilmente in visibilio i chiassoni delle prime file, che si divertono più che d'altro dello sgambettare degli artisti, si divertono dei propri strilli, del fracasso delle pro-

successo ieri sera, non bo più voce... bo rotto un paio di guanti... son io che ho provocato la quarta [...]

Dalle tirate nei confronti del pubblico, Verdi passava poi a quelle rivolte all'attuale stato del teatro in Italia.

È ammalato che si muore e che bisogna tenere in vita ad ogni costo. [...] Trovate opere buone o cattive (pel momento s'intende) basta che attirino gente. Voi direte che ciò non è degno. non è artistico e imbratta l'altare [dopo quindici anni non ha ancora dimenticato], non importa, netterete dopo. Se i teatri si chiudono non si aprono niù F se il D. Carlos non fa danari, mettetelo da parte e sollecitate il Roi de Labore. opera di molti pregi, opera attuale, non umana, adattissima in quest'epoca di verismo in cui non si fa nulla di vere, opera quasi sicura, tanto più se avete il compositore, che dolce di carattere com'è, e non troppo difficile, si acquisterà la simpatia degli esecutori, delle masse orchestrali e corali, e da questa e per questa quella del pubblico. Poi forestiero!... l'ospiTuttavia, entro un anno da questa tirata onnicomprensiva contro Boito, Massenet, il pubblico italiano e lo spirito dei tempi, sarebbe coniciata quella lunga marcia verso l'alto che avrebbe condotto dalla revisione del Simon Boccanogra ai picchi finali di Otello e di Falsuff. La revisione del Don. Carlos del 1882-84 fu uno scalino importante di questa ascesa.

L'idea di ridurre l'opera a proporzioni più maneggevoli emerge per
la prima volta in una lettera del
1875 all'insegnante di canto Salvatore Marchesi, che agiva da intermediario fra Verdi e l'impresario
viennese Jauner circa un'eventuale
rappresentazione al Kärtnerthor
Theatre. "... Non ho ancora risposto
alla Casa Ricordi a proposito del
D. Carlos; ciò nonostante me ne sono seriamente occupato. Trovo assai difficile farvi dei tagli, a meno di
fare quanto si usa da molti maestri
concertatori, che io chiamerei scor-



La prima di Don Carlos al Covent Garden (1867): La grande Piazza davanti alla Cattedrale di Valladolid. Londra, Archivi del Covent Garden.

non voglio fare come costoro. per ridurre quest'opera a proporzioni più ristrette, bisognerebbe aver tempo di studiarvi un po' sopra e fare quanto feci per la Forza del Deetino..."(85). Sarebbero tuttavia paseati sette anni prima che l'argomento fosse di nuovo menzionato, questa volta da Muzio in una lettera a Giulio Ricordi. Verdi stava per arrivare a Parigi per aiutare a ridurre la confusione, circa i suoi diritti francesi, causata dalla bancarotta e dalla morte di Léon Escudier, sotto la cui direzione il Théâtre des Italiens era fallito, il suo edificio era stato raso al suolo e il suo direttore d'orchestra, lo stesso Muzio aveva perso il lavoro, "Al mesito mio per il D. Carlos", scriveva Muzio "[Verdi] mi scrive: 'Ci vorrebbe un poeta sotto la mano, e questi dovrebbe essere naturalmente l'autore di prima. Ciò è impossibile' Tu sai cosa gli fece l'autore delle parole Du Locle"(86). La storia di ciò che Camille Du Locle aveva fatto a Verdi è raccontata in tutti i suoi tristi e poco edificanti dettagli da Ursula Günther nel vol. XIV degli Analecta Musicologica(87). Nel 1870 Verdi aveva ricevuto in pagamento una rata di cinquantamila franchi per la composizione dell'Aida donandone duemila a beneficio dei francesi feriti a Sedan e affidaridone i rimanenti a Du Locle perché investisse in "cartelle di rendita italiana" e ne conservasse poi presso di sé i i certificati quale ulteriore garanzia per la direzione dell'Opéra Comique da lui appena intrapresa. Cinque anni dopo Verdi ebbe bisogno per i propri scopi del capitale e di certi arretrati degli interessi, ma Du Locle non fu più in grado di restituirglieli. Sotto la sua direzione l'Opéra-Comique aveva reso male e il com-

pleto fiasco della Carmen di Bizet

nel 1875, sulla quale Du Locle ave-

va riposto tutte le sue speranze, le

diede il colpo di grazia. Du Locle fu

colpito da un grave esaurimento nervoso per il quale l'unica cura

possibile, sembra, era una crociera

di piacere in Egitto. Per il momen-

to Verdi tuttavia, non disperava di

raggiungere un accomodamento

soddisfacente. Il suocero di Du Locle era infatti Emile Perrin, ora direttore della Comédie Française, che avrebbe garantito finanziariamente per gli affari dell'Opéra-Comique e da cui ci si aspettava che avrebbe pagato i debiti più clamorosi del genero. Inoltre Du Locle aveva una zia vecchia e ricca, la contessa Mollien, alla quale aveva già fatto ricorso più di una volta in caso di difficoltà. Nel frattempo tuttavia, una lettera di Giuseppina Strepponi a Marie Du Locle, scritta all'inizio di aprile del 1876, ci svela che era entrato in gioco un nuovo elemento: "Avoir suivi votre mari, après les malheurs qui l'ont frappé et qui ont, peut-être été cause de sa maladie, c'était le devoir d'une femme de coeur et vous l'avez

toujours été. Dire que s'il ne vous avait pas épousée il ne serait pas dans un pareil chagrin c'est juger les choses dans un état d'exaltation douloureuse. état qui ne vous permet pas de les bien juger [...] ... Toutefois vous qui avez en tant de courage parole passé, tâchez de vous calmer et de ne pas désespérer de l'avenir... surtout de l'avenir de vos enfants [...]. Ne pensez pas au monde ni à ces on dit [...]"(88). In altre parole, Marie Du Locle stava per lasciare il marito e tutti i prudenti accenni di Giuseppina alle sue preoccupazioni e alla necessità di sopportarla con animo forte non riuscirono a dissuaderla. Du Locle avrebbe passato. il resto della sua vita fra Roma e Capri, Marie rimase a Parigi con i bambini, opponendosi a tutti i tentativi fatti da Verdi per ricuperare il suo denaro, sulla base del fatto che ciò avrebbe lasciato la sua famiglia priva di mezzi di sostentamento. Tutte le lettere dei legali del compositore ai parenti del marito furono intercettate. Verdi cercò di assicurarsi l'appoggio di Escudier e perfino di Perrin, ma senza risultato, e alla fine non gli rimase altra alternativa che intentare una causa. Da notizie apparse su "L'Art Musical" di Escudier sembra che questa dovesse essere discussa in agosto, ma è improbabile che sia davvero giunta davanti al tribunale perché

non vi sono tracce di verbali. In ogni caso, ad ottobre Verdi era stato senza alcun dubbio indennizzato con sua piena soddisfazione(89) e su suggerimento di Giuseppina pensò di devolvere parte della somma a scopi benefici(90). Un'ulteriore supplica di Marie Du Locle nel 1879 ebbe come risultato l'invio di una somma in suo favore(91). Il nostro cuore sanguina, naturalmente, per il povero Du Locle assente, ma uno che riesce a trovare rifugio dai suoi creditori in una crociera sul Mediterraneo non deve poi proprio trovarsi in uno stato di abietta miseria.

Ahimé, guesta non doveva essere l'unica amicizia nella vita di Verdi a naufragare in quel periodo sugli scogli dell'interesse. Nella primavera dello stesso anno 1876 scoppiò un uragano fra lui ed Escudier circa i rispettivi diritti sulla traduzione francese dell'Aida. Fra le altre lamentele del compositore c'era il fatto che il testo preparato da Du Locle e da Charles Nuitter non era fedele all'originale né dal punto di vista teatrale né da quello musicale per quanto potesse essere corretto per ciò che concerneva la rima ed il metro. Questi difetti furono eli-

minati da Verdi insieme con lo stesso Nuitter. Dopo uno scambio di lettere severamente accusatorie da parte di Verdi, mentre Escudier, da parte sua, protestava la propria innocenza, fu stipulato fra di loro un nuovo contratto alla presenza di testimoni(92) e per un po' la corrispondenza fra compositore ed editore riassunse l'antica cordialità. senza dubbio aiutata dal notevole successo di Aida al Théâtre des Italiens e dalla sollecitudine dimostrata da Escudier nel corso dell'affare Du Locle. Ma alla fine dell'anno Escudier non fu più in grado di rispettare i termini del nuovo contratto e si trovò nuovamente ad essere il destinatario di aspri e pungenti rimproveri "(Tra i molti e complicati affari vostri. Voi certo ne avete dimenticato uno che è piccolissimo, anzi è una vera bagatella! [...] un residuo di 4.000 fr. del 15 Nov. passato") (93). Ma il debito continuava a non essere pagato,

così come la somma, molto maggiore, di quindicimila franchi dovuta per il nuovo anno. Nel frattempo, cominciavano a pervenire da parte di Muzio resoconti che parlavano di un'Aida con un cast indecente e di una generale caduta negli incassi del botteghino. Una lettera di Verdi scritta nella tarda estate, chiuse definitivamente i conti della loro vecchia amicizia(94). anche se non delle loro questioni di affari. Quando l'Aida in francese raggiunse finalmente il palcoscenico dell'Opéra. Escudier ne era ancora il proprietario. "Dopo 30 anni e più di legami fra Editore e Maestro è difficile troncare", scriveva Verdi a Muzio, "Tutti quelli che ora dicono che è un friton griderebbero contro di me se cambiassi editore. Così va il mondo!"(95). Quando venne a Parigi per seguire le rappresentazioni Verdi evitò ogni contatto con il suo vecchio amico. Un anno dopo Escudier era morto. Con un gesto tipico del suo carattere, Verdi diede un contributo ad un fondo in aiuto della vedova in-

L'unica persona che attraverso i vari imbrogli era riuscita a mantenere relazioni eccellenti con tutte le parti in causa era Charles-Louis-Etienne Truinet, alias Nuitter, archivista dell'Opéra di Parigi e lui stesso librettista e traduttore di abilità non mediocre. Figura amabile, rispettata e tuttavia curiosamente sbiadita, la cui vita privata è rimasta un mistero mai svelato, Nuitter entra nella galleria verdiana quasi in punta di piedi come co-traduttre del Mac-

beth nel 1864-65.
Compare poi come collaboratore di Du Locle nelle traduzioni della Forza del Destino e di Aida, rimanendo in corrispondenza con quest'ultimo anche durante il suo volontario esilio. Così scriveva ancora una volta Muzio a Ricordi: "Per il D. Carlos ione parlerò a Nuitter, e quando Verdi verrà a Parigi, che lo spero non più tardi della fine Aprile, lo farò assalire da ogni parte, affinché lo accorci e ne faccia un'opera che gira il mondo "(96).

Verdi fu persuaso. Era già stato in contatto con Nuitter per certi ag-

giustamenti apportati alla Forza del Destino francese e lasciò Parigi con lo schema da lui approntato per un Don Carlos abbreviato senza l'atto di Fontainebleau. Nel frattempo era stato evidentemente fatto resuscitare il progetto viennese. "In quanto a Vienna, venne da me, durante il mio soggiorno in Parigi, un signore incaricato dalla Direzione di quel Teatro per darvi il Simone od il Carlos. Nulla opposizione per Simone, ma pel D. Carlos vorrei prima accorciarlo rifacendo naturalmente qua e là alcuni squarci et., et."(97). È più tardi a Piroli in una vena più scherzosa: "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. [...] Le opere troppo lunghe si amputano ferocemente [...] Dal momento che mi si dovevano tagliar le gambe, ho preferito affilare ed adoperare io stesso il coltello" (98). In realtà Vienna non avrebbe visto Don Carlos fino al 1933, in una traduzione tedesca di Franz Werfel e Lothar Wallerstein.

La revisione si rivelò un affare lungo e faticoso che durò quasi nove mesi, il doppio cioè del tempo impiegato per quella molto più radicale del Simon Boccanegra.

Tenuto conto che la prima e praticamente tutte le successive rappresentazioni furono eseguite in italiano, può apparire strano che Verdi abbia deciso di collaborare indirettamente con uno dei librettisti originali invece di rivolgersi a Boito o a Ghislanzoni con i quali era in rapporti molto più amichevoli. Il motivo è duplice: innanzitutto contava su una circolazione in Francia, che Du Locle sarebbe stato in grado di ostacolare qualora la nuova versione fosse stata fatta senza il suo consenso: in secondo luogo, fatto ancora più importante, Don Carlos era stato concepito fin dall'inizio come opera francese, condizionata dalla prosodia e dalla metrica tradizionali francesi. Rivedendola sul testo francese per una "prima" italiana Verdi ricorreva allo stesso procedimento già adottato per il Macbeth, e per lo stesso

motivo, invertendo solamente i termini. La sua prima opera shakespeariana era stata concepita in italiano e doveva essere rifatta su testo italiano prima di poterle applicare una traduzione francese.

La corrispondenza a tre, scrupolo. samente conservata da Nuitter in originale in copia, ed ora possedu. ta dalle Archives Nationales di Parigi, è stata pubblicata negli Anales ta Musicologica (99) Essa è lunga e complicata da lettere ritardate o incrociate, con Nuitter che si accontentava di agire da ufficio postale senza fornire propri suggeri. menti alle due parti dopo aver consegnato a Verdi uno schema sommario per la riduzione dell'opera e avere successivamente spedito a Sant'Agata una copia del libretto originale. Verdi lo studiò insieme con lo schema e rispose immedia. tamente con le sue obiezioni. "[...]ce n'est pas assez de couper par ci par là: qu'il y a quelque chose à dire et à expliquer. le vous dire encore che le Duo entre Posa et Philippe est toujours un punto nero La même chose je vous dirai pour le Moine Charles V etc" (100), e qualche giorno dopo: "Charles Ouint vivant m'a toujours choqué. S'il est vivant comment se fait-il que D. Carlos ne le sache pas ? Et d'ailleurs (toùjours s'il est vivant) comment Philippe II pourrait être un viellard comme il le dit? C'est un imbroglio qu'il faudrait nécessairement débrouiller"(101), Invece di lasciarlo mezzo uomo e mezzo fantasma, non sarebbe possibile fare del monaco un vecchio confratello di Carlo V venuto a pregare sulla sua tomba? Quanto al duetto Filippo-Posa avrebbe dovuto essere rifatto completamente dandogli una forma diversa. In un lungo memorandum (102) Du Locle si occupò di entrambi i problemi. Difese l'apparizione di Carlo V per un certo numero di ragioni. Benché fosse morto nel 1558 non sarebbe stato affatto incoerente prolungarne la vita di dieci anni, tenuto anche conto delle molte libertà che Schiller si era preso con la storia nel corso di tutto il dramma. Ma quel che più conta è che lo stesso Carlo V ave-

va realmente reso misteriosi gli ulrimi anni della sua vita, ordinando il proprio funerale e partecipandovi come l'Edgar di Puccini, sotto le vesti di un monaco. Sarebbe stato del tutto naturale sia per Filippo cia per Carlos rimanere in dubbio circa la sua vera natura. Ancora più importante dal punto di vista drammatico era il fatto che l'apparizione finale dell'Imperatore in persona era preparata da quella che nella revisione sarebbe diventata la scena iniziale. Se non ci fosse stata nessuna apparizione e se il monaco fosse stato un monaco come tutti gli altri, quella scena iniziale avrebbe perso tutta la sua grandezza e nutto il suo significato. Lui (Du Locle) era pienamente favorevole a far intervenire Carlo V alla fine come un deus ex machina di una tragedia classica, preferibilmente indossando tutte le sue insegne imperiali.

Quanto al duetto Filippo-Posa, non era possibile nessun cambiamento radicale di senso, ma avrebbero forse potuto trasformarlo da una successione di brevi cantabili in un dialogo drammatico simile a quello fra Filippo e il Grande Inquisitore.

Verdi rimuginò per numerose settimane su questi e su vari altri sugperimenti prima di rispondere. Acconsentì a conservare l'apparizione di Carlo V "malgrado la mia poca simpatia pel personaggio mezzo fantastico di Carlo V [...]"(Du Locle non aveva ancora chiarito definitivamente se era vivo o se era un fantasma) (103), e concordò anche con l'opinione che il rapporto Posa-Filippo poteva mantenere il suo contenuto originale sotto una forma diversa. Una volta superati questi due ostacoli preliminari, la revisione poteva ora incominciare a prendere forma. Nel riassumerla, prenderemo in esame i passi interessati, a scopo di maggior chiarezza nell'ordine in cui compaiono nella partitura e non nella corrispondenza.

Lo schema di Nuitter incominciava con una combinazione di cori contrastanti alla maniera di Meyerbeer in cui i monaci cantavano nella cattedrale mentre il popolo acclamava il Re e la Regina come nell'atto di Fontainebleau ("O chant de fêtes et d'allégresse") (104). Dopo qualche tempo, però. Verdi decise in senso contrario, anche se l'idea era stata sua. "I....l.ora m'accorgo che questo contrasto è troppo forte, ed un abuso d'effetto inutile. E d'altronde rompe la severità della scena" (105). L'apertura dell'Atto II originale (ora Atto I) sarebbe perciò rimasta com'era e la partenza dei monaci sarebbe stata seguita dall'ingresso di Carlos. Nella seconda delle sue lettere Verdi aveva insistito sul fatto che a questo punto Carlos avrebbe dovuto spiegare i suoi sentimenti d'amore per Elisabetta alla quale era stato fidanzato."[...].Souvenir di Fontainebleau etc. etc. e forse forse (con altre parole) fargli dire la Romanza che era nel I atto Je lài vue... et et. Ma anche questo ha i suoi inconvenienti"(106). E in seguito: "Se il Poeta avesse bisogno d'una tinta un po' forte negli ultimi due versi io cambierei le ultime battute" (107). Alla fine i cambiamenti sarebbero risultati molti di più. Il duetto successivo fra Carlos e Posa doveva essere drasticamente ridotto. "Taglierei nel primo tempo tutto quello che è puramente musicale e riterrei soltanto quello che è strettamente necessario per la scena fino al verso... Ton secret par le Roi s'est-il laissé surprendre" (108) In effetti questo significava trasformare il movimento in una semplice scena. come chiarì in una successiva lettera (109). Per l'inizio della seconda scena Du Locle aveva suggerito di eliminare Tebaldo perché, una volta tagliato l'atto di Fontainebleau, aveva perso ogni funzione nello schema drammatico. Verdi, tuttavia, preferì mantenerlo per motivi musicali, e cioè per prendere parte alla "Canzone del Velo" di Eboli e al concertato dell'Atto II (in precedenza III)

Meno facile fu risolvere il problema del duetto Posa-Filippo. "Rileggendo Schiller", scriveva Verdi, "trovo alcune frasi che hanno un'impronta potentissima, e di grande effetto". Riportava poi vari versi del dialogo nella traduzione di Maffei commentando che non era questo il caso in cui si potevano scrivere "Cantabili" e "motivi musicali" per i

quali qualunque verso poteva andar bene (110). Ma quando arrivò il nuovo testo Verdi lo trovò noioso e prolisso. Sarebbe andato bene in un dramma in prosa, disse, "ma siccome si tratta di un'opera in musica. bisogna ben farne (quando si può) di guesta benedetta musica, ed io, in questa scena, non sapeva dove attaccarmi per fare almeno qualche frase"(110). Ah, se le opere potessero essere scritte in versi sciolti! Per illustrare questo punto Verdi abbozzò parte di una scena in una mistura maccheronica di francese e di italiano, indicando dove voleva che fossero posti gli accenti e venissero apportate ulteriori abbreviazioni. Prima che Du Locle potesse rispondere, propose un altro taglio all'inizio del duetto in cui riteneva, abbastanza a ragione, che Posa parlasse troppo presto in tono alto e insultante al suo Re (112). Era una semplice questione di chirurgia che non creò nessun problema. Per il resto del duetto Du Locle inviò un nuovo abbozzo in cui certe parole erano sottolineate in rosso, il che stava a significare che, benché stampate nel libretto, potevano essere omesse nella partitura, pratica spesso adottata da Scribe, diceva, nelle opere scritte per Meyerbeer (113). Con questa soluzione Verdi si dichiarò completamente soddisfatto e annunciò: "Il più difficile è fatto" (114).

Per l'apertura dell'Atto II (in precedenza III) non furono previste all'inizio alterazioni. Si sarebbe soltanto trattato di eliminare il balletto per i palcoscenici italiani e di unire in un unico quadro la scena in cui Elisabetta ed Eboli si scambiano le maschere e quella in cui Carlos legge la lettera che lo invita ad un appuntamento in giardino (115). In seguito Verdi si accorse che, se il balletto veniva eliminato, lo scambio delle maschere diventava inutile. "E allora dove si comincia? Il Poeta ha niente da aggiungere? Bastano poche battute di preludio?" (116), Du Locle, invece, era per mantenere il duetto Elisabetta-Eboli e tagliare la lettura della lettera da parte di Carlos e osservava che, se l'incontro fra lui ed Eboli poteva

apparire fortuito, ciò avrebbe ingentilito il carattere di Eboli e l'avrebbe resa più simpatica al pubblico(117). Verdi rimase però ostinatamente del suo parere. Non amava particolarmente la musica di guella scena d'apertura e riteneva che non aggiungesse nulla alla situazione drammatica. "In guanto a rendere meno odiosa Eboli io sono sempre di parere che i caratteri anche i più odiosi bisogna mostrarli al Publico come sono. Eboli non è e non può essere che una coquine! Ed anzi presentandola così, riesce più interessante quando palesa i suoi delitti alla Regina" (118). Se Du Locle riteneva necessario che Eboli fosse travestita da Regina (e lui non era mai stato favorevole a questa idea) allora la questione poteva essere spiegata nel corso del duetto. Avrebbe però preferito cominciare con un nuovo preludio seguito dall'ingresso di Carlos nell'atto di leggere la lettera (119). A questa proposta Du Locle non fece obiezioni (120). Vale però la pena di notare che in una successiva lettera a Giulio Ricordi. Verdi insisteva sul fatto che, qualora fosse stato eseguito il balletto, il nuovo preludio doveva essere sostituito dallo scambio delle maschere (121). Nel quarto Atto [ora terzo] cambierò io alcuni squarci musicali nel Ouartetto, ma il poeta non avrà nulla a fare" (122). Sei settimane dopo aveva cambiato opinione, "Nella scena [...] tra la Regina ed il Re mi paiono fiacchi quei versi del solo della Regina, e più fiacca ancora la musica. Bisognerebbe cambiare e versi e musica. Vorrei che la Regina parlasse con maggior audacia [...] Voi ben sapete che io fui fidanzata a Don Carlos!... E Voi potete dubitare di me... d'una figlia di Francia, e della Regina d Spagna!..." Ciò l'avrebbe indubbiamente avvicinata all'Elisabetta schilleriana che. accusata da Filippo di adulterio in presenza della figlia bambina, reagisce con dignità e con la velata minaccia di cercare riparazione all'estero. Ma non era tutto. "Nell'aria dopo d'Eboli vi è un punto in Schiller che noi abbiamo trascurato, e che secondo me, è bello

e molto importante" (123). Aveva naturalmente in mente la confessione da parte di Eboli del suo adulterio con Filippo che era stata tagliata prima della "prima" del 1867, e copiò parte del libretto originale intercalandone i versi con altri tratti dalla traduzione di Maffei del dramma. Le prime varianti inviate da Du Locle non lo soddisfecero. "La colpa è certo della rima, dei mascolini, dei feminini che hanno obligato Du Locle a far quattro versi per dire semplicemente 'Fui la fidanzata di D. Carlos'. Tanto fà allora lasciare li otto versi del vecchio libretto. Ma io proposi questo cambiamento perché desiderava di togliere quello stupido Cantabile del vecchio spartito, e fare invece qualche cosa di declamato, e di energico. Primo: perché la parte di Elisabetta essendo un rôle toujours en dedan[s], qui si poteva darle una frase da mostrare i denti. In secondo luogo perché, dopo aver trovato lo scrigno spezzato, e rubate le lettere di D. Carlos, Elisabetta deve essere agitata, ed irritatissima, e mi pajono perfino fuori di posto le parole che sentono come la rassegnazione 'Et que Dieu fit'. Concludiamo. Quattro soli versi lunghi alessandrini, mi basterebbero, Fieri ed energici, l'ultimo dei quali indicasse... 'Moi! fille de Valois! Moi! la Reine de France! L'attrice avrebbe campo di fare una strillacciata che non sarebbe bella nè poeticamente né musicalmente, ma sarebbe teatrale. E Voi sapete pur troppo mio caro Nuitter, che quando si scrive pel Teatro, bisogna fare del Teatro" (124). In risposta Du Locle inviò tre varianti fra le quali Verdi, abbastanza incoerentemente, musicò la più lunga. Ci volle ancora del tempo perché la confessione di Eboli prendesse la sua forma definitiva ("Oh i Maestri! i Maestri!! Che flagello per i poveri poeti!") (125). E fu lo stesso Verdi ad elaborare il testo definitivo, che venne accettato da Du Locle (126).

Il problema successivo era quello di dove far finire la seconda scena del nuovo Atto III. A prima vista sembrava ragionevole far calare il sipario con la morte di Posa, come era divenuta pratica comune dopo la prima rappresentazione, fino a quando Verdi si accorse che in quel modo le ultime parole di Eboli ("Un jour me reste! [...] Je le sauverailin") sarebbero state prive di significato. Avrebbero perciò potuto rifare la "sommossa" in forma molto abbreviata "lo sono ben indecisol Ditec mi voi pure con Du Locle la vostra opinione" (127). Ma prima che Nuitter potesse rispondere, sembra che Verdi si fosse più o meno deriso.

[...] se Du Locle crede necessaria la sommossa, la si potrà fare, ma bisognerà andare presto, prestissimo, prestississssimo, vite vite vite vite vite

alla fine per molte ragioni:

1 perché non vi può essere più interes-

2 perché sarebbe impossibile lasciare lungamente Posa sdrajato per terra dopo aver cantato un'aria faticosissima (128).

E in due abbozzi successivi indicava i versi che avrebbe voluto usare, ricavando ancora una volta dalla versione di Schiller fatta da Maffei quelli che non esistevano nel libretto originale. Una quindicina di giorni dopo sollevava di nuovo il problema: dovevano o non dovevano rifare la "sommossa"? Dimenticò però, per un mese, di spedire la relativa lettera (129) e nel frattemno Du Locle mandò i versi necessari (130). Verdi decise che con l'aggiunta o la soppressione di una parola qua e là sarebbero andati bene (131). Soltanto a febbraio, però. Du Locle riuscì a mandargli una versione che lo rese soddisfat-

to (132). Nell'ultimo atto si era convenuto fin dall'inizio che l'apertura della scena fra Carlos ed Elisabetta sarebbe stata abbreviata in conformità alla versione del 1872 (133). In seguito Verdi decise che anche la scena finale con gli Inquisitori sarebbe stata ridotta (134), e successivamente eliminata del tutto perché "prolunga l'azione e raffredda" (135). Abbozzò i versi' che gli servivano con il solito aiuto della traduzione di Maffei. "Mi accorgò".

aggiungeva, "che vi e un inconve-

niente! Non vi sono cori in questi due ultimi atti ! [Evidentemente si era dimenticato di quello della "Sommossa"] Per me tanto meglio! Si respirerà un po' se non si avranno sempre sullo stomaco quelle eterne masse. Nonostante è un inconvenientel Cosa ve ne pare?". Né Du Locle né Nuitter trovarono niente da ridire su questa soluzione purché il compositore ne fosse soddisfatto (136). Infine, Verdi decise di reinserire in forma modificata l'Allegro marziale, che è il secondo dei due movimenti che erano stati eliminati nel 1872, ma di ciò li non è rimasta traccia nella corrispondenza. Spedendo questo atto finale a Ricordi il compositore eliminò in anticipo ogni possibile dubbio del suo editore circa l'opportunità dei cambiamenti.

Non vi stupisca veder tolto il Coro Finale degli Inquisitori. Non erano che note. Il Dramma non aveva bisogna nè di quelle note, nè di quelle parole. Al contrario. - Portati gli avvenimenti a quel punto bisognava calar presto il si-

Filippo non ha più nulla a dire.

Filisabetta non può far altro che morire.

ed il più presto possibile. Gl'Inquisitori non hanno che a mettere le mani addosso a D. Carlos - Carlo V appare vestito da Imperatore!! Non è verosimile. L'Imperatore era già morto da diversi anni. Ma in questo dramma, splendido per forma e per concetti ge-

nerosi, tutto è falso.

D. Carlos era un scemo, furioso, antipa-

Elisabetta non ha mai amoreggiato con D. Carlos

Posa, essere immaginario, che non avrebbe mai potuto esistere sotto il regno di Filippo.

Filippo che oltre il resto, dice Garde-toi de mon Inquisiteur... Qui me rendra ce morti!. Filippo non era così tenero.

In fine in questo Dramma nulla vi è di storico, nè vi è la verità e profondità Shacsperiana dei caratteri... allora una di più, una di meno non guasta nulla, ed a me- non dispiace quest'apparizione del vecchio Imperatore. Cosa ve ne pare? (137)

Nel frattempo tutto ciò che rimaneva da fare era definire con Du Locle tramite Nuitter la proprietà del libretto fuori dalla Francia, e qui fa piacere registrare che Verdi si offrì di seppellire l'ascia di guerra e di stringere la mano al suo vecchio collaboratore qualora avessero dovuto incontrarsi a Roma o a Parigi. I due rimasero in cordiale corrispondenza fino al 1894.

La nuova partitura fu completata

in marzo, ma dovette attendere fi-

no al gennaio dell'anno seguente per la sua prima rappresentazione alla Scala. I nuovi versi erano stati tradotti in italiano da Angelo Zanardini, che aveva anche rivisto la traduzione originale di de Lauzières (138). A parte l'insistenza sul fatto che i tre bassi. Filippo. l'Inquisitore e il monaco, dovessero essere tutti della più alta qualità perché tutti avevano la stessa importanza sia musicalmente sia teatralmente (139), e che particolare attenzione dovesse essere dedicata alla pronuncia e al tempo corretto - "Qualità essenziali nel D. Carlos più che in tutte le altre mie opere" (140).-Verdi non si occupò affatto del cast e soltanto in minima parte delle prove. Fra i protagonisti, soltanto Tamagno era di classe indiscutibilmente superiore, anche se la nuova Eboli, Giuseppina Pasqua, avrebbe ottenuto nove anni dopo un notevole successo come Madama Quickly. Ma Verdi era soddisfatto. Già completando la revisione aveva scritto ad Arrivabene che riteneva che i tagli, lungi dal danneggiare l'originale, lo aveva-no migliorato - gli avevano dato "Più concisione e più nerbo" (141). Dopo la prima rappresentazione Arrivabene, echeggiando il parere di più di un critico, chiese al compositore se non provava rimorso, o almeno dispiacere d'avere sagrificato molto di quello che vi era prima?" (142). Verdi rimase tuttavia fermamente del suo parere, aggiungendo, forse con una punta d'irritazione: "I malcontenti per progetto, che sono sempre gli abbonati si lamentano perché non vi è più il primo atto la cui musica dicono era, bellissima. Adesso è bellissima, allora forse non si accorgevano che esistesse (143). Avrebbe tuttavia cambiato implicitamente opi-

nione ancora una volta. Quasi tre anni dopo, infatti, la "Gazzetta Musicale di Milano" di Ricordi riferì di una rappresentazione avvenuta a Modena il 29 dicembre 1886 in cui la versione in quattro atti fu data insieme con l'atto di Fontainebleau contenente la romanza del tenore reintegrata nella sua posizione e forma originali. Questa nuova edizione era descritta come "permessa e approvata dall'illustre autore". L'anno dopo apparve in edizione a stampa. È impensabile che questa versione sia stata pubblicata senza l'espressa volontà di Verdi, anche se non potremo sapere come sia giunto a questa decisione fino a quando non verrà alla luce la relativa corrispondenza. Nel frattempo, questa versione deve essere presa come emblematica delle opinioni definitive del compositore a questo riguardo, con essa giunge al termine la ventennale odissea del Don Carlos. lasciandosi dietro un lungo strascico di incertezze e di problemi irri-

Nessun'altra opera di Verdi contiene una tale ricchezza di materiale alternativo o sostitutivo la cui minima parte può essere trascurata. Essa ha già costituito una miniera d'oro per i ricercatori e gli studiosi di Verdi e continuerà senza dubbio ad esserlo per molti anni a venire. Per tenere conto delle diverse permutazioni e combinazioni possiamo riconoscere, al fine della nostra analisi, cinque versioni fondamentali: 1. la concezione originale e integrale del 1866 precedente i tagli effettuati anteriormente alla prima rappresentazione; 2. il Don Carlos pubblicato nel 1867, in cinque atti più il balletto. 3, la versione napoletana del 1872, identica a 2, tranne che per le alterazioni apportate nel duetto Posa-Filippo e nel duetto finale Carlos-Elisabetta; 4. la nuova versione in quattro atti senza balletto del 1884, e 5, il collage modenese del 1886, pubblicato da Ricordi come "nuova edizione in cinque atti senza balletto". Tutte e cinque saranno citate in seguito con le loro rispettive date. Esistono infine due Disposizioni sceniche - una per la

versione del 1867 "compilata e re-

golata secondo la mise-en-scène del Teatro Imperiale dell'Opéra di Parigi", e una cosiddetta "terza edizione" pubblicata circa venti anni dopo in grande formato e corrispondente alla partitura modenese (144). Non è invece finora venuta alla luce nessuna seconda edizione, che dovrebbe appartenere alla versione del 1884.

(1) ["Abbiamo pensato di proporvi per soggetto il Don Carlos di Schiller. Si intende che questo sarà un semplice punto di partenza e che noi lo modificheremo in modo da fornirvi un testo del quale sarete soddisfatto sotto tutti i punti di vista. Avete già tratto da Schiller i soggetti dei Masdanieri e di Luisa Miller. Don Carlos è credo, un quadro molto più ampio e poetico. C'è quella grande passione che serve a voi. [...] Anche Fiesco è un bel soggetto, ma l'amore vi gioca un ruolo meno importante che nel Don Carlos"]. Lettera di A. Royer e G. Vaez, 7.8.1850, in Cl., pp. 104-5. Il secondo dramma è naturalmente Die Verschwörung des Fiesco zu Genua di Schiller.

(2) Lettera ad Arrivabene. 22.3.1863. A. Alberti, Verdi intimo (1861-1886), Milano 1931, p. 24.

(3) P. Nardi, Vita di Arrigo Boito, Milano 1944, p. 128

(4) Lettera a Tito Ricordi, senza data (1863), in AB III, p. 764.

(5) Lettera di Piave, luglio 1865, in AB III, p. 28.

(6) Lettera a Piave, 21.5.1865, in CV II, pp. 354-5.

(7) Per un dettagliato resoconto della questione e del suo esito finale, per cui Verdi sborsò più di diecimila franchi per un palco pur rifiutandosi di mettere piede nel teatro, vedi F. Walker, The man Verdi. London 1962 (trad. it. L'uomo Verdi, Milano 1964, pp. 306-15).

(8) ["[...] è da molto che lo sento ripetere in tutti i modi: 'Non voglio scrivere' e francamente io tengo al fatto che egli scriva (perché pur amando, e anche molto, la campagna, 365 giorni all'anno sono troppi, veramente troppi! Non abbiamo mai soggiornato così a lungo in mezzo a questi cretini, mi sento crescere le unghie come se fossi un animale feroce e dilagare in me un desiderio forsennato di moto e di distruzione per vendicarmi di questa perenne immobilità. Non sono più giovane, è vero, ma la vita intellettuale è propria di tutte le età, e qui essa manca, ahimé, completamente! [...] lo conosco. Una volta ingaggiato, la scena cambierà.

Abbandonerà là i suoi alberi, le sue costruzioni, le sue macchine idrauliche, i suoi fucili ecc. Si lascerà prendere, come sempre in questi casi, dalla sua febbre d'artista, si darà tutto al suo poema, alla sua musica, e io spero che tutti ci guadagneranno"]. Lettera di Giuseppina Strepponi a L. Escudier, giugno 1865, in CV II, pp. 21-2; cit. più estesamente in Walker cit., p. 306.

(9) Lettera a Tito Ricordi, 2.11.1864, in CV IV. p. 241.

(10) ["Se un giorno dovessi scrivere per l'Opéra lo farei solo per un soggetto che mi soddisfacesse interamente, e che, soprattutto, mi avesse impressionato fortemente"]. Lettera a Perrin, 12.9.1864. Archives Nationales, Paris, Al XIII 409. Vedi U. Günther, La Genèse de "Don Carlos", Opéra en cina Actes de Giuseppe Verdi, représenté pour la première fois à Paris le 11 mars 1867, in "Revue de Musicologie", LVIII, 1972, p. 22 e A. Porter. The Making of "Don Carlos", in "Proceedings of the Royal Musical Association", 98, 1971-72, p. 75.

(11) Vedi J. Budden, Le opere di Verdi. Dal Tropatore alla Forza del Destino, Torino

1986, p. 262.

(12) Lettera a L. Escudier, 19.6.1865. J. Prod'homme, Lettres inédites de G. Verdi à Léon Escudier, in "Rivista Musicale Italiana", XXXV, 1928, pp. 190-1.

(13) Lettera a L. Escudier, 30-6-1865, Ibid,, p. 191.

(14) Lettera a Perrin, 21.7.1865. Günther, La Genèse de "Don Carlos" cit., LVIII, p. 30.

(15) Lettera a Giulio Ricordi, 13.2.1870, in AB III, pp. 331-2.

(16) ["Don Carlos, I'ha catturato. Questo dramma in cui spirano le vere passioni è, credo, proprio quello che fa per lui. L'ha trovato perfettamente strutturato. Quello che lo preoccupa è la mancanza di due o tre scene in cui la scenografia possa catturare il pubblico. Vorrebbe qualcosa di imprevisto, come ad esempio la scena dei pattinatori nel Prophéte o quella della chiesa, un punto culminante [...]. Per riassumere, Verdi accetta alle condizioni convenute di scrivere un'opera per l'inverno 1866-67. Quest'opera sarà Don Carlos o il Re Lear"] Lettera di L. Escudier a Perrin. 17.7.1865. Günther. La Genèse de "Don Carlos" cit., LVIII, p. 24.

