

# Don Carlos: declinazioni del tragico da Schiller a Verdi

Fabio Vittorini

...in mezzo al pianto, io intendeva  
distintamente una voce di sublime  
conforto, un fremito di vittoria, una fede  
che superbisce sulle rovine...  
Giuseppe Mazzini, *Del dramma storico*

## 1.

Nel 1787 Friedrich von Schiller pubblica il poema drammatico *Don Carlos, Infant von Spanien*, su un soggetto storico filtrato attraverso vari testi cronachistici<sup>1</sup> e modellato su *Dom Carlos. Nouvelle historique* (1672) di César Vichard de Saint-Réal, cui negli stessi anni si rifà anche Vittorio Alfieri per il suo *Filippo* (1783<sup>1</sup>, 1787<sup>2</sup>). Prima di conquistare Schiller, il racconto di Saint-Réal ha ispirato numerosi narratori e drammaturghi<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> In particolare *Synopsis histórica chronologica de España* (1700-1727) di Juan de Ferreras e *History of the Reign of Philip II* (1777) di Robert Watson, entrambi tempestivamente tradotti in tedesco.

<sup>2</sup> Tra questi ultimi: Thomas Otway (*Don Carlos*, 1676), Jean Galbert de Campistron (*Andronic*, 1685), Pierre Lefèvre (*Don Carlos*, 1784), Alessandro Pepoli (*La gelosia snaturata o sia La morte di D. Carlo infante di Spagna*, 1784), Louis-Sébastien Mercier (*Portrait de Philippe II, Roi d'Espagne*, 1785). Per una ricostruzione esatta di tutta la letteratura ispirata alla figura di Don Carlos cfr. Levi 1914 e Liverani 1995.

Prima di dare a Fëdor Dostoevskij lo spunto per il racconto “Il grande Inquisitore” che Ivan espone al fratello Aleksej ne *I fratelli Karamazov* (1879-80), lungo tutto l’Ottocento il poema drammatico di Schiller ha suggestionano molti drammaturghi<sup>3</sup>, librettisti e compositori d’opera<sup>4</sup>. Fino ad arrivare a Giuseppe Verdi, già legato a Schiller da una lunga fedeltà<sup>5</sup>, che nel 1867 ne ricava un *grand opéra* su libretto di Joseph Méry et Camille Du Locle, non senza aver fatto suo il giudizio entusiasta di Giuseppe Mazzini, che vedeva nel testo tedesco l’esempio compiuto di un «Dramma che congiunga alla esposizione d’un fatto la manifestazione del principio morale a cui deve paragonarsi l’idea sgorgante dal fatto stesso», e vi individuava tre «ordini di simboli e personaggi»: quello consegnato alla storia dal fatto reale (Philipp, Carlos, Elisabeth), quello tratto «dalla contemplazione dell’epoca» in cui il fatto si è svolto, caratterizzata da «passioni di superstizione, d’orgoglio signorile, di fanatismo monarchico, di voluttà» (Alba, Domingo, Eboli), e infine quello che «rappresenta il principio del diritto, della ragione libera, del progresso, anima dell’Universo» (Posa) (Mazzini 1862: 254-256).

Gioacchino Rossini, già autore dello schilleriano *Guillaume Tell* (1829), in una lettera a Tito Ricordi del 21 aprile 1868, scrive che, dopo la morte di Giacomo Meyerbeer, Verdi è il solo che «sia in grado di

---

<sup>3</sup> Ricordiamo: Marie-Joseph Chénier (*Philippe II*, 1801), Johann Wilhelm Rose (*Carlos und Elisabeth*, 1802), John Russell (*Don Carlos; or, Persecution*, 1822), Friedrich de la Motte Fouqué (*Don Carlos Infant von Spanien*, 1823), Alexandre Soumet (*Élisabeth de France*, 1828), Eugène Cormon (*Philippe II Roi d’Espagne*, 1846), Nicholas Thirning Moile (*Philip the Second*, 1849), Amédée de la Rousselière (*Don Carlos*, 1854).

<sup>4</sup> Leopoldo Tarantini (*Don Carlos*, Londra, 1844: musica di Michael Costa; rimusicato poi da Vincenzo Moscuzza: Napoli, 1862); Giorgio Giachetti (*Don Carlo*, Milano, 1847: mus. di Pasquale Bona); Francesco Maria Piave (*Elisabetta di Valois*, Venezia, 1849: mus. di Antonio Buzzolla); Raffaello Berninzone (*Don Carlo*, Torino, 1863: mus. di Serafino Amedeo De Ferrari).

<sup>5</sup> Ha già messo in musica: *Die Jungfrau von Orléans* (1801: *Giovanna d’Arco*, 1845), *Die Räuber* (1781: *I masnadieri*, 1847) e *Kabale und Liebe* (1783: *Luisa Miller*, 1849).

comporre un Grand Opéra» (1984: 322). In *Don Carlos*, che ha debuttato a Parigi un anno prima, grazie alla consueta strettissima collaborazione con i librettisti, Verdi ha dato vita a un palinsesto in cui, sotto il testo ufficiale riconducibile al nucleo storico comune e alle sue versioni letterarie più note, affiorano testi eterogenei nascosti o anche (più o meno consapevolmente) cancellati, in una dimensione sovranazionale, plurilinguistica, interculturale, trasversale a generi e codici, ovvero sostanzialmente intertestuale, che non sempre si muove «secondo la strada di una derivazione localizzabile, di un'imitazione volontaria, ma secondo quella di una disseminazione – immagine che assicura al testo lo statuto non di una *riproduzione*, ma di una *produttività*» (Barthes 1998: 235). Il risultato è la partitura più estesa che egli abbia mai composto, una vera e propria opera-mondo<sup>6</sup> a intrecci sovrapposti (storico, politico, religioso, sentimentale) costruita con la tecnica del «chiaroscuro» (Leibowitz 1972: 17) a ogni livello: scenico, con l'alternanza di giorno e notte nei successivi Tableaux, ontologico (realismo della vicenda storica *vs* fantastico dell'apparizione di Charles V e della Voix d'en haut), ideologico (illuminismo *vs* oscurantismo, rivoluzione *vs* status quo), musicale (modo minore, sospensione tonale, oscillazione armonica *vs* modo maggiore, tonalità tradizionalmente rispettata, linearità melodica).

