

GIUSEPPE VERDI

DON CARLOS

Versione francese

Don Carlos è la più ricca, la più ambiziosa e, nella versione originaria, la più lunga fra le opere di Verdi. Il dramma di Schiller fu proposto per la prima volta a Verdi come soggetto di un'opera nel 1850, dall'Opéra di Parigi, nella fase iniziale di quelle trattative che condussero alla fine alla commissione de *I Vespri Siciliani* (1855).

A quel tempo egli rifiutò l'idea. La accettò nel 1865, quando il nuovo direttore dell'Opéra, Auguste Perrin, lo invitò a comporre un'opera che sarebbe stata lo spettacolo principale che l'Opéra avrebbe presentato in occasione dell'Esposizione Universale della 1867, voluta da Napoleone III. Verdi era da molto tempo insoddisfatto delle condizioni in cui versava l'opera in Italia, condizioni avverse alla produzione di lavori seri quali egli desiderava scrivere.

La prima rappresentazione de *La Traviata* (1853) non aveva avuto successo ed il compositore la ritirò per più di un anno. Fu possibile rappresentare *I Vespri* in Italia solamente dopo che ne fu smorzato il fervore politico con una traduzione che vi eliminò parole scottanti come "libertà".

L'austero e nobile *Simon Boccanegra* (1857), l'opera più personale di Verdi e forse la sua più bella, non era stata apprezzata né molto eseguita. *Un Ballo in Maschera* (1859) era stato osteggiato dai censori del Regno di Napoli, città per la quale era stato commissionato, ed era stato rappresentato a Roma solo dopo che il protagonista era stato degradato da re storicamente esistito ad immaginario governatore di provincia.

La Forza del Destino (1862), composta per Pietroburgo, era stata aspramente criticata dopo poche rappresentazioni in Italia a causa della sua tetra conclusione.

Inoltre alla sua prima rappresentazione italiana, a Roma, l'opera, rimaneggiata dalla censura, presentava un libretto pieno di decoro, quasi goffo, assai lontano da quella crudeltà di toni che era propria del dramma spagnolo su cui era basata l'opera, e che maggiormente aveva attirato

Verdi.

Parigi offriva una libertà d'azione più ampia. Non era soltanto un polo d'attrazione finanziario per i compositori del diciannovesimo secolo - Donizetti, Bellini, Wagner, Verdi - per quanto le generose remunerazioni che la città offriva costituissero certamente una parte della sua attrattiva: Berlioz viveva da molto tempo dei guadagni derivanti dal *Benvenuto Cellini* (1838), benché fosse stato tolto dalle scene dopo tre sole esecuzioni; opere di successo avevano repliche assicurate per lungo tempo e frequenti riprese.

Parigi, oltre a tutto ciò, significava un'opera con una compagnia stabile, stipendiata, con cantanti molto preparati, una grande orchestra con coro, lunghi periodi di prove, e risorse sceniche senza pari. Era un luogo, così sembrava, dove un grand-opera poteva essere allestito in maniera convenientemente grandiosa.

Vi erano anche punti a sfavore. Essendo praticamente un dipartimento governativo, l'Opéra era gestita in modo burocratico, il che mentre da una parte consentiva di disporre di un apparato efficiente per ciò che riguardava i problemi tecnici ed organizzativi riguardanti l'allestimento e la rappresentazione di un grand-opera (accurati programmi di prove, copisti efficienti, strutture sceniche ben attrezzate, ecc.) dall'altra tendeva a distruggere quel che Verdi descriveva come il semplice, ingenuo entusiasmo per il lavoro in questione.

Le rappresentazioni italiane, messe su in una settimana o due, talvolta, affermava, possedevano più vita e calore dei grandiosi spettacoli dell'Opéra, con prove ripetute per mesi interi, durante le quali (come sua moglie Giuseppina scrisse in una lettera) ventiquattro ore potevano essere passate a discutere se fosse più efficace per la prima donna sollevare un dito o l'intera mano.

Vi era sempre il pericolo che l'opera fosse modificata dalla committenza. Alla rappresentazione parigina di *Macbeth*, nel 1865, Leon Carvalho, direttore della Teatro Lirico, introdusse idee sue personali - una divisione in cinque atti, il brindisi ripreso da Macduff - contrariamente all'espresso divieto del compositore che era assente.

Inoltre i cantanti di Parigi, anche a livello di prime donne, erano persone particolarmente permalose e capricciose.

La pazzia di Donizetti, si diceva, era dovuta alle sofferenze patite durante l'allestimento di *Don Sébastien* all'Opéra: tra le altre cose, la prima donna si sarebbe rifiutata di rimanere in scena ad ascoltare in silenzio la

cavatina cantata fuori scena dal baritono. (In realtà, la mente e la salute del compositore erano già minate).

E Verdi, in seguito, lasciò disgustato le prove del *Don Carlos* quando vide la principessa di Eboli, Pauline Gueymard, accompagnare con smorfie i movimenti di scena di Elisabetta (Marie Sass). Il fatto è che Verdi, nel 1865, affrontò *Don Carlos* come una sfida, cui rispondere ad occhi bene aperti.

Come minimo, egli sperava di ottenere il successo in quella stessa città dove lo aveva ottenuto Meyerbeer. Inoltre, sperava di servirsi di tutti i mezzi e di tutte le attrezzature dell'Opèra di Parigi al fine di creare un lavoro più nobile e più serio di quelli di Meyerbeer.

INTERPRETI DELLA RAPPRESENTAZIONE INAUGURALE



La famosa battuta di Wagner "effetti senza cause" si riferiva al grande spettacolo *Il Profeta* di Meyerbeer, un'opera che doveva il suo successo più che altro ad un'alba ottenuta con mezzi elettrici, ad un balletto su pattini a rotelle, ad una banda di sassofoni sulla scena, e, alla fine, all'esplosione di un palazzo.