(17) Lettera ad Arrivabene, 28-8-1865. Alberti cit., p. 58. I rampini sono un riferimento ad una conversazione ascoltata da Verdi fra due suoi contadini, uno dei quali si meravigliava che il loro padrone riuscisse ad accumulare sempre nuove proprietà semplicemente facendo rampini sulla carta da musica.

(18) ["un'opera in 4 o 5 atti il cui sog. getto è tratto dal Don Carlos di Schiller Gli autori sono Méry e Camille Du Lo. cle"]. Günther, La Genèse de "Don Carlos" cit. LVIII. p. 33-4.

(19) Vedi "L'Art Musical", 28.12.1865 cit. in ibid., p. 35.

(20) Vedi lettera a Faccio, senza data (probabilmente del gennaio 1879). R De Rensis, Franco Faccio e Verdi, Milano 1934, pp. 182-5.

(21) F. Schiller, Don Carlos, trad it Liliana Scalero, Milano 1953, III, 10, pp.

(22) Ibid. V. 9. p. 161.

(23) Ibid. V. 10, p. 165. (24) Ibid, V, 10, p. 167. (25) Ibid, II, 15, p. 75.

(26) Lettera a Faccio, senza data (probabilmente del gennaio 1879). De Rensis cit., pp. 182-5,

(27) Vedi M. Clémeur, Eine neu entdeck te Quelle für das Libretto von Verdis "Don Carlos" in "Melos: Neue Zeitschrift für Musik", vol. 6, 1977, pp. 496-9. Cormon è ricordato soprattutto come librettista di Les Pêcheurs de perles di Bizet (28) Nel quarto atto di Cormon, Carlos viene sorpreso da Filippo e dai nobili spagnoli mentre tenta di scappare nelle Fiandre. Quando Filippo ordina l'arresto del figlio le guardie esitano e soltanto mentre lui stesso sta per mettergli le mani addosso i Grandi si interpongono fra i due.

(29) E. Cormon, Philippe II, 11, 2-7. Günther, La Genèse de "Don Carlos" cit. LVIII, suggerisce come ulteriori fonti per questa scena la descrizione contemporanea di un auto da se avvenuto a Valladolid nel maggio del 1559 e l'incisione cinquecentesca di Franz Hogenberg intitolata Hispanisches Inquisition.

(30) Lettera a Du Locle, 17.4.1866.

Ibid., pp. 38-9.

(31) Vedi Günther, Le Livret français de "Don Carlos", le premier acte et sa revision par Verdi, in "Atti del II Congresso internazionale di studi verdiani", Parma 1971, pp. 90-140.

(32) Lettera a L. Escudier, 20.5.1866. Günther, La Genèse de "Don Carlos" cit., LVIII, p. 40.

(33) Lettera a Du Locle, 16.6.1866, in CV, pp. 163-4.

(34) Schiller cit., IV, 9, p. 118. (35) Lettera a Du Locle, 21.6.1866, in

CV IV. pp. 164-5 (36) Schiller cit., V, 11, p. 168. (37) ["[...] questa esplosione di una pas-

sione fino allora così violentemente contenuta, mi sembra necessaria alla fine del dramma. Spero che sarete del mio avviso"]. Lettera a Perrin, 14.6.1866. Günther, La Genèse de "Don Carlos", Opé-

ra en cinq Actes de Giuseppe Verdi, répresenté bour la première fois à Paris le 11 mars 1867. Anxième partie, in "Revue de Musicologie", LX, 1974, p. 90. Alla fine parte di questo testo trovò posto nell'esplosione finale di Carlos nel duetto con Elicabetta dell'Atto II.

(38) ["È un antipasto collocato non felicemente in un V atto. Il duetto che lo segue non ha guadagnato nulla in tutta la prima parte, e il finale ne è divenuto. consentitemi di dirvelo, un po' comune. Se si torna all'amore si depoetizza (conredetemi il termine) questa situazione, che nella concezione di Schiller è elevata e sublime In questo periodo non amo affatto il je t'aime, je t'aime. [...] Non mi piace la tirata di Carlos che chiama l'Imperatore, non mi piacciono i Signori della Corte, e meno ancor l'apparizione di Carlo V abbigliato da Imneratore, circondato da Monaci. L'immaginazione ancora sarà sempre colpita nel vedere l'Imperatore-monaco solo isolato: non bisogna inoltre lasciare a Filippo il tempo per riflettere troppo su come e perché Carlo V sia apparso, se è un'ombra, o una persona vivente etc. etc. A mio avviso se si tiene a fare un po' di messinscena non c'è che un modo: un coro d'Inquisitori, una sorta di giudizio ma rapido e violento"]. Lettera a Perrin, 21.6.1866, in AB III, pp. 91-2; abbozzata anche in CVII, p. 25.

(39) Per una citazione più completa vedi, A sketch for "Don Carlos", in "Musical Times". CXI, settembre 1970, n. 1531, p. 882-5

(40) Lettera a Tito Ricordi, 10.5,1866. in AB III. p. 80.

(41) Lettera a Piroli, 9.6.1866, in CV III, pp. 39-40.

(42) Lettera di Piroli, 17.6.1866, ibid., p. 40. (43) Lettera a L. Escudier, 14,7,1866, in "Rivista Musicale Italiana", 1928, pp.

(44) Vedi Walker cit., p. 323. (45) Vedi lettera a L. Escudier. 1.9.1866, in "Revue de Musicologie". LX, 1974, p. 105.

(46) Lettera a Du Locle, 4 e 11.9.1866. in CV IV, pp. 166-7.

(47) Porter, The Making of "Don Carlos" cit., pp. 76-7 e Günther. La Genèse de "Don Carlos", cit., LVIII, pp. 56-60.

(48) ["Se accetta risolutamente i ruoli di mezzo grave' potreste forse, senza cambiare la tessitura del ruolo di Eboli, affidarle questo ruolo, così ci guadagneremo il fatto di avere due artiste sperimentate e una distribuzione dei ruoli femminili assolutamente da fuoriclasse"]. Lettera di Perrin, 10.5.1866. Gunther, La Genèse de "Don Carlos" cit., LVIII, p. 39, Porter, The Making of "Don Carlos" cit., p. 76.

(49) ["Se non temete che dalla rivalità tra Mme Sax e Mme Gueymard sorgano difficoltà, niente di meglio di Mme Gueymard per il ruolo di Eboli. È vero che i brani scritti finora nel II e nel III atto saranno forse un po' bassi, ma se il ruolo di Fidès nel Prophète fa al caso suo, potrà perfettamente cantare la parte di Eboli. Per il momento ritengo prudente non parlargliene"]. Lettera a Perrin, 24.5.1866. Günther, La Genèse de "Don Carlos" cit., LVIII, p. 41. Vedi anche lettera a L. Escudier.

20.5.1866 ibid., p. 40. (50) Ibid., pp. 61-4.

(51) ["Infastidito soprattutto dalla piccola smorfia che fa Mme Saxe a proposito degli adattamenti fatti per Mme Gueymard"]. Memorandum di Du Locle a Perrin, 18.10.1866, p. 51 sgg.: Porter. The Making of "Don Carlos" cit., p. 78. (52) Lettera ad Arrivabene, 28.9.1866.

Alberti cit., p. 72.

(53) Lettera di Giuseppina Strepponi a M. Corticelli, 7.12.1866. Walker cit., pp. 324-5.

(54) Le statistiche citate da Günther in "Revue de Musicologie", LX, 1974, pp. 109-13, mostrano un grafico crescente per il tempo impiegato successivamente nelle prove di Les Vêpres Siciliennes, L'Africane e Don Carlos, per il quale il numero delle sedute, escludendo quelle individuali per l'istruzione dei

cantanti, superò le duecento. (55) Lettera a Du Locle, 7.12.1869, in CL, pp. 219-22.

(56) Vedi Porter. Verdi's ballet music, and "La Pérégrina", in "Atti del II Congresso internazionale di studi verdiani" cit. pp. 355-67.

(57) A. 619, supplementi 1 e 2. (58) Alle 0.23 del mattino, per essere precisi, vedi "Revue de Musicologie", LX, 1974, p. 143.

(59) Vedi Günther. Le Lipret français de "Don Carlos" cit., pp. 102-3.

(60) Vedi D. Rosen. Le duattro stesure del duetto Filippo-Posa, in "Atti del II Congresso internazionale di studi verdiani" cit., pp. 368-88.

(61) ["Una simile scena, come satira dell'assolutismo religioso, può trovare pieno favore sulla terra classica della riforma. Sarà così anche per noi che non abbiamo le medesime ragioni per approvarlo?"]. "Revue de Musicologie", LX, 1974, p. 152.

(62) Lettera ad Arrivabene, 12.3.1867. Alberti cit., p. 75.

(63) Il contratto del Don Carlos non contiene nessuna clausola concernente il numero di rappresentazioni, vedi "Revue de Musicologie", LVIII, 1972, pp. 33-5.

(64) "Revue de Musicologie", LX, 1974, pp. 156-7.

(65) Vedi M. Conati. Verdi. il Gran Onera e il "Don Carlos", in "Atti del II Congresso internazionale di studi verdiani"

cit., p. 271. (66) Lettera di Bizet a E. Galabert, ar-

zo 1867. G. Bizet, Lettres à un ami. Paris 1909, pp. 110-1.

(67) ["Verdi non è più italiano. Vuole scrivere come Wagner. [...] Non ha più nessuno dei suoi difetti, ma ha perso anche tutte le sue qualità"]. Lettera di Bizet a P. Lacombe, 12.3.1867, H. Imbert. Portraits et études. Lettres inédites de Georges Bizet, Paris 1894, p. 168.

(68) Lettera a L. Escudier, 1.4.1867, in "Rivista Musicale Italiana", XXXV. 1928, pp. 524-5.

(69) Lettera a Tito Ricordi, 21.4.1868. L. Rognoni, Gioacchino Rossini, Torino 1968, p. 328-9.

(70) Lettera a Tito Ricordi, 16-4-1866. in AB III, p. 77. La citazione è tratta da Dante, Inferno, III, 51.

(71) Lettera a Tito Ricordi, 18-11-1866, in AB III, pp. 109-11.

(72) Lettera a L. Escudier, 11.6.1867, in "Rivista Musicale Italiana", XXXV. 1928 p. 525

(73) Per i dettagli della versione di Costa, vedi H. R. Beard, "Don Carlos" on the London stage: 1676 to 1969, in "Atti del II Congresso internazionale di studi verdiani", p. 67.

(74) Lettera a Du Locle, 5.12. 1867. Günther, La Genèse de "Don Carlos" cit., LVIII, p. 18.

(75) Vedi Alberti cit., p. 76.

(76) In effetti ci sono alcune prove che Mariani si sia proposto di "migliorare" l'orchestrazione verdiana. Vedi F. Schlitzer, Mondo teatrale dell'ottocento, p. 143. Vi è citato il finale dell'Atto II, ma poiché esso era già stato riscritto all'epoca in cui si suppone sia stato rilevato il proposito di Mariani (vedi più avanti). la notizia risulta difficilmente credibile. G. Monaldi. Verdi. Milano 1951-4. p. 219, parla di un proficuo miglioramento apportato ad uno dei movimenti del balletto, ma manca di indicarne la natura nonostante una citazione musica-

(77) Vedi F. V. De Bellis e F. Chisi, Alcune lettere inedite sul "Don Carlos" dal Carteagio Verdi-Mazzuccato, in "Atti del II Congresso internazionale di studi verdiani", pp. 531-41.

(78) Vedi Porter, "Don Carlos" and the Monk/Emperor, in "Musical Newsletter". ottobre 1972, p. 11. (79) Lettera a De Sanctis, 22.3.1871, in

CV I, pp. 137-8. (80) Lettera di Giuseppina Strepponi a De Sanctis, 21.1.1872, ibid., pp. 140-1.

(81) Lettera a Giulio Ricordi,
10.10.1872, in AB III, pp. 606-7. Come
in tanti altri casi qui Verdi ricade nell'abitudine di considerare un baritono
come "orimo basso".

(82) Questo fatto, affermato per la prima volta senza citarne la fonte da U. Rolandi nel suo libro Libretti e librettis ne diani dal punto di vista storico-bibliografico, Roma 1941, è stato confermato da una lettera a Chislanzoni che è ora in possesso dello statunitense Ralph Ferrandino, vedi Günther, prefazione al-Edizione integrale del "Don Carlos" di Giusebe Verdi, Milano 1974, p. 23.

(83) Lettera a Tornaghi, 8.9.1874, in CL. pp. 294-5

(84) Lettera a Faccio, senza data (probabilmente del gennaio 1879).De Rensis cit., 182-5.

(85) Lettera a S. Marchesi, senza data (autunno 1873), in AB III, pp. 777-8. Vedi anche l'abbozzo di Giuseppina del 17.9.1875, in CV II, p. 45. Porter ha sicuramente ragione nel sostemere che l'attribuzione da parte di Luzio di un suggerimento analogo a De Sanctis nel 1872 è dovuta ad un errore di trascrizione che ha confuso "ridare" per "ridurre", vedi "Proceedings of the Royal Musical Association", 98, 1971-72, p. 83. (86) Lettera di Muzio a Giulio Ricordi, febbraio 1882, in AB IV, pp. 198-9. (87) Cünther, Der Bridgwessel Verdi-Nuite.

ter-Du Locle zur Revision des "Don Carlos". parte I, in An. Mus., XVI, pp. 413-44. (88) ["Avere seguito vostro marito, dopo le disgrazie che l'hanno colpito e che sono state, forse, la causa della sua malattia, è stato il dovere di una donna di cuore, quale voi siete sempre stata. Dire che se non vi avesse sposata egli non si troverebbe in una situazione così triste, significa dare un giudizio in stato di dolorosa esaltazione, condizione questa che non vi permette di essere obiettiva - [...] ... Tuttavia, voi che nel passato avete avuto tanto coraggio cercate di calmarvi e di non disperare per l'avvenire... soprattutto per l'avvenire dei vostri bambini [...]. Non pensate alla gente, né a quello che dice [...]"]. Lettera di Giuseppina Strepponi a M. Du Locle, senza data (ma abbozzata il

(89) Vedi l'abbozzo della lettera a Cartier del 6.11.1876 contenuto nel Copialettere di Giuseppina, ibid., p. 435. (90) Vedi Walker cit., p. 519.

4.4.1876), ibid. p. 427.

(91) Vedi Günther, Der Brieffwechsel Verdi-Nuitter-Du Locle zur Revision des "Don Carlos", parte II, in An, Mus., XV, pp. 334-401. (92) Vedi Lettera di L. Escudier, 18.5.1876, in Ann. Mus., XIV, pp. 438-9, lettera a L. Escudier, 19.5.1876, in AB III, pp. 801-2; lettera a Tito Ricordi, 20.5.1876, ibid., p. 799.

(dicembre 1876) in AB IV, p. 29.

(94) Lettera a L. Escudier, 9.8.1877, in "Rivista Musicale Italiana", XXXV, 1928, p. 552.

(95) Lettera a Muzio, 7.10.1879, in CL, pp. 312-13.

C.L., pp. 312-13. (96) Lettera di Muzio a Giulio Ricordi, senza data (febbraio-marzo 1882), in AB IV, p. 199. (97) Lettera a M. Waldmann, 25.6.1882.

in CV II, p. 255. (98) Lettera a Piroli, 3.12.1882, in CV

III, pp. 158-9. (99) Günther, Der Briefwechsel Verdi-Nuitter-Du Locle zur Revision des "Don Carlos",

cit., parte II.

(100) [*]...] non basta tagliare qua e là: c'è qualcosa da dire e da spiegare. Vi voglio dire ancora che il Dutto tra Posa e Filippo è sempre un punto nero. E direi la stessa cosa per il Monaco Carlo V ecc. "]. Lettera a Nuitter, 9.6.1882, in An. Mus. XV, p. 349.

(101) ["Carlo Quinto vivo mi ha sempre scioccato. Se è vivo, come può D. Carlos non saperlo E d'altronde (sempre se è vivo) come potrebbe Filippo II essere vecchio come dice? È un imbroglio che bisognerebbe assolutamente sbrogliare?]. Lettera a Nuitter, 14.6.1882, ibid., pp. 349-50.

(102) Note sur des projects de modification au libretto de "Don Carlos", ibid., pp. 350-2. (103) Lettera a Nuitter, 21.9.1882, ibid.,

p. 353. (104) Vedi l'abbozzo di Nuitter, ibid., pp. 347-8.

(105) Lettera a Nuitter, 13-10-1882, ibid., p. 363.

(106) Lettera a Nuitter, 14.6.1882, ibid., pp. 349-50.

(107) Lettera a Nuitter, 21.9.1882, ibid., p. 353. (108) Ibid.

(108) Ibid. (109) Lettera a Nuitter, 23.9.1882, ibid., pp. 353-4.

(110) Lettera a Nuitter, 28.9.1882, ibid., pp. 355-7. (111) Lettera a Nuitter, 28.10.1882,

ibid., pp. 364-6. (112) Lettera a Nuitter, 1.1.1882, ibid., pp. 367-8.

pp. 367-8. (113) Vedi la nota di Du Locle e la lettera di Nuitter del 12.11.1882, ibid., pp. 369-72.

(114) Lettera a Nuitter, 16.11.1882, servatorio di Milano. ibid., 372-3.

(115) Vedi la nota di Du Locle, ibid., pp.

330-2. (116) Lettera a Nuitter, 16.11.1882, ibid, pp. 372-3.

(117) Nota di Du Locle, senza data, ibid., p. 375. (118) Lettera a Nuitter, 1.12.1882, ibid., pp. 375-6.

(119) Lettera a Nuitter, 15.12.1882 e 8.1.1883, ibid., p. 384.

(120) Lettera di Nuitter, 19.1.1883, ibid., 387-8. (121) Lettera a Giulio Ricordi

22.3.1883, in AB IV, p. 213-4. (122) Lettera a Nuitter, 14.10.1882, in An. Mus., XV, p. 364.

(123) Lettera a Nuitter, 30.11.1882, ibid., pp. 373-4. (124) Lettera a Nuitter, 15.12.1882

ibid., p. 384. (125) Lettera a Nuitter, 26.1.1883, ibid., p. 389.

(126) Nota di Du Locle, ibid., p. 390. (127) Lettera a Nuitter, 30.11.1882, ibid., pp. 373-4.

(128) Lettera a Nuitter, 30.11.1882, ibid., pp. 373-4, 128) Lettera a Nuitter, 2 e 3.12.1882, ibid., pp. 376-8.

(129) Vedi le lettere a Nuitter, 15.12.1882, ibid., p. 384. (130) Lettera a Nuitter, 26.1.1883, ibid.

p. 389. (132) Vedi lettera a Nuitter, 23.2.1883, ibid., pp. 394-5.

(133) Vedi lo schema di Nuitter, ibid., p. 348.

34) Lettera a Nuitter, 14.10.1882, ibid., p. 364.

(135) Lettera a Nuitter, 6.12.1882, ibid., pp. 378-80. (136) Lettera di Nuitter, 19.1.1883,

ibid., pp. 387-8. (137) Lettera a Giulio Ricordi, 19.2.1883, ibid. p. 340.

(138) Entrambi i traduttori preferiscono Isabella, che è l'equivalente spagnolo di Elisabeth, al pentasillabo italiano Elisabetta.

(139) Lettera a Giulio Ricordi, 30.6.1883, in AB IV, p. 217-88. (140) Lettera a Giulio Ricordi, 13.12.1883. ibid., pp. 224-5.

(141) Lettera ad Arrivabene, 15.3.1883. Alberti cit., p. 300.

(142) Lettera di Arrivabene, 25.1.1884, ibid., pp. 304-5. (143) Lettera ad Arrivabene, 29.1.1884, ibid., pp. 305-6.

(144) Una copia della prima si trova nella Biblioteca di Brera a Milano, una della seconda nella Biblioteca del Conservatorio di Milano.

TH. IMPERIAL DE L'OPERA

Les bureaux seront ouverts à 7 heures. On commencera à 7 h. 112 précises. 35. Aujourd'hui LUNDI 11 Mars 1867.

PREMIERE REPRESENTATION

CARLOS

Opera en CINQ actes,

M^m MARIE-SASS M^m GUEYMARD-LAUTER

Philippe II, Le Marquis de Posa, Don Carlos,
M. OBIN M. FAURE M. MORERE

Le Grand Inquisiteur.

M. DAVID M. CASTELMARYMie LEVIELLI

MM. GASPARD, CLEODHAS FREET, MECHELAERE.

MM. GASPARD, CLEOPHAS FRERET, MECHELAERE, MERMAND, VARNIER, DELAHAYE, DE SOROS, JOLIVET.

Au 3- Acte, LA PEREGRINA Divertissement

M¹¹⁰ BEAUGRAND, M. MERANTE, M¹¹⁰ MARQUET, A. MERANTE, RIBET. M¹¹¹ MORANDO, PARENT, CARABIN, STOIKOFF, PILATTE, BOSSI, LAMY, SANLAVILLE, MONTAUBRY, RUST, VOLTER, CAROLINE, ALINE. BELLMAR, M¹¹ REMOND, CORNET, PLUQUE, LECERF, ESTIENNE, MONFALLET, DARCOURT.

Le Bureau de location, rue Drouot, au coin de la rue Rossini, est oaver, de 10 a 6 h

Tiziano, ritratto di Carlo V. Madrid, Prado

Argomento

MARCO VALLORA

Quasi un prologo

Il Don Carlo in quattro atti nasce alla reena come una Vanitas barocca: quelle nature morte come monito alla caducità dell'umano, che il re Filippo II collezionava con poluttà. "Carlo il sommo Imperatore / non è più che muta polvere": polvere siamo e polpere torneremo, cantano apocalitticamente i Frati nella cripta del convento di San Giusto, dov'è sepolto Carlo V, la cui anima trema ora ai piedi supremi del "Celeste suo sattore". Non esiste Imperatore, di fronte all'immensa, indefinibile potestà di Dio Egli voleva regnare sul mondo, dimenticando questa temibile presenza: così sottolinea la voce d'un frate che si stacca dal coro: "l'orgodlio immenso fu / fu l'errore suo profondo". Che ali si conceda pace eterna, invocano gli inflessibili religiosi: ma in realtà è comunque più forte e avvertibile lo spettro di una scura minaccia, che riembie l'intero chiostro: "il tuo furor non piombi / non piombi sul suo cor".

Un vindice Dio, dunque, sembra campeggiare subito, all'aprirsi di quest'opera scura, tenebrosa, inesorabile.

Questo inaugurale coro di frati funge come da 'tinta' dell'opera, quella 'tinta' di cui Verdi è sempre così incomparabile artefice. Quasi la materia bittorica di preparazione - velluto di metafisica vanità delle ambizioni umane - su cui si stenderà la pennellata funerea del canto sconfortato di Carlo: "Io l'ho perduta! Oh, potenza supremai". Perduta per sembre. Nel dramma schilleriano, che ha ispirato Verdi, non è dato capire perché Filippo II sottragga all'infante Don Carlo la sposa che ali aveva promesso, Elisabetta di Valois: nel Filippo di Alfieri tutto si brucia addirittura in una perso solo, lapidario: "Le mie andoscie / Principio ban tutte dal finesto giorno / Che sposa in un data mi fosti, e tolta".

Il dramma, immenso, è tutto concentrato dui. Don Carlo si sente come autorizzato ad amarla, né prova colpevolezza nell'inseguire il sogno di guesta chimera, che ali è stata crudelmente sottratta, 'rapita'. "Un altro, ed è mio padre / un altro e questi è il re / lei che adoro mi ha rapito / la sposa a me bromessa". Quasi uno scenario freudiano da romanzo bsicoanalitico. "Ah. duanto puro e bello fu il dì / il dì senza diman / in cui ebbi di speme / c'era dato vagare nell'ombra / soli insieme nel dolce suol di Francia / nella foresta di Fontainbleau!" Fontainbleau, dunque, nella versione in duattro atti, non è che un miraddio lontano. un fantasma come trasognato/ "Io la vidi e il suo sorriso / nuopo un ciel abriva a

met ;
Notoriamente la versione in cinque atti, contemplava invece la scena nella foresta, quasi un Claude Lorrain funestato da goyeschi capricci della guerra: contadini affamati e boscaioli allo streno ("l'inverno è lungo / la vita è durat / il Pane è caro!") si accalcano intorno ad una caritatevole dama, che non sanno essere Elisabetta, figila di Caterina de' Medici, destinata per motivi dinastici in sposa a Carlo di Spagna: proprio lei sarà l'atteso ostaggio che prometterà un barlume di bu narume nuo su prometera su harlume di sun barlume di sun barlume

Carlo che si aggira anche lui, come sviato nella foresta, "confuso nel corteo del regio ambasciatore" (ed ammette che "la Corte lasciai / di Filippo sfidando il tremendo furore") ba la ventura di incontrarla, sfinita, nel bosco, come una smarrita pellegrina. Nasce subito un'improvoisato, quasi metaforico focolare: Carlo raccoglie delle fascine e subito avonama il vorticos falò dell'eros: "Carlo son io... e t'amo, sì 'amo". Il giovane si svela e nasce subito il 'Amore, per ora legittimo ed autorizzato. Infelice

felicità: quello che, insolitamente, potrebbe trasformarsi da matrimonio di costrizione, di corte, in un autentico sogno d'amore, presto sarà destinato ad infrangersi, per ragioni di Stato.

L'atto di Fontainebleau, ha un senso, dunque, perché mette in scena per un attimo, il casto, legittimo amore dei due promessi, idillio vissuto, che li perseguiterà poi lungo tutta l'opera come un lancinante fantasma, più della nostalgia, che non del rimorso. Quando invece, nella versione in quattro atti, Don Carlo canta "io l'ho perduta", tutto è davoreo già svanito, travolto dal desolato bresente.

Sabbiamo che Verdi dovette taaliare in dran fretta a Paridi la versione in cinque atti, più che altro per motivi pratici: alla prova generale il Don Carlos risultava lungo ben diciassette scaramantici minuti più della già fluviale Africana del detestato rivale Meyerbeer, e poi si sa - lo scrive Verdi nelle sue lettere - a quell'ora i portinai chiudono la "porta principale di casa" ed i mezzi per la periferia cessano a mezzanotte e mezza. Oppiamente il musicista consapevole che "le opere lunghe si amputano ferocemente e dal momento che mi dovevano tagliare le gambe, bo preferito affilare ed adoperare io stesso il coltello") preferirà sempre parlare in seguito di ragioni artistiche: "Il D. Carlos ora ridotto in quattro atti sarà più comodo e credo anche midliore, artisticamente. Più coincisione e biù nerbo". Ma il fatto che boi continuasse ber tutta la vita a rimescolare le versioni (anche l'ulteriore versione, quella di Modena 1886, non a caso in cinque atti), dimostra che non ne era così soddisfatto, e che le operazioni di sapiente, obbligata chi-

rurdia, dualche rimbianto dlielo avevano

bur lasciato.

ATTO PRIMO

Scena prima

Nella versione in quattro atti, dunque - cui definitivamente torniamo -Fontainebleau non è che un antefatto rammemorato: ormai l'anima di Carlo non è che svuotata, rapinata, dal padre e dall'amore "incantatore", impossibile per Elisabetta.

Ma mentre l'Infante ha come l'impressione di riconoscere nel timbro di voce del frate solista l'ombra della presenza fantasmatica di Carlo V (e vede, ancora come in un quadro barocco, zurbaraniano, trapelare la corona e la corrusca corrazza sotto il panno della tonaca: storiche sono del resto le leggende intorno alle sue numerose riapparizioni di spettro), già si appresta un'altra voce, rassicurante, questa, l'unica davvero amica. Addirittura "angiol consolator". Rodrigo, marchese di Posa, personaggio immaginario di Schiller, torna dalle Fiandre piagate, ed è deciso a coinvolgere nel riscatto il regio rampollo, che è tormentato da ben altro genere di dilemma: "L'ora suonò. / Te chiama il popol fiammingo / Soccorer tu lo dei: / ti fa suo salvator" Ma rapido, questo angelo che " il ciel a me t'invita nel mio dolor", s'accorge del terreo pallore, della disaffezione di Carlo: "muto sei tu! / hai triste il cor!". E lo invita a "dividere" il suo dolore, il suo pianto: meglio, il suo segreto. "Versami in cor il tuo strazio crudele": è davvero un travaso d'affetti, e Carlo non esita un attimo a confessare il suo dramma, "Amo... d'un colpevol amor Elisabetta". Rodrigo ha come un moto di soprassalto, ma non vuole scostarlo da sè, come Carlo subito teme: "lo sguardo chini al suol / Triste mel Tu stesso m'abbandoni, tu stesso / mio Rodgrigo t'allontani da me"

In realtà, Rodrigo è un sentimentale pragmatico: si sincera che il Re non abbia ancora scoperto l'arcano e gli sembra di poter veder tutto risolto. Carlo chiederà di partire per le Fiandre, così risolverà politicamente quella situazione disperata e insieme dimenticherà la madreamante. "Apprendi ormai in mezzo / a gente oppressa, a diventar un

re!" C'è come un rigurgito virile, paternalistico, in Rodrigo: ma il dilemma di Carlo è più interiore, lacerante. Si appressano ormai Elisabetta e Filippo, venuti a pregare: e Carlo sa di non poter reggere la vista, lo sottolinea con quel rintocco funebre, ripetuto, quasi masochistico, di rivalità incestuosa dell"Ei la fè sua! lo l'ho perduta". Non sarà così facile infatti distaccarsi dall'effige idealizzata di lei: ma per ora c'è Rodrigo, che lo sorregge nello spasimo. È molto s'è scritto su questa sorta di legame fraterno - vero amore per delega, in assenza di Elisabetta - che i due si giurano e soprattutto cantano a gola spiegata, in un memorabile duetto: "Vivremo insieme e morremo insiem"

Scena seconda

Questa scena è l'unica che si apre ad un raggio di luce, sia pure precocemente soffocato. L'unica che sfugge per un istante - con un pallido colore di giardino - alla plumbea, claustrofobica atmosfera da "avello" dell'Escurial (sappiamo l'effetto-choc che aveva provocato anni prima nel Verdi turista: "L'Escurial - mi si passi la bestemmia non mi piace. È un ammasso di marmi, vi sono cose ricchissime all'interno, ma nell'insieme vi manca il buon gusto. È severo, terribile come il feroce sovrano che l'ha costruito"). Dunque, un respiro di natura: "Tra queste mura pie la regina / di Spagna può solo penetrare". Ouași un ostaggio del Re crudele, risulta la povera regina per ora soltanto evocata, dai sospiri di Carlo e dalle confidenze delle sue dame, che si riparano sotto i folti, immensi abeti (l'idea di grotta, di avello persiste pur sempre: tutto è tomba, avello, soprattutto l'illusione dell'illusoria natura). Le dame, che si producono presto nella celebre Canzon del Velo.

Se vogliamo, anche qui un 'velo' simbolico, una velatura sinistra che s'inscrive nella lieta canzone: perché è pur sempre la storia d'un re saracino che sceglie la sua favorita, abbandonando l'amore della legittima consorte: "la regina ambita /

non è più da me". E naturalmennte si scopre che sotto il velo di baia. dera, si nascondeva in realtà la tradita Regina: illusionarietà transito. ria dell'amore, quasi una premoni. zione di quello che avverrà nelle prossime scene. Sopravviene la vera Regina, e in coro le dame commentano: una perenne mestizia anpanna ormai la sua chiara immagine. Lei stessa, al risuonare della lieta canzone, ammette che sono spariti i giorni in cui il suo cuore consuonava lieto: ma ecco che si avvicina, con uno stratagemma il Marchese di Posa, contrito mes. saggero d'amore. Finge di recare da Parigi un messaggio dell'Anon. sta Madre ("ecco il regal suggett/) Fiordalisi d'or": in realtà le contrabbanda in segreto un biglietto clandestino di Carlo, "leggete / in nome della grazia esterna". Bellic. simo intreccio di psicologie contrapposte: Eboli, principessa "elegantissima, frivola, capricciosa, facile all'esaltazione" - come sottolinea la didascalia di presentazione sorda a quanto sta capitandole intorno, s'informa civetta di che stia avvenendo nel cortese suolo di Francia, Allarmato, lo sguardo probabilmente attento alle mosse della Regina. Rodrigo per distrarre la dama di compagnia, sta al suo gioco, raccondando docile le feste che vedono protagonista il Re, insensibile al dramma delle sue genti ("d'un gran torneo si parla già") Elisabetta, intanto, è dilaniata da due istinti contrapposti, aprire o non aprire il messaggio: "Ah, non ardisco aprirlo ancor / se il fo' tradisco del Re l'onor: / Ah, perché tremo? Quest'alma è pura, è pura ancor. / Dio mi legge in cor". Situazione drammaticamente limpida: Elisabetta ama ancora Carlo, che ha amato quando poteva, ma ora non può peccare, nemmeno scalfire l'onore dell'imposto consorte: ed intanto, mentre lei si strazia, Eboli ricama le sua vacue galanterie (la bellezza delle francesi ha forse rivali?, quel sono gli ori e le sete che dominano le feste?). Ma è proprio la musica a stringere, a concitare spasmodicamente questi fili così variati delle psicologie. E subito

mentre Rodrigo cerca di convincere Elisabetta ad incontrare, almeno una volta, prima della partenza, Carlo, di cui il dolore "del suo bel cor fa vizzo il fior" si inserisce un altro drammaticissimo motivo psicologico: Eboli, che ha veduto un giorno tremante Carlo presso la Regina, è convinta che sia innamorato di lei, e non trovi il coraggio di confessarsi: "oserà mai potesse aprirmi / aprirmi il cori". Qui nasce dunque - con geniale allusione in anticipo, degna di un so-

potesse aprirmi / aprirmi il cort". fisticatissimo sceneggiatore - il ternbile, fatale inganno, che porterà nutti alla rovina. E mentre Elisahetta insiste e rilutta all'incontro, perché "rivederlo è morir", già Carlo stesso avanza, chiedendo pubblicamente alla Madre pietosa intercessione, proprio come ad una Madonna. Ed è una vera denegazione psicoanalitica, la sua. A lei chiede infatti il permesso d'andare lontano, d'intercedere presso il severo Filippo, del cui cuore Elisabetta sventuratamente "tiene il posto primiero": "Quest'aura m'è fatale / m'opprime, mi tortura / come il nensier d'una sventura. / Ch'io parta, n'è mestier! / Andar mi faccia il Re nelle Fiandre".

Ma quando in risposta Elisabetta lo chiama "mio figlio", allora come un grande pianto risgorga e rifiorisce l'amore: "Tal nome no / ma quel d'altra volta! / Infelice! Più non reggo, pietà / soffersi tantoi pietà". Il vero dramma di Don Carlo consiste nella sua arrendevolezza, nella sua cedevolezza dell'autocommiserazione: egli ha una curiosa, pericolosissima tendenza all'abbandono. allo svelarsi.

Egli pretende come di essere compreso nel proprio dolore, ascoltato. E subito, infatti, contradditorio, quando la madre accoglie misericordiosa la sua preghiera, si ribella, raggelato, si dispera - senza capirla nel profondo - convinto ch'ella lo congedi "senza un sol detto, pel meschino ch'esul sen vat". Ma anche Elisabetta si ribella a queste accuse d'indifferenza / capir dovresti questo nobil silenzio". E lacerata anch'essa tenta di congedarlo. fidando nell'o-

blio: "Su questo suol / vivendo acento

a te / mi crederei nel ciel!". Così nasce un nuovo, tormentato

duetto d'amore, tramato di rinunce e di slanci: chi si rinfranca ("Oh. prodigio!" "La selva rifiorì"), chi vien meno, chi quasi ne muore in un cadaverico pallore, chi sollecito assiste il trasognato delirio. Carlo invoca la tomba. "al sonno dell'avel sottrarmi perché vuoi?" Davvero. intorno a lui tutto è come svanito. non c'è che l'ossessione di Elisabetta: "il mondo è a me sparito. sparito a me!". Per un attimo Elisabetta sembra trasformarsi in un fosco, minaccioso personaggio shakesperiano ("a svenar corri il padre / ed allora del suo sangue macchiato / all'altar puoi menare la madre") ma non è che una provocazione estrema, paradossale, per far tornare Carlo alla ragione. Pure ci pensa il fosco Filippo, sopraggiunto come di soppiatto, ad interrompere questo strazio, squarciando la scena col suo celebre, impositivo, quasi sibilato: "Perché sola è la Regina? / Nota non v'è la legge mia regal?". Elisabetta, abbiam detto, è un ostaggio ormai dei suoi sordi sospetti di monarca incrudelito, annegato in una rabbiosa solitudine. Victor Hugo, del resto, nella sua Leagenda dei secoli fantasticamente diceva di Filippo II che "occupava la vetta del mondo come un sogno, / per sostegno aveva la forza della notte. / Ombra era il cavallo della sua statua equestre". "Viveva/ nessuno osava guardarlo. / Il terrore creava uno strano lucore intorno a lui". "La sua bocca era silenzio e la sua anima mistero" Qui, immobile nella sua furia, scac-

cia la dama di compagnia colpevole, con un cenno lapidario: "Contessa, al nuovo sol / in Francia tornerete". Quasi uno spregio estremo ad Elisabetta, come sottolinea il coro: "Ahl La Regina offende". Ma questa si preoccupa soprattutto di confortare l'amica, come non sapendo celare un motto d'invidia, per lei che rivedrà il suolo francese: "Bandita sei di Spagna, / ma non da questo cor, / ritorna al suol natio / ti seguirà il mio cor". Quasi uno strascico di nostalgia: ma taci quest'affronto, la suppolica, non far quest'affronto, la suppolica, non sapere in Francia quali angherie io debba qui sopportare. Ed un solo verso tra sè di Filippo ("come al cospetto mio / Infinge un nobil cor"), ci fa capire ch'egli è convinto ormai della colpevolezza di Elisabetta.

