

ELENA LIVERANI

Un personaggio tra storia e letteratura. Don Carlos nel teatro spagnolo del XIX secolo

Firenze, La Nuova Italia, 1995

(Pubblicazioni della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Milano, 158)

*Quest'opera è soggetta alla licenza **Creative Commons Attribuzione - Non commerciale - Non opere derivate 2.5 Italia (CC BY-NC-ND 2.5)**. Questo significa che è possibile riprodurla o distribuirla a condizione che*

- la paternità dell'opera sia attribuita nei modi indicati dall'autore o da chi ha dato l'opera in licenza e in modo tale da non suggerire che essi avallino chi la distribuisce o la usa;*
- l'opera non sia usata per fini commerciali;*
- l'opera non sia alterata o trasformata, né usata per crearne un'altra.*

*Per maggiori informazioni è possibile consultare il testo completo della licenza **Creative Commons Italia (CC BY-NC-ND 2.5)** all'indirizzo <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/it/legalcode>.*

Nota. Ogni volta che quest'opera è usata o distribuita, ciò deve essere fatto secondo i termini di questa licenza, che deve essere indicata esplicitamente.



PUBBLICAZIONI
DELLA FACOLTÀ DI LETTERE E FILOSOFIA
DELL'UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI MILANO

CLVIII

SEZIONE DI LINGUE E LETTERATURE IBERICHE
E IBEROAMERICANE

1

ELENA LIVERANI

UN PERSONAGGIO TRA STORIA
E LETTERATURA

DON CARLOS NEL TEATRO SPAGNOLO
DEL XIX SECOLO



LA NUOVA ITALIA EDITRICE
FIRENZE

Liverani, Elena

Un personaggio tra storia e letteratura:

Don Carlos nel teatro spagnolo del XIX secolo. –

(Pubblicazioni della Facoltà di lettere
e filosofia dell'Università degli Studi di Milano ; 158.

Sezione di lingue e letterature iberiche e iberoamericane ; 1). –
ISBN 88-221-1432-9

1. Don Carlos - Letteratura drammatica spagnola - Sec. 19.

I. Tit.

862.509

Proprietà letteraria riservata

Printed in Italy

© Copyright 1994 by « La Nuova Italia » Editrice, Firenze

1ª edizione: aprile 1995

INDICE

INTRODUZIONE

Parte prima	DON CARLOS, DA FIGURA STORICA A PERSONAGGIO LETTERARIO	p.	1
	Premessa		1
	1. Infanzia e adolescenza		4
	2. Le stranezze di don Carlo		10
	3. Il conflitto tra padre e figlio		12
	4. Prigione e morte		15
	5. Il fascino della Regina Isabella		23
	6. Don Carlo paladino della libertà nei Paesi Bassi		26
	7. I personaggi della corte che circondano don Carlo		30
	8. L'Inquisizione e l'eresia nella storia di don Carlo		33
Cap. I	DOCUMENTI STORICI DEI SECOLI XVI E XVII CHE ALIMENTANO LA <i>LEYENDA NEGRA</i> SU DON CARLO	p.	1
	I.1. Sulla <i>leyenda negra</i> : contesto storico e culturale della sua nascita in Europa		37
	I.2. La storia di don Carlo raccontata da fonti spagnole		41
	I.3. La <i>leyenda negra</i> su don Carlo: i detrattori di Filippo II		45
	I.3.1. L' <i>Apologia</i> di G. d'Orange		49
	I.3.2. Le <i>Relaciones</i> di A. Pérez		53
	I.3.3. Il contributo degli storici e dei viaggiatori francesi		59
	I.3.4. La narrazione storica di G. Leti		64
	I.4. Costanti e varianti sulla <i>leyenda negra</i> relativa a don Carlo		68
Cap. II	LA LETTERATURA EUROPEA DEI SECOLI XVII E XVIII E LA TRATTAZIONE DELLA FIGURA DI DON CARLO	p.	1
	II.1. Il <i>Don Carlos</i> di Saint-Réal		72
	II.2. Il <i>Don Carlos</i> di Orway		88
	II.3. Il <i>Filippo</i> di Alfieri		104
	II.4. Il <i>Don Carlos</i> di Schiller		120

Parte seconda	DON CARLOS, DA FIGURA STORICA A PERSONAGGIO LETTERARIO	p. 1
	Premessa	1
	La Spagna ottocentesca nei confronti dell'epoca di Filippo II e delle vicende di don Carlo	1
	1. Ambiente culturale	140
	2. Produzione storiografica ottocentesca relativa a Filippo II e a don Carlo	144
	3. Filippo II e don Carlo protagonisti nella letteratura ottocentesca	153
Cap. I	IL <i>DON CARLOS</i> DI CASTELLANOS	162
Cap. II	IL <i>FELIPE II</i> DI DÍAZ	181
Cap. III	<i>ISABEL DE LA PAZ</i> DI FIGUEROA	204
Cap. IV	<i>FELIPE EL PRUDENTE</i> DI CALVO ASENSIO	227
Cap. V	<i>EL HAZ DE LEÑA</i> DI NÚÑEZ DE ARCE	253
Cap. VI	TRE DRAMMI MINORI	278
	CONCLUSIONI	531
	BIBLIOGRAFIA	595

Ai miei genitori carissimi

Il presente lavoro nasce dall'elaborazione della tesi di laurea da me discussa presso l'Università degli Studi di Milano. Desidero qui anzitutto rivolgere il mio ringraziamento più vivo e affettuoso a Mariateresa Cattaneo che ha guidato questo lavoro e a Mariarosa Scaramuzza per i suoi preziosi consigli. Inoltre vorrei esprimere la mia gratitudine a Giuseppe Bellini e Paolo Bosisio che hanno incoraggiato questo lavoro e a Giovanni Orlandi che ha seguito con attenzione le fasi della pubblicazione. Un pensiero riconoscente va inoltre a Manuel Fernández Alvarez e Ricardo Navas Ruiz che hanno spesso orientato la mia ricerca.

PARTE I

DON CARLOS, DA FIGURA STORICA
A PERSONAGGIO LETTERARIO

PREMESSA

LA LETTERATURA SULLA FIGURA DI DON CARLO: COSTANTI STORICHE

Il celebre storiografo francese Fernand Braudel sintetizza il nucleo della drammatica vicenda del principe don Carlo, oggetto di tanto interesse da parte di storici e di autori di opere letterarie, con queste parole: « Nel 1568 si svolse la tragedia di Don Carlos, più commovente e più crudele ancora nella sua realtà che non nelle sue leggende deformanti »¹. Tale affermazione riassume il tratto più caratteristico della sopravvivenza di questo personaggio storico: il suo sviluppo letterario è così autonomo rispetto a quella che gli storici moderni hanno ricostruito come 'vera storia' da porre ancora la questione su « come sia accaduto che quel giovane principe completamente insignificante sopravviva nella storia non come personaggio, ma quale idea e ideale. La figura di Don Carlos ci dimostra che la leggenda è sempre molto più forte della realtà storica »².

Benché lo scopo della presente ricerca sia un'analisi di opere letterarie che non vanno valutate con criteri di maggiore o minore aderenza all'episodio storico, è parso opportuno offrire una ricapitolazione degli avvenimenti che tanta risonanza ebbero durante il regno di Filippo II: ciò costituirà la pietra di paragone che permetterà di comprendere perché, in quale direzione e con quali contenuti ideologici sia stata ripresa la storia di don Carlo nell'epoca letteraria da noi analizzata. Ogni epoca ha, infatti, un diverso approccio all'argomento: la rielaborazione delle vicende di

¹ F. Braudel, *Civiltà e imperi del mediterraneo nell'età di Filippo II*, Torino, G. Einaudi Editore, 1986 (1ª ed. 1949), volume II, p. 1129.

² H. Kühner, *Don Carlos: storia-idea-scena*, in AA.VV., *Atti del II congresso internazionale di studi verdiani*, Parma, Istituto di Studi Verdiani, 1971, p. 70.

questo personaggio corrisponde sempre a un preciso gusto letterario e a un ambiente culturale e politico.

La considerevole produzione di opere sulla tragica morte di don Carlo deve molto all'alone di mistero da cui la figura del padre per anni è stata circondata. Filippo II fu, infatti, sovrano di un regno di rilevante estensione e questo gli procurò, oltre all'ovvia rinomanza, l'ostilità di altre potenze che cercarono di fomentare un movimento d'opinione antifilippista quando ancora il re era in vita. Nato da motivazioni squisitamente politiche, tale movimento contribuì a foggare un'immagine negativa di questo sovrano: « non esiste forse nessun personaggio che sia passato alla storia con una eredità di leggenda nera così ostinata come quella di Filippo »³. E certamente la leggenda d'orrore riguardante i presunti delitti commessi dal re, e in particolare quello che è oggetto della nostra ricerca e riguarda la morte di don Carlo, ha concorso ad avvolgere di un'ombra inquietante la figura del sovrano. Già gli storiografi secenteschi si impegnarono a ricostruire le vicende della prigionia e della morte del principe ereditario, ma la loro appartenenza a cancellerie alleate o nemiche di quella spagnola diede origine a interpretazioni radicalmente diverse. Per questo motivo la *leyenda negra* che si formerà attorno alla figura del Rey Prudente deve il suo contributo soprattutto agli uomini di lettere d'Olanda, d'Inghilterra e di Francia, potenze avversarie dell'assolutista Filippo II.

Ed ecco che don Carlo, in perenne conflitto col padre, assetato di gloria e di potere e segnato da un tragico destino, divenne per loro l'emblema della cieca crudeltà di Filippo: il principe passò quindi alla storia come la vittima più illustre, quella che riassume simbolicamente la condizione di quanti furono sottomessi a questo re impietoso.

La diffusione di leggende, ragguagli, relazioni e pubblicazioni di vario tipo ha a lungo impedito che tornasse alla luce la verità, o ciò che più a essa si avvicina, riguardo alla misteriosa morte di don Carlo. È stata necessaria l'opera paziente e minuziosa dei molti studiosi che, dalla seconda metà dell'Ottocento in poi, si sono dedicati alla soluzione di un enigma sul quale persistevano posizioni sostanzialmente antitetiche, o di strenua difesa dell'operato di Filippo II, o di aperta accusa.

L'apertura degli archivi nazionali (e il conseguente accesso a tutta la documentazione che, al tempo degli avvenimenti, gli ambasciatori presenti alla corte spagnola fornivano ai loro governanti) ha facilitato l'attività di

³ J. López-Calo, *Il conflitto tra Chiesa e Stato nel Don Carlos/Don Carlo*, in AA.VV., *Atti del II congresso internazionale di studi verdiani*, cit., p. 80.

ricostruzione storica dei fatti. In questa prospettiva appare particolarmente ben fondato il lavoro dello storico belga L. P. Gachard che ha prodotto una delle trattazioni a tutt'oggi più esaurienti dell'argomento; avvalendosi per la sua ricerca dei documenti, fino ad allora sconosciuti, forniti dagli ambasciatori di ben sette paesi, è giunto a concludere che don Carlo perì di morte naturale.

A quest'opera⁴ faccio continuo riferimento nella ricapitolazione degli avvenimenti storici che dovrebbe costituire un punto fermo per seguire l'evoluzione del personaggio letterario nel corso dei secoli. Si presterà inoltre particolare attenzione a episodi collaterali rispetto alla vicenda di don Carlo, a personaggi e avvenimenti storici che spesso nelle elaborazioni letterarie sono stati manipolati o fraintesi.

Il materiale storiografico ottocentesco precedente alla pubblicazione dell'opera di Gachard e di quelle ad essa assimilabili metodologicamente verrà invece analizzato allo scopo di ricostruire l'ambiente ideologico e culturale in cui nacquero le *piezas* teatrali, oggetto della presente analisi.

In rapida sintesi, nel primo Ottocento si tendeva a rappresentare in modo idealizzato don Carlo e, di conseguenza, a ritrarre con tinte fosche Filippo II. Questa propensione degli autori testimonia che la *leyenda negra*, formatasi nel XVI secolo, sopravviveva ancora nell'800. Per poter comprendere compiutamente il tema letterario che ci proponiamo di esaminare si è quindi ritenuto necessario analizzare anche la formazione e la persistenza di questo atteggiamento ideologico.

1. INFANZIA E ADOLESCENZA.

Il 15 novembre 1543 il principe ereditario di Spagna, il futuro re Filippo II, sposava Maria, Infanta di Portogallo. L'8 luglio 1545, dopo

⁴ A. Escarpizo (*Exordium* alla traduzione spagnola del libro del 1868 di L. P. Gachard, *Don Carlos y Felipe II*, San Lorenzo de El Escorial, Swan, 1984) e E. Levi (*Il principe Don Carlos nella leggenda e nella poesia*, Roma, Edizioni Treves, 1914) redigono un elenco degli storici che, col medesimo rigore scientifico di Gachard, si sono dedicati a quest'argomento. Tra questi citiamo L. Ranke che già nel 1827 aveva dimostrato che la leggenda tradizionale era falsa, aprendo così il cammino alla verità storica; De Moüy che nel 1863, contemporaneamente quindi a Gachard, pubblicò la sua opera; Hume e Bratli che proseguirono la ricerca secondo criteri di imparzialità; Büdinger e Pfandl che si interessarono dell'aspetto patologico della personalità di don Carlo. Va comunque segnalato che, ciò nonostante, ripresero la tradizione antifilippista Güell y Renté nel 1873, Adolph Schmidt nel 1874, Victor Bibl nel 1918 e Rachfahl nel 1921.

venti mesi di matrimonio, vedeva la luce il primo dei suoi figli; Filippo lo fece battezzare con il nome di Carlo in onore di suo padre l'imperatore Carlo V.

Per ragioni politiche, sposarsi fra parenti era invalso allora come consuetudine; l'albero genealogico di don Carlo, frutto del matrimonio tra due cugini di primo grado, mostra quanto spesso il ramo degli Asburgo e quello degli Avis portoghesi si fossero intrecciati: in luogo dei normali sedici trisnonni don Carlo ne contava soltanto sei.

Le cause delle tare fisiche e psichiche riscontrate nella persona di don Carlo sono da ricercare appunto nella stretta consanguineità dei suoi avi, alcuni dei quali, tra l'altro, soffrirono di anormalità mentali: la bisnonna Giovanna la Pazza era stata rinchiusa fino alla morte (1555) nel castello di Tordesillas e uguale sorte era toccata alla nonna di Giovanna, altrettanto pazza, Isabella di Portogallo. Don Carlo quindi, « come suo cugino, lo squilibrato Don Sebastiano di Portogallo [...] aveva nel sangue una duplice dose dell'eredità di Giovanna la Pazza »⁵.

Alla morte per parto della madre⁶, infausto presagio per la tragica esistenza di don Carlo⁷, seguì l'allontanamento dal padre; all'assenza di entrambi i genitori dovettero supplire le cure di due zie (per una delle quali, Juana, il principe nutrì un profondo affetto) e di una nobildonna portoghese.

⁵ G. Parker, *Un solo Re, un solo Impero. Filippo II di Spagna*, Bologna, Il Mulino, 1985, p. 110. A questo proposito riferisce anche Pfandl: « Este don Carlos es quien, sin culpa propia, expía una doble y extraña culpa; el casamiento de sus progenitores, que eran parientes consanguíneos muy próximos, y el defecto mental de su bisabuela, transmitido por herencia a él ». (L. Pfandl, *Juana la loca*, Madrid, Espasa-Calpe, 1984, p. 116). Lo studio di Pfandl, del 1930, rappresenta un tentativo di diagnosi, in parte già superata dagli odierni progressi della psicanalisi e della psichiatria, dei disturbi sofferti da Giovanna la Pazza. La tesi sostenuta riguardo alla 'pazzia' di don Carlo poggia proprio sulla ricerca di caratteri ereditari.