Il *Rienzi* di Wagner (che lasciò la sua impronta sul *Profeta*) è un'opera di effetti con cause. Wagner scrisse: "Il grand-opera con tutto il suo splendore scenico e musicale, i suoi effetti veementi e massicci, era il mio obiettivo (ma) la materia stessa mi riempiva di entusiasmo e non tralasciai nulla che non fosse da ascrivere a codesto entusiasmo".

Verdi, come dimostrano le sue lettere, aveva il medesimo obiettivo - anche lui insisteva sugli effetti assai spettacolari - e manteneva inoltre il medesimo proposito di servirsi unicamente di argomenti che suscitassero il suo entusiasmo.

Meyerbeer era morto nel 1864. La sua ultima opera *L' Africana*, fu rappresentata la prima volta all'Opèra nel 1865. Perrin aveva bisogno di un nuovo spettacolo per l' Esposizione del 1867. Dopo l'insuccesso del *Tannhauser* nel 1861, difficilmente si sarebbe rivolto a Wagner. Mandò a Verdi un libretto, *Judith*, che Scribe aveva scritto per Meyerbeer, ma Verdi lo rifiutò: laddove la biblica Judith è sublime, quella di Scribe era nelle parole di Verdi:

"Una giovane fanciulla, come tante altre, innamorata del suo Manesses..... Poi, gli argomenti mi sembrano, in generale, forzati, e non ho trovato nulla che possa essere veramente grande ed originale..... Se devo scrivere un giorno per l'Opèra lo farò solamente con un poema che mi dia soddisfazione, e soprattutto che m'impressioni fortemente".

Il suo editore francese, Leon Escudier, gli propose *Re Lear* e *Cleopatra*. Ma Verdi replicò:

"Scherzate?! Scrivere all'Opèra!!! Credete voi che non ci possa essere proprio nissun pericolo per i miei occhi dopo quanto è successo due anni fa alle prove dei Vespri?

Scrivere ora all'Opèra come quella bagatella di precedenza di M.me Meyerbeer che sciorina spille, tabacchiere, braccialetti, medaglioni, bastoni di comando, ecc.!..... Che affare! Anche l'arte si fa Banca, e bisogna esser milionari, sine qua non v'è successo!

Ma mettiamo a parte questi intrigucci, e li 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 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 Lear è magnifico, sublime, patetico, ma non ha abbastanza splendor di scena per l'Opèra, Cleopatra da questo lato è migliore, ma l'amore dei protagonisti, i loro caratteri e le loro stesse sventure eccitano poca simpatia..... Infine tutto dipende da un libretto. Un libretto, un libretto, e l'opera è fatta!

In luglio, Escudier si presentò a Sant'Agata portando con sé una decisa offerta di Perrin, un libretto di *Cleopatra*, ed un abbozzo di trama per *Don Carlos*, entrambi scritti da Joseph Mery e dal genero di Perrin, Camille du Locle. Verdi scelse *Don Carlos*, aggiungendo al dramma di Schiller, il primo atto a Fontainebleau e l'apparizione dell'imperatore Carlo V. Poi aggiunse: "A me piacerebbe, come in Schiller, una piccola scena tra Filippo e l' Inquisitore; e questi cieco e vecchissimo; Escudier ve ne dirà il perché.

Amerei inoltre un Duo tra Filippo e Posa". E con quelle richieste cambiò il carattere dell'opera. Parti spettacolari furono aggiunte con la grandiosa scena dell'incoronazione e auto-da-fe dell'atto III, con processioni, cori, una banda in scena, centinaia di comparse con abiti pittoreschi. (Il motivo per cui l'incoronazione di Filippo dovesse avvenire a metà del regno non è stato mai spiegato in maniera soddisfacente. Era soltanto per il precedente del *Profeta*?

Il successivo allestimento per l'Opèra, *Hamlet* di Ambroise Thomas, nel 1868, presentava una scena simile, l'incoronazione di Claudio).

Il finale di *Don Carlos* fu reso grandioso dall'ingresso di un coro di Inquisitori, che si scaglia minaccioso contro i peccatori. Il librettista, esagerando le cose, propose qui l'entrata dell'intera corte di Carlo V, circondato da monaci.

Durante tutta la genesi dell'opera egli stesso adattò alle sue esigenze il libretto, modificandone le proporzioni e il decorso, stabilendo talvolta il senso, talvolta un metro particolare e, all'occorrenza, scrivendo i versi di cui aveva bisogno.

Le sue due aggiunte all'intreccio inviatogli, tratte dall'opera di Schiller, cioè il duetto di Filippo e Posa e quello di Filippo e l' Inquisitore, furono d'incidenza determinante. Senza di esse il dramma sarebbe stato più simile ai precedenti libretti di *Don Carlos*, come quello di Leopoldo Tarentini, musicato da Michele Costa (Covent Garden, 1844) e da

Vincenzo Moscuza (Napoli, 1862); quello di Giorgio Giacchetti, musicato da Pasquale Bona (Milano, 1847); e quello di Piave, musicato da Antonio Buzzola (Venezia, 1850) - commoventi e toccanti drammi di sentimenti. Verdi conobbe la versione di Piave; per lo meno gli assicurò (con una frettolosa lettera, tipica di chi ha ricevuto un libro di un amico e desidera esimersi dall'esprimere giudizi su di esso) che l'avrebbe letta. L'opera di Bona si rappresentava alla Scala quando Verdi ritornò a Milano dopo la composizione di *Macbeth*.

DON CARLOS



Il libretto di Tarentini, che comprende i duetti Filippo-Posa e Filippo-Inquisitore, è il più affine al suo. A parte le somiglianze, che risultano spesso evidenti, non si intende ora scoprire l'influenza di una versione sull'altra se non per quello che queste opere possono aver suggerito a Verdi riguardo al materiale da includere o da omettere nella sua versione per l'opera.

Il dramma di Schiller è la fonte comune per tutti. Verdi, il che è importante, lo conosceva. La traduzione italiana di Andrea Maffei e quella francese di Marmier (la fonte principale per i librettisti) si trovano ancora negli scaffali della biblioteca di Verdi a Sant'Agata.

