

Temi politici nel *Don Carlos* da Schiller a Verdi

PAOLO CECCHI (Venezia)

Dopo *Traviata*, Verdi affrontò con particolare frequenza – vuoi per un interesse artistico deliberatamente perseguito, vuoi sfruttando le necessità e le occasioni che gli venivano dalle commissioni del sistema produttivo operistico del tempo – una serie di soggetti ove l'elemento politico gioca un ruolo importante nell'economia drammatica e nella sostanza ideologica del dramma musicalmente realizzato. Soggetti la cui valenza politica riguarda sia l'intersecarsi delle vicende storiche collettive con i destini e le peripezie individuali dei personaggi, sia la specificità dei conflitti e dei rapporti di potere ad esse sottesi. Con diverso grado d'approfondimento, l'attenzione alla categoria del Politico come categoria drammaturgico-musicale si riscontra non solo nelle *Vêpres syciliennes* e nel *Don Carlos* (è noto che il genere del *grand opéra* si caratterizza, secondo il modello meyerbeeriano, come dramma d'idee a sfondo storico),¹ ma anche in *Simon Boccanegra* ed in *Aida*, tanto da far sospettare che la vulgata critica che sottolinea gli aspetti ideologici nel Verdi 'risorgimentale' e 'quarantottesco' vada corretta, dando spazio all'indagine delle dinamiche politiche e della loro influenza sui destini dei singoli personaggi nelle opere più tarde, nelle quali il compositore mostrò un'acuta percezione della crisi e della trasformazione degli orizzonti ideologici e dei rapporti tra individuo, collettività e potere nelle società europee del secondo Ottocento.

In questa prospettiva tenterò di evidenziare alcuni temi politici del *Don Carlos* verdiano e il loro intrecciarsi con i destini individuali dei protagonisti. Poiché la derivazione del libretto dall'omonimo

¹ Cfr. SIEGHART DÖHRING, *Meyerbeer – Grand opéra als Ideendrama*, in «Lendemains», 31-32, 1983, pp. 11-21; trad. it. in *La drammaturgia musicale*, a cura di Lorenzo Bianconi, Bologna, Il Mulino, 1986, pp. 365-81.

dramma di Schiller ha un'importanza fondamentale nel determinare tale aspetto dell'opera, reputo necessario iniziare con qualche cenno sul contesto ideologico e storico-politico dell'illustre fonte.

I

Uno dei capisaldi del rapporto tra politica ed etica nella concezione schilleriana della filosofia della storia è ben compendiato in un passo che si legge all'inizio del saggio *Sul sublime*, scritto verosimilmente tra il 1794 e il 1796, e pubblicato nel 1801:

Il tratto distintivo dell'umanità è la volontà, e la ragione stessa non è altro che l'eterna regola [...]. Appunto per questo non esiste nulla di più indegno per l'uomo che il subire violenza, giacché la violenza lo annienta. Chi usa violenza ci contende la nostra stessa umanità; chi la subisce vilmente abdica alla propria umanità. Questa pretesa di assoluta liberazione da tutto ciò che è violenza sembra tuttavia presupporre un essere dotato di una potenza tale da respingere ogni altra potenza. E se una simile pretesa è propria di un essere che non occupa nel regno delle forze la posizione più alta, ne consegue un'infelice contraddizione tra il suo istinto e le sue facoltà. Questa è la condizione in cui si trova l'uomo. Circondato da infinite forze che gli sono tutte superiori, e che agiscono da dominatrici, l'uomo, in virtù della sua natura, reclama il diritto a non subire violenza alcuna.²

Dunque, per Schiller l'uomo si trova irretito in una dolorosa contraddizione e la sua aspirazione al volere eticamente determinato, che è l'essenza più profonda della libertà umana, trova infiniti ostacoli sia nelle forze ostili della natura, sia nell'agire degli stessi individui.

La concezione di stampo illuministico delle vicende storiche elaborata dal pensatore tedesco, all'interno della congerie di fatti apparentemente irrelati degli accadimenti collettivi, ricerca una legge unitaria di sviluppo che sia riconducibile alla concezione complessiva della razionalità umana, pensata come struttura che evolve verso un difficile, ma inarrestabile progresso. La storia si configura quindi come «storia universale», intesa come processo di sviluppo

² FRIEDRICH SCHILLER, *Über das Erhabene*, in *Kleine prosaische Schriften*, Leipzig, S. L. Crusius, 1801; trad. it., dalla quale cito, in ID., *Del sublime. Sul patetico. Sul sublime*, Milano, SE, 1989, pp. 67-82: 67.

dell'essere umano che teleologicamente conduce all'affermarsi della ragione e all'emancipazione dalla tirannia, come Schiller stesso chiarì nella prolusione letta nel 1789 per l'inaugurazione della propria attività di docente di storia all'Università di Jena e significativamente intitolata *Was heisst und zu welchem Ende studiert man Universalgeschichte?*³

Tale sviluppo, alla fine del XVIII secolo, implicava per il poeta un passaggio obbligato che sottraesse l'uomo a quella che egli considerava la barbarie dell'assolutismo monarchico, e lo proiettasse verso la libertà, intesa come realizzazione della suprema istanza umana di «poter liberamente volere». Solo quando l'imperativo etico viene posto a fondamento di un nuovo orizzonte politico è possibile, secondo Schiller, che la libertà divenga anche l'aspirazione fondamentale di un esercizio del potere che abbia per fine la tutela dell'essenza stessa dell'uomo, la sua possibilità di vivere ed agire nell'ambito di una legge morale che sia individuale e collettiva ad un tempo. Questo nuovo orizzonte – che avrebbe dovuto por fine al

³ Particolarmente significativo nel contesto qui considerato risulta un passo di tale prolusione: «Dal momento presente sino agli inizi del genere umano si dipana una lunga catena di eventi che si connettono l'uno con l'altro in un rapporto di causa ed effetto. [...] dall'intera somma dei dati lo studioso di storia universale trae quelli che possono aver esercitato sulla forma *attuale* del mondo e sulle condizioni degli uomini un influsso essenziale, incontrovertibile ed evidente», cit. in GIOVANNA PINNA, *Friedrich Schiller: i drammi e la concezione del tragico e della storia*, Soveria Mannelli (CZ), Rubettino, 1996, p. 34. Secondo Schiller il drammaturgo – al pari dello storico, benché con finalità diverse – deve selezionare e riattualizzare quegli eventi collettivi che ritiene possano costituire un'ispirazione per la propria produzione teatrale, tenendo presente che gli eventi del passato possono diventare materia di coinvolgimento estetico solo se in qualche modo 'parlano' anche della «forma *attuale* del mondo». Il *Don Carlos* è un esempio precipuo dell'«alleanza» tra filosofia storicistica, ricerca storica e produzione drammatica propugnata dal poeta tedesco: il testo infatti trae ispirazione dalle ricerche che lo Schiller storiografo aveva intrapreso per realizzare il saggio *Geschichte des Abfalls der vereinigten Niederlande* (pubblicato nel 1788 ma elaborato parallelamente alla stesura del dramma), che indaga le vicende dell'insurrezione anti-spagnola delle Fiandre nel XVI secolo. Schiller aveva intuito che la lotta per l'indipendenza delle Provincie Unite, e il suo proseguimento nell'ambito della guerra dei Trent'anni, costituivano una sorta di archetipo di ogni successiva lotta anti-assolutistica ed anti-feudale nell'Europa moderna, e in ultima istanza dello stesso processo socio-politico che sfociò nella Rivoluzione Francese. Sulle tendenze della moderna storiografia che hanno maturato una concezione di quegli avvenimenti in parte vicina a quella schilleriana – perlomeno per ciò che riguarda il giudizio della crisi olandese come momento-chiave della crisi del feudalesimo – cfr. JOSEF V. POLIŠENSKÝ, *La guerra dei Trent'anni. Da un conflitto locale ad una guerra europea nella prima metà del Seicento*, Torino, Einaudi, 1982, in particolare pp. 3-14.

dominio del governo *ancien régime*, fonte di coercizione e oppressione dell'individuo – era identificato dal drammaturgo tedesco con la forma ideologica del liberalismo borghese moderato di stampo illuministico.⁴

La concezione schilleriana della storia e della prassi politica trovò una sorta di concretizzazione ideale e per molti versi unitaria nei suoi grandi drammi storici, che si configurano così come 'drammi di idee' per eccellenza. In essi, però, la riflessione teorica e la coerenza ideologica che ne alimentano la creazione si sposano ad un'acuta sensibilità per l'effetto teatrale, capace di inverare le idee in situazioni e personaggi che determinano nello spettatore «un'attesa carica di passione e di tensione», come lo stesso poeta dichiarava in un passo della nota lettera inviata a Goethe il 26 ottobre 1796.⁵

I conflitti tra la violenza del Politico e l'anelito alla libertà dell'individuo e dei popoli, tra l'oppressione del 'totalitarismo' del tardo *ancien régime* e la volontà di «poter volere» autonomamente dell'oppresso sono le direttrici fondamentali su cui si muovono alcuni capolavori dello Schiller drammaturgo: *La congiura dei Fiesco a Genova*, *Don Carlos*, *Maria Stuarda*, la trilogia del *Wallenstein*, l'importante frammento incompiuto *Demetrius* e il *Guglielmo Tell* (in quest'ultimo dramma gli intrighi del microcosmo claustrofobico delle corti assolutistiche di Filippo II ed Elisabetta I si trasformano nella lotta aperta tra oppressione e libertà, tra indipendenza nazionale e accentramento imperiale, tra una comunità solidale e quello stesso potere che negli altri drammi annienta l'opposizione del singolo).⁶

Il *Don Carlos*, scritto tra il 1783 e il 1787 e rielaborato nel 1805 nella versione oggi comunemente nota, è forse il dramma schilleriano ove vengono scandagliati con maggior forza e ampiezza (an-

⁴ Su tale questione, sul rifiuto di Schiller della svolta giacobina della rivoluzione francese e sul problema dell'uso della violenza politica contro la realtà statuale dell'*ancien régime* si veda ROBERTO DE POL, *Alle soglie della rivoluzione. Schiller e la politica*, Genova, La Quercia, 1989, in particolare pp. 94-101.