⁶ Ferdinandy, ricordando che tutti i fratelli di María morirono prematuramente, sottolinea che quella dei re Portoghesi fu una « camada enferma ». (M. de Ferdinandy, *Felipe II. Esplendor y ocaso del poderío español* (1977), Barcelona, Edhasa, 1988, p. 168). Citando la posizione dell'ambasciatore di Lucca, Giardini ritiene che la responsabilità di questa morte vada principalmente attribuita agli incapaci medici spagnoli; si riveleranno tali anche in occasione della morte della regina Isabella e quando dovranno prestare le loro cure a don Carlo dopo l'incidente di Alcalá. (C. Giardini, *Il tragico destino di Don Carlos (1545-1568)*, Verona, Officine Grafiche Mondadori, 1933, p. 77).

⁷ In *La vida es sueño* di Calderón de la Barca trova immaginosa espressione il triste esordio alla vita di colui che, « víbora humana », nascendo provoca la morte. Riguardo alle somiglianze tra le vicende di don Carlo e quelle del protagonista dell'opera calderoniana si confronti E. Levi, op. cit., p. 206 e sgg.

L'educazione del principe fu affidata a Honorato Juan, già precettore dello stesso Filippo II, e tra maestro e discepolo si instaurò un rapporto di affetto e fiducia: nel momento in cui redasse il suo primo testamento, don Carlo non si dimenticò di lui: « Como estoy grandemente obligado hacia el reverendo padre en Cristo, don Honorato Juan, electo obispo de Osma, mi maestro, y lo amo quanto merece... »⁸.

In un primo tempo don Carlo si applicò con diligenza e volontà allo studio, ma ben presto si rivelò svogliato e negligente, tanto da preoccupare seriamente il suo maestro; dalla lettera che questi inviò a Filippo II per informarlo traspare il disagio del precettore caricato della gravosa responsabilità di educare il principe. Con queste parole Honorato Juan si rivolse al re nell'ottobre del 1558:

Me disgusta sobremanera que el fruto de las lecciones que doy a su Alteza no sea ahora tan grande como al principio lo fue durante varios años [...] todas estas cosas, y algunas otras, no se podrán remediar hasta la venida de Vuestra Majestad, y que haya juzgado por sí misma lo que conviene hacer para el remedio de todo⁹.

Taluni critici hanno visto una relazione tra questa crescente inclinazione alla mancanza di rispetto nei confronti delle persone che lo circondavano e l'assenza del nonno Carlo V, per il quale pare che don Carlo nutrisse una grande ammirazione: al principe sarebbe stato certamente utile trascorrere un periodo vicino all'ex-imperatore ritiratosi a Yuste. Così, infatti, sono state interpretate le parole che la zia Juana indirizzava al padre Carlo V nell'agosto del 1558: « La presencia del Príncipe en Yuste será sin duda un poco molesta para Su Majestad, pero Vuestra presencia será para él tanto como darle la vida: por tanto suplico a Su Majestad que ordene inmediatamente la partida del Príncipe; Su Majestad no puede imaginar la importancia de este acto de clemencia »¹⁰.

L'auspicato incontro non avvenne e il nonno non ebbe modo di intervenire nell'educazione del principe. Rimase quindi nella memoria di don Carlo il ricordo dell'unico incontro con il famosissimo avo a Vallado-

⁸ Documento riportato da L. P. Gachard, op. cit., p. 116. Consapevole del beneficio ascendente che possedeva sul carattere ribelle del principe, il maestro, per amore nei confronti di don Carlo e per rispetto verso Filippo II, tentò ripetutamente di porsi come intermediario per sanare il sordo conflitto tra padre e figlio, come testimonia una serie di lettere riportate da L. P. Gachard, op. cit., p. 179.

⁹ Lettera citata da L. P. Gachard, op. cit., p. 53.

¹⁰ Lettera riportata da M. de Ferdinandy, op. cit., p. 191.

lid nel 1556. Secondo Badoero¹¹, in tale occasione Carlo V rimase felicemente impressionato da colui che doveva raccogliere un giorno la sua eredità, ma di diverso parere è Cabrera¹².

È opportuno ricordare un episodio relativo a quest'incontro, talvolta riproposto nelle opere letterarie, che costituisce un dettaglio utile per penetrare e ricostruire il temperamento del principe. Durante un colloquio con il nipote, Carlo V raccontò di essere stato costretto alla fuga a Innsbruck, nel 1552, dinanzi all'imminente arrivo delle truppe dell'elettore protestante Maurizio di Sassonia. La tradizione afferma che a questo punto il principe dichiarò ripetutamente che egli non sarebbe mai fuggito, commento accolto con benevolenza e divertimento dal nonno¹³.

Il ritratto che di lui fanno i relatori presenti alla corte di Spagna in questo periodo è quello di un ragazzo debole di costituzione e quasi deforme. Il barone di Dietrichstein (informatore dell'Imperatore Massimiliano II, sempre molto scrupoloso nel riferire alla casa d'Austria dove si pensava a un possibile matrimonio tra don Carlo e l'arciduchessa Anna) così lo descrive nel 1559: « Il principe è esile, pallido, piccolino: ha una spalla più alta dell'altra, e il petto rientrante, la schiena incurvata con una piccola gobba all'altezza dello stomaco. [...] Egli è assai impacciato quando comincia a parlare e le parole non gli vengono »¹⁴.

L'8 settembre 1559 Filippo II tornava in Spagna definitivamente. Rimasto vedovo per la seconda volta¹⁵, aveva già provveduto a sposarsi per procura con Isabella di Valois, figlia di Enrico II e Caterina de Medici, come era stato deciso nelle trattative di pace di Cateau-Cambrésis.

¹¹ C. Giardini, op. cit., p. 85.

¹² Si confronti L. P. Gachard, op. cit., p. 48.

¹³ L'aneddoto dell'impertinente risposta riguardo alla fuga del nonno, secondo Ferdinandy, sarebbe rivelatore della consapevolezza di don Carlo di essere discendente diretto di uno degli uomini più importanti della storia: « La figura del abuelo fallecido se transfigura en el culto juvenil al héroe. Para el nieto, adopta el papel del "antepasado mítico"; ocupa el lugar de la imago paterna. Pretende imitar al héroe de guerra Carlos: es su heredero y sucesor [...] En su fuero interno y por instinto [...] no reconoce para sí la paternidad de Felipe ». (M. de Ferdinandy, op. cit., p. 193).

¹⁴ E. Levi, op. cit., p. 8. Pfandl afferma: « Al principio temieron que el arrapiezo fuese mudo, puesto que hasta los tres años no había empezado a balbucir algunas palabras, y como le quedó una manera de hablar torpe y pesada, para aligerarla hubo que cortarle el frenillo de la lengua » (L. Pfandl, *Felipe II: bosquejo de una vida y de una época*, Madrid, Cultura Española, 1942, p. 120). Del particolare della difficoltà di parola riferiscono anche gli ambasciatori veneti.

¹⁵ Era infatti morta Maria Tudor.

Durante l'anno successivo don Carlo fu riconosciuto dalle *Cortes* di Castiglia come legittimo successore del padre Filippo II e, come la prassi richiedeva, giurò ai rappresentanti di riconoscere le loro leggi e i loro privilegi; secondo quanto ci racconta Cabrera, il principe partecipò a questa cerimonia stremato dalle febbri che lo divoravano da più di due anni, pallido e cadaverico¹⁶. I medici consigliarono al re di far cambiare aria al figlio e fu deciso il trasferimento ad Alcalá de Henares di don Carlo, del giovane zio Giovanni d'Austria e di Alessandro Farnese.

Quando lo stato di salute di don Carlo cominciava a migliorare, un incidente mise seriamente in pericolo la sua vita: il giovane cadde da una ripida scala producendosi una frattura alla testa¹⁷. La febbre riapparve altissima e, dopo gli svariati tentativi di rimarginare la ferita attuati dagli inetti medici spagnoli, si cominciò a temere il peggio. Stando alle testimonianze dell'ambasciatore fiorentino¹⁸, in questo frangente Filippo II rivelò a tutti la sua natura di padre amorevole: assistette il figlio per giorni e giorni riservandogli le attenzioni più affettuose.

Don Carlo superò la crisi¹⁹, ma non si liberò mai definitivamente dalle sue malattie e, consapevole della sua debolezza, in un momento di sconforto pensò di redigere il testamento di cui abbiamo già riferito.

L'importanza di questo documento è notevole perché, secondo Gachard, costituisce « el único testimonio verdaderamente auténtico que posemos sobre el espíritu y el carácter de Don Carlos »²⁰.

Le discussioni sulla sua datazione hanno stimolato interessanti considerazioni da parte degli storici.

Taluni, ritenendo erroneamente che la redazione fosse avvenuta nel periodo della prigionia, conclusero che il documento era prova della nobiltà e della magnanimità (e non della 'pazzia') che fino all'ultimo momen-

¹⁶ C. Giardini, op. cit., p. 103.

¹⁷ La tradizione aneddotica vuole che don Carlo si fosse innamorato della figlia del portinaio. L'incidente si sarebbe verificato durante il tentativo di recarsi a un appuntamento galante.

¹⁸ Cfr. L. P. Gachard, op. cit., p. 79.

¹⁹ Quando già si riteneva che al principe rimanessero solo poche ore di vita, si produsse il 'miracolo', l'episodio che così venne interpretato dai presenti e dallo stesso don Carlo. In un convento limitrofo venivano conservate le spoglie di un certo frate Diego morto in odore di santità e il Duca d'Alba aveva provveduto al trasporto della salma nella camera di don Carlo. Dopo che l'infermo la toccò, la salute migliorò immediatamente: passata una notte tranquilla, durante la quale sognò il frate francescano, don Carlo fu dichiarato dai medici fuori pericolo.

²⁰ *Ibidem*, p. 113.

to avevano contraddistinto l'animo del principe. Ma dal 1854 il testamento è divenuto accessibile a tutti e da allora non esistono più dubbi sulla data di stesura: fu scritto due anni dopo la caduta di Alcalá, cioè nel maggio del 1564, anno a cui vanno quindi riferite tutte le considerazioni sulla bontà rivelata dal principe nel documento.

Molto scettico a questo riguardo è Pfandl; il fatto che don Carlo sia stato aiutato dal giurista Hernán Suarez da Toledo nella stesura porta il critico a concludere che « todo intento de sacar conclusiones, de qualquiera clase que sean, sobre el carácter y las ideas de Don Carlos, de algunos giros del testamento, redactado por mano experta, tienen que conducir a error »²¹.

La posizione di Gachard è diversa:

Cabrera pretende que el cerebro de don Carlos sufrió los efectos de la herida que había recibido en la cabeza, cuando se cayó en Alcalá, y que de ahí nacieron las extravagancias y desórdenes en que incurrió más tarde. El testamento que acabamos de dar a conocer constituye un mentís a esa aserción, pues está lleno de aciertos, sentido y sensibilidad. Revela los sentimientos más nobles y generosos, y si la historia debiera juzgar por él a Don Carlos, solo elogios podría tributar a su memoria²².

Le discordanti valutazioni sull'importanza del testamento dimostrano che la critica, pur avendo a disposizione un abbondante materiale documentario, non su tutti gli avvenimenti legati alla vita di don Carlo può assumere posizioni definitive.

Anche nel caso in cui « las extravagancias y desórdenes » di cui parla Cabrera non fossero da ritenere conseguenze della caduta di Alcalá, è però certo che nel periodo successivo a questo episodio don Carlo diede prova di grande irrequietezza e di eccessiva impulsività.

2. LE STRANEZZE DI DON CARLO.

Nell'ottobre 1564 passò da Madrid il signor di Brantôme che, come facevano molti degli ambasciatori ospiti alla corte di Spagna, osservò a lun-

²¹ L. Pfandl poche righe prima afferma: « Gachard asegura que, no solamente la letra, sino todo el espíritu de este documento son propiedades de Hernán Suarez » (L. Pfandl, op. cit., p. 146).

²² L. P. Gachard, op. cit., p. 113.

go il comportamento del principe²³. Questi emissari venivano sollecitati dai loro governi a raccogliere testimonianze e a esprimere giudizi su tutto ciò che riguardava il principe, ritenuto allora uno dei migliori partiti d'Europa.

Il resoconto offertoci dal gentiluomo francese a proposito delle stranezze del principe ormai ventenne, le testimonianze degli ambasciatori presenti a Corte e quelle posteriormente raccolte in modo ampio da Cabrera forniscono un quadro completo e preoccupante dell'inclinazione psicologica del principe. Basti ricordare l'opinione di Tiepolo: « [Il principe] in tutti i modi si mostra alieno dal giovare, e inclinatissimo a nuocere. Nelle sue opinioni è fisso e ostinato »²⁴ e l'analoga posizione di Soranzo: « [Il principe] è di natura molto crudele e porta odio a molti »²⁵.

Pare, infatti, che don Carlo minacciasse e picchiasse le persone poste al suo servizio, creando così un clima di paura attorno a sé²⁶. Un'avversione particolare era manifestata da don Carlo per gli uomini di fiducia del padre: minacciò con un pugnale il Grande Inquisitore Espinosa²⁷ perché aveva ordinato l'allontanamento di Cisneros, uno dei commedianti favoriti del principe²⁸, e oggetto di simili accessi di violenza furono anche il Duca d'Alba e don Giovanni d'Austria.

²³ Probabilmente Brantôme era stato inviato alla corte da Caterina de Medici per stabilire con la regina Isabella i termini dell'incontro tra madre e figlia, che ebbe luogo l'anno successivo a Baiona. Giardini avverte: « Prestar fede a questo scrittore è, in genere, non solo assurdo, ma anche ingenuo. [...] Tuttavia, per quel che ci interessa, e precisamente il carattere di don Carlo, non tutto quello che scrive Brantôme può essere respinto come indegno di fede. Al contrario, alcune delle cose ch'egli afferma, e di cui certo ebbe notizia durante il suo soggiorno alla corte di Madrid, sono confermate da testimonianze contemporanee » (C. Giardini, op. cit., p. 117).

²⁴ C. Giardini, op. cit., p. 120.

²⁵ *Ibidem*, p. 120.

²⁶ Come già detto, un elenco abbastanza ricco di queste stranezze è compilato da Cabrera. Ricordiamo che un calzolaio, colpevole di aver fatto un paio di stivali che a don Carlo calzavano troppo stretti, fu costretto a mangiarseli e che un servitore che era accorso in ritardo alla chiamata del principe rischiò di essere gettato dalla finestra. Una notte, passeggiando per le vie della città, don Carlo, bagnatosi perché qualcuno come di costume aveva rovesciato liquidi dalla finestra, ordinò che la casa fosse messa a fuoco. Lo stesso Ruy Gómez, cui era stato affidato l'incarico di vegliare sulla condotta del principe, chiese di essere sostituito, ma il re ignorò questa domanda poiché si fidava ciecamente del ministro portoghese.

²⁷ Il nome dell'Inquisitore risulta scritto alcune volte con la « s » (Espinosa) e altre con la « z » (Espinoza). Questa alternanza grafica è stata riscontrata anche per quanto riguarda il Marchese di Posa/Poza. Nel corso della ricerca sono state utilizzate entrambe le alternative.

²⁸ Benché Filippo II amasse le belle arti, le esibizioni teatrali erano rigidamente controllate e spesso ostacolate.

