

GIUSEPPE VERDI

DON CARLO

Un ritratto di famiglia in una dimora principesca

Nessuno sostiene che il *Don Carlo* sia l'opera più perfetta di Verdi. C'è da scegliere tra cinque versioni, scritte nell'arco di vent'anni, nessuna delle quali è interamente soddisfacente. Stranamente per Verdi il lavoro è lungo, diseguale nel ritmo e privo di quella densità drammatica caratteristica dei suoi prodotti migliori. Il clima generale è austero, ma costellato di passaggi e addirittura di scene intere che i primi critici hanno senza remissione giudicato di cattivo gusto.

Molte delle difficoltà si possono spiegare con l'assunzione da parte di Verdi - abbastanza comprensibile in un lavoro composto specificatamente per il pubblico parigino - della tradizione e del linguaggio musicale francese, ma questi passaggi trovano un'ardua collocazione accanto ad alcune delle più potenti pagine verdiane. Il libretto ha dei momenti piuttosto goffi e privi di senso, a meno che non si conosca il dramma da cui esso è tratto. E, peggio di tutto, l'opera manca di un vero protagonista e di un centro focale.

Ciononostante *Don Carlo* resta un'opera che esercita su quelli che la conoscono un fascino immenso. Liquidata per quasi un secolo come lunga, cupa e difficile, viene oggi considerata dagli ammiratori di Verdi come il più ricco, e addirittura come il più grande dei suoi lavori, con momenti di trascinate e possente evidenza. Le esecuzioni teatrali e le registrazioni, a partire dai primi anni sessanta, sono diventate quasi di ordinaria amministrazione. Gli studiosi gli hanno dedicato un convegno nel 1969 e da allora si sono affaccendati attorno a un'immensa mole di materiali appena ripescati dagli archivi francesi, che hanno portato a delle esecuzioni e alla pubblicazione di versioni ancora più complete di quella della prima parigina.

I problemi dell'opera cominciano con il dramma teatrale. *Don Carlos* è una delle opere giovanili di Schiller e rappresenta, a parte il non molto

significativo *Fiesco*, il suo primo dramma storico, che gli costò più tempo e fatica di qualsiasi altro lavoro. La sua concezione iniziale, documentata in un primo abbozzo (1783), e i primi tre atti originariamente pubblicati come pezzi a sé stanti su dei periodici (1785-86), presentavano il nucleo centrale della trama come una "tragedia domestica", il conflitto tra l'erede al trono di Spagna, il ventitreenne Don Carlos e suo padre Filippo II, che aveva sposato la fidanzata di Carlos. Nei cinque anni in cui Schiller lavorò al dramma, questa semplice visione, che si basava largamente sulla sua prima fonte, la *Nouvelle historique* (1672) dell'abate Saint-Real, venne resa più complicata dai crescenti interessi storici di Schiller (diventato professore di storia a Jena nel 1788), e negli atti conclusivi del dramma ora compiuto (1787), Don Carlos veniva relegato sullo sfondo in favore del suo amico, l'ambizioso ed idealista Conte di Posa.

GIUGLIETTA SIMIONATO NEL RUOLO DI EBOLI



Il conflitto padre-figlio si complicò per la presenza di tematiche più astratte – il conflitto tra idealismo (Posa) e realismo (Filippo), tra libertà (Posa e Carlos che si adoperano per liberare le Fiandre) e dispotismo (Filippo), tra Chiesa (il Grande Inquisitore) e Stato (Filippo), e questi nuovi conflitti vengono ritratti in alcune delle scene più potenti del dramma. Quello che in realtà era un semplice triangolo adulterino - padre e figlio che lottano per la stessa donna, con Posa semplicemente nella parte di un comprensivo confidente - divenne un dramma verboso e intricato, pieno di idee, ma senza un ovvio filo conduttore centrale.

Per di più riuscì lungo come due drammi shakespeariani messi insieme. Che Schiller non fosse soddisfatto del risultato appare evidente dalle dodici "Lettere sul Don Carlos" che scrisse successivamente a sua giustificazione. A prima vista non sembrerebbe un materiale molto promettente per il teatro musicale anche se almeno sette compositori prima di Verdi lo usarono come base per un'opera.

L'invito a musicare il *Don Carlos* di Schiller pervenne a Verdi dall'Opéra di Parigi già nel 1850 e venne rinnovato nel luglio 1865, quando il suo editore francese, facendosi portavoce dell'Opéra, gli offrì *Re Lear*, *Cleopatra* e *Don Carlos*. Il compositore scelse *Don Carlos*. Schiller non era estraneo a Verdi. Tre delle sue opere giovanili, *Giovanna d'Arco* (1845), *I masnadieri* (1847) e *Luisa Miller* (1849), erano state tutte tratte da Schiller - i cui lavori Verdi conosceva bene attraverso la traduzione italiana di Maffei. Negli anni sessanta Verdi era ormai un autore completamente indipendente, non più in balia di impresari, editori o librettisti, musicava solo quei lavori che gli interessavano. Stranamente solo poche delle prime impressioni verdiane sulla trama sono giunte fino a noi, ma se il musicista scelse il lungo e impegnativo *Don Carlos*, dovette essere perché ne fu attratto e, visto che era il più esperto compositore di drammi musicali del suo tempo, doveva essere pienamente consapevole delle difficoltà che gliene potevano derivare.