⁵ Cfr. MARIA FANCELLI, *Il secolo d'Oro della drammaturgia tedesca*, in *Storia del teatro moderno e contemporaneo*, a cura di Roberto Alonge e Guido Davico Bonino, II: *Il grande teatro borghese. Settecento-Ottocento*, Torino, Einaudi, 2000, pp. 677-779: 702.

⁶ Per un primo orientamento sui drammi schilleriani e per ulteriori indicazioni bibliografiche si veda *ivi*, pp. 691-5, 701-8; DE POL, *op. cit.*; PINNA, *op. cit.*; e, per il *Demetrius*, PETER SZONDI, *Saggio sul tragico*, Torino, Einaudi, 1961, pp. 112-23.

che se con risultati a tratti diseguali rispetto al sommo equilibrio drammatico e poetico della *Maria Stuarda*), i nessi che collegano la coppia dialettica violenza del potere/aspirazione alla libertà, e i rapporti intersoggettivi che irretiscono in mille fili una costellazione di personaggi che quella violenza o la esercitano, o la subiscono, o vi si contrappongono e ne vengono annientati.

Il movimento drammatico a spirale del *Don Carlos* (nel quale i protagonisti si fronteggiano in una serie di dialoghi che hanno luogo nei meandri labirintici della corte madrilenica), mette progressivamente in evidenza come il dominio del Politico invada ogni recesso dei rapporti tra i singoli individui e come tra gli accadimenti collettivi e i conflitti interpersonali non vi sia quindi il rapporto tra sfondo e primo piano, che ricorre invece in molti drammi storici. Le vicende collettive non sono qui semplicemente la cornice entro cui divampano il dissidio che oppone Don Carlo a Filippo, l'amicizia che lega Posa allo stesso Infante, l'amore impossibile tra quest'ultimo ed Elisabetta. Ognuno di tali rapporti dipende infatti ineluttabilmente dalle azioni e dal dominio del potere costituito, cosicché non esiste nel dramma una sfera privata, influenzata e modificata dalla sfera degli accadimenti pubblico-ideologici, ma un continuo rovesciamento del sentire privato nel dominio del Politico. Azioni e motivazioni che appaiono come squisitamente interiori o interpersonali sono in effetti, *in toto* o in parte, eterodirette dall'agire motivato dalla ragion di stato, e da tale agire i rapporti privati sono inestricabilmente ed ambiguamente dipendenti. Così nel *Don Carlos* schilleriano affetti e legami personali, intrigo politico e contrapposizione ideologica si intersecano delineando una trama di conflitti nei quali il singolo è in continuazione preda del dispotismo che nega la libertà dell'individuo per perpetuare la propria volontà di dominio.

La tragica negazione della possibilità di una reale autonomia del 'propriamente umano' del soggetto rispetto alla violenza del potere, assume nel dramma tale radicalità da investire anche la persona di Filippo II, individuo che incarna la sovranità e, quindi, l'essenza stessa dell'agire politico. Il suo immenso potere di decisione sui propri sudditi fa sì che i suoi sentimenti più profondi – l'affetto per il figlio, l'amore per Elisabetta, la ricerca di una qualche forma di amicizia con Posa – e le sue stesse scelte soccombano alla superiore istanza della ragion di stato. Quando nel colloquio con Filippo del

terzo atto – riferendosi al desiderio di quest'ultimo di trovare una persona fidata ed amica con la quale condividere i propri sentimenti all'infuori degli intrighi della corte – Posa pone al sovrano la fatale domanda: «[E] se la libertà che avete distrutto fosse l'unica cosa che potrebbe esaudire l'immensità del vostro desiderio?»,⁷ mette in evidenza che anche il potente non è veramente libero. Il monarca può 'volere' senza confini nell'ambito dell'esercizio del potere, ma non può 'volere' liberamente come persona, laddove il suo desiderio verrebbe appagato solo da sentimenti puramente umani – l'amore, l'amicizia – non ottenibili in alcun modo mediante la coercizione. Nel dissidio interiore che scuote la figura di Filippo, Schiller non disegna solo la semplice contraddizione illuministica tra uomo e sovrano, tra volontà di potenza ed affetti, ma incarna una radicale aporia tra i desideri e i sentimenti personali e le istanze collettive del potere, tra la necessità dell'agire politico consegnatosi al dispotismo e la libertà dell'agire individuale. Non vi è possibilità, come sperava Posa, di piegare la sovranità assolutistica ad un esercizio della politica più umano e illuminato, dato che essa non può concedere ciò che la dissolverebbe. Filippo non può che essere solo nell'esercizio del suo potere assoluto proprio perché la sovranità totalizzante del Politico è per Schiller intrinsecamente antagonista alla libertà individuale del soggetto.

L'uccisione di Posa – che nel confronto ideologico del dramma segna simbolicamente l'impossibilità di ogni mediazione tra liberalismo e assolutismo – rappresenta in realtà un'inconciliabilità più generale che va oltre l'orizzonte storico e ideologico entro il quale nasce la concezione schilleriana, e caratterizza il rapporto tra il singolo e il Politico nella modernità, laddove la dialettica delle coppie oppositive individuo/stato, liberazione/oppressione, percorre in un conflitto implacabile lo spazio politico europeo dalla Rivoluzione francese alla Seconda guerra mondiale.

Al di là delle contingenze, fu questo, io credo, il motivo profondo che spinse Verdi a decidere di dar forma musicale al dramma del pensatore e drammaturgo tedesco. Vent'anni dopo il fallimento del-

⁷ Qui, come nel resto del saggio, cito il dramma schilleriano nella traduzione di Enrico Groppali, FRIEDRICH SCHILLER, *I masnadieri. Don Carlos. Maria Stuarda*, Milano, Garzanti, 1991, pp. 161-375: 275.

la rivoluzione borghese del 1848 e alla vigilia della Comune parigina il compositore intuì infatti la sostanziale attualità del *Don Carlos* e la possibilità di dar vita ad una propria personale, potente raffigurazione dei nodi epocali che segnano il testo schilleriano.

Schiller, infatti, sottolinea il tema fondamentale della legittimità del governo regio *ancien régime*. Alla vigilia della Rivoluzione Francese egli rappresentò nel *Don Carlos* l'idea dell'insostenibilità morale ed ideologica del potere assolutistico di stampo feudale, del suo intrinseco opporsi alla libertà individuale e a quella dei popoli nazionali, ed evidenziò come la sovranità regia fosse priva di legittimazione perché priva di un'investitura rappresentativa collettiva: nel dramma il diritto divino a regnare per via dinastica viene considerato come la causa stessa dell'arbitrio del governo assolutistico. Egli prende così partito a favore delle istanze antifeudali propugnate dall'Illuminismo alla vigilia di quella rivoluzione che diffonderà nell'intera Europa la nuova visione liberal-borghese della rappresentatività politica e della legittimità del potere. Nel colloquio tra Filippo II e il Grande Inquisitore quest'ultimo difende la sovranità assoluta, perno politico del governo *ancien régime*, con parole che rivelano il fondarsi di tale istituto su una concezione quasi divina del monarca e sulla totale subordinazione degli uomini/sudditi alla sua autorità suprema:

Devo ripassare con il mio allievo dai capelli grigi gli elementi su cui si basa il potere regio? Il Dio terreno deve imparare a rinunciare a tutto ciò che può essergli negato. Quando voi chiedete al mondo con voce lamentosa un cenno di approvazione non lo collocate forse al vostro stesso livello?⁸

A tale visione ideologica risponde indirettamente Posa in una battuta del suo colloquio con il sovrano spagnolo nel terzo atto del dramma:

L'uomo ha un'essenza superiore a quella che gli attribuite, l'uomo spezzerà le catene del suo lungo sonno e chiederà a gran voce che i suoi sacri diritti vengano rispettati.⁹

⁸ SCHILLER, *Don Carlos*, v.10, p. 360.