Inevitabilmente si cominciò a diffondere la convinzione che don Carlo soffrisse di squilibri mentali. Filippo II, tuttavia, gli offrì l'opportunità di partecipare alla gestione degli affari di stato, ma il tentativo di responsabilizzare maggiormente il principe fallì: in qualità di presidente del Consiglio di Guerra e di Stato don Carlo non fece che rallentare le procedure e rendere complessa e confusa la gestione di problemi di capitale importanza politica²⁹. Come opportunamente Ferdinandy fa notare, don Carlo non era « preparado para dirigir una maquinaria tan compleja, a cuyo timón se le [había] colocado sin preparación ni formación »³⁰. Ricordando che il padre era stato investito di grandi responsabilità quando era ancora molto giovane, don Carlo aveva manifestato ripetutamente il desiderio di partecipare in maniera più attiva alle questioni politiche del paese, ma le sue speranze vennero puntualmente disattese.

3. IL CONFLITTO TRA PADRE E FIGLIO.

Col passar del tempo appariva sempre più evidente a tutti la mancanza di armonia nei rapporti tra don Carlo e Filippo II: il re palesava la sua mancanza di fiducia e nel figlio cresceva l'avversione nei confronti del padre³¹. Gachard precisa che tali difficoltà di rapporto erano inevitabili: « los gustos y las costumbres del príncipe resultaban, si se nos permite hablar así, la antítesis viviente de los de su padre »³². E la profonda diversità scavò un solco di incomprensione sempre più profondo.

Il principe desiderava veder riconosciuti i suoi diritti di erede; destinato fin dalla nascita al governo dei Paesi Bassi, non aveva ancora potuto assumere tale incarico, nonostante l'intervento di un rappresentante della famiglia reale nelle Fiandre si rivelasse sempre più necessario per domare i focolai di ribellione esistenti. Non si realizzò neppure il programmato

²⁹ Cfr. G. Parker, op. cit., p. 111.

³⁰ M. de Ferdinandy, op. cit., p. 198.

³¹ « Por muy negativa que fuera la impresión que daba en el ambiente que le rodeaba, él era, a pesar de todo, como cualquier otro ser humano entre los diecisiete y veinte años, un joven que sentía en sí un derecho natural a realizarse y a hacerse valer. Y precisamente en la exigencia de este derecho muy humano tuvo que sentirse frenado, reprimido, esquivado y engañado por Felipe, y eso aunque Felipe no lo frenara ni lo reprimiera, ni menos aun lo esquivara ni lo engañara de manera voluntaria e intencionada » (*ibidem*, p. 194).

³² L. P. Gachard, op. cit., p. 167.

viaggio di Filippo II insieme al figlio, che in questo modo vide sfumare l'opportunità di ottenere un riconoscimento politico e dovette procrastinare ancora una volta i suoi progetti matrimoniali.

Il matrimonio rappresentava, infatti, per don Carlo l'occasione ideale per sbarazzarsi della tutela paterna, ma esso veniva continuamente rimandato e, a giudizio di don Carlo, senza motivazioni valide³³. Sicuramente Filippo II era preoccupato per l'instabilità caratteriale del figlio, ma soprattutto intendeva servirsi del matrimonio del figlio per confermare o creare nuovi equilibri politici.

Tra le quattro candidate³⁴ che si proponevano a don Carlo come future mogli e che rappresentavano essenzialmente pedine politiche, alla fine Filippo II si orientò verso la nipote Anna perché « al casarla con el príncipe de España, estrechaba sus lazos con la rama de su familia que ocupaba el trono imperial y se procuraba importantes garantías para la seguridad de los Países Bajos, objeto principal de todas sus combinaciones políticas »³⁵.

Don Carlo si era affezionato all'idea di sposare la cugina Anna anche perché sapeva bene che il padre avrebbe affidato alla giovane coppia di sposi la reggenza dei Paesi Bassi. L'Imperatore Massimiliano si dimostrava molto interessato, ma, forse per evitare il passaggio di poteri, Filippo II non prendeva mai una posizione chiara riguardo a questo matrimonio.

³³ Va ricordato che durante tutto il periodo del suo regno Filippo II si caratterizzò per la lentezza con cui prendeva le decisioni. La sua tattica preferita era quella di guadagnare tempo e il suo motto: « Io ed il tempo valiamo per due ».

³⁴ Aspirante al matrimonio con don Carlo era in primo luogo sua zia Juana, che vedeva in questa unione la possibilità di continuare a occupare un posto politicamente rilevante sulla scena europea. Rimasta presto vedova del re di Portogallo, era tornata in Spagna ed era stata Reggente in assenza di Filippo II dimostrando un'abilità politica che il popolo spagnolo aveva apprezzato tanto da farsi anch'esso promotore e sostenitore di questa candidatura. Vi fu un momento in cui lo stesso Filippo II sembrò propendere per lei, ma don Carlo, nonostante il grande affetto che nutriva per la zia, si rifiutò sempre di prenderla in considerazione quale futura moglie. La seconda candidata era Margherita di Valois, sorella di Isabella moglie di Filippo. Caterina de' Medici era molto interessata alla possibilità di legare la sua casata per la seconda volta con quella degli Asburgo e a questo scopo sollecitava spesso Isabella affinché convincesse i reali spagnoli dei vantaggi di questa unione. Ciò nonostante Filippo non pensò mai seriamente a Margherita come nuora. La terza possibile moglie di don Carlo era Maria Stuarda, che rappresentava la possibilità di estendere il dominio spagnolo in Scozia ed eventualmente in Inghilterra. Il matrimonio di Filippo II con Maria Tudor era stato combinato da Carlo V a questo scopo e ora che si ripresentava la medesima possibilità era necessario valutare attentamente questa opportunità. L'ultima candidata era Anna d'Austria, figlia dell'Imperatore Massimiliano e di Maria, sorella di Filippo.

³⁵ L. P. Gachard, op. cit., p. 146.

Il rancore di don Carlo divenne sempre più profondo e trovò svariati modi per esprimersi³⁶; risultò sempre più chiaro che l'antipatia stava ormai degenerando in insanabile avversione. La sorda lotta tra padre e figlio era tanto evidente che anche gli ambasciatori non ne facevano segreto nelle loro missive. I tempi erano ormai maturi per lo svolgersi della tragedia.

4. PRIGIONIA E MORTE.

Finalmente, nel 1567, iniziarono i preparativi per il viaggio nei Paesi Bassi che Filippo aveva promesso all'ambasciatore fiammingo in visita alla corte di Madrid. Dopo lunghe sedute, il Consiglio di Stato aveva deliberato che il Duca d'Alba si sarebbe diretto nelle Fiandre con un contingente militare e che il re e suo figlio l'avrebbero raggiunto quando già la ribellione fosse stata domata.

Secondo Cabrera, quando Alba informò don Carlo della sua imminente partenza, questi arrivò a sfidare il duca con un pugnale per impedirgli di intraprendere quel viaggio che spettava a lui in qualità di principe ereditario³⁷. Allo stesso modo don Carlo minacciò i rappresentanti delle *Cortes* che avevano chiesto al re, pronto a partire, di nominare il principe reggente di Spagna durante la sua assenza³⁸.

Venuto a conoscenza di questi episodi, Filippo dovette amaramente constatare non solo che nessun miglioramento era avvenuto nella condotta del figlio, ma che, anzi, molti altri episodi deprecabili – minacce ripetute

³⁶ In un'occasione il principe optò per la satira e compose un libro riguardante i viaggi di suo padre: dato che Filippo II dal suo ritorno in Spagna non si era quasi più mosso da Madrid, le pagine erano pressoché bianche. Le abitudini sedentarie e burocratiche di Filippo erano infatti scarsamente condivise dal giovane figlio impetuoso e ribelle.

³⁷ Questa scena ricorre spesso nell'elaborazione letteraria della vicenda, assumendo i toni drammatici dello scontro tra due nemici, tra due ideologie. A questo proposito è opportuno riferire le parole di Ferdinandy, sempre attento a cogliere la dimensione umana della tragedia del principe: « Evidentemente, el duque no hace esta visita para irritar al príncipe ni menos aún para burlarse de él. Sin embargo con el encargo de Alba desaparece la última esperanza a juicio de don Carlo. Nunca más podrá huir del estrecho círculo que lo tiene cautivo » (M. de Ferdinandy, op. cit., p. 196).

³⁸ Gachard, confrontando le relazioni degli ambasciatori genovese, francese e pontificio, ricostruisce le parole con cui don Carlo si rivolse alle Cortes: « No quisiera que ahora se os antojase cometer una nueva temeridad al suplicar a mi padre que me deje en España. Os aconsejo que no hagáis tal petición, pues los procuradores que la hagan serán mis enemigos capitales y emplearé todos los medios de que disponga para destruirlos » (L. P. Gachard, op. cit., p. 278).

ai maggiordomi, crudeltà efferate contro animali, percosse ai danni di bambine – avevano visto protagonista il figlio, sul quale inoltre cominciavano a correre voci circa il mancato rispetto degli obblighi religiosi: neanche il dottor Hernán Suárez, amico fidato di don Carlo, riuscì a ottenere seri risultati con la lettera indirizzata all'Infante in cui lo supplicava di tornare a Dio e a suo padre.

Quando venne ulteriormente differita la partenza per le Fiandre, don Carlo si incollerì a tal punto da cominciare a organizzare un piano di fuga rischioso e dagli esiti incerti, rivelando ancora una volta impulsività nel comportamento e scarsa consapevolezza delle conseguenze politiche di tale atto³⁹.

Per realizzare il progetto don Carlo aveva necessità di ingenti somme di denaro, ma l'aiutante di camera Osorio, incaricato di raccogliergli, incontrò gravi difficoltà poiché il principe aveva contratto debiti tanto sostanziosi da alienarsi la fiducia dei suoi abituali creditori.

Il principe scrisse ai Grandi di Spagna, all'Imperatore, al Papa e ad altre personalità per giustificare la fuga: nella lettera indirizzata al padre erano elencate le ingiustizie che gli avevano reso impossibile la permanenza alla corte di Madrid.

In questa vicenda ebbe un ruolo fondamentale don Giovanni d'Austria, di cui il principe si fidava ciecamente perché a lui legato fin dagli anni dell'infanzia trascorsi insieme⁴⁰. Don Carlo espose il suo progetto allo zio, recentemente nominato General del Mar, sperando di poter contare sulla sua partecipazione e sui mezzi che don Giovanni aveva a disposizione; ma lo zio, per quanto ambizioso e assetato di gloria come il nipote, ebbe l'accortezza di capire che non valeva la pena di compromettersi davanti al re. Si diresse immediatamente all'Escorial, dove Filippo II si era ritirato per pregare durante l'Avvento, e riferì al fratello circa il pericoloso proposito del principe. In questo modo forse aiutò la dinastia, ma tradì don Carlo.

Un altro evento fece precipitare la situazione: don Carlo, recatosi al monastero di San Jerónimo el Real per confessarsi in occasione del giubi-

³⁹ Va detto a questo proposito che probabilmente già nel 1565 don Carlo aveva meditato la fuga, ma il progetto era stato sventato dall'abile Ruy Gómez prima ancora che prendesse corpo.

⁴⁰ L'episodio riportato da Gachard è testimonianza dell'intimità esistente tra i due: « Un día [...] Don Carlos le dijo a Don Juan [...] que como no era su igual no podía discutir con él, y Don Juan le contestó que era hijo de un padre más grande que el suyo » (*ibidem*, p. 313).

leo promosso da Pio VI, si vide negare l'assoluzione avendo riconosciuto di desiderare la morte di un uomo. Il priore di Atocha riuscì facilmente a estorcergli l'ammissione che l'uomo odiato era il padre e immediatamente la riferì al re⁴¹.

Quando Filippo II fece ritorno a Madrid nei primi giorni di gennaio, probabilmente aveva già deciso in cuor suo di imprigionare don Carlo, ma solo dopo la convocazione del Consiglio privato⁴² si deliberò ufficialmente di procedere all'arresto del principe.

Don Carlo ebbe il tempo per incontrare un'ultima volta don Giovanni⁴³; sospettando il tradimento per il continuo temporeggiare dello zio, il principe lo affrontò sguainando la spada. Solo il tempestivo sopraggiungere degli uscieri evitò un duello⁴⁴.

Don Carlo venne arrestato la notte del 18 gennaio 1568. Il piano era stato preparato nei minimi dettagli: nell'appartamento del principe erano

⁴¹ Nella *Relación de un ujer de la cámara del príncipe* pubblicata da Llorente si afferma che, durante il colloquio con i religiosi, don Carlo espresse il proposito di uccidere il padre. (J. A. Llorente, *Historia crítica de la Inquisición de España*, Madrid, Imprenta del Censor, 1822, pp. 195-213). Questa versione è smentita da Cabrera e dagli ambasciatori, i quali fanno notare che don Carlo non avrebbe avuto alcun ostacolo nel mettere in atto il suo proposito omicida. Lo stesso Filippo II dichiarò ripetutamente che il figlio non aveva mai attentato alla sua vita.

⁴² Il Consiglio Privato era composto dal cardinale Espinosa, dal principe di Eboli, dal priore Antonio de Toledo, dal Duque de Feria e dal dottor Martín de Velasco. In una delle Cartas di Antonio Pérez troviamo la seguente considerazione: « Digo que en aquella parte del no hallarse los Reyes en los consejos de Estado, podría yo sacar una excepción de la experiencia, que en algún gran negocio, en algún gran caso, en algún gran aprieto en el que el príncipe se ve, y quiere consejo más para aprobación, que para resolución, allí se ha de hallar presente, para que el respecto le ayude a su intento. Así lo hizo el Rey que digo, cuando resolvió la prisión del príncipe don Carlos, y en otros pocos tales casos ». (A. Pérez, *Cartas*, in AA.VV., *Epistolario español. Colección de cartas de españoles ilustres antiguos y modernos por don Eugenio de Ochoa* in B. A. E. Madrid, Atlas, 1945, Tomo XII. Carta CXLVII de A. Pérez a Gil de Mesa, p. 550). Questa testimonianza conferma quanto sopra esposto circa la prevalente responsabilità di Filippo II nella decisione.

⁴³ L'episodio, riportato da Giardini, ma non da Gachard, è segnalato data la sua ricorrenza nelle elaborazioni letterarie successive.

⁴⁴ C. Giardini, op. cit., p. 194. Secondo l'autore, don Carlo si sarebbe poi chiuso nelle sue stanze per paura che il re venisse a conoscenza di questo nuovo scandalo. Secondo Gachard invece il principe si chiuse nelle stanze dichiarandosi malato perché don Giovanni non si era presentato all'appuntamento che si erano dati e temeva quindi che fosse trapelata fino al re la notizia del progettato incontro tra zio e nipote. Levi rileva la mancanza di elementi tali da far optare per l'una o l'altra versione (E. Levi, op. cit., p. 32).

stati manomessi i congegni di difesa che don Carlo aveva fatto installare⁴⁵, erano stati avvertiti i gentiluomini di camera ed era stato in parte smantellato l'arsenale accumulato dal principe nella sua abitazione.

Il delicato momento dell'arresto⁴⁶ è stato ricostruito da Gachard attraverso la comparazione di un'ampia serie di documenti⁴⁷. Essi concordano nel riferire che, all'entrare del re e dei suoi ministri, don Carlo temette di venire ucciso. Il re lo tranquillizzò affermando che « no se trataba de causarle mal alguno sino, muy al contrario, todo lo que se estaba haciendo era para su bien »⁴⁸, ma il principe, che preferiva la morte al carcere, tentò invano di togliersi la vita buttandosi nel camino acceso⁴⁹. Significativa per la comprensione del dramma è la frase che il re rivolse al figlio: « En lo sucesivo no os trataré como *padre* sino como *rey* »⁵⁰.