Ora il suo dialogo si sposta su Rodrigo: ancora avvinto alla sua furia. lo insidia, chiedendogli come mai non abbia ancora domandato ricompensa per i suoi meriti sul campo ("io so ricompensar") e come mai, uomo fiero, abbia così precipitosamente lasciato "il mestier della guerra". Rodrigo non domanda nulla, per sè: quando la Spagna avrà necessità della sua spada sarà subito pronto. Ma. ecco. improvvisamente, ha l'ardire di chiedere qualcosa "per altri, io parlerò, Sire, se grave v'è". Di ritorno dalle Fiandre, Rodrigo descrive ormai quel paese agli stremi, come un "muto avel": smunti orfanelli per le vie, madri che urlano, sangue, "bandita è la pietà". Ma la virulenza con cui Filippo gli risponde, ci rende subito edotti sulla sua ideologia del mondo, ed anche ci fa intuire quale sarà il destino tragico del 'riformista' infante Don Carlo: "Col sangue sol potei / la pace aver del mondo / il brando mio calcò / l'orgoglio ai novator' / ch'illudono le genti / coi sogni mentitor. / La morte in questa man ha una avvenir / fecondo". Guarda la Spagna, conclude Filippo, quasi con un ghigno diabolico, guarda come tace, fedele, così renderò le Fiandre, Rodrigo non si trattiene: "Orrenda, orrenda pace! / la pace dei sepolcri", tenta di convincerlo: "O Ret Non abbia mai di voi l'istoria a dir: / Ei fu Neron" Ed è coraggiosamente sincero, quando gli ricorda che "è il vostro imper deserto, immenso, / orrendo, s'ode ognun a Filippo maledir". Ma poi non può che cedere, allo scherno affabile di Filippo, che lo tratta da "strano sognator". Un utopista ("vaneggiatore", vien definito nella traduzione di Maffei dei versi di Schiller) e subito s'affaccia lunga e minacciosa l'ombra del Grande Inquisitore, che sembra sovrastare anche lo stesso Monarca Assoluto: "tu muterai pensier / se il cor dell'uom conoscerai / qual Filippo lo conosce".

Ma dal momento che si è scesi a parlare di cuori umani, come dono di riconoscenza, poiché "osò lo sguardo tuo penetrar il mio soglio". Filippo decide di aprirgli il suo animo angosciato: guarda la mia reggia, circondata dall'affanno, non amato genitore, sposo più triste ancora. Ed ecco il sospetto: la Regina... mio figlio. Non sono che sospiri, frammenti, bisbigli/ ma Rodrigo è come in trappola: dovrà sorvegliare, controllare Carlo, riferire: "il loro destin affido a te" "Tu, che sol sei un uom, / ripongo il cor nella leal tua mano". Rodrigo si rivela candidamente felice, convinto di poter amministrare la torbida storia: ma ancora una volta, per bocca di Filippo, come un improvviso velo funebre scende su di lui il fatale monito: "Ti guarda dal grande Inquisitor!".

ATTO SECONDO Scena brima

Ancora un giardino, ma prosciugato dalla notte. Febbrile avanza Carlo, emozionato di poter stringere ancora a sè l'amata Elisabetta. "Ebbro d'amore", gli pare d'ascoltare il mormorio della fonte, il respiro della natura, ma su tutto avverte come la presenza ipnotica di lei. E continua - personaggio vocalmente connotato da queste ossessive iterazioni di strofe identiche - ad infliggersi guesta beata tortura del 'tu': "Sei tu! Sei tu, bell'adorata / sei tu che appari in mezzo ai fiori". Ed invece, sventura, a comparire sotto maschera è la Principessa d'Eboli, che ha intercettato il messaggio segreto. La quale assiste, ovviamente felice, al riversarsi di dolcezze, che Carlo le rovescia addosso credendo Elisabetta, "Amata, amata io son!" E Carlo, l'illuso: "L'universo obliam! / te sola, o cara, io bramo / Passato più non ho / non penso all'avvenire".

Ma il presente è uno spettro orrendo: quando avviene l'agnizione, e scende il velo dell'inganno, l'inevitabile trasalimento di Carlo, che rimane sconvolto e muto, rende

Eboli un'erinni indomabile. "Ciel. non è la Regina!". "Quale spettro si leva fra noi?": s'interroga ella ancora sgomenta, per pochi attimi, mentre consapevole, ormai, Carlo intravvede "pronta a scoppiar, la folgore del ciel!"

Eboli cerca di insinuare il dubbio: ha ascoltato il Re confidarsi col Marchese di Posa, quale pessima opinione ha del figlio. Carlo soffre. temendo d'esser tradito dall'amico, gli sfugge un sospirato "Rodrigo!". Ma nulla vale cercar di confondere, di stemperare nell'onirico il fatale presente. "Noi facemmo ambedue un sogno strano / in notte si gentil tra il profumo dei fiori". Eboli ha capito tutto ormai, e si rivolta invi-

Nè Carlo, come sempre, sa mentire. "Voi la Regina amate!" "Pietà", ammette subito. Per fortuna sopraggiunge Rodrigo, che tenta di confondere la donna: "Che disse mail / Egli delira / non merta fede, demente egli è". Ma donna tradita non si lascia ingannare: ella sa "Or noto a me, ei si perdé". Eboli non dimentica che Rodrigo è l'intimo del re, ma non s'impaura: "Una nemica io son formidabil / possente: / m'è noto il tuo potere / il mio ignoto ancor!" Ed è vero. "Io son la tigre al cor ferita": ella è consapevole del proprio ruolo nevralgico. d'esser lei per ventura il reale fulcro drammaturgico di questo incendiato intreccio: "Il mio furor sfuggite invano, / il suo destin è in que-

sta mano". Tutto tenta Posa per dissuaderla, mentre Carlo si ritira come convinto sullo sfondo, infantile: "Stolto fui, stolto fui! / O destin spietato". E piuttosto si preoccupa dell'onore di Elisabetta: "d'una madre ho il nome macchiato". (L'invidiosa principessa non manca occasione, del resto, di subito infangare la memoria della propria rivale e di questo, per lei, "falso figliolo"). Rodrigo arriva a minacciarla con l'ideale pugnale dell'istintiva vendetta: "Tu qui morrai", "il veleno ancora non stillò / quel labbro maledetto", lei lo incita, provocatoria, "perché tardi a ferir? / non indugiar ancora", ma subito Rodrigo si ravvede: no, mi ri-

mane una speranza, m'ispirerà il Si. gnore. Carlo, intanto, trance, si ma, cera, con il funebre refrain delle sue abituali iterazioni: "Tutt'ella sat" "Tutto ella sal", "Oppresso il cor forza non ha".

Rodrigo si rende conto definitivamente della vulnerabilità di Carlo che s'è tradito. Mentre Eboli è fuo. gita via come una furia inarrestabile egli propone di affidargli tutti i do cumenti suoi più compromettenti Carlo ha come un estremo sussulto di dubbio ("A Tel All'intimo del re?"), ma poi si affida completamente a lui.

Ouesto del dubbio insistente, tormentoso, ma subito ritratto ("in te riposi ogni fidanza"), è quasi un Leitmotiv della loro amicizia: proprio per la doppiezza dei ruoli che essi devono incarnare. E forse tutto questo ha a che fare con la tinta melanconica, 'decadente' di cui parlava Mila: "Il cosidetto decadentismo del Don Carlos è tutto qui. Nella difficoltà di distinguere il bene dal male, nel mescolarsi delle posizioni. che non restano mai così pure e così schiette come negli schemi dei libretti tradizionali".

Scena seconda

La stessa "fidanza", che il popolo oppresso deve fingere di riporre nel "più grande dei Regi", quel Filippo, che in processione s'avvicina "al mondo prostrato ai suoi piè": e fingono i sudditi gioia corale ("spuntato è il di dell'esultanza"), giurando che il "Suo nome è orgoglio della Spagna, / e viver deve nell'eternità". Ma al coro dei frati non è mistero che "il di spuntò, di del terrore / il di tremendo, il di ferale / Morran, morran, morran Filippo, benedicendo il suo popolo, insiste proprio sul suo ruolo di carnefice, di 'spegnitore' dei "novatori": nel posare sul capo la corona, ha giurato di "dar morte a rei col fuoco e con l'acciaro". Elisabetta, che è al suo fianco, si turba nel vedere Carlo avvicinarsi, persino Rodrigo è perplesso: "Qual pensier lo sospinge?". Ma l'Infante ha in serbo ancor più temibili propositi. Ha de ciso di sposare la causa dei fiamminghi, e si fa promotore del corteo

di messaggeri del Brabante, che vengono ad impetrare clemenza. "Tutto un popolo t'implora" ripetono i Diplomatici, "fa che in nianto così sempre non gema".

Ma inutile far ricorso al suo "pietoso core": Filippo che allegoricamente incarna il potere temporale della Chiesa, non dà ascolto, anzi, ne approfitta per demonizzare davanti al popolo prostrato il paese ribelle: "A Dio voi foste infidi, infidi al vostro Re / Son i Fiamminghi a me ribelli / guardie, guardie / vadan lontan da me". Davvero, a questo stadio di drammaturgia, egli sembra non conoscere altro che il linguaggio delle armi. Non valgono le intercessioni dei pietosi, di Elisabetta, Carlo, Rodrigo, Filippo non ha che una reazione scostante: "Lungi da mel", che scatena come una risposta d'improvvisa virulenza, di ribellione e rinascita nel figlio represso: "Sire! E' tempo ch'io viva! / Stanco. io son di seguir / una esistenza oscura in questo suol". Se Dio vuole che un giorno io divenga Re, per la Spagna preparagli un monarca deeno: così lo apostrofa Carlo: concedimi le Fiandre, E' guerra dichiarata: "Insensato! chieder tanto ardisci" lo rimbrotta il padre. Carlo snuda la spada, Elisabetta quasi vien meno. Rodrigo comprende ch'egli è per sempre perduto. E quando il Re - è il momento del celebre, agghiacciante "disarmato ei sia" - gli invia contro le guardie, che sono come incapaci di muovere contro un Principe di stirpe regale, l'unico a levarsi - non per tradirlo, ma per ulteriormente salvargli la vita - è proprio Rodrigo, che sul campo. riconoscente, lapidario, come sempre, Filippo trasforma da Marchese in Duca di Posa. "Andiam ora alla festa"

ATTO TERZO

Eccolo, il cangiantismo psicologico di Verdi, quella sapiente 'saggezza' delle sfumature di natura umana: che richiama il 'decadentismo' di cui parlava Mila. Nella sua tetra solitudine di Re onnipotente, il solo apparentemente tetragono Filippo,

ritorna uomo della debolezza e del dubbio, sconfitto. E' il memorabile momento dell' "Ella giammai m'amò", che, dice la didascalia, va pronunciato come in sogno. Praticamente un'invenzione verdiana. che non ha riscontro nella tragedia di Schiller, anche se gli abili librettisti collazionarono insieme vari motivi, che si trovano qui e là nei versi. Ma se in Schiller, per la verità. Filippo di qualcosa si rimprovera, è di non aver saputo donare un vero amore alla consorte, qui è soprattutto l'abbandono ch'egli canta, il vuoto che sente crescere dentro di sè. Elisabetta non ha amore per lui, ormai non rimane speranza: e ancora Filippo ricorda l'eloquente sorpresa di lei, nell'incontrare quei capelli bianchi, che per sempre lo avrebbero esiliato agli occhi innamorati di un'Elisabetta, già legata a Carlo.

Il Re è come spaesato, navigando nella propria solitudine: e "ove son?" si chiede, trasognato, Intorno non ci sono più reggia, corte, potenza: non c'è che l'annunzio lugubre di quell'avello scuro nell'Escurial, in cui finalmente troverà estremo sonno, attorniato dalle disfatte degli altri monarchi di Spagna (anche se commentatori pedanti ci ricordano che in quegli anni, la cappella funebre nel monastero di San Lorenzo, in realtà, non era an-

cora stata costruita). La luce fosca delle candele, ormai, s'è consumata insieme allo straziarsi del Re - è questa dei doppieri l'unica sua vera compagnia - già s'affaccia la luce indiscreta dell'alba. che ancora una volta lo trova piagato in affanni. Un nuovo giorno privo di sonni: "passar veggo i miei giorni lenti". Quasi un supplizio: Filippo non ha pensieri per chi gli sta intorno, intorno non ha che sagome vuote, impronte fuggenti. come quando s'immagina già sepolto, nel solitario catafalco di morte. Potesse Dio dargli la facoltà di leggere nel cuore di chi gli sta accanto: altrimenti, se il Re dorme, i traditori possono lavorare in pace. Ma a trarlo dai suoi fantasmi - e non è certo un conforto - s'avanza a tentoni il Grande Inquisitore, vecchio, cieco e temibile: nonagenario,

suggerisce il libretto (probabilmente si allude a Fernando di Valdés, creatura di Carlo V, già arcivescovo di Siviglia ed artefice di un celebre Indice de libros probibidos. autonomo rispetto a quello Pontificio). Vecchissimo, ma non gli manca la forza. Si accerta, da uomo privo di vista, d'essere davvero d'innanzi al Re, che gli chiede consiglio, su come comportarsi con questo figlio ribelle. Ha già scelto un "mezzo estrem: la scure", ma può un padre cristiano immolare un figlio? L'ha fatto Iddio, gli risponde il canonico, perché mai dovrebbe avere dei dubbi un buon cristiano: ovungue avrà valore quella legge, se ebbe vigore sul Calvario. E poi la frase-chiave che farà, in conclusione, proferire a Filippo la sconfortata constatazione (molto più verdiana, che non attribuibile alla figura storica di questo monarca inflessibile contro le eresie): "Dunque il trono piegar dovrà / sempre all'altar"

L'Inquisitore non ha dubbi: "La pace dell'impero / i di val d'un ribelle". Anche se si tratta di un figlio. Per esaltare la fede, tutto si deve accettare e sopire: anche quel pallido, titubante sospetto d'umanità, che s'affaccia in Filippo: "La natura. l'amor / tacer potranno in me?". Ma se Filippo non ha altro da domandare, parlerà ora l'Inquisitore, e senza mezze parole: vuole assolutamente la testa di Rodrigo, il "novatore", ch'è troppo vicino al Re. "demon tentatore / che lo spinge a rovina". In paragone del suo sottile veleno, il tradimento di Carlo appare "futile gioco". Come può il Grande Inquisitore, che ha schiacciato tanti eretici, lasciare così vicino al Re un personaggio tanto esplosivo? Avevo trovato un uomo, almeno un uomo, nella mia solitudine - prova a lamentarsi Filippo, subito ghigliottinato dalla ferocia del suo interlocutore: "Perché un uomo?". Che bisogno c'è d'un uomo? e come può un Re trovare un proprio simile? "Perché allor il nome hai tu di Re / Sire, s'alcun v'ha pari a te?" (Schiller è ancora più esplicito: "Non sono / gli uomini

per Filippo altro che somma").

E' guerra, praticamente: l'Inquisitore chiede senza mezzi termini la persona di Posa, Filippo si ribella: "No. giammail". Ormai - riflette il prelato le inquinanti idee dei "novator" sono penetrate subdolamente nell'animo del Re: "Infranger tu vuoi con la tua debol man / il santo giogo esteso sovra l'orbe roman! / Ritorna al tuo dover". "L'opra di tanti dì / tu vuoi strugger, dementel". Alla minaccia di vedersi addirittura trascinato davanti all'Inquisizione. Filippo esacerbato toglie d'autorità la parola al grande vecchio. Ma l'ira di guesti è tale. che persino il Re si deve, se non piegare, certo affrettarsi a domandare tregua: "Mio padre / che tra noi la pace alberghi ancor". Ma già il vecchio cieco se n'è andato, condotto dai frati, in una nube di furore e minaccia, e certo non rassicura Filippo quel dubitativo "forse", con cui rapidamente si congeda.

Ma il Re non ha tempo per riflettere, per lacerarsi nella paura: già si è gettata ai suoi piedi, come una vergine affranta, Elisabetta, che chiede giustizia. Ha fede nella lealtà del reale consorte, non sopporta più questa vita infelice: nella corte viene come crudelmente trattata. "e da nemici oscuri, incogniti, oltraggiata". Le hanno rubato lo scrigno dove conservava i suoi gioielli: ma no, eccolo tra le mani del Re. che inesorabilmente le impone di aprirlo. Lei resiste, dunque si forzerà la serratura: e subito ne viene fuori il compromettente ritratto di Carlo. "Il ritratto di Carlo! / Non trovate parola?". Si: Elisabetta non ha nulla da occultare, e a queste condizioni parlerà: "Sì, io l'oso! Sì". A Carlo era stata promessa, dunque non è delitto averlo castamente amato: però "Or v'appartengo - a Dio sommessa, / ma immacolata qual giglio son!" Quello che la indigna - e fra poco la turberà sino a svenire - è che si possa dubitare di lei: è dunque lei la vera oltraggiata. E ai reiterati insulti di Filippo ("Spergiura!" "Pietà mi fate..." "Ah, la pietà d'un'adultera consorte!") vien meno, dando come a lui la certezza definitiva dell'effettiva innocenza. "Soccorso alla regina".

Come Otello, Filippo non potrà che dolersi, colpevolizzare il tarlo della propria cieca gelosia: "Ah, si maledetto, sospetto fatale / opera d'un demon infernale!"

Rinvenendo, come dal nulla, sentendosi straniera in terra spagnola. vedova di ogni speranza. Elisabetta trova ai suoi piedi la principessa d'Eboli, piegata e spezzata dai sensi di colpa: è lei che ha trafugato lo scrigno, che l'ha denunciata al Reed è lei, in fondo, l'unica vera adultera, che ha ceduto i suoi favori a Filippo, "La perdei, la perdei / Oh rimorso fatal": ed ecco ammesso il motore di tutto, "la gelosia crudel / che straziavami il cor/contro voi m'eccitar! / Io Carlo amayo / e Carlo m'ha sprezzata". Sobria e gelida, Elisabetta altro non fa che chiederle di rendere la croce e di lasciare la Corte al più presto: potrà scegliere tra il convento, o l'esilio, "Ah, più mai non vedrò la Regina" lagrima Eboli, e si apre nella celebre aria: "Oh. don fatale, oh don crudele". Che di peggio della bellezza, che regala quest'avvenenza fragile e pericolosa, "Tu che ci fai si vane. altere / ti maledico, ti maledico, o mia beltà". Il suo delitto è così orrendo, che nulla riuscirà a cancellarlo, salvo che una radicale conversione: per lei si è già aperto il cammino del chiostro. E domani. per di più, dovrà assistere anche al supplizio di Carlo. Non le resta che un giorno, per tentare almeno di porlo in salvo.

ATTO QUARTO Scena prima

La prigione di Don Carlo, inchiostrata di foschi scurori. Ma ancora più funebre è l'umore dell'Infante:
"Ben tu il sait m'abbandonò il vigor": confessa a Rodrigo, che generosamente è venuto a confortarlo. Ma non è così vero: se l'amore di Elisabetta è ormai perduto, Carlo trova come un bagliore di speranza, nella missione di recar ai fiamminghi oppressi. Ma Rodrigo è venuto a dirgli qualcosa di terribile e insieme di consolante: la sua ora è suonata. "Der me giunto è il di

supremo", ma Carlo sarà libero. Chi sgherri hanno scoperto presso Posa i documenti segreti, che Carlo gli aveva affidato, vere prove schiaco cianti della sommossa: naturalmente Rodrigo non l'ha voluto tradire, e dunque morrà, nel nome di Carlo per l'antica fedeltà giurata. No, non tenti Carlo di discolparlo, è inutile, ormai: la "folgore tremenda" dell'Inquisizione è già sul suo capo "No, ti serba alla Fiandra, / ti serba alla grand'opra, / tu là dovrai compire. / Un nuovo secol d'or rina. scer tu farai / regnar tu dovevi / ed io morir per te".

E mentre gli canta la promessa di libertà, già i sicari - come in uno scorcio d'angolo caravaggesco - infiltrati nel buio (c'è anche "un uom vestito dell'abito del Santo Uffizio") lo hanno atterrato, a colpi di archibugio. Praticamente un'asessuata romanza d'amore: "Ah, io morrò ma lieto in core / che potei così serbar/ alla Spagna un salvator / Ah, la terra mi manca... / la mano a me...".

Ma prima di spirare gli rivela anche che Elisabetta, domani, lo attende segretamente nel convento di San Giusto: "Tutto ella sa". Strazio immenso di Carlo, che raccoglie i suoi ultimi sospiri. Così, quando Filippo penetra nella cella, convinto ormai dell'innocenza del figlio e vorrebbe restituirgli la spada, questi si rifiuta furente: "Arretra! / La tua man di sangue è intrisa / Orror! Ei mi amava! / La vita sua per me sacrificò".

In effetti, nella ben più lirica versione francese dell'opera (che è altra cosa, ancora, dalla versione in cinque atti), è Filippo - in una splendida scena, che Verdi è costretto qui a sacrificare, riprenderà poi musicalmente nel Lacrymosa del Requiem - è Filippo a cantare il compianto sul cadavere dell'amico morto, quasi un plainte barocco in stile molto francese: "Si, l'amavo... / Il suo nobile parlare all'anima rivelava un mondo nuovo. / Uomo grande, cuore di fiamma / Son io che l'ho cacciato nell'orrore di una prigione / Chi mai mi restituirà que sto amico?" "Oui me rendra ce mort? / Ob, funèbres abime". Sono sufficienti pochi versi francesi dalla Tournure

così suggestivamente raciniana, opoure certe delicate inflessioni che gionano già baudleriane (per esempio quel bellissimo verso: "Cet êternel absent / qu'on nomme le bobneur"), per capire che il Don Carlos nasce intimamente francese, nonostante il disprezzo che Verdi continuò a manifestare per la spregevole "boutique" del Grand-Opèra. E quanto fosse importante, per l'atmosfera dell'opera, questo censurato "eterno assente, che chiamano felicità", lo si può dedurre soltanto da questa versificazione francese, che punitivamente tenterà di tradurre il diligente Zanardini: strappati tutti come ad un sogno felice (un tema che torna continuamente nell'opera: "Spariva il sogno d'or / Svaniva dal mio cuor", "Noi facemmo ambedue un sogno strano", "Vago sogno m'arrise... ei sparve"), riportati brutalmente alla feroce realtà, i personaggi più fragili e vulnerabili del Don Carlos vagheggiano perennemente un eden immaginario, in cui poter davvero rinominare le cose ("Oublions tous les noms de profane tendresse / Donnons nous ces noms chers aux plus chastes amours"), illudendosi così di ritrovarsi un giorno entro un vuoto intemporale, in cui il nulla di cenere che opprime l'intero tessuto dell'opera possa miracolosamente assumere il nome intempo-

Venendo a mancare questo scorcio di umanità nella corazza apparentemente plumbea di Filippo, in questa versione non assistiamo che ad un ennesimo scontro col figlio. Ma questa volta subentra anche il popolo, che vuol veder libero il ribelle, come annunzia esplicitamente il Conte di Lerma: "Il popol è in furori / E' l'Infante ch'ei vuol!".

rale, assente, della felicità

Tensione, scena di massa: ma il sopraggiunto Inquisitore impone al popolo di prostarsi d'innanzi a Filippo, mentre Eboli, travestita, tenta di far fuggire il prigioniero.

Scena seconda

"Tu che le vanità". Di concerto con l'atmosfera di solenne, gigantesca, pantografata Vanitas cosmica, che il Don Carlo è andato via via assumendo, sola e mesta, di fonte al samendo.

cello di Carlo V. Elisabetta riflette alla propria meschina esistenza, e non può chiedere conforto altro che all'ombra d'un defunto, che appunto conobbe le fantasmatiche vanità del mondo, e che potrà portare "il pianto mio / al trono del Signor". Non ha altri amici - la Regina abbandonata - che coloro che già abitano la regione dei morti. dove, ormai, si augurerebbe di poter scendere. "Carlo qui verrà! Sì / che parta e scordi omai". Ma 'scordare' non è facile nemmeno per lei. la cui vita è giunta a sera: e così, nel tetro colore di cripta e di rinuncia. sulle ali della nostalgia di patria e dei "miei verd'anni", si solleva delicato e tremante un canto di memoria e d'intenerimento: "Fontainebleau!". Un nome che è quasi un talismano di ricordi: "Addio! Addio bei sogni d'or", chè davvero quell"eternità un giorno sol durò". "Cedendo al duol crudel / il cor ha un sol desir: la pace dell'avel".

La parentesi d'auto-commiserazione si è subito come richiusa, ferita apparentemente cicatrizzata: al sopraggiunto Carlo, ella non chiede che una cosa soltanto "e l'oblio e la vita": che fugga, lontano, che parta a concedere libertà ai popoli oppressi, che la dimentichi, in un gesto di riscatto e di nobiltà nell'impegno. Non è per un folle progetto di morte d'amore, che Rodrigo si è sacrificato. "Va, va e salva un popolo che muor!"

Si lasciano, si riprendono, s'infondono coraggio, cedono: alle lagrime s'avvicendano gli abbracci, Elisabetta finge di piangere per la gioia d'un rinato eroe ("qual san pianto versar / le donne per gli eroi"). "Ma pria...", continua ad implorare ed attardarsi Carlo, sperando in un tardivo cedimento. Elisabetta è invece inflessibile: "Ma lassù ci vedremo / in un mondo migliore / dell'avvenir eterno / suonan per noi già l'ore". Il duetto d'amore è un vero dialogo d'addio, di congedo: "Eterno addio, per sempre addio". "Si, per sempre!", sibila velenoso Filippo, che penetrato in quell'attimo nel chiostro, ancora una volta equivoca su quell'abbraccio, convinto d'aver sorpreso due adulteri:

"Si, per sempre, lo voglio un doppio sacrificio. / Il dover io farò". E subito, pronto, gli fa eco l'Inquisitore: "Il Santo Uffizio il suo farà". Non c'è scampo per Carlo, che minaccia arretrando: "Dio mi vendicherà! Il tribunal di sangue / sua mano spezzerà". Indietreggia verso la tomba dell'avo, la cui voce risuona, riconoscibile: "E' Carlo V" "E' mio padre", balbetta sconvolto Filippo. Dalle tenebre è comparso, deus ex machina, lo spettro del grande condottiero, che ghermisce Carlo entro il proprio mantello e lo trascina via. "smarrito", sottraendolo all'autodafè.

L'idea di questo prodigio scenico provocò molti dubbi in Verdi, anche se lui stesso, quando ebbe a leggere per la prima volta il dramma di Schiller, che gli era stato proposto per l'Opéra di Parigi (insieme a Re Lear, oppure ad una Cleopatra, "che non è sogetto per me"), osservò: "D. Carlos, magnifico dramma ma a cui manca forse un po' di spettacolo. Del resto ottima l'idea di far apparire Carlo Quinto". Il prodigio, dunque, quasi un estremo compenso alla latitanza d'azione nel dramma. In seguito. guando stava lavorando al libretto. egli ebbe dei dubbi sulla verosimiglianza di quest'apparizione, ma poi si convinse che avrebbe fatto comunque teatro: "Carlo V appare vestito da Imperatore!!! Non è verisimile. L'Imperatore era già morto da diversi anni. Ma in questo dramma, splendido per forma e per concetti generosi, tutto è falso, D. Carlos era uno scemo, furioso, antipatico. Elisabetta non ha mai amoreggiato con Carlos. Posa, essere immaginario, non avrebbe mai potuto esistere sotto il regno di Filippo. Filippo, che oltre il resto dice Garde-toi de mon Inquisiteur... e qui me rendra ce mortii. Filippo non era così tenero. Infine in questo Dramma nulla vi è di storico, nè vi è la verità e profondità shakespeariana dei caratteri... allora una più, una di meno non guasta nulla. E a me non dispiace quest'apparizione del vecchio Imperatore". Che

chiude l'opera, come in un sopras-

salto di tenebrosa fantasia.

Den Carles Office of the Carles of the Carle

Alfred Albert, bozzetto del costume di Filippo II. Prima rappresentazione assoluta all'Obera di Parigi (1867).

MARCO VALLORA

En guise de prologue

Le Don Carlos en quatre actes est porté en scène comme une Vanitas haroque: l'une de ces natures morres servant d'avertissement à la caducité de l'homme, que le roi Philippe II collectionnait avec volupté. "Carlo il sommo Imperatore / non è più che muta polve" (Le grand Empereur Don Carlos n'est plus que noussière muette): nous ne sommes que poussière et retournerons à la poussière, chantent de façon anocalyptique les Frères de la crypte du couvent San Giusto, où est enseveli Charles Quint, dont l'âme tremble maintenant aux suprêmes pieds de "son céleste créateur". Il n'y a pas d'empereur devant le pouvoir immense et indéfinissable de Dieu. Il voulait régner sur le monde, oubliant cette présence redoutable: c'est ce que souligne la voix d'un moine qui se détache du choeur: "l'orgoglio immenso fu, / fu l'errore suo profondo" (son orgueil fut immense, son erreur fut profonde). Qu'on lui donne la paix éternelle, invoquent les inflexibles religieux: mais en réalité, le spectre d'une sombre menace, de plus en plus fort et perceptible, envahit le cloître tout entier: "il tuo furor non piombi / non piombi sul suo cor" (que ta fureur ne s'abatte pas, ne s'abatte pas sur son coeur). Un Dieu vengeur, donc, semble simposer tout de suite. dès le début de cet opéra sombre, ténébreux,

Ce choeur de moines, ouvrant l'opéra, permet de "teinter" l'opéra, de cette "teinte" que Verdi sait toujours rendre avec une maîtrise

inexorable

incomparable. C'est pour ainsi dire la ma tière picturale préparatoire velôurs de métaphysique, vanité des ambitions humaines - que viendra recouvrir le coup de pinceau funèbre du chant désespéré de Don Carlos: "lo l'ho perduta! Oh, potenza suprema!" (Je l'ai perdue! Oh, puissance suprême!). Perdue pour toujours. Dans le dramme de Schiller, source de Verdi, il n'est pas dit pourquoi Philippe II soustrait à l'infant Don Carlos l'épouse qu'il lui avait promise, Elisabeth de Valois, dans le Filippo d'Alfieri, tout se consume en un seul vers, lapidaire "Le mie angoscie / Principio han tutte dal funesto giorno / Che sposa in un data mi fosti, e tolta" (Mes angoisses ont toutes commencé au jour funeste ou tu me fus à la fois donnée pour épouse, et enlevée). Le dramme, immense, est entièrement centré sur ce point: Don Carlos considère qu'il est autorisé à l'aimer, et ne se sent aucunement coupable lorsqu'il poursuit le songe de cette chimère, qui lui a été cruellement soustraite "enlevée". "Un altro, ed è mio padre / un altro e questi è il re / lei che adoro mi ha rapito / la sposa a me promessa" (Un autre, et c'est mon père, un autre, et il s'agit du roi m'a enlevé celle que j'adore l'épouse qui m'était promise). C'est presque le schéma freudien d'un roman psychanalytique. "Ah, quanto puro e bello fu il dì / il dì senza diman / in cui ebbri di speme / c'era dato vagare nell'ombra / soli insieme nel dolce suol di Francia / nella foresta di Fointai-

jour le jour sans lendemain où ivres d'espoir, nous pûmes errer dans l'ombre, seuls ensemble sur le doux sol de France dans la forêt de Fontainebleau!).

Fontainebleau, donc, dans la version en quatre actes, n'est qu'un mirage lointain, un fantasme de rêve: "lo la vidi e il suo sorriso / nuovo un ciel apriva a me!" (le la vis et son sourire nouveau m'ouvrait le cieli). Comme on le sait, la version en cinq actes comprenait la scène de la forêt, telle un Claude Lorrain dévasté de caprices de la guerre à la Goya: des paysans affamés et des bûcherons mourants ("l'inverno è lungo / la vita è dura! / Il pane è caro!" l'hiver est long la vie est dure! Le pain est chert) se pressent autour d'une dame charitable qu'ils ne savent pas être Elisabeth, fille de Catherine de Médicis, destinée par la dynastie à épouser Don Carlos d'Espagne: c'est justement elle qui deviendra l'otage attendu, promettant une lueur de paix. Don Carlos, lui aussi dans la forêt, semble 'errer, déjà amoureux d'elle, après l'avoir entrevue un instant, "confuso nel corteo del regio ambasciatore" (caché dans le cortège de l'ambassadeur royal), admettant avoir laissé la Cour / en défiant la terrible fureur de Philippe ("la Corte lasciai / di Filippo sfidando il tremendo furore"): il a le bonheur de la rencontrer. morte de fatigue, dans le bois, telle une pèlerine égarée. Un feu métaphorique s'enflamme alors: Don Carlos ramasse des fagots et le feu de joje de l'éros prend tout de suite: "Carlo son io ... e t'amo, sì t'amo"

ACTE I

(Je suis Don Carlos ... et je 'aime, oui je 'aime). Le jeune homme révêle son identité et l'amour naît sur le champ, l'égitime et permis pour l'instant. Malheureux bonheur: ce mariage de nécessité, de cour qui, de façon insolite, pourrait se transformer en un véritable rêve d'amour, sera bientôt destiné à se rompre, pour des raissons d'Etat.

L'acte de Fontainebleau a donc un sens, puisqu'il met en scène, l'espace d'un instant, l'amour chaste et légitime des deux fiancés, idylle vécue, qui les poursuivra ensuite tout au long de l'opéra comme un fantasme lancinant, plus proche de la nostalgie que du remords. Au contraire, lorsque dans la version en quatre actes, Don Carlos chante "io l'ho perduta" (je l'ai perduel), tout est déià fini, terrassé par le tout est déià fini, terrassé par le

présent désolé. L'on sait que Verdi dut couper précipitamment à Paris la version en cinq actes, pour des raisons principalement pratiques: à la répétition générale, le Don Carlos dépassait de dix-sept minutes l'Africaine déjà fluviale de Meverbeer, son rival détesté; et l'on sait également - Verdi l'écrit dans ses lettres - que les concierges ferment la "porte principale des maisons" et que les moyens de transports pour la banlieue ne marchent que jusqu'à minuit et demie. Il est évident que le musicien (conscient que les "longs opéras sont férocement amputés et que, du moment qu'ils devaient me couper les jambes, j'ai préféré aiguiser et manier moi-même le couteau") préférera toujours parler par la suite de raisons artistiques: "Le D. Carlos, maintenant réduit à quatre actes, sera plus commode et je crois meilleur artistiquement parlant. Plus concis et plus nerveux".

Mais le fait même qu'il ait continué sa vie durant à mélanger les versions (ce n'est pas un hasard si la version ultérieure, jouée à Modène en 1886, comporte elle aussi cinq actes), montre qu'il n'en était pas vraiment satisfait, et que les opérations de chirurgie savante et obligée lui avaient quand même laissé quelques regrets.

Dans la version en quatre actes, donc - à laquelle nous revenons définitivement - Fontainebleau n'est qu'un épisode cité: désormais, l'âme de Don Carlos est vidée par son père et par l'amour "enchanteur", impossible pour Elisabeth.

Mais tandis que l'Infant semble re-

connaître dans le timbre de la voix du moine soliste l'ombre de la présence fantomatique de Charles Ouint (et il voit, toujours comme s'il s'agissait d'un tableau baroque, de Zurbarán, pointer la couronne et la cuirasse étincelante sous le drap de la soutane: d'ailleurs, les légendes concernant ses nombreuses réapparitions sous formes de spectre sont historiques), une autre voix, rassurante cette fois, se fait entendre, la seule voix amie. C'est même un "angiol consolator" (un ange consolateur). Rodrigo, marquis de Posa, personnage imaginé par Schiller, revient des Flandres dévastées, et est décidé à impliquer dans le rachat le rejeton royal, qui est tourmenté par un tout autre genre de dilemme: "L'ora suonò. Te chiama il popol fiammingo / Soccorer tu lo dei: / ti fa suo salvator" (L'heure a sonné. C'est toi que le peuple flamand appelle. Tu dois le secourir: tu es leur sauveur). Mais bien vite, cet ange que le ciel t'envoie a moi dans ma douleur ("il ciel a me t'invia nel mio dolor") s'apercoit de la pâleur extrême, du désintérêt de Don Carlos: "muto sei tul / hai triste il corl" (tu es muet! ton coeur est triste!). Et il l'invite à "partager" sa douleur, ses pleurs: mieux, son secret. "Versami in cor il tuo strazio crudele" (Déverse en mon coeur ton chagrin cruel): Don Carlos n'hésite pas une seconde à confesser son drame. "Amo ... d'un colpevol amor Elisabetta" (J'aime ... d'un amour coupable ... Elisabeth). Rodrigo a un mouvement de stupeur, mais il ne veut pas s'éloigner de lui, comme le craint Don Carlos: "lo sguardo chini al suol! / Triste me! Tu stesso m'abbandoni, tu stesso / mio Rodrigo t'allontani da me" (tes regards vont au sol! Pauvre de moi!

Toi-même m'abandonnes, toi mon cher Rodrigo tu t'éloignes de moil En réalité, Rodrigo est un sentimental pragmatique: il s'assure que le Roi n'a pas encore découvert le secret, et il lui semble que tout peut se résoudre. Don Carlos de mandera à partir pour les Flandres et résoudra ainsi politiquement une situation désespérée, oubliant en même temps sa mère-amante. "Anprendi ormai in mezzo / a gente oppressa, a diventar un re" (Apprends maintenant parmi les peuples opprimés, à devenir un roil Rodrigo a un côté viril, paternaliste mais le dilemme de Don Carlos est plus intérieur, plus déchirant, Philippe et Elisabeth vont venir prier-Et Don Carlos sait qu'il ne pourra pas supporter cette vue, ce qu'il souligne par des accents funèbres répétés, presque masochistes, de rivalité incestueuse: "Ei la fè sua! lo l'ho perduta" (Il l'a faite sienne! le l'ai perdue). En effet, il ne lui sera pas facile de se détacher de l'image idéalisée d'Elisabeth: mais pour l'instant. Rodrigo est là pour le soutenir dans ses affres. Et l'on a beaucoup écrit sur cette sorte de lien fraternel - véritable amour par procuration, en l'absence d'Elisabeth que les deux jeunes gens se jurent et surtout chantent à tue-tête dans un duo mémorable: "Vivremo insieme e morremo insiem" (Nous vivrons ensemble et nous mourrons

Scène 2

ensemble).