⁹ *Ivi*, III.10, p. 277.

parole che rivelano chiaramente le simpatie dell'autore per quell'umanesimo liberale (e in particolare per la concezione anti-assolutistica elaborata da Rousseau nel *Contratto sociale*),¹⁰ che avrà un ruolo fondamentale nel riscatto politico di ampi strati subalterni della popolazione europea nel corso del XIX secolo. È quindi evidente la forza 'eversiva' e liberatrice – allo scadere del XVIII secolo – di molte delle istanze politiche che costituiscono il nocciolo drammatico del *Don Carlos*, e nel testo la vicenda dell'indipendenza dei Paesi Bassi nel XVI secolo diviene metafora di una più ampia lotta contro le 'catene' dell'assolutismo regio.¹¹

Non credo sia un caso che Verdi abbia ripreso il dramma schilleriano nel pieno di un'altra, diversa crisi della legittimità dei poteri e dell'esercizio della libertà politica che segna negli anni attorno al 1870 l'orizzonte europeo e in particolare quello francese. È indubbio infatti che il ripristino in chiave moderna, post-assolutistica, della sovranità regia fu uno degli strumenti che la restaurazione europea dopo il Congresso di Vienna utilizzò per neutralizzare gran parte delle conquiste politico-istituzionali del liberalismo nato dalla Rivoluzione Francese. In particolare il Secondo Impero di Napoleone III e il blocco economico-sociale che lo sosteneva – in un misto di cesarismo, autoritarismo e tendenze plebiscitarie – rappresentò la volontà di cancellare nei fatti la conquista rivoluzionaria che stabiliva come requisito della legittimità a governare non la sovranità assoluta comunque mascherata, ma la rappresentanza democratica.¹² Il *Don Carlos* verdiano, ad onta di ogni tentativo di relativizzarne e sminuirne la portata ideologica e di farne unicamente un

¹⁰ Per i rapporti tra la concezione storico-politica di Schiller e quella di Rousseau cfr. PAUL BÖCKMANN, *Schillers «Don Karlos». Die politische Idee unter dem Vorzeichen des Inzestmotivs*, in *Friedrich Schiller. Kunst, Humanität und Politik in der späten Aufklärung. Ein Symposium*, a cura di Wolfgang Wittkowski, Tübingen, Niemeyer, 1982, pp. 33-47: 40-2.

¹¹ Schiller scrisse nel 1788 le *Briefe über «Don Karlos»* onde chiosare ed esplicitare teoricamente il contenuto drammatico del testo teatrale nella sua prima stesura (1787), evidenziandone in più luoghi e con estrema chiarezza il contenuto politico ispirato al liberalismo borghese di stampo illuminista (sulla questione vedi anche DE POL, *op. cit.*, pp. 61-3).

¹² Per un'agile sintesi degli aspetti politici ed ideologici del Secondo Impero francese cfr. ROGER MAGRAW, *Il secolo borghese in Francia*, Bologna, Il Mulino, 1987, pp. 169-221. Per l'importanza che nelle vicende politiche europee del XIX secolo ebbero la persistenza e la restaurazione di molte delle forme politiche dell'*ancien régime* cfr. l'importante saggio di ARNO J. MAYER, *Il potere dell'Ancien Régime fino alla Prima Guerra Mondiale*, Roma-Bari, Laterza, 1982.

dramma storico dai risvolti eminentemente psicologici (il 'dissidio interiore' di Filippo, l'instabilità nevrotica dell'Infante, l'ambiguità magnanima di Posa, ecc.), fa riferimento in modo indiretto, ma con indiscutibile flagranza drammatica, al rinnovarsi del conflitto politico europeo intorno ai nodi della legittimità del potere e della sua rappresentatività sociale, proiettando i temi del dramma di Schiller prima ricordati nella nuova situazione politica creatasi alle soglie della Comune e della Terza Repubblica francese.

L'intuizione verdiana si realizza anche al di là delle idee e delle convinzioni ideologiche del compositore, che in ogni caso fu sempre assai attento ed informato sugli scenari politici europei, e che simpatizzò apertamente per alcune tendenze del liberalismo moderato di stampo francese.¹³ La capacità di penetrare i nodi ideologici della contemporaneità e di trasfonderli in un costrutto artistico non sempre coincidono con un orientamento politico conclamato o con un'intenzione deliberata: possono addirittura far riferimento alla capacità intuitiva dell'artista come veggente ed anticipatore, come colui che è in grado di individuare con sicurezza un movimento o un problema collettivo storicamente rilevante, proiettarlo sull'asse dell'immaginario artistico e lì farlo fecondare.

II

Nel *Don Carlos* verdiano la sostanza drammatica della fonte è mantenuta ed in parte riattualizzata, ad onta delle profonde modificazioni e delle omissioni subite dall'intreccio originale nella rielaborazione librettistica. In mancanza delle scene e degli eventi grandiosi e spettacolari richiesti dalle convenzioni del *grand opéra* parigino, le

¹³ Ad esempio, il compositore scriveva a Clara Maffei il 30 settembre 1870, subito dopo la sconfitta francese a Sedan: «Ma infine la Francia ha dato la libertà e la civiltà al mondo moderno. Se essa cade, non ci illudiamo, cadranno tutte le nostre libertà e nostre civiltà. [...] Io avrei amato una politica più generosa, e che si pagasse un debito di riconoscenza. Centomila de' nostri potevano salvare forse la Francia e Noi», in ALESSANDRO LUZIO, *Profili biografici e bozzetti storici*, II, Milano, 1927, p. 528 (*Carteggio di Giuseppe Verdi con la contessa Maffei*, pp. 505-62). Se l'atteggiamento filofrancese di Verdi era dovuto anche al suo amore per Parigi e allo spiccato nazionalismo antitedesco che da sempre fu una costante dei suoi orientamenti politici, pure mi paiono indubbie sia la sua simpatia verso taluni temi del liberalismo francese, sia la convinzione che la rivoluzione del 1789 fu un avvenimento di cruciale importanza per «la libertà e la civiltà del mondo».

vicende del dramma schilleriano furono impiegate solo in parte nell'opera. Per molte situazioni del libretto fu utilizzata un'altra fonte, il dramma à *grand spectacle* di Eugène Cormon *Philippe II, Roi d'Espagne*, nato anch'esso come imitazione del lavoro del drammaturgo tedesco e andato in scena per la prima volta a Parigi nel 1846.¹⁴ Inoltre nell'ideare la scena dell'*Auto da fé*' del finale del terzo atto – finale che per convenzione doveva essere costituito da una scena di massa di imponenti dimensioni – i due librettisti, Méry e Du Locle, e Verdi si ispirarono anche alla scena dell'incoronazione del *Prophète* di Meyerbeer. Verdi infatti ammirava quell'opera soprattutto dal punto di vista scenico, tanto che già nel 1865, quando non aveva scelto ancora con certezza il soggetto del *Don Carlos* per la nuova opera parigina, egli pensava di inserire nel libretto una situazione spettacolare, come «par exemple le scène des Patineurs du *Prophète* o celle de l'église, un point culminant».¹⁵

Nel considerare i rapporti tra l'opera e il dramma originale va tenuto presente che Verdi sin dalle prime tappe della genesi dell'opera, e poi nel corso della sua riduzione in quattro atti per La Scala nel 1884, insistette in più occasioni perché il libretto recuperasse situazioni e atmosfere della fonte di Schiller (che Verdi conosceva a fondo sia nella traduzione italiana di Maffei che in una traduzione fran-

¹⁴ Il sottotitolo del dramma porta infatti l'indicazione «Drame en cinq actes imité de Schiller»; sul dramma di Cormon vedi MARC CLÉMEUR, *Eine neu entdeckte Quelle für das Libretto von Verdis «Don Carlos»*, «Melos/Neue Zeitschrift für Musik», III, 1977, pp. 496-9.

¹⁵ Il passo si legge in una lettera inviata il 17 luglio 1865 da Leon Escudier al direttore dell'Opéra Emile Perrin, nella quale Escudier illustra alcuni *desiderata* di Verdi relativi alla realizzazione librettistica del *Don Carlos*; la missiva è trascritta in URSULA GÜNTHER, *La genèse du «Don Carlos»*, *Opéra en cinq actes de Giuseppe Verdi*, «Revue de Musicologie», LVIII, 1972, pp. 16-64 e LX, 1974, pp. 87-158: 24. Per i rapporti tra l'opera di Meyerbeer e il *Don Carlos* si veda SIEGHART DÖHRING, *Grand Opéra als historisches Drama und als private Tragödie: Meyerbeers «Le prophète» und Verdis «Don Carlos»*, in *Trasmissione e ricezione delle forme della cultura musicale*, Atti del XIV Congresso della Società Internazionale di Musicologia a cura di Angelo Pompilio, Donatella Restani, Lorenzo Bianconi, Franco A. Gallo, I: *Round Tables*, Torino, EdT, 1990, pp. 727-33; per l'aspetto compositivo del rapporto tra il *Don Carlos* e le convenzioni del grand opéra cfr. JULIAN BUDDEN, *L'influenza della tradizione del grand opéra francese sulla struttura ritmica di «Don Carlo»*, in *Atti del II Congresso internazionale di studi verdiani [sul tema «Don Carlos» / «Don Carlo»]*. Verona, Parma, Busseto 30 luglio-5 agosto, Parma, Istituto di Studi Verdiani, 1971, pp. 311-8. La fonte principale del Finale del terzo atto del *Don Carlos* è il già citato dramma di Cormon, cfr. CLÉMEUR, *op. cit.*, p. 498.

cese),¹⁶ in particolare volle che fossero inseriti i duetti tra Filippo II e Posa e tra Filippo II e il Grande Inquisitore, numeri che corrispondono ai momenti nei quali si manifesta con più flagranza il contenuto politico del dramma schilleriano.¹⁷ In tal modo Verdi evitò che il libretto mettesse in evidenza soprattutto la vicenda amorosa di Elisabetta e Carlos, a scapito dell'orizzonte politico-ideologico, divenendo in sostanza un *drame lyrique* a sfondo storico.