In una rappresentazione teatrale della tragedia di Schiller, Filippo emerge come il personaggio dominante, il più interessante e complesso. Le due scene che Verdi aggiunse all'opera gli conferiscono profondità e dimensione, e completano il ritratto delineato in "*Ella giammai m'amò*". Nella prima di queste scene, il monarca tenta di spiegare le sue azioni, di giustificare la sua condotta severa al giovane temerario ed entusiasta; profondamente commosso poi dalla franchezza e dalla sincerità di Posa, il re gli apre il suo cuore.

Senza questa scena, il grido di disperazione di Filippo "*Io l'amo*" espresso al cospetto del cadavere dell'amico (al cui assassinio da parte dell' Inquisizione egli aveva acconsentito) perderebbe tutta la sua intensità. Verdi successivamente rielaborò questo lamento nel "*Lacrymosa*" del suo Requiem. Nella scena con l' Inquisitore, il monarca - la cui anima era stata appena illuminata dalla visione, trasmessagli da Posa, di un luminoso nuovo mondo - lotta contro la vecchia, cieca, inflessibile tradizione, ma ne è sconfitto.

La posizione e, in parte, il significato di questa scena sono stati modificati rispetto al dramma di Schiller - ma risultano anche più potenti. Il colloquio Posa-Filippo che nel dramma di Schiller occupa circa 400 versi - la denuncia della politica di Filippo da parte del Marchese (Vi è pace nei suoi territori, sì: "la pace di un cimitero"!), ed il suo appassionato appello a Filippo di costituire un esempio di fronte ai sovrani europei e "con un tratto di penna, creare un mondo nuovo: concedere la libertà di pensiero" - era famoso.

Esso echeggiò nell'appello di Wagner all' Elettore di Sassonia, poco prima della ribellione del 1849 a Dresda. La sua adozione da parte di Verdi allarmò i censori di Napoleone III.

Si può comprendere l'importanza che Verdi attribuiva alla scena Filippo-

Posa dal fatto che in seguito la ricompose (in gran parte) due volte - per una rappresentazione a Napoli nel 1872, e, ancora, nella grande revisione dell'opera nel 1882-83, e ogni volta il testo fu reso più conforme a Schiller.

Nel 1864, Pio IX aveva pubblicato solennemente il suo Sillabo, profondamente reazionario, che denunciava inequivocabilmente molte di quelle idee che Posa tanto eloquentemente sostiene.

Nel suo contesto storico, questo avvocato del libero pensiero è un anacronismo: Schiller lo afferma nelle lettere riguardanti il dramma da lui pubblicate; du Locle disse lo stesso in una nota a Verdi; Verdi, in una lettera del 1883 a Giulio Ricordi, chiamò Posa "un essere immaginario, che non avrebbe mai potuto esistere sotto il regno di Filippo"; e nel dramma Posa effettivamente chiama se stesso: "un cittadino di un'epoca ancora da venire".

Verdi elencò altre deviazioni dalla verità storica compiute nell'interesse del dramma e proseguì "In fine di questo Dramma nulla vi è di storico, ma vi è la verità e profondità shakespeariana dei caratteri".

Ciò è in accordo con la famosa affermazione fatta al Maffei nel 1876: "Copiare Il Vero può essere una buona cosa, ma *Inventare il Vero* è meglio, molto meglio".

Shakespeare avrebbe potuto incontrare, nella sua vita, un uomo simile a Falstaff, affermò, ma uno Iago, una Cordelia, una Desdemona dovevano essere inventati, "eppur sono tanto veri!".

Non si dovrebbero minimizzare i ruoli, simbolici per il loro tempo, assegnati all'Inquisitore e a Posa, quali portavoce di idee che vanno al di là del loro dramma particolare.

Mi sembra giusto trovare nelle loro scene la denuncia di Verdi del Sillabo papale. Questa vivida descrizione della crudeltà ecclesiastica, di una vecchia, cieca, potenza ancora immensamente forte, si colloca fra la maledizione dei frati nella *Forza del destino* e il terribile scoppio d'ira di Amneris contro i sacerdoti in *Aida*: " *E si chiaman ministri del ciel!..... Empia razza, la vendetta del ciel scenderà!*"

L'ardore giovanile, idealistico di Posa maturò nella grande supplica del Doge per la pace nell'edizione revisionata del *Boccanegra* (1881), brano descritto da Julian Budden come "il testamento politico di Verdi, forse la più alta espressione di idealismo sociale mai scritta".

Ma questo è solo un aspetto - benché importante - dell'imponente e sfarzosa opera. Un altro aspetto - che si ritrova continuamente nelle

opere di Verdi - è il conflitto fra il dovere pubblico dell'individuo e la propria inclinazione personale, la necessità di sacrificare la felicità all'onore, le difficili scelte che debbono essere continuamente compiute.

Posa e l' Inquisitore - su posizioni antitetiche - sono invece i soli personaggi per cui le strade scelte risultano chiare.

Elisabetta, Carlo e Filippo sono pieni di dubbi, disperazione ed infelicità.

Le emozioni in *Don Carlos* sono straordinariamente intricate.

Carlo e Filippo costituiscono la base comune di tre triangoli emotivi, i cui terzi punti sono Elisabetta (promessa in matrimonio a Carlo, poi sposata a Filippo), Eboli (una volta amante di Filippo, ora innamorata di Carlo) e Posa (amato sia da Carlo che da Filippo e loro confidente).

FILIPPO II



Se si traccia un diagramma delle passioni, unendo i cinque personaggi con linee rappresentanti l'amore ed il desiderio, emergono altri due triangoli, con una base comune in Elisabetta ed Eboli, che entrambe amano Carlo ed entrambe hanno diviso il letto di Filippo.

Questo intreccio, che può definirsi "più che metastasiano", viene approfondito in una breve romanza di Carlo, tre lunghi duetti di Elisabetta e Carlo, due assoli di Posa, negli ampi assoli di Filippo, Eboli ed Elisabetta, nel duetto Carlo-Posa, in un terzetto ed un quartetto.