Il libretto in Francese venne preparato da Joseph Mery e Camille du Locle. Dal carteggio recentemente riscoperto con i suoi librettisti, sappiamo che fu per insistenza di Verdi che vi venne inclusa la grande scena dell'Inquisitore, come anche il dialogo tra Posa e Filippo alla fine del secondo atto, che doveva creare al musicista non pochi problemi.

Nonostante tutta la sua esperienza, il lungo dramma divenne una lunga opera - nella sua forma originale la più lunga di quelle composte da Verdi. Prima e dopo la prima parigina l'autore operò dei tagli e altri

ancora ne apportò quando l'opera venne tradotta e adattata per i teatri italiani. Nel 1884, diciassette anni dopo la prima esecuzione (e perciò dopo *Otello*), venne rappresentata a Milano la versione verdiana in quattro atti. Due anni dopo venne eseguita a Modena, presumibilmente con il beneplacito di Verdi, una versione in cinque atti (con il ripristino di parte del primo atto, omissa nel 1884).

Nonostante presenti ulteriori incongruenze stilistiche, la versione del 1884 ha il pregio di offrire - nello stile maturo di *Otello* - delle soluzioni a numerosi problemi della partitura originaria, su cui Verdi aveva molto riflettuto. Lungi dal danneggiare il lavoro, scrisse il compositore, i tagli conferivano maggior "nerbo".

STRALCIO DELLO SPARTITO

82. Duetto della libertà (Carlo-Rodrigo)

Dio, — che nell' alma in-fon - de-re a - mor — vo - le - sti e spe - me,
de - sio nel cor ac - cen - de - re tu dèi — di li - ber - tà

83. Melodia della rassegnazione (duetto Elisabetta-Carlo, ultimo atto)

In tal dì, — che per noi non a - vrà — più do - ma - ni

La revisione avvicinò anche maggiormente l'opera al testo originale di Schiller. Ma la completa omissione del primo atto non è una soluzione felice, ed è nella più completa versione del 1886 che il lavoro viene qui registrato ed analizzato. Sebbene la revisione di Verdi sia, come l'originale, in francese, il libretto è tradotto in italiano (come *Don Carlo*). I riferimenti al testo vengono qui dati nella versione italiana.

Stranamente per un'opera scritta per il pubblico parigino, nel *Don Carlo* il coro ha una parte molto scarsa e appare soltanto nel primo atto, nella scena dell'auto-da-fè (atto III, scena II), nell'insurrezione alla fine del quarto atto - che viene a volte tagliata - e in un paio di cori di genere nel

secondo atto: il solenne salmodiare dei frati nella scena prima e i passatempi delle donne all'inizio della scena seconda.

Per risparmiare tempo Verdi tagliò dalla scena di apertura dell'opera una lunga introduzione corale che la ambientava storicamente (i contadini francesi affamati che si lamentano della lunga guerra con la Spagna). Immediatamente dopo, Elisabetta entra e fa l'elemosina a una vecchia, venendo benedetta dalla gente. Il taglio di queste scene implica un inizio piuttosto casuale in cui la condizione e il personaggio di Elisabetta, fino al suo incontro con Carlo, sono ora meno chiaramente definiti.

Il coro appare per la prima volta alla fine dell'atto, dove la sua aperta esultanza per la conclusione della guerra viene efficacemente e simultaneamente contrapposta allo strazio segreto di Elisabetta e Carlo nell'apprendere che ora Filippo sposerà Elisabetta invece dell'infante.

Questi simultanei contrasti sono una caratteristica della tradizione del grand-opera francese.

Verdi scrisse espressamente per Parigi due lavori. *I Vespri siciliani* nel 1855 e *Don Carlos*, più di dieci anni più tardi. Entrambi contribuiscono ad espandere il linguaggio musicale del compositore con il loro uso di versi di metri differenti, di strutture diversificate nelle arie (per esempio le "romanze" bistrofiche per Posa ed Elisabetta nella seconda scena del secondo atto) e in particolare con l'uso delle cerimonie pubbliche come sfondo su cui risaltano maggiormente le emozioni private. Scene simili avvengono in molte delle ultime opere italiane di Verdi - per esempio la grandiosa scena della marcia nell'*Aida*, o il concertato del terzo atto di *Otello*. La scena equivalente nel *Don Carlo* è un auto-da-fè, la cerimonia pubblica dell'inquisizione spagnola in cui vengono fatti sfilare gli eretici e si pronunciano le sentenze contro di loro.

La soluzione di Verdi diventa un avvenimento colorito alla maniera della grande scena dell'incoronazione ne *Le Prophete* di Meyerbeer.