Cette scène est la seule à s'ouvrir sur un ravon de lumière, bien vite étouffé cependant. La seule à échapper pour un instant - avec un jardin aux couleurs pâles - à l'atmosphère plombée, claustophobique, semblable à une tombe, de l'Escurial (on sait l'effet de choc qu'il avait provoqué vingt ans auparavant chez le touriste Verdi "L'Escurial permettez-moi l'audace - ne me plaît pas. C'est un amas de marbre, il y a des choses de grande valeur à l'intérieur, mais dans l'ensemble il y manque le bon goût. Il est sévère, terrible comme le féroce souverain qui l'a construit")

mieste mura pie la regina / di Spaona può sola penetrare" (Dans ces caints murs la reine d'Espagne peut veule pénétrer). Elle est presque otage du roi cruel, cette reine, que n'ont évoqué jusqu'à présent que les soupirs de Don Carlos et les confidences de ses dames, qui s'abritent sous les immenses sapins au feuillage épais (l'idée de grotte, de tombe, est toujours là: tout est tombe, caveau, et surtout l'illusion de la nature trompeuse). Les dames, qui se produisent bien vite dans la célèbre Chanson du Voile. I'on peut voir ici aussi un "voile" symbolique, un voile sinistre qui s'inscrit dans la chanson joyeuse: car il s'agit tout de même de l'histoire d'un roi sarrasin qui choisit sa favorite, abandonnant l'amour de son épouse légitime: "la regina ambita / non è più da me" (la reine désirée n'est plus pour moi). Et natirellement, on découvre que sous le voile de bayadère se cachait en réalité la Reine trahie: illusion transitoire de l'amour, presque prémonition de ce qui se passera dans les scène suivantes. La vraie Reine arrive, et les dames commentent en coeur: une tristesse éternelle voile désormais sa claire image. Elle-même, au son de la chanson ioveuse, admet que les jours où son coeur était joyeux se sont enfuis: mais voilà que, grâce à un stratagème, le marquis de Posa, messager d'amour contrit, s'approche d'elle. Il feint d'apporter de Paris un message de sa mère ("ecco il regal suggell / i fiordalisi d'or" - voici le sceau royal, les fleurs de lys d'or"): en réalité, il lui donne en secret un billet clandestin de Don Carlos, "leggete / in nome della grazia eterna" (lisez au nom de la grâce éternelle). C'est un très beau travail de psychologies opposées: Eboli, princesse "très élégante, frivole, capricieuse, s'exaltant facilement" - comme le soulignent les mots de présentation - sourde à ce qui se passe autour d'elle. s'informe avec coquetterie de ce qui se passe sur le noble sol de France. Alarmé, le regard proba-

blement attentif aux mouvements

Donc, un souffle de la nature: "Tra

de la Reine, Rodrigo, pour distraire la dame de compagnie, lui raconte docilement les fêtes dont le Roi est protagoniste, insensible au drame de son peuple ("d'un gran torneo si parla già" - l'on parle déjà d'un grand tournoi"). Entre-temps, Elisabeth est déchirée par deux instincts opposés, ouvrir ou ne pas ouvrir le message: "Ah, non ardisco aprirlo ancor / se il fo' tradisco del Re l'onor. / Ah. perché tremo? Quest'alma è pura, è pura ancor. / Dio mi legge in cor" (Ah, je n'ose encore l'ouvrir, si je le fais je trahis l'honneur du Roi. Ah, pourquoi tremblé-ie? Cette âme est pure. elle est encore pure. Dieu lit dans mon coeur). Situation dramatiquement limpide: Elisabeth aime encore Don Carlos, qu'elle a aimé autant qu'elle le pouvait, mais maintenant, elle ne peut ni pécher, ni tacher l'honneur de son époux imposé: et entre-temps, tandis qu'elle se déchire. Eboli continue ses galanteries (la beauté des françaises a peut-être des rivales? Quels sont les ors et les soieries qui dominent les fêtes?). Mais les fils si diversifiés des psychologies sont serrés et stimulés par la musique. Et tout à coup - tandis que Rodrigo essaie de convaincre Elisabeth à rencontrer, au moins une fois avant son départ Don Carlos, dont la douleur "del suo bel cor fa vizzo il fior" (de son beau coeur fane la fleur) - un autre dramatique motif psychologique apparaît: Eboli, qui un jour a vu trembler Don Carlos en présence de la Reine, est convaincue qu'il est amoureux d'elle, et qu'il ne trouve pas le courage de le lui avouer: "oserà mai? potesse aprirmi / aprirmi il cor!" (osera-t-il jamais? S'il pouvait m'ouvrir, m'ouvrir son

C'est donc là que naît - avec une géniale allusion anticipée, digne d'un scénariste extrémement sophistiqué - le piège terrible et fatal qui les portera tous à la ruine. Et tandis qu'Elisabeth insiste et refuse cette rencontre car le revoir, c'est mourir ("rivederlo è morir"). Don Carlos s'approche, demandant publiquement à sa Mère son intercession charitable. comme à la Vierze.

coeurt)

Et c'est une vraie dénégation psychanalitique. Il lui demande en effet la permission de partir loin, d'intercéder auprès du sévère Philippe. dans le coeur duquel Elisabeth a malheureusement "il posto primiero" (la première place): "Quest'aura m'è fatale / m'opprime. mi tortura / come il pensier d'una sventura. / Ch'io parta, n'è mestier! Andar mi faccia il Re nelle Fiandre" (Cette aura m'est fatale elle m'oppresse et me torture comme la pensée d'un malheur. Mon départ en est le remède. Que le roi m'envoie dans les Flandres).

Mais lorsque, lui répondant, Elisabeth l'appelle "mon fils", l'amour, tel un long pleur jaillit et refleurit: "Tal nome no / ma quel d'altra volta! / Infelice! Più non reggo. pietà / soffersi tanto! pietà" (Ne me donne pas ce nom, mais celui de l'autre fois! Malheureuse! le ne résiste plus, pitié i'ai tant souffert! pitié). Le véritable drame de Don Carlos réside dans sa complaisance. dans la malléabilité de l'auto-commisération: il a une tendance curieuse et très dangereuse à l'abandon, à se dévoiler. Il prétend que l'on comprenne sa douleur, qu'on l'écoute. Et soudainement, en effet. de facon contradictoire, lorsque sa mère répond avec miséricorde à sa prière, il se rebelle, pétrifié, se désespère - sans la comprendre véritablement - persuadé qu'elle le chasse "senza un sol detto, pel meschino ch'esul sen vai" (sans un mot, pour le pauvre malheureux qui exilé s'en va!). Mais Elisabeth se rebelle elle aussi lorsqu'elle est accusée "d'indifferenza / capir dovresti questo nobil silenzio" (d'indifférence, tu devrais comprendre ce noble silence"). Et lacérée elle aussi, elle tente de le chasser, comptant sur l'oubli: "Su questo suol / vivendo accanto a te / mi crederei nel ciel!" (Sur ce sol, si je vivais auprès de toi, je me crojrais au ciel!). C'est ainsi que naît un nouveau duo d'amour tourmenté, fait de renoncements et d'élans: on prend courage ("Oh. prodigio" "La selva rifiori" - Oh prodige. Que la forêt

refleurisse), on s'évanouit, on man-

que mourir dans une pâleur ca-

davérique on suit son délire de rêve. Don Carlos invoque la tombe. "Al sonno dell'avel sottrarmi perché vuoi?" (Au sommeil de la tombe pourquoi veux-tu me soustraire?). Autour de lui, tout s'est évanoui, il ne reste que l'obsession d'Elisabeth: "il mondo è a me sparito, sparito a me!" (le monde a pour moi disparu, disparu!). L'espace d'un instant, Elisabeth semble se transformer en un sombre et menacant personnage de Shakespeare ("a svenar corri il padre / ed allora del suo sangue macchiato / all'altar puoi menare la madre" va saigner ton père, et alors taché de son sang, à l'autel tu pourras porter ta mère), mais ce n'est qu'une provocation extrême paradoxale pour faire revenir Don Carlos à la raison. Et le sombre Philippe, arrivé subrepticement, se charge d'interrompre ce supplice, fendant la scène de son célèbre, imposant et presque murmuré: "Perché sola è la Regina? / Nota non v'è la legge mia regal?" (Pourquoi la Reine estelle seule? Ma loi royale ne vous est-elle pas connue?).

Elisabeth, nous l'avons dit, est désormais l'otage de ses sourds soupcons de monarque cruel, noyé dans une solitude rageuse. Victor Hugo, du reste, dans sa *Lúgnide des* siècles, disait de Philippe II qu'il 'occupait la cime du monde comme un songe, / pour soutien il avait la force de la nuit. / Son cheval était l'ombre de sa statue équestre", "Il vivait: personne n'osait le regarder. / La terreur créait une étrange lueur autour de lui". "Sa bouche était silence et son âme mystère".

Là, immobile dans sa rage, il chasse la dame de compagnie coupable, d'un signe lapidaire: "Contessa, al nuovo sol / in Francia tornerete" (Comtesse, au retour du solell, vous retournerez en France). Une sorte d'offense extrême à Elisabeth, comme le souligne le choeur: "Ah! La Regina offende" (Ah, il offense la Reine). Mais cette dernière s'occupe principalement de réconforter son amie, comme si elle ne savait pas cacher un mouvement d'envie pour celle qui reverra le sol français. "Bandita sei di Spagna, '

ma non da questo cor. / ritorna a suol natio / ti seguirà il mio cor" (Tu es bannie d'Espagne, mais non de ce coeur, reviens au sol natal, mon coeur te suivra). Presque un accès de nostalgie: mais ne dis rien de cet affront, la supplie-t-elle, ne fais pas savoir en France les vexations que je dois ici supporter. Et un seul vers en aparté de Philippe ("come al cospetto mio / Infinge un nobil cor" - comment en ma présence feindre d'avoir un noble coeur") nous fait comprendre qu'il est désormais convaincu de la culpabilité d'Elisabeth

Il parle maintenant à Rodrigo: encore fou de rage, il lui tend un piège, lui demandant pourquoi il n'a encore jamais voulu de récompense pour ses actions brillantes sur le champ de bataille ("io so ricompensar" - je sais récompenser) et pourquoi, avec la fierté qu'on lui connaît, il a laissé aussi précipitamment le "métier de la guerre". Rodrigo ne demande rien pour luimême: quand l'Espagne aura besoin de son épée, il sera prêt à la servir. Mais voici que, tout à coup, il a l'audace de demander quelque chose "per altri, io parlerò, Sire, se grave non v'è" (pour d'autres je parlerai. Sire. si cela vous convient). De retour des Flandres, Rodrigo parle d'un pays dévasté, semblable à un "muto avel" (une tombe muette): des orphelins émaciés errant dans les rues, des mères hurlant, du sang, "bandita è la pietà" (la pitié est bannie). Mais la virulence avec laquelle Philippe répond nous renseigne tout de suite sur son idéologie du monde, et nous fait même comprendre quel sera le destin tragique de l'infant "réformiste" Don Carlos: "Col sangue sol potei / la pace aver del mondo / il brando mio calcò / l'orgoglio ai novator' / ch'illudono le genti / coi sogni mentitor. / La morte in guesta man ha un avvenir / fecondo" (Ce n'est qu'avec le sang que je pus avoir la paix du monde, mon épée assujettit l'orgueil des novateurs qui donnent aux peuples l'illusion par des rêves menteurs. / La mort dans cette main a un avenir fécond). Vois

comme elle se tait, fidèle: c'est ainsi que je réduirai les Flandres. Rodrigo ne peut se retenir: "Orrenda orrenda pace! / la pace dei sepoleri" (Horrible, horrible paix! la paix des sépulcres), il tente de le convaincre: "O Re! Non abbia mai di voi l'istoria a dir: / Ei fu Neron" (O Roit Oue l'histoire ne soit jamais contrainte de dire: Il fut Néron"). Et avec courage, il est sincère lorsqu'il lui rappelle que "è il vostro imper deserto, immenso, / orrendo s'ode ognun a Filippo maledir" (Vo. tre empire est désert, immense horrible, on entend chacun maudire Philippe"). Mais il ne peut que cé. der à la raillerie affable de Philippe, qui le traite de "strano sognator" (étrange rêveur). Un utopiste ("vaneggiatore" - délirant comme le définit la traduction de Maffei des vers de Schiller): et tout à coup. l'ombre longue et menacante du Grand Inquisiteur apparaît, semblant dominer le Monarque Absolu lui-même: "tu muterai pensier / se il cor dell'uom conoscerai / qual Filippo lo conosce (tu changeras d'idée lorsque tu connaîtras le coeur de l'homme comme le connaît Philippe) Mais puisqu'on s'est mis à parler de coeurs humains, en guise de don de reconnaissance, puisque "osò lo sguardo tuo penetrar il mio soglio" (ton regard osa pénétrer mon trône). Philippe décide de lui ouvrir son âme angoissée: vois mon château, encerclé de malheurs, père malaimé, époux plus triste encore. Et voilà l'objet du soupcon: la Reine... mon fils. Ce ne sont que soupirs, fragments, murmures, mais Rodrigo est pris au piège, il devra surveiller, contrôler les gestes de Don Carlos, rapporter: "il lor destin affido a te" (ie te confie leur destin). "Tu. che sol sei un uom, / ri-

pongo il cor nella leal tua mano

(Toi, qui seul es un homme, je pose

mon coeur dans ta main loyale).

Rodrigo se révèle ingénument heu-

reux, convaincu qu'il pourra con-

duire cette histoire trouble, mais

une fois encore. Philippe fait tom-

ber sur lui un fatal avertissement,

semblable à un brusque voile funè-

expression presque diabolique, voie

bre: "Ti guarda dal grand Inquisitor!" (Garde-toi du grand Inquisiteur!).

ACTE II

Un autre jardin, assombri par la nuit. Don Carlos marche avec fébrilité, ému à l'idée qu'il pourra une fois encore étreindre sa chère Elisabeth. "Ivre d'amour", il croit enrendre le murmure de la source. le souffle de la nature, mais il percoit en tout la présence hypnotique de l'aimée. Ét il continue - personnage vocalement connoté par ces anaphores obsessives de strophes identiques - à s'infliger la chère torture du "tu": "Sei tu! Sei tu. hell'adorata / sei tu che appari in mezzo ai fiori" (C'est toi! C'est toi, belle adorée, c'est toi qui apparais au milieu des fleurs). Mais, malheureusement, c'est la Princesse d'Eboli qui apparaît, déguisée: elle a intercepté le message secret. Elle assiste, bien contente, aux déclarations de tendresse que Don Carlos lui adresse, la prenant pour Elisabeth. "Amata, amata io son!" (Aimée, ie suis aiméet). Et Don Carlos. trompé: "L'universo obliam! / te sola, o cara, jo bramo / Passato più non ho / non penso all'avvenire" (Oublions l'univers) je ne veux que toi, chère aimée. Je n'ai plus de passé, je ne pense pas à l'avenir). Mais le présent est un spectre horrible: lorsque la vérité éclate et que tombe le voile de la tromperie. l'inévitable frémissement de Don Carlos, bouleversé et muet, rend Eboli indomptable: "Ciel, non è la Reginal" (Ciel, ce n'est pas la Reine!). "Quale spettro si leva fra noi?" (Quel est le spectre qui s'élève entre nous?), s'interroge-telle encore effrayée, pendant quelques instants; tandis que Don Carlos, désormais conscient, entrevoit pronta a scoppiar, la folgore del cieli" (prête à éclater, la foudre du cieli)

Eboli cherche à insinuer le doute: elle a entendu le Roi confier au Marquis de Posa la mauvaise opinion qu'il a de son fils. Don Carlos souffre, craignant d'être trahi par rai" (Tu mourras ici), "il veleno anrai" (Tu mourras ici), "il veleno an-

drigo!" lui échappe. Mais il est inutile d'essayer de confondre, de diluer dans le songe le présent fatal. "Noi facemmo ambedue un sogno strano / in notte sì gentil tra il profumo dei fiori" (Nous fîmes tous deux un rêve étrange dans une douce nuit au parfum des fleurs). Eboli a maintenant tout compris et est devenue furieuse. Et Don Carlos, comme d'habitude, ne sait pas mentir: "Voi la Regina amate!" (Vous aimez la Reine), "Pietà" (Pitié), demande-t-il aussitôt. Heureusement, Rodrigo arrive, et tente de confondre la dame: "Che disse mai! / Egli delira / non merta fede, demente egli è" (Que dit-il! Il délire, il ne mérite pas qu'on le croje, il est fou). Mais la femme trahie ne se laisse pas tromper: elle sait. "Or noto a me, ei si perdè" (Porté maintenant à ma connaissance, il se per dit). Eboli n'oublie pas que Rodrigo est dans l'intimité du roi, mais elle ne se laisse pas effraver: "Una nemica io son formidabil / possente: / m'è noto il tuo potere / il mio ignoto ancor!" (Je suis une ennemie terrible, puissante: je connais ton pouvoir. le mien est encore inconnu!). Et c'est vrai, "lo son la tigre al cor ferita" (le suis un tigre blessé au coeur): elle est consciente de son rôle névralgique, qu'elle est le véritable pivot dramaturgique de cette intrigue enflammée: "Il mio furor sfuggite invano, / il suo destin è in questa mano" (Vous fuvez en vain ma fureur, son destin est en

son ami, et un mélancolique "Ro-

Posa tente tout pour la dissuader. tandis que Don Carlos recule vers le fond, infantile, comme vaincu-"Stolto fui, stolto fui! / O destin spietato" (Je fus insensé, je fus insensé! / O destin sans pitié). Et il s'inquiète surtout de l'honneur d'Elisabeth: "d'una madre ho il nome macchiato" (j'ai taché le nom d'une mère). La princesse envieuse ne perd pas l'occasion, du reste, de tacher aussitôt la mémoire de sa rivale, et de ce "falso figliolo" (faux fils), selon elle. Rodrigo vient la menacer du poignard idéal de la vengeance instinctive: "Tu qui mor-

cette main).

cora non stillò / quel labbro maledetto" (le poison n'a pas encore suinté de cette lèvre maudite), elle l'excite, de façon provocatrice: "per-ché tardi a ferir? non indugiar (pourquoi tardes-tu à férir? n'at-tends plus), mais aussitôt, Rodrigo se repentit: non, il me reste un espoir, le Seigneur m'inspirera. Don Carlos, entre-temps, dans un état second, se mortific du funèbre refrain de se habituelles anaphores: "Tutt'ella sal" (Elle sait toutt), "Oppresso il cor, forza non ha" (Le coeur oppressé, sans plus de forces)

Rodrigo se rend compte définitivement de la vulnérabilité de Don Carlos, qui s'est trahi. Tandis qu'Eboli a fui comme une furie qu'on ne peut arrêter, il lui propose de lui confier tous les documents les plus compromettants en sa possession. Don Carlos a une sorte d'extrême sursaut de doute ("A tel All'intimo del re?" - A toi! Au confident du roi?), puis il se confie entièrement à lui. Ce doute insistant, tourmenté, mais aussitôt retiré ("in te riposi ogni fidanza" qu'en toi repose toute confiance), est une sorte de leitmotiv de leur amitié: cela est dû à la duplicité des rôles qu'ils doivent incarner. Et peut-être cela a-t-il un lien avec la teinte mélancolique, "décadente", dont parlait Mila: "C'est là que réside le soi-disant décadentisme de Don Carlos. Dans la difficulté de distinguer le bien du mal, dans la confusion des positions, qui ne sont iamais aussi pures et aussi franches que dans les schémas des livrets traditionnels"

Scene 2

Cette même "confiance", le peuple opprimé doit feindre de la porter au "più grande dei Regi" (plus grand des Rois), ce Philippo, qui dans la procession s'approche "al mondo prostrato ai suoi piè" (du monde prostré à ses pieds): et les sujets miment une joie unanime ("spuntato è il dì dell'esultanza" - le jour de l'exultation est arrivé), jurant que "Suo nome è orgoglio della Spagna, / e viver deve nell'eternità"

(Son nom est l'orgueil de l'Espagne, et doit vivre dans l'éternité). Mais le choeur des moines sait bien que "il di spuntò, di del terrore / il di tremendo, il di ferale / Morran. morran, morran" (le jour est arrivé, le jour de la terreur, le jour terrible. le jour funeste. Qu'ils meurent. qu'ils meurent, qu'ils meurent). Philippe, tandis qu'il bénit son peuple, insiste sur son rôle de bourreau, d' "éteigneur" de novateurs: lorsqu'il posa la couronne sur sa tête. il iura de "dar morte a rei colfuoco e con l'acciaro" (donner la mort aux coupables par le feu et par l'acier). Elisabeth, qui est à son côté, se trouble à la vue de Don Carlos qui s'approche, Rodrigo luimême est perplexe: "Qual pensier lo sospinge?" (Quelle est la pensée qui le pousse?). Mais l'Infant cache des propos bien plus terribles. Il a décidé d'épouser la cause des flamands, et prend la tête du cortège des messagers de Brabant, qui viennent demander clémence. "Tutto un popolo t'implora" (Un peuple entier t'implore), répètent les ambassadeurs, "fa che in pianto così sempre non gema" (fais qu'il ne pleure pas ainsi pour toujours).

Mais il est inutile d'implorer son "coeur charitable": Philippe qui incarne allégoriquement le pouvoir temporel de l'Église, n'écoute pas, et en profite même pour calomnier devant le peuple prostré le pays rebelle: "A Dio voi foste infidi, infidi al vostre Re / Son i Fiamminghi a me ribelli / guardie, guardie / Vadan lontan da me" (Vous trahîtes Dieu, trahîtes votre Roi. Les Flamands me sont rebelles, gardes, gardes. Ou'ils s'éloignent de moi). En vérité, a ce stade de dramaturgie, il semble ne plus connaître que le langage des armes. Les intercessions charitables d'Elisabeth. de Don Carlos, de Rodrigo ne servent à rien. Philippe n'a qu'une réaction distante: "Lungi da me!" (Loin de moi!), qui déchaîne chez son fils une riposte d'une virulence soudaine, de rébellion et de renaissance: "Sire! E' tempo ch'io viva! / Stanco io son di seguir / una esistenza oscura in guesto suol" (Sire) Il est temps que je vive! Je suis fatigué de mener / une sombre existence sur ce sol). Si Dieu veut qu'un jour je devienne Roi, prépare-lui un monarque digne de l'Espagne, c'est ainsi que l'apostrophe Don Carlos: accorde-moi les Flandres. La guerre est déclarée: "Insensato! chieder tanto ardisci" (Insensé! tu oses demander tant"). lui reproche son père. Don Carlos dégaine son épée. Elisabeth manque de s'évanouir. Rodrigo comprend qu'il est perdu pour toujours. Et quand le Roi - et c'est le moment du célèbre et terrifiant "disarmato ei sia" (qu'on le désarme) lui oppose ses gardes, qui semblent incapables de lever les mains sur un Prince de sang royal. le seul à se lever non pas pour le trahir, mais pour lui sauver la vie une fois de plus - est Rodrigo que Philippe, reconnaissant mais lapidaire comme toujours, nomme sur le champ Duca de Posa, de Marquis qu'il était. "Andiam ora alla festa" (Allons maintenant à la fête)

ACTE III

Voilà le miroitement psychologique de Verdi, cette savante "sagesse" des nuances de nature humaine, qui rappelle le "décadentisme dont parlait Mila. Dans sa sombre solitude de Roi tout-puissant, le seul apparemment inébranlable Philippe, redevient homme faible, douteux, défait. C'est le mémorable moment de l' "Ella giammai m'amò" (Elle ne m'aima ja mais) qui, comme le dit l'indication scénique, doit être prononcé comme s'il s'agissait d'un vers. C'est en réalité une invention de Verdi, que l'on ne retrouve pas dans la tragédie de Schiller, même și les habiles librettistes regroupèrent divers motifs. que l'on retrouve dispersés dans les vers. Mais en réalité, si chez Schiller Philippe se reproche de ne pas avoir su donner à son épouse un véritable amour, ici, il chante surtout l'abandon, le vide qu'il sent croître en lui. Elisabeth ne l'aime pas, il n'v a désormais plus aucun espoir, et Philippe se remémore encore la surprise éloquente d'Elisabeth, lorsqu'elle rencontra ces cheveux blancs qui devaient l'éloigner pour toujours des yeux amoureux d'une femme déjà liée à Don Carlos.

Le Roi semble dépaysé et navigue dans sa solitude: et "ove son?" (où suis-je?), se demande-t-il, égaré Autour de lui, le château, la cour la puissance ont disparu: il ne reste plus que l'annonce lugubre de la tombe obscure de l'Escurial, où 6 nalement il trouvera le sommeil ex. trême, entouré des dépouilles de composées des autres monarques d'Espagne (même si des commen. tateurs pédants nous rappellent qu'à l'époque, la chapelle funéraire du monastère San Lorenzo n'avait en réalité pas encore été construite) La lumière trouble des bougies s'est consumée tandis que le Roi se dé. chirait - les candélabres sont sa seule compagnie - et la lumière indiscrète de l'aube apparaît déià le trouvant une fois de plus rempli d'angoisses. Un nouveau jour sans sommeil: "passar vedo i miei giorni lenti" (je vois mes jours passer trop lentement). C'est presque un supplice: Philippe ne pense pas aux personnes qui l'entourent, il n'a autour de lui que des silhouettes vides. des traces fuvantes comme lorsqu'il se voit déjà enseveli, dans le solitaire catafalque de la mort. Si Dieu pouvait lui donner le pouvoir de lire dans le coeur des personnes qui l'entourent: autrement, si le Roi dort, les traîtres peuvent agir tranquillement.

Mais il est interrompu dans ses fantasmes - et ce n'est certes pas un réconfort - par l'apparition hésitante du Grand Inquisiteur, vieux, aveugle et terrible: âgé de quatre-vingtdix ans, comme le suggère le livret (probablement s'agit-il de Fernando di Valdés, créature de Charles Quint, ex archevêque de Séville et auteur d'un célèbre Indice de libros prohibidos, autonome par rapport à celui du souverain Pontife). Il est vieux, mais ce n'est pas la force qui lui manque. Il s'assure, à la manière des aveugles, qu'il est devant le Roi, qui lui demande conseil sur la façon de se comporter envers ce fils rebelle. Il a déjà choisi un

"mezzo estrem: la scure" (moven extrême: la hache), mais un père chrétien peut-il immoler son fils? Dieu l'a fait, lui répond le prêtre. nourquoi un bon chrétien devraitl avoir des doutes: cette loi vaut partout, si elle fut appliquée sur le Calvaire. Et puis la phrase-clef qui fait, en conclusion, prononcer à Philippe la triste constatation (bien plus typique de Verdi que proche de la figure historique de ce moparque inflexible contre les hérésies). "Dunque il trono piegar dovrà / sempre all'altar" (le trône devra donc toujours plier devant l'autel). L'Inquisiteur n'a pas de doutes: "La pace dell'impero / i di val d'un ribelle" (la paix de l'empire vaut les jours d'un rebelle). Même s'il s'agit d'un fils.

Pour exalter la foi, il faut tout ac-

cepter et apaiser; même ce soupçon

d'humanité pâle et titubant qui apparaît chez Philippe: "La natura. "amor / tacer potranno in me?" (La nature. l'amour pourront-ils se taire en moi?). Mais si Philippe n'a rien d'autre à demander, l'Inquisiteur parlera de façon claire: il veut absolument la tête de Rodrigo, le "novateur", qui est trop proche du Roi, "demon tentatore / che lo spinge a rovina" (démon tentateur qui le pousse à la ruine). Comparé à son venin subtil, la trahison de Don Carlos ne semble qu'un jeu futile. Comment le Grand Inquisiteur, qui a terrassé tant d'hérétiques, peut-il laisser auprès du Roi un personnage aussi explosif? l'avais trouvé un homme, au moins un homme, dans ma solitude - essaie de se lamenter Philippe, aussitôt guillottiné par la férocité de son interlocuteur: "Perché un uomo?" (Pourquoi un homme?). Qu'a-t-il besoin d'un homme? et comment un Roi peutil trouver un être semblable à luimême? "Perché allor il nome hai tu di Re / Sire, s'alcun v'ha pari a te?" (Pourquoi alors as-tu le nom de Roi, Sire, si quelqu'un est égal à toi?). Schiller est encore plus explicite: "Les hommes pour Philippe he sont autres que somme".

C'est pratiquement la guerre: l'Inquisiteur demande clairement la personne de Posa, Philippe se rebelle: "No, giammail" (Non, jamaist). Désormais, réfléchit le prélat, les idées polluantes des "novateurs" ont pénétré insidieusement dans l'âme du Roi: "Infranger tu vuoi con la tua debol man / il santo giogo esteso sovra l'orbe roman! / Ritorna al tuo dover" (Tu veux briser de ta faible main le saint joug étendu sur la ville de Rome! Reviens à ton devoir). "L'opra di tanti dì / tu vuoi strugger, demente!" (Tu veux détruire l'oeuvre de tant de jours, o fou). Se sentant menacé d'être traîné devant l'Inquisition. Philippe exacerbé fait taire autoritairement le grand vieillard. Mais la colère de ce dernier est telle que le Roi même doit, sinon se plier, au moins se dépêcher le demander une trêve: "Mio padre / che tra noi la pace alberghi ancor" (Mon père. que revienne la paix entre nous). Mais le vieillard aveugle est déià parti, conduit par les moines, dans un nuage de fureur et de menace, et le "peut-être" dubitatif par lequel il se congédie rapidement ne rassure

certes pas Philippe. Mais le Roi n'a pas le temps de réfléchir, de se laisser détruire par la peur: déià, telle une vierge désespérée, Elisabeth s'est jetée à ses pieds, demandant justice. Elle croit en la lovauté de son époux, elle ne supporte plus cette vie malheureuse: à la cour, elle est cruellement traitée, "e da nemici oscuri, ignoti, oltraggiata" (et outragée par des ennemis obscurs, inconnus). Ils lui ont volé l'écrin où elle conservait ses bijoux: mais non, le voilà entre les mains du Roi, qui lui impose inexorablement de l'ouvrir. Elle résiste, il faudra donc forcer la serrure: et aussitôt en sort le portrait compromettant de Don Carlos. "Il ritratto di Carlo! / Non trovate parola?" (Le portrait de Don Carlos) Vous ne savez que dire?). Si. Elisabeth n'a rien à cacher, et parlera à ces conditions: "Si, io l'oso! Si" (Oui, je l'ose! Oui). Elle avait été promise à Don Carlos, ce n'est donc pas un crime que de l'avoir chastement aimé, mais "Or v'appartengo - a Dio sommessa. / ma immacolata qual giglio son!" (Maintenant ie vous appartiens - ie

suis soumise à Dieu, mais immaculée comme le lvs!). Ce qui l'indigne - et bientôt la troublera jusqu'à l'évanouissement - c'est que l'on puisse douter d'elle: elle est donc la véritable offensée. Et aux insultes réitérées de Philippe ("Spergiura! Parjure, "Pietà mi fate..." -Vous me faites pitié, "Ah, la pietà d'un'adultera consorte!" - Ah, la pitié d'une épouse adultère!"), elle s'évanouit, lui donnant la certitude définitive de sa véritable innocence. "Soccorso alla regina" (Secourez la reine). Comme Othello, Philippe ne pourra que se plaindre, culpabiliser le dard de sa jalousie aveugle: "Ah, sii maledetto, sospetto fatale / opera d'un demon infernale!" (Ah, sois maudit, soupcon fatal, oeuvre d'un démon infernal!).

Revenue à elle, comme du néant, se

sentant étrangère en terre espagnole, veuve de tout espoir, Elisabeth trouve à ses pieds la princesse d'Eboli, brisée par son sentiment de culpabilité: c'est elle qui a volé l'écrin, qui l'a dénoncée au Roi et au fond, elle est la seule et véritable adultère, qui a cédé ses faveurs à Philippe. "La perdei, la perdei / Oh rimorso fatal" (Je la perdis, ie la perdis. Oh remors fatal): et voici gu'est admis le moteur de l'ensemble. "la gelosia crudel / che straziavami il cor / contro voi m'eccitari / lo Carlo amavo / e Carlo m'ha sprezzata" (la jalousie cruelle qui déchirait mon coeur, m'exciter contre vous! l'aimais Don Carlos. Et Don Carlos m'a méprisée"). Sobre et glaciale. Elisabeth ne lui demande que de lui rendre sa croix et de laisser la Cour le plus vite possible elle pourra choisir entre le couvent et l'exil. "Ah, più mai non vedrò la Regina" (Ah. plus jamais je ne verrai la Reine), pleure Eboli, qui entonne la célèbre aria "Oh, don fatale, oh, don crudele" (Oh, don fatal, oh, don cruel). Ou'v a-til de pire que la beauté, qui donne cet aspect fragile et dangereux. "Tu che ci fai si vane, altere / ti maledico, ti maledico, o mia beltà" (Toi qui nous fais si vaines, altières, je te maudis, je te maudis, o ma beauté). Son crime est si horrible

que rien ne réussira à l'effacer, si

ce n'est une conversion radicale, le chemin du cloître s'est déjà ouvert devant elle. Et demain, de surplus, elle devra également assister au supplice de Don Carlos.

Il ne lui reste qu'un jour, pour tenter au moins de le sauver.

ACTE IV

La prison de Don Carlos, teintée de taches d'ombre. Mais l'humeur de l'Infant est encore plus funèbre: "Ben tu il sai! m'abbandonò il vigor" (Tu le sais bien! la vigueur m'abandonna), confesse-t-il à Rodrigo, qui est généreusement venu le réconforter. Mais ce n'est pas si vrai que ca: si l'amour d'Elisabeth est désormais perdu. Don Carlos trouve encore une lueur d'espoir dans la mission qu'il doit mener envers les flamands opprimés. Mais Rodrigo est venu lui dire un chose à la fois terrible et consolatrice: son heure a sonné, "per me giunto è il di supremo" (pour moi le jour suprême est arrivé), mais Don Carlos sera libre. Les hommes d'arme ont découvert chez Posa les documents secrets que Don Carlos lui avait confiés, véritables preuves irréfutables de la rébellion: naturellement. Rodrigo n'a pas voulu le trahir et il devra donc mourir, au nom de Don Carlos, pour la fidélité qu'ils s'étaient autrefois jurée. Non, que Don Carlos n'essaie pas de le disculper, c'est inutile, désormais: la "folgore tremenda" (foudre terrible) de l'Inquisition est déjà sur sa tête. "No, ti serba alla Fiandra, / ti serba alla grand'opra, / tu la dovrai compire. / Un nuovo secol d'or rinascer tu farai / regnar tu dovevi / ed io morir per te" (Non, garde-la pour la Flandre, garde-la pour la grande oeuvre, tu devras l'accomplir. Tu feras renaître un nouveau siècle d'or, tu devais régner et je

Et tandis qu'il chante la promesse de liberté, les sicaires - comme dans l'angle d'un tableau du Caravage qui ont pénétré dans l'ombre (il y a également "un homme vêtu de

devais mourir pour toi).

l'habit du Saint Office") l'on terrassé à coups d'arquebuse. Une sorte de romance d'amour asexuée: "Ah, io morrò ma lieto in core / che potei così serbar / alla Spagna un salvator / Ah, la terra mi manca... / la mano a me..." (Ah, je mourrai, mais le coeur joyeux d'avoir ainsi pu conserver un sauveur à l'Espagne. Ah, la terre se dérobe... Ila main...)

Mais avant de mourir, il lui révèle également qu'Elisabeth, demain, l'attend secrètement dans le couvent San Giusto: "Tutto ella sa" (Elle sait tout). Douleur immense de Don Carlos, qui recueille ses derniers soupirs. Ainsi, lorsque Philippe pénètre dans la cellule, désormais convaincu de l'innocence de son fils et voulant lui rendre son épée, il s'y refuse avec fureur: "Arretral / La tua man di sangue è intrisa / Orror! Ei mi amava! / La vita sua per me sacrificò" (Recule) Ta main est pleine de sang. Horreur! Il m'aimait! Il sacrifia sa vie pour moi). En effet, dans la version française de l'opéra, bien plus lyrique (et qui n'est pas la version en cinq actes), c'est Philippe - dans une scène splendide que Verdi, forcé de sacrifier ici, reprendra par la suite musicalement dans le Lacrymosa du Requiem - c'est Philippe qui chante une complainte sur le cadavre de l'ami mort, une sorte de plainte baroque en style extrêmement français: "Si, l'amavo... / Il suo nobile parlare all'anima rivelava un mondo nuovo. / Uomo grande, cuor di fiamma / Son io che l'ho cacciato nell'orrore di una prigione / Chi mai mi restituirà questo amico?" (Oui, ie l'aimais... Sa noble

cacciato nell'orrore di una prigione / Chi mai mi restituirà questo amico?" (Oui, je l'aimais... Sa noble façon de parler à l'âme révélait un monde nouveau. Grand homme, coeur de flamme. C'est moi qui l'ai jeté dans l'horreur d'une prison. Qui me rendra cet ami?) "Qui me rendra ce mort? / Oh, funêbres abimes". Quelques vers à la tournure racinienne, ou ces délicats accents annonçant déjà Baudelaire (par exemple l'admirable vers "Cet éternel absent / qu'on nomme le bonheur") suffisent pour comprendre que Don Carlos nât en France de

Verdi continua à manifester pour la vulgaire "boutique" du Grand Opéra. Et l'on ne peut comprendre l'importance pour l'atmosphère de l'opéra de cet "eterno assente, che chiamano felicità" (éternel absent appelé bonheur), censuré, que grâce à ces vers français, que Zanardini tentera de traduire avec zèle: arrachés d'un rêve heureux (un thème qui revient constamment dans l'opéra: "spariva il sogno d'or / Svaniva dal mio cuor" - le rêve d'or disparaissait, il fuyait de mon coeur. "Noi facemmo ambedue un sogno strano" - Nous fimes tous denv un rêve étrange; "Vago sogno m'arrise... ei sparve" - Un doux rêve me sourit... il disparut), brutalement transportés dans la réalité féroce, tous les personnages du Don Carlos, devenus plus fragiles et vulnérables, aspirent constamment à un eden imaginaire, où les choses pourraient être renommées ("Oublions tous les noms de profane tendresse / Donnons-nous ces noms chers aux plus chastes amours"), imaginant ainsi qu'ils pourraient se retrouver un jour dans un vide hors du temps où le néant de cendres qui oppresse le tissu de l'oeuvre tout entière pourrait miraculeusement prendre le nom atemporel, absent, du bonheur Comme dans cette version, cette parcelle d'humanité est absente

Comme dans cette version, cette parcelle d'humanité est absente dans la cuirasse apparemment plombée de Philippe, le nouveau conflit avec son fils n'a pas lieu. Mais cette fois, c'est le peuple qui intervient, qui veut que le rebelle soit libéré, comme l'annonce précipitamment le Comte de Lerma: "Il popol è in furor! / E' l'Infante ch'ei vuol" (Le peuple est furieux) C'est l'Infant qu'il veut).

Tension, scène de masse: mais l'Inquisiteur arrive et impose au peuple de se prostrer devant Philippe, tandis qu'Eboli, déguisée, tente de faire fuir le prisonnier.