Originariamente vi erano soltanto un duetto per Elisabetta ed Eboli (riguardante il loro amore per Carlo) e un altro per Filippo e Carlo (riguardante il loro amore per il Marchese di Posa).

Molti personaggi ausiliari, presenti nell'opera di Schiller e ruotanti attorno a quelli principali, furono soppressi, ma furono aggiunte importanti scene di gruppo.

Le vite dei singoli personaggi sono coinvolte in un intrigo di Chiesa e Stato dove i cinque, con le loro azioni e decisioni, non solo esercitano un'influenza reciproca l'uno sull'altro ma anche sul destino di tutti i popoli del vasto impero di Filippo.

Don Carlos non rappresenta una situazione semplice di singoli, ma esamina con non comune vivacità, profondità e comprensione le emozioni di tutti i personaggi, le forze che li governano e le conseguenze, sia pubbliche che personali, delle azioni che - talvolta per impetuosa passione, talvolta per dolorose ragioni - sono costretti a compiere.

Nel contempo è schierato, in grande scala, tutto l'apparato del grand-opera francese - grandi cori, una grande orchestra, una banda sul palcoscenico, un balletto, scenografie elaborate - in un'opera intesa a conquistare il favore del pubblico.

I suoi numeri sono attentamente disposti e bilanciati fra loro. Lungo lo svolgimento dell'opera ricorrono risposnde melodiche, ritmiche, armoniche, e timbriche; alcune sono esplicite, altre possono rivelarsi solo ad un'attenta analisi.

Verdi affermò più tardi che con il *Don Carlos* egli intendeva riformare l'opera, e sosteneva che ogni dettaglio, anche l'angolo della gamba di una ballerina, era importante, e parte integrante del dramma.

Non c'è quindi da sorprendersi che l'opera, così come fu concepita e composta inizialmente, risultasse inaccettabilmente lunga. Grandi e piccoli tagli furono fatti durante le prove; una prova generale superò il

tempo massimo concesso dall'Opèra, e così dovettero essere compiuti ulteriori tagli. Gli episodi omessi furono fisicamente soppressi nella partitura pubblicata, ed essi rimasero sconosciuti sino al 1969-70, quando David Rosen li rinvenne e li ricostruì dal materiale dell'esecuzione del 1867; essi furono successivamente pubblicati da Ricordi.

Verdi non fu soddisfatto della rappresentazione all'Opèra e lasciò Parigi dopo la prima. Alcuni mesi dopo si rifecce con il successo che *Don Carlos* ebbe a Bologna, dopo un mese di prove: "all'Opèra si prova otto mesi e si finisce per ottenere un'esecuzione senza sangue ed agghiacciata".

Altre fonti confermano la sua constatazione. Una nota negli archivi dell'Opèra riferisce che alla settima rappresentazione Elisabetta, Marie Sass, quando le fu chiesto se accettare o meno la mano di Filippo - un momento critico nell'azione scenica - sbadatamente rispose: "No" al posto di "Si". Il critico di "The Musical World" successivamente trovò la Sass "scandalosa..... allegra e apertamente scherzosa con i collegi nei momenti più drammatici" ed inoltre che "cantava le arie senza alcuna espressività come se le stesse provando al pianoforte".

Il recensore criticò anche il debole tenore Morere, nel ruolo di Carlo. Vi erano state delle perplessità per Morere sin dall'inizio; egli ebbe bisogno di sessioni di studio quasi giornaliere, e durante le prove la sua parte fu ridotta e semplificata: La grande aria di Elisabetta, nell'atto V venne a sostituire un monologo di Carlo; nei primi due duetti le difficoltà della sua parte furono alleviate, e, come si è visto, fu eliminato il duetto con Filippo, durante il quale, nel momento culminante, la voce del tenore doveva cimentarsi in un difficile concertato con il coro maschile.

I tenori fanno notare talvolta che il *Don Carlos* è men che generoso nel trattamento che riserva al protagonista - l'unico assolo è una romanza di 24 battute, proprio all'inizio.

Si è tentati di domandarsi se la realizzazione dell'originaria visione drammatica di Verdi fosse stata compromessa in qualche misura dall'incapacità di un esecutore: diversamente da Wagner, egli creava non solo con le note ma anche, in una fase successiva, con gli artisti della prima rappresentazione, considerati come parte del suo "materiale compositivo".

Di contro a questa ipotesi, tuttavia, c'è da considerare l'abilità del compositore nel trasformare le necessità pratiche in virtù artistiche.

Considerazioni simili si possono fare relativamente ai tagli fatti nel 1867. Non si può affermare, ma solo supporre, che alcune di queste riduzioni,

imposte al compositore da circostanze esterne, fossero da lui giudicate come miglioramenti del dramma.

Noi potremmo solo supporre che, con un'ora in più nel tempo di rappresentazione e con esecutori di prim'ordine ed entusiasti, egli avrebbe incluso tutta la musica che aveva concepito per l'edizione del 1867 del *Don Carlos*. (Durante le prove vi furono, oltre che tagli, anche aggiunte: l'aria di Elisabetta nell'atto V, come già detto, e la ballata di Posa dell'atto II). Nel 1973 questa ricostruzione fu presentata dalla BBC e (privata solo del balletto) eseguita dall'Opera Company di Boston.

CARLO V



Il giudizio del critico del *Sunday Times* dopo la rappresentazione della BBC fu che la reintegrazione del Preludio e Introduzione risultava un vero guadagno per l'opera: "Oltre a costituire un legame musicale con l'inizio del IV atto, la musica rappresenta un avvio imponente, nobile, "collettivo" di questo vasto dramma che coinvolge il destino di tre nazioni; qui il coro dei contadini piange le miserie della guerra e la confortante risposta di Elisabetta conferisce maggiore intensità a quella situazione che si creerà nel medesimo atto, quando dovrà sacrificare il suo nuovo affetto per amore della pace e del suo popolo (rispondendo "Sì" là dove la Sassa una volta rispose "No").