Il cantiere di *Don Carlos* resta aperto per vent'anni, dal 1866 al 1886, durante i quali Verdi riapre e chiude definitivamente vecchi cantieri (*Simon Boccanegra* [1857<sup>1</sup>, 1881<sup>2</sup>], *La forza del destino* [1862<sup>1</sup>, 1869<sup>2</sup>]), ne inaugura e porta a termine di nuovi (*Aida* [1871], *Requiem* [1874]), ne apre di nuovi che gli richiederanno molto tempo (*Otello* [1887]<sup>7</sup>), dando vita a un *work in progress* assai poroso la cui evoluzione è in larga parte nota<sup>8</sup>. Tra il 1864 e il 1865 Emile Perrin, direttore dell'Opéra di Parigi, propone senza successo a Verdi un vecchio libretto scritto da Eugène Scribe per Meyerbeer, *Judith*, e gli shakespeariani *King Lear* e *Cleopatra*. Quando, nel

---

<sup>6</sup> Cfr. Degrada 1979.

<sup>7</sup> Arrigo Boito ha composto il libretto nel 1879 e Verdi ha iniziato a lavorarci su subito.

<sup>8</sup> Cfr. Budden 1988: 1-169.

luglio del 1865, l'editore Léon Escudier arriva a Sant'Agata con lo scenario di *Don Carlos* steso da Méry e Du Locle, Verdi s'affretta a scrivere a Perrin (21 luglio):

D.<sup>n</sup> Carlos magnifico dramma ma a cui manca forse un po' di spettacolo. Del resto ottima l'idea di far apparire Carlo Quinto, come è ottima la scena di Fontainebleau [*sic*]. 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. (Günther 1972: 30)

Come sempre, Verdi individua immediatamente la possibile impalcatura drammatica dell'opera e i suoi punti di maggior interesse. Facciamo tesoro del fatto che la prima annotazione in assoluto sull'opera non ancora nata riguarda l'apparizione del defunto imperatore. A novembre del 1865 Verdi si reca a Parigi, dove, firmato il contratto con l'Opéra, si trattiene fino a marzo del 1866, stendendo quasi tutto il libretto con i due poeti e componendo il I Atto della partitura. Tornato a Sant'Agata, tra marzo e giugno compone il II, il III e il IV Atto. A metà giugno arriva da Parigi il testo rivisto del V Atto, sui cui Verdi esprime delle remore a Perrin (21 giugno):

Non mi piace [...] l'apparizione di Carlo V abbigliato da Imperatore, circondato di Monaci. L'immaginazione sarà sempre colpita, nel vedere l'Imperatore-monaco solo, isolato: non bisogna inoltre lasciare a Filippo il tempo per riflettere troppo su come e perché Carlo V sia apparso, se è un'ombra, o una persona vivente etc. etc. A mio avviso se si tiene a fare un po' di *messinscena* non c'è che un modo: un *coro d'Inquisitori*, una sorta di *giudizio*, ma rapido e violento. (Abbiati 1959: 92)

Entro la fine dell'anno la partitura è terminata, ma è troppo lunga per le convenzioni dell'Opéra e occorre accorciarla. L'11 marzo 1867 *Don Carlos* debutta con scarso successo; il 4 giugno la versione ritmica italiana nel frattempo approntata da Achille de Lauzières, con numerosissimi tagli apocriefi (tra cui l'intero I atto) per mano del direttore Michele Costa, debutta con successo al Covent Garden di Londra; il 26 ottobre arriva al

Comunale di Bologna, in 5 atti e con modifiche apocriefe per mano del direttore Angelo Mariani. Nel 1872, in occasione di una rappresentazione a Napoli, Verdi interviene sullo spartito italiano modificando il duetto Filippo-Posa (per i nuovi versi si rivolge ad Antonio Ghislanzoni) e accorciando il duetto Elisabetta-Carlo del V Atto. Nel 1882, in vista di una rappresentazione prevista a Vienna, Verdi torna sullo spartito francese dell'opera eliminando il I atto e facendo comporre nuovi versi a Du Locle, subito tradotti in italiano da Angelo Zanardini, che revisiona tutta la versione di De Lauzières, con interventi che diventano definitivi. Emergono dei forti dubbi, che Verdi esprime in due lettere a Charles Nutter (9 e 14 giugno):

Vi voglio dire ancora che il *Duetto* tra Posa e Filippo è sempre un *punto nero*. E direi la stessa cosa per il *Monaco* Carlo V ecc. (Günther 1975: 349)

Carlo Quinto vivo mi ha sempre scioccato. Se è vivo, come può D. Carlos non saperlo? E d'altronde (sempre se è vivo) come potrebbe Filippo II essere vecchio come dice? È un imbroglio che bisognerebbe assolutamente sbrogliare. (*Ibid.*: 349-350)

Sono passati quasi vent'anni e Verdi continua ad arrovellarsi sul duetto Filippo-Posa e sull'apparizione di Carlo V. L'entusiasmo del 1865 («ottima l'idea») si trasforma in quella che, in una lettera a Nutter del 21 settembre 1882, definisce «poca simpatia pel personaggio mezzo fantastico di Carlo V» (*ibid.*: 353). Verdi mal tollera «*la tiédeur insupportable des demi-caractères*» (De Vigny 1867: 5): gli piace l'apparizione, ma non il fatto che il personaggio sia vestito da imperatore e circondato di monaci; preferisce che sia solo e vestito da monaco, in una scena breve che non lasci il tempo agli altri personaggi e agli spettatori di chiedersi se l'imperatore è vivo o se si tratti di un fantasma. Le edizioni successive delle partiture e dei libretti testimoniano la difficoltà di uscire da questa situazione di mezzo: nel 1867 i libretti denominano il personaggio «*Un Moine*»/«*Un Frate*» e ne descrivono così l'apparizione: «*La grille s'ouvre, le moine parait, attire Carlos dans ses bras et le couvre de son manteau*» (Méry – Du Locle 1867: 81)

/«Il cancello s'apre. Il frate appare, attira Carlo nelle sue braccia e lo covre col suo manto» (Méry – Du Locle – De Lauzières 1867: 68); le partiture dello stesso anno riportano le stesse didascalie, ma rinominano il personaggio «*Charles-Quint*» (Verdi 1867: 357)/«Carlo Quinto (Il Frate)» (Verdi – Vauthrot 1867: 374); la partitura e il libretto del 1884, che debuttano assai scorciati non più a Vienna ma alla Scala di Milano il 10 gennaio, eliminato il coro d'Inquisitori nel finale, tornano alla dicitura «*Un Moine*»/«Un Frate» e recitano: «*La grille s'ouvre. Le Moine paraît. C'est Charles-Quint avec le manteau et la couronne royale*» (Verdi 1884: 290-291) /«Il cancello si apre, apparisce il Frate. È Carlo V col manto e colla corona reale» (Méry – Du Locle – De Lauzières – Zanardini 1884: 32). Nel dicembre del 1886, infine, a Modena, senza intervento diretto di Verdi ma con la sua approvazione, va in scena un *Don Carlo* che ripristina, tradotto in italiano, il I Atto della prima parigina e dal II Atto in poi riproduce la versione scaligera di due anni precedente.