Scene 2

"Tu che le vanità". De concert avec l'atmosphère de Vanitas cosmique solennelle et gigantesque dont le

Don Carlos s'est peu à peu imprégné, seule et triste face à la tombe de Charles Quint, Elisabeth réfléchit à son existence malheureuse, et ne neut demander réconfort qu'à l'ombre d'un défunt, qui connut lui aussi les vanités fantasmagoriques du monde, et qui pourra porter "il pianto mio / al trono del Signor" (mes pleurs au trône du Seigneur). Les seuls amis de la Reine abandonnée habitent déjà le pays des morts où, désormais, elle souhaite descendre. "Carlo qui verrà! Sì / Che parta e scordi omai" (Don Carlos viendra ici! Oui. Qu'il parte et maintenant oublie). Mais il lui est difficile d'oublier, à elle aussi, et sa vie s'approche du soir: et ainsi. dans la lugubre couleur de crypte et de renonciation, sur les ailes de la nostalgie de sa patrie et de ses vertes années, un chant délicat et tremblant de souvenirs et de tendresse s'élève: "Fontainebleau!". Un nom qui est presque un talisman de souvenirs: "Addio! Addio bei sogni d'or" (Adieu! Adieu beaux rêves d'or), cette "eternità un giorno sol durò" (éternité ne dura qu'un jour). "Cedendo al duol crudel / il cor ha un sol desir: la pace dell'avel" (Cédant à la douleur cruelle, mon coeur n'a qu'un désir: la paix du

La parenthèse d'auto-commisération s'est tout de suite refermée, blessure apparemment cicatrisée: à Don Carlos qui vient d'arriver, elle ne demande qu'une chose, "e l'oblio e la vita" (et l'oubli et la vie): qu'il fuie, loin, qu'il parte donner la paix aux peuples opprimés, qu'il l'oublie, dans un geste de rachat et de noblesse d'engagement. Rodrigo ne s'est pas sacrifié pour projet fou de mort d'amour. "Va, va e salva un popolo che muor!" (Va, va et sauve un peuple qui meur!).

tombeau).

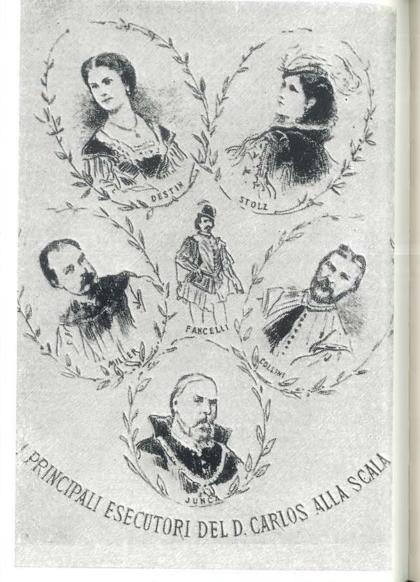
Il se quittent, se rapprochent, se donnent courage l'un à l'autre, cèdent: les larmes suivent les enlacements, Elisabeth feint de pleurer à la joie d'un héros ressuscité ("Qual san pianto versar / le donne per gli eroi" - Ces pleurs sains que versent les femmes pour les héros). "Ma pria..." (Mais auparavant), continue à implorer Don Carlos, qui s'attarde, espérant que finalment elle cède. Mais Elisabeth est inflexible: "Ma lassù ci vedremo / in un mondo migliore / dell'avvenir eterno / suonan per noi già l'ore" (Mais nous nous verrons là-haut, dans un monde meilleur. Les heures de l'avenir éternel sonnent déià pour nous). Le duo d'amour est un vrai dialogue d'adieu, de séparation: "Eternio addio, per sempre addio" (Eternel adieu, adieu pour touiours).

"Si, per sempre!" (Oui, pour toujours!) murmure la voix envenimée de Philippe qui, venant de pénétrer dans le cloître, se méprend à nouveau sur cet enlacement, convaincu d'avoir surpris deux adultè-res: "Si, per sempre. lo voglio un doppio sacrifizio. / Il dover io farò" (Oui, pour toujours. Je veux un double sacrifice. Je ferai mon devoir). Et aussitôt, prêt à agir, l'Inquisiteur lui fait écho: "Il Santo Uffizio il suo farà" (Le Saint Office fera le sien).

Il n'y a plus d'issue possible pour Don Carlos, qui recule en menaçant: "Dio mi vendicheràl Il tribunal di sangue / sua mano spezzerà" (Dieu me vengeral Sa main brisera le tribunal de sang). Il recule vers la tombe de son aïeul, dont la voix résonne, clairement reconnaissable: "E Carlo Quinto" (C'est Charles Quint), "E' mio padre" (C'est mon père), balbutie Philippe, bouleversé. Deus ex machina, le

spectre du grand condottiere a jailli des ténèbres et enveloppe Don Carlos de son manteau, le traîne avec lui, "égaré", le dérobant à l'autodafé

L'idée de ce prodige scénique provoqua de nombreux doutes chez Verdi, même și, lorsqu'il lut pour la première fois le drame de Schiller, qui lui avait été proposé pour l'Opéra de Paris (de même que le Roi Lear ou une Cléopâtre, "qui n'est pas sujet pour moi"), il remarqua: "D. Carlos, drame magnifique, mais qui manque peut-être un peu de spectacle. Mais l'idée de faire apparaître Charles Quint est très bonne". Le prodige est donc presque une compensation extrême au manque d'action du drame. Par la suite, alors qu'il travaillait au livret, il eut des doutes quant à la vraisemblance de cette apparition, mais il dut se convaincre que cela irait bien au théâtre: "Charles Ouint apparaît habillé en empereur!!! Ce n'est pas vraisemblable. L'empereur était mort depuis déià plusieurs années. Mais dans ce drame, splendide par sa forme et ses concepts généreux, tout est faux. D. Carlos était un fou furieux, antipathique. Elisabeth n'a jamais flirté avec Don Carlos. Posa, être imaginaire, tout cela n'aurait pas pu exister sous le règne de Philippe. Philippe, qui de surplus dit "Garde-toi de mon Inquisiteur..." et "Qui me rendra ce mort"!!! A la fin. dans ce drame, il n'y a rien d'historique, et l'on n'y trouve pas la vérité et la profondeur de des caractères de Shakespeare... alors une de plus ou de moins, cela ne gâche rien. Et cette apparition du vieil empereur ne me déplaît pas." Et elle conclut l'opéra, comme dans un sursaut d'imagination téné-



MARCO VALLORA

Almost a prologue

On stage, the four-act version of Don Carlos is rather like a baroque Vanitas - one of those still life paintings so avidly collected by King Philip II, which served as a reminder of the transience of mortal life. "Carlo il sommo Imperatore / non è più che muta polve" ("Charles the Sovereign Emperor is nothing more than silent dust"): dust we are, and unto dust we shall return, is the apocalyptic chant of the monks assembled in the crypt of the San Giusto monastery, where Charles V. whose soul now trembles at the supreme feet of his "celestial Creator", is buried. No Emperor can match the immense and undefinable power of God. One monk's voice rings our above the rest of the chorus to stress that, in seeking to make the world his dominion. Charles V had forgotten this fearful presence: "l'orgoglio immenso fu, / fu l'errore suo profondo" ("his immense pride was his gravest er-

Unshakable in their religious faith, the monks pray for his eternal peace, yet the spectre of a sombre, menacing being looms throughout the cloister: "il tuo furor non piombi / non piombi sul suo cuor" ("may your fury not strike his heart").

An avenging God seems to dominate this dark, gloomy and inexotable opera from che outset. The monks' opening chorus sets the tone of an opera that sees Verdi at the height of his dramatic power. The scene can be likened to an artist preparing his material - a velvety canvas on which the metaphysical vanity of human ambitions and the melancholy song of Carlos is to be painted: "lo l'ho perduta! Oh, potenza suprema" ("I have lost her! Oh, supreme power!") Lost for ever. In Schiller's play, from which Verdi's opera is drawn, we do not know why Philip II has robbed his son, the Infanta Don Carlos, of his promised bride. Elisabeth de Valois. In Alfieri's Filippo, the matter is summed up in a single, lapidary verse: "Le mie angoscie / Principo han tutte dal funesto giorno / Che sposa in una data mi fosti, e tolta" ("All my troubles began on the fatal day when my bride was promised to me and then taken away")

That is the core theme of this vast opera. Don Carlos regards himself as being legally justified in loving Elisabeth, his crime is that of pursuing a wild dream to reclaim the bride who has been cruelly "abducted". "Un altro, ed è mio padre / un altro e questi è il re / lei che adoro mi ha rapito / la sposa a me promessa" ("Another man, who is my father, another man, who is the King, has abducted she whom I adore, my promised bride"). It is rather like a Freudian scene in a psychoanalytic novel. "Ah, quanto puro e bello fu il di / il di senza diman / in cui ebbri di speme / c'era dato vagare nell'ombra / soli insieme nel dolce suol di Francia / nella foresta di Fontainebleau!" "Oh, how pure and beautiful was the day, the day with no tommorow, when I was drunk with hope

and we wandered alone together through the shadows, on the sweet soil of France, in the forest of Fontainebleau!").

In the four-act version, Fontainebleau is only a distant mirage, a hazy reverie: "lo la vidi e il suo sorriso / nuovo un ciel apriva a me!" ("I saw her and her smile opened up a new heaven for me"). It is common knowledge that the five-act opera included this episode in the forest, a Claude Lorrain scene darkened by lugubrious Goyaesque signs of war. Starving peasants and impoverished woodsmen ("l'inverno è lungo / la vita è dura! Il pane è carol" - "Winter is long, life is hard! Bread is costly!") crowd about a benevolent lady.

They do not realise that she is Catherine de' Medici's daughter. Elisabeth, who for dynastic reasons is destined to become wife of Carlos, King of Spain. She is none other than the long-awaited hostage who promises to bring a glimmer of peace. Carlos is also out in the forest, and loses his way. He is already in love with Elisabeth, for he once caught a fleeting glimpse of her when he was "admist the royal envoy's cortege" ("confuso nel corteo del regio ambasciatore") - and, he admits: "la Corte lasciai / di Filippo sfidando il tremendo furore" ("I left the Court of Philip defying his tremendous rage"). When he encounters Elisabeth by chance in the forest, she is like an exhausted pilgrim who has gone astray. A sudden and almost metaphorical fire is kindled. Carlos

collects bundles of sticks and the flames leap up at once from the bonfire symbolising their passion: "Carlo son io... e t'amo, si t'amo ("I am Carlos... and I love you, yes, I love you"). The young man reveals his identity and Love, still legitimate at this point, is awakened. Theirs is an unhappy joy since, for reasons of State, the sincere love that so rarely develops in an arranged Court marriage is soon to be

The act set in Fontainebleau is not bereft of meaning, for it briefly illustrates the chaste, lawful love shared by the betrothed couple, and the idyll that is to pursue them throughout the opera like a persistent ghost - the ghost of nostalgia rather than regret. Yet when, in the four-act version, Don Carlos cries out: "I have lost her", the past has truly gone, engulfed by the dismal present.

shattered

We know that in Paris, Verdi was forced to make hasty cuts to his five-act version, for mainly practi-

cal reasons At the dress rehearsal, Don Carlos was found to be a good seventeen minutes longer than his despised rival Meverbeer's epic work L'Africaine. We also know from Verdi's letters that by the time the opera ended, janitors would already be closing "front doors". Furthermore, public transport to the suburbs came to a standstill at 12.30 a.m. Subsequently, the composer, aware that "lengthy operas are ruthlessly amputated and, since my own legs had to be cut off. I preferred to sharpen and use the knife myself", was to supply artistic reasons for the cuts: "The shorter version of Don Carlos will be easier to stage and. I believe, artistically improved. It is tighter and more forceful." Yet the fact remains that, throughout his life. Verdi continued to blend the different versions (including a later version produced in Modena in 1886 which, by no coincidence, was also in five acts), suggesting that he was not entirely satisfied, and still nursed a few regrets about the artful surgery he had been obliged to perform.

ACT ONE

In the four-act version to which we will now return for good, Fontainebleau is only a distant memory. By now, Carlos' spirit has been broken by his father and by his "enchanted", hopeless love for Flisabeth

In the lone voice of the monk, the Infanta seems to recognise the shadow of Charles V's ghostly presence (and, as in a baroque painting, by Zurbaran perhaps, he catches a glimpse of a crown and glittering armour beneath the monk's habit, bearing out the legend that the ghost has appeared on numerous occasions). But soon another voice is heard, that of his one true friend and "consoling angel". Rodrigo. Marquis of Posa, a character invented by Schiller, has returned from strife-torn Flanders and seeks to enlist the aid of Don Carlos. who is tormented by a different dilemma: "L'ora suonò / Te chiama il popol fiammingo / Soccor tu lo dei: ti fa suo salvator" ("The time is nigh. The Flemish populace calls you. You must go to their aid and be their saviour"). But this angel who is "sent from heaven in my despair" ("il ciel a me t'invia nel mio dolor") is alarmed by Carlos' pallor and aloofness: "Muto sei tu! / hai triste il cor!" ("You are silent, your heart is sad") and begs him to "share" his sorrow, his suffering and, better still, his secret. His warm-hearted support ("Versami in cor il tuo strazio crudele". ("Pour your cruel agony into my heart") encourages Carlos to confess his tragedy: "Amo... d'un colpevol amor... Elisabetta" ("I have a guilty love... Elisabeth!). Despite a frisson of shock. Rodrigo stands by his friend, belying Carlos' fears: "lo sguardo chini al suol! / Triste me! Tu stesso m'abbandoni, tu stesso / mio Rodrigo t'allontani da me" "vour eves are cast downward! How sad I am that even you. Rodrigo, abandon me").

Rodrigo is a sentimental, pragmatic person. Satisfying himself that the King has not yet learnt Carlos' secret, he sees a way out of the problem. Carlos will request permis. sion to leave for Flanders, thus solving an explosive political situation, and at the same time forget. ting about his stepmother-lover "Apprendi ormai in mezzo / a gente oppressa, a diventar un re" ("Learn to become a king among the onpressed people"). Rodrigo has a virile, paternalistic streak to his character, but Carlos' dilemma has cut through to his inner self. Elisabeth and Philip, coming to pray, anproach them. Carlos cannot bear to see them, as he highlights in his mournful litany "Ei la fé sua! lo l'ho perduta" ("He has made her his own! I have lost her") with its ma. sochistic undertones of incestuous

rivalry.

It will prove to be difficult for Carlos to cancel out his idealised image of Elisabeth. But in the meantime he has Rodrigo to sustain him in his grief. Much has been written about the brotherly love - which, in the absence of Elisabeth, serves as a proxy for true love - sworn and lustily sung by the two friends in a memorable duet: "Vivremo insieme e morremo insieme" ("Together we'll live and together we'll die").

Scene II

This is the only scene to open with a ray of light, even if it is swiftly extinguished. Only now, in the pale colours of the garden do we escape the claustrophobic, tomb-like atmosphere of the Escurial. (We know that Verdi had taken an instant dislike to the site on visiting it many years earlier, when he wrote: "To put it mildly. I do not like the Escurial. It is a mass of marble containing great riches, but on the whole it is lacking in taste. It is as grim and terrible as the fierce sovereign who buit it.") This scene offers a breath of fresh air: "Tra queste mura pie la regina / di Spagna può sola penetrare" ("Only the Queen of Spain may penetrate these holy walls"). The unfortunate queen is depicted as the cruel King's hostage. Up to this point, she has only appeared as the subject of Carlos' yearnings and in the chatter of her ladies in waiting as they pass the time under the huge, densely foliated fir-trees (the theme of caves and tombs persists they are present above all in nature's illusory quality).

There follows the celebrated Song of the Veil. We might consider this, too, a symbolic 'veil', a sinister thread woven through a lighthearted song, for it tells the story of a Saracen king who chooses a new favourite, casting aside his legitimate wife: "la regina ambita / non è niù da me" ("the coveted queen is no longer with me"). Then, of course, we discover that the woman whose face is concealed by a bayadere is none other than the Queen he has betraved. This demonstration of love's fleeting illusion is almost a premonition of the story to unfold in the following scenes. The assembled ladies announce the arrival of the real Queen, whose features are permanently blemished by her melancholy expression. On hearing the cheerful song, she admits that her lighthearted days are over. The Marquis of Posa, the contrite gobetween, now enters, having devised a plan. Pretending to be newly returned from Paris he hands the queen a letter from her mother ("ecco il regal suggell / i fiordalisi d'or" - "here is the royal seal, the golden fleur-de-lys"), at the same time slipping a note from Carlos into her hand: "leggete / in nome della grazia eterna" ("read it in the name of eternal grace"). A psychological duel of wits follows. Princess Eboli, described in the stage directions as "elegant, frivolous, capricious and easily excitable", fails to notice what is happening and coquettishly asks for news from the fashionable Parisian court. Alarmed, and probably keeping an eve on the Queen's actions, Rodrigo seeks to distract the princess by casually recounting the parties which the King, indifferent to the plight of his populace, delights in holding ("d'un gran torneo si parla già" - "there are already rumours

about a grand tournament"). Elisa-

beth, in the meantime, is torn between two opposite instincts whether or not to read the message: "Ah, non ardisco ancor / se il fò tradisco del Re l'onor. / Ah, perché tremo? Quest'alma è pura, è pura ancor. / Dio mi legge in cor" ("Oh, I dare not open it yet, if it means betraying the King's honour. Oh, why do I tremble? This soul is pure, still pure. God reads it in my heart"). It is a scene of intense dramatic power. Elisabeth is still enamoured of Carlos, whom she fell in love with when she was permitted to do so, but now she may neither sin, nor dishonour the man she has been forced to marry. while Elisabeth is twisted with emotion. Eboli engages in vacuous social chitchat with Rodrigo ("la bellezza delle francesi ha forse rivali? quel sono gli ori e le sete che dominano le feste? - "Could the French ladies have any rival? At parties, which iewels and silks are worn the most?"). But it is the music itself that forcefully draws together the various psychological threads. And, as Rodrigo tries to convince Elisabeth to see Carlos whose anguish "over her beauteous heart the flower withers" ("del suo bel cor fa vizzo il fior") - at least once before his departure, another highly dramatic psychological motif emerges. Eboli has glimpsed Carlos trembling in the Queen's presence, and believes that he is in love with her. Eboli, but lacks the nerve to declare himself: "oserà mai? potesse aprirmi / aprirmi il cor!" ("will he ever dare? if he could only open up his heart to me!"). It is here that we are given a brilliant forewarning, worthy of a highly skilled playwright, of the terrible, fatal illusion which is to be the downfall of all present. While Elisabeth remains relunctant to meet Carlos, for "to see him is to die". Carlos himself approaches his stepmother to ask her, rather as though she were the Virgin Mary.

whose heart Elisabeth has the misfortune to "take first place" ("tiene il posto primiero". "Quest'aura m'é fatale /m'opprime, mi tortura / come il pensier d'una sventura. / Ch'io parta, n'è mestier / Andar mi faccia il Re nelle Fiandre" ("This atmosphere is fatal, it oppresses and torments me like the thought of a misfortune. It is my duty to go, may the King send me to Flanders").

But when Elisabeth addresses him as "my son", passion wells up inside him and explodes: "Tal nome no / ma quel d'altra volta! Infelice! Più non reggo, pietà / soffersi tanto! pietà!" ("Not that name, but the other one! Misery! I can bear it no longer, mercy! So much suffering! Mercy"). Don Carlos' real tragedy lies in his surrendering to self-pity. He has a curious and highly dangerous tendency to lose control and show his feelings. He seeks understanding and sympathy, only to contradict himself, as he does here, when his stepmother compassionately agrees to his request. Without truly understanding her, he rebels at her words, for he is convinced that she is dismissing him "senza un sol detto, pel meschino ch'esul sen va!" ("without a single word for the wretch going into exile"). But Elisabeth too takes umbrage at his accusations of indifference, you should understand this noble silence" ("d'indifferenza capir dovresti questo nobil silenzio"). Deeply distressed, she attempts to send him away, hoping that she will be able to forget him: "Su questo suol / vivendo accanto a te / mi crederei nel ciel!" ("Living by your side in this land. I would place my trust in heaven!")

This leads to a fresh, tortured love duet, interspersed with renunciations and passionate outbursts. As one person succumbs to a moment's elation ("Oh, prodigio!" "La selva rifion" - "Oh, miracle!" "The forest has blossomed once more") the other crumples with hopeless misery, followed by a sequence of delirious recollection. Carlo calls upon the tomb: "Al sonno dell'avel sottramii perché vuoi?" ("Why do sottramii perché vuoi?" ("Why do

for holy intercession. His is a true

denial in the psychoanalytical

sense, for he asks her permission

to leave the country, and to plead

you wish to save me from the sleep of the grave"). His surroundings seem to fade away as his obsession with Elisabeth takes over: "il mondo è a me sparito, sparito a me" ("the world has vanished for me"). For an instant Elisabeth is transformed into a dark, menacing Shakespearian character ("a svenar corri il padre / ed allora del suo sangue macchiato / all'altare puoi menare la madre" - "make haste to sever your father's veins, and when you are stainded with his blood you can lead your mother to the altar"). although she is simply using the most provocative, paradoxical means to make Carlos see reason. But the same sinister thought is passing through Philip's mind and he now enters stealthily, interrupting the agonised lovers with his celebrated utterance: "Perché sola e la Regina / Nota non v'è la legge mia regal" ("Why is the Queen alone? Are you not aware of my royal law), he hisses in a commanding tone.

As has been mentioned, Elisabeth is by now hostage to the unvoiced suspicions of a harsh monarch locked in his own angry solitude. In his Legonde des siècles, Victor Hugo painted Philip V as a man who "occupied the summit of the world like a dream, I he force of the night was his sustainment. Shadow was the horse in his equestrian statue." "He lived: no one dared look at him. Terror created a strange glow all about his person;" "His mouth was silence and his soul mysterv".

Here, rooted to the spot in his fury. Philip peremptorily dismisses the lady who should have been in attendance: "Contessa, al nuovo sol / in Francia tornerete" - "Countess, at sunrise you will return to France". It is almost a direct affront to Elisabeth, as the Chorus highlights: "Ah! La Regina offende" - "Ah, the Queen is offended". But Elisabeth is more concerned with consoling her friend, as if she were unable to stifle a pang of envy that she is to see France once more: "Bandita sei di Spagna / ma non da questo cor, / ritorna al suol natio / ti seguirà il

mio cor" ("You may be banished from Spain, but not from this heart, return to your native land, my heart will follow you there"). Whilst betraying a hint of homesickness, she does not admit that she has been insulted, almost as if begging the woman not to let her afflictions be made known in France. A single verse of Philip's ("come al cospetto mio / Infinge un nobil corp" - "in my presence feigns a noble heart") reveals that the King is convinced of Elisabeth's guilt.

Philip now turns his attention to

Rodrigo. Still overwhelmed by anger, he asks him why he has never asked to be repaid for his valour on the battlefield ("lo so ricompensar" - "I know how to repay"). Rodrigo asks nothing on his own account, he will be ready for action when Spain needs his sword. Suddenly, he has the courage to ask something: "per altri, io parlerò, Sire, se grave non v'è" ("I speak for others. Sire, if it does not distress you"). Rodrigo describes the country he has just left, Flanders, which, in the throes of dire hardship, is like a "silent tomb". Penniless orphans roam the streets, mothers are wailing and blood is being shed... "mercy has been banished". But Philip's virulent reply leaves us in no doubt as to his ideology for the world, and also suggests the Infanta Don Carlos' tragic fate: "Col sangue sol potei / la pace aver del mondo / il brando mio calcò / l'orgoglio ai novator / ch'illudono le genti / coi sogni mentitor. / La morte in questa man ha un avvenir / fecondo" ("Only with blood can I have peace in the world, my sword crushing the pride of revolutionaries who deceive the people with false dreams. In this hand, death has a fruitful future"). Look at Spain, Philip concludes with a diabolical sneer, see how it remains silent and faithful: I shall make Flanders follow suit. Rodrigo cannot restrain himself: "Orrenda, orrenda pace! / la pace dei sepolcri" (Hideous peace/ The peace of sepulchres), and tries to persuade Philip to change his mind: "O Re! Non

Neron" ("Oh King! May history never say of you: He was Nero He is courangeously sincere when he reminds the King: "è il vostro imper deserto, immenso, / orrendo s'ode ognun a Filippo maledir" (in your foresaken, immense, fearsome realm, some can be heard cursing Philip). But Rodrigo is obliged to abandon his efforts, for, with amiable scorn, Philip treats him as a "strange dreamer". Rodrigo is a vi. sionary (in Maffei's translation of Schiller's verses he is described as "ravingo"). The long, threatening shadow of the Grand Inquisitor now falls across them and seems even lo loom above the King: "tu muterai pensier / se il cor dell'uom conoscerai / qual Filippo lo conosce" ("you will change your mind if you know man's heart as Philip does").

Since he has lowered himself enough to speak about human hearts, and since "your eyes dared cross my threshold" ("osò lo sguardo tuo penetrar il mio soglio") Philip resolves to take Rodrigo into his confidence. "Look at my court " he complains, "it is beset with troubles, I am an unloved parent and an even sadder husband. And this is my suspicion: the Queen... my son." Nothing specific is said, but Rodrigo is caught in a trap, his duty is to watch Carlos and report back to the King: "il lor destin affido a te", "Tu, che sol sei un uom, / ripongo il cor nella leal tua mano" ("their destiny is up to you". "I place my heart in the loval hand of yourself, a mere man"). Rodrigo is frankly pleased, for he is certain that he can skilfully handle this tricky situation. But Philip dismisses him with a final, grim warning: "Beware the Grand Inquisitor!" ("Ti guarda dal grande Inquisitort).

ACT TWO

This scene is also laid in a garden, this time cloaked by night. Carlos enters in a turmoil of excitement, for soon he will be able to embrace his beloved Elisabeth again. "Drunk

with love", he hears the fountain's gentle murmur, but the nature that surrounds him is permeated by Elieabeth's hypnotic presence. Carlos tends to hammer the self-punishing, obsessively repetitious word "tu" into his speech: "Sei tu! Sei tu, bell'adorata / sei tu che appari in mezzo ai fiori" ("It is you! It is you, my lovely adored one, it is you who appear amidst the flowers"). Unfortunately, however, the lady who appears in disguise is Princess Fholi, who has intercepted the secret message. When Carlos pours his heart out to the woman he believes to be Elisabeth, the princess is delighted: "Amata, amata io son!" ("I am loved!"). Still deceived, Carlo continues: "L'universo obliam! / te sola, o cara, io bramo / Passato più non ho / non penso all'avvenire" ("Let us forget the universe! I yearn for you alone, my dear. I no longer have a past and I will not think

about the future"). But the present is a fearful spectre. When the veil is lifted and Carlos realises the truth, he is speechless with shock, whilst Eboli cannot contain her fury. "Ciel, non è la Regina!" ("Heavens, it's not the Queen!". "Quale spettro si leva tra noi?" ("What ghost is standing between us?"), she asks, still dismayed Carlos, by now aware of her identity, glimpses "a thunderbolt in the sky, ready to explode! ("pronta a scoppiar, la folgore del cieli"). Eboli tries to plant the seeds of doubt in his mind, saving that she has heard the King confide to the Marquis of Posa that he has a low opinion of his son. Carlos is afraid that his friend has betraved him and cannot stifle the exclamation, "Rodrigot". But there is no point in mingling the fateful present with the dreamworld. "Noi facemmo ambedue un sogno strano / in notte si gentil tra il profumo dei fiori" ("We both dreamed a strange dream one sweet night amidst the perfume of flowers"). By now Eboli has guessed the truth and flies into a rage. As always, Carlos is unable to lie. "Voi la Regina amate!" ("You love the Queen!"). "Pietà" ("Have mercy"), he admits at once. Fortunately Rodrigo arrives and attempts to confuse the woman: "Che disse mail / Egli delira/ non merta fede. demente egli è" ("Whatever has he said! He's raving he doesn't deserve to be trusted, he's demented"). But Eboli refuses to be fooled: "Or noto a me, ei si perdè") (Now I know, he is lost"). The fact that Rodrigo is the King's confidant does not intimidate her: "Una nemica io son formidabil/ possente:/ m'è noto il tuo potere/ il mio ignoto ancor" ("I am a formidable, potent enemy: I am aware of your power, but as yet mine is unknown to you"), And it is true, "Io son la tigre al cor ferita" ("I am the tiger with the wounded heart"). She has realised that her role is crucial to the unfolding of this dramatic plot: "II mio furor sfuggite invano,/ il suo destin è in guesta man" ("However you may seek to scape my fury. his fate is in my hands").

Posa does all he can to dissuade her, while Carlos slinks like a child into the background: "Stolto fui, stolto fui! O destin spietato" ("I was a fool, a fool! Oh, inexorable destiny"). But he does fear for the honour "of a mother whose name I have sullied" ("d'una madre ho il nome macchiato"). The jealous Princess does not miss this opportunity to besmirch the memory of her rival and, as far as she is concerned, her "false son". Rodrigo even goes so far as to threaten her. instinctively using revenge as a metaphorical weapon: "Tu qui morrai" ("You will die here"), "il veleno ancora non stillò/ quel labbro maledetto" ("the poison has not yet dripped from those damned lips". she goads him provocatively: "perché tardi a ferir?/ non indugiar ancora" ("why delay in wounding me? Wait no longer"). Rodrigo comes to his senses at once, he still has one hope, and that is to call upon Our Lord for inspiration. In the meantime. Carlos, consumed with emotion, has lapsed into a kind of trance and repeats a dirgelike refrain: "Tutto ella sai". "Tutto ella sai". ("She knows everything"), "Oppresso il cor, forza non ha" ("My heart is crushed and has no strength")

Rodrigo realises just how vulnerable Carlos is, and that he has given himself away. When Eboli rushes out like an avenging Fury, Rodrigo suggests that Carlos hand over his most compromising documents for safe keeping. Carlos is overwhelmed with doubt ("A tel All'intimo del re?" - "To you, the King's confidant?"). The frequent show of distrust which, however, is always immediately restracted, is almost a leitmotif of their friendship, and stems from the dual roles they are forced to play. This may account for the melancholy. "decadent" nuance discussed by Mila, who claimed that the so-called "decadence" of Don Carlos arises from the difficulty of distinguishing good from evil, and from the mixed roles. which are not as pure and straightforward in this opera as they are in traditional libretti.

Scene II

The oppressed populace is obliged to feign similar trust in the "greatest of monarchs". Philip, who leads a procession towards "the world prostrate at his feet". Their jubilant chorus is also a pretence ("spuntato è il di dell'esultanza" - "the day of triumph is dawning"), as they swear that "His name is Spain's pride, and he must live forever".("Suo nome è orgoglio della Spagna,/ e viver deve nell'eternità"). But the monks' chorus does not conceal that "the day has broken. the day of terror, the fearful day, the day of doom, they will die, die, die" ("il dì spuntò, dì del terrore/ il di tremendo, il di ferale/ Morran, morran, morran"). While blessing the populace, Philip stresses his role as executioner by promising to eliminate revolutionaries. At his coronation he had sworn to "to put criminals to death by fire and steel" "dar morte a rei col fuoco e con l'acciaio"). Elisabetta, who is standing beside the King, is worried when Carlos steps forward, and even Rodrigo is puzzled ("Qual pensier lo sospinge?" - "Whatever can he have in mind"). But Carlos

ACT THREE

has an even more dangerous plan. He has resolved to join the Flemish cause, and leads in a procession of envoys from Brabant, who have come to plead for mercy. "Tutto un popolo t'implora" ("An entire nation is begging you"), the diplomats repeat, "fa che in pianto così sempre non gema" ("do something to end their sufferings"). But Philip's "merciful heart" is unvielding. The King, who represents the temporal power of the Church, is deaf to their entreaties and indeed leaps at the chance to rant agaist the rebel nation in view of his prostrate subjects: "A Dio voi foste infidi, infidi al vostro Re: Son i Fiamminghi a me ribelli/ guardie, guardie/ vadan lontan da me" ("You were treacherous towards God and your King, the Fleming have rebelled against me, guards, guards; get out of my sight"). At this juncture of the plot, he expresses himself only in the language of weapons, and refuses to heed Elisabeth, Carlos and Rodrigo when they try to intervene. His fierce reaction. "Begone with you!" reawakens the rebellious streak his son has been curbing: "Sire! E tempo ch'io viva!/ Stanco son di seguir/ una esistenza oscura in questo suol" ("Sire! It's time for me to live. I'm weary of my miserable existence in this land"). Carlos argues that if God wills him to become King of Spain, he must first prove his worth. He asks to be made ruler of Flanders. War is declared between father and son, for Philip rejects his request out of hand: "Insensato! chieder tanto ardisci" ("Fool! You dare to ask so much"). Carlos draws his sword. Elisabeth is almost swooning, while Rodrigo senses that, for Carlos, this is the end. When the King icily calls for him to be disarmed, the guards make no move, for Carlos is of royal lineage Instead it is Rodrigo who to save his friend's life, not to betray him - steps forward. In recognition of his services the King promotes Rodrigo from Marquis to Duke of Posa, adding in his customarily terse

manner: "Andiam ora alla festa" ("Let

us now go to the feast").

In a brillant stroke of psychological intuition. Verdi deftly portrays the subtleties of human nature, reminding one of the "decadence" mentioned by Mila. Philip, in the unhappy solitude of an omnipotent monarch, demonstrates that his unshakable attitude conceals a weak, defeated human being who is beset by doubts. He launches into the memorable "Ella giammai m'amò" ("She never loved me") which, according to the stage directions, he sings as though in a dream. The sequence is an invention of Verdi's which is absent from Schiller's play, even though the skilful librettists drew on a number of themes which are dotted here and there in the verses. In Schiller's work, if Philip had any regrets they centred on his failure to offer his wife true love. But in the opera, the King feels he has been abandoned and sings of his growing sense of emptiness. He holds no hope that Elisabeth will ever love him, and he recalls her unconcealed horror (for she was already enamoured with Carlos) when her eyes fell upon his white hair, barring him from her forever

The King, a bewildered man, seems to be engulfed by his own solitude. "Ove son?" ("Where am 15?"), he asks absentmindedly. His palace, court and power are no longer with him. He is left with the dreary portent of the dark tomb lying in the Escurial, where he will lie in his final rest, surrounded by the decaying corpses of previous Spanish monarchs. (A few over-zealous commentators fave prointed out that the funeral chapel in the monastery of St. Lawrence had not actually been built in Philip's life-

The dimly glowing candles, Philip's only companions during his night of anguish, finally burn out. Dawn is breaking and the King still cannot find peace, and faces a new, sleepless day in which to "spend my slow days in wakefulness" ("passar veggio i miei giorni lenti"). Phi-

lip has no thought for the people around him. In his eyes there are only empty shapes, fleeting images, like the pictures he envisages of himself lying buried in his solitary tomb. If only God could give him the power to read the hearts of the people who surround him... for, if the King sleeps, traitors are free to do as they please.

His ghostly visionis interrupted by the hardly comforting sight of the Grand Inquisitor - old, blind and greatly feared - groping his way towards him. The libretto suggests that he is a nonargenarian, and he is probably Fernando di Valdes Charles V's henchman, former Archbishop of Seville and author of the well-known Indice de libros proibidos which was published independently of the Vatican's list of forbidden reading matter. Aged he may be, but he is not lacking in strength. He ascertains that he is. indeed, in the presence of the King, who asks him how he should behave towards his rebelliuos son Philip has already chosen an "extreme method - the axe", but questions whether a Christian father may sacrifice his own son. A good Christian should have no doubts in the matter, answers the Inquisitor - God sacrificed his own son. The law enforced at Calvary is valid anywhere, he claims. There follows the key sentence in which Philip bitterly challenges the Inquisitor: "Dunque il trono piegar dovrà/ sempre all'altar" ("So the throne must always bow to the altar"). Here he is a truly Verdian character, since in reality the monarch was famed for his unbending attitude towards heretics. The Inquisitor has no doubts: "La pace dell'impero/ i di val più di un ribelle" ("The peace of your dominions is worth a rebel's dying") Even when a son's life is in the balance.

For the glory of religious faith, all must be accepted and placated, even that feeble, faltering glimmer of humanity in Philip: "La natura, l'amor/ tacer potranno in me?" ("Can I withold nature or love?") Philip has no more questions to

ask, and it is now the Inquisitor's turn to demand the head of Rodrigo, the "innovator", who is too close to the King, "the demontempter who is driving you to ruin" ("demon tentatore/ che lo spinge a rovina"). In comparison with his subtle poison, Carlos's betrayal is a "futile game". How can the Grand Inquisitor, who has crushed so may heretics, allow such a dangerous person to remain so close to the King? Philip's complaint that he has found one man, just one, to ease his solitude, is swiftly silenced by the Inquisitor's vehement question: "Perché un uomo? ("Why a man?"). Why does he need a man? And how can a king possibly find a man worthy of him? Perché allor il nome hai tu di Re/ Sire, s'alcun v'ha pari a te?" ("Why then are you called King. Sire. if there is a man to match you?") Schiller is even more explicit: "Non sono/ gli uomini per Filippo altro che somma" ("Men are for Philip no more than sum").

The two men are in deep disagree-

ment. The Inquisitor insists that Posa should die, but Philip rebels: "No. never!". By now, the Inquisitor remarks, the revolutionary has surreptitiously brainwashed the King: "Infranger tu vuoi con la tua debol man/ il santo giogo esteso sovra l'orbe roman!/ Ritorna al tuo dover" ("You are seeking to break the holy voke spread across the Roman world, get back to your duty"), "L'opra di tanti di/ tu vuoi strugger, dementer" ("You want to destroy so many days' work, madman!") Although he himself runs the risk of being hauled before the Inquisition, the exasperated Philip cuts short the Grand Inquisitor. But so fierce is the Inquisitor's anger that even the King, whilst unvelding. hastens to call for a truce: "Mio padre/ che tra noi la pace alberghi ancor" (" My father/ let there still be peace between us"). But the blind old man is already being led out, in a storm of angry threats, by a group of monks, and his halfhearted parting reply, "maybe", certainly does not set Philip's mind at rest.

But the King has time for neither fears nor reflection. Elisabeth throws herself at his feet like a virgin in despair, and begs for justice. She trusts in the loyalty of her royal consort, and can no longer bear her miserable life. She is cruelly treated in the court, and "affronted by strange, unkown enemies" ("da nemici oscuri, incogniti, oi-

traggiata").