Inoltre il libretto del *Don Carlos*, anche laddove si allontana radicalmente dal testo originale, ricrea situazioni ed episodi che si iscrivono negli indirizzi drammatici fondamentali del lavoro di Schiller. Ad esempio l'intero primo atto dell'opera verdiana deriva solo in piccola parte dalla fonte principale, poiché mette in scena l'incontro di Elisabetta e Carlos a Fontainebleau, che in Schiller è narrato da Posa come antefatto dell'azione vera e propria. Ciò nonostante il testo librettistico si ispira ad alcuni temi ideali del dramma del poeta tedesco: in particolare sin dall'inizio la violenza oppressiva del potere e l'inestricabile dipendenza dei destini indivi-

¹⁶ Verdi possedeva a Sant'Agata sia la traduzione italiana del *Don Carlos* di Andrea Maffei, pubblicata per la prima volta nel 1842, sia una traduzione francese, opera di Xavier Marmier, in un'edizione stampata a Parigi nel 1860, cfr. GÜNTHER, *op. cit.*, p. 26, n. 35.

¹⁷ Scriveva infatti Verdi in una lettera inviata da Busseto il 21 luglio 1865 a Émile Perrin: «A me piacerebbe, come in Schiller, una piccola scena tra Filippo e l'Inquisitore; e questo cieco e vecchissimo [...]. Amerei inoltre un Duo tra Filippo e Posa», cfr. GÜNTHER, *op. cit.*, p. 30. Nel rielaborare la propria opera tra il 1882 e il 1884 per la ripresa milanese in quattro atti, scrivendo a Nutter e Du Locle, Verdi riaffermò più volte la necessità di una maggior fedeltà al testo di Schiller, soprattutto per quanto riguardava il duetto tra Posa e Filippo II del secondo atto. Ad esempio, egli comunicava da Busseto il 28 settembre 1882 a Nutter: «Ora veniamo alla scena del *Re* e di *Posa* che è la più difficile e scabrosa [...]. Rileggendo Schiller trovo alcune frasi che hanno un'impronta potentissima, e di grande effetto scenico. Ve le trascrivo in prosa italiana onde Du Locle le vesta di poesia in quella forma, e con tutta la libertà immaginabile. Qui non si tratta di far *Cantabili* e *motivi musicali* per cui qualunque verso può andar bene» (cit. in URSULA GÜNTHER e GABRIELLA CARRARA VERDI, *Der Briefwechsel Verdi-Nutter-Du Locle zur Revision «Don Carlos»*, «Analecta Musicologica», 14, 1974, pp. 1-31 e 15, 1975, pp. 334-401: 355). Il testo della nuova sezione del duetto che Verdi riporta in calce alla lettera in questione, onde farlo versificare da Du Locle, è sostanzialmente una riscrittura in prosa, con poche modifiche, della citata traduzione in endecasillabi sciolti di Andrea Maffei del passo di Schiller in *Don Carlos*, III.10, cfr. GÜNTHER e CARRARA VERDI, *op. cit.*, pp. 355-7, e p. 355, n. 83. Per la derivazione dalla fonte originale di molte modifiche apportate al libretto nella revisione dell'opera effettuata per la ripresa scaligera del 1884 cfr. MARTIN CHUSID, *Schiller Revisited: Some Observations on the Revisions of «Don Carlos»*, in *Atti del II Congresso*, cit., pp. 156-69.

duali dall'onnipresente variabile politica sono al centro dell'azione che si consuma nel corso dell'atto.

Assai significativa in tal senso è la prima scena dell'opera, ove un coro di boscaioli e le loro mogli si lamentano delle privazioni patite per la guerra tra Spagna e Francia che insanguina il paese, e implorano Elisabetta – figlia di Enrico II di Valois, giunta per caso in tale consesso al rientro dalla caccia – di contribuire al ritorno della pace.¹⁸ La principessa, scossa dalla visione del popolo dolente, risponde che la pace è in arrivo, sigillata anche dal suo matrimonio con l'infante Don Carlos, figlio di Filippo II, che unirà i due paesi ora belligeranti. Nel corso del successivo duetto d'amore tra Elisabetta e Carlos, Tebaldo porta la notizia che la pace è stata firmata, ma come pegno prevede non il previsto matrimonio d'amore tra i due giovani, bensì le nozze di stato tra Elisabetta e Filippo. Piegata dal volere regio e ricordando le miserie del popolo sofferente, Elisabetta accetta disperata la nuova unione, precipitando assieme a Carlos dall'estasi amorosa al dolore irredimibile dell'impossibilità di ogni unione, di ogni speranza. Nell'opera la violenza del dispotismo politico si manifesta dapprima nella sofferenza collettiva della guerra, per poi insinuarsi nella vicenda privata dei due amanti e distruggerla. Ed Elisabetta accetta la ragione di stato non per puro dovere o sottomissione (in tal modo abdicerebbe al 'diritto di volere' che Schiller postulava quale essenza stessa del 'propriamente uma-

¹⁸ Faccio riferimento alla versione originale completa in cinque atti, senza i tagli apportati da Verdi a ridosso della prima assoluta parigina del 1867. La scena iniziale fu infatti eliminata da Verdi nel corso delle ultime prove, per ovviare all'eccessiva lunghezza dell'opera nella forma originale (ma il taglio pregiudica la comprensione della sostanza drammatica dell'atto che qui ho tentato di illustrare). Cfr. GIUSEPPE VERDI, *Don Carlos. Edizione integrale delle varie versioni in cinque e in quattro atti (comprendente gli inediti verdiani a cura di Ursula Günther). Revisione secondo le fonti a cura di Ursula Günther e Luciano Petazzoni, Canto e pianoforte. 2 voll.*, Milano, Ricordi, 1974, I, pp. X-XI (da questa fonte sono tratti gli esempi musicali delle pagine seguenti; il luogo è identificato dall'indicazione di atto e quadro, seguito dal titolo del numero, se necessario, dalla lettera di richiamo e dal numero di battute che la precedono o la seguono). Cfr. anche URSULA GÜNTHER, *Le livret français de «Don Carlos». Le premier act et sa révision par Verdi*, in *Atti del II Congresso*, cit., pp. 90-104. Per l'intricata vicenda delle varie versioni del *Don Carlos* verdiano e delle relative varianti si veda anche GÜNTHER, *La genèse*, cit., GÜNTHER e CARRARA VERDI, *Der Briefwechsel Verdi-Nutter-Du Locle*, cit.; GÜNTHER, *La genèse du «Don Carlos» de Verdi: nouveaux documents*, «Revue de Musicologie», LXXII, 1986, pp. 104-77.

no'), ma perché, come figlia del monarca, comprende di essere ella stessa ostaggio della necessità della politica e della sua violenza. La propria rinuncia contribuisce a far cessare la guerra, ed ella compie così una scelta morale, non una supina accettazione dello *status quo*.

Anche la scena dell'*Auto da fe'* – benché non derivi dalla fonte – si ispira indirettamente al testo archetipo nel suo momento più intenso e significativo, la ribellione di Carlos al padre monarca. In Schiller essa ha luogo nella scena del quinto atto che segue l'uccisione di Posa nel carcere: di fronte al cadavere dell'amico assassinato l'Infante minaccia il padre con la spada sguainata e lo accusa senza mezzi termini dell'assassinio.¹⁹ Verdi e i suoi librettisti recuperano il gesto di Carlos di radicale opposizione al dispotismo di Filippo II e lo innestano nella grande scena del Finale centrale dell'opera, culmine del dissidio politico tra le istanze libertarie delle Fiandre e l'autorità regia.

Lungo tutta la partitura l'oppressione del dominio politico che si abbatte sui singoli (oppressione che nell'opera è indissolubilmente associata alla figura del monarca assoluto, Filippo II, e all'Inquisizione), è rappresentata musicalmente da un'icona sonora di grande forza, una successione di tre note ribattute con acciaccatura, che compare dapprima all'inizio del preludio del primo atto della versione originale dell'opera (es. mus. 1 A). Essa ritorna – metafora sonora di un irrisolvibile antagonismo tra sovranità assoluta ed istanze libertarie – nella supplica dei Deputati Fiamminghi nel Finale del terzo atto (es. mus. 1 B), e nel momento cruciale di detto Finale, laddove Posa sottrae a Carlos la spada con la quale l'Infante minaccia il padre monarca (es. mus. 4 C a p. 67).

La metafora sonora del dominio riappare poi ad introdurre il monologo di Filippo II nel quarto atto «Elle ne m'aime pas!)/«Ella giammai m'amò» (es. mus. 1 C): in questo caso, giustapposta all'arpeggio discendente affidato ai violoncelli, raffigura il dissidio interiore che lacera l'animo del sovrano, diviso, appunto, tra la volontà di rappresentare l'istanza massima del dominio del Politico che opprime altri individui, e il desiderio di poter provare, corrisposto, sentimenti veramente umani. Il motto delle note ribattute con acciaccature ritorna – associato all'emblema sonoro del lamento, rap-

¹⁹ SCHILLER, *Don Carlos*, v.4, pp. 342-6.

presentato dal semitono discendente *do diesis-si diesis* – al momento della morte di Posa, onde segnalare che quella morte è stata voluta da Filippo, che ancora una volta ha scelto la ragione del dispotismo e della violenza, ed ha vilipeso l'imperativo etico della libertà (es. mus. 1 D).

ESEMPIO 1

A Prélude et Introduction, b. 1

Musical score for 'Prélude et Introduction, b. 1'. The score is in G major, 3/4 time, and consists of two staves. The upper staff begins with a treble clef and a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The lower staff begins with a bass clef and the same key signature. The music starts with a *mf* dynamic. The upper staff features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the lower staff provides a rhythmic accompaniment. The piece concludes with a *p* dynamic, a *cresc.* marking, and a *ppp* dynamic, ending with a double bar line and a repeat sign.