## 2.

Nel libretto di *Don Carlos* del 1867, in prossimità della fine del duetto titanico tra i due bassi profondi in IV,I,II, infrantosi l'«*orgueil criminel*» del Grand Inquisiteur contro il rifiuto di Philippe II di consegnargli il «*démon tentateur*» Posa, che il re ritiene «*un homme, un ami sûr*» (Méry – Du Locle 1867: 64-65), il «cieco, nonagenario» (Méry – Du Locle – De Lauzières 1867: 51) esclama:

*Pourquoi l'évoquez-vous, l'ombre de Samuel? (Ibid.: 65)*

L'allusione è a un passaggio del biblico *I libro di Samuele*, in cui Saul, incassato il silenzio di Dio in risposta alle sue preghiere, per capire che fare nell'imminente guerra contro i Filistei chiede a una negromante di evocare l'anima di colui che l'ha scelto come primo re d'Israele, il profeta e giudice Samuele, che gli predice la perdita del potere: «Il Signore ha strappato da te il regno e l'ha dato al tuo prossimo, a Davide. Poiché non hai ascoltato il comando del Signore e non hai dato effetto alla sua ira contro Amalec, per questo il Signore ti ha trattato oggi in questo modo»

(28,17-18). La metafora è chiara: Saul è Philippe II, Samuele è l'Inquisiteur, Amalec (i filistei contro cui Israele è in guerra) è la Fiandra in rivolta contro cui Philippe II non mostra abbastanza fermezza, Davide è un ipotetico successore identificabile provvisoriamente in Don Carlos o Posa<sup>9</sup>, peraltro legati da un'amicizia amorosa (II,I,III):

*Dieu, qui, de nos cœurs sincères  
As fait les cours de deux frères,  
Accepte notre serment!  
Nous mourrons en nous aimant! (Ibid.: 27)*

Questa «sublime amicizia», di cui secondo Mazzini «Schiller s'è giovato mirabilmente a rannodare il suo tipo [l'ideale Posa] all'uomo, innamorandolo del giovine Carlo, come d'un simbolo della propria religione, come d'un intermediario fra il pensiero e l'Umanità» (Mazzini 1862: 258), richiama visibilmente quella biblica tra Davide e Gionata, figlio di Saul, esposta nel *Il libro di Samuele*. Dopo la morte del primo, il secondo compone una cantilena: «Gionata, per la tua morte sento dolore, / l'angoscia mi stringe per te, / fratello mio Gionata! Tu eri molto caro; / la tua amicizia era per me preziosa / più che amore di donna» (1,25-26).

Dietro la coppia Philippe-Carlos affiora l'archetipo del padre pronto a sacrificare il figlio alla legge di Dio: Philippe, come Abramo in *Genesi 22*, sollecitato dall'Inquisiteur (Dio stesso nella *Bibbia*) col pretesto della pace del mondo («*La paix du monde vaut le sang d'un fils rebelle*» [Méry – Du Locle 1867: 63]), si prepara a sacrificare Carlos (Isacco) e l'apparizione finale di Charles V ha la stessa funzione di quella dell'angelo biblico che ordina ad Abramo di risparmiare il figlio. Dunque Dio (direttamente nella *Bibbia*, attraverso l'Inquisiteur in *Don Carlos*) chiede/ordina un sacrificio e all'ultimo momento incarica uno dei suoi ministri sovrumani (l'angelo, Charles V) di revocare l'ordine omicida. Esattamente come nella *Bibbia* – ce lo suggerisce Auerbach nella

---

<sup>9</sup> In III,IV,IV *Don Carlos*, pensando di collaborare al progetto libertario di Posa, ha chiesto a Philippe II: «*Sire, il est temps que je vive! / [...] Si Dieu veut qu'à mon front un jour / La couronne d'or étincelle, / Préparez à l'Espagne un maître digne d'elle!... / Confiez-moi / Le Brabant et la Flandre*» (Méry – Du Locle 1867: 59).

sua straordinaria comparazione tra lo stile omerico e quello biblico (2000: I, 8-18) – l'apparizione è usata solo nella misura in cui serve a sciogliere l'intreccio, mentre tutto il resto, in un'enorme ellissi propriamente tragica, resta nell'oscurità.

L'esegesi biblica ci insegna che il Vecchio Testamento prefigura minuziosamente il Nuovo Testamento e il Nuovo Testamento riconfigura il Vecchio, in modo che il senso della Bibbia si presenti come il prodotto di questa relazione propriamente figurale tra il prima e il dopo. Philippe espone all'Inquisiteur il suo dubbio morale riguardo al possibile sacrificio del figlio (IV,I,I):

*Puis-je immoler mon fils au monde, moi chrétien?*

L'Inquisiteur gli risponde impassibilmente:

*Dieu, pour nous sauver tous, sacrifie le sien.*

Philippe rilancia:

*La nature et le sang se tairont-ils en moi?*

L'Inquisiteur mette una pietra tombale sugli scrupoli del Re:

*Tout s'incline et se tait lorsque parle la foi!*

A questo punto, dietro il tentativo di sacrificio di Carlos da parte del padre, si profila il sacrificio di Cristo concepito da Dio, raccontato alla fine dei quattro Vangeli come una tappa irreversibile della storia dell'umanità per il trionfo della pace: «*La paix du monde vaut le sang d'un fils rebelle*» (Méry – Du Locle 1867: 63).