She has been robbed of her jewel casket, she complains, and then sees that it is in the King's hand. He commands her to open it and, when she refuses, forces the lock. The box contains an incriminating portrait of Carlos: "Il ritratto di Carlo!/ Non trovate parole?" ("Carlo's portrait? Have you nothing to say for yourself?"). Elisabeth bursts our that she has nothin to hide: "St. io l'oso! Sit" ("Yes. I dare!"). Given that she was betrothed to Carlos, it is hardly a crime to have loved him chastely. But, she adds, "Or v'appartengo - a Dio sommessa / ma immacolata qual giglio son!" ("Now I belong to you, beneath God, but I am as pure as a lily!"). She is particularly indignant and so upset that she is close to fainting - that Philip doubts her word, making her the offended party. When the King continues to insult her ("Spergiura!" "Pietà mi fate..." "Ah. la pietà d'un'adultera consorte!" - "Swear!" "Have pity on me..." "Ah, pity for an adulterous wifet") she swoons. Philip takes this as final proof of her innocence and calls out for help. Like Othello. Philip succumbs to regret, blaming his blind jealousy: "Ah, sii maledetto, sospetto fatale/ opera d'un demon infernale!" ("Damn you, fatal suspicion, the work of an infernal demon!")

Elisabeth returns from oblivion, feeling bereft of hope and very much a foreigner on Spanish soil, only to discover the Princess of Eboli at her feet. The princess now deeply regrets her conduct, for it was she who stole the casket and handed it over to the King. She considers herself to be the only true adulterer, since she has been seduced by Philip. "La perdei, la

cries, and admits to the cause: "la gelosia crudel/ che straziavami il cor/ contro voi m'eccitar/ lo Carlo amavo/ e Carlo m'ha sprezzata" (crudel jealousy tore at my heart, turing me against you. I loved Carlos. and Carlos scorned me") Selfcontrolled and glacial, Elisabeth merely asks her to leave the Court as soon as possible, either in exile or to enter a convent. "Ah, più mai non vedrò la Regina" ("Ah. never again will I see the Queen"), weeps Eboli, slipping into her famous aria: "Oh. don fatal, oh don crudel" ("Oh, fatal gift, of cruel gift"). Nothing is worse than beauty, which endows this fragile,

perilous charm. "Tu che ci fai si

vane, altere/ ti maledico, ti male-

dico. o mia beltà" ("I curse beauty.

which makes us so shallow, so hau-

ghty"). So horrible is her crime that

it can never be expurgated, there

remains only one course to take -

the cloister. Tomorrow she is ex-

pected to attend Carlos' execution.

leaving her only one day in which

to attempt to rescue him.

perdei/ Oh rimorso fatal" ("I am

lost, lost, oh fatal remorse"), she

ACT FOUR

Don Carlos' prison is dark and heavily shuttered. But the Infanta's mood is blacker still: "Ben tu il sai! m'abbandonò il vigor" ("As you well know, my vigour has left me"), he confesses to Rodrigo, who has generously come to comfort him. This is not entirely true for, although Carlos knows that he has lost Elisabeth's love, his mission to save the oppressed Flemish people still offers a ray of hope. But Rodrigo has come to tell him the dreadful and vet comforting news that his own time has come: "Per me giunto il di supremo" ("my supreme day is here"), but at least it will bring Carlos freedom, Carlos' secret documents have been found in Rodrigo's possession, providing undeniable evidence of the planned rebellion. Rather than betray his friend. Rodrigo is to die in Carlos' stead, in the name of their

longstanding sworn friedship. He entreats Carlos not to attempt to disprove his guilt, for by now it is too late - the "terrible thunderbolt" of the Inquisition has already marked him as a dead man. "No, ti serba alla Fiandra / ti serba alla gran'opera/ tu la dovrai compire/ Un nuovo secolo d'oro rinascer tu farai/ regnar tu dovevi/ ed io morir per te" ("No, you must stay for Flanders and for the great work you must accomplish. You will be responsible for the rebirth of a new. golden century, you were born to reign, and I to die for you").

While he is singing this song of freedom, a scene reminiscent of a Caravaggio painting unfolds. Hired assassins (one fo them dressed in the garments of Holy Office) creep into the dark prison and shoot down Rodrigo with their arquebuses. The episode could almost be drawn from an asexual romantic novel: "Ah. io morrò ma lieto in core/ che potei così serbar/ alla Spagna un salvator/ Ah, la terra mi manca.../ la mano a me..." (Ah, I am dying, but my heart is glad that in so doing I leave Spain a saviour. Ah. I'm done for... Give me your

hand") But before he dies, Rodrigo tells Carlos that Elisabeth will await him in secret next day at the S. Giusto monastery: "Tutto ella sa" ("She knows everything"). As Rodrigo breathes his last. Carlos is overcome with sorrow. And so it is that when Philip, by now convinced of his sons's innocence, enters the cell to restore his sword to him. Carlos angrily rejects him: "Arretral/ La tua man di sangue è intrisa/ Orrort Ei mi amava! La vita per me sacrificò" ("Get back! Your hands are drenched with blood. Horrori He loved me! He sacrificed his life for me"). In the more lyrical, five-act French version of the opera, there follows a fine scene which Verdi was forced to sacrifice, but the music of which was later included in his Requiem. in the Lacrymosa. Here, Philip too weeps over the body of his dead friend. His song resembles a baroque plainte and is very French in style: "Yes, I loved him... His noble manner of speech revealed a new world. A great man, with a fiery heart... It was I who cast him to the horror of prison. Who can ever bring me back my friend." "Qui me rendra ce mort? Oh, funèbres abime". One only needs examine a few verses in French from the Tournure, with its strong overtones of Racine, or certain subtle inflexions in a Baudelairian key (such as the lovely lines "Cet eternel absent/ du'on nomme le bohneur") to realise just how intrinsically French Don Carlos is. in spite of the scorn Verdi maintained for the disparagingly dubbed "boutique" of Grand Opéra. Only by studying the French verses, which Zanardini had the punishing task of translating, can one appreciate the importance to the opera of the atmosphere of the censored "absent eternal, called happiness". Torn from a happy dream (an oft repeated theme in the opera: "Spariva il sogno d'or/ Svaniva dal mio cuor". "The golden dream vanished, it disappeared from my heart", "Noi facemmo ambedue un sogno strano", "We both dreamed a strange dream". "Vago sogno m'arrise... ei sparve". "A vague dream smiled upon me... it vanished"), only to be brutally trasported back to reality, the most delicate, fragile characters in Don Carlos roam forever after in an imaginary Eden where they can give new names to things ("Oublions tous les noms de profane tendresse/ Donnons nous ces noms aux plus chastes amorus"). In this way they delude themselves that they will one day find themselves in a timeless void, in which the ashes weighing

piness. Since, in this version, Philip's apparently leaden exterior lacks that spark of humanity, we only witness yet another clash with his son. This time, however, the populace is also involved, for as the Count of Lerma makes quite clear, the crowd is clamouring for the rebel's freedom: "Il popolo è in furori E l'Infante ch'ei vuoli" ("The people are in a frenzyl It is the Infanta they want").

over the entire opera can take on

the timeless, absent name of hap-

Tension is high among the tumul-

tuous crowd, but the Inquisitor appears, ordering the people to kneel before Philip. In the meantime, Eboli, in disguise, tries to help the prisoner escape.

Scene II

"Tu che le vanità" ("You who know the vanities of earth"). Don Carlos has gradually assumed the grandeur of a vast, aweinspiring, pantographic Vanitas, and Elisabeth's mood matches the pervading tone of the opera as she stands alone before the tomb of Charles V. She reflects upon her wretched existence, and can only invoke the ghost of the dead emperor for comfort. Charles was familiar with the phantasmic vanities of the world, and thus can convey "il pianto mio/ al trono del Signor" "my grief to Our Lord's throne"). The abandoned Queen has no friends other than those who already inhabit the regions of the dead, where she herself hopes soon to join them. "Carlo qui verrà! Sì/ che parta e scordi omai" ("Carlo will come here! May he leave and forget"). But Elisabeth, whose life is drawing to an end, finds it difficult to forget, and here in the gloomy crypt she recalls the days of her youth in her homeland. Her delicate, trembling voice rises in a song of gentle reminiscence. "Fontainebleau!". The name is almost a talisman of her memories: "Addio! Addio bei sogni d'or" ("Farewell! Farewell lovely golden dreams!"). she sings, sighing that "eternity lasted only for a day" ("eternità un giorno sol durò"). "Cedendo al duol crudel/ il cor ha un sol desir: la pace dell'avel" ("Surrendering to cruel grief, the heart has just one desire: the peace of the tomb"). This scene of self-pity comes to a sudden end when Carlos makes his entrance. Her wounds seemingly healed, Elisabeth asks only his "forgetfulness and his life". Carlos must escape and bring freedom to opressed nations, and put Elisabeth out of his mind, in a gesture combining redemption and noble-spirited

duty, Rodrigo has not sacrificed

his life so that Carlos might die in a lovers' foolish death pact.

They break apart from one other. and then cling together, instilling courage in each other with tears and embraces. Elisabeth pretends to weep for joy at a reborn hero ("qual san pianto versar/ le donne per gli eroi" - "what healthy tears women shed for heroes"), "But before...", Carlo continues to beg her, delaying his departure, hoping that she will eventually give in to him. Elisabeth stands firm, however: "Ma lassù ci vedremo/ in un mondo migliore/ dell'avvenir eterno/ suonan per noi già le ore" ("We shall see each other up above in a better world in the eternal future, our time is already nigh"). The love duet is a farewell dialogue: "Eterno addio. per sempre addio" ("Farewell forever, farewell for always").

"Yes, forever!", hisses Philip, who comes into the cloister at that moment, catching the couple in a compromising embrace which he believes is certain proof of adultery. "Si per sempre. Io voglio un doppio sacrifizio," Il dover io farò" (Yes, for always. I want a double sacrifice. I will do my duty"). His

voice is immediately echoed by that of the Inquisitor: "Il Santo Uffizio il suo farà" ("The Holy Office will do it's duty"). There is no escape for Carlos, who draws back, threatening: "Dio mi vendicherà! Il tribunal di sangue/ sua mano spezzerà" ("God will avenge me! The Council of Blood will break his hand"). He retreats towards the tomb of his ancestor. whose voice can clearly be heard. "It is Charles V", stammers Philip, "It is my father". The ghost of the great leader has risen from the tomb and, acting as a deus ex machina, enfolds a bewildered Carlos in his cloack and drags him away, thus rescuing from the auto-da-fé. The idea of including this astonishing scene left Verdi with many doubts even though, on reading Schiller's play for the first time (it had been suggested as apropriate for the Paris Opéra, together with

King Lear and Cleopatra, "which is not

the subject for me"), he observed:

"Don Carlos is a magnificent play

but possibly rather unspectacular.

However, the idea of making Char-

les V appear is excellent." This

coup de theatre may therefore have

been intended to make up for the scant action which takes place during the course of the drama. Later on, when he was working on the libretto, Verdi harboured doubts as to the credibility fo the ghost's apparition, but ultimately decided that it made good theatre: "Charles V appearing dressed as an Emperor!!! Most unlikely. The Emperor had already been dead for some years. But in Don Carlos, with its magnificently crafted plot and generous concepts, everything is false. Don Carlos was an angry, unlikeable fool. Elisabeth never philandered with Carlos. The imaginary figure of Posa could never have lived during Philip's reign. Philip who, amongst other things, says Garde-toi de mon Inquisitor and qui me rendra ce mortii - Philip was not so soft. Finally, there is nothing historic in this drama, and its characters lack the depth and truth of Shakespeare's... so, one more or one less does not really matter. And I am not averse to this apparition of the old Emperor." It is, indeed, the Emperor who brings the opera to its close on an unexpected note of obscure fantasy.



Tiziano, ritratto di Filippo II. Madrid, Prado

MARCO VALLORA

Eine Art Prolog

Für die Bühne entsteht der Don Carlos in vier Akten wie eine barocke Vanitas: König Philipp II sammelte mit großer Leidenschaft derartige Stilleben, die eine Warnung an die Vergänglichkeit des Men-

schen darstellen.

"Carlo il sommo Imperatore/ non è più che muta polye": Staub sind wir, und zu Staub werden wir, lautet der geheimnisvolle Gesang der Mönche in der Gruft des Klosters San Giusto, wo Karl V begraben ist, dessen Geist zum Herren heimgekehrt ist. Angesichts der gewaltigen, unsagbaren Macht Gottes gibt es keinen Kaiser. Er wollte dennoch die Welt beherrschen: die Stimme eines Mönches hebt sich vom Chor ab: "l'orgoglio immenso fu, / fu l'errore suo profondo"(Sein übermäßiger Stolz war sein größter Fehler)Die Geistlichen bitten darum, daß man ihm ewige Ruhe gönnen möge: aber man wird im ganzen Kloster eine dunkle, verborgene Bedrohung gewahr: "il tuo furor non piombi/ non piombi sul suo cor" (Dein Zorn möge nicht sein Herz zerstören). Von Anfang an steht Gott in dieser dunklen, unerbittlichen und finsteren Oper als Rächer da, Verdi ist wie immer ein Meister in der bildlichen Darstellung, und der Chor der Mönche gibt dem Bild die richtige Farbe.

Der Trauergesang von Carlos vollendet das Farbbild: "To l'ho perdutal Oh, potenza suprema!"(Ich habe sie verloren, oh höchste Macht) Für immer verloren. In Schillers Drama, das Verdi inspiriert hat, ist nicht zu ersehen, warum Philipp II dem Infanten Don Carlos die Braut Elisabeth von Valois, verweigert in Alfieris Philipp wird das Ganze sogar mit dem lapidaren Satz abgetan:"Le mie angoscie/Principio han tutte dal funesto giorno/che sposa in un data mi fosti, e tolta"(Meine Tragödie hat an dem Tag begonnen, da Du mir gegeben

und genommen warst).

Hier liegt die ganze Tragödie: Don Carlos fühlt sich berechtigt, sie zu lieben, und empfindet keinerlei Schuldgefühle, wenn er diesem Trugbild nachträumt, das ihm grausamerweise entrissen, 'geraubt' wurde. "Un altro, ed è mio padre/un altro e questi è il re/ lei che adoro mi ha rapito/la sposa a me promessa"(Ein anderer, mein Vater, der König, hat mir meine Angebetete genommen). Fast eine Freud' sche Psychoanalyse, "Ah. quanto puro e bello fu il dì/ il dì senza diman/ in cui ebbri di speme/ c'era dato vagare nell'ombra/ soli insieme nel dolce suol di Francia/ nella foresta di Fontainebleau"(Ah wie schön war der Tag, da wir allein in Frankreich, im Wald von Fontainebleau wandeln konnten).

In der Fassung in vier Akten ist Fontainebleau also nur eine Fata Morgana, eine Art verträumtes Trugbild: "lo la vidi e il suo sorriso/ nuovo un ciel apriva a me!"(Ich sah sie und ihr Lächeln das mir den Himmel auf Erden brachte). In der Fassung mit fünf Akten kommt ja bekanntlich die Waldszene vor, fast wie ein Claude Lorrain, von Kriegsszenen Goyas verdüstert: verhungerte Bauern und erschöpfte Holzfäller ("l'inverno è lungo/ la vita è dura!/Il pane è caro!" - der Winter ist lang, das Leben hart und das Brot teuer) drängen sich um eine barmherzige Dame, wissen aber nicht, daß sie Elisabeth ist, Tochter von Katharina von Medici die aus Dynastiegründen Karl von Spanien heiraten soll. Ausgerechnet sie wird die Geisel, durch die man sich den Frieden erhofft. Auch Carlos ist in der Nähe, im Wald, ist bereits in sie verliebt, die er einen Augenblick lang gesehen hat, "confuso nel corteo del regio ambasciatore" (im Zug der Botschafter des Königs untergetaucht) er gibt zu, daß er den Hof verlassen hat, ungeachtet des Zorns des Königs("la corte lasciai/ di Filippo sfidando il furore").

Im Wald trifft er auf Elisabeth erschöpft, wie eine Pilgerin, die sich verirrt hat.Carlos sammelt sofort Zweige, und es lodert ein großes Feuer auf, das wie ihre Liebe zum Himmel flackert: "Carlo son io... e t'amo, sì t'amo"(Carlos, ich bin es, und ich liebe Dich, ja ich liebe Dich).Der lüngling gibt sich zu erkennen, und sofort beginnt eine

wahre Liebe.

Dieser Liebestraum, zunächst eine Heirat aus Staatsraison, die aber eine Liebesheirat werden könnte. soll aber nur zu bald aus Staat-

sgründen zerbrechen.

Der Akt in Fontainebleau hat also seine Bedeutung, weil er einen Moment lang die keusche Liebe der beiden Versprochenen erlaubt, der sie in der ganzen Oper nachhängen, und die sie nicht bereuen. Wenn dagegen Carlos in der Version mit vier Akten singt "io l'ho perdutal" (ich habe sie verloren!), ist alles einer trostlosen Gegenwart gewichen.

Es ist hinreichend bekannt, daß Verdi in Paris die Fassung mit fünf Akten in aller Eile kürzen mußte, weil der Don Carlos um ganze siebzehn unheilvolle Minuten länger war als die Africana seines verhassten Rivalen Meyerbeer; in Verdis Briefen ist auch zu lesen, daß außerdem die Pförtner zu jener Zeit die Hausportale schlossen, und die Verkehrsmittel in die Außenbezirke nach halb eins nicht mehr verkehrten.

Später schob er die Verkürzung lieber auf musikalische Gründe ("lange Opern werden doch gekürzt, und da es sein mußte, habe ich es lieber selbst gemacht)." Ein Don Carlos in vier Akten ist praktischer, und ich glaube auch künstlerisch wertvoller, klürzer und ausdrucksvoller. "Aber er hat sein ganzes Leben lang immer wieder daran herumgeschrieben (auch die Version von Modena 1886 ist in fünf Akten) und das beweist ja, daß er nicht zufrieden war, und er die Oper ungern verkürzt hat.

ERSTER AKT

Nun kommen wir also endgültig zu der Version mit vier Akten zurück. Fontainebleau ist hier nur eine wieder aufgegriffene Vorgeschichte: Carlos' Seele ist leer, ausgelaugt, von seinem Vater und seiner unmöglichen Liebe zu Elisabeth. Der Infant scheint an der Solostimme des Mönchs die gespenstische Erscheinung Karls V. zu erkennen (wie auf einem barocken Gemälde von Zurbaran schaut unter der Kutte die Krone und der funkelnde Panzer hervor: die Geschichten um seine zahlreichen Erscheinungen als Gespenst sind ja hinreichend bekannt), als eine beschwichtigende Stimme, die einzige wirklich vertraute, erklingt. Als "Himmlischer Trostspender" Rodrigo, der Marquis von Posa, quasi eine Erfindung von Schiller, will den königlichen Sohn bei seiner Rückkehr aus dem verwüsteten Flandern in eine Erpressung verwickeln: dieser hat ganz andere Probleme: "L'ora suonò/ Te chiama il popol fiammingo/ soccorer tu lo dei:/ ti fa suo salvator"(die Stunde ist gekommen, Du mußt Flandern zu Hilfe kommen Du sollst es retten). Aber dieser rettende Engel. den "der Himmel schickt" ("il ciel a me t'invia nel mio dolor") bemerkt sofort das erdfahle Gesicht und die Abneigung von Carlos: "muto sei tul/ hai triste il cor!" (Du schweigst, Dein Herz ist schwert):Er fordert ihn auf, seinen Schmerz und sein Geheimnis mit ihm zu teilen. "Versami in cor il tuo strazio crudele" Laß mein Herz mit Dir Deine Pein ertragen): In einem wahren Gefühlsüberschwang beichtet Carlos spontan sein Drama, "Amo... d'un colpevol amor... Elisabetta" (Ich bin in verbotener Liebe zu Elisabeth entbrannt).Rodrigo springt auf, will sich aber nicht von ihm entfernen, was Carlos sofort befürchtet: "Lo sguardo chini al suoli/ Triste mel Tu stesso m'abbandoni, tu stesso/ mio Rodrigo t'allontani da me" (Du schaust zu Boden/ Ich Unglücklicher! Auch Du verläßt mich/ auch Du, mein Rodrigo, entfernst Dich von mir).

In Wirklichkeit ist Rodrigo ein pragmatischer Schwärmer:er versichert sich, daß der König das Geheimnis noch nicht entdeckt hat, und die Lösung scheint ihm nahezuliegen. Carlos wird um Versetzung nach Flandern bitten, um so eine politische Lösung herbeizuführen und die Geliebte und Mutter zu vergessen."Apprendi ormai in mezzo/ a gente oppressa, a diventar un re!" (Werde vor dem unterdrückten Volk zum König!). Rodrigo hat eine Art Anfall von Männlichkeit und väterlicher Fürsorge: aber Carlos wird in seinem Innersten verzehrt. Elisabeth und Philipp nähern sich zum Gebet: Carlos weiß, daß er den Anblick nicht ertragen kann, und unterstreicht dies immer wieder mit düsterem, quasi selbstquälerischem

Nachdruck und blutschänderischer Rivalität: "Ei la fè sua! lo l'ho perduta" (Sie ist Sein! lch habe sie verloren.).

Er kommt nur schwer von ihrem idealisierten Bild los; aber Rodrigo steht ihm noch bei. Über diese brüderliche Verbundenheit, die die beiden sich schwören und aus vollem Halse besingen, ist viel geschrieben worden, und sie singen ein bemerkenswertes Duett: "Vivremo insieme e morremo insiem" (Zusammen leben wir, zusammen sterhen wir).

Zweiter Auftritt

Dieser Auftritt hat als einziger einen Lichtblick, und als einziger wird er nicht von der düsteren Friedhofsatmosphäre des Escurial erdrückt (es ist bekannt , wie schockiert Verdi vom Escurial war. als er es auf einer Reise besucht hatte: "der Escurial - man möge mir den harten Ausdruck verzeihen gefällt mir gar nicht. Es ist ein Haufen Marmor, eine prächtige Innenausstattung, aber alles in allem geschmacklos. Es ist genauso schrecklich streng wie der grausame Herrscher, der es erbaut hat".)Hier also nun etwas Natur: "Tra queste mura pie la regina/ di Spagna può sola penetrare" (In diese heiligen Hallen kann nur die Königin von Spanien treten). Die arme Königin ist fast eine Geisel des grausamen Herrschers. Carlos' Seufzer und die im dichten Tannengebüsch verborgenen Damen rufen sie auf die Szenel Grotten und Gruften spielen immer eine Rolle: alles ist grabähnlich, vor allem die Vortäuschung der hinfälligen Natur). Die Damen stimmen das berühmte Lied vom Schleier an

Mitten im frohen Gesang jedoch auch hier ein geheimnisvoller Schleier!: immerhin ist es die Geschichte eines Sarazenenkönigs, der die Liebe seiner rechtmäßigen Angetrauten zu Gunsten einer Favoritin aufgibt: "La regina ambita/ non è più da me" (die Königin ist nicht mehr bei mir). Und natürlich wird klar, daß unter dem heruntergelas-

senen Schleier in Wirklichkeit die Königin verborgen war:eine flüchtige Liebesillusion, die erahnen läßt, was in den folgenden Auftritten passiert. Die wahre Königin erscheint, und der Chor der Damen hebt an: Wehmut verschleiert das klare Bild. Beim Erklingen des frohen Liedes gibt sie zu, daß die Zeit, da sie frohen Herzens war. vorbei ist:mit einer List nähert sich der Marquis von Posa, reumütiger Liebesbote. Er tut so, als ob er eine Nachricht der verehrten Frau Mutter aus Paris bringe ("ecco il regal suggell/ i fiordalisi d'or - hier ist der königliche Brief/ das goldene Lilienbanner): in Wirklichkeit spielt er ihr heimlich eine Nachricht von Carlos zu, "leggete/ in nome della grazia eterna" (lest/im Namen der ewigen Gnade). Psychologisch verschiedene Charaktere herrlich verwickelt: Eboli, eine eitle und elegante Prinzessin,launenhaft und leicht erregbar - wie in den Regieanweisungen steht völlig unberührt von allem, was um sie herum vorgeht. Sie fragt kokett. was denn in Frankreich passiere. Rodrigo geht besorgt auf sie ein. und erzählt ihr zur Ablenkung willig von den Festen bei Hofe, nichtsachtend der Leiden des Volkes.("d'un gran torneo si parla già" - man spricht auch von einem großen Turnier). Elisabeth ist hinund hergerissen von dem Verlangen, den Brief zu öffnen oder nicht: "Ah,non ardisco aprirlo ancor/ se il fo' tradisco del Re l'onor. /Ah , perchè tremo? Quest'alma è pura, è pura ancor./ Dio mi legge in cor" (Ah, ich wage noch nicht, ihn zu öffnen/ tue ich es, rühre ich an der Ehre des Königs/ Ah, warum zittre ich? Diese Seele ist noch rein/ Gott liest in meinem Herzen.). Die Situazione liegt dramatisch klar auf der Hand-Elisabeth liebt Carlos noch, den sie zu gegebener Zeit geliebt hat. aber jetzt kann sie keine Sünde begehen, weniger noch an der Ehre des aufgezwungenen Ehegatten rühren: inzwischen, während sie sich qualt, spinnt Eboli ihre leeren Höflichkeitsfloskeln (hat die

Schönheit der Französinnen viel-

leicht Rivalinnen? Wessen Gold und Seide herrscht auf den Festen vor?) Nur die Musik verknüpft krampfhaft die Vielfalt der Fäden dieser Charaktere. Rodrigo versucht, Elisabeth dazu zu bringen, Carlos, dessen Schmerz die Blumen welken läßt ("del suo bel cor fa vizzo il fior"), wenigstens einmal vor der Abreise zu treffen. Hier bahnt sich ein weiteres Drama an: Eboli hat Carlos eines Tages zitternd bei der Königin gesehen und ist überzeugt, daß er in sie verliebt ist, jedoch nicht den Mut findet. sich zu erklären : osera mai? potesse aprirmi/aprirmi il cor!" (Wird er es je wagen, mir sein Herz auszuschütten?).

Wie von einem spitzfindigen Drehbuchautor wird hier meisterhaft vorgegriffen, was alle ins Verderben treiben wird. Während sich Elisabeth dem Treffen widersetzt. denn"rivederlo è morir" (ihn wiedersehen bedeutet sterben), der zur Mutter wie zu einer Muttergottes um Erbarmen fleht. Er verleugnet sich selbst. Er bittet sie um Erlaubnis, sich zu entfernen, und bei Philipp ein Wort einzulegen, in dessen Herzen Elisabeth unglücklicherweise den ersten Platz einnimmt:"Quest'aura m'è fatale/ M'opprime, mi tortura/ come il pensier d'una sventura/ Ch'io parta, n'è mestier!/ Andar mi faccia il Re nelle Fiandre".(Hier komme ich um/ Ich werde erdrückt, gequält, Unheil schwant mir/ Ich muß fort/ Der

König soll mich nach Flandern schicken!) Aber als Elisabeth ihn dann "mein Sohn" nennt, bricht seine ganze Liebe aus ihm heraus, und er schluchzt auf: "Tal nome no/ ma quel d'altra volta!/ Infelice! Più non reggo, pietà/ soffarsi tante! pietà" (Nenn mich nicht so, sondern wie immer/ Ich Unglücklicher! Mehr kann ich nicht ertragen, Erbarmen/ Es ist zuviel, Erbarmen!). Carlos' wahres Drama ist seine Selbstaufgabe, seine Hingabe in Selbstmitleid: er hat einen seltsamen. gefährlichen Hang zur Selbstaufgabe. Er will verstanden und erhört werden. Wie in einem Widerspruch lehnt er sich aber dann gegen die

Mutter auf, als diese sich erbarmt und sein Flehen erhört; er versteht sie gar nicht, und glaubt, sie wolle ihn verabschieden "senza un sol detto, pel meschino ch'esul sen va!" (ohne ein Wort des Trostes für den armen Kerl, der ins Exil geht). Aber Elisabeth weist diese Anklagen zurück "accuse d'indifferenza/ capir dovresti questo nobil silenzio" (Du wirfst mir Gleichgültigkeit vor. Du solltest dies edle Schweigen verstehen). Sie quält sich, und in der Hoffnung auf Vergessen verabschiedet sie ihn: "Su questo suol/ vivendo accanto a te/ mi crederei nel ciel!"(Ein Leben mit Dir wäre der

Himmel auf Erden für micht) So entsteht ein neues, qualvolles Liebesduett, in dem Verzicht und Hoffnung einander abwechseln: einer faßt Mut ("Oh prodigio!" "La selva rifiorì" - Oh Wunder! Der Wald ist wieder erblüht!), einer verliert die Sinne, einer stirbt fast leichenblaß, und einer hört dem verträumten Gefasel zu. Carlo fleht um ein Grab, "al sonno dell'avel sottrarmi perchè vuoi?" (warum willst Du mir nicht die Grabesruhe gönnen?). Tatsächlich ist um ihn herum nur Leere, nur der Wahn um Elisabeth: "il mondo è a me sparito, sparito a me!"(die Welt hat mich verlassen). Für einen Augenblick wird Elisabeth zu einer düsteren Figur eines Shakespearedramas ("a svenar corri il padre/ ed allora del suo sangue macchiato/ all'altar puoi menar la madre" - töte den Vater, dann kannst Du. mit seinem Blut befleckt, die Mutter zum Altar führen), aber dies ist nur eine äußerste, widersinnige Provokation, um Carlos zur Vernunft zu bringen.Die Quälerei wird durch den heimlich erschienenen, finsteren Philipp unterbrochen, der bei diesem Auftritt sein berühmtes fast geflüstertes "Perchè sola è la Regina?/ Nota non v'è la legge mia regal?"(Warum ist die Königin allein? Kennt ihr nicht mein königliches Gesetz?) erklingen läßt. Elisabeth ist in ihren Verdachtspinnereien und ihrer immensen Einsamkeit gefangen. Victor Hugo schreibt in seiner Léaende des siècles

voller Phantasie von Philipp II., " er

stand wie ein Traumbild über der Welt die Nacht gab ihm Kraft/ Das Pferd seiner Reiterstatue warf den Schatten. Er lebte: niemand wagte es, ihn anzuschauen. Der Schrecken umgab ihn wie ein seltsamer Schein. Sein Mund schwieg. und seine Seele war unergründlich." Unbewegt, doch wutentbrannt entläßt er die schuldige Hofdame mit einer beiläufigen Bemerkung: "Contessa, al nuovo sol/ in Francia tornerete" (Morgen kehren Sie nach Frankreich zurück, Gräfin).Der Chor bemerkt die erneute Erniedrigung Elisabeths:"Ah! La Regina offende" (Ah! Er beleidigt die Königin) Aber der Freundin Trost zu spenden ist ihr wichtiger, jene wird Frankreich wiedersehen, und sie beneidet sie darum: "Bandita sei di Spagna/ ma non da questo cor, / ritorna al sol natio/ ti seguirà il mio cor" (Aus Spanien bist Du verbannt, aber nicht aus diesem Herzen. Kehre in die Heimat zurück, mein Herz wird bei Dir sein). Sie beschwört die Freundin, in Frankreich nichts von den Demütigungen zu erzählen, die sie erleiden muß. Ein einziger Vers, den Philipp vor sich hin sagt, macht klar, daß er von Elisabeths Schuld überzeugt ist ("come al cospetto mio/ infinge un nobil cor" - wie bei mir heuchelt sie Edelmut).

Nun spricht er zu Rodrigo:infolge seines Wutausbruchs bedrängt er ihn, weshalb er noch keine Anerkennung für seine Verdienste auf dem Feld verlangt habe ("io so ricompensar" - ich kann belohnen), und weshalb er, der stolze Krieger, dem Krieg so überstürzt den Rücken gekehrt habe. Rodrigo verlangt nichts für sich selber: wenn Spanien nach ihm ruft, ist er iederzeit bereit. Aber plötzlich faßt er den Mut, für andere etwas zu fragen "per altri io parlerò Sire, se grave non v'è" (ich hätte etwas für andere zu erbitten. Herr, wenn es geht) Rodrigo war in Flandern, und berichtet nun, in welchem Zustand das Land sich befindet, wie ein einziges, stummes Grab, abgemagerte Waisen auf den Straßen, schreiende Mütter, Blut, "Erbarmen gibt es nicht"("bandita è la pietà"). Aber Philipp reagiert so heftig, daß uns seine Weltanschauung sofort klar wird, und auch das Schicksal des Reformisten, des Infanten Carlos, klar auf der Hand liegt: "Col sangue sol potei / la pace aver del mondo/ il brando mio calcò/ l'orgoglio ai novator/ ch'illudono le genti/ coi sogni mentitor:/ La morte in questa man ha un avvenir fecondo."(Nur durch Blutvergiessen wird auf der Welt Frieden herrschen/ Mein Schwert brach den Stolz der Neuerer, die die Menschen mit verlogenen Träumen irreführen/ Diese Hand bringt den Tod). Unter Hohngelächter fährt Philipp fort: Siehst Du, wie Spanien treu ergeben schweigt, so wird es auch in Flandern sein. Rodrigo kann nicht schweigen, "Orrenda, orrenda pace!/ la pace dei sepolcri" (Entsetzlicher Friede, der über Gräber führt), und versucht, ihn davon abzubringen: "O Re! Non abbia mai di voi l'istoria a dir:/ Ei fu Neron".(O Maiestät, Ihr sollt nicht als Nero in die Geschichte eingehen). Er nimmt seinen ganzen Mut zusammen, als er ihn daran erinnert, daß man "im ganzen weiten Reich schlecht von Philipp spricht" ("è il vostro imper deserto, immenso, orrendo, s'ode ognun a Filippo maledir"). Aber dann muß er dem Spott Philipps nachgeben, der ihn als seltsamen Träumer behandelt. (Maffei nennt ihn in seiner Schillerübersetzung "Phantast"). Hier wirft der Große Inquisitor bedrohlich seinen Schatten voraus, der den absoluten Monarchen zu übertreffen scheint: "tu muterai pensier/ se il cor dell'uom conoscerai/ qual Filippo lo conosce"(Du wirst es Dir noch überlegen, wenn Du sein Herz so gut wie Philipp kennst).

Da man schon über Herzensangelegenheiten spricht, will Philipp ihm von seinen Seelenängsten erzählen: "osò lo sguardo tuo penetrar il mio soglio"(ist Dein Blick an meinen Hof vorgedrungen) sieh meinen Hof an, wo der Schmerz regiert, ungeliebter Vater, todtrauriger Ehemann. Da rührt sich der Verdacht: die Königin... mein Sohn. Er seufzt flüstert unzusam-

menhängende Sätze, aber Rodrigo ist schon in der Falle: er muß Carlos bewachen und kontrollieren, und ihm berichten:"il lor destin affido a te" "Tu. che sol sei un uom. / ripongo il cor nella leal tua mano" (ich lege ihr Schicksal in Deine Hände/ nur Du bist ein Mann, ich vertraue das Herz Dir an). Rodrigo ist aufrichtig glücklich und meint, er könne die Fäden der wirren Geschichte in Händen halten: aber wiederum legt ihm Philipps unheilvolle Ermahnung eine Art plötzlichen Trauerschleier über: "Ti guarda dal grande Inquisitori"(Hab acht vor dem großen Inquisitor!).

ZWEITER AKT

Noch eine Szene im Garten, in dem der Nachttau bereits getrocknet ist. Carlos nähert sich aufgeregt und in freudiger Erregung. weil er seine geliebte Elisabeth umarmen kann. "Liebestrunken' meint er, das Plätschern der Quelle zu hören, den Atem der Natur, und vor allem ihre Gegenwart. Typisch für seine Person die ständige Wiederholung gleicher Strophen, während er die süßen Qualen des 'du' erleidet: "Sei tu! Sei tu, bell'adorata/ sei tu che appari in mezzo ai fiori"(Du bist es, Du, meine Geliebte, die zwischen den Blumen auftaucht). Es erscheint jedoch, o Schreck, die verkleidete Prinzessin Eboli, die die Geheimbotschaft abgefangen hat. Sie lauscht selig den Zärtlichkeiten Carlos', der glaubt, sie sei Elisabeth. "Amata, amata io son!" (Er liebt mich, er liebt mich) Carlos ahnungslos: "L'universo obliam!/ te sola, o cara, io bramo/ Passato più non ho/ non penso all'avvenire" (Wir wollen die Welt vergessen! Ich will nur Dich, meine Liebe. Meine Vergangenheit ist vorbei, an die Zukunft denke

Aber die Gegenwart ist ein Bild des Schreckens: als sie sich erkennen, und die Täuschung auffliegt, schreckt Carlos zusammen, ist entsetzt und verstummt. Eboli wird zur unbezähmbaren Erinnye." (Ciel, non è la Reginai" (Himmel, es ist nicht die Königint). "Quale spettro si leva fra noi?" (Was für ein Gepenst ist zwischen uns?) fragt sie sich nach einigen sprachlosen Momenten, während er sich der Lage bewußt ist "Pronta a scoppiar, la folgore del cieli" (Der Himmel bricht jeden Augenblick über uns herein).

Eboli will einen Verdacht erwecken-sie hat gehört, wie der König dem Marquis von Posa seine schlechte Meinung über seinen Sohn mitgeteilt hat. Carlos leidet, er fürchtet den Verrat des Freundes, und es entfährt ihm ein Seufzer "Rodrigol". Aber die unheilvolle Gegenwart kann man nicht zum Traum machen: "Noi facemmo ambedue un sogno strano' in notte si gentil tra il profumo dei fiori" (Wir haben beide in dieser Nacht unter Blumen einen seltsamen Traum ge-

Eboli hat alles begriffen, und wehrt sich fuchsteufelswild. Carlos kann, wie immer, nicht lügen. "Voi la Regina amate!" (Ihr liebt die Königin!) "Pieta!" Erbarmen, jammert er sofort.