La maggior parte dei critici individua, infatti, l'elemento scatenante della tragedia nella scelta di Filippo di anteporre la ragion di Stato al richiamo degli affetti. Questo atteggiamento del re sarà il capo d'accusa per i detrattori di Filippo II e quello di difesa per i suoi apologeti. Ed è Filippo II a offrire tale chiave di interpretazione: dovendo giustificare la sua decisione davanti ai potenti d'Europa, quali il Papa, i reali di Porto-

⁴⁵ L'ingegnere de Foix, su richiesta di don Carlo, aveva attivato un dispositivo che permetteva la chiusura delle porte della camera stando a letto e gli aveva fabbricato un libro tanto pesante da poter uccidere un uomo. Questi dettagli meritano di essere menzionati perché le dichiarazioni di de Foix sono la fonte principale dell'opera di De Thou cui si farà riferimento in seguito.

⁴⁶ M. de Ferdinandy rileva: « A Felipe II se lo ha calificado con acierto, de gran maestro de ceremonias de su época ». E riferendosi al momento dell'arresto conferma: « A este breve escena no le falta nada para ser considerada auténtico "teatro": ni las dos escenas en sí [il preludio e la scena che si svolge nelle stanze del principe] ni la palautina subida de la tensión en la preparación y la repentina descarga del conflicto trágico, ni el enfrentamiento dramático de los protagonistas ». (M. de Ferdinandy, op. cit., p. 214). Come vedremo, nelle elaborazioni letterarie l'episodio avrà grande risonanza scenica.

⁴⁷ L. P. Gachard, op. cit., p. 327, nota 62.

⁴⁸ *Ibidem*, p. 318.

⁴⁹ Durante l'ispezione dell'appartamento furono trovate sia le lettere già citate, sia « una lista que con su habitual imprudencia había confeccionado Don Carlos de su propia mano con los nombres de sus amigos en una columna, y los de los enemigos que pensaba perseguir hasta la muerte en otra. A la cabeza de los enemigos figuraba el rey, seguido por Ruy Gómez, su mujer, el presidente Espinosa, el duque de Alba y muchos más ». (*ibidem*, p. 318) Tra gli amici figuravano invece la regina Isabella e don Giovanni d'Austria.

⁵⁰ Testimonianza dell'ambasciatore francese Forquevaulx riportata da L. P. Gachard, op. cit., p. 319. Il corsivo è mio.

gallo, di Francia e d'Austria, il sovrano affermò di aver adottato tali misure non perché don Carlo avesse attentato alla sua persona o si fosse macchiato del peccato di eresia (come molti antispagnoli amavano credere), ma perché, in quanto re, si era visto obbligato a

pensar en el porvenir, recordar los deberes que tenía con Dios y con sus reinos y estados, y adoptar, sin consideración a la carne ni a la sangre ni a ninguna otra razón humana, las medidas necesarias para evitar los grandes y notables inconvenientes que se debían temer en el caso de que no se pusiera a tiempo aquel remedio⁵¹.

Alcuni sovrani, curiosi e preoccupati per le sorti di un regno tanto potente, pretesero dettagli più precisi, ma il re, sempre laconico, continuò a inviare scritti che «son, en el todo, de inequívoca claridad, y en los pormenores, vagos y recatados hasta más no poder»⁵². In generale il re chiariva che la vera causa della sua severità risiedeva nel genere di vita condotto da don Carlo e nella sua natura; non essendo caratteristiche modificabili, la reclusione non era un mezzo per correggerle, ma una soluzione definitiva.

Filippo dunque, malgrado non lo affermasse esplicitamente, con l'arresto volle sventare la fuga ed escludere dalla successione al trono il principe, già riconosciuto dalle Cortes. A quest'ultimo scopo fu istruita una delicata inchiesta (e non un processo come molti hanno creduto in base alle erronee affermazioni di Cabrera⁵³), mai terminata perché il principe, morendo, tolse tutti d'impaccio⁵⁴.

⁵¹ *Ibidem*, p. 334. La lettera destinata all'Imperatrice risulta particolarmente significativa perché l'abituale reticenza del re si stempera nel rapporto con la sorella Maria.

⁵² L. Pfandl, *op. cit.*, p. 139.

⁵³ Per maggiori dettagli cfr. C. Giardini, *op. cit.*, pp. 200-201. La versione di Cabrera è da ritenere falsa e di conseguenza lo sono sia le conclusioni che ne sono state tratte, sia la notizia del ritrovamento degli atti del processo.

⁵⁴ La leggenda vuole che il principe sia morto di morte violenta e alcuni sostengono che la sentenza fu pronunciata dagli Inquisitori dopo l'ipotetico processo. L'errore è in parte involontario e si fa risalire alla presenza di Espinosa nella commissione inquirente; l'equivoco va ugualmente connotato di accenti antifilippisti, come sintetizza Giardini: «Evidentemente il cardinal Espinosa presiedette la commissione incaricata dell'inchiesta su don Carlo, non come grande Inquisitore, ma come membro del consiglio di Stato. Si vorrà riconoscere che l'errore di Antonio Pérez, che fa entrare l'Inquisizione dove non aveva nulla che fare, risponde troppo ai pregiudizi che, anche allora, facevano di Filippo un succubo del Sant'Uffizio, per non essere volontario» (C. Giardini, *op. cit.*, p. 217, nota 1). Vedi anche nota 94.

Da quel momento il principe, pur continuando a risiedere in un'ala del palazzo, fu costretto da Filippo II a vivere completamente segregato⁵⁵. A corte parlare del principe divenne molto imbarazzante e di conseguenza anche gli ambasciatori fornivano notizie abbastanza scarse e non personalmente verificate. Sono queste peraltro le uniche informazioni pervenute.

All'inizio della prigionia don Carlo, disperato per essere stato allontanato dal consorzio umano, cercò la morte rifiutando il cibo⁵⁶. Successivamente, più rassegnato, si riavvicinò alla fede e « la influencia de la religión y de los consejos de su confesor [Diego de Chaves] parecían haber convertido a Don Carlos en otro hombre dulce y humano, [...] y parecía que en aquellas circunstancias podía llegar una reconciliación entre padre y hijo »⁵⁷. Nell'ultimo periodo don Carlo, ormai conscio che il padre non si sarebbe mai riconciliato e che non gli avrebbe restituito la libertà neanche di fronte a un suo comportamento esemplare, cercò di nuovo di procurarsi la morte: alternò periodi in cui digiunava ad altri in cui ingeriva eccessive quantità di frutta; bevve litri di acqua gelata, si fece ricoprire il letto di cubetti di ghiaccio e con queste pratiche dannose, inflitte a un fisico già debilitato, a sei mesi dall'arresto si procurò la morte⁵⁸.

Il 19 luglio lo stato di salute del principe era gravissimo; egli se ne rese conto e, dopo aver recuperato la pace interiore, la lucidità e un profondo senso religioso, cominciò a predisporre spiritualmente per il trapasso⁵⁹. Chiese invano di poter vedere un'ultima volta il padre⁶⁰, dettò un secondo testamento e chiese di essere seppellito con una tonaca francesca-

⁵⁵ « Está separado del mundo desde el primer momento de su detención. No le llega noticia alguna: ninguna noticia sale de la prisión. Nadie lo puede visitar, ni la reina, ni la princesa, ni menos aún los grandes, los embajadores u otras personas de cierto peso político » (M. de Ferdinandy, op. cit., p. 216). Don Carlo dovette anche separarsi, con sommo dolore, dall'amico don Rodrigo de Mendoza.

⁵⁶ Secondo Cabrera il re visitò il figlio per confortarlo, versione smentita da alcuni testimoni oculari.

⁵⁷ L. P. Gachard, op. cit., p. 381.

⁵⁸ Queste notizie ci vengono fornite da una relazione stesa dalla cancelleria ufficiale di Corte che aveva tutto l'interesse a far risalire le cause del decesso a queste sregolatezze. Anche se l'uso del ghiaccio e della neve era abituale in Spagna in quel periodo, rimane a Gachard il sospetto che nessuno abbia impedito al principe di commettere tali atti.

⁵⁹ Queste caratteristiche degli Asburgo sul letto di morte sono un *topos* storico e letterario.

⁶⁰ Cabrera cerca di giustificare la mancanza di questo atto di bontà da parte di Filippo II, ma Gachard ritiene che lo storiografo spagnolo adduca a questo riguardo motivazioni insufficienti e parla chiaramente di atto di crudeltà da parte del padre.

na. Il 25 luglio don Carlo spirò, recitando le stesse parole pronunciate da Carlo V sul letto di morte.

Che il decesso sia avvenuto per cause naturali è la conclusione a cui perviene oggi la maggior parte degli storici. Viceversa, la responsabilità morale di Filippo II è ancora oggetto di un dibattito che pare destinato a non avere conclusioni definitive; da una parte, appellandosi al criterio della ragion di Stato, Giardini propende per la giustificazione incondizionata dell'operato di Filippo II⁶¹ e a conclusioni simili, pur percorrendo un cammino differente, giunge anche Pfandl. Al contrario, Gachard autorevolmente afferma: « No sólo se mata con el hierro, el veneno o el garrote. Las torturas morales son también un suplicio y Felipe II podrá ser difícilmente justificado ante la posteridad de las que hizo sufrir al desgraciado Don Carlos »⁶². Simile è la posizione di Ferdinandy, che con acutezza e ampiezza di respiro rileva:

Sin duda, Felipe es responsable de la muerte de su hijo. [...] Su responsabilidad existe, repetimos, pero no resulta tan fácil encontrarle una motivación como creían los diferentes panfletistas. [...] Hemos de suponer – conociendo el estilo de gobierno de Felipe II – que él, soberano del Imperio Universal español y defensor del sistema de valores cristiano-católico, llegó, antes de proceder contra su hijo, con absoluta certeza a la conclusión de que el reinado de don Carlos significaría el final de la obra de su vida y el final también de la obra de su padre. Posiblemente, vio en la “locura” y la “indisposición” de su hijo – sean cuales fuesen los contenidos reales de estos términos para él – el peligro de un desmoronamiento del mundo carolino-filipino, la destrucción de su equilibrio, y por tanto también el peligro de la decadencia de su familia⁶³.

5. IL FASCINO DELLA REGINA ISABELLA.

Il 7 gennaio del 1559, durante i preliminari per la firma della pace di Cateau-Cambrésis, i rappresentanti spagnoli e quelli francesi decisero il matrimonio tra i giovanissimi principi don Carlo e Isabella di Valois, rappresentante di una delle corti più raffinate d'Europa.

⁶¹ C. Giardini afferma: « La tragedia di don Carlo si spoglia d'ogni mistero e appare logica come la proposizione definitiva d'un sillogismo. Combattuto tra i suoi doveri di padre e i suoi doveri di sovrano, Filippo rimane fedele a questi ultimi: oso dire che una siffatta obbedienza a una legge superiore contribuisce potentemente a nobilitare la grande personalità del sovrano spagnolo » (C. Giardini, op. cit., p. 134).

⁶² L. P. Gachard, op. cit., p. 392.

⁶³ M. de Ferdinandy, op. cit., pp. 221-222.

Filippo II all'epoca pensava ancora di poter ottenere la mano di Elisabetta d'Inghilterra; quando però si accorse dell'inattuabilità dell'ambizioso piano di unire una seconda volta il suo trono a quello inglese, decise di sostituirsi al figlio e il 22 giugno 1559 sposava per procura Isabella di Valois, inviando in sua rappresentanza il duca d'Alba.

Questa procedura non deve stupire perché per accordarsi su un matrimonio era sufficiente che esso recasse qualche vantaggio politico: « las figuras reales eran simple peones del ajedrez político del tiempo y no cuentan sus gustos e intimidaciones personales »⁶⁴.

La cerimonia nuziale ebbe luogo il 31 gennaio 1560 a Guadalajara e, secondo Gachard, « Don Carlos, que seguía aquejado por la fiebre, no pudo asistir al matrimonio de su padre »⁶⁵, mentre altri storici ritengono che fosse presente. La partecipazione di don Carlo al matrimonio di Filippo eccitò la fantasia di molti scrittori⁶⁶ che fantasticarono ipotizzando la gelosia di don Carlo nei confronti del padre, o addirittura la delusione di Isabella alla vista del marito. Esiste invece una serie di documenti, tra i quali le lettere di Isabella alla madre⁶⁷, che dimostrano la serenità di rapporti tra Filippo II e la regina ed escludono del tutto la possibilità di una relazione amorosa tra Isabella e don Carlo.

Possiamo supporre che la regina provasse solo un grande affetto nei confronti del figliastro: sappiamo, infatti, che Isabella si preoccupò della salute di don Carlo dopo l'incidente di Alcalá e che a lungo pianse quando

⁶⁴ M. R. Alonso, *El tema de Don Carlos en la literatura. Sus orígenes y desarrollo*, in AA.VV., *Atti del II congresso internazionale di studi verdiani*, cit., p. 21.

⁶⁵ L. P. Gachard, op. cit., p. 68.

⁶⁶ Leti e Brantôme sottolineano l'inevitabile confronto che la regina fece tra il giovane e 'aitante' principe e il vecchio Filippo II; il francese arriva addirittura a sostenere che non appena don Carlo vide Isabella « ne divenne perdutoamente innamorato e così pieno di gelosia, che portò grande rancore a suo padre per tutta la vita; e il suo dispetto contro chi gli aveva rapito una così bella preda fu tanto, che giunse a rimproverarlo di avergli fatto grande torto ed ingiuria togliendogli quella che era a lui destinata solennemente in un buon trattato di pace. E si dice che ciò causasse in parte la sua morte » (Sintesi riferita da C. Giardini, op. cit., p. 100). Più sorprendente pare la posizione di Güell y Renté che nel libro pubblicato nel 1878, quando già era stata fatta luce sull'inesattezza storica dell'episodio narrato da Brantôme, sostiene ancora la tesi della gelosia di don Carlo nei confronti del padre. Giardini afferma che « il Güell y Renté ha trattato la storia di don Carlo con una disinvoltura unica ». (C. Giardini, op. cit., p. 88). Levi dal canto suo inserisce l'opera di questo autore nella corrente dei prosecutori moderni della tradizione avversa a Filippo II, insieme a quelle di Adolph Schmidt e Victor Bibl.

⁶⁷ Raccolte da G. de Amezua y Mayo, *Isabel de Valois, Reina de España, 1546-1568*, Madrid, s. e., 1949.

gli venne recata la notizia dell'arresto. Ma non esiste nessun indizio concreto che provi da parte di Isabella un interesse diverso da quello materno⁶⁸.

La complessa psicologia del principe rende più difficile l'analisi del sentimento che egli nutrì nei confronti della matrigna acquisita⁶⁹. La maggior parte dei critici è convinta dell'innocenza dei sentimenti del principe verso Isabella: essi parlano di amicizia, rispetto e simpatia aggiungendo che la natura selvaggia del principe si placava al cospetto della regina; in sostanza « el cuerpo enfermo y el espíritu trastornado de don Carlos reclamaban cuidados y atenciones que ella le prodigò con angélica dulzura. [...] Don Carlos se sintió profundamente conmovido por la acogida y atenciones de la reina »⁷⁰ e non perse mai occasione per testimoniare a Isabella gratitudine e riconoscenza.

La scomparsa della regina, avvenuta nell'ottobre 1568, pochi mesi dopo la morte di don Carlo, addolorarono profondamente Filippo II e il popolo spagnolo, affezionato a questa giovane regina, tanto amata da essere soprannominata Isabel de la Paz⁷¹.