Salvo poi che, nel finale dell'opera, che intrattiene una relazione antifrastica col suo antecedente biblico, l'attante Dio dell'archetipo, invocato con una frequenza quasi ossessiva (ma, si sa, l'invocazione interiettiva all'opera serve da punteggiatura), si demoltiplica in parecchi attori. Leggiamo il testo (V,III):

*PHILIPPE (prenant le bras de la Reine)*  
*Oui pour toujours! Il faut un double sacrifice!*  
*Je ferai mon devoir.*



(À l'Inquisiteur) *Et vous?*

L'INQUISITEUR

*Le Saint-Office*

*Fera le sien!*

PHILIPPE (montrant Carlos)

*Je vous livre ce criminel.*

*O ministres sacrés des vengeances du ciel!*

*A vous l'indigne fils que de moi Dieu fit naître!*

*Un détestable amour le brûle... à vous ce traître!*

ELISABETH, CARLOS [CARLOS]

*Dieu le [me] jugera!*

CHŒUR DES MOINES [L'INQUISITEUR]

*Dieu l'a dit,*

*Que le traître soit maudit!*

L'INQUISITEUR

*A vous ce contempteur de la foi catholique,*

*Cet ami de Posa, ce parjure hérétique!*

ELISABETH, CARLOS [CARLOS]

*Dieu le [me] jugera!*

LE CHŒUR [L'INQUISITEUR]

*Dieu l'a dit,*

*L'hérétique soit maudit!*

PHILIPPE

*A vous ce séducteur [corrupteur] de mon peuple fidèle,*

*Cet ennemi des Rois et de Dieu!... ce rebelle!*

ELISABETH, CARLOS [CARLOS]

*Dieu le [me] jugera!*

LE CHŒUR [L'INQUISITEUR]

*Dieu l'a dit!*

*Le rebelle soit maudit!*

PHILIPPE, L'INQUISITEUR, LE CHŒUR

*Ah sois [Sois] maudit, artisan d'une œuvre détestée!*

*Sois maudit! et ta cendre à l'ouragan jetée...*

*Chassé du lieu céleste où la paix resplendit*

*Hérétique, rebelle et traître, sois maudit! sois maudit! sois maudit!*

ELISABETH [x]

*De nos chastes amours ces bourreaux font des crimes... [x]*

PHILIPPE, L'INQUISITEUR, LE CHŒUR [x]

Maudit! [x]

CARLOS [x]

Pourvoyeurs de la mort! [x]

ELISABETH, DON CARLOS [x]

Il leur faut deux victimes [x]

PHILIPPE, L'INQUISITEUR, LE CHŒUR [x]

Chassé du lieu céleste où la paix resplendit, [x]

Hérétique, rebelle et traître, sois maudit, sois maudit! [x]

CARLOS [x]

Mensonge, mensonge! [x]

ELISABETH [x]

Horreur! [x]

ELISABETH, CARLOS [x]

Dieu jugera! [x]

L'INQUISITEUR [aux familiers du saint office, désignant Carlos]

Gardes [Allez]!

PHILIPPE

Mon fils [L'Enfant] n'est plus!

CARLOS [au désespoir]

Ah! Dieu me vengera,

Ce tribunal de sang, sa main le brisera!...

(Carlos en se défendant recule vers le tombeau de Charles-Quint. La grille s'ouvre, le moine paraît, attire Carlos dans ses bras et le couvre de son manteau).

CHARLES-QUINT [LE MOINE, à Carlos]

Mon fils, les douleurs de la terre

Nous suivent encore dans [Viennent expirer en] ce lieu.

La paix que votre cœur espère

Ne se trouve qu'auprès de Dieu!

L'INQUISITEUR

La voix de l'Empereur!

LE CHŒUR

C'est Charles-Quint!

PHILIPPE [épouvanté]

Mon père!

[Le moine entraîne dans le cloître Don Carlos éperdu]

ELISABETH [x]

Grand Dieu! [x]

(Le rideau tombe lentement). [x]

CHŒUR dans la coulisse [chapelle]  
Charles-Quint, l'Auguste Empereur, [Au jour terrible où le pécheur]  
N'est plus que cendre et que poussière.  
[Que les traits de votre colère]  
[Se détournent de lui, Seigneur!](Verdi 1867: 350-358)<sup>10</sup>

Le funzioni drammatiche e simboliche di Dio sono ripartite in modo più o meno simmetrico su diversi personaggi:

1) Philippe II, l'Inquisiteur e i suoi sottoposti, allo stesso tempo in funzione di Dio Provvidente (che giudica, maledice e decide) ed Esecutore (che agisce e sacrifica), come un vero «*tribunal de sang*», in un processo rituale in tre tempi (si veda la formulazione tripartita delle accuse: «*traître*», «*hérétique*», «*rebelle*»), determinano e s'incaricano dello scopo dell'azione (l'omicidio di Carlos);

2) l'apparizione di Charles V, in funzione di Dio Clemente (che riconcilia e risparmia), salva la vittima e rifocalizza l'oggetto del desiderio di tutti i personaggi («*la paix*»), sottraendolo a tutte le false definizioni che ne sono state date fin qui e aprendo nel testo un punto di fuga («*La paix que votre cœur espère / Ne se trouve qu'auprès de Dieu!*») che lascia scivolare il vero Dio, garante di questo oggetto sfuggente, in un Altrove impenetrabile («*un monde où la vie est meilleure*») di cui Carlos ed Elisabeth hanno parlato poco prima).

È sufficiente pensare ai casi di Alvaro/Gusmano in *Alzira* (1845), Walter/Rodolfo in *Luisa Miller* (1849), Rigoletto/Gilda in *Rigoletto* (1851), Azucena/Manrico ne *Il trovatore* (1853), Guy/Henri ne *Les Vêpres Siciliennes* (1855) e Fiesco/Maria in *Simon Boccanegra* per accorgersi che l'opera di Verdi è costellata di relazioni in cui un padre, più o meno consapevolmente, finisce per provocare la morte del(la) figlio(a). Nell'alvo di questo immaginario coerente e a tratti iterativo, l'unicità di *Don Carlos* si trova nella scena in cui Charles V esce dalla tomba e sottrae Carlos alla furia dei padri, che restano interdetti. Un po' come negli *Atti*

---

<sup>10</sup> Tra parentesi quadre le non poche varianti del libretto; i versi assenti in quest'ultimo sono seguiti dal simbolo [x] (cfr. Méry - Du Locle 1867: 80-82). Sono sottolineati i versi cassati nel 1884.