B III.4, 2 prima di O

6 Députés

Musical score for 'III.4, 2 prima di O'. The score is in G major, 3/4 time, and consists of two staves. The upper staff is for the vocal line, and the lower staff is for the piano accompaniment. The tempo is marked 'Andante assai mosso'. The vocal line begins with the lyrics 'Si - re, Si - re, la der - niè - re heure a-t-el - le donc son -'. The piano accompaniment features a steady eighth-note pattern in the right hand and a more active bass line in the left hand. The score ends with a *p* dynamic marking.

Continuation of the musical score for 'III.4, 2 prima di O'. The vocal line continues with the lyrics '- né pour vos su - jets fla - mands?'. The piano accompaniment continues with the same rhythmic pattern. The score ends with a double bar line.

C IV, b. 1

D IV.2, Air Posa, 14 prima di D

Rodrigue

Carlos é -
(- coute ...)

Assai moderato

E V, 7 dopo M

Don Carlos parait

C'est el - le!

Infine le tre note con l'acciaccatura introducono l'ultimo duetto tra Elisabetta e Carlos, nel finale dell'opera (es. mus. 1 E).²⁰ Il loro

²⁰ Nella prima versione del duetto, scritta per la prima assoluta, le note con acciaccatura ricorrono come pedale di Si naturale al basso lungo quasi tutta la sezione in *Allegro* del numero, «J'avais fait un beau rêve», cfr. VERDI, *Don Carlos*, cit., II, pp. 608-10. Per le modifiche apportate da Verdi al duetto in occasione della ripresa scaligera nel 1884 vedi *infra*, n. 23.

amore era nato sotto il segno di una forza antagonista implacabile, forza che ora – nel momento del definitivo addio dei due potenziali amanti che invano hanno reclamato «il diritto a non subire violenza alcuna» – esige il suo pedaggio finale. Quelle tre note fatali introducono infatti il più atroce dei duetti d'amore,²¹ ove Carlos e Elisabetta, annichiliti alla fine nei ruoli fittizi della madre e del figlio, frutto del mostruoso parto del Politico, comprendono che la loro passione è stata definitivamente annientata. Essi sanno che la sconfitta è frutto non solo del matrimonio di stato, ma dell'essere stati consegnati, loro stessi e il loro destino, prima ancora che si incontrassero, nelle mani di un potere contro il quale non vi è speranza di riscatto, nemmeno nella suprema istanza etica della resistenza all'oppressione e alla violenza, che entrambi, in diversi modi, hanno tentato.

Verdi evidenzia 'narrativamente' tale sconfitta e rese partecipe lo spettatore della silente interiorità di Carlos,²² mediante una citazione musicale pregnante di significato (che il compositore introdusse nella partitura per la ripresa scaligera dell'opera del 1884, modificando la versione originale):²³ subito prima che nel duetto l'Infante intoni la frase «J'avais fait un beau rêve»/«Vago sogno m'arrisel!», e si proponga poi di divenire 'redentore' dell'oppresso popolo di Fiandra, risuona in orchestra la melodia che nel duetto dei due amanti del secondo atto corrispondeva al delirio di Carlos di fronte a Elisabetta (*Meno mosso*, «O bien perdu... Trésor sans prix»/«Perduto ben, mio sol tesoro» – es. mus. 2 A e 2 B).

²¹ Per una breve, ma assai illuminante analisi di questo e degli altri due duetti tra Elisabetta e Carlos, si veda CARL DAHLHAUS, *Drammaturgia dell'opera italiana*, in *Storia dell'opera italiana*, a cura di Lorenzo Bianconi e Giorgio Pestelli, VI: *Teorie e tecniche. Immagini e fantasmi*, Torino, EdT, 1988, pp. 141-4.

²² Per una discussione generale dei procedimenti musicali a carattere narrativo utilizzati da Verdi, cfr. LUCA ZOPPELLI, *Verdi 'narratore'. Onniscienza, timbro puro e oggetto psichico*, «Studi verdiani», VII, 1991, pp. 57-78.

²³ Si veda, per quest'ultima versione del duetto, oggi comunemente eseguita, e per quella originale scritta per la prima parigina del 1857, VERDI, *Don Carlos*, cit. II, pp. 606-18, 652-67.

ESEMPIO 2

A II.2, Duo Elisabeth-Carlos, 14 dopo B

Don Carlos *d'une voix mourante* *et courte la dernière note*

O bien per - du ... Tré - sor sans prix! Ma part de bon-heur dans la vi - - e!

B V, O

Don Carlos *ppp*

J'a - vais fait un beau rê - ve

La reminiscenza segnala che Carlos ritorna col pensiero al momento in cui di fronte a Elisabetta egli parlava tra sé in un allucinato soliloquio, preda di un'alienazione che era conseguenza della violenza subita. Al termine dell'opera l'Infante ricorda quel delirio allorché comprende che non solo non vi potrà essere alcun futuro d'amore con Elisabetta, ma che persino il suo proposito di reagire alla violenza e di guidare la ribellione delle Fiandre nasce sotto il segno del delirio e dell'impossibilità. Carlos è destinato a soccombere poiché il potere del padre/monarca, annientando Posa, ha di fatto eliminato la testa pensante del disegno politico di liberazione. Il salvataggio finale, da *deus ex machina*, dello spirito di Carlo V, il vecchio monarca che si è spogliato della sovranità, è solo un'appendice che non inganna nessuno, così lontana dal lieto fine da risultare drammaticamente neutra: il senso profondo del dramma è reso infatti manifesto dalla decisione di Filippo di consegnare il figlio all'Inquisizione dopo averlo sorpreso in colloquio con Elisabetta e di pretendere dal Sant'Uffizio «un double sacrifice», esattamente come nel finale schilleriano.

III

Se dunque in tutto il *Don Carlos* i destini individuali dei protagonisti sono preda del dispotismo totalizzante del potere, giova qui tentare di verificare ove nell'opera tale potere si riveli con maggior flagranza nei suoi portati ideologici e nelle sue contraddizioni uma-

ne, indispensabili per dar sostanza drammatica anche al più astratto dei drammi a carattere politico.

Nel *Don Carlos* vi sono soprattutto due numeri musicali ove i temi politici dell'intreccio si concretizzano in un dialogo ricco di sottintesi ideologici e concettuali, ed entrambi i numeri derivano strettamente dalla fonte schilleriana: mi riferisco, ovviamente, al duetto tra Posa e Filippo II che conclude il secondo atto e che Verdi rielaborò in più riprese sino all'ultimo rifacimento dell'opera, la versione italiana in cinque atti approntata per la ripresa modenese del 1886,²⁴ e al duetto tra il monarca e il Grande Inquisitore del quarto atto. Il primo duetto rappresenta un tentativo particolarmente arduo di dare veste musicale ad un dialogo che in Schiller vede contrapposti gli ideali politici del liberalismo illuminista (incarnato da Posa) e dell'assolutismo monarchico (rappresentato da Filippo), sullo sfondo della sollevazione antispagnola delle Fiandre. Mentre il confronto tra il Re e il Grande Inquisitore va al cuore di uno dei grandi nuclei ideali della vicenda: la natura morale e politica della sovranità assoluta, e la sostanza dominatrice e oppressiva del suo esercizio del potere. Vale dunque soffermarsi sulla realizzazione drammatico-musicale di tale confronto.

Nell'opera verdiana il testo del duetto tra Filippo e il Grande Inquisitore presenta una notevole quantità di prestiti lessicali e di libere parafrasi di molte battute del dialogo originale. Vi è però una differenza sostanziale nell'organizzazione drammatica dei due colloqui: nel libretto il diverbio tra i rappresentanti dei due poteri in temporaneo conflitto ha luogo prima dell'uccisione di Posa, che in quel dialogo viene di fatto sancita, mentre nel dramma di parola il confronto avviene dopo l'assassinio di Rodrigo, nella decima scena dell'ultimo atto. Così facendo Verdi e i suoi librettisti hanno voluto che la morte di Posa e la sconfitta del suo progetto politico divenissero il vero climax del dramma. In Schiller, invece, essi sono solo il prologo della vera catastrofe, che si realizza nel momento in cui il dispotismo politico annienta anche i legami di sangue e Filippo consegna il figlio al boia con la glaciale battuta finale, rivolta

²⁴ Cfr. DAVID ROSEN, *Le quattro stesure del duetto Filippo-Posa*, in *Atti del II Congresso*, cit., pp. 368-88.

al Grande Inquisitore: «Cardinale! Io ho fatto il mio dovere, adesso fate il vostro».