In scena agiscono il popolo esultante, degli austeri frati che conducono gli eretici al loro destino e i delegati fiamminghi che si lamentano; al tutto si aggiunge un'incoronazione. Su questo sfondo lo scontro pubblico tra Filippo e Carlo assume un rilievo grandissimo. Nonostante la varietà dei colori e il ritmo che rivela un grande mestiere, questa scena non è mai arrivata a produrre lo stesso effetto della grande scena dell'opera verdiana successiva, l'*Aida*.

Non solo forse a causa del motivo più accattivante della marcia dell'*Aida*, con il suo uso ispirato dell'orchestra sul palcoscenico (a cui nel *Don*

Carlo viene affidata una melodia dai toni di un singolare cattivo gusto), ma anche perché l'auto-da-fè, con tutte le sue intenzioni ironiche, non riesce ad accordarsi con l'atmosfera generalmente cupa dell'opera. L'essenza del *Don Carlo* non si trova nelle bardature ufficiali della corte spagnola, ma nelle personali frustrazioni dei suoi personaggi principali-Don Carlo, Filippo ed Elisabetta.

FOTO DI SCENA



Il dramma scaturisce dai loro conflitti e dalle loro incomprensioni personali - per usare le parole di Schiller "un ritratto di famiglia in una dimora principesca"-piuttosto che dal conflitto tra le loro personalità pubbliche e private. Nonostante, il momento culminante del contrasto fra Carlo e Filippo nella scena dell'auto-da-fè, il nucleo centrale del lavoro si deve ricercare nella successione di intensi colloqui privati - per alcuni dei quali è difficile usare il termine duetto.

Il tipo tradizionale di duetto che Verdi ha ereditato da Rossini è sostanzialmente una struttura in due movimenti. Dopo i recitativi preliminari, comincia una parte con una melodia strutturata (il

"cantabile") seguita-di solito dopo una qualche interruzione, rivelazione o ribaltamento emotivo ("episodio")-da una melodia ancora più incisiva (la "cabaletta") normalmente con delle riprese e un tempo più veloce in modo da fornire alla scena un'efficace chiusa.

Ciascun movimento ha le sue sottopartizioni-"versi" interni in cui i due cantanti eseguono lo stesso oppure del diverso materiale, spesso (almeno nella cabaletta) in voci ricondotte insieme alla conclusione della scena. È una struttura molto flessibile e venne utilizzata dagli eredi italiani di Rossini ben oltre la seconda metà del diciannovesimo secolo. Il primo duetto del *Don Carlo*, tra Elisabetta e Carlo, segue questo schema. Il cantabile non è molto definito (Carlo accende un fuoco-chiarmente simbolico; Elisabetta gli chiede del suo futuro fidanzato che non ha ancora conosciuto), ma l'episodio (Elisabetta scopre che il bel forestiero è in realtà Don Carlo) e la cabaletta (entrambi, pieni di gioia estatica, cantano della loro vita futura insieme) si possono identificare facilmente. Verdi usò la melodia di questa cabaletta ("Di qual amor") più avanti nell'opera come "tema della rimembranza" e la sua perdita è una conseguenza piuttosto grave del taglio del primo atto della versione in quattro atti del 1884.

Ma il duetto seguente tra Elisabetta e Carlo (atto II, scena II) è già una cosa del tutto diversa. La sorte di Carlo e di Elisabetta è ora tristemente cambiata: Elisabetta è sposata con il padre di Carlo, Filippo. Ma Carlo è ancora innamorato di lei, e si dispera nel vederla. Posa combina un incontro, distraendo la sospettosa Principessa Eboli, e per pochi preziosi istanti Carlo rimane da solo con Elisabetta. È un incontro doloroso. Elisabetta tenta di controllare i suoi sentimenti e Carlo l'accusa di freddezza. La costringe a confessare che ancora lo ama e per un breve istante in questo colloquio, dove di solito i due cantano anche su musiche contrastanti, Elisabetta riprende la melodia cantata da Carlo. Ma quando Carlo, senza controllarsi più, le rivela tutto il suo amore, Elisabetta lo accusa di desiderare la morte del padre in modo da poterla condurre all'altare. Carlo corre via disperato. Questa scena con la sua crescente intensità emotiva è diversa dal parallelo incontro in Schiller, in cui Elisabetta, colta sulle prime di sorpresa, a poco a poco riprende il controllo su se stessa e su Carlo che è facilmente influenzabile.

Ma anche così non si trattava di uno schema che potesse facilmente adattarsi alla formula del duetto in due movimenti. Mentre l'emozione esasperata della conclusione trova sfogo in una efficace cabaletta, a tutto

quanto avviene prima Verdi offre una struttura drammatica di straordinaria novità, che ricalca passo per passo i vari stadi del colloquio. Non ci sarebbe stato niente di più facile che annacquare il tutto in un recitativo; questo "duetto" invece contiene alcuni tra i momenti più incandescenti e dolorosamente incisivi della musica verdiana. Per usare le parole di Julian Budden, si tratta di "una delle più impressionanti fusioni tra musica e dramma di tutto il teatro d'opera".