*degli Apostoli*, in cui si racconta che Cristo, dopo avere parlato ai suoi discepoli, «fu elevato in alto sotto i loro occhi e una nube lo sottrasse al loro sguardo» (1,9). Sappiamo bene che, prima di questa apparizione sepolcrale, un fulmine divino si era abbattuto su Nabucco (*Nabucco*, 1842), il fantasma di Oronte era apparso in sogno a Giselda con gli Spiriti Celesti (*I Lombardi alla prima crociata*, 1843), Giovanna d'Arco era stata contesa tra gli Angeli e i Diavoli (*Giovanna d'Arco*, 1845), durante il banchetto di Attila un vento sovrannaturale aveva spento tutte le luci (*Attila*, 1846), il fantasma di Banquo era apparso a Macbeth (*Macbeth*, 1847).

Ma il soprannaturale di *Don Carlos*, al di là del teatro verdiano e dell'evidente influenza di Meyerbeer (*Robert le Diable* [1831], *Le Prophète* [1849]), ha la sua fonte più pertinente in un'opera di Rossini ispirata a una tragedia di Voltaire, *Semiramide* (1822), dove l'ombra di Nino, preceduta da un tuono e da un fulmine, esce dalla tomba per impedire il matrimonio incestuoso tra la madre Semiramide e il figlio Arsace e chiede vendetta del suo assassinio (I,XIII), echeggiando l'ombra di Hamlet padre, che nella tragedia shakespeariana (la cui struttura è criptata nel testo francese) si limitava a chiedere vendetta al figlio omonimo. Voltaire aggiunge il tratto dell'incesto potenziale (latente nel testo inglese), Rossini e il suo librettista Gaetano Rossi lo riproducono fedelmente; Verdi, sollecitato da Méry e Du Locle, lo trova già, slegato dall'apparizione dell'ombra, nel dramma di Schiller. Se l'ombra di Nino chiede ad Arsace di scendere nella sua tomba e di immolare una vittima, il monaco/Charles V trascina Carlos nella sua tomba per sottrarlo alla sua sorte di vittima. Attraverso il riferimento intertestuale a *Semiramide*, *Don Carlos* tradisce la sua ispirazione shakespeariana: al centro del testo il protagonista eponimo è letteralmente schiacciato dalla volontà del padre e l'ombra che lo sollecita gli è omonima in entrambi i casi (in Shakespeare è quella del padre, in Verdi del nonno).

*Don Carlos* riposa su un sistema complesso di paternità sovrapposte: Charles V è padre di Philippe II, che, all'apparire della sua ombra, esclama «*Mon père*»; Philippe II è padre di Don Carlos, che chiama a più riprese «*Mon fils*», mentre Don Carlos, che nella scena dell'autodafé gli si rivolge freddamente parlando di sé alla terza persona

(«*votre fils*») o con il neutro «*Sire*» (Méry – Du Locle 1867: 58 e 59), dopo l'uccisione di Rodrigue impreca «*Vous n'avez plus de fils*» (*ibid.*: 74)<sup>11</sup>; Philippe II a un dato momento crede di potere sostituire il figlio naturale traditore con un figlio adottivo fedele e sincero, Rodrigue, che chiama «*Enfant*» (Méry – Du Locle 1867: 42); Don Carlos chiama Rodrigue «*mon frère*» (*Ibid.*: 26); l'Inquisiteur, presentatosi come il genitore degli ultimi

---

<sup>11</sup> In quasi tutta la letteratura drammatica su Don Carlos e Filippo II, il figlio rifiuta il padre. Una variante interessante è in *Philippe II* di Chénier, in cui il principe dice di avere intrecciato una relazione padre/figlio col nonno Charles V (III,III): «Il lui fallait un fils, j'avais besoin d'un père. / L'un vers l'autre élançés, l'un par l'autre attendris, / Je l'appelai mon père, il me nomma son fils» (1824: 133), portando poi allo scoperto una vera e propria rivalità politica (IV,VII): «L'empereur nous entend; que son ombre décide / Qui mérite ce titre ou de vous ou de moi» (*ibid.*: 169). Poco dopo la regina rincara la dose: «Charles, du haut des cieux, lui prête son appui. / Et l'ombre d'un grand homme est entre vous et lui» (*ibid.*: 170); e, dopo la morte di Don Carlos, conclude con una sorta di maledizione a Philippe II (V,IV): «Tu ne sais qu'être roi; tu régneras, barbare; / Mais seul, mais assiégé sur un trône sanglant, / Par l'ombre de ton père et l'ombre de l'infant» (*ibid.*: 181). Non si discosta il Don Carlos di Soumet in *Élisabeth de France* (III,II): «Mon aïeul sur son sein me pressa plein d'alarmes; / Mon avenir me fut révélé par ses larmes. / J'avais un père, alors! O funeste destin! Philippe vit encore, et je suis orphelin!» (1828: 56). Nella librettistica, invece, troviamo accorati tentativi di conciliazione figlio-padre in *Don Carlos* di Tarantini (II: «Oh! Padre mio / Frena quell'ira - il figlio tuo son io! / Al rigor di quel sembiante / Io del Re mi sento innante. / Ma dal padre io sol richiedo / Ceda il loco al padre il Re. / Rasserena il torvo ciglio, / A pietà componi il volto, / Stringi al sen placato il figlio / E che io trovi il padre in te» [1848: 36]) e in *Elisabetta di Valois* di Piave (III, ultima: «Ah sì, ancor nell'istante fatale / Chi pur sei mi rammento, chi sono... / Vedi? muoio pregando perdono / Ad un padre che il figlio svenò» [1849: 29]). Un rifiuto di ripicca da parte del padre è invece inscenato in *Don Carlo* di Giachetti (IV,II): «Mirar tua colpa orribile / Potrò cogli occhi miei! / E se obbliasti, o barbaro, / Che padre a te son io... / Che tu sei figlio mio / Scordarmi anch'io saprò» (1847: 26). Infine, in *Don Carlo* di Berninzone, una congiura ai danni di Don Carlos, che crede di andare a salvare il padre, fa sì che quest'ultimo esclami (II,VII): «Che vuoi parricida!» (1863: 25).