Tale mutamento di prospettiva drammatica determina anche un'alterazione del libretto rispetto alla fonte per un aspetto cruciale della struttura del dialogo: in Schiller la prima parte del confronto riguarda la diversa interpretazione politica che monarca e Inquisitore danno dell'assassinio di Posa e nella seconda parte Filippo chiede di fatto l'autorizzazione del potere religioso all'esecuzione del figlio. Invece nell'opera verdiana la sequenza è rovesciata: la prima parte del duetto riassume quella schilleriana dedicata al destino dell'Infante e nella seconda l'Inquisitore chiede al Re la testa di Rodrigo, scatenando un teso confronto, dal quale Filippo esce sconfitto. Il testo librettistico – nell'originale francese versificato in distici rimati di alessandrini, e nella traduzione ritmica in italiano di De Lauzières in settenari doppi, come d'uso – è realizzato da Verdi in guisa di dialogo musicale che tende a riprodurre la continuità temporale propria del teatro di parola. Ad esempio, esso si apparenta formalmente al duetto Sparafucile-Rigoletto «Quel vecchio maledivami!», ove la 'solita forma' viene deliberatamente ignorata a favore di una continuità dialogica priva di iati.²⁵

Come ho riassunto nella Tavola I (cfr. pp. 56-7), Verdi suddivide il duetto in sette sezioni, ognuna delle quali corrisponde ad una tappa del contrapposto drammatico che oppone Filippo II all'Inquisitore. Formalmente la prima sezione è un 'parlante melodico' il cui tema orchestrale ritorna nell'ultima sezione, mentre gli altri segmenti del duetto si caratterizzano per la progressiva accelerazione del metronomo e per l'intensificarsi della concitazione del diverbio, che tocca il suo culmine nella sezione E, ove l'Inquisitore minaccia direttamente il sovrano in un'ascesa della linea vocale dal *si bemolle* grave al *fa* del registro acuto, segnando il punto di non ritorno del confronto drammatico. La struttura del duetto è costituita da segmenti che si dispongono secondo una forma ad arco

²⁵ Il duetto Filippo-Grande Inquisitore – data la sua natura di confronto musicale imperniato sul diverbio politico tra due poteri in conflitto – ha come archetipo il dialogo tra Licinio e Il Sommo Sacerdote nel terzo atto della *Vestale* di Spontini («Pontife de nos dieux»), ove il generale romano si oppone all'esecuzione sacrificale di Julia voluta dalla casta sacerdotale.

TAVOLA I
Giuseppe Verdi, *Don Carlos* IV, 2, duetto Filippo Il-Grande Inquisitore

Sezioni	Tempo musicale Tonalità Condotta vocale	Sviluppo del confronto drammatico
A «Le Grand Inquisiteur!» / «Il Grande Inquisiteur!»	<i>Largo</i> fa → Fa Parlante melodico	Filippo, combattuto tra etica e ragion di stato, cerca nell'Inquisitore l'avvallo morale all'esecuzione del figlio Carlos. L'Inquisitore lo sprona a dar corso alla condanna, in nome della difesa della sovranità.
B «C'est donc moi» / «Allora son io»	<i>Allegro moderato</i> mi → modulante → do ⁷ , V di → Fa Arioso 'con la parte'	L'Inquisitore indica in Posa (e non in Carlos) la vera mente del disegno sovversivo e accusa Filippo di proteggerlo.
C «Pour traverser les jours» / «Per traversare i dì dolenti»	<i>Largo</i> Fa → La ^b Parlante melodico, poi recitativo	Il sovrano si giustifica dicendo di aver solo cercato l'amicizia del Marchese di Posa. L'ecclesiastico lo accusa di tradimento del concetto stesso di sovranità...
D «L'esprit des novateurs» / «Le idee dei novator»	<i>Allegro agitato mosso</i> Mi ^b → modulante Arioso 'con la parte', poi parlante melodico	... e insinua che Filippo sia sensibile alle idee liberali dei suoi avversari. Quindi, con tono mellifluo, lo invita a pentirsi e a riconciliarsi con la Chiesa, vera garante dell'assolutismo regio, e gli chiede di consegnare Posa al boia. Filippo rifiuta con veemenza.

Sezioni	Tempo musicale Tonalità Condotta vocale	Sviluppo del confronto drammatico
E «O Roi, si je n'étais» / «O re, se non foss'io»	<i>Un peu plus animé</i> La ⁷ /Re ^b → modulante → mi ⁷ , V di → la Arioso 'con la parte', poi recitativo	L'Inquisitore furibondo minaccia il monarca. Filippo lo zittisce.
F «J'avais donné deux Rois» / «Dato ho finor due regi»	<i>Un peu plus ritenuto</i> la → do ⁷ , V di → fa Arioso	Il vegliardo accusa il sovrano di voler distruggere l'edificio del suo stesso regno, fondato sul dominio repressivo e sulla fede religiosa.
A' «Mon père, que la paix redescende entre nous» / «Mio padre, che la pace tra noi alberghi ancor»	<i>Largo</i> fa → Fa Parlante melodico	Filippo capitola: propone all'Inquisitore che tra loro «la pace alberghi ancor»; quindi, ormai solo, inveisce impotente contro la subordinazione della corona all'Inquisizione.

che inizia e termina con due sezioni tematicamente analoghe. In esse vengono impiegate in modo differenziato tre tecniche di scrittura: l'arioso ove la compagine strumentale quasi sempre raddoppia la melodia vocale, il parlante melodico e il recitativo accompagnato (vedi la seconda colonna della Tavola I). Il tutto risulta particolarmente efficace onde evidenziare musicalmente il divenire dello scontro che oppone i due alleati/avversari, scontro nel quale il grande Inquisitore è lo specchio ove si riflette l'impotenza morale e la mistificazione politica dell'agire di Filippo II e, quindi, metaforicamente, dello stesso potere assolutistico.²⁶

All'inizio del duetto Verdi sottolinea come il conflitto nasca dalla contraddizione tra l'incertezza con cui Filippo esercita il proprio dominio in difesa dei presupposti politici e ideologici che costituiscono il fondamento del suo potere, e la pretesa da parte del Grande Inquisitore che tale dominio venga esercitato senza tentennamenti, pena la dissoluzione stessa del concetto di sovranità assolutista da parte della forza innovatrice delle tendenze politiche di stampo liberale. Il duetto inizia infatti con l'icona sonora della sovranità:

²⁶ I tre procedimenti compositivi utilizzati si possono così sommariamente descrivere: 1) la voce intona un arioso, quasi sempre sostenuta melodicamente dall'orchestra all'unisono o all'ottava (arioso 'con la parte'); 2) la voce o le voci declamano il testo, spesso su note ribattute, e l'orchestra intona una melodia basata su moduli motivici ricorrenti ('parlante melodico'); 3) le voci declamano brevi passi del testo e l'orchestra le sostiene con tremoli o con brevi ostinati mantenendo il regolare andamento metronomico (recitativo accompagnato 'in tempo'). Tale pluralità di tecniche di intonazione del dialogo sono funzionali a sottolineare la *varietas* di argomentazioni e di temi che i due personaggi dibattono animosamente nel loro colloquio e la diversità del rapporto di forza che tra loro si manifesta: ad esempio Verdi riserva l'uso dell'arioso 'con la parte' soprattutto ai due interventi più significativi del Grande Inquisitore («C'est donc moi»/«Allora son io» e «L'esprit des novateurs»/«Le idee dei novatori», sezioni B e D della Tavola I), ove egli incalza Filippo al fine di ottenere la consegna di Posa all'Inquisizione. Tali sezioni spiccano con particolare veemenza sia grazie al raddoppio da parte dell'orchestra della melodia intonata dalla voce, sia grazie al contrasto di tale scrittura con il 'parlante melodico' utilizzato nelle due sezioni che precedono le citate *tirades* del vegliardo nel corso del dialogo (lettere A e C nella Tavola). In altri casi l'uso differenziato di tali tecniche è funzionale a dare risalto alle singole battute dei due protagonisti: ad esempio nella sezione E del duetto, la minaccia imperiosa dell'Inquisitore al Re («O Roi, si je n'étais»/«O re, se non foss'io») è intonata in un arioso 'con la parte', mentre la risposta furente del sovrano («Prêtre, j'ai trop souffert ton orgueil criminel!»/«Frate! troppo soffrii il tuo parlar crudel!») e la successiva replica dell'ecclesiastico («Pourquoi l'évoquiez vous»/«Perché evocar allor») sono intonate in un andamento recitativo sorretto dal tremolo degli archi su una linea discendente cromatica dei bassi che dall'accordo di Si bemolle minore approda a quello di Mi maggiore.

ESEMPIO 3

IV.1, Scène. Le Roi et l'Inquisiteur, 14 prima di A

Le comte de Lerme *Le Grand Inquisiteur (aveugle, 90 ans) entrant appuyé sur deux Dominicains*

Le Grand Inquisi - teur!

Largo $\text{♩} = 56$

Le Grand Inquisiteur

Philippe

Suis-je devant le Roi? Oui, j'ai recours à vous mon père, éclairez-moi

Di primo acchito tale segnale musicale – in questo punto della partitura privo dell'usuale acciaccatura, segno di una perdita di forza del suo significato figurale – sembra connotare l'ambiente regio ove si svolgerà il colloquio. Dopo l'annuncio del Conte di Lerma «Le Grand Inquisiteur!» (cfr. es. mus. 3, seconda battuta), risulta invece chiaro che esso si associa all'entrata dell'ecclesiastico, custode della sovranità ora minacciata dal moto independentista delle Fiandre, e indica occultamente che il rapporto di forza tra i due alleati è qui a favore dell'autorità religiosa: dalla terza battuta, i tre accordi che incarnano il potere sovrano risultano simbolicamente indeboliti dalla disposizione in levare e dalle appoggiature e paiono sostenuti e nel

contempo minacciati dal tema nel registro grave – esposto da fagotti, controfagotti, violoncelli e contrabbassi – che rappresenta il Grande Inquisitore. La chiara metafora sonora fa corrispondere alla vecchiezza e alle movenze lente e ieratiche del vegliardo, cariche però di forza trattenuta, una linea melodica vischiosa, solenne e cupa, che pare serpeggiare insidiosa nei meandri dell'orchestra. Annunciata da quel tema, in tutto il duetto l'implacabile determinazione dell'Inquisitore trae la propria forza dalla sostanziale ambiguità politica e personale del monarca.