6. DON CARLO PALADINO DELLA LIBERTÀ DEI PAESI BASSI.

I Paesi Bassi appartenevano alla corona spagnola perché Carlo V li aveva ereditati dalla nonna Maria di Borgogna. In queste terre egli era stato educato e quando si trasferì alla corte spagnola con il titolo di re di

⁶⁸ Vale la pena ricordare che Isabella, su incarico della madre, cercava di favorire il matrimonio tra il principe e sua sorella Margherita. Inoltre la regina era al corrente dell'interessamento di don Carlo per la cugina Anna.

⁶⁹ Tomás, non senza accenti patetici, ipotizza che « por su parte, el heredero bien pudo concebir pasión carnal por la esposa de su padre, pues sus ideas y sentimientos se obscurecen de día en día [...] y si [Don Carlos] conserva la memoria de que aquella mujer, con la gracia encantadora de la corte de Francia y la dulzura de rostro que ha inmortalizado Moro, pudo haber sido suya y no lo fué porque el padre la tomó para sí, es muy posible que haya cruzado por su cerebro un fulgor siniestro » (M. Tomás, *Felipe II Rey de España y monarca del universo*, Madrid, Biblioteca Nueva Almagro, 1942 [3ª ed.] p. 73).

⁷⁰ L. P. Gachard, op. cit., p. 179.

⁷¹ È stato chiarito che Isabella morì, come altri membri della sua famiglia, per la sifilide ereditata dal nonno e per una serie di complicazioni avvenute durante la gravidanza, di cui, ancora una volta, sono responsabili i medici spagnoli (Si confrontino a questo proposito le relazioni dell'ambasciatore di Lucca e di Firenze).

Spagna portò con sé molti dei ministri e dei personaggi politici che gli erano stati vicini⁷².

Il popolo spagnolo reagì violentemente all'arrivo di un sovrano considerato straniero, che favoriva una classe dirigente parimenti straniera e che perseguiva una politica estera vantaggiosa per i fiamminghi a scapito degli spagnoli⁷³.

La situazione cambiò radicalmente con l'ascesa al trono di Filippo II, educato in Spagna e profondamente imbevuto di castiglianesimo. Ben presto si verificò un cambiamento di rotta nei confronti dei sudditi olandesi che persero i privilegi di cui avevano goduto all'epoca di Carlo V. La prosperità dei Paesi Bassi, fondata essenzialmente sul commercio, fu minacciata da sanzioni economiche (ad esempio furono maggiorate le tasse sull'esportazione); il potere politico venne centralizzato a scapito delle autonomie locali e della motivata classe borghese, e vigoroso fu anche il tentativo di ricondurre il paese all'ortodossia religiosa.

Il protestantesimo si era ampiamente diffuso in queste terre: « As early as 1520 [Carlo V] had attempted to arrest the dangerous progress of heresy in this demoralized country, and from this time onwards he had issued those proclamations which the name of placaten were to gain a sinister fame »⁷⁴. Ma Carlo V, costretto frequentemente a ricorrere ai finanziamenti dei suoi ricchi sudditi, non applicò di fatto gli editti e mantenne nel paese un clima piuttosto tollerante.

L'atteggiamento di Filippo II fu diverso; non solo chiese alla reggente Margherita di Parma di rendere esecutivi tali *Placaten*, ma rafforzò anche il potere religioso aumentando il numero dei vescovadi e potenziando l'Inquisizione e la Compagnia di Gesù, tradizionali strumenti della politica controriformistica.

Davanti alle rigide prese di posizione del re, i nobili fiamminghi provarono dapprima a trattare mandando in missione in Spagna il conte di Egmont⁷⁵. Il fallimento di questo tentativo li spinse a presentare nel 1566 una petizione alla reggente in cui chiedevano la sospensione degli

⁷² Chabod sostiene che l'educazione ricevuta da Carlo V in terra olandese indirizzò le sue aspirazioni al raggiungimento dell'Impero universale. Per l'approfondimento di questo aspetto della politica imperiale vd. F. Chabod, *Carlo V e il suo impero*, Torino, G. Einaudi Editore, 1985, cap. I.

⁷³ La rivolta dei *Comuneros* degli anni '20 riflette essenzialmente questa protesta.

⁷⁴ C. V. Wedgwood, *William the Silent. William of Nassau Prince of Orange 1533-1584*, Oxford, University Press, 1960 (1^a ed 1944), p. 46.

⁷⁵ Vd. G. Parker, op. cit., IV cap.

editti e la convocazione degli Stati Generali. Margherita di Parma poté soltanto inviare alla corte di Spagna due nobili, Montigny e Berghes, affinché tentassero di risolvere la situazione direttamente con il re⁷⁶. Filippo II adottò fin da allora la sua tattica preferita, temporeggiare, e guadagnò tempo facendo piccole concessioni che sistematicamente ritrattava.

A Madrid la situazione, apparentemente tranquilla, divenne concitata quando giunse la notizia che la furia iconoclasta aveva devastato moltissime chiese delle Fiandre. I due inviati fiamminghi, consapevoli che non c'erano più margini per la trattativa, chiesero al re di ritenerli sollevati dalla loro missione, ma Filippo non li lasciò partire conscio dell'utilità di trattenerli presso di sé come ostaggi.

Per reprimere i rivoltosi fu decisa l'immediata partenza del duca d'Alba che, appena giunto nelle Fiandre, imprigionò e giustiziò pubblicamente Egmont e Hornes. Nel frattempo a Madrid, mentre Berghes ebbe la fortuna di morire di malattia, Montigny perse la vita⁷⁷ con una morte oscura, certo meno gloriosa di quelle di Hornes e Egmont.

Gran parte di questi avvenimenti ebbe luogo quando il principe don Carlo era ancora in vita. Secondo la *leyenda negra* il principe, desideroso di restituire la libertà ai fiamminghi oppressi, si sarebbe fatto portavoce delle loro aspirazioni e avrebbe preso accordi segreti con i loro inviati per intraprendere un viaggio nelle Fiandre. Le parole di Cabrera lo confermano:

El marqués de Berghe i mos. de Montigny proseguían en la práctica que el conde de Egmont dexó comencada. Era que el príncipe, con voluntad de su padre o sin ella, pasase a los Países Bajos, donde le obedecieran, servirían [...] i si necesario fuese a su defensa, si iba sin beneplácito de su padre, harían armada para conservalle o reduzille en su gracia⁷⁸.

Riguardo all'interessamento di don Carlo al problema politico delle Fiandre le opinioni degli storici sono discordi; Gachard nega la possibilità

⁷⁶ Come ricordano Giardini e Gachard, i due gentiluomini erano noti alla corte spagnola per la loro tolleranza religiosa. In verità, anche se il problema sembrava essere religioso, quello per cui i Fiamminghi lottavano era la libertà in senso più ampio.

⁷⁷ A lungo la scomparsa di Montigny fu giustificata dalla cancelleria di Filippo II come morte naturale. Parker (cap. VI) si domanda il motivo di questa reticenza quando era in realtà prassi non nascondere i delitti politici (sulle cause della morte di Guglielmo d'Orange nessuno ebbe mai alcun dubbio: fu assassinato su ordine del re). La circostanza ha una certa rilevanza perché furono anche le morti misteriose di Montigny ed Escobedo ad alimentare il sospetto dell'omicidio di don Carlo.

⁷⁸ L. P. Gachard, op. cit., p. 138, nota n. 54.

di un'intesa tra il principe e i fiamminghi⁷⁹. Al contrario Fourquevaux, Van der Hammen, Strada e Brantôme⁸⁰ sostengono la possibilità di questo accordo; pare infatti che già nel 1565, quando Egmont era presente alla corte spagnola, don Carlo avesse preparato una fuga e non deve stupire la mancanza di documenti ufficiali riguardo a questo progetto, data la segretezza di questa importante iniziativa.

A proposito della posizione di Gachard può essere utile ricordare le parole del suo prefatore spagnolo Escarpizo:

Pocos son los reparos que debemos oponer a los juicios formulados por Gachard. Tal vez se deje llevar en algunas ocasiones por un rescoldo de su antigua prevención contra Felipe II. Acaso le ciegue en otras su patriotismo belga, el cual le lleva a negar los manejos que, con indudable fundamento se atribuyeron al conde de Egmont y al barón de Montigny cerca de Don Carlos, durante su estancia en Madrid. Porque si bien es cierto que los flamencos conocían perfectamente las poco brillantes calidades del príncipe heredero, también es verdad que podía servirle de eficaz apoyo por la situación que ocupaba, y constituir, por la misma limitación de sus luces, que lo convertían en fácil instrumento de los revoltosos, un auxiliar formidable en la lucha contra el Rey⁸¹.

Questo giudizio è sostenuto anche da altri storici quali Parker⁸², Pfandl⁸³ e Ferdinandy⁸⁴.

Pertanto, la versione dei fatti presentata dalla *leyenda negra* risulta storicamente falsa per quanto riguarda l'esistenza di una relazione amoro-

⁷⁹ « Nosotros somos tantos escépticos frente a las palabras de Cabrera como ante las gestiones que se atribuyeron al conde de Egmont un año antes. La conducta de Berghes y Montigny durante su estancia en España fue la de uno vasallos fieles y súbditos leales de un soberano, al mismo tiempo que devotos hijos de su patria. Don Carlos deseaba ardientemente marchar a los Países Bajos para sustraerse a la tutela de su padre [...] pero no conocemos un solo indicio ni hemos descubierto ningún documento que nos autorice a pensar que los flamencos desearan su partencia entre ellos » (L. P. Gachard, op. cit., p. 263). Gachard esprime un giudizio sul comportamento dei nobili fiamminghi che non tutti si sentono di condividere. Pare infatti che Filippo II fosse circondato da spie e non solo da sudditi fedeli.

⁸⁰ Cfr. C. Giardini, op. cit., pp. 170-171.

⁸¹ A. Escarpizo, op. cit., p. 25.

⁸² Parker afferma: « L'ipotesi di rapporti con i rivoltosi olandesi non è totalmente destituita di fondamento. [...] Nel settembre 1567 il barone [Montigny] venne arrestato. In quell'occasione forse emerse qualche indizio che giustificò l'arresto, tre mesi dopo, dello stesso don Carlo » (G. Parker, op. cit., p. 115).

⁸³ Pfandl afferma: « No es inverosímil, pero documentalmente no se puede probar que el príncipe estaba en correspondencia ilegal con los Países Bajos » (L. Pfandl, op. cit., p. 135).

⁸⁴ M. de Ferdinandy, op. cit., p. 202.

sa tra Isabella e don Carlo, ma non appare totalmente destituita di fondamento circa l'accordo tra il principe e i rivoltosi fiamminghi.

7. I PERSONAGGI DELLA CORTE CHE CIRCONDANO DON CARLO.

La storiografia recente si è più volte impegnata a rivalutare la personalità di Filippo II, ma questo compito pare difficile dal momento che perfino gli apologeti coevi sottolineavano, a volte involontariamente, gli aspetti più oscuri del suo carattere⁸⁵.

Il re non si fidava di nessuno, voleva prendere visione di ogni documento⁸⁶ e avere l'ultima parola in tutte le decisioni; instaurò un efficiente sistema di governo burocratico, per alcuni aspetti già moderno⁸⁷.

Per governare Filippo si avvale anche delle indicazioni scritte lasciategli da Carlo V⁸⁸. Seguendo i consigli del padre, il re infatti riuscì a rimanere sovrano assoluto, pur dovendo ricorrere necessariamente all'aiuto dei suoi ministri, lasciando che si facessero la guerra tra di loro in modo che nessuno singolarmente riuscisse ad acquistare troppo potere⁸⁹.

⁸⁵ Parker afferma: « Anche quel biografo adulatore di Filippo che fu Lorenzo Van der Hammen ammise che « il sospetto, la diffidenza e il dubbio stavano a fondamento della sua prudenza » (G. Parker, op. cit., p. 49). Dello stesso tenore sono le affermazioni di Adriani, ma soprattutto di Boccalini che, pur volendolo elogiare, ci dà l'immagine di un re machiavellico.

⁸⁶ Questa caratteristica e la predilezione per la parola scritta gli procurarono l'appellativo di *Rey de las cartas*.

⁸⁷ Come ricorda Elliott, « sus contemporáneos estaban comprensiblemente impresionados por el volumen y esplendor de una monarquía gobernada con aparente imparcialidad por este vasto aparato administrativo presidido por la enigmática figura de un proverbial rey prudente » (J. H. Elliot, *Monarquía y imperio (1474-1700)*, in AA.VV., *Introducción a la cultura hispánica*, Barcelona, Grupo Editorial Grijalbo, 1982, Edizione Critica a cura di P. E. Russel, p. 157).

⁸⁸ Sono interessanti i consigli a proposito del contegno da tenere con i ministri; l'Imperatore si rivolgeva al figlio con queste parole: « Tratta gli affari di stato con molte persone e non legarti o farti dipendente di una sola persona, perché la cosa, se può fare risparmiare tempo, non porta a buon fine » (G. Parker, op. cit., p. 31). Inoltre, Vd. F. Chabod, op. cit., I cap.

⁸⁹ A proposito dei conflitti interni tra ministri, il capitolo dell'opera di Chabod riguardo alle alternative offerte dalla pace di Crépy evidenzia la diversa visione politica tra il duca d'Alba e Ruy Gómez. Dello stesso argomento tratta il capitolo VII di Elliott (J. H. Elliott, *La Spagna imperiale*, Bologna, Il Mulino, 1982). Ruy Gómez si era opposto al progetto del duca d'Alba di reprimere i moti fiamminghi, ma il re lo abbracciò ugualmente.

Malgrado ciò attorno al sovrano emersero figure di grande rilievo, che anche nelle opere letterarie su don Carlo rivestono spesso ruoli non di secondo piano.

Tra queste va ricordato Ruy Gómez de Silva, principe d'Eboli, d'origine portoghese, considerato « uno degli uomini più potenti alla corte di Spagna, tanto che qualcuno, giocando sul suo nome, non si faceva scrupolo di chiamarlo el rey Gómez »⁹⁰. Delle sue capacità e dell'acuta intelligenza tesserono le lodi sia gli ambasciatori veneziani, sia Cabrera che Antonio Pérez, dei quali Levi riporta i giudizi⁹¹. Il re si fidava dell'acume di quest'uomo e in tutti gli affari ascoltava con interesse il suo parere; su incarico del re sostituì don García da Toledo nel compito di governatore del principe quando si rivelò necessaria una vigilanza più diretta e prese il posto del duca di Feria nel dirigere la sorveglianza durante il periodo della prigionia di don Carlo⁹².

Altro personaggio la cui storia si intreccia parzialmente con quella di don Carlo è il duca d'Alba, uno dei migliori comandanti di Spagna fin dai tempi di Carlo V. Ambizioso e sempre propenso alle risoluzioni drastiche, ebbe modo di scontrarsi ripetutamente con don Carlo⁹³.

Anche il cardinale Espinosa, Grande Inquisitore, era odiato dal principe per il rilevante potere accordatogli dal re; del suo contrasto con il principe già è stato riferito. Della sua partecipazione alla tragedia di don Carlo Llorente è convinto:

Filippo II, dopo di aver esiliato l'ottavo inquisitore Valdés, ne conferì le funzioni al cardinal don Diego de Espinosa, vescovo di Siguenza e presidente del consiglio

⁹⁰ C. Giardini, op. cit., p. 122.

⁹¹ E. Levi, op. cit., pp. 53-54. La moglie di Ruy Gómez, spesso ricordata per il carattere volitivo, diventò famosa per la relazione con Antonio Pérez e per il ruolo che ebbe quando l'ex-ministro cadde in disgrazia. Deve anche la sua fama alla voce che la volle una delle amanti di Filippo II, ipotesi accolta da Brantôme e da Pérez; anche Schiller parlerà di un tentativo di seduzione da parte del re destinato al fallimento: nel dramma del tedesco, infatti, la principessa risulta essere innamorata di don Carlo.