due re spagnoli («*J'avais donné deux rois à ce puissant empire*»), a Philippe II che gli si rivolge chiamandolo «mon père», risponde apostrofandolo gelidamente in terza persona «*Philippe II*» o «*le Roi*» (*ibid.*: 62-65). L'unica figura non riconosciuta come padre è dunque Philippe II, messo in discussione anche come marito (Elisabeth) e come re (Rodrigue, i Flamands, Don Carlos, l'Inquisiteur). I ruoli dei tre padri effettivi o presunti sono tutti per voce di basso profondo, come quello dell'ombra di Nino, ma anche come quello dell'ombra del re ucciso in *Amleto* (1865) di Franco Faccio e in *Hamlet* (1868) di Ambroise Thomas, ma anche, un po' più indietro nella genealogia delle ombre paterne/divine, come quello di Dio in *Moïse et Pharaon* (1827) di Rossini, del Commendatore in *Don Giovanni* (1787) e di Nettuno in *Idomeneo* (1781) di Mozart (dove il dio sottrae Idamante all'ascia del padre Idomeneo, ricordando ancora l'episodio di Abramo e Isacco e prefigurando la scena finale di *Don Carlos*).

La catena dei padri, fatta di autorità, violenza, prevaricazione, sottomissione, dominio assoluto, potere di dare la vita e la morte, salta nella drammaturgia di *Don Carlos* a causa della metamorfosi fantasmatica di uno dei suoi anelli: Charles V, che sottrae Carlos all'autorità sanguinaria del padre biologico (Philippe) e del sedicente padre di tutti i padri e di tutti i figli, che rivendica di rappresentare in terra la paternità divina, l'Inquisiteur. I monaci del convento di Saint-Just, nello stesso luogo in cui Charles V apparirà nell'epilogo, raccontano il processo che ha portato l'anima dell'imperatore, dopo la dissoluzione del corpo, alla purificazione definitiva dalle scorie terrene (l'alterigia, l'orgoglio, la pazzia) e alla dignità di rappresentare Dio trasmettendo il suo messaggio di pace (II,I,I):

LE CHŒUR DES MOINES  
*Charles-Quint, l'auguste Empereur*  
*N'est plus que cendre et que poussière.*  
*Et maintenant [,] son âme altière*  
*Est tremblante aux pieds du Seigneur!*  
LE MOINE  
*Il voulait régner sur le monde,*

*Oubliant Celui dont la main  
Aux astres montra leur chemin.  
Son orgueil était grand, sa démente profonde!*

LE CHŒUR

*Charles-Quint, l'auguste Empereur,  
N'est plus que cendre et que poussière.  
Que les traits de votre colère  
Se détournent de vous [lui], Seigneur!*

LE MOINE

*Dieu seul est grand! Ses traits de flamme  
Font trembler la terre et les cieux!  
Ah, maître miséricordieux,  
Penché vers le pécheur, accordez à son âme  
La paix et le pardon, qui descendent des cieux. [que de vous il  
réclame!]*

LE CHŒUR

*Charles-Quint, l'auguste Empereur,  
N'est plus que cendre et que poussière.  
Seigneur, Seigneur que votre colère [En votre clémence il espère,]  
Se détournent lui! [Ayez pitié de lui, Seigneur!]  
(Verdi 1867: 49-53)<sup>12</sup>*

In nome di Dio l'Inquisitore autorizza Philippe a uccidere Carlos. Fantasmaticizzando Charles V, dunque rendendolo un'epifania del divino, Verdi (aiutato dai suoi librettisti, che si ispirano anche al dramma di Eugène Cormon *Philippe II Roi d'Espagne* [1846]) sembra rimodellare la piramide delle discendenze, la cui sommità ora non è più occupata dal sedicente rappresentante terreno di Dio, ma da una manifestazione diretta di Dio stesso. Ecco allora che la vera paternità, quella di Dio, si mostra nella sua natura più autentica: giusta, severa, ma misericordiosa. Rivolto al peccatore per accordargli la pace e il perdono, il Dio di Verdi è un padre clemente, capace di rimettere al figlio i suoi errori.

---

<sup>12</sup> Tra parentesi quadre le varianti del libretto (cfr. Méry – Du Locle – De Lauzières 1867: 22-23).

Al centro dell'intreccio drammatico/parentale verdiano la figura di Philippe si profila solitaria e gigantesca (come più tardi Jago in *Otello*). Personificazione cupa e complessa del dubbio, della chiusura, della solitudine e dell'impossibilità, egli è incapace di essere figlio (sbaglia autorità paterna di riferimento, mettendo l'Inquisiteur al posto di Charles V, ma soprattutto di Dio) ed è incapace di essere padre (detesta Carlos e tenta di sostituirlo con Rodrigue, finendo per uccidere il secondo e per provare a fare lo stesso col primo). È a causa del suo accecamento morale, molto più dannoso della cecità reale dell'Inquisiteur, che il dramma implode e finisce per non avere un vero scioglimento. Significativa a questo proposito appare la sua grande aria di solitudine (IV,I,I), che ricorda quella di Monfort nei *Vêpres* (III,III) e che sembra soddisfare un desiderio che Verdi nutre da molto tempo: mettere in musica l'emarginazione del re vecchio per eccellenza, lo shakespeariano Lear. Il preludio orchestrale di quest'aria comincia con i singhiozzi violenti dei corni, dei fagotti e degli strumenti a corde, costruiti su acciaccature di semitono che sono una sorta di idea fissa della partitura (li abbiamo già sentiti debolmente prima), un'ossessione che assedia tutti i personaggi dell'opera. Questa ossessione e l'instabilità cromatica dell'armonia che l'accompagna sono il tratto di stile più autentico di *Don Carlos* e la più pura traduzione in termini musicali dell'atmosfera opprimente descritta da Schiller nella sua libera ricostruzione storica.