Nella prima parte del dialogo Filippo cerca infatti un avvallo morale alla decisione, apparentemente tutta politica, di far giustiziare il figlio, ma tale volontà deriva anche da un inconfessato sentimento personale: la divorante gelosia, tramutatasi in odio, per l'amore che unisce Carlos ad Elisabetta. Nella seconda parte del duetto, invece, Filippo è costretto a giustificare la propria indecisione a colpire in Posa il più importante esponente della fazione politica favorevole all'indipendenza delle Fiandre. Per difendersi il sovrano invoca come ragione della sua titubanza il presunto vincolo di amicizia con il Marchese, amicizia che però – come mostra lo scambio di battute alla fine del duetto fra Posa e Filippo del secondo atto dell'opera – egli stesso aveva tentato ambigualmente di utilizzare ai propri fini, onde indurre Rodrigo a spiare le mosse di Carlos ed Elisabetta. L'Inquisitore ha quindi buon gioco nel rammentare al Re che il vero cervello della sedizione liberale è Posa, non l'Infante, e nel riscontrare che la contraddizione nella quale si dibatte il monarca – voler condannare per vendetta il figlio, avversario politicamente imbelles, e salvare il più importante avversario politico, tentando di cooptarlo ai vertici del potere della corte – indica un venir meno agli obblighi politici della sovranità assoluta che egli incarna.

La resa di Filippo al Grande Inquisitore non è quindi una resa ad un potere subdolo e crudele, che il Re tenta invano di ostacolare, ma rappresenta l'esito di uno scontro con un potere pari ed alleato al proprio (e infatti in Schiller l'Inquisitore rinfaccia a Filippo le «centomila vittime» da lui consegnate al boia), che è assai più determinato e coerente nel perseguire i propri fini proprio perché, con la gelida oggettività di tutte le burocrazie oppressive, si sottrae all'ambiguità della sovranità assoluta rappresentata dal solo monarca, nel quale gli elementi politici e i sentimenti personali coesistono in un'ineliminabile

doppiezza. Tale doppiezza – a differenza di quanto accade per il Wallenstein della tarda trilogia schilleriana – in Filippo II non diviene mai vera contraddizione interiore tra la ‘necessità’ del dispotismo politico e l’imperativo etico che quel dispotismo rifiuta. Il sovrano, però, non assurge mai – nemmeno nel compianto che intona sul cadavere di Posa da lui stesso fatto assassinare, pagina che poi Verdi eliminò dall’opera²⁷ – alla grandezza tragica dell’eroe negativo.

IV

Dall’inizio alla fine del *Don Carlos* la forza del dominio regio che determina il destino dei singoli individui rimane sostanzialmente immutata, tanto che immutata, pervadente, vittoriosa ne risulta l’icona sonora. È in ragione di tale tragica permanenza che sovente nell’opera i personaggi che non rappresentano il dominio del potere assoluto paiono in un certo senso non agire, ma essere agiti dalle circostanze, e muoversi in una specie di spirale che implacabile sembra rendere ambigui e senza senso ogni motivazione e ogni sentimento. Ciò avviene non tanto perché siano incerti i singoli caratteri, ma perché il sospetto, la dissimulazione e l’inganno, che sono aspetti connaturati alla prassi politica dedita all’oppressione, generano nell’agire soggettivo e nell’interiorità del singolo un senso di incertezza, di ambiguità e di ammutolito timore.²⁸

Vi è un numero musicale del terzo atto, il duetto fra Eboli e Carlos che sfocia poi in un terzetto per l’intervento di Posa («À minuit, aux jardins de la Reine»/«A mezzanotte – ai giardin della regina»), ove incertezza, ambiguità e fraintendimento sono espressi con una forza drammatica e musicale stupefacenti. L’episodio inizia con l’Infante solo in scena che, dopo aver ricevuto un biglietto per un appuntamento notturno che egli crede gli sia stato recapitato da Eli-

²⁷ Cfr. DAVID ROSEN, *The Operatic Origins of Verdi's «Lacrymosa»*, «Studi Verdiani», v, 1988-89, pp. 65-84.

²⁸ Per un’analisi dei rapporti che nel *Don Carlos* si instaurano tra la sfera pubblica ove si dispiega l’oppressione del dispotismo politico, e la dimensione interiore dei personaggi che quella violenza subiscono, dimensione che Verdi esplicita sottilmente mediante procedimenti compositivi a carattere ‘narrativo’, si veda LUCA ZOPPELLI, «Don Carlo», *cerimonia e silenzio*, in *Giuseppe Verdi, «Don Carlo»*, programma di sala, Venezia, Teatro La Fenice, 1995, pp. 175-83.

sabetta, si avvia ebbro d'amore all'incontro. Gli si presenta Eboli velata, egli la scambia per Elisabetta e le dichiara il proprio amore. Eboli non capisce il fraintendimento sino a quando non si scopre il viso e Carlos non indietreggia ammutolito dalla sorpresa, la principessa cerca allora di accattivarsi l'Infante, rivelandogli che il Re e Posa tramano contro di lui. Carlos rimane interdetto alla rivelazione del possibile tradimento dell'amico; quindi, alla profferta d'amore di Eboli, risponde invitandola a dimenticare quell'incontro («Nous avons fait tous deux un rêve étrange»/«Noi facemmo ambedue un sogno strano»). Eboli, ferita, comprende che le parole d'amore di Carlos erano in effetti indirizzate alla regina e che quindi egli ne è innamorato. In quel momento irrompe Posa, il quale, conscio del pericolo, cerca di far credere a Eboli che Carlos sia in preda al delirio; ma la donna minaccia di vendicarsi dell'Infante, lasciando misteriosamente intendere di possedere un grande, ignoto potere, che le deriva dal fatto di essere l'amante segreta di Filippo. Qui ha inizio il Cantabile del terzetto, «Redoutez tout de ma furie!»/«Al mio furor sfuggite invano», ove Eboli ripete la sua oscura minaccia, Posa le chiede di rivelare quali siano i suoi vindici propositi, Carlos si dispera per aver rivelato il suo segreto sentimento per Elisabetta. A questo punto dell'azione ogni personaggio è solo con se stesso e canta i propri divergenti affetti (come avviene per tradizione in molti concertati dell'opera italiana e francese). In aggiunta però i tre protagonisti paiono aver addirittura smarrito il senso di ciò che accade, sia che minaccino con furore la vendetta, sia che la temano.

Estrema è la divaricazione del profilo melodico delle singole voci, che intonano melodie diversissime: Eboli inanella frasi in sedicesimi, Posa esordisce con una sinuosa frase lirica, per contrarre poi il canto in segmenti più brevi e irregolari, Carlos dispiega una melodia dall'ampia campata nel registro medio-acuto, attorno alla quale le altre due voci paiono ruotare come su un asse sghembo. Verdi tratta la polifonia delle tre linee melodiche riuscendo a intrecciarle e nel contempo a distanziarle nello spazio sonoro, e rendendo così metaforicamente nel contrappunto la distanza abissale che divide i tre protagonisti: Eboli persa nel suo cupo anelito di vendetta, Carlos sovrastato dal fardello spietato delle conseguenze della propria rivelazione, Posa impotente di fronte all'imminente tracollo del proprio ideale politico.

Dopo il tempo di mezzo del terzetto («Et mois qui tremblais»/«Ed io che tremava»), nel quale Posa minaccia di uccidere Eboli, per poi desistere, conscio di aver trovato un altro mezzo per salvare Carlos e il progetto di liberazione delle Fiandre, inizia la cabaletta, priva di ripresa («Malheur sur toi, fils adultère»/«Trema per te, falso figliuolo»), dal soverchiante impeto ritmico. Tale furore non proietta in alcun futuro né l'azione, né il destino dei personaggi: l'energia dinamica della musica rappresenta implacabile l'autonomo procedere di atti e intenzioni in cui, a quel punto del dramma, tutti e tre i protagonisti si sono smarriti. Ma proprio ora che appare certa la vendetta di Filippo II, che priverà l'insurrezione fiamminga del proprio riferimento dinastico, ha luogo inaspettata la peripezia, «il mutare le cose nel loro contrario»: come già in Schiller – benché nel dramma originale l'evento sia diversamente realizzato rispetto al libretto – Posa decide di mettere in atto il proprio sacrificio personale. Nella coda del terzetto («Carlos! Si vous avez quelque importante lettre...» / «Carlo! Se mai su te fogli importanti serbi...»), quando Eboli è uscita di scena, Rodrigo si fa consegnare da Carlos alcune lettere indirizzate agli insorti in Fiandra e lascia poi credere di averle egli stesso vergate e di aver così tradito il Re, complottando con gli indipendentisti fiamminghi: in tal modo discolpa l'Infante, che altrimenti sarebbe certamente caduto vittima della macchina repressiva règia.