Inoltre "l'effetto complessivo che le scene aggiunte hanno sui protagonisti, è di rendere i loro personaggi più completi ed umani".

Nonostante la disponibilità, ora, della nuova accurata partitura edita da Ricordi, l'esperimento di un *Don Carlos* "integrale" secondo l'edizione del 1867 non è stato nuovamente tentato, ma parecchie produzioni hanno reintegrato il Preludio e Introduzione, ed alcune di esse hanno unito ulteriori passaggi del materiale "nuovo" con la versione revisionata del 1882-83 dell'opera, che ora illustreremo.

Anzitutto, ci fu, nel 1872, una piccola revisione, quando Verdi - con nuova musica e con un testo tratto dalla traduzione di Schiller fatta da Maffei, di cui chiese la riduzione in versi a Ghislanzoni - ripristinò alcune importanti modifiche al duetto Posa-Filippo.

Per cinque anni esso era stato eseguito in una versione con tagli, in cui Filippo dice che avrebbe riposto il suo cuore nelle mani di Posa, ma poi in effetti non fa nulla del genere.

Nello stesso tempo, Verdi tagliò la sezione *marziale* in do maggiore, nel duetto finale di Elisabetta e Carlo, là dove ella lo esorta a salire "Il Calvario". Dieci anni dopo, intraprese la sua più grande revisione dall'opera. Si prospettava una rappresentazione a Vienna e colà, come Verdi scrisse ad un amico, " Le opere troppo lunghe si amputano ferocemente".

In quel tempo stava prendendo forma *Otello*, era stata rappresentata l'edizione revisionata del *Boccanegra*, e le idee di Verdi (nel corso di sette anni di silenzio intercorsi tra il *Requiem* ed il ritorno alla composizione con il *Boccanegra*) erano cambiate e si erano sviluppate.

In breve, la sua revisione ebbe un triplice scopo:

I - Ridurre un'opera che anche nella versione con tagli era stata giudicata inaccettabilmente lunga. La maggior parte delle rappresentazioni erano

state ridotte sul luogo: "Dal momento che mi dovevano tagliare le gambe, ho preferito affilare ed adoperare io stesso il coltello".

II - Ripristinare, con una musica più incisiva e potente, il significato di episodi di cui i tagli del 1867 avevano fatto scempio, rendendoli insignificanti; e, in generale, rendere l'opera più vicina al dramma di Schiller.

III - "Taglirei..... tutto quello che è puramente musicale e riterrei soltanto quello che è strettamente necessario per la scena".

STRALCIO DELLO SPARTITO

77. Cantabile di Filippo II



Dor - mi - rò sol nel man-to mio re - gal, quan - do la mia gior-na-tà è giunta a se - ra

78. Romanza di Elisabetta



Non pian - ger, mia com - pa - gna, non pian - ger, no, le - nis - ci il tuo do - lor.

79. Scena di Elisabetta



s'an-cor si pian-ge in cie - lo, pian-gi sul mio do - lo - re,
e por - ta il pian - to mi - o al tro - no del Sig - nor

80. Canzone del velo (principessa Eboli)



Nei giar-din del bel - lo sa - racin o - stel - lo

81. Aria della principessa Eboli



O mia Re - gi - na, io t'im - mo - la - i al fol - le er -ror di que - sto cor.

I tagli maggiori furono: l'intero atto I (solo la romanza di Carlo fu conservata e inserita nell'atto II; senza di essa il protagonista non avrebbe avuto nessun assolo), il balletto e la scena che lo precede (nella quale Eboli scambia i suoi abiti con Elisabetta e rende più credibile l'errore in cui incorre Carlo, nella notte di luna, riguardo l'identità della sua innamorata.)

La frase del punto III, che riporta le intenzioni di Verdi, è stata tratta da una lettera relativa ai suoi propositi circa il duetto Carlo-Posa. Egli condensò il grande quartetto dell'atto IV, sempre tagliando "tutto quello che è puramente musicale".

Ricompose la Sommosa alla fine dell'atto IV in quella maniera concisa che si ritrova in *Otello*. Dall'atto V tolse il coro degli Inquisitori (tutti i bassi del coro) ed il coro fuori scena dei monaci (i tenori): "Non erano che note; il Dramma non aveva bisogno né di quelle note né di quelle parole". Egli lavorò alla revisione per quasi un anno e la terminò nel febbraio 1883. Nel marzo scrisse al suo amico Arrivabene: "Il *Don Carlos* è ora ridotto in quattro atti e sarà più comodo, e credo anche migliore, artisticamente parlando. Più concisione e più nerbo".

Questa versione ridotta fu pubblicata sia nell'originario francese (Verdi aveva lavorato con il primo librettista du Locle), sia in una traduzione italiana. Fu rappresentato per la prima volta alla Scala, nella versione tradotta, nel gennaio 1884, con Tamagno, il futuro Otello, nel ruolo principale.

Due anni dopo fu rappresentata e pubblicata un'altra versione nella quale, con il consenso del compositore, l'atto di Fontainebleau del 1867 precedeva i quattro atti della revisione.

Delle opere di Verdi, ve ne sono sorprendentemente poche per le quali vi è un solo, "definitivo" testo. Vi è un passaggio della *Traviata* non revisionato che, affidato ai giusti interpreti, potrebbe verosimilmente essere preferito a quello contenuto nella partitura conosciuta. Anche con *Un ballo in maschera*, che Verdi ritenne accettabile nella sua prima versione e che non revisionò musicalmente, si potrebbe ritornare al testo ed alla configurazione della composizione originaria, precedente all'intervento della censura.

Anche *Otello* e *Falstaff* offrono alternative percorribili. Il concetto di "opera aperta" - non "aperta" in maniera illimitata ma, piuttosto, con un parametro, nell'accezione originaria di quel termine tanto usato: "una costante il cui valore varia secondo le circostanze della sua applicazione"

- è forse implicito nella maggior parte delle grandi opere destinate a rappresentazioni sulla scena.