Il soprannaturale ambiguo dell'apparizione di Charles V sembra essere l'ultimo sviluppo di una linea tematica che attraversa tutto il teatro verdiano: la paternità impossibile o negata. Per la prima volta la rappresentazione dei padri umani, incapaci o ostacolati, è accompagnata dalla rappresentazione di un modello di paternità alternativa, ulteriore e soprattutto libera di compiersi: quella divina. In una delle rarissime opere di Verdi in cui si mette in scena in modo estensivo una figura materna (in verità una matrigna quasi incestuosa)<sup>13</sup>, in un'opera dove i padri, secondo il modello del mitico Crono/Saturno, divorano i propri

---

<sup>13</sup> Unici precedenti: l'insipida Viclinda nei *Lombardi* e la funesta Azucena nel *Trovatore*.



figli, o meglio, secondo il modello del tragico Laio, tentano di mandarli a morte, in una cornice profondamente pessimista e anti-parentale, una possibilità di riscatto e di compimento dei rapporti padri/figli si profila però all'orizzonte, nel senso fisico di luogo limite da cui proviene la voce sovrumana che conclude la scena dell'autodafé.

### 3.

In occasione della prima di *Don Carlos* Verdi viene accusato di wagnerismo. Il 12 marzo del 1867 Georges Bizet scrive a Paul Lacombe: «Verdi n'est plus italien; il veut faire du Wagner [...]. Il n'a plus ses défauts; mais aussi plus une seule de ces qualités» (Imbert 1894: 168). Quando si evoca il modello wagneriano a proposito dell'orchestrazione di *Don Carlos*, senza dubbio più ricca e complessa di quella della maggior parte delle opere precedenti, bisogna ricordare che, all'epoca, Verdi non conosceva di Wagner che l'ouverture di *Tannhäuser* (1845), che non gli era affatto piaciuta. I nomi di Meyerbeer e di Daniel Auber, sovrani del *grand opéra*, sarebbero molto più giustificati. Se la chiave di volta di questo genere glorioso del teatro musicale era la presenza di una scena rituale dotata di una scenografia imponente, essa è rappresentata molto bene in *Don Carlos* III,IV dall'impressionante autodafé (unico dato storico del testo). La scena è costruita come un enorme rondò in quattro sezioni che modulano tre temi musicali esposti nella prima sezione. Nella sezione finale, mentre gli eretici sono portati al rogo, il terzo tema riappare cantato da una Voce che si direbbe fuori scena accompagnata dall'arpa e dall'armonium: una voce di soprano che – scrive Verdi in una lettera a Tito Ricordi del 1872 – si trova «bene in alto e lontana, onde il pubblico comprenda subito bene che non si tratta di cosa di questo mondo» (Abbiati 1959: 606):

UNE VOIX D'EN HAUT [DANS LE CIEL]  
Volez vers le Seigneur, volez, ô pauvres âmes!  
Venez [Allez] goûter la paix près du trône de Dieu!

*Le pardon!* (Verdi 1867: 255-256)<sup>14</sup>

Il breve episodio della Voix, che Verdi in una lettera non datata a Giulio Ricordi definisce «la cosa migliore dell'opera» (Abbiati 1959: 326-327), impone al finale del III atto uno scioglimento inatteso che, dopo tante deroghe, ristabilisce un impiego classico della tonalità: composto in Mi maggiore, questo episodio ricapitola il disegno musicale essenziale del rondò e nega dal punto di visto tonale tutto ciò che è accaduto prima, esprimendo una consolazione totale e assoluta. Gli eretici vanno verso la morte certi della corona del martirio e, mentre le fiamme del rogo rischiarano la scena come nel finale di *Norma* (1831) di Vincenzo Bellini, la Voix sale con trilli usignoleggianti verso la cadenza finale.

Se, secondo il canone delle precedenti ombre paterne/divine per voce di basso (Nettuno, il Commendatore, Nino, Dio), l'apparizione di Charles V funge da *deus ex machina* (che salva Carlos), la Voix, plasmata sulle note iperboree e inafferrabili del soprano, è privata non solo di qualsiasi funzione drammatica, ma è anche completamente estranea all'azione e al suo spazio scenico: «Ben inteso – scrive Verdi nella già citata lettera a Ricordi – che tutti quelli che sono in scena, come se non sentissero la voce» (*ibid.*: 606). Possibile che il carattere celeste, pacificante, liberatorio, gratuito della Voix metta insieme, oltre il *coup de théâtre* dell'apparizione di Charles V, i tratti di un'epifania della divinità biblica ancora più autentica nella sua ineffabilità e trascendenza? Come mai questa fuga verso l'alto diviene possibile solo attraverso la mediazione di un elemento femminile, sia pure nascosto e disincarnato? Connessa a relazioni funeste padre-figlio e ai giochi di potere che esse nascondono, la voce maschile col suo peso sembra schiacciare l'azione a terra. Molti secoli dopo l'istituzione dell'immaginario cortese e stilnovista, la voce femminile sembra profilarsi come il canale privilegiato che innalza l'uomo verso il cielo.

---

<sup>14</sup> Tra parentesi quadre le varianti del libretto (cfr. Méry – Du Locle 1867: 60).

## Bibliografia

Abbiati, Franco, *Giuseppe Verdi*, Milano, Ricordi, 1959, III.

Auerbach, Erich, *Mimesis: Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur* (1956), trad. it. *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, Torino, Einaudi, 2000.

Barthes, Roland, "Théorie du Texte" (1973), trad. it. "Teoria del testo", *Scritti. Società, testo, comunicazione*, Ed. Gianfranco Marrone, Torino, Einaudi, 1998: 227-243.

Berninzone, Raffello, *Don Carlo. Melodramma tragico in tre atti [...]. Musica del Maestro Cav. S. A. De Ferrari*, Torino, Giudici e Strada, 1863.

Budden, Julian, *The Operas of Verdi, Voume 3* (1981), trad. it. *Le opere di Verdi. Volume Terzo. Da Don Carlos a Falstaff*, Torino, E.D.T., 1988.

Chénier, Marie-Joseph, "Philippe II" (1801), *Œuvres posthumes de M.J. Chénier*, Tome I, Paris, Guillaume, 1824: 89-181.

Degrada, Francesco, "Don Carlos: il teatro musicale e la sua funzione critica", *Il palazzo incantato: studi sulla tradizione del melodramma dal Barocco al Romanticismo*, Fiesole, Discanto, 1979: 143-154.

De Vigny, Alfred, "Réflexions sur la vérité dans l'art" (1827), *Cinq-Mars ou Une conjuration sous Louis XIII*, Paris, Michel Lévy Frères, 1867: 1-10.