Gottlob kommt Rodrigo dazu, und versucht, Eboli zu verwirren: "Che disse mai!/ Egli delira/ non merta fede, demente egli è" (was hat er bloß gesagt, er phantasiert, man kann ihm nicht glauben, er ist nicht normal). Aber eine hintergangene Frau läßt sich nicht betrügen: sie weiß alles. "Or noto a me, et si perdè" (Nun weiß ich es,

und er ist verloren). Eboli vergißt nicht, daß Rodrigo enger Freund des Königs ist, aber sie hat keine Angst:"Una nemica io son formidabil/ possente:/m'è noto il tuo potere/ il mio ignoto ancor!" (Ich bin eine großartige und mächtige Feindin, ich kenne Deine Macht, meine ist noch unbekannt). Und das ist wahr. "Io son la tigre al cor ferita" (Ich bin ein Tiger mit verletztem Herzen). Sie weiß um ihre Kernrolle daß sie durch Zufall der dramaturgische Mittelpunkt dieser verwickelten Angelegenheit geworden ist: "Il mio

furor sfuggite invano. / il suo destin è in questa mano" (Ihr werdet meinem Zorn nicht entkommen. sein Schicksal liegt in dieser Hand). Posa versucht mit allen Mitteln, sie davon abzubringen, und Carlos zieht sich wie ein Kind in den Hintergrund zurück. "Stolto fui, stolto fui!/ O destin spietato" (Wie töricht ich war, wie töricht!/ O grausames Schicksal)Dann jammert er: "d'una madre ho il nome macchiato" (ich habe den Namen einer Mutter geschändet) (Die neidische Prinzessin läßt keine Gelgenheit aus. um den Namen der Rivalin zu beschmutzen, sowie den dieses für sie "falschen Sohnes"). Rodrigo droht ihr mit Rache "Tu qui morrai" (Du wirst hier sterben) "il veleno ancora non stillò/ quel labbro maledetto" (das Gift ist noch nicht von der verfluchten Lippe getropft). aber sie provoziert ihn weiter: "perchè tardi a ferir?/ non indugiar ancora" (wieso schlägst Du nicht zu? warum zauderst Du noch?). Rodrigo lenkt iedoch ein:nein, ich habe noch eine Hoffnung, Gott wird mich erleuchten. Carlos quält sich in der Zwischenzeit mit den Refrains seiner üblichen Wiederholungen: "Tutt'ella sa!, "Tutto ella sa!" "Oppresso il cor, forza non ha" (Sie weiß alles, alles weiß siet Ein bedrücktes Herz ist ohne Kraft).

Carlos hat sich verraten, und Rodrigo merkt endlich, wie verletzlich er ist. Eboli ist wie eine Furie davon gegangen, und er schlägt ihm vor, ihm alle seine kompromittierendsten Papiere anzuvertrauen. Carlos hat noch einige Zweifel, die er aber sofort ausräumt. Das ständige Auftauchen und Ausräumen seiner Zweifel zieht sich wie ein Leitmotiv durch ihre Freundschaft. eben auf Grund der Ambiguität ihrer Rollen. Vielleicht hat es etwas mit dem trübsinnigen, 'dekadenten' Ton zu tun, den Mila erwähnte: Die Dekadenz des Don Carlos liegt in der Unfähigkeit. Gut und Böse auseinanderhalten zu können, im Durcheinandergeraten der Positionen, die nie so eine reine und klare Form haben wie in den herkömmlichen Textbüchern

Das unterdrückte Volk muß so tun. als ob es all seine Hoffnungen auf "den größten aller Könige" setzt, jenen Philipp, dessen Prozession sich dem ihm zu Füßen liegenden Elend nähert: und die Untertanen müssen einhellige Freude vortäuschen, ("spuntato è il di dell'esultanza" - der Tag der Freude ist gekommen)und schwören, daß sein Name der Stolz Spaniens ist, und er bis in alle Ewigkeit leben muß" ("il suo nome è orgoglio della Spagna/e viver deve nell'eternità"). Aber der Chor der Mönche weiß, daß" der Tag gekommen ist, der Tag des Schreckens, der fürchterliche Tag, sie werden alle sterben" ("il di spuntò, il di del terrore/ il dì tremendo, il dì ferale/ Morran, morran, morran"). Philipp segnet sein Volk, und bestätigt sich in seiner Rolle als Henker, Beseitiger der Neuerer: bei seiner Krönung hat er geschworen, Schuldige mit Feuer und Schwert zu töten Elisabeth ist bei ihm, und wird verlegen, als sich Carlos nähert, selbst Rodrigo ist verblüfft: "Qual pensier lo sospinge?" (Was treibt ihn wohl dazu?).

Aber der Infant hat noch Schlimmeres vor. Er will sich auf die Seite der Flamen stellen, und führt eine Delegation aus Brabant an, die um Gnade flehen will. "Tutto un popolo timplora, fa che in pianto così sempre non gema" (Ein ganzes Volk fleht Dich an, mach, daß es nicht ewig so leiden muß), bitten ihn die Diolomaten.

Aber der Appell an seine "Barmherzigkeit ist überflüssig: Philipp, der sinnbildlich die weltliche Macht der Kirche verkörpert, hört nicht zu, und vor dem niedergeschlagenen Volk verdammt er die Aufständischen: "A Dio voi foste infidi. infidi al vostro Re/ Son i Fiamminghi a me ribelli/ guardie, guardie/ vadan lantan da me"(lhr wart Gott untreu, auch eurem König/ die Flamen sind gegen mich/ Wachen, Wachen/ entfernt sie von hier). In dieser dramatischen Lage kennt er nur noch die Waffensprache, Eingriffe von Elisabeth. Carlos. Rodrigo sind zwecklos.

Philipp hat immer nur die eine abstoßende Entgegnung: "Haltet Euch fern!"In einem Anfall plötzlicher Boshaftigkeit, Auflehnung und Wiedergeburt lehnt sich sein unterdrückter Sohn gegen ihn auf: "Sire! E' tempo ch'io viva! / Stanco io son di seguir/ una esistenza oscura in questo suol" (Sire, es wird Zeit, daß ich anfange, zu leben/ich bin es leid,in diesem Land einer dunklen Existenz zu folgen)Carlos weist ihn knapp zurecht: Wenn Gott will, daß ich eines Tages König werde, so bereite Spanien einen würdigen König vor: überlaß

mir Flandern.

Das ist wie eine Kriegserklärung: "Du Narr, das wagst Du zu verlangen?" ("Insensato, chieder tanto ardisci?"), schimpft ihn der Vater aus. Carlos zückt das Schwert, Elisabeth fällt fast in Ohnmacht, Rodrigo wird klar, daß er für immer verloren ist. An dieser Stelle ertönt das berühmte "disarmato ei sia" (nehmt ihm die Waffe!). Als der König die Wachen gegen ihn schickt, sind sie vor dem königlichen Prinzen wie erstarrt. Der einzige, der ihm das Leben dennoch retten will, ist ausgerechnet der Marquis Rodrigo, den Philipp dann aus Dankbarkeit zum Herzog von Posa macht.

DRITTER AKT

Verdi ergeht sich hier in seiner psychologischen Wandelbarkeit, und zieht alle Register seiner großen Erfahrung in der Beurteilung der menschlichen Natur, und erinnert an die Dekadenz von der Mila sprach. In der trostlosen Einsamkeit eines allmächtigen Herrschers wird der scheinbar unerschütterliche Philipp ein schwacher, von Zweifeln geplagter und besiegter Mann. Hier kommt die denkwürdige Arie "Ella giammai m'amò" (Sie hat mich nie geliebt), die er laut Regieanweisung wie im Traum singen muß. Es ist praktisch eine Erfindung Verdis, die in Schillers

Tragödie nicht vorkommt, auch wenn fähige Textschreiber hier und da Versteile zusammengeschrieben haben. Während er jedoch bei Schiller bedauert, seine Frau nicht richtig geliebt zu haben, so besingt er hier die wachsende Leere, die er empfindet. Elisabeth liebt ihn nicht, es ist hoffnungslos: er denkt an die vielsagende Miene Elisabeths beim Anblick seiner weißen Haarpracht. Er weiß, daß er keine Chancen mehr hat bei Elisabeth, die an Carlos gebunden ist.

Der König ist in seiner Einsamkeit versunken und verloren: "ove son?" (wo bin ich?), fragt er sich verwundert Königshof und Macht sind vergangen, es besteht nur noch die schaurige Aussicht auf jene dunkle Gruft im Escurial, wo er endlich seine ewige Ruhe finden wird, umgeben von den verwesten Leichnamen anderer Spanischer Regenten.Übergenaue Kommentatoren erinnern daran, daß die Grabkapelle im Kloster San Lorenzo in jenen Jahren noch nicht erbaut worden war.

Das schwache Kerzenlicht ist, wie die Pein des Königs, erloschen. Die Kerzenhalter sind seine einzige Gesellschaft - schon dringt das Licht des anbrechenden Tages hervor, wieder einmal ist er von Kummer gezeichnet.Philipp sorgt sich nicht um seine Umgebung, er ist nur von leeren Formen, vergänglichen Abdrücken umgeben, so wird es nach dem Tode sein, in der Einsamkeit des Sarges. Wenn Gott ihm doch die Fähigkeit verleihen könnte, in den Herzen der Umstehenden zu lesen: dann könnten die Verräter nicht arbeiten, während der König

schläft.

Mühsam tritt der Großinguisitor auf, alt, blind und furchterregend: laut Textbuch möglichst neunzigiährig (wahrscheinlich meint man Fernando de Valdés, ein Zögling KarlsV., einst Erzbischof von Sevilla und Verfasser eines berühmten Indice de libros probibidos (Verzeichnis verbotener Bücher), das nichts mit dem des Papstes zu tun hat.Er ist uralt, aber noch bei Kräften. Da er blind ist, versichert

er sich zunächst, ob er wirklich vor dem König steht, welcher ihn um Rat fragt, wie er mit seinem störrischen Sohn verfahren soll. Er hat bereits zu einem extremen Mittel gegriffen, der Axt, aber kann ein Vater, derauch Christ ist, den Sohn opfern? Der Domherr antwortet ihm. Gott habe ihn geschaffen, und wie kann ein guter Christ Zweifel hegen: wenn jenes Gesetz auf dem Kreuzweg galt, so gilt es überall, Dann spricht Philipp den Schlüsselsatz aus (eher ein Satz Verdis als von diesem Monarchen, so unerbittlich gegen die Ketzer): "Dunque il trono piegar dovrà/ sempre all'altar". Der Inquisitor hegt keine Zweifel: "La pace dell'impero / i dì val d'un ribelle" (der Friede des Königreiches geht vor dem Leben eines Rebellen). Auch wenn es sich um einen Sohn handelt.

Der Glauben geht über alles, deshalb muß alles angenommen und beschwichtigt werden, auch jenes bißchen Menschlichkeit Philipps."La natura, l'amor/ tacer potranno in me?" (Kann ich meine Natur und meine Liebe verschweigen?). Aber wenn Philipp weiter nichts zu sagen hat, spricht nun ganz unumwunden der İnquisitor: er will unbedingt den Kopf Rodrigos, des Neuerers, der dem König zu nahe steht, "demon tentatore/ che lo spinge a rovina" (teuflischer Verführer, der ihn ins

Verderben stürzt).

Verglichen mit seinem feinen Gift ist Carlos Verrat ein "harmloses Spiel". Wie kann der Großinguisitor, der so viele Ketzer verfolgt hat, einen so gefährlichen Mann in der Nähe des Königs dulden? Philipp will sich auflehnen: In meiner Einsamkeit hatte ich wenigstens einen Mann gefunden, aber sein Gesprächspartner schneidet ihm das Wort ab:" Wieso einen Mann?" Wozu war ein Mann nötig und wie kann ein König seinesgleichen finden? "Perchè allor il nome hai tu di Re/ Sire, s'alcun v'ha pari a te?"(Warum heißt Ihr also König. Sire, wenn es noch ihresgleichen gibt?) (Schiller ist noch drastischer: "Non sono /gli uomini per Filippo altro che somma" - Die Menschen sind für Philipp lediglich Untermenschen)

Praktisch ist der Krieg erklärt: Der Inquisitor verlangt ohne Umschweife die Herausgabe von Posa-Philipp weigert sich: "Nein, nie!". Der Prälat wird sich klar darüber. daß der "Neuerer" mit seinen Ideen den König beeinflußt hat. "Infranger tu vuoi con la tua debol man/ il santo giogo esteso sovra l'orbe roman!/ Ritorna al tuo dover". "L'opra di tanti dì/ tu vuoi strugger.demente!" (Du willst mit Deiner schwachen Hand die Gesetze des römischen Reiches verletzen!/ besinne Dich auf Deine Pflicht. Du Irrer willst das Werk vieler Tage zerstören). Als Philipp merkt, daß auch er vor das Inquisitionsgericht kommen könnte wird er immer aufgebrachter, und entzieht dem großen Alten mit Macht das Wort. Dieser ist so erzürnt, daß der König doch eilends um Beilegung des Streits ersuchen muß: "Mio padre/ che tra noi la pace alberghi ancor" (Möge Frieden sein unter uns. Vater). Aber die Mönche haben den wutentbrannten und drohenden, blinden Alten fortgeführt, und Philipp bleibt mit seiner Ungewißheit zurück.

Aber dem König bleibt keine Zeit zum Überlegen, seinen Angsten nachzuhängen: da liegt ihm schon Elisabeth wie eine verletzte lungfrau zu Füßen, und bittet um Gerechtigkeit. Sie vertraut auf die Gerechtigkeit ihres rechtmäßigen Gatten, sie erträgt dieses unglückliche Leben nicht mehr. Bei Hof wird sie grausam behandelt, und von geheimnisvollen, unbekannten Feinden gekränkt: Ihr luwelenschrein ist gestohlen worden: aber da - der König hält ihn in Händen und zwingt sie, ihn zu öffnen. Sie weigert sich, daraufhin wird das Schloß aufgebrochen: darin befindet sich das kompromittierende Porträt von Carlos."Das Porträt von Carlos! / Sie sind sprachlos?" - la. Elisabeth hat nichts zu verbergen. und entschließt sich, zu sprechen: "Si. io l'oso! Si" (Ja, ich wage es, jal) Sie war Carlos versprochen, folglich ist es keine Sünde, ihn keusch geliebt zu haben. Jedoch

nun gehöre ich Euch - gottergeben. löschen, nur eine radikale Bekeh-/aber unbefleckt wie eine Lilie bin rung: Ihr bleibt nur das Kloster. ich! ("Or v'appartengo - a Dio som-Am folgenden Tag muß sie auch messa, / ma immacolata qual giglio Hinrichtung Carlos' son!"). Was ihren Unwillen erbeiwohnen. Es bleibt ihr nur ein regt und sie kurz darauf ohnmäch-Tag, um zu versuchen, ihn wenigtig werden läßt, ist die Tatsache. stens zu retten. daß man an ihr zweifelt. Welche Kränkung! Als Philipp sie wiederholt beleidigt, fällt sie in Ohn-VIERTER AKT macht, und liefert ihm damit den endgültigen Beweis ihrer Unschuld. ("Spergiura!" "Pietà mi fate..." "Ah, la pietà d'un adultera consorte!" -Schwöre! Ich habe Mitleid mit

Euch... Ah. das Mitleid einer Ehe-

brecherin.)"Hilfe für die Königin".

Wie Othello kann Philipp nur

seiner eigenen Eifersucht die

Schuld geben: "Ah, sii male-

detto sospetto fatale/ opera d'un

demon infernale!" (Verfluchter.

unseliger Verdacht / Teufelswerk!).

Als Elisabeth wieder zu sich

kommt, fühlt sie sich wie eine

Fremde, ohne jede Hoffnung, und

zu ihren Füßen liegt eine von

Schuldgefühlen erdrückte und ge-

plagte Prinzessin Eboli: Sie hat den

Schrein entwendet, sie hat sie beim

König angezeigt, und die einzig

wahre Ehebrecherin ist sie, indem

sie sich Philipp hingegeben hat."La

perdei, la perdei/Oh rimorso fatal"

(Ich habe sie verloren/ Oh welch

Gewissensbisse). Sie gesteht, was

sie dazu gebracht hat: "la gelosia

crudel/ che straziavami il cor/

contro voi m'eccitar!/ lo Carlo

amavo/ e Carlo m'ha sprezzata"

(Mein Herz war von schrecklicher

Eifersucht zerrissen. Ich ging gegen

Euch vor! Ich liebte Carlos, und

Carlos hat mich verachtet). Eiskalt

und gefaßt fordert Elisabeth sie

lediglich auf, das Kreuz zurückzu-

geben, und den Hof alsbald zu ver-

lassen: sie habe die Wahl zwischen

Kloster und Exil. "Ah, nie mehr

werde ich die Königin sehen"

schluchzt Eboli, und stimmt die

berühmte Arie "Oh don fatale, oh

don crudele" (Oh meine Königin)

an. Nichts ist schlimmer als die

Schönheit, die uns so zerbrechlich

und gefährlich macht ("Tu che ci fai

si vane, altere/ ti maledico, ti ma-

ledico, o mia beltà"). Nichts kann

Don Carlos' Gefängnis ist düster und pechschwarz. Aber die Stimmung des Infanten ist noch düsterer.Rodrigo, der gekommen war. um ihn zu trösten, beichtet er: "Ben tu il sai! m'abbandonò il vigor" (Du weißt, die Kraft hat mich verlassen). Aber es ist nicht ganz so wenn auch die Liebe zu Elisabeth verloren ist, so sieht er einen Hoffnungsschimmer darin, den unterdrückten Flamen Hilfe zu bringen.Rodrigo überbringt ihm eine einerseits schreckliche, andererseits tröstliche Nachricht: seine Stunde hat geschlagen, "per me giunto è il di supremo (der große Tag ist für mich gekommen), aber Carlos wird frei sein.Die Schergen haben bei Posa die Geheimpapiere gefunden, die Carlos ihm anvertraut hatte, eindeutige Beweise des Aufstandes. Natürlich hat Rodrigo ihn nicht verraten, und wird daher auf Grund des alten Treueschwurs an Carlos' Stelle sterben Nein. Carlos soll nicht versuchen, die Schuld auf sich zu nehmen, es ist zu spät:Die Inquisition hat ihn schon aufgespürt."No, ti serba alla Fiandra/ ti serba alla grand'opra/ tu la dovrai compire/ Un nuovo secol d'or rinascer tu farai/ regnar tu dovevi/ ed io morir per te" (Nein. Du wirst in Flandern gebraucht, für das große Werk, das Du vollbringen mußt. Unter Dir wird ein neues goldenes Zeitalter entstehen, Du musstest regieren und ich für

Während er von der versprochenen Freiheit spricht, haben sich die Mörder schon im Dunkeln eingeschlichen(es ist auch ein Mann im Gewand des Heiligen Offiziums dabei), und sie strecken ihn mit einigen Kugeln aus der Büchse

Dich sterben)

nieder. Praktisch eine asexuelle Liebesromanze: "Ah, io morrò ma lieto in core/ che potei così serbar/ alla Spagna un salvator/ Ah. la terra mi manca.../la mano a me..."(Ich sterbe leichten Herzens, da ich Spanien so einen Retter erhalten habe/ Ah. der Boden fehlt mir.../hier die Hand...). Bevor er stirbt, sagt er ihm noch, daß Elisabeth ihn am folgenden Tage heimlich im Kloster San Giusto erwartet."Sie weiß alles".Ungeheure Qualen für Carlos, in dessen Armen er stirbt. Als Philipp in die Zelle eintritt, von der Unschuld seines Sohnes überzeugt, und ihm das Schwert zurückgeben will, geht dieser ihm wutentbrannt entgegen:"Arretra!/ La tua man di sangue è intrinsa/ Orror! Ei mi amaya!/ La vita sua per me sacrificò" (Zurück! Deine Hand ist blutgetränkt. O Graus! Er liebte mich! Er hat sein Leben für mich geop-

In der weitaus lyrischeren, französischen Fassung singt Philipp den Klagegesang über dem leblosen Körper des toten Freundes, fast ein barocker, sehr französischer plainte (Klagegesang). Eine schöne Szene. auf die Verdi hier verzichtet, die er aber später im Lacrymosa des Requiems wieder aufnimmt. "Si. l'amavo.../ Il suo nobile parlare all'anima rivelava un mondo nuovo/ Uomo grande, cuore di fiamma/ Son io che l'ho cacciato nell'orrore di una prigione/ Chi mai mi restituirà questo amico?" "Qui me rendra ce mort? Oh, funèbres abime" (Seine gebildete Sprache erschloß) neue Welten/Ein großer Mann mit einem warmen Herz/ Ich habe ihn ins Gefängnis gebracht/ Wer bringt mir diesen Freund zurück?). An den wenigen französischen Versen der Tournure, die sich wie Racine oder Baudelaire anhören, merkt man schon, daß Don Carlos eigentlich ein französisches Werk ist, obgleich Verdi die verachtenswerte "boutique" der Grand-Opéra immer noch verschmähte. Wie wichtig dieses bescholtene, ewig abwesende, das Glück genannte Faktum für die Atmosphäre der Oper ist, sieht man nur bei dieser französischen Versbildung, die Zanardini zu übersetzen versucht hat.Die zerbrechlichsten und verwundbarsten Figuren des Don Carlos werden aus einem seligen Traum gerissen, und brutal auf den Boden einer grausamen Wirklichkeit zurückgebracht (ein immer wiederkehrendes Thema in der Oper "Spariva il sogno d'or/ Svaniva dal mio cor," "Noi facemmo ambedue un sogno strano". "Vago sogno m'arrise... ei sparve" - Der goldene Traum verschwand aus meinem Herzen/Wir hatten beide einen seltsamen Traum/ Ein Traum war mir hold... dann entschwand er)sie irren ewig in einem eingebildeten Eden umher, wo sie die Dinge wirklich neu benennen können ("Oublions tous les noms de profane tendresse/ Donnons nous ces noms chers aux blus chastes amours"), und in der Hoffnung leben, sich eines Tages in einer zeitlosen Leere wiederzufinden. Staub und Asche, die die ganze Handlung der Oper bedrücken, können so endlich den zeitlosen, schmeichelnden Namen Glück tragen. Da dies Ouentchen Menschlichkeit unter dem scheinbar düsteren Panzer Philipps fehlt, ist in dieser Fassung der ständige Zusammenstoß zwischen Vater und Sohn vorprogrammiert. Aber auch das Volk spielt eine Rolle, das den Rebellen frei sehen will. Der Graf von Lerma verkündet: "Il popol è in furor!/ E' l'Infante ch'ei vuol!" (Das Volk ist in Aufruhr! / Es will den Infanten!) Spannung, Massenauftritt: aber der Inquisitor zwingt das Volk, sich vor Philipp auf die Knie zu werfen. und die verkleidete Eboli versucht. den Gefangenen entkommen zu lassen.

Zweiter Auftritt

Don Carlos hat mit der Zeit immer großartigere und feierlichere Formen einer kosmischen Vanitas angenommen, und wehmütig ist Elisabeth vor der Gedächtniskapelle allein, und denkt über ihre klägliche Existenz nach. Nur ein Toter bleibt ihr anzurufen, der ihr Trost spenden kann, in der Hoffnung, der Herr möge ihr Weinen

erhören. Die verlassene Königin hat nur unter den Toten Freunde. nach denen sie sich sehnt "Carlo qui verrà! Sì/ che parta e scordi omai" (Carlos wird hierher kommen, ja, er soll kommen und vergessen) Aber vergessen ist auch für sie nicht leicht, deren Leben der Neige zugeht. Vom Heimweh nach dem Vaterland und den Jugendiahren bewegt, hebt ein leiser und zaghafter, rührender Gesang an: "Fontainebleau!" Ein Name, der schon in den Schatz der Erinnerungen aufgenommen worden ist "Addio! Addio bei sogni d'or", chè davvero quell'eternità un giorno sol durò". "Cedendo al duol crudel / il cor ha un sol desir: la pace dell'avel"... (Addio, addio schöne goldene Träume, daß iene Ewigkeit nur einen Tag dauerte. Wenn sich das Herz dem grausamen Schmerz hingibt, hat es nur noch einen Wunsch: den Frieden der Gruft). Sie hört auf, sich selbst zu bemitleiden, und schließt das Kapitel ab Carlos bitte sie nur um zwei Dinge: er möge vergessen und am Leben bleiben: er soll fliehen, weit fort, er soll den unterdrückten Völkern Freiheit bringen, und sie vergessen. Rodrigo hat sich nicht für einen irren Liebesplan geopfert. "Va, va e salva un popolo che muor!" (Geh. geh und rette ein sterbendes Volk) Sie trennen sich, sie vereinigen sich, sie machen sich Mut, und sie lassen sich gehen: unter Tränen umarmen sie sich. Elisabeth tut so, als ob sie wegen des neuen Helden weint ("qual san pianto versar/ le donne per gli eroi" - wieviel Tranen vergiessen die Frauen um die Helden)."Ma pria...", (aber früher...) fleht und zögert Carlos, und hofft noch auf ein Nachgeben. Elisabeth bleibt jedoch hart: "Ma lassù ci vedremo/ in un mondo migliore/ dell'avvenir eterno/ suonan per noi già l'ore" (Aber wir sehen uns dort oben: in einer besseren Welt, mit ewiger Zukunft läuten schon die Glocken für uns). Das Liebesduett ist ein richtiger Abschiedsdialog: "Eterno addio, per sempre addio" (Addio für immer). "Si, per sempre!" (Ja, für immer), flüstert mit giftiger Stimme Philipp, der in diesem Augenblick in das Kloster eintritt, und durch diese Umarmung wieder einem Mißverständnis zum Opfer fällt, und glaubt, er habe zwei Ehebrecher überrascht. "Ja, für immer. Ich will ein Doppelopfer/ Meine Pflicht werde ich tum". Und der Inquisitor ist gleich mit dabei: "Das Heilige Offizium wird die seine tun.

tun.
Carlos hat keinen Ausweg mehr, er geht zurück und droht: "Dio mi vendicherà! Il tribunal di sangue/ sua mano spezzerà". (Gott wird mich rächen! Das Blutgericht wird ihre Hand brechen). Er geht zum Grab seines Vorfahren, dessen Stimme deutlich ertönt: "Es ist Karl V." "Es ist mein Vater" stammelt ein entsetzter Philipp. Aus dem Dunkeln kommt, duss ex macbina, der Geist des großen Heerführers, der Carlos unter seinen Mantel rafft und ihn mitnimmt, und ihn zu

seiner Verblüffung vor dem Ketzergericht rettet.

Die Vorstellung von diesem Bühnenwunder weckte viele Zweifel in Verdi. Als er das schillersche Drama, das ihm für die Pariser Oper vorgeschlagen worden war (zusammen mit König Lear oder einer Kleopatra, die "nichts für ihn war"), zum ersten Mal gelesen hatte bemerkte er: "Don Carlos. ein herrliches Drama, aber vielleicht nicht spektakulär genug. Ansonsten ist der Einfall, Karl V. auftreten zu lassen, glänzend." Das Wunder ist quasi ein letzter Ausgleich für die fehlende Handlung im Drama. Als er später am Textbuch arbeitete, zweifelte er an der Wahrscheinlichkeit dieser Erscheinung, war aber dann doch von der Wirkung überzeugt. "Karl V. tritt als Kaiser gekleidet auf!!! Das ist unwahrscheinlich. Der Kaiser war

schon seit einigen Jahren tot. Aber in diesem Drama, so reichhaltig an Ideen und von so ausgezeichneter Form, ist alles falsch. Don Carlos war dumm, wütend und unsympathisch. Elisabeth hat nie eine Liebelei mit Carlos gehabt. Posa, eine reine Erfindung, hätte unter Philipps Herrschaft nie existieren können.Philipp, der außerdem sagt Garde-toi de mon Inquisitor ... e qui me rendra ce mort, war nicht sehr zartbesaitet. Außerdem ist in diesem Drama weder etwas geschichtliches, noch hat es die Wahrheit und tiefere Bedeutung der Charaktere eines Shakespearedramas.... da kommt es auf einen mehr oder einen weniger nicht an. Und mir gefällt dieser Auftritt des alten Kaisers."

Mit dieser düsteren Phantasie schließt die Oper.

DISPOSIZIONE SCENICA

PER L'OPERA

DON CARLO

DI

GIUSEPPE VERDI

COMPILATA E REGOLATA SECONDO LA MISE EN SCÈNE

DEL TEATRO IMPERIALE DELL'OPÈRA DI PARIGI

TERZA EDIZIONE.

Proprietà dell' Editore.







REGIO STABILIMENTO MUSICALE RICORDI

MILANO

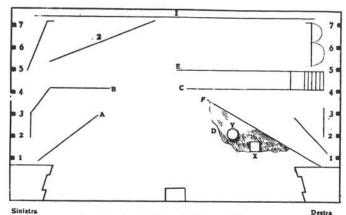
NAPOLI - ROMA - FIRENZE

26;, Regent Street, W. - I. O N D R A - Regent Street, W. 26;

THE LA FRANCIA DO IL TILIGIO

, PARIS - 11 bis, Bouleverd Henramann - V. DURDILLY & Cir - 11 bis, Bouleverd Haussmann - PARIS

ATTO PRIMO.



La foresta di Fontainebleau: l'inverno.

A destra un grande masso forma una specie di antro. Nel fondo in lontananza il palazzo reale — nevicata. (1) Telone nel fondo. (2) Colline boschive. C praticabile che rappresenta una gran roccia. D prominenza di terreno appoggiata ad F masso che forma una specie di antro. X piccolo banco. Y braciere.

NB. Verrà distesa sul palco una tela sulla quale si dipingerà la neve, con impronte di passi, sentieri, ecc., ecc.

SCENA PRIMA.

All'alzarsi della tela. — 4 Boscaiuoli stanno in fondo a sinistra — 2 segano un tronco d'albero: i 2 altri sono ugualmente occupati con pezzi di legnò.

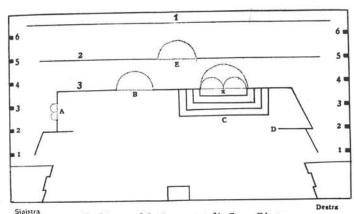


Una Vecchia contadina è seduta sopra un banco X in fondo alla piccola prominenza D, riscaldandosi al braciere Y, intorno al quale sono aggruppati

- 10 -

ATTO SECONDO.

PARTE PRIMA.



Il chiostro del Convento di San Giusto.

A destra una cappella illuminata. Vi si vede attraverso ad un cancello dorato la tomba di Carlo V. A sinistra porta che mena all'esterno. In fondo la porta interna del chiostro. Giardino con alti_cipressi. - È l'alba.

(1) Telone del fondo che rappresenta il giardino. (2) Porticato. (3) Porticato. (x) Cancelli dorati.

SCENA PRIMA.

All'alzarsi della tela il Frate è inginocchiato e prega davanti la tomba C. A mezzo del coro interno si alza, ed avanzandosi sclama indicando la tomba: Ei voleva regnare sul mondo.

Alla ripresa del coro s'avanza di nuovo per dire: Grande è Dio sol, e dopo la frase rimonta lentamente verso il fondo a sinistra. Nello stesso tempo 10 frati entrano dal fondo E, formando tre gruppi: il primo di 4, il secondo di 2, il terzo di 4 frati. Il primo gruppo viene in scena e sorte da A a sinistra: gli altri attraversano in fondo.

ATTO TERZO.



I giardini della Regina a Madrid.

Boschi. — In fondo sotto un arco una statua con una fontana. Notte chiara — effetto di luna.

SCENA PRIMA

La tela si alza sull'ultima battuta del PRELCOO.

Don Carlo entra da B, tenendo in mano un foglio : nel mentre egli legge, Eboï entra da C e resta in fondo : dopo le parole : d' sue vien... Carlo si volge e scorgondo Eboï, ch'egli prende per la Regina, le va incontro e dice

SCENA IV.

con fuoco e tenerezza: Sci tu, lell'adorata.

Dopo l'assieme Eboli si toglic la maschera: Carlo vedendola rimane spaventato e dice fra sé: (Dio, non + la Regins f)

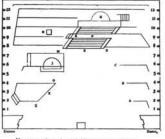
Eboli allora con stupore lo guarda ed exclama: O siel l qual mai peniero:
por con passione: l'' l ignoto forat.
Dopo aver detto: Rodrigo l Carlo: rimane penieroso, e non ascolta Eboli

Dopo aver detto: Raleigo I Carlo rimane peniteroso, e non ascolta Eboli, ett con passione gli dice: lo s'ann, lo s'ann: allera questa gli si avvicina, ed impireta lo chiama: Gorlo I questo parolo l'infante si volge ad Eboli, con doieceza le dice: Il vostre inver d'angolo è un turr. — 22 —

Carlo titubante gli responde: Tul l'intimo del Rel... Rodrigo dice con dohore: Sopriti ancor di me è Allora Carlo si avvicina a lui e con effusione esclama:

No, ne svi la mia spramca, e quindi gli consegna alcune carte: poi prendendosi per mamo cantano l'assieme, vanno al fondo e si lasciano con affetto. Carlo sorte da A: Rodrigo da C.

PARTE SECONDA.



Una gran piazza innanzi Nostra Donna d'Atocha.

A detta la chiesa G cui conduce una grande scala E ed E.—R scala che conduce si data piazza core i circe un ropo H di cisi i voce la cina; a initira su palazzo con un gran porticato J. K terrazzo per la banda militara. I ridone el ficolo che rapperenna grandi cifidati e colline loutano. Screaa con grandismio sfondo, e molta loce.
All'alzirati della tella la clasa invade la scena, contenuta a steento dagli

SCENA PRIMA

Il Coco: Spuntato acco il di d'imiliante, va cantato con molta anima: nel fondo gruppi di persone che vanno e vengono: scena animatinima.

- 11 -

Eboli stupita rammenta a poco a poco ció ch'é accaduto e finalmente avendo compreso dice con ira e molta forza: Vei la Regina amate!

Carlo fa un passo verso Eboli esclamando: Pinii.

SCENA

Rodeigo entra frettoloso da C, e viene in mezzo dicendo: Che dine mai! Egli i deliro.

- " -

Rodeigo minaccioso afferra per una mano Eboli e le dice: Che vuoi dir l Esta con un gento risoluto si libera da Rodrigo e risponde fieramente:

Dopo l'assieme Rodrigo s'avvicina a Carlo cercando d'informarsi dell'accaduto: Eboli con molta forza ed ironia esclama: Ed io, io che tremava al mo copetto!

. .

Nell'udire tali parole Rodrigo furibondo s'avanza verso Eboli e porta la mano al pagnale — Carlo vuolt trattenerlo, ma Rodrigo risponde: No, e suuda il furro: Eboli gli presenta il petto e dice: Non indugier anco: Rodrigo liberandosi da Carlo va per ferice, poi s'arretta, e getta il pugnale dicendo: No,

mi resta una spene: quind rimonta alquanto.

Eboli prende il mezzo della scena, e con forsa e minaccia dice a Carlo:
Trima per tr, falta feficula. Rodrigo scende a destra, e prendendo la mano di
Eboli le dice minaccioso: Taren sa del ?

Curis

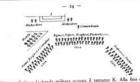
Dopo l'assieme Eboli furiosa sorte da C.

SCENA V

Rodrigo s'avanza verso Carlo che va per sontire e gli dice: Corle, se mai

Carte

46



Durante il Coso la banda militare occupa il terrazzo K. Alla fine del Coro il centro di questo si rompe e rincula a destra e sinistra: parte del Coro di destra scende per lasciar libera la quinta B.



14 Inquisitori (bassi) entrano due a due da B: camminano camando, e 14 inquittori (1220) cittano ave a use ta o caminano camando, e s'arrestano nel mezzo alle parole: Il di treminio, il di freal. Dalla quinta fi subito dopo gli inquisitori entrano:

1 * 3 Frati domenicani con torcie in mano

- 2.º 2 Guardie.
- 1.º 2 Condannati.
- 4.º t Condannato.
- v.* a Guardie. Traversano la scena l'entamente passando dietro gli Inquisitori e sortono da M. Durante la marcia funebre tutti si atteggiano nel più grande raccoglimento.



a.º 4 Araldi

- 10.º Gran bandiera dell'Inquisizione portata da 3 Domenicani
- tt." 6 Alcadi 12.º 1 Trombettiere colle armi di S. M.
- 11." 1 Portabandiera dell'India
- 14.* 4 Signori portanti ciascano uno stendardo delle provincie
- 11.2 4 Membri del Conviglio di Ca-
- stiglia 16.° 2 Connestabili
- 17.* 1 Porta-spada 18.* 1 Signori del Tonon d'oro
- 19.º 4 Ambasciatori arabi 20.º 1 Pelottone di guardic - 6 uomini ed un capo
- *+ * + Arablo Reale
- 22." 2 l'aggi del Re 23.º Elisabetta condotta per mano da
- Rodrigo 24.º 2 Paggi che sostengono il munio
- della Rocina
- 26.º 6 Dame della Curte 27.º 1 Grande Ufficiale 18.º 4 Alabardieri
- 29.7 # Archibugieri chiudono la marcia.

- sui gradini E: due a destra, due a a destra davanti i sei Magistrati.
- a destra dietro i 6 Magistrati
- a sinistra di fianco ai mazzieri & fianco al Trombettiere. a a destra dietro gli Alcadi, a a si-
- nistra dictro la bandiera dell'India. a destra di fianco dei Magistrati.
- a simistra di faccia al pubblico. id. & fianco si Connestabili. a destra dietro i membri del Consi-
- glio di Castiglia. a sinistra davanti la bandiera dell'India. a deura dictro i signori del Toson
- va sui primi gradini E: in questo mumento i 4 Teombettieri si collocano
- don a destra e due a sinistra. rimangono a ainistra presso il Coro.
- vanno sino in mezzo alla seena, poi lasciando il manto si collocano presso ai due Paggi del Re.
- dietro a Rodrigo. a sinistra presso i Paggi
- a sinistra presso Tebaldo. essi si fermano al portico 1, e raggiungono gli altri 4 che vi erano
- già collocati al principio della scena.

Si raccomanda un grandisumo alarzo di costumi , attenendosi exattamente a questa posizione, che riusci di grand'effetto a Parigi-



Terminata la frase gli Inquisitori sortono pure da M. Il Coro torna a formarsi come prima per la ripresa del Coro d'allegrezza. Dopo il Coro questo si divide in due parti e lasciando libere le quinte D e B.



SCENA II.

All'attacco della musica militare a Trombettieri si presentano suonando in alto dei grafini del portico J sopra una sola linea: quindi a poco a poco tutto il corteggio entra in scena da J, dicende verso il mezzo, e rimonta in seguito

OWDINE DEL CONTEGGIO.