FOTO DI SCENA



La tradizionale struttura del duetto in due movimenti si può identificare facilmente in alcuni degli altri duetti, per esempio quello di Carlo con Posa (atto II, scena I). Posa descrive a Carlo la situazione delle Fiandre (cantabile); Carlo rivela a Posa il suo colpevole amore per Elisabetta (episodio); entrambi si giurano eterna amicizia e di lottare per la liberazione delle Fiandre (cabaletta). La distanza percorsa in questi vent'anni di lavoro sull'opera traspare nel modo in cui viene trattata la prima parte di questo duetto. Il cantabile originale viene sostituito nella versione finale da un dialogo molto concentrato ed intenso in cui viene

lasciata intatta soltanto la cabaletta dell'amicizia, una melodia particolarmente accattivante nelle tradizionali "terze dell'amicizia" tra tenore e baritono.

La cabaletta è uno dei principali "temi della rimembranza" dell'opera, che si ripresenta in maniera incisiva nella scena dell'auto-da-fè quando Carlo pensa di essere stato tradito da Posa, e, naturalmente, alla morte di Posa tra le braccia di Carlo.

Nel duetto tra Posa e Filippo alla fine del secondo atto, la revisione verdiana di nuovo sostituì le strutture strofiche con un dialogo politico estremamente originale, che lasciò intatto soltanto il recitativo di apertura di Posa sull'infelicità delle Fiandre. Qui il problema di Verdi non era semplicemente la mancanza di un qualsiasi precedente nella composizione di un duetto tra un basso e un baritono, ma anche che in un duetto simile era troppo facile che la parte di Filippo venisse contagiata dallo stile carezzevole del baritono Posa, a spese dell'alterigia e dell'autorità del re. Nonostante Posa abbia il maggior numero di assoli rimane la figura meno caratterizzata dell'opera.

Intrattiene le dame con una romanza (atto II, scena II) e muore con un'aria e un'altra romanza (atto IV, scena II). Si tratta di brevi ed eleganti numeri che non conferiscono molta profondità al personaggio. Entrambi i duetti di Posa vennero radicalmente rivisti, soprattutto per ridurre il loro profilo melodico. Parte del problema poteva consistere nel fatto che per Verdi di solito la voce di baritono si identifica con personaggi negativi- Jago ne è ovviamente un tardo esempio. In altre opere verdiane gli idealisti entusiasti erano di solito dei tenori, ma qui bisognava che Don Carlo stesso fosse il tenore principale, e così Posa finì per essere un baritono non cattivo, di carattere piuttosto anonimo e perfino passivo.

Se nel dramma teatrale sono gli idealistici intrighi di Posa che contribuiscono a creare le basi per la tragedia, sono la vanità e poi la gelosia di Eboli che fanno in realtà precipitare la catastrofe che sommerge Carlo, Filippo e Elisabetta. Più tardi Verdi licenziò bruscamente Posa come "irrilevante", ma, dopo Filippo, considerava Eboli "il ruolo più importante dell'opera", per cui il personaggio si guadagnò due assoli in cui tutta l'azione si ferma, nessuno dei quali tuttavia, ha molto a che vedere con la trama. Il primo, la "Canzone del Velo" nel secondo atto, è una raffinata canzone di genere, con alcuni dei pochi tocchi di colore "spagnolo" dell'intera opera. La parte venne originariamente scritta per contralto e dopo una sostituzione di cantante

durante le prime fasi del lavoro, dovette essere trasportata e ulteriormente adattata. I sentimenti espressi da Eboli nell'aria del quarto atto "O don fatale" sono ugualmente irrilevanti se si pensa a quanto poco nell'opera siano apparsi evidenti gli effetti del suo "dono fatale" (la bellezza), anche se l'impatto di questo pezzo da un punto di vista puramente musicale compensa in parte tale mancanza.

FOTO DI SCENA



Per contrasto Elisabetta ci appare come un personaggio del tutto passivo, offesa da Filippo (atto II, scena II e atto IV, scena I) e da Eboli (atto IV), tutta intenta a lamentarsi (atto II) o a pregare (atto V).

A parte la breve romanza del secondo atto, l'aria del quinto atto è il suo unico assolo dell'opera, musicalmente un pezzo straordinariamente incisivo, anche se non ne è molto chiaro il significato drammatico: dal libretto è impossibile rendersi del tutto conto del rischio disperato che starebbe correndo venendo a incontrare Carlo (diretto nelle Fiandre) al monastero. Soltanto la conoscenza dell'Elisabetta schilleriana e del suo ruolo molto più attivo nella "congiura fiamminga" (per esempio i suoi

due colloqui con Posa nel quarto atto del dramma teatrale) ci può far capire perché la regina sia convinta che non le resti molto da vivere.