Verdi, da un lato, insistette sempre sul fatto che le sue opere dovessero essere eseguite esattamente come le aveva scritte, senza tagli, cambiamenti o trasposizioni. D'altro lato, egli stesso riduceva parti per i singoli cantanti, faceva tagli nelle rappresentazioni cui presiedeva, sanzionava trasposizioni, suggeriva l'omissione di cabalette.

ELISABETTA DI VALOIS



Anche successivamente alla revisione del *Don Carlos*, egli lasciò alle compagnie che lo desideravano la facoltà di eseguire il balletto del 1867, eliminando il suo nuovo preludio all'atto III e reintegrando il vecchio episodio del cambio delle maschere.

Le sue numerose revisioni sono di molti tipi. Talvolta come in *Stiffelio/Aroldo e Simon Boccanegra*, furono composte scene completamente nuove. Nel 1865, sostituì il coro degli esiliati nel

Macbeth - un numero emozionante nella sua prima maniera - con qualcosa di più elaborato ed aggiornato. Egli revisionò la *Forza del destino*, sembra, non tanto per intima convinzione quanto per la generale deplorazione della crudeltà del finale.

Verdi fu un musicista pratico: se un'opera sostanzialmente mancava di piacere al pubblico, si doveva modificare. Il nuovo terzetto della *Forza del destino*, benché musicalmente eccellente è meno adatto del finale originario al feroce e selvaggio dramma. Le revisioni, per le quali la versione più recente risulta molto spesso incontestabilmente preferibile, non comportano una ricomposizione globale ma, piuttosto, una realizzazione migliore e più artistica delle idee iniziali.

L'ultimo duetto del *Don Carlos* ne costituisce uno squisito esempio.

In ogni caso, nessuna decisione può essere presa una volta per sempre. Revisionare una partitura non è come "revisionare" un grande edificio; entrambe le versioni rimangono. Che la primitiva concezione di Verdi fosse compromessa dai tagli impostigli dalle prove del 1867 pare innegabile.

La partitura del 1883 compensa la maggior parte dei danni e contiene nuova grande musica, ma si pone su un diverso livello ed è concepita in un diverso clima drammatico (in un diverso tempo drammatico, si potrebbe aggiungere). La versione composta nel 1886 ripristina qualcosa della dimensione originaria conservando, allo stesso tempo, parti della nuova grande musica.

Per giudizio comune si guarda alla versione del 1867 come a quella pienamente "restaurata" e alla versione del 1883, integralmente presa, e a quella del 1886, sempre integralmente presa, come versioni per l'esecuzione - ma senza combinazioni fra loro.

Tuttavia, quando Claudio Abbado diresse alla Scala, nel 1977 un tale "miscuglio", Julian Budden ebbe a dire: "Se rappresentata con sufficiente intelligenza musicale e drammatica, qualunque combinazione di versioni può essere resa convincente all'ascolto".

Don Carlos è un'opera talmente ricca che, qualunque sia la versione scelta, nessuna singola rappresentazione può rispondere a tutte le sue esigenze musicali e sceniche. E Verdi compose per essa tanta musica in diciotto anni, che nessuna singola versione può essere eseguita senza che si sia sacrificata musica significativa per l'ascolto.

Qualche parola, infine, circa la lingua. Verdi compose il *Don Carlos* in francese e lo revisionò in francese; egli non compose nulla in lingua

RITRATTO DI BALLERINE



italiana (a parte il breve episodio della versione intermedia del 1872, che fu tolto nel 1882). Le traduzioni italiane delle partiture del 1867 e del 1883 furono preparate al fine di essere utilizzate in Italia ed in città (Londra, Pietroburgo, New York ecc.) nelle quali le opere erano normalmente rappresentate in lingua italiana, e la versione composita del 1886 fu pubblicata solo nella traduzione italiana.

I riferimenti, che ancora di frequente si incontrano, alla "versione italiana" del *Don Carlos* sono fuori luogo: si può parlare solo di una traduzione italiana dell'originale, per di più, che elimina delicati punti della declamazione verdiana, oscura il senso di frasi che egli si sforzò a lungo di rendere preciso, cambia ritmi ed articolazioni, ed in generale è meno immediata ed efficace dell'originale.

LA TRAMA

Nel 1556, l'imperatore Carlo V abdica, celebra i suoi funerali e si ritira nel monastero di San Girolamo a San Giusto. Il figlio Filippo II è ora sul trono di Spagna. Francia e Spagna sono in guerra, ma il figlio di Filippo, Don Carlo, è stato da tempo promesso ad Elisabetta di Valois, figlia di Enrico II; inviati spagnoli sono giunti in Francia per confermare il fidanzamento e stipulare un trattato di pace fra le due nazioni.

ATTO I

La foresta di Fontainebleau.

I boscaioli odono i richiami fuori scena della comitiva di caccia reale. Elisabetta attraversa la scena distribuendo doni. Don Carlo, che è giunto in incognito in Francia per vedere la sua futura sposa, è rimasto a guardare; avanza poi sulla scena e canta la bellezza di lei.

Elisabetta e il suo paggio Tebaldo ritornano, avendo smarrita la via; Tebaldo va a chiamare una scorta.

Don Carlo mostra ad Elisabetta un ritratto del suo promesso sposo; ella lo riconosce, e i due cantano il loro amore. Ma l'idillio è breve: Tebaldo

ritorna, salutando Elisabetta regina e annunciando che Enrico II l'ha ora promessa in sposa al padre di Don Carlo, il re Filippo II. Il popolo sofferente la implora di accettare la mano del Re affinché ritorni la pace; dopo una profonda esitazione, Elisabetta acconsente. Don Carlo si abbandona alla disperazione.

FOTO DI SCENA



ATTO II

Scena I

Il chiostro del convento di San Giusto.

Un Frate prega davanti ai cancelli della tomba di Carlo V. Don Carlo è giunto qui per dimenticare la sua infelicità ma il Frate afferma che i dolori di questo mondo perdurano anche nel chiostro.