Con il suo sacrificio Posa taglia il nodo gordiano dell'insanabile contraddizione tra le necessità dell'agire politico e la libertà eticamente determinata del «poter volere» dell'individuo: egli sceglie una sintesi estrema che sacrifica la propria vita per preservare sia il proprio progetto ideale, sia l'amico Carlos. La decisione di Posa è quindi una decisione supremamente politica: essa salva il possibile futuro sovrano delle Fiandre e con esso la possibilità dell'indipendenza dalla Spagna, ma nel contempo supera il limite invalicabile della politica perché elude ogni mediazione, ogni 'necessità'. Posa getta così la propria vita in pasto alla macchina sacrificale del dispotismo, riconciliando a prezzo della propria esistenza la scissione fatale tra agire politico ed etica.²⁹ Nel dramma di Schiller e nell'opera di Verdi

²⁹ La volontà di superare tale sostanziale contraddizione è chiaramente espressa da Posa in una battuta che egli indirizza ad Elisabetta nel quarto atto del dramma originale, laddove si augura che l'Infante «Trasformi in realtà il nostro sogno, quel sogno generoso di uno

la fine di Posa rappresenta l'estremo sacrificio dell'eroe, sacrificio scaturito da una libera scelta morale, che sancisce l'essenza tragica del suo destino.³⁰

V

Alla fine della vicenda del *Don Carlos* – dominata da un opprimente, continuo rovesciarsi dei destini individuali nella morsa del dominio politico – solo il sentimento dell'amicizia che legava Posa e Carlos pare dunque additare una speranza al futuro, mentre l'amore di quest'ultimo e di Elisabetta s'inabissa nella negazione assoluta del mutuo, inevitabile sacrificio.

L'amicizia tra Rodrigo e l'Infante nel *Don Carlos* schilleriano appare velata fino all'ultimo dal sospetto della strumentalizzazione del vincolo dell'amicizia da parte di Posa, al fine di realizzare la propria palingenesi liberale. In Verdi, invece, s'invola pura oltre le sbarre del carcere ove il Marchese cade assassinato. Ma proprio per intenderlo nella sua essenza, va sottolineato come nell'incontro dialettico tra due personalità opposte e speculari tale legame d'amicizia assuma anch'esso un significato politico. Come nel dramma di Schiller, Posa è personaggio che in tutta l'opera incarna l'essenza dell'*homo politicus*, con grande dedizione all'ideale e subordina i mezzi della propria azione ai fini che si propone di raggiungere; tuttavia, nel momento supremo non esita a sacrificare se stesso per salvare l'Infante. Carlos, al contrario, rappresenta in positivo la figura tipicamente schilleriana della 'anima bella' che se stessa dedica senza compromessi ad un fine nobile e contemporaneamente – in negativo – l'incarnazione di quell'estremismo politico che nella propria velleità non può che far fallire la rivoluzione cui anela e che in lui è il frutto dell'inesausta lotta 'edipica' contro il padre. Egli quindi in ultima

stato nuovo, frutto divino dell'amicizia [...] ditegli ancora [a Carlos] che la sua anima è l'urna cui affido la felicità del genere umano», SCHILLER, *Don Carlos*, IV.21, p. 322.

³⁰ «Per il sublime dell'azione si richiede che in un uomo non solo la sofferenza non abbia alcuna influenza sulla sua natura morale, ma che al contrario sia opera del suo carattere morale. Questo può avvenire [...] indirettamente, e secondo le leggi della libertà, quand'egli *scelga* la sofferenza in considerazione di un qualche dovere. In questo caso l'idea del dovere lo induce ad agire in quanto *causa*, e la sua sofferenza risulta *un'azione volontaria*», SCHILLER, *Über das Pathetische*, «Neue Thalia», 2-3, 1793, trad. it. in *Del sublime...*, cit., pp 39-63: 54.

istanza non sa rendere autonomo il proprio agire politico dalle pulsioni e dalle passioni, e confonde così il riscatto personale con il riscatto collettivo dall'oppressione.

Dunque i due uomini sono l'uno il contrario dell'altro, ma sono anche uno indispensabile all'altro. Il disegno politico di Posa si basa su una rottura dinastica che favorisca l'indipendenza dei Paesi Bassi e assegni un ruolo centrale alla figura dell'Infante. Quest'ultimo non può superare l'impotenza nevrotica del proprio anelito libertario senza l'aiuto di Posa. Da tale situazione nasce un'amicizia intrisa di motivi politici, che non si dissolve nell'ambiguità e nella confusione dei mezzi e dei fini: il sentimento interiore che lega i due protagonisti è più forte della strumentalizzazione ideologica messa in atto da Posa e del cieco egoismo, proteso alla distruzione del padre, che muove Carlos.

L'amicizia tra i due personaggi conosce quindi nel corso di tutta l'opera una propria particolare peripezia, un proprio destino, che si interseca con gli eventi, ma che nel contempo pare seguire un itinerario drammatico in parte autonomo, segnato e riassunto dalle quattro apparizioni del cosiddetto 'tema dell'amicizia'. Dapprima esso costituisce la cabaletta «Dieu, tu semas dans nos âmes» / «Dio che nell'alma infondere» del duetto tra Posa e Carlos del secondo atto (es. mus. 4 A), e al suo apparire segna il mutuo incontro di due spiriti che sono diversi e consentanei ad un tempo: Rodrigo che attrae a sé l'Infante e lo designa all'attuazione del suo ideale politico, Carlos che in Posa trova conforto all'anima desolata, tanto da rivelerli l'amore segreto e impossibile per Elisabetta.

Il tema dell'amicizia ricompare una seconda volta in forma strumentale nella già ricordata coda del terzetto tra Eboli, Posa e Carlos nell'atto III dell'opera, dopo che Rodrigo, rimasto solo con l'Infante, gli chiede di consegnarli i documenti che comprovano i suoi contatti con gli insorti delle Fiandre (es. mus. 4 B). Qui il tema illustra la fiducia disinteressata ed istintiva di Carlos, che accetta la proposta dell'amico, vincendo il sospetto, insinuato dal racconto di Eboli, che Posa possa essere nascostamente legato a Filippo, e nel contempo sottolinea il sacrificio estremo che Posa ha ormai progettato per la salvezza dell'Infante.

Al suo terzo apparire il tema segna la crisi più profonda dell'amicizia tra i due protagonisti: esso infatti compare in un momento

cruciale, in quel 'sonoro silenzio' che segna, nel Finale centrale dell'opera, l'atto di Posa che disarmo Carlos. Intrecciato all'icona sonora del dominio (le tre note ribattute con acciaccatura), il tema dell'amicizia risuona inerme e svela come Carlos d'improvviso veda con orrore Rodrigo farsi ai suoi occhi alfiere della macchina onnipotente del dispotismo politico che egli aveva con tanta energia combattuto (es. mus. 4 C). Ma, a dispetto dell'apparente doppiezza, il gesto di Posa è un gesto politico *par excellence*, laddove impedisce che l'estremismo dell'Infante pregiudichi senza alcuna via d'uscita una strategia che evita lo scontro aperto qualora non vi sia una reale possibilità di successo.

Infine, ultima peripezia del sentimento, il tema riappare nell'orchestra in corrispondenza delle parole di Posa morente indirizzate nel carcere a Carlos: «Carlos, souviens-toi! Oui, tu devais régner et moi mourir pour toi!» (es. mus. 4 D). Tali parole sigillano una de-

ESEMPIO 4

A I.2, Scène et Duo, 11 prima di O

Don Carlos *p* 3 3 3 3 3

Rodrigo Dieu, — tu se - mas dans nos â - - - mes un ray - on — des — mê-mes — flam(-mes) —

B III.3, 1 prima di N

Don Carlos je me li - vre à

Rodrigue mon Car - los mer -

toi!

- ci!

N Come prima [Allegro assai moderato ♩ = 84]

ff

C III.3, V

Élisabeth Carlos *(Carlos remet son épée à Rodrigue, qui s'incline en la présentant au Roi.)*

pp *pp*

O ciel! Toi, Ro - dri - gue!

D III.3, 1 prima di N

Don Carlos je me li - vre à
Rodrigue mon Car - los mer -

toi!

- ci!

N Come prima [Allegro assai moderato ♩ = 84]

ff

vozione amicale ed un sogno politico che, con il sacrificio della vita, Posa ha definitivamente consegnato a Carlos, e idealmente a tutti gli oppressi, nella speranza di un riscatto che superi le doppiezze e i compromessi, che fino a quel fatale sacrificio erano risultati necessari all'agire politico del Marchese.

Nel rivendicare la forza del vincolo dell'amicizia contro qualsiasi violenza, Verdi nel suo *Don Carlos* riprende un concetto dell'etica e della metafisica schilleriana, che considera amicizia e amore il fondamento del vincolo profondo che unisce gli uomini e permette lo-

ro di aspirare ad una superiore comunanza spirituale. Come si legge nella poesia *L'amicizia*: «Nel volto dell'amico questa terra così bella si dipinge più bella ancora, il cielo si riflette più limpido ed incantevole».³¹ Il sentimento di solidarietà amicale aiuta l'individuo a scoprire in sé la propria umanità e ad indirizzare eticamente verso il bene il proprio mondo spirituale, istanza che rappresenta uno degli imperativi supremi di quell'idealismo umanistico che permea tutta la riflessione filosofica schilleriana.

Così – in un'opera che pone al proprio centro in modo tanto radicale il tema del dominio del Politico sul singolo individuo e della sofferenza che detto dominio può produrre – l'amicizia appare ancora un sentimento vivo per l'uomo dopo la catastrofe, nel doppio sigillo della speranza e del possibile destino. E forse, nella sua forza solidaristica, racchiude anche un'utopia politica per il domani: l'utopia della comunità che per ogni suo membro «reclama il diritto a non subire violenza alcuna».

³¹ Cfr. LUIGI PAREYSON, *Etica ed estetica in Schiller*, Milano, Mursia, 1983, p. 18.