⁹² In un primo periodo don Carlo dimostrò simpatia e fiducia nei confronti di quest'uomo tanto da farlo partecipe del suo progetto di fuga del 1565, ma poi, quando si rese conto di avere a che fare con un fedelissimo del padre, giurò anche a lui eterno odio e lo collocò ai primi posti della sua lista di nemici.

⁹³ Giardini racconta di quando il duca, durante il giuramento alle corti di don Carlo, si dimenticò di effettuare il baciamento previsto dall'etichetta scatenando l'indignazione del principe (C. Giardini, op. cit., p. 104). È stata inoltre già citata l'aggressione che don Carlo mise in atto quando il duca, cui era stato affidato il comando delle truppe, andò a comunicare al principe la sua partenza.

di Castiglia. Espinosa era il favorito del re, ma ciò non valse a salvarlo dalla sventura e dall'esilio [...] in fine del sesto anno del suo ministero, dopo di aver preso parte nella catastrofe del principe delle Asturie⁹⁴.

Altro personaggio passato alla storia è don Giovanni d'Austria, zio di don Carlo: le sue doti militari furono il vanto della Spagna filippina⁹⁵.

Già conosciamo l'importante ruolo che ebbe don Giovanni d'Austria nella tragica fine di don Carlo che probabilmente era legato allo zio da un affetto profondo. Anche al brillante condottiero la sorte riservò una morte triste e solitaria⁹⁶.

8. L'INQUISIZIONE E L'ERESIA NELLA STORIA DI DON CARLO.

L'unificazione dei territori spagnoli, avvenuta con i Re Cattolici, fu fortemente marcata dalla componente religiosa che continuò a essere per secoli uno degli elementi di coesione del paese:

La obsesión nacional por una fe ortodoxa y por un linaje limpio, aunque fuese la causa de grandes sufrimientos humanos, se puede comprender mejor si se considera como una forma forzosa de autodefensa de una sociedad precariamente unida, que se vio involucrada en las guerras de religión de la Europa del siglo XVI⁹⁷.

L'Inquisizione, istituita nel secolo XIII durante la lotta contro l'eresia catara e valdese, si distinse in Spagna come strumento di repressione so-

⁹⁴ J. A. Llorente, *Storia critica dell'Inquisizione di Spagna dalla sua origine fino alla sua abolizione*, Parigi e Lugano, 1948 (versione italiana riveduta), p. 130. Quale responsabilità abbia avuto Espinosa nella tragedia non ci è dato di conoscere. Sappiamo infatti che non fu istruito un processo dell'Inquisizione contro don Carlo e quindi, probabilmente, il Llorente, in questo passo, allude alla partecipazione del Cardinale al consiglio privato di Filippo che deliberò l'arresto del principe. Vedi nota 54.

⁹⁵ Don Giovanni era figlio di Carlo V e Barbara Blomberg di Ratisbona. Venne allevato da Luis Quijada sotto il nome di Jeronín. Alla lettura del testamento di Carlo V risultò che si chiedeva il riconoscimento per lui quale figlio e Filippo II accolse il fratellastro a corte. Don Giovanni fu a capo delle operazioni militari nella guerra contro i Moriscos, nella battaglia navale di Lepanto e fu governatore dei Paesi Bassi.

⁹⁶ Con enfasi Valori rileva: « Come Don Carlos, il figlio di Filippo II, col quale Don Giovanni d'Austria ha tante somiglianze di temperamento e di carattere, anche il vincitore di Lepanto doveva provare il dolore e la collera impotente per la costante incomprensione » (F. Valori, *I condottieri della fede*, Torino, Società Editrice Internazionale, 1951, p. 196).

⁹⁷ J. H. Elliot, *Monarquía y Imperio* in AA.VV., *Introducción a la cultura hispánica*, cit., p. 161.

prattutto contro gli ebrei convertiti sospettati di continuare a praticare riti giudaici; nei secoli successivi venne potenziata fino a « librarse de su preocupación confesional, a romper los lazos que la mantenían exclusivamente atada a la infracción exclusivamente religiosa, para convertirse en un mero instrumento político »⁹⁸.

Carlo V, che aveva fatto della restaurazione dell'ortodossia cattolica in Europa uno dei cardini della politica, nella lotta contro il protestantesimo aveva dato una nuova ragion d'essere all'Inquisizione spagnola. La politica di Filippo non fu differente⁹⁹.

Anche se era obiettivamente improbabile che i piccoli focolai di eresia individuati a Valladolid attorno al 1559 potessero contaminare il resto del paese, l'Inquisizione diede ai riformati una caccia spietata che si concluse con la celebrazione dei tristemente noti *autos de fe*.

Ad un primo *auto de fe* svoltosi a Valladolid il 21 maggio di quell'anno, alla presenza di don Carlo¹⁰⁰ e della principessa Juana, ne seguì un altro, sempre a Valladolid, nell'ottobre: « Gli Inquisitori, volendo far onore con questa festa a Filippo II, attesero il suo ritorno dai Paesi Bassi, quindi questa cerimonia risultò più solenne della prima. Tredici persone, un cadavere e un'effigie furono gettati nelle fiamme »¹⁰¹.

⁹⁸ F. Piétri, *La España del siglo de oro*, Madrid, Ediciones Guadarrama, 1960, p. 261. Vd. H. Kamen, *La Inquisición española*, Barcelona, Grijalbo, 1967.

⁹⁹ Il re viene così descritto da Ferdinandy: « Su forma de pensar en categorías de guerras santas, su tendencia a un alegorismo árido y tieso, su conciencia de la necesidad de cumplir una misión [...], su santificación del oficio nacido del éxtasis frío de una religiosidad cuyos fundamentos están en una convicción racionalista, todos estos rasgos lo hacen más parecido a un califa o a un sultán que a los otros príncipes del Proto Barroco tales como Enrique IV de Francia o Maximiliano II » (M. de Ferdinandy, op. cit., p. 60).

¹⁰⁰ Gachard afferma: « Llorente asegura que desde aquel día don Carlo profesó a la Inquisición un odio implacable, pero no facilita prueba alguna en apoyo de semejante aserción » (L. P. Gachard, op. cit., p. 56).

¹⁰¹ J. A. Llorente, *Storia critica dell'Inquisizione di Spagna*, op. cit., p. 115. Tra i condannati c'era don Carlo de Sessa, nobile appartenente a una delle famiglie più prestigiose della Spagna; per arrivare al luogo dell'esecuzione Sessa passò davanti al re e gli chiese perché permettesse che un gentiluomo fosse condotto al rogo; il re rispose che avrebbe condannato anche suo figlio, se eretico. Questa frase suonò in modo macabro e, come rileva Forneron, « está indicada por todos los apologistas españoles de Felipe con tan pocas variantes en los términos que no se puede negar su autenticidad. Cabrera: "Yo traería leña para quemar a mi hijo si fuese tan malo como vos". Fray Agustín Danvila: "Si mi hijo fuera contra la Iglesia, yo llevaré los sarmientos para que lo quemen". Porreño: "Muy bien que la sangre si está manchada, se purifique en el fuego; y si la mía propia se manchara en mi hijo, yo sería el primero que lo arrojase en

È molto difficile stabilire quanto queste cerimonie abbiano potuto impressionare don Carlo, essendo d'altra parte poco probabile che l'intera famiglia reale fosse presente anche nel momento dell'esecuzione, e risulta quindi azzardato far risalire a tali episodi l'odio del principe nei confronti dell'Inquisizione.

Circa l'eterodossia di don Carlo, alcuni autori, anche sulla scorta dei suoi contrasti con le autorità religiose nel periodo precedente alla prigionia, hanno intravisto nel principe un'inclinazione verso il protestantesimo, coerente con l'immagine che il tempo ha forgiato di don Carlo come protettore dei ribelli fiamminghi e della loro libertà religiosa. Quest'ipotesi attualmente non gode di particolare credito, come confermano le parole di Tomás: « No hay pruebas, sino recelos de su heterodoxía, y no creemos que pesara en el ánimo de don Felipe la sospecha de herejía para apartar a don Carlos del trasto y comunidad de los hombres razonables »¹⁰².

él" ». (H. Forneron, *Historia de Felipe II*, Barcelona, Montaner y Simon Editores, 1884, p. 61). Questo episodio costituisce il nucleo del dramma di Núñez de Arce.

¹⁰² M. Tomás, op. cit., p. 75. Più chiara ancora sembra la posizione di Ferdinandy che afferma: « Sin embargo, todas las combinaciones realizadas por la historiografía moderna respecto a las posibles tendencias herejes de Carlos han demostrado carecer de fundamento. Todo cuanto de él sabemos demuestra que tal suposición es falsa. [...] El medio y la educación de don Carlos eran tan católicos que para este joven sin independencia ni experiencia, criado en un gran aislamiento, resultaba imposible escapar de su "paideuma", como tampoco pudo hacerlo su bisabuela, que también fu acusada – sin motivo alguno, como él – de tendencias heréticas » (M. de Ferdinandy, op. cit., p. 201).

DOCUMENTI STORICI DEI SECOLI XVI E XVII
CHE ALIMENTANO LA *LEYENDA NEGRA*
RELATIVA AL PRINCIPE DON CARLO

I.1. SULLA *LEYENDA NEGRA*: CONTESTO STORICO E CULTURALE DELLA SUA NASCITA IN EUROPA.

Nel 1914 Julián de Juderías, funzionario del Ministerio de Estado e collaboratore dell'*Instituto de Reformas Sociales*, apre il suo studio relativo al concetto che si ha della Spagna all'estero domandandosi quale definizione si possa dare del fenomeno ideologico racchiuso nell'espressione *leyenda negra*:

¿Qué es, a todo esto, la leyenda negra? ¿Qué es lo que puede calificarse de este modo tratándose de España? Por leyenda negra entendemos el ambiente creado por los fantásticos relatos que acerca de nuestro país han visto la luz pública en casi todo los países. [...]. En una palabra, entendemos por leyenda negra la leyenda de la España inquisitorial, ignorante, fanática, incapaz de figurar entre los pueblos cultos¹.

Secondo lo storico Arnoldson² la *leyenda negra* non prende avvio,

¹ J. de Juderías, *La leyenda negra (estudio acerca del concepto de España en el extranjero)*, Barcelona, Editorial Araluce, 1943, (9ª ed.) p. 14. La prima edizione del libro appare nel 1914 ed è l'ampliamento di una serie di studi apparsi sul periodico la *Ilustración Española y Americana* nel gennaio e febbraio dello stesso anno. Vd. anche M. Molina Martínez, *La leyenda negra*, Madrid, Neréa, 1991.

² S. Arnoldson, *La leyenda negra. Estudio de sus orígenes*, Göteborg, Göteborg Universitets, 1960. Dello stesso parere sembra essere Parker quando afferma: «La Spagna e i suoi sovrani ben di rado avevano goduto simpatia negli altri paesi. Nel Quattrocento si era sviluppata in Italia una "leggenda nera" che dipingeva lo spagnolo come un essere crudele, superbo e lussurioso. E quando poi la potenza spagnola si fece sempre più largo in Europa, la "leggenda nera" la seguì a pari passo». (G. Parker, op.

come molti studiosi sostengono, durante il regno di Filippo II, bensì in occasione del sacco di Roma compiuto dalle truppe di Carlo V nel 1527. Lo studioso ritiene inoltre che essa trovi origine nella tradizione italiana di avversione alla Spagna che risale al secolo XIII, epoca dell'occupazione di Napoli e della Sicilia. È fuori di dubbio che già la politica intrapresa da Carlo V, soprattutto la sua battaglia contro la diffusione della Riforma, aveva suscitato dissensi e riprovazioni; sarà però all'epoca di Filippo II che il diffuso malcontento troverà chiara espressione in aspre critiche contro la monarchia spagnola. Di quelle accuse Filippo diverrà il bersaglio dichiarato in gran parte dell'Europa.

L'accanimento dell'opinione pubblica europea contro la politica del Rey Prudente è un fenomeno tipico dell'epoca. Juderías lo interpreta come « un caso de *megalosia imaginativa*: en un personaje se concentran todos los odios y, al concentrarse todos los odios, se le adjudican los caracteres más sombríos y más propios para excitar la indignación y el desprecio de los incautos »³.

Secondo Mariano e José Luis Peset⁴ il contenuto della *leyenda negra* nella seconda metà del '500 si può ricondurre a tre punti fondamentali: la denuncia contro la fanatica politica dell'Inquisizione e la crudeltà dei suoi processi; la profonda disapprovazione per le atrocità commesse durante la conquista dell'America; gli attacchi e le critiche personali contro Filippo II (tra cui l'accusa riguardante la morte di don Carlo e Isabella).

È interessante notare che le tre linee individuate non sono il frutto di astratte semplificazioni da parte degli storici moderni, ma riflettono critiche concrete, formulate con precisione e diffuse attraverso opere specifiche di autori spagnoli del XVI secolo. García Cárcel sottolinea così tale fenomeno:

Será efectivamente Felipe II el monarca que generará toda una serie de opiniones adversas que tendrán su mejor representación en las obras del protestante español, refugiado en Frankfurt, Reginaldo González Montés, *Exposición de algunas mañas de la Sancta Inquisición Española*, Heidelberg 1567, del padre de Las Casas *Brevísima relación de la distrucción de las Indias*, 1578, de Guillermo de Orange,

cit., p. 239) Per una panoramica dei giudizi espressi sulla Spagna a partire da Cicerone si rimanda al libro di J. de Juderías, op. cit., p. 151 e seguenti e all'articolo di R. García Carcel, *Los fantásticos relatos acerca de nuestra patria: la leyenda negra*, « Historia Social », inverno 1989, num. 3, p. 4 e seguenti.

³ J. de Juderías, op. cit., p. 207.

⁴ M. y J. Peset, *Religión y humanismo, artes y ciencias. Leyenda negra y guerra ideológica*, in « Historia 16 », junio 1981, año VI, extra XVIII, p. 88.

Apología, 1580 y de Antonio Pérez con el pseudónimo de Rafael Peregrino, *Relaciones*, 1594⁵.

Juderías concorda con questo autore affermando che furono principalmente gli scritti di Gonzáles Montés, Orange e Pérez a fomentare gli attacchi alla Spagna e ritiene « notable el hecho de que fueron *tres españoles*, los que aproximadamente en la misma época echaron las bases de la leyenda antiespañola »⁶.

Nonostante i tre filoni ideologici individuati siano difficilmente scindibili in quanto aspetti complementari di un globale atteggiamento critico nei confronti della monarchia spagnola, nell'ambito della presente ricerca l'interesse va focalizzato soprattutto sull'analisi delle accuse formulate circa il comportamento del re nella sua vita privata e circa le decisioni che coinvolsero le persone a lui più vicine.

Secondo Elizabeth Frenzel⁷, gli episodi che i paesi esteri rilessero criticamente per giungere alla formulazione delle prime accuse contro Filippo II sono fondamentalmente quattro: la prigionia e la morte del principe don Carlo e della regina Isabella di Valois, la morte prematura di don Giovanni d'Austria, l'assassinio del segretario di don Giovanni d'Austria, Escobedo⁸ (la cui morte provocherà l'arresto e la fuga di Antonio Pérez) e, in ultimo, i misteriosi rapporti del re con Ana de Mendoza, principessa d'Eboli, probabilmente alla base, secondo la leggenda, dell'atteggiamento impietoso di Filippo II nei confronti di Pérez. Sempre secondo la Frenzel è comunque possibile stabilire una gerarchia nella valutazione di questi avvenimenti:

Fue sin duda el argumento de don Carlos que fecundó los otros motivos y les ayudó a desarrollarse. El factor de los celos, alrededor del cual gira el argumento

⁵ R. García Carcel, op. cit., p. 3. Secondo l'autore la denuncia delle atrocità commesse durante la conquista dell'America andrebbe comunque tenuta separata dagli altri due filoni che affrontano più specificatamente il problema dell'integrazione della Spagna in Europa.