Don Carlo trasale all'udire questa voce - è quella del suo avo defunto, l'imperatore Carlo V?

Giunge l'amico di Don Carlo, Rodrigo, Marchese di Posa, che dopo averlo abbracciato incomincia a narrargli le sofferenze del popolo fiammingo; ma si interrompe quando nota il dolore sul volto di Don Carlo. Questi confessa il suo segreto: è consumato dall'amore per la moglie di suo padre. Posa gli consiglia di cercar conforto al suo dolore consacrandosi ad una nobile impresa: liberare le Fiandre.

I due giurano di vivere e di morire insieme, e dopo che Filippo ed Elisabetta, giunti al monastero, hanno attraversato il chiostro e pregato davanti ai cancelli della tomba di Carlo V, essi rinnovano il giuramento.

Scena II

Alle porte del convento di San Giusto.

Fuori del convento, ove nessuna donna può entrare all'infuori della Regina di Spagna, le dame di corte ingannano il tempo ascoltando la Canzone del Velo che la Principessa Eboli canta loro: vi si narra come Mohammed, che un tempo regnava su Granada, si annoiasse della sua regina e corteggiasse una donna velata che passeggiava nei giardini del Palazzo; ma poi il re scoprì, quando su richiesta di lui la donna sollevò il suo velo, che non stava corteggiando altri che la sua sposa.

Giunge la Regina, seguita da Posa; questi reca ad Elisabetta una lettera della madre e, di nascosto, le porge un biglietto da parte di Don Carlo.

Mentre Eboli e Posa conversano intorno alle ultime mode parigine, Elisabetta legge il biglietto che le suggerisce di affidarsi a Posa.

Posa supplica Elisabetta che sia dato a Don Carlo possibilità di rivederla, mentre Eboli (tra sé) manifesta il suo amore per Don Carlo e la speranza

che egli la ami.

Elisabetta acconsente alla richiesta di Posa e fa allontanare le dame.

Don Carlo, dapprima calmo, chiede ad Elisabetta di intercedere presso il Re affinché si possa recare nelle Fiandre, ma poi la sua emozione ha il sopravvento e cade privo di sensi al suolo. Rinvenendo, stringe Elisabetta fra le braccia, e lancia parole di sfida al mondo.

Ma ella esclama: "a svenar corri il padre, ed allor del suo sangue macchiato all'altar puoi menare la madre". Don Carlo fugge disperato.

Giunge Filippo che si adira nel trovare sola la Regina. Ordina pertanto alla dama di compagnia che doveva trovarsi con lei di far ritorno in Francia; Elisabetta la consola.

Mentre tutti escono di scena Filippo ordina a Posa di restare: non ha nessun favore da chiedere al suo Re? "Nulla per me" risponde il Marchese "Ma per altri".

Invitato a parlare liberamente, descrive il terrore e le distruzioni che stanno sconvolgendo le Fiandre. "Col sangue" dice Filippo, "sol potei la pace aver del mondo". "La pace è dei sepolcri", risponde Posa: una parola di Filippo potrebbe cambiare il mondo e rendere felice il popolo. Il Re, colpito dalla intrepida onestà del giovane, gli confida i suoi sospetti riguardo la moglie ed il figlio, e lo nomina suo consigliere personale, mettendolo però in guardia dal Grande Inquisitore.

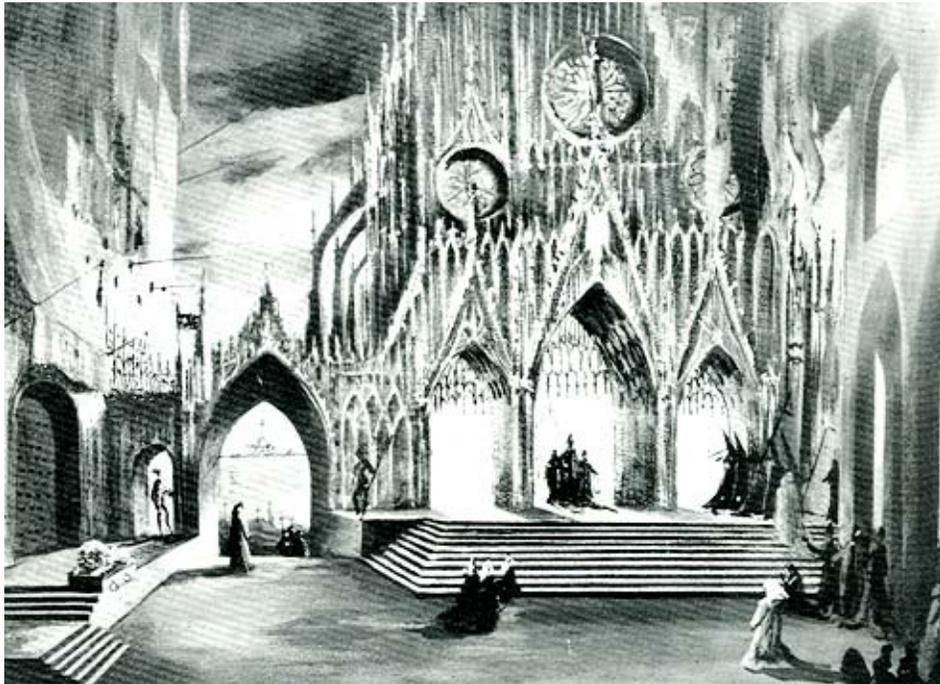
ATTO III

Scena I

I giardini della Regina.

Don Carlo entra leggendo un biglietto in cui gli viene dato un appuntamento per mezzanotte. Egli crede che il biglietto sia stato fatto pervenire da Elisabetta. Quando giunge mascherata Eboli (colei che in realtà aveva scritto il biglietto), viene scambiata da Don Carlo per Elisabetta. L'infante le manifesta tutto il suo amore, ed è ormai troppo tardi quando l'equivoco viene svelato: Eboli ha scoperto il segreto di lui. Giunge Posa che tenta di farla tacere, ma in un terzetto di grande tensione drammatica Eboli li mette in guardia dal furore di una donna schernita. Posa chiede a Don Carlo di affidargli tutti i fogli compromettenti che porta con sé; dopo un momento di esitazione - può riporre tranquillamente la sua fiducia nel nuovo favorito del Re? - Don Carlo glieli consegna.