- t.º 1 a Trombettieri vanno al fondo alla gradinata E e vi rimangono sopra una sol linea.
- 2.º Un Pelottone di Alabardieri 8 uomini ed un capo.
- 1.º Un Pelottone di Arcieri -Il 1.º Pelottone giunto in mezzo alla scena rimonta e va a collocarsi lungo la eradinata E sul lato destro.
- Il 2.º Peloetone fa l'egual movimento e si colloca sulla gradinata E a sinistra, tutto il resto del Corteggio fa lo stesso movimento e quindi ciascun corpo va a collocarsi come surà indicato.

- 1,* 8 Scolari dell'Università: i a primi portano una bandiera ciascuno 6.º a Mazzieri
- 7.º 6 Dottori 8.º 6 Magistrati
- - in fondo ad E a sinistra. a sinistra dietro i due mazzieri.
- Ромпон vanno a collocarsi in fondo ad E a a destra dietro i due marrieri.

a destra, di fianco ai due primi marzieri.



L'Araldo reale canta l'invocazione mi gradini della chiesa la cui porta rimane chiusa. Tutti i Coristi si volgono verso la chiesa per dire: Schiuse or sieno le porte del sempio !

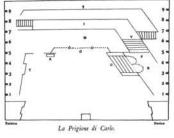
Durante questo Coro Elisabetta, Rodrigo, Tebaldo, il Grand'Ufficiale scendono a zinistra: l'Araldo reale scende pure dai gradini e va a collocarsi davanti Il Coro a sinistra-

SCENA 111

La porta G della chiesa si apre: i a Araldi vanno in fondo al gradini: scendono gli loccistori dalla scala E e F e si colocano a depra e sinutra. Filippo appare sulla porta sento un ricco baldacchino ponato da 4 dome-

nicani: seende la scala F., quindi c'atrora per Cre: Nel pour sui ma cape la corona. I a domenicani restrus in rima sila scala cul baldacchino. Quando appare Filippo i Soldati alcano le loro artui, ed i porta-bundiera alzano le bandiere.

- 16 -PARTE SECONDA



Un oscuro sotterraneo: in fondo un gran cancello di ferro che separa la prigione da un terrazzo che la domina e sul quale si veggono le guardie andare e venire.

1 Telone del fondo - I Terrazzo al quale si ascende dallo scalone V (in vista del pubblico) — F Cancello — R Altro praticabile — G Gradini — O Gran cancello di ferro dorato — M Cortile — T Porta — A Banco di

Carlo è seduto su un banco di pietra, col capo nelle mani, assorto ne' suoi pensieri: una guardia è collocata dietro il cancello F: Rodrigo appare sul praticabile R, ed è preceduto da due guardiani che aprono il cancello F, e poi sortono: Rodrigo dà ordine alla guardia di ritirarsi, poi scende in scena dalla scala G: si ferma un intante, e getta a terra il mantello ed il cappello. Carlo si scuote e vedendo Rodrigo gli dice: O Rodrigo.

Alle parole: E questo capo al certo è messe a prezza già, un frate del

- 18 -SCENA II

l'dippo entra da R. egli è preceduto da un pelettone di guardie, e da vari signori (Tenori e Bassi). Tutti scendono in scena dalla scala G nell'ordine

- 1.º 4 Guardie che vanno a ninistra;
- 2" 4 Guardie si collocano a destra:
- 1 Filippo discende a destra seguito dal conundante delle guardie; 1º 18 (gnori (Tonori) traversano la secona e vanno a formare un gruppo
- 5.º 4 Bassi formano un gruppo a destra. Una delle Guardie di sinistra raccoglie il cappello ed il mantello di Rodrigo.



Filippo, entrando da R, dioc: Miss Carlo, a te la spada in rendo. Carlo si alza e dice con forza: T'arretra, la tua man di sangue istrita, mostrando il corpo di Rodrigo. Filippo commosso si scopre il capo timanendo

davanti al corpo di Rodrigo sino alle parole: Chi ronde a me quell'anni. S'ode monare a stormo: tutti famno un gesto di spavento: frattanto Fileppe ordina a 4 Guardie di simotra di trasportare il corpo di Rodrigo. Le Guardie sortono col cadavere da F. il Coro attacca distro la sorna. Prio dovvi.

Il Conte di Larma rivolgondosi a Filippo dice: Il popolo i in faror, ed al comando di Filippo il Conte fa aprire le porte; il popedo entra furiosamente gettando a tetra i cancelli della prigione; in pari tempo entra cel popolo anche Eboli mascherata e s'avvicina a Don Carlo per dire: Va. fuggi/ mentre il popolo chiede l'infante a l'ilippo che tosto glielo mostra.

Dal fondo entra pure l'Inquisitore, e stendendo la mano verso il popolo, gli grida: Sacriegio infame, por s'avanza sorretto da due Domenicani. Il popolo arretrandoni, dice con terrore e rispettus Il grande loquisatore. All'ultimo comando dell'Inquintore e di Filippo, quando gridano imperiosamente: A terra, il popolo cade in gimochio per dire: Signar, di soi piral, rimanendo immobile montre il grande Inquisitore scende verso l'ilippo che gli va incontra in mezzo

Su questo quadro cala la tela.

- 17 -Sant' Uffizio, seguito da un archibugiere, traversa il terrazzo, e giunti in mezzo il frate segna col dito all'archibugiere Rodrigo



Alle parole di Carlo: Seular vo' nato al Re, Rodrigo s'avvicina a lui vivamente e peendendogli la mano gli dice: No, ti serba alla Fiandra: alle parole: Un nuovo secol d'or, egli lascia la muno di Carlo, e in questo frattempo il frate ed il soldate s'incamminano di tuovo, scendono la scala V, ed appariscono sul nesticabile R:



Il frate segna di nuovo Rodrigo al soldato, il quale arma il suo archibugio e mira Rodrigo: alle parole: Ed io morir per te, parte il colpo di fuoco: il frate ed il soldato ascendono vivamente la scala V: Carlo atterrito corre al fondo esclamando: Cielo! la morte! per chi mai?

Rodrigo fa alcuni passi dicendo: Per sur a queste parole Carlo vedendo ch'eeli vacilla corre a sostenerlo.

Alle parole: Carlo mio, Rodrigo fa rinculando alcuni passi, e va a sinistra sempre sostenuto da Carlo, quindi cade ginocchioni.



Alle parole: In morro, ma listo in core, Rodrigo con uno sforzo torna ad alzarsi: poi di nuovo cade: fa un novello sforzo, ma la parola gli manca, e cade morio, colla testa dalla parte degli spettatori.

Carlo in given, his But, 5 **

- 19 --ACCESSORII

- 1 Poltrona
- t Tavolo.
- a Donniere Varie pergamen
- t Grosso libro di preghiere sopra un leggio.
- t Calamaio con penne
- i Cofanetto molto elegante contenente gicielli ed un ritratto.
- i Pugnale.
- i Croce. r Archibugio.
- Mohe armi.

47

DON CARLO

versione italiana in 4 atti - Milano Teatro alla Scala, 10 gennaio 1884 libretto di Joseph Méry e Camille Du Locle - traduzione italiana di Achille de Lauzières e Angelo Zanardini

Musica di GIUSEPPE VERDI

(G. Ricordi e C. S.p.A. Milano)

personaggi ed interpreti

Don Carlo, Infante di Spagna

Filippo II, Re di Spagna Samuel Ramey (15.17.19.21.24/12) FERRUCCIO FURLANETTO (18.20.22/12) MICHAEL SYLVESTER (15.17.19.21.24/12) ZWETAN MICHAILOV (18.20.22/12) ALEXANDRU AGACHE (15.17.19.21.24/12)

Rodrigo, Marchese di Posa Il grande Inquisitore, cieco, nonogenario

PAOLO GAVANELLI (18.20.22/12) MIKHAII. RYSSOV (15.17.19.21.24/12)

ERIC HALFVARSON (18.20.22/12) Un frate PIETRO SPAGNOLI

Elisabetta di Valois DANIELA DESSI (15.17.19.21.24/12) RAINA KABAIVANSKA (18.20,22/12)

GIOVANNA CASOLLA (15.17.19.21.22/12) La principessa Eboli NADINE DENIZE (18.20.24/12)

Tebaldo, paggio di Elisabetta Cristina Barbieri Il conte di Lerma

MARIO GUGGIA

Un araldo reale PAOLO ZIZICH Voce del cielo ROSANNA DIDONE

Deputati fiamminghi GIOVANNI ANTONINI, FRANCO BOSCOLO LEDO FRESCHI, SILVESTRO SAMMARITANO ANDREA SNARSKI, ADRIANO TOMAELLO

L'azione ha luogo in Spagna verso il 1560

Maestro concertatore e direttore DANIEL OREN

> Regia MAURO BOLOGNINI

Scene Mario Ceroll Gianfranco Fini Costumi Piero Tosi Light Designer VINICIO CHELL

ORCHESTRA E CORO DEL TEATRO LA FENICE Maestro del coro MARCO GHIGLIONE

Nuovo allestimento

Il Teatro la Fenice Ringrazia per la collaborazione



Biografie

DANIEL OREN

È nato a Tel Aviv (Israele) dove ha iniziato i suoi studi musicali. Si trasferisce poi, per perfezionarsi, in Italia. musicali. Si trasferisce poi, per perfezionarsi, in Italia. Giovanissimo, a soli ventanni, vince il Premio Karajan. Per le sue indubbie qualità tecniche viene chiamato a guidare le orchestre più prestigiose. In Italia, in particolare, dirige l'Orchestra di Santa Cecilia, quella del Maggio Musicale Fiorentino, l'Orchestra della RAI, a Roma e a Milano. Diviene direttore stabile a Napoli, Trieste, Roma e Genova. È direttore perfettamente a suo agio, per quanto riguarda l'opera, nel repertorio pucciniano, verdiano e verista. È stato protagonista di prestigiose produzioni come Tosca, Nabucco, Madama Butterfly, Manon, Lucia di Lammermoor, Don Carlo e Noma. A Venezia al Teatro al Fenice ha diretto Madama Butterfly e La Traviata.



MAURO BOLOGNINI Redista

Mauro Bolognini è nato a Pistoia, ha studiato architettura per poi iscriversi al Centro Sperimentale di Cinematografia di Roma. Aiuto-regista prima in Italia con Zampa e poi in Francia con Delanov e Yves Allegret, ha iniziato a lavorare come regista dirigendo numerosi film che sono stati premiati dai più prestigiosi Festival cinematografici. Tra questi Gli Innamorati, La Viaccia, Metello e L'Eredità Ferramonti premiati al Festival di Cannes, Smilità premiato al Festival di S. Sebastiano, Bell'Antonio e Per le Antiche Scale premiato al Festival di Locarno e Mosca Addio premiato al Festival di Montreal. Alcuni film di Bolognini sono stati girati a Venezia. Tra questi figurano Agostino (tratto da Moravia), Il Processo Murri e La veneziana. Regista teatrale di grande prestigio. Mauro Bolognini ha fatto il suo debutto nell'ambito dell'opera alla fine degli anni sessanta quando ha curato l'allestimento di Elisabetta d'Ingbilterra di Rossini al Teatro Massimo di Palermo. Tra le sue numerosissime regie operistiche figurano Norma e Carmen alla Scala, Aida, La Straniera, Adriana Lecouvreur e La Vedova Allegra al Teatro La Fenice di Venezia, Turandot e La Traviata all'Arena di Verona, La Vestale Tosca e Emani al Teatro dell'Opera di Roma e Madama Butterfmy al Teatro S. Carlo di Napoli.

MARIO CEROLI

Nato in provincia di Chieti, Mario Ceroli uno dei massimi scultori contemporanei risiede a Roma dove svolge la propia attività. Dopo un periodo di apprendistato, nel 1960 ha ricevuto un premio per giovani scultori ed ha iniziato una serie di lavori esposti in ambito internazionale ne quali rifiuta l'arte rappresentazionale e ricerca una nuova iconografia. Tra i suoi lavori figurano un Progetto per i mulini Stucky a Venezia e varie collaborazioni con la Biennale Internazionale d'arte in esposizioni personali e collettive. Mario Ceroli ha alle spalle un lungo rapporto di collaborazione con Gianfranco Fini con cui ha progettato numerose scenografie cinematografiche e teatrali.

GIANFRANCO FINI Scenografo

Nato a Roma nel 1936, ha studiato al Liceo Artistico per poi laurearsi alla Sapienza. Dopo aver frequentato L'Ecole des Beaux Arts a Parigi ha insegnato arredamento all'Accademia delle Belle Arti dell'Aquila. I suoi progetti sono stati realizzati sia in Italia che all'estero. Tra quelli più recenti figurano le sale ed i centri stampa per le città che hanno ospitato i mondiali di calcio 1990. La sua collaborazione con Mario Ceroli, con cui sta progettando un teatro all'aperto in Sardegna, è di lunga data. Hanno ideato insieme numerose scenografie tra cui Norma alla Scala di Milano, Trovatore all'Arena di Verona e Tosca al Teatro dell'Opera di Roma.

PIERO TOSI

Nato a Firenze, è stato allievo di Ottone Rosai all'Accademia di Belle Arti della città toscana. Ha lavorato molto in ambito cinematografico con prestigiosissimi registi quali Luchino Visconti (Bellissima, Senso, Notti Bianche, Rocco e i suoi fratelli, La caduta degli dei, Morte a Venezia, Il Gattopardo, Ludwig), Pasolini (Medea, Il mondo visto dalla luna), Fellini. De Sica e Bolognini (La Viaccia, Metello, Senilità, La vera storia della Signora delle Camelie). Nel 1948 si è accostato per la prima volta al mondo del teatro con Troilo e Cressida di Shakespeare al Maggio Musicale Fiorentino con regia di Luchino Visconti. Altre collaborazioni in ambito teatrale comprendono La locandiera al Festival Teatrale di Venezia. Zio Vania e Peccato che sia una squaldrina diretta da Visconti a Parigi. Prestigioso anche il lavoro di Tosi nella lirica, tra cui Sonnambula alla Scala con Bernstein, Visconti, Callas, Traviata e Manon Lescaut a Spoleto, Il Pirata al Maggio Musicale Fiorentino con regia di Mauro Bolognini e La Vedova Alledra sempre con Bolognini.



Da sinistra Mauro Bolognini, Piero Tosi, Mario Ceroli e Gianfranco Fini, ritratti durante la prima fase di studio per la realizzazione del Don Carlo.

ALEXANDRU AGACHE

Alexandru Agache è nato nel 1957 in Romania, ha studiato canto al conservatorio di Cluj, sua città natale, dove ha debuttato nel ruolo di "Sharpless". Nel 1983 ha vinto il primo premio al Concorso di Lucca e ha fatto il suo debutto sulle scene italiane al Festival di Livorno per poi tornarvi nel 1986 in Don Giovanni. Numerosi sono stati i suoi impegni in Germania dove ha cantato allo Hamburgische Staatsoper, a Dusseldorf e a Colonia, in Francia a Lione, Montpellier, Tolosa, Bordeaux e in Svizzera a Ginevra e Zurigo. Nel 1988 ha debuttato alla Scala in L'Elisir d'Amore. "Dotato di una vera voce verdiana, fenomeno che si fa sempre più raro", Agache è stato applaudito come l'erede di prestigiosi baritoni. A partire dall'anno scorso è entrato a far parte dell'organico dello Staatsoper di Vienna dove ha interpretato Bobème, Il barbiere di Siviglia, La Traviata e Trovatore. Alexandru Agache ha anche partecipato a numerosi concerti tra cui la prima mondiale de La Messa a Rossini a Stuttgart e Firenze nel 1988. Questo'anno è stato applaudito come protagonista del Simon Boccanegra prima alla Fenice, in luglio, e poi al Covent Garden di Londra, in no-



GIOVANNA CASOLLA Mezzosoprano

Giovanna Casolla è nata a Napoli e ha svolto i suoi studi nella città natale. Ha alle spalle una carriera che l'ha portata nei più importanti teatri italiani e stranieri. Recentemente ha cantato alla Scala di Milano nella Fanciulla del West diretta da Lorin Maazel, al Regio di Torino nella medesima opera e al Teatro Comunale di Firenze. Si è esibita in Tosca al Metropolitan di New York e al Philadelphia Opera. Dopo l'inaugurazione della stagione del Bicentenario del Teatro La Fenice sempre nel ruolo di Eboli del Don Carlo parteciperà all'apertura della Stagione lirica estiva 1992 dell'Arena di Verona. Tra i molti ruoli importanti che ha interpretato, quello di Eboli per Giovanna Casolla è stato uno dei più grandi successi, applaudito in tutti i principali teatri.

DANIELA DESSI'

È nata a Genova, si è diplomata in canto e pianoforte al Conservatorio di Parma e all'Accademia Chigiana di Siena. Nel 1980 vince il concorso internazionale di canto Auditarium della RAI. Iniziata l'attività come solista, con un repertorio che comprendeva soprattutto concerti da camera e musica sacra, ha debuttato nell'opera, al Teatro Giocosa di Savona, con La Serva Padrona. Nel marzo 1989 debutta al Teatro La Scala di Milano con Le nozze di Figaro e con Così fan tutte, entrambe produzioni dirette da Riccardo Muti. Sempre nel 1989, debutta nel ruolo di Elisabetta nel Don Carlo, prima al Teatro Comunale di Bologna e poi al Festival di Ravenna. Nel dicembre 1989 infine inaugura la stagione del Teatro Comunale di Firenze con Melistofele. Nel 1990 è Mimì nella Bohème in una nuova produzione del Teatro Comunale di Bologna. Segue una nuova produzione di Don Giovanni al Maggio Musicale Fiorentino sotto la direzione di Zubin Mehta. All'apertura della nuova stagione al Teatro Comunale di Bologna, nel novembre dello stesso anno, è in un Don Giovanni diretto da Riccardo Chailly. Sempre nel 1990, raccoglie notevoli consensi nella produzione di Les Danaides di Salieri presentata al Festival di Ravenna 1990, per poi debuttare all'opera di Vienna in Don Carlo e Simon Boccanegra, dirette da Claudio Abbado. Quest'anno (1991) Daniela Dessì è Fiordiligi in una serie di applauditissime esecuzioni di Così fan tutte all'Accademia di Santa Cecilia di Roma diretta da Salvatore Accardo, quindi è protagonista in Lucrezia Borgia al Teatro San Carlo di Napoli e si esibisce nel Simon Boccanegra alla Fenice di Venezia.



FERRUCCIO FURLANETTO

Nato nel 1949, ha abbandonato quasi subito l'Università per dedicare tutta la sua attenzione al canto prendendo lezioni dai maestri Casagrande e Campogalliani. Nel 1979 ha debuttato alla Scala di Milano nella celebre produzione di Macbeth con la regia di Strehler e la direzione di Abbado. La critica internazionale lo ha promosso come uno dei più prestigiosi bassi del momento, cantante di una notevole presenza scenica e tra i migliori interpreti di Mozart. Il suo debutto al Metropolitan di New York, nel 1980, nel Don Carlo, ha dato il via ad una lunga serie di collaborazioni con il teatro nuovaiorchese. Ulteriori impegni lo hanno portato in Giappone in tournée col Teatro alla Scala di Milano e a Parigi in una produzione de Le Nozze di Figaro con la direzione di Barenboim e la scenografia di Jean Pierre Ponnelle. Ancora a New York ha cantato nel Rigoletto, Simon Boccanegra e nel Barbiere di Siviglia, Nel giugno del 1985 ha cantato in Vaticano in mondovisione alla presenza di Giovanni Paolo II La Messa dell'Incoronazione di Mozart diretta da Herbert von Karajan. Lo stesso Von Karajan lo ha invitato al Festival di Salisburgo per interpretare la parte di Leporello nel Don Giovanni. Nel 1989 ha partecipato all'inaugurazione della Scala con I Vespri Siciliani diretti da Muti raccogliendo un notevole successo. In occasione del Bicentenario di Mozart è stato l'unico cantante chiamato ad interpretare due ruoli al Festival di Salisburgo. Tra i suoi prossimi impegni, interpretazioni mozartiane a Chicago, una nuova produzione di Turco in Italia alla Scala e altri esibizioni a Salisburgo, Parigi, Vienna e New York.



PAOLO GAVANELLI

Paolo Gavanelli ha debuttato nel 1983 nel Don Giovanni nella parte di Leporello e ha continuato a collaborare con i più importanti teatri. Ha interpretato tra l'altro Traviata e Madama Butteffy alla Scala di Milano, Trovatore al Metropolitati di New York, La Bohème allo Statastoppe di Monaco, Falstaff al Teatro dell'Opera di Roma e Adriana Lecouvreur al Teatro La Fenice di Venezia. Tra i suoi prossimi impegni figurano Don Cardo, Un ballo in Maschera e Traviata.



ERIC HALFVARSON

Nato nello stato dell'Illinois, Eric Halfvarson ha alle spalle una lunga serie di esibizioni in teatri quali la Lyric Opera di Chicago, la New York City Opera, la Staatsoper di Colonia e ai Festival di Spoleto negli Stati Uniti e in Italia. La scorsa stagione ha interpretato tra l'altro 'Fasolt' in Das Bheingold e Haggen in Getterdammerung con la San Francisco Opera, e la prima mondiale di Aspern Papers di Argento alla Dallas Opera. Tra i suoi vara impegni per la stagione 1990/91 figurano il Tanushauser con cui debutta in Francia nell'Opera di Montpellier, Der Rosenkavalier con l'Opera di Montreal e la Missa Solemis di Beethoven con la Columbus Symphony oltre a numerosi concerti a Londra e negli Stati Uniti. Tra i suoi prossimi impegni operistici, ra l'altro, Lebenarin, Alda, Simon Boccangra e Il Bartier di Sivulfu.



RAINA KABAIVANSKA

Nata in Bulgaria, Raina Kabaiyanska ha studiato canto e pianoforte al Conservatorio di Sofia. Nel 1958 si è trasferita in Italia e nel nostro paese ha continuato gli studi con Zita Fumagalli. Nel 1961 ha debuttato all'Opera di S. Francisco come Desdemona nell'Otello di Verdi e l'anno seguente al Covent Garden nello stesso ruolo. Particolarmente assidui i suoi rapporti con il Metropolitan di New York dove, dopo il suo debutto nel 1962 come Nedda nei Pagliacci, ha continuato ad esibirsi regolarmente. Molti sono stati i riconoscimenti ottenuti durante la sua prestigiosissima carriera, tra questi figurano il "Viotti d'oro" nel 1970, il premio Puccini nel 1978, il premio Illica nel 1979 e il premio Monteverdi nel 1980. Quest'anno ha inaugurato la stagione del Teatro dell'Opera di Roma insieme a Luciano Pavarotti in Tosca, e in Trovatore ha preso parte allo spettacolo che ha segnato l'apertura del nuovo Carlo Felice di Genova.



ZWETAN MICHAILOV

Zwetan Michailov è nato nel 1958 in Bulgaria e ha studiato canto al Conservatorio di Sofia. Nel 1984 ha fatto il
suo debutto all'Opera di Russia nella parte di Rodolfo e si
è esibito quindi come Lensky, Faust e Alfredo. Nel 1988
a ricevuto il primo premio al Concorso Belvedere di
Vienna, quindi a Saarbrucken, ha riscosso il suo primo
grande successo personale nel Don Carlos, nello stesso teatro è tornato per cantare I Racconti di Hoffmanne ei It Requiem
di Verdi. Nel 1990 ha debuttato in America interpretando
la parte di Riccardo in Un Ballo in Maschera a Denver dove
nel 1992 tornerà per il Rigoletto. Tra i prossimi impegni del
tenore bulgaro figurano Rosenkavaller a Montpellier, L'Elisir
d'Amora a Colonia e Don Giovanni al Mozart Festspiol





SAMUEL RAMEY

Considerato una voce storica, uno dei bassi più prestigiosi della vocalità belcantistica. Samuel Ramev è nato nel Kansas e ha studiato con il baritono Arthur Newman all'Università di Wichita. Trasferitosi a New York ha continuato gli studi con Armen Boyajan. Nel 1972 è stato finalista nelle audizioni del Metropolitan e l'anno dopo ha debuttato nella Carmen nel ruolo di Zuniga. È stato questo l'inizio di una folgorante carriera che lo ha portato alla ribalta internazionale e a un repertorio di oltre 50 ruoli con le più grandi compagnie e nei più prestigiosi festival, non solo nei grandi ruoli del repertorio operistico più conosciuto, ma anche in produzioni allestite appostaper lui. Una delle qualità che lo contraddistinguono è la sua versatilità. Dotato di una grande estensione, di agilità e flessibilità vocali. Ramey può sfruttare queste doti per interpretare il repertorio di Haendel, Mozart, Rossini, Donizzetti e Bellini, D'altra parte la sua potenza e le sue qualità di basso drammatico lo fanno eccellere in Verdi, Meyerbeer, Mussorski, Boito e Puccini. Il suo grande successo in questi due repertori è testimoniato dagli enormi consensi che ha ricevuto dal pubblico e dalla critica di tutto il mondo. Definito "il miglior Figaro del momento" e il "miglior Don smargiasso dei nostri giorni" per le sue interpretazioni de Le nozze di Figaro e del Don Giovanni. è stato anche applaudito per l'Attila e il Don Carlo e la sua esibizione nei Racconti di Hoffmann è stata definita "la migliore interpretazione dei quattro villani che (si) riesca a ricordare negli ultimi venticinque anni". În Îtalia, quale "perfetto cantante mozartiano", ha vinto il premio Franco Abbiati nel 1983 e di nuovo nel 1986. Particolarmente intenso il suo rapporto con il Teatro La Fenice. Oltre a vari recital, nel 1984 è stato gran protagonista nel ruolo di Mustafà accanto a Marilyn Horne ne L'Italiana in Algeri. Alla Fenice, dove nel 1992 tornerà con un recital interamente dedicato a Rossini, ha riservato il suo debutto italiano nel ruolo di Filippo II nel Don Carlos. Nella sua più recente interpretazione dell'Attila nel teatro veneziano ha fatto a gran richiesta due bis della cabaletta della grande aria, cosa che non succedeva da molti anni. La celebrità di Ramey si è diffusa in altri campi: è apparso in numerose produzioni televisive e le sue registrazioni discografiche sono talmente numerose che può essere considerato il basso più registrato della storia. La stagione 1991-92, iniziata con la registrazione del Don Giovanni diretto da Riccardo Muti, proseguirà sul palcoscenico in nuove produzioni della Seniramide e del Faust al Metropolitan, della Tosca al Covent Garden e in numerosi concerti e recital.



È nato in Crimea (URSS), nel 1983 si laurea al Conservatorio di Minsk, Successivamente conclude i suoi studi, nel 1989, presso il Centro di Perfezionamento di Giovani Artisti Lirici del Teatro Alla Scala di Milano. Vince numerosi premi, tra questi, nel 1984 "Il Concorso Nazionale della Repubblica di Bielorussia" e il "M. Glinka". Nello stesso anno vince il "Concorso Internazionale di Verviers" in Belgio. Nel 1988 è primo al "E. Bastianini" di Siena mentre nel 1989 vince sia il concorso "Voci Nuove per la Lirica" di Pavia che il "Toti dal Monte" per il Don Giovanni a Treviso. Nel 1983 debutta al Teatro dell'Opera di Minsk ne Le Nozze di Figaro. Successivamente interpreta il principale repertorio verdiano oltre a Mefistofele di Boito e Faust di Gounod. La stagione 1989/90 lo vede protagonista in Italia. Debutta all'Arena di Verona in Aida e al Teatro Verdi di Trieste nel Don Giovanni. All'Accademia di Santa Cecilia a Roma interpreta il ruolo di Erode ne L'infanzia di Cristo. Al Teatro La Fenice di Venezia si esibisce nell'Engmij Onegin.

MICHAEL SYLVESTER

Nato nello stato dell'Indiana, ha studiato con il rinomato soprano wagneriano Margaret Harshaw. Ha iniziato la sua carriera negli Stati Uniti esibendosi con compagnie a New York e Cincinnati. Nel 1986 si è classificato primo nelle audizioni del Metropolitan imponendosi all'attenzione del mondo musicale internazionale. Nel 1987 ha fatto il suo debutto europeo a Stoccarda nella Madama Butterfly, in una nuova produzione dell'Aida, nella Tosca, e nel Fidelio. Ha inoltre debuttato in altri importanti teatri come Alla Scala, l'Opéra di Parigi, il Staatsoper di Vienna e alla Royal Opera House Covent Garden. Nell'aprile del 1991 ha fatto il suo debutto nel ruolo di Rodolfo nella Lusia Miller di Verdi al Metropolitan. Nella stagione 1991-92 il tenore statunitense aggiungerà parecchi nuovi ruoli al suo repertorio. Tra questi figura nel Simon Boccanegra, nella parte di Garbiele Adorno, in una nuova produzione diretta da Georg Solti al Covent Garden, sarà Don Carlo nel Don Carlo al Teatro La Fenice di Venezia e Foresto nell'Attila al Gran Teatro di Ginevra. I suoi impegni si protraggono fino alla stagione 1994-95.



PIETRO SPAGNOLI Basso baritono

Nato a Roma nel 1964, ha iniziato gli studi musicali da bambino presso la Cappella Musicale Pontificia continuandoli poi nelle scuole superiori con la maestra Mirella Solenghi Ronconi e perfezionandosi al Conservatorio Santa Cecilia di Roma. A questo periodo risalgono le sue prime esperienze concertistiche in cui affronta il repertorio barocco e del tardo settecento. Nel 1987 ha fatto il suo debutto teatrale nella parte del Solitario nel Pirata al Festival della Valle d'Itria. Ha continuato la sua attività in ambito concertistico e teatrale intraprendendo allo stesso tempo corsi di perfezionamento con il maestro Alberto Zedda. Tra le sue varie interpretazioni figurano Macrobio nella Pietra di Paragone di Rossini al Teatro Bellini di Catania, Bartolo nel Barbiere di Siviglia. Talbot nella Giovanna d'Arco al Teatro Comunale di Bologna, Leporello nel Don Giovanni al Festival Mozartiano di Praga. Tra i suoi prossimi impegni La Bobème a Roma, L'Italiana in Algeri a Torino e La Cleneiza di Tito a Salisburgo.







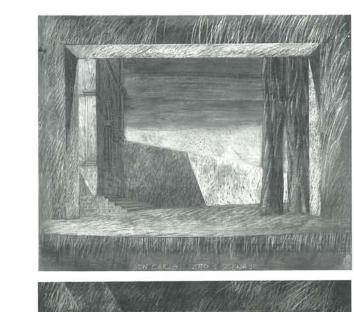
Da sinistra: Mario Guggia, Cristina Barbieri e Paolo Zizich

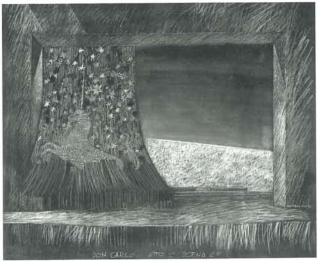


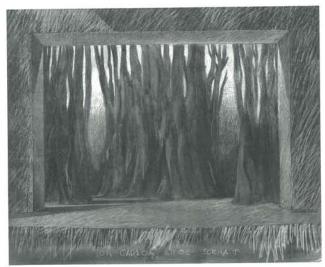
Da sinistra: Sammaritano, Antonini, Snarski, Tomaello, Freschi e Boscolo.

I bozzetti di Mario Ceroli

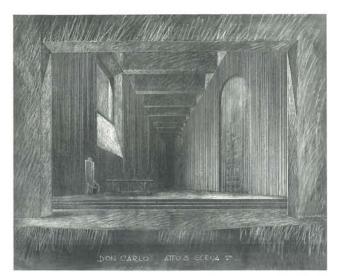
I bozzetti di Mario Ceroli e Gianfranco Fini

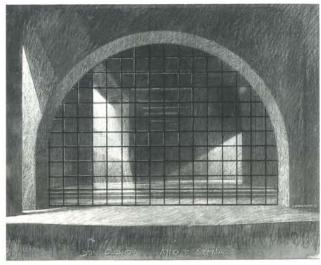


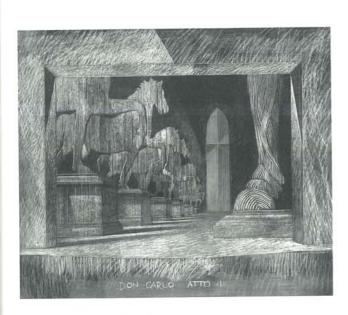












Orchestra del Teatro La Fenice

DIRETTORE STABILE Viekoslav Šutej

Violini primi Mariana Stefan • Paolo Ceccaroli • Nicholas Myall . . Mania Ninova + Pierluigi Pulese Mauro Chirico Pierluigi Crisafulli Loris Cristofoli Roberto Dall'Igna Marcello Fiori Giuseppe Mari + Elisabetta Merlo Annamaria Pellegrino Daniela Santi Gianfranco Sozza Anna Tositti Anna Trentin Maria Grazia Zohar

Violini secondi Alessandro Molin . Stefano Zanchetta . . Gisella Curtolo Enrico Enrichi Luisa Bassetto + Luciano Crispilli Alessio Dei Rossi Maurizio Fagotto Maddalena Main Marco Paladin Rossella Savelli Domenico Spartà Gianaldo Tatone Aldo Telesca Muriel Volkaent + Roberto Zampieron

Viole Ilario Castaldello . Ronald Valpreda • • Antonio Bernardi Vittore Talamini Ottone Cadamuro Anna Mencarelli Giancarlo Patron Stefano Pio Eva Piovesan Katalin Szabo Maurizio Trevisin

Roberto Volpato

Violoncelli Adriano Vendramelli . Alessandro Zanardi • Nicola Boscaro Dimitrova Filka + Marco Trentin Pierluigi Ellero Bruno Frizzarin Paolo Mencarelli Mauro Roveri

Renato Scapin

Giulio Parenzan

Alessandro Pin

Elisabetta Volpi Clarinetti Contrabbassi Carlo Traverso Gianni Amadio * Mario Pitzianti . Massimo Frison Angelo Balbinot Clarinetto Ennio Dalla Ricca Gianfranco Miglioranzi Basso

Arpe Brunilde Bonelli . Anna Lozer •

Flauti Angelo Curri . Angelo Moretti * Luca Clementi Franco Massaglia

Ottavino Francesco Chirico

Oboi Bruno Baldan • Giorgio Trentin . Girolamo Valente Walter De Franceschi

Corno inglese Renato Nason

Giovanni Bacchi • Umberto Toso • Luigi Michieletto

Renzo Bello

Fagotti Dario Marchi . Oscar Trentin . . Roberto Fardin Massimo Nalesso

Controfagotto Luigi Lanzi

Corni Konstantin Becker • • Roberto Trame Andrea Corsini • Stefano Fabris . Guido Fuga Carmelo Lamantia . Cesare Portesan

Trombe Mirko Bellucco Fabiano Cudiz * Carlo Brandani Cianfranco Busetto Leondardo Malandra

Tromboni Giovanni Caratti • Sebastiano Nicolosi • Fausto Galli Claudio Magnanini Antonio Moccia

Tuba Giorgio Malandra

Piera Boano Percussioni Egidia Boniolo Lucia Braga Attilio De Fanti Guido Facchin Gottardo Paganin Pianoforte Susanna Grossi Carlo Rebeschini

· Prime parti · A termine

Timpani

Lina Rossi •

Roberto Pasqualato •

Coro del Teatro La Fenice

MAESTRO DEL CORO MARCO GHIGLIONE

Soprani Nicoletta Andeliero Cristina Baston Lorena Belli Mercedes C. Cerrato M. Rosa Cocetta Anna Dal Fabbro Giovanna Donadini Milena Ermacora Michiko Hayashi M. Antonietta Lago Anna Lazzarato Enrica Locascio Loriana Marin Antonella Meridda Validia Natali Bruna Paveggio Clelia Sassi Rossana Sonzogno

Alti Lucia Berton Mafalda Castaldo Capucine Chiandani Gabriella Eggenberger Anna Filippi Elisabetta Gianese Vittoria Gottardi M. Pia Guadagnin Lone Löell Manuela Marchetto + Luisa Michelini Misuzu Ozawa Gabriella Pellos Giuseppina Pistoia M. Laura Zecchetti

Tenori Sergio Boschini Silvano Boschini Raffaello Brunelli Salvatore Bufaletti Pasquale Ciravolo Gino dal Moro Luca Favaron Stefano Filippi Emanuele Giannino + Dino Mamprin Emilio Mion Fabio Moresco + Renato Nava Nicola Pamio Ivano Pasqualetti Benito Pellegrino Raffaello Pitacco Renato Rossi + Clelio Scotta Salvatore Scribario Bruno Severin Lino Turchetto Ruggero Zane Giorgio Zanesini

Bassi Giampaolo Baldin Giulio Bertollo Giovanni Bosticco Roberto Bruna Luciano Carraro Antonio Casagrande Fedele Collareda Dino Corà Andrea Cortese Pietro Crepaldi Alessandro Giacon Nicola Nalesso + Davide Pellissero Otello Rossi Francesco Sabato Giuseppe Scorsin Claudio Zancopè

· A termine

Ente Autonomo Teatro La Fenice

soorintendente Lorenzo Jorio

direttore artistico John Fisher

segretario generale Iginio Gianeselli

consiglio di amministrazione

presidente Ugo Bergamo

Giovanni Bisson
Guglielmo Candreva
Roberto Carrain
John Fisher, direttore artistico
Antonio Frigè
Lorenzo Jorio, sorvintendente
Davide Liani
Alfonso Malaguti
Nelli Elena Vanzan Marchini
Marco Masi
Antonio Mazzarolli
Antonio Moccia
Ruggero Sbrogiò

Antonio Armando Tasso Maurizio Trevisan Iginio Gianeselli, segretario

collegio revisori dei conti

presidente Ugo Campisi

Piergiorgio Baroldi Caterina Criscuolo Erminia Viggiani direttore del personale Paolo Libettoni

direttore amministrativo Tito Menegazzo

direttore dei servizi scenici e tecnici Lauro Crisman

> segretario artistico Alessandro Bonelli

responsabile di produzione Dino Squizzato

capo ufficio stampa e relazioni esterne Cristiano Chiarot

> progetto grafico Michela Scibilia

> > impaginazione Lapiswerk

> > > copertina Tapiro

stampa Stamperia Veneta Editrice Tipografica Treviso

> edizioni dell'ufficio stampa del Teatro La Fenice a cura di Cristiano Chiarot

al volume banno collaborato Paolo Cecchi, Luigi Liani, Maria Teresa Muraro

> finito di stampare nel mese di dicembre 1991