⁶ J. de Juderías, op. cit., p. 211. L'autore, pur avendo precedentemente sottolineato il contributo in tal senso dell'opera di Las Casas, in quest'ultimo punto non vi fa riferimento, concentrando la sua attenzione sulle altre tre opere, e considera Orange spagnolo in quanto suddito di questa corona.

⁷ E. Frenzel, *Diccionario de argumentos de la literatura universal*, Madrid, Gredos, 1976, p. 179.

⁸ L'autrice afferma che Escobedo viene confuso frequentemente con il Marchese di Posa che, secondo una particolare evoluzione della leggenda, fu fatto uccidere su ordine di Filippo II poiché in rapporti troppo intimi con la moglie Isabella.

de don Carlos, y que revela al tirano como hombre débil y sensible, ha influido en los demás complejos argumentales, pues en todos se trata de que Felipe elimina a un rival⁹.

Stabilita la priorità della vicenda di don Carlo è comunque opportuno ricordare che la possibilità di creare un mito attorno al personaggio del principe, per certi versi di scarso interesse, rispose a precise esigenze politiche: la morte di don Carlo interessava le potenze d'Europa molto da vicino e non deve stupire che negli autori europei avversari di Filippo II nascessero « sospechas » riguardo alle modalità del decesso del principe¹⁰.

In conseguenza di ciò si vedrà che nella trattazione letteraria la personalità di don Carlo subì un'evoluzione in parte calcolata e acquistò tratti nuovi, tali da farlo diventare il baluardo della libertà religiosa oltre che l'antitesi democratica e generosa dell'odiato Filippo. E a questi tocchi di umano eroismo don Carlo deve la sua sopravvivenza nella storia e nella letteratura¹¹.

I.2. LA STORIA DI DON CARLO RACCONTATA DA FONTI SPAGNOLE.

Quanto all'atteggiamento della Spagna rispetto ai suoi problemi interni, verrà ora analizzata la reazione alla notizia dell'arresto e della successiva morte del principe ereditario.

Fatta eccezione per le lettere che gli ambasciatori scrivevano ai loro rispettivi sovrani¹² durante il periodo della prigionia del principe e per quelle scritte da Filippo II all'indomani della morte di don Carlo, ben

⁹ E. Frenzel, op. cit., p. 179.

¹⁰ A. Escarpizo afferma: « ¿Cómo podemos extrañarnos de las sospechas que apuntarán inmediatamente los más feroces enemigos del monarca español, ni de que se apresuraran luego a presentarlas, no como simples sospechas, sino como acusaciones abiertas y rotundas, aunque contradictorias en su forma? » (A. Escarpizo, op. cit., p. 17).

¹¹ Sintetizza con chiarezza Maurenbrecher: « Ciertamente, en las circunstancias de haber presentado a Carlos como amigo de Flandes, a la sazón oprimido por la tiranía de su padre, es donde yo creo ver la razón decisiva de que, no obstante las protestas de los historiadores españoles, haya simpatizado con el príncipe la opinión general de la Europa culta » (G. Maurenbrecher, *El príncipe Don Carlos*, in AA.VV., *Estudios sobre Felipe II*, Madrid, Establecimiento Tipográfico de Ricardo Fé, 1887, p. 197, tr. sp. di R. de Hinojosa).

¹² Estremamente interessanti sono risultate quelle scritte dagli ambasciatori veneti raccolte da E. Alberi, *Relazione degli ambasciatori veneti al Senato*, Firenze, Tipografia all'insegna di Clio, 1839.

pochi sono i documenti a nostra disposizione utili per valutare la reazione che questo tragico avvenimento provocò in Spagna e nei suoi domini.

Secondo Levi¹³ godette di una certa popolarità una breve lettera anonima scritta in italiano: *Ragguaglio della prigionia del principe don Carlos d'Austria*. In essa veniva giustificata la detenzione del principe ereditario con queste parole:

Le cagioni di queste risoluzioni l'attribuiscono per la maggior parti, ò a difetto di cervello nel principe, ò a disperazione di essere stato tenuto troppo stretto, essendosi veduti signi per li quali designava uscir di Spagna e s'aggiunge che da questo fussi passato a volersi usurpare i regni [...] con disegno di passari in Portugallo [...] et di lì in Fiandra¹⁴.

Riguardano il periodo precedente la morte di don Carlo la *Relación de un ujer de la cámara del principe*¹⁵ – in cui si raccontano i particolari della confessione fatta da don Carlo a un frate sul suo desiderio di voler uccidere il padre – e la *Relación de un italiano familiar de Ruy Gómez*¹⁶, che narra i particolari dell'arresto.

Successivamente alla morte del principe, la cancelleria di Filippo II stese la *Relación de la enfermedad y fallecimiento del principe nuestro señor*¹⁷ e la municipalità di Madrid incaricò Juan López de Hoyos di comporre la *Relación de la muerte y honras fúnebres del S. Principe don Carlos*¹⁸, resoconto delle ultime giornate di vita del principe e dei solenni funerali.

Da questi testi non sembra trapelare l'immagine di una morte violenta del principe, ma che all'interno della Spagna non si escludesse questa ipotesi è confermato da alcuni ambasciatori: l'emissario di Firenze, Nobili, ammette che già ai tempi del decesso circolassero « cicalerie e novellac-

¹³ E. Levi, op. cit., p. 68.

¹⁴ Anonimo, *Ragguaglio della prigionia del principe don Carlos d'Austria di Madrid à 26 di gennaio 1568*, Biblioteca Nacional di Madrid, manoscritto n. 10861, p. 216.

¹⁵ Pubblicata da J. A. Llorente, *Historia crítica de la Inquisición de España*, Madrid, op. cit., pp. 195-203.

¹⁶ Riportata da M. Lafuente, *Historia general de España desde los tiempos primitivos hasta la muerte de Ferdinando VII*, Barcelona, Montaner y Simón Editores, 1888, tomo IX, pp. 313-315.

¹⁷ Riportata dal Marqués Miguel de Pidal y Salva, *Colección de documentos inéditos para la historia de España*, Madrid, Imprenta de la viuda de Calero, 1855, tomo XIII, pp. 395-397.

¹⁸ J. López de Hoyos, *Relación de la muerte y honras fúnebres del S.S. Principe D. Carlos, hijo de la Mag. del Catholico Rey D. Philippe el señudo nuestro Señor*, Madrid, en casa de Pierre Cosin impressor de libros, 1568.

ce»¹⁹; Tisnaq e Hopperus, ministri fiamminghi, scrissero a Viglius de Zuichem, allora presidente del Consiglio Privato dei Paesi Bassi, facendo riferimento alla diffusione di simili voci; in modo analogo si espressero John Mann, ambasciatore di Elisabetta d'Inghilterra, e Francés de Alava, ambasciatore di Spagna a Parigi²⁰.

Che i biografi protestanti tendessero a manipolare le notizie riguardanti Filippo per screditarlo non deve stupire, ma sorprende Parker che « anche i primi giudizi su Filippo II venuti da parte cattolica furono tutt'altro che positivi »²¹. Lo storico fa qui riferimento a un libello anonimo mai dato alle stampe – la cui paternità è probabilmente da attribuire a José de Texeira – che iniziò a diffondersi nel 1598, dopo la morte del re Filippo II. Ritroviamo in esso gran parte delle accuse di cui si era fatto portavoce Guglielmo d'Orange e un ritratto del re alquanto sgradevole²².

Successivamente apparve un altro testo sempre manoscritto, ma diffusosi ampiamente, che contribuì a stigmatizzare ulteriormente l'operato di Filippo II: si tratta del *Discurso critico* di Iñigo Ibañez de Santa Cruz scritto nel XVIII secolo.

L'obiettivo dell'autore di ingraziarsi il nuovo sovrano Filippo III attraverso la denigrazione del padre non fu raggiunto, anche perché la critica nei confronti di Filippo II rimaneva estremamente superficiale. Senza che don Carlo venga nominato direttamente, si fa un interessante accenno a lui quando, parlando dei rischi corsi da Filippo III prima di accedere al trono, l'autore afferma: « Sin duda ya saben todos que con otro hijo de igual carácter y de iguales admirables prendas [...] le hizo quitar la vida crudelmente por solo el consejo del principe Ruy Gómez y la persuasión insolente de la Princesa de Eboli su muger »²³.

Questi due casi vanno tuttavia ritenuti in complesso fenomeni isolati,

¹⁹ E. Levi, op. cit., p. 66.

²⁰ Si veda L. P. Gachard, op. cit., p. 400, nota n. 105 e G. de Boom, *Don Carlos. L'heritier de Jeanne la Folle*, Bruxelles, Office de Publicité, 1955, pp. 116-117. La Frenzel afferma che anche « el embajador de Venecia informó de que se decía que Carlos había sido envenenado » (E. Frenzel, op. cit., p. 179).

²¹ G. Parker, op. cit., p. 240.

²² « Grande ipocrita, re incestuoso, maledetto assassino, usurpatore iniquo, tiranno e mostro detestabile » (G. Parker, op. cit., p. 240). Lo storico precisa in nota che il manoscritto in questione è il Gg. 6.19 della Cambridge University Library e rimanda a G. Ungerer, *A Spaniard in Elizabeth England*, London, 1976, vol. II, pp. 275-76 per informazioni circa il presunto autore.

²³ I. Ibañez de Santa Cruz, *Discurso critico contra el gobierno del S. Rey don Phelipe II yen favor del re su hijo el S. Phelipe III que reinaba, (escribio el judicario inigo ibañez de s.ta cruz)*, Biblioteca Nacional de Madrid, manoscritto n. 10635.

poiché ben presto non solo cessarono in Spagna le critiche al re, ma si iniziò a considerare l'epoca di Filippo II come un momento d'oro della storia nazionale; prenderà, infatti, l'avvio un vero e proprio culto della figura del re tramite « la apelación al pasado glorioso que se encargará de cultivar una nutrida generación de historiadores que contrapusieron pronto al demonio del mediodía el concepto de Rey Prudente »²⁴.

Biografi del re quali Luis Cabrera de Córdoba, Antonio de Herrera, Ginés de Sepúlveda, Baltasar Porreño e altri²⁵ continuarono a esaltare l'immagine di Filippo e nella stessa scia vanno inseriti storiografi italiani quali Strada, Adriani, Boccalini, Campana ecc.

Per quanto riguarda don Carlo, questi storici si rifecero alla versione ufficiale della vicenda parlando della sua pazzia e, sostenendo la tesi dell'evidente inettitudine del principe a governare, tentarono di liberare la figura di Filippo II da avventate accuse e malevole insinuazioni²⁶.

La particolare prospettiva della nostra ricerca rende tuttavia opportuna una breve menzione riguardo a tre autori spagnoli o filospagnoli che, pur operando in un clima culturale di recupero della figura di Filippo II, si distaccarono parzialmente da questo atteggiamento in merito agli episodi relativi a don Carlo. Il primo fu Cabrera de Córdoba, da molti riconosciuto come una delle fonti principali che hanno permesso la risoluzione del mistero riguardante don Carlo, il quale escluse la possibilità di una morte violenta del principe. Lo storico Prescott, nella sua *Historia del reinado de Felipe II rey de España*, ritiene tuttavia il seguente paragrafo tratto dalla Storia di Cabrera particolarmente misterioso perché da esso si potrebbe dedurre l'intervento di qualcuno, che volutamente mantenne segreta la sua identità, nella morte di don Carlo:

Más es peligroso manejar vidrios y dar ocasión de tragedias famosas, acacimientos notables, violentas muertes por los secretos executores Reales no sabidas, y por inesperadas terribles, y por la extrañeza y rigor de justicia después de largas advertencias a los que no cuidando de ellas incurrieron en crimen de lesa Magestad²⁷.

²⁴ M. García Carcel, op. cit., p. 6.

²⁵ Per un approfondimento di questo discorso si veda C. Bratli, *Philippe II, Roi de Espagne*, Paris, Librairie Ancienne Honoré Champion, 1912, pp. 44-50.

²⁶ Per l'approfondimento di questo discorso e per l'analisi delle opere relative alla tradizione storiografica spagnola e italiana si veda la tesi di laurea di Valentina Valentini, *Don Carlos nel teatro barocco*, discussa presso l'Università degli studi di Milano nell'a.a. 1988-89.

²⁷ W. Prescott, *Historia del reinado de Felipe II Rey de España*, Madrid, Establecimiento Tipográfico de Mellado, 1856 (traduzione spagnola di Cayetano Rosell), p. 576.

Interessante anche la posizione di Traiano Boccalini, autore non sempre tenero con gli Spagnoli. Nel 1612, nelle *Osservazioni politiche sopra i sei libri di Tacito*, difendeva la tragicità della figura di Filippo II attraverso suggestive reminiscenze machiavelliche che ne giustificavano l'operato, ma ammetteva anche che contro don Carlo era stata pronunciata una condanna a morte.

L'ultimo riferimento riguarda un passo, poi espunto dalla censura, dei *Sueños* di Quevedo. In esso sembra che l'autore faccia riferimento alle tragiche morti di don Carlo e di Isabella:

Allá – en el infierno – tenemos un rey que hace poco llegó de acá, y si no fuera porque su mujer y un hijo que nos mandó antes, le atormentan, arañándole por asesino de sus vidas, lo pasara bien, porque en el tiempo que reinó en el mundo nos llenó el infierno de leña y diablos ya amaestrados en el oficio²⁸.

M. Fernández Alvarez non ha dubbi sul fatto che il re qui descritto sia identificabile come Filippo II e afferma:

Asombra, sin embargo, que Quevedo creyera la especie de que el monarca había asesinado a su esposa y a su hijo, según la versión del Príncipe de Orange; de forma que cabe pensar en una interpolación en la línea de Antonio Pérez (recuérdese que la obra debió circular hacia 1609)²⁹.

I.3. LA LEYENDA NEGRA SU DON CARLO: I DETRATTORI DI FILIPPO II.

Come è stato sottolineato nel paragrafo precedente, già nel 1568 correvano voci sulla possibilità che don Carlo fosse stato ucciso.

Tutte le corti europee si interessarono all'avvenimento, ma soprattutto Caterina de' Medici, da Parigi, si sforzava di ottenere il massimo delle informazioni³⁰. Inizialmente Caterina si dichiarò afflitta nell'apprendere la notizia della morte del principe e testimoniò a Filippo II il suo

²⁸ F. Quevedo, *Sueños*, in M. Fernández Alvarez, *La sociedad española en el siglo de oro*, Madrid, Editora Nacional, 1984, p. 811.

²⁹ *Ibidem*, p. 812.

³⁰ Secondo Levi, « quando la casa del Principe fu sciolta e i gentiluomini furono sostituiti da altri personaggi della corte, molti di quelli si rifugiarono da Caterina, la quale con curiosità tutta donnesca, si compiacque di ascoltare da loro il racconto del dramma, e si fece poi banditrice d'ogni sorta di narrazioni leggendarie e di bizzarre novelle » (E. Levi, op. cit., p. 67).

dolore³¹, ma lo storico Walsh precisa che, comunque, « seis años después, al censurar a su hijo, el duque de Alençon, su deslealtad con el rey su hermano, le recordó agriamente que el rey de España había matado a su hijo, en la cárcel, por un motivo menos importante »³². Non va attribuito eccessivo valore a queste affermazioni della regina che nel 1574 era maldisposta nei confronti di Filippo II perché questi non aveva voluto sposare Margherita, sorella di Isabella. Walsh intende riferire semplicemente un aneddoto, che nondimeno conferma l'estrema prontezza con cui si diffuse in terra francese la notizia dell'assassinio di don Carlo.