Giachetti, Giorgio, *Don Carlo. Dramma lirico-tragico in quattro parti [...] posto in musica dal Maestro Sig. Pasquale Bona, da rappresentarsi nell'I. R. Teatro alla Scala il Carnevale 1847*, Milano, Valentini, 1847.

Günther, Ursula, "La Genèse de *Don Carlos*, Opéra en cinq Actes de Giuseppe Verdi, représenté pour la première fois à Paris le 11 mars 1867", *Revue de Musicologie*, LVIII, 1972: 16-64.

Id., "Der Briefwechsel Verdi-Nutter-Du Locle zur Revision des *Don Carlos*", *Analecta Musicologica*, XV, 1975: 334-401.

Imbert, Hugues, *Portraits et études. Lettres inédites de George Bizet à Paul Lacombe et Ernest Guiraud*, Paris, Fischbacher, 1894.

Leibowitz, René, "Don Carlo ou les fantômes du clair-obscur", *Les fantômes de l'opéra. Essai sur le théâtre lyrique*, Paris, Gallimard, 1972.

Levi, Ezio, *Il principe Don Carlos nella leggenda e nella poesia*, Roma,

- Edizioni Treves, 1914.
- Liverani, Elena, *Un personaggio tra storia e letteratura. Don Carlos nel teatro spagnolo del XIX secolo*, Firenze, La Nuova Italia, 1995.
- Mazzini, Giuseppe, "Del dramma storico" (1830), *Scritti editi e inediti. Edizione diretta dall'autore*, Milano, Daelli, 1862, II: 178-277.
- Méry, Joseph – Du Locle, Camille, *Don Carlos. Opéra en cinq actes. Paroles de Méry et Du Locle. Musique de G. Verdi. Représenté pour la première fois, à Paris, sur le théâtre Imperial de l'Opéra le 11 Mars 1867*, Paris-Milano, Lévy/Escudier-Ricordi, 1867.
- Méry, Joseph – Du Locle, Camille – De Lauzières, Achille, *Don Carlo. Opera in cinque atti. Parole di Méry e Camillo Du Locle. Musica di G. Verdi. Rappresentata per la prima volta a Parigi sul teatro Imperiale de l'Opéra l'11 Marzo 1867. Traduzione italiana di Achille De Lauzières*, Milano-Paris, Ricordi-Escudier, 1867.
- Méry, Joseph – Du Locle, Camille – De Lauzières, Achille – Zanardini, Angelo, *Don Carlo. Opera. Parole di Méry e Camillo Du Locle. Versione italiana di A. De Lauzières ed A. Zanardini. Musica di Giuseppe Verdi. Nuova Edizione in quattro atti*, Milano, Ricordi, 1884.
- Piave, Francesco Maria, *Elisabetta di Valois. Tragedia lirica in tre atti [...]* Musica del maestro Antonio Buzzolla espressamente composta pel Gran Teatro La Fenice nella stagione di Carnovale e Quadragesima del 1849, Venezia, Rizzi, 1849.
- Rossini, Gioacchino, *Lettere*, Pref. di Massimo Mila, Firenze, Passigli, 1984.
- Soumet, Alexandre, *Élisabeth de France*, Paris, Boucher, 1828.
- Tarantini, Leopoldo, *Don Carlos: a lyric tragedy, in three acts. The music composed by M. Costa [...]* As represented at Haymarket, Her Majesty's Theatre, Thursday, June 20th, 1844, London, Her Majesty's Theatre, 1848.
- Verdi, Giuseppe, *Don Carlos. Grand Opéra en cinq actes. Représenté sur le théâtre Imperial de l'Opéra. Poème de M.M. Méry & C. du Locle. Musique de G. Verdi. Partition in 8<sup>o</sup>, Piano et Chant [...]* Accom<sup>t</sup> de piano par F. Vauthrot, Paris, Escudier, 1867.
- Verdi, Giuseppe, *Don Carlos. Opéra. Paroles de Méry et Camille Du Locle. Musique de Giuseppe Verdi. Nouvelle Édition en 4 actes. Partition pour*

*Piano et Chant*, Milano, Ricordi, 1884.

Verdi, Giuseppe - Vauthrot, Eugène, *Don Carlo*. Opera in cinque atti. Parole di Méry e Camillo Du Locle. Musica di G. Verdi. Rappresentata per la prima volta a Parigi sul teatro Imperiale de l'Opéra l'11 Marzo 1867. Traduzione italiana di Achille De Lauzières. Riduzione per canto e pianoforte di Vauthrot e G. Ricordi, Milano, Ricordi, 1867.

## L'autore

### Fabio Vittorini

È docente di Letterature comparate e Musica e immagine presso l'Università IULM di Milano, dove coordina il corso di laurea magistrale in Televisione, cinema e new media. È nel comitato direttivo delle riviste scientifiche *Symbolon* e *Comparatismi*. Collabora con il quotidiano *Il Manifesto* e con il sito *Duels*. Le sue principali pubblicazioni sono: *Shakespeare e il melodramma romantico* (La Nuova Italia, 2000), *La soglia dell'invisibile. Percorsi del Macbeth: Shakespeare, Verdi, Welles* (Carocci, 2005), *Il testo narrativo* (Carocci, 2006), *Il sogno all'opera. Racconti onirici e testi melodrammatici* (Sellerio, 2010), *Italo Svevo* (Mondadori, 2011), *Narrativa USA 1984-2014. Romanzi, film, graphic novel, serie tv, videogame e altro* (Pàtron, 2015), *Raccontare oggi. Metamodernismo tra narratologia, ermeneutica e intermedialità* (Pàtron, 2017). Ha curato l'edizione critica con apparato genetico e commento de *La Coscienza di Zeno* e delle *Continuazioni* nel volume I. Svevo, *Romanzi e Continuazioni* (Mondadori, I Meridiani, 2004).

**Email:** fabio.vittorini@iulm.it

## **L'articolo**

Data invio: 15/05/2017

Data accettazione: 30/09/2017

Data pubblicazione: 30/11/2017

## **Come citare questo articolo**

Vittorini, Fabio, "Don Carlos: declinazioni del tragico da Schiller a Verdi", *Maschere del tragico*, Eds. C. Cao, A. Cinquegrani, E. Sbrojavacca, V. Tabaglio, *Between*, VII.14 (2017), <http://www.betweenjournal.it/>