L'appartenenza della figura di Carlo piuttosto al teatro d'opera francese che a quello italiano è subito evidente dalla sua prima entrata in scena, dove il suo unico assolo dell'opera ("Io la vidi")-un'altra romanza-ha tutta l'apparenza di un lusinghiero omaggio al primo assolo di Raoul negli *Les Huguenots* di Mejerbeer.

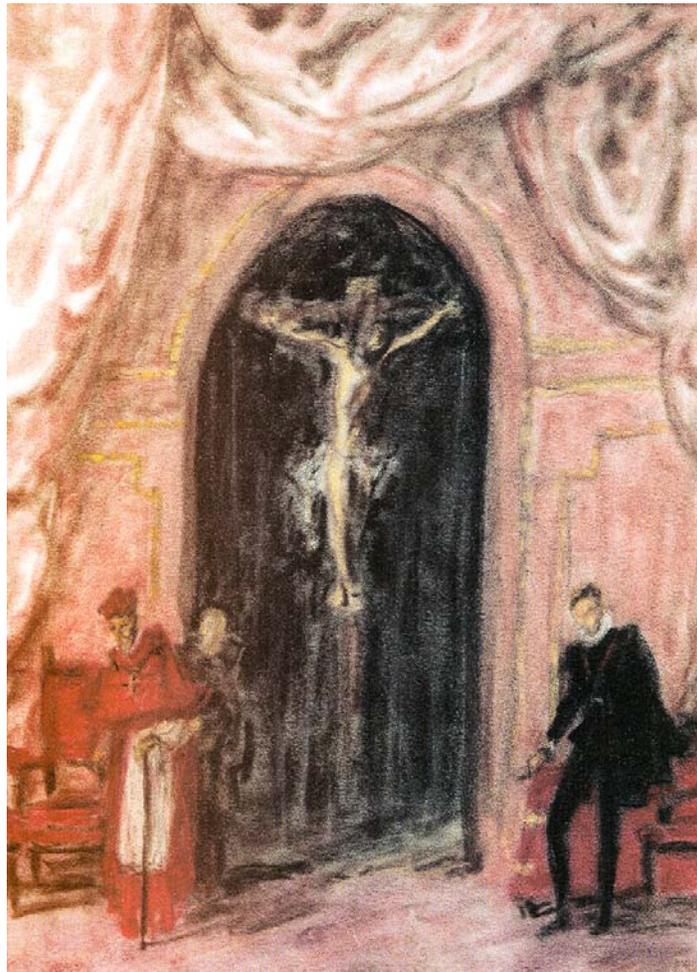
Verdi, i suoi librettisti e prima di loro Schiller, trattarono con notevole libertà il personaggio storico di Carlos. Non si sa come Carlos sia morto (non ci sono prove sufficienti a suffragare nessuna ipotesi particolare) né perché. Non esistono prove che amasse la sua matrigna. Elisabetta di Valois (tra l'altro mai fidanzata a Carlo piuttosto che a Filippo), o che sia stato ucciso per questo o per qualsiasi altro punto di vista politico o eretico da lui sostenuto.

È vero peraltro che si sentiva frustrato dal padre e che preparava dei piani di fuga nei Paesi Bassi quando fu ridotto sotto la tutela del padre, in cui morì a ventitré anni. Una simile morte, misteriosa e prematura, dell'erede del grande trono di Spagna, rappresenta uno spunto fecondo per miti e leggende: non sorprende quindi che la sua vita divenisse un argomento favorito della letteratura romantica e trapassasse poi nell'opera. Schiller stesso fu semplicemente uno tra i tanti difensori di Carlos che cercavano di conferire tratti esaltanti al fisicamente deforme e psichicamente instabile Infante. La figura di Filippo, sia nel dramma teatrale che nell'opera, venne trattata con uguale libertà. Il suo assolo giustamente famoso "Ella giammai m'amò" sembrerebbe quello di un uomo anziano piuttosto che di un vigoroso ed energico monarca di quarantun'anni (ne aveva diciassette quando nacque Don Carlos), che era appena asceso al trono di suo padre Carlo V. Sebbene Filippo canti relativamente poco - un'aria e un duetto con Posa (un'altro duetto con Carlo nella seconda scena del quarto atto venne tagliato e la musica venne ripresa da Verdi nel "Lacrjmosa" del Requiem)-è un personaggio di dimensioni teatrali impressionanti. La prima volta che appare al pubblico (atto II, scena I) è quando Carlo e Posa lo vedono passare con la regina.

La sua prima entrata vocale avviene soltanto verso la fine dell'atto, dopo l'illecito incontro tra Elisabetta e Carlo, e la prima cosa che fa, trovando la regina da sola, è di mettere al bando la sua dama di compagnia.

Alla fine di quest'atto, nel suo primo pezzo rilevante, il duetto con Posa, la sua figura è ormai tratteggiata come quella di un uomo di poche parole

BOZZETTO



e di immensa autorità.