BOZZETTO ATTO III



Scena II

Una grande piazza davanti alla Cattedrale di Valladolid

Il popolo è riunito per acclamare il Re. Dei frati attraversano la piazza conducendo i condannati del Santo Uffizio; un sontuoso auto-da-fe, o rogo pubblico di eretici, è fra gli eventi di maggior attrazione della giornata. Filippo appare dall'interno della chiesa e giura solennemente che servirà Dio con il fuoco e la spada.

Improvvisamente alcuni uomini vestiti a bruno si gettano ai piedi del Re, e Don Carlo, che li ha ivi condotti, annuncia che essi sono deputati delle Fiandre. I fiamminghi prorompono in una appassionata implorazione per la sorte della loro terra.

Filippo ordina che siano allontanati. Tutti - eccetto i frati - lo supplicano di mostrare pietà. Don Carlo chiede al padre di inviarlo nelle Fiandre come reggente, e al rifiuto di Filippo snuda la spada di fronte al Re. Nessuno osa disarmare l' Infante, finché Posa non si fa avanti e si fa consegnare la spada.

Il Re nomina Posa Duca. Si accende il rogo, riprende il coro di acclamazione e una voce proveniente dal cielo - non udita, disse Verdi, da alcuno sul palcoscenico - promette la pace del Signore agli eretici giustiziati.

ATTO IV

Scena I

Lo studio del Re.

Dopo lo scontro pubblico, una scena di crisi privata: Filippo riflette amaramente sulla sua vita senza amore, logorata dalle angosce.

Viene annunciato il Grande Inquisitore. Filippo gli chiede se verrà perdonato qualora condanni a morte suo figlio: l' Inquisitore risponde che Dio non esitò a sacrificare Suo Figlio; poi chiede che Posa sia consegnato e rimesso al giudizio dell' Inquisizione.

Filippo rifiuta. Ma l' Inquisitore ammonisce Filippo che anche lui ora potrebbe esser citato davanti all' Inquisizione. Il Re allora chiede perdono ma l' Inquisitore risponde in maniera ambigua. Uscito il frate, Filippo

constata con amarezza come il Re debba sempre piegarsi di fronte alla Chiesa.

Elisabetta irrompe nella stanza e denuncia il furto dello scrigno contenente i suoi gioielli. Filippo, che lo ha con sé, lo apre e ne estrae un ritratto di Don Carlo; Elisabetta gli ricorda che un tempo l' Infante era il suo promesso sposo ma Filippo ormai la considera, e la chiama, consorte adultera. Elisabetta sviene. Filippo chiama in soccorso Eboli e Posa.

In un quartetto Filippo maledice i suoi infondati sospetti, Eboli esprime il suo rimorso per l'azione compiuta (era lei che aveva sottratto lo scrigno), Posa risolve che è ormai giunto il momento di agire, mentre Elisabetta, rinvenendo, lamenta la sua vita infelice in una terra straniera.

Le due donne sono ora sole. Eboli confessa di avere denunciato, spinta da gelosia, Elisabetta di fronte al Re.

Ad una ulteriore confessione di Eboli (d'esser stata l'amante di Filippo), Elisabetta le ingiunge di scegliere, l'indomani stesso, fra l'esilio ed il velo; indi esce. Eboli maledice il fatale dono della bellezza che ha causato la sua rovina.

I suoi pensieri sono ora rivolti a Don Carlo; decide quindi di salvarlo durante quell'unico giorno che le è stato ancora concesso.

Scena II

La prigione di Don Carlo.

Posa giunge da Don Carlo per dirgli addio; egli è condannato a sicura morte in quanto è stato trovato in possesso dei fogli compromettenti di Don Carlo - ma questi sarà libero e potrà salvare le Fiandre.

Viene sparato un colpo, e Posa cade mortalmente ferito.

Spiega a Don Carlo, nel poco tempo rimastogli, che Elisabetta lo aspetta nel Chiostro di San Giusto; morrà felice, poiché con la sua morte avrà salvato Don Carlo.

Non appena Posa è spirato, giunge Filippo per restituire a Don Carlo la sua spada. Ma Don Carlo la rifiuta sdegnato.

Si ode il suono di una campana di allarme; una folla, aizzata da Eboli, dà l'assalto alla prigione.

Il tumulto viene placato dal Grande Inquisitore il quale ordina alla folla sacrilega di inginocchiarsi di fronte al Re.

ATTO V

Il chiostro di San Giusto.

Elisabetta invoca lo spirito dell' Imperatore Carlo V: possa egli portare le sue preghiere davanti al trono del Signore.

Ella ricorda il primo incontro con Don Carlo. Questi giunge, e i due parlano di Posa con affetto. Don Carlo dichiara che se finora non aveva fatto che sognare, ora salverà le Fiandre.

Elisabetta approva la sua risoluzione. I due si accomiatano solennemente, sperando di incontrarsi in un mondo migliore: "Per sempre, addio!".

Ma Filippo, l' Inquisitore e i familiari del Santo Uffizio li hanno uditi; il Re si fa avanti, e ripetendo le loro ultime parole d'addio afferra per il braccio la moglie e consegna il figlio all' Inquisizione.

Don Carlo, nell'atto di difendersi indietreggia sino alla tomba di Carlo V. I cancelli della tomba si aprono, e il Frate - che ora indossa inequivocabilmente il manto imperiale e porta la corona di Carlo V sul capo - si fa avanti.

Egli avvolge Don Carlo nel suo mantello e lo conduce nel chiostro: "Solo del cor la guerra in ciel si calmerà".

FOTO DI SCENA