Un'autorità che però si dissolve durante quella che è una delle più raggelanti scene di tutto il teatro d'opera, il suo incontro con il Grande Inquisitore. Qui la formula tradizionale del duetto in due movimenti sarebbe stata del tutto inadatta per musicare il magnifico duello verbale schilleriano tra Filippo e la figura del Grande Inquisitore, nonagenario e cieco, che incarna un potere anche più grande di quello dello stesso re. Invece, come nel grande duetto tra Carlo ed Elisabetta del secondo atto, la musica di Verdi segue da vicino l'andamento della discussione. Tutto quello di cui c'è bisogno per renderne unitaria la struttura è l'implacabile passo del grave motivo degli ottoni bassi con cui Verdi dipinge il Grande Inquisitore. Ma, almeno nell'opera, anche l'Inquisitore è soggetto ad una

più alta autorità. Invece della morte di Carlos, apparentemente per mano dell'inquisizione, che è la soluzione conclusiva del dramma di Schiller, nell'opera il principe viene fatto sparire da una figura misteriosa - il frate della prima scena del secondo atto, che appare ora come il nonno di Carlo, Carlo V, in ritiro nel monastero di San Giusto. Nonostante i ripensamenti, Verdi mantenne questa scena nella revisione del 1884. Essa aggiunge un'altra dimensione sconcertante per quanti si mettano ad interpretare l'opera, le cui scene di potente eloquenza dipingono un'intimità frustrata, ma celano più gravi incertezze di struttura e di atmosfera.

LA TRAMA

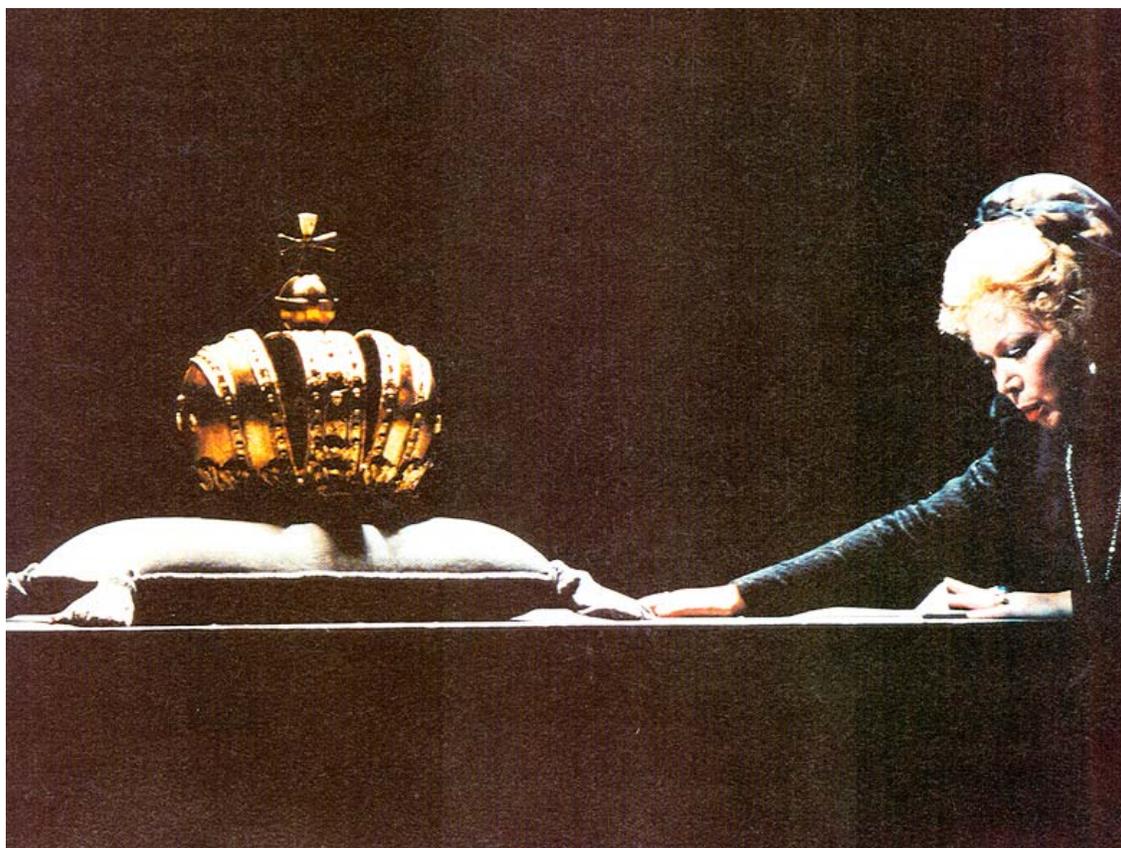
È l'anno 1559. Con il trattato di Cateau-Cambresis, è stata dichiarata la pace tra la Spagna e la Francia, ponendo fine a una lunga e aspra guerra fra questi due grandi paesi. Il re di Spagna Carlo V ha recentemente abdicato in favore del figlio, Filippo II, e si è posto in ritiro nel convento di San Giusto. Una delle condizioni del trattato è che il figlio di Filippo, l'infante Don Carlo, prenda per moglie Elisabetta di Valois, figlia del re di Francia. Ma la moglie di Filippo, Marie Tudor, è appena morta, lasciandolo vedovo per la seconda volta, e viene quindi deciso che sarà lui, e non l'infante, a sposare Elisabetta.

ATTO I

È inverno. Nella foresta di Fontainebleau un drappello di cacciatori, fra cui Elisabetta di Valois, si imbatte in un gruppo di taglialegna, ed essa distribuisce loro dei soldi. Una volta partiti, Don Carlo esce dal suo nascondiglio; da dietro gli alberi egli è riuscito a intravedere la sua sposa promessa, e se n'è subito innamorato. Si fa notte ed egli non si ricorda bene la via per tornare al Palazzo. Elisabetta e il paggio Tebaldo sono anch'essi smarriti, e stanno rientrando a piedi. Tebaldo si separa momentaneamente da lei per cercare una scorta, e si fa

avanti Carlo, il quale, accendendo un falò, è in ginocchio ai piedi di Elisabetta. Parlano del suo fidanzamento all'infante e solo quando Carlo le da un medaglione con la propria immagine, lei si rende conto di chi sia lo sconosciuto. Lui le dichiara il suo amore e anche Elisabetta capisce di essere innamorata. Rimbomba una cannonata e in lontananza si illumina il Palazzo, dove sono in corso i festeggiamenti per la dichiarazione di pace. Al suo ritorno, Tebaldo annuncia che il re di Francia ha deciso di dare la figlia in sposa a Filippo: i due innamorati sono sconvolti. Il conte di Lerma, ambasciatore spagnolo, arriva per ricondurre Elisabetta al palazzo, lasciando Carlo disperato.

FOTO DI SCENA



ATTO II

Scena I

Nel convento di San Giusto un vecchio frate prega sulla tomba di Carlo V, mentre altri pregano nella cappella. Arriva Don Carlo e il frate lo avverte che la clausura non garantisce la pace: questa si può trovare solo appresso a Dio. Il vecchio si congeda e la sua voce richiama alla memoria di Carlo il nonno, l'imperatore fattosi religioso, il quale si dice sia ancora vivo. Sopraggiunge Rodrigo, il marchese di Posa, e avendo chiesto al giovane la sua assistenza a favore dell'oppresso popolo fiammingo, si rende conto che questi è turbato. Carlo confida di essere innamorato di Elisabetta, la quale nel frattempo ha sposato Filippo. Rodrigo raccomanda all'amico di farsi trasferire nelle Fiandre, dove, sostiene, la miseria della gente gli insegnerà quali siano gli obblighi di un re. I due giovani giurano eterna amicizia e reciproca fedeltà, e vedono passare Filippo ed Elisabetta, che procedono verso la cappella.

Scena II

Le damigelle della regina sono all'entrata delle porte del convento, assieme alla principessa di Eboli e a Tebaldo. Dal momento che non è concesso a loro di entrare, si distraggono con una canzone. Quando appare Elisabetta, la principessa rimane impressionata dalla sua perenne tristezza. Arriva Rodrigo che consegna alla regina una lettera da sua madre, aggiungendovi segretamente un messaggio. La principessa Eboli si mette a conversare con il marchese: questi la ricopre di complimenti, mentre Elisabetta riesce a leggere il messaggio. È di Carlo, il quale le chiede di aver fiducia in Rodrigo. Su richiesta di questi essa concede un'udienza a Carlo. L'infante la prega di intercedere presso il re, affinché possa essere mandato nelle Fiandre, ma non sa resistere alla tentazione di farle anche sapere che il suo amore per lei è sempre ardente. Turbata, respinge Carlo, e lui scappa. Il re esce dal convento e trova che la regina è rimasta sola, senza accompagnatori, nonostante il fatto che il protocollo di corte richieda il contrario. La contessa di Aremberg, dama di compagnia della regina, viene quindi immediatamente congedata. La regina consegna alla contessa, in partenza per la Francia, un anello, porgendole i suoi auguri. Filippo trattiene Rodrigo per chiedergli se

abbia un desiderio da esprimere al re. Il marchese coglie l'occasione per chiedere la clemenza del monarca nei confronti dei sudditi fiamminghi. Ma come in Spagna, Filippo è deciso a tutti i costi ad estirpare qualsiasi forma di "eresia" nelle Fiandre. Prendendo Rodrigo per un sognatore che cambierebbe presto idea se solo (come lui stesso) potesse capire i sentimenti degli uomini, il re gli consiglia di stare attento all'inquisitore. Poi, lasciando trapelare un'ombra di tristezza, chiede al marchese di potersi confidare con lui.

ATTO III

Scena I

Carlo ha ricevuto una lettera che gli dà appuntamento nei giardini della regina a mezzanotte. Il giovane si presenta e vi trova una donna (la Eboli nelle sembianze di Elisabetta), alla quale dichiara il suo amore. La sconosciuta rivela la propria identità, ma lo sgomento di Carlo le fa capire che è proprio la regina ad aver catturato il suo cuore. Ingelosita, ma contenta di sapere che la regina non è del tutto virtuosa, è decisa a sfruttare a proprio favore questo segreto. Sopraggiunge Rodrigo, il quale cerca di farla tacere. Sentendosi oltraggiata, la principessa se ne va, e Rodrigo chiede a Carlo di consegnargli, per la sua sicurezza, qualsiasi documento che lo possa compromettere. Dapprima l'infante non vuole fidarsi di colui che è adesso il favorito del re; ma l'amico lo convince, ricordandogli il loro giuramento di fede.

Scena II

A Valladolid gli eretici condannati dall'inquisizione stanno per essere messi al rogo in pubblico. Presenti per assistere all'auto-da-fè sono i monarchi e i cortigiani. All'uscita della cattedrale, prima della cerimonia, il re con il suo seguito viene affrontato da un gruppo di deputati fiamminghi, accompagnati da Carlo; lo implorano di abbandonare il regime di terrore che ha istituito nel loro paese. Nonostante la comprensione della regina e dei cortigiani, Filippo non cede alle loro richieste, e Carlo chiede allora di poter avere la carica di governatore delle Fiandre e di Brabante. La risposta negativa del padre fa infuriare Carlo, che lo minaccia con la spada sguainata. Filippo ordina

alle guardie di disarmarlo, ma è Rodrigo l'unico a farsi avanti e a strappargli l'arma, al che, il re lo nomina subito duca. Con la corte al seguito Filippo si incammina per andare a vedere lo "spettacolo" dell'auto-da-fè.

GIUSEPPE VERDI



ATTO IV

Scena I

È l'alba e il re è solo nel suo studio, immerso nelle riflessioni e conscio del fatto che Elisabetta non lo ama. Viene annunciato l'arrivo del Grande Inquisitore. È stato convocato dal re stesso, per avere da lui il consenso alla condanna a morte di Carlo. L'inquisitore è disposto a darglielo, ma facendo presente che Rodrigo rimane un avversario assai più pericoloso, gli chiede in cambio la morte di quest'ultimo. Filippo non è ancora disposto a cedere su questo punto e congeda l'Inquisitore.

Entra Elisabetta, protestando che le è stato sottratto lo scrigno. Filippo le dice subito di averlo in mano sua - è stata infatti la intrigante Eboli a rubarlo e a consegnarglielo, per vendicarsi di Carlo, che non vuole reciprocare il suo amore. La obbliga ad aprirlo e a riconoscere che il ritratto nascostovi dentro è quello del figlio.

Accusata di adulterio, la donna sviene. Filippo invoca soccorso ed accorrono la Eboli e Rodrigo. I due uomini partono, e la Eboli alla fine confessa ad Elisabetta di aver rubato lei lo scrigno, con l'intenzione di convincere il re del "tradimento" di sua moglie. Confessa inoltre che tale adultero tradimento è in realtà avvenuto tra lei stessa e Filippo.

Elisabetta le offre la scelta fra il convento e l'esilio, ed esce. Rimasta sola, la principessa decide che l'ultima sua prova d'amore prima di ritirarsi in clausura, sarà di salvare la vita a Carlo.

Scena II

Rodrigo va a trovare Carlo nelle prigioni e gli dice di essersi dichiarato lui stesso responsabile delle agitazioni nelle Fiandre. Lo esorta a partire per regnarvi nel segno della pace e della giustizia. Il marchese viene improvvisamente colpito alle spalle da un intruso (del Sant'Uffizio), con un colpo di archibugio. Prima di spirare mormora a Carlo che Elisabetta lo attenderà l'indomani a San Giusto. Sopraggiunge il re che annuncia la libertà al figlio, ma l'infante lo respinge con rabbia. Filippo è colto dal rimorso per l'assassinio che egli ha appena promosso. Intanto viene dato l'allarme e le prigioni sono invase dal popolo in tumulto. Arriva anche la Eboli, la quale esorta Carlo a mettersi in fuga. Il popolo inneggia all'infante, ma all'entrata del Grande Inquisitore cade il

silenzio.

Questi ordina ai sudditi di buttarsi in ginocchio in presenza del re di Spagna.

ATTO V

Elisabetta prega per la salvezza dell'infante sulla tomba di Carlo V, nel convento di San Giusto. Si fa avanti Don Carlo il quale dice di essere in procinto di partire per le Fiandre, con l'intenzione di salvare il popolo. Mentre i due giovani si danno l'addio, sopraggiungono il re e l'Inquisitore, accompagnati dagli ufficiali dell'ultimo. Questi fa chiamare le guardie per mettere Carlo agli arresti. L'infante si ribella e in quel mentre, dalla parte della tomba compare il vecchio frate che lo porta al sicuro, all'interno del convento. Convinti di aver visto lo spettro dell'imperatore Carlo V, il re, l'Inquisitore, e tutti i presenti rimangono sbigottiti.

BOZZETTO