Come puntualizza Menéndez Pelayo³³, in accordo con molti altri studiosi, coloro che diedero realmente l'avvio alla *leyenda negra* su don Carlo furono Guglielmo d'Orange e Antonio Pérez. Anche altre voci tuttavia, pur avendo goduto di una risonanza minore, trovano un posto di diritto nell'itinerario che porta al consolidarsi della leggenda per aver formulato accuse, o avanzato ipotesi, circa la responsabilità di Filippo II nella morte del figlio.

Nel 1581, contemporaneamente alla diffusione dell'*Apologia* di Guglielmo d'Orange, vede la luce un poemetto francese intitolato *Diogenes, ou du moyen d'establir après tant de misères et calamitez une bonne et asseurée paix en France et la rendre plus florissante qu'elle ne fust jamais*³⁴; l'ignoto autore³⁵, desideroso di convincere Enrico III di Francia a sostenere la causa dei Fiamminghi e dei Portoghesi, si propone di screditare Filippo II narrando la triste vicenda del principe don Carlo.

Dall'opera si desume che il principe, accusato dai cortigiani spagnoli di avere avviato trattative segrete coi protestanti fiamminghi, sia stato condannato a morte dall'Inquisizione e che l'atteggiamento della regina Isabella, visibilmente addolorata per la decisione presa nei confronti di don Carlo, abbia confermato in Filippo II i sospetti – già fomentati da Ruy Gómez – di un possibile amore tra lei e il figliastro. Nonostante il diffon-

³¹ Gachard riferisce: « Catalina de Médicis no se contentó con vestir de luto y mandar que la corte siguiera su ejemplo, sino que dispuso la celebración de funerales durante varios días en memoria del príncipe cuya muerte prematura parecía franquear el camino del trono a sus propios nietos » (L. P. Gachard, op. cit., p. 389).

³² W. T. Walsh, *Felipe II*, Madrid, Espasa Calpe, 1949, p. 498.

³³ M. Menéndez Pelayo, *Estudios y discursos de crítica histórica y literaria*, Santander, Aldus Sa. de Artes Gráficas, 1942, vol. VII, p. 216.

³⁴ La Alonso precisa che Diogene era un personaggio convenzionale come lo fu Fabio nella Spagna del secolo XVII (M. R. Alonso, op. cit., p. 31).

³⁵ Secondo alcuni sarebbe Agrippa d'Aubigné, ma secondo Levi si tratta probabilmente di un protestante fiammingo (E. Levi, op. cit., p. 75).

dersi di voci che attribuirono il suo decesso a lebbra, anche la regina sarebbe quindi morta avvelenata³⁶.

Le accuse non sono particolarmente originali, ma è opportuno sottolineare sia il ruolo svolto dai perfidi cortigiani spagnoli – che in un certo modo ingannano Filippo II per provocare la morte di don Carlo, invidiato per il suo carattere ardito e generoso – sia il fatto che « the poem, though of little historical value, may be regarded as the first literary treatment in which the love of Carlos for his stepmother is brought out »³⁷.

Nel 1596 appare a Poitiers e a Parigi un racconto di una quarantina di pagine intitolato *Le patissier de Madrigal en Espagne, estime estre Dom Carlos, fils du Roy Philippe* in cui vengono narrate le avventure del principe don Carlo, qui pasticciere in incognito³⁸.

I particolari di questa versione non verranno più ripresi all'interno della tradizione leggendaria sulla vicenda. L'unico punto di connessione con gli altri testi consiste nella decisione del padre Filippo II di mettere a morte il figlio. In questa versione Ruy Gómez e altri nobili stabiliscono di non eseguire l'ordine del re a patto che don Carlo mantenga celata la propria identità finché il padre è in vita; da qui i curiosi episodi della vita del principe, costretto a fingersi pasticciere.

Altro interessante punto di vista è quello espresso in un breve trattato anonimo che appare nel 1597 in Inghilterra³⁹; l'autore, al fine di esortare Inglesi e Francesi a sostenere la rivolta dei Paesi Bassi, analizza in un *excursus* storico la politica dei re spagnoli arrivando a concludere che da sempre la dinastia ispanica si è dimostrata usurpatrice e che in questo non fa certo eccezione Filippo, qui definito cattivo cristiano e tiranno insopportabile. L'argomentazione dello scritto non si diversifica quindi dalle molte filippiche diffuse all'epoca. Il dato rimarchevole è che la descrizione che l'autore fa di se stesso potrebbe corrispondere a quella di Antonio Pérez e di fatto, per quanto alcuni particolari convincano del contrario, sovente l'opera è stata a lui attribuita.

In apertura l'autore afferma « that tyranny is a proper and natural to the Castilian as laughter to a man; [...] and that is now a long time since

³⁶ Secondo l'autore, Caterina de Medici, pur non credendo al decesso per malattia, non smentisce la versione per paura che il disonore macchi le figlie di Isabella.

³⁷ F. Lieder, *The Don Carlos Theme*, Cambridge, University Press, 1930, p. 5.

³⁸ Per i dettagli della vicenda si veda F. Lieder, op. cit., p. 6.

³⁹ Anonimo, *A Treatise Paraenetical in AA.VV., The Black Legend (Anti Spanish Attitudes in the Old World and the New)*, New York, Alfred Knopf, 1971. Edizione e introduzione di Charles Gibson.

the predecessors of Philip have used to serve their turn by poisoning»⁴⁰. Questa osservazione implicitamente può dimostrare che la notizia dell'avvelenamento di qualche nemico da parte di un sovrano castigliano sarebbe stata facilmente accettata in Inghilterra dove, per lo meno secondo l'anonimo autore, una credenza di tal genere era diffusa. Il maggior contributo allo sviluppo della *leyenda negra* fu comunque offerto dalle testimonianze scritte da uomini di spicco dell'epoca che ricoprirono importanti ruoli politici durante il regno di Filippo II.

I.3.1. L'APOLOGIA DI GUGLIELMO D'ORANGE.

Nel 1580 la guerra tra Spagna e Paesi Bassi proseguiva sempre più aspra e senza esclusione di colpi da ambo le parti; per questo motivo, nell'agosto di quell'anno, Filippo II aveva messo al bando Guglielmo d'Orange, capo indiscusso della rivoluzione, e sul capo del nobile fiammingo pendeva una taglia di 25.000 corone.

Nell'*Edicto di Proscripción*⁴¹ non solo si accusava il principe di essere un ribelle, un rivoluzionario e un traditore in quanto ufficialmente suddito spagnolo, ma gli veniva anche rimproverata la sua condotta personale con riferimento alla sua vita privata⁴².

L'Orange non raccolse in silenzio queste accuse e sin dall'ottobre del 1580 si dedicò a redigere una replica, la sua *Apologia*, che vide poi la luce nel 1581⁴³.

È interessante notare che la risposta si articolava sostanzialmente sulla falsariga del documento d'accusa: a una serie di considerazioni politiche seguivano critiche e attacchi riguardanti la vita personale e, tenuto

⁴⁰ *Ibidem*, p. 53.

⁴¹ Secondo Walsh, dalla diffusione dell'Editto in poi « el prestigio personal de Guillermo decayó bruscamente. [...] Era ya un hombre fuera de la ley, que cualquiera a partir de entonces, podría matar sin ser por ello asesino ». (W. T. Walsh, op. cit., p. 678). Effettivamente Guglielmo d'Orange morirà assassinato per mano di un fanatico cattolico.

⁴² « Per esempio si alludeva al fatto che aveva divorziato da Anna di Sassonia e aveva poi preso un'altra moglie, mentre Anna, accusata di follia, era tenuta in stretto isolamento. L'accusa aveva sicuramente dell'inverosimile e, tenuto conto delle sventure che avevano toccato la persona dello stesso Filippo, era piuttosto imprudente » (G. Parker, op. cit., p. 237).

⁴³ La lettura dell'*Apologia* agli Stati Generali dei Paesi Bassi avvenne il 13 ottobre 1580.

presente che ambedue le scritture erano state redatte a scopi anzitutto politici e concepite come strumenti di propaganda, vale la pena di riflettere su questo fenomeno di interferenza della vita privata con quella pubblica che Wedgwood spiega con queste riflessioni:

In order to understand the *Apology* it is necessary to remember that moral and practical justification *alone* were insufficient in the sixteenth century. It was essential also to be right with the law. [...] The *Apology* was to alter all that by turning the accusation against Philip himself, by proving that Philip the sovereign, not William the vassal, had first failed in his duty. [...] This moral onslaught, shocking but not unfamiliar to one modern mind, did not aim to enlist a public eager for savoury details; it was rather directed to politicians and educated men as a proof that Philip was no fit vessel for the divinity which God invests in kings⁴⁴.

Il documento sottoscritto dal principe di Nassau ebbe immediatamente successo: nel solo 1581 uscirono cinque edizioni in francese, due in olandese, e tre rispettivamente in tedesco, in latino e in inglese. Inoltre la *Apologia* ispirò una lunga serie di *Filípicas* e *Antiespañolas* e servì da base per molti degli studi su Filippo fatti da studiosi protestanti⁴⁵.

Le parole di Guglielmo d'Orange sono le seguenti:

Celuy donc qui a espousé sa Niepce, ose me reprocher mon Mariage! Un Mariage dis-je legitime et selon Dieu! Celuy lequél pour parvenir á un tel mariage a cruellement meurtru sa Femme, Fille et Soeur des Rois de France! [...] Sa Femme legitime! Mere de deux Filles vrayes Heritieres d'Espaigne⁴⁶.

Da questo passaggio sembra che l'obiettivo principale di Filippo fosse potersi sposare, come realmente avvenne, con sua nipote⁴⁷ (matrimonio che fa meritare a Filippo la definizione di « re incestuoso ») e che questa fosse la ragione dell'uccisione di Isabella di Valois. Nella macchinosa ipotesi di Guglielmo d'Orange anche la morte di don Carlo costituì un tas-

⁴⁴ C. V. Wedgwood, op. cit., p. 178.

⁴⁵ R. Watson, *Historia del reinado de Felipe II, Rei de España*, Madrid, Imprenta che fue de Fuentenebro, 1822, (traduzione spagnola di Z. R.) riporta in appendice un estratto; questa selezione viene pubblicata anche da J. Rule e J. Telaske in AA.VV., *Problems in European Civilization: the Character of Philip II*, Boston, D. C. Heath Company, 1963.

⁴⁶ G. d'Orange, *Apologia* in J. Dumont, *Corps universel diplomatique du droit des gens*, Amsterdam, 1726, Tomo V, parte I, p. 389.

⁴⁷ Ci si riferisce a Anna d'Austria figlia dell'Imperatrice sorella di Filippo.

sello fondamentale del progetto di Filippo II, poiché solo dopo il decesso del figlio il Papa diede la dispensa per il citato matrimonio tra consanguinei. Il tono sarcastico che il principe di Nassau utilizza conferisce a questi avvenimenti una fosca luce:

Mais il a eu dispense. De qui? du Pape de Rome qui est un Dieu en Terre. Certes c'est-ce que je croy: car le Dieu du Ciel ne l'auroit jamais accordé. Or quel a esté le fondement de cette terrestre divine dispense? C'est qu'il ne falloit pas laisser un si beau Royaume sans Heritier: et voyla pourquoi a esté adjousté a ces horribles fautes precedentes un cruel patricide, le Pere meurtrissant inhumainement son Enfant e son Heritier, afin que par ce moyen le Pape eut couvert de dispense d'un si execrable inceste, abominable à Dieu et aux hommes⁴⁸.

L'Orange inoltre, approfittando dell'accusa di omicidio, faceva a Filippo un rimprovero di stampo politico:

Car quant à Dom Charles, n'estoit-il pas nostre Seigneur futur et Maistre presomptif? Et si le Pere pouvoit alleguer contre Son Fils cause idoine de mort, estoit-ce point à nous qui y avions tant d'interest, plustost à le juger, qu'à trois ou quatre Moynes ou Inquisiteurs d'Espagne?⁴⁹

Con l'*Apologia*, quindi, non solo Guglielmo il Taciturno si difendeva dalle accuse scagliate da Filippo contro di lui restituendogli le impietosamente, ma riusciva anche a dimostrare eticamente legittimo il suo tentativo di dare autonomia ai Paesi Bassi: la convinzione che non esistesse alcun vincolo di obbedienza nei confronti di un re incestuoso e omicida promuoveva la secessione⁵⁰.

⁴⁸ G. d'Orange, op. cit., p. 389.

⁴⁹ *Ibidem*, p. 389.

⁵⁰ Per quanto riguardava la morte di don Carlo, il principe fiammingo avanzava anche un'altra ipotesi che gli permetteva altre illazioni sulle abitudini sentimentali del re. Riferiva infatti che anche il matrimonio del monarca spagnolo con la madre di don Carlo era da ritenere illegittimo, poiché a quei tempi Filippo non solo era già sposato con una certa Isabella Osorio, da cui ebbe anche due figli, ma viveva una relazione adulterina con tal Eufrasia, poi data in moglie, poiché incinta, al principe d'Ascoli. L'assassinio di don Carlo poteva quindi anche essere il risultato del giusto scrupolo di un re che non voleva lasciare come successore in Spagna un principe nato da un matrimonio senza valore. Dalla lettura del testo si ricava però l'impressione che lo stesso autore ritenesse questa seconda ipotesi più inverosimile della prima, che è in realtà quella a cui generalmente ci si riferisce quando si parla dell'*Apologia*. Queste fantasiose, ma dettagliate, argomentazioni sono presenti anche nel testo citato alla nota 22, posteriore all'*Apologia*, cui potrebbe quindi aver attinto.

Alcune riflessioni riguardo a questo documento sembrano opportune. La prima è che « William did not accuse Philip of having robbed his son of a bride »⁵¹ e pertanto nell'*Apologia* non viene fatto cenno alcuno all'ipotetico amore dei due giovani precedentemente promessi l'uno all'altro. La seconda riguarda il ruolo di secondo piano che don Carlo ha nella vicenda esposta dall'Orange: non esistono riferimenti al suo atteggiamento politico favorevole ai Fiamminghi e pertanto la sua morte viene vista come un semplice mezzo utilizzato da Filippo per raggiungere altri scopi. Infine va ricordata la presenza di frati e inquisitori che contribuiscono a decidere delle sorti di don Carlo, elemento ricorrente nelle versioni leggendarie successive.

Di fatto l'*Apologia*, pur essendo una delle opere che stimolarono lo sviluppo della *leyenda negra* relativa alla morte di don Carlo, diede ai testi che la seguirono un contributo più in termini ideologici che aneddotici poiché « tan notoriamente exagerada era la explicación sobre la que montaba su acusación de parricida contra Felipe II, que la posterior leyenda antifilipina la silenciaba cuidadosamente »⁵².

I.3.2. LE RELACIONES DI ANTONIO PEREZ.

Antonio Pérez è una delle figure più studiate di quel periodo⁵³, sia perché coinvolto molto da vicino nelle vicende del re Filippo, sia perché l'opera che egli scrisse dall'esilio fu uno dei primi documenti dell'epoca a dare un'immagine, sia pur falsata, dei metodi di governo del sovrano castigliano⁵⁴. La sua stessa vita ebbe tratti romanzeschi e a ragione Alvar Ezquerro sostiene che « más allá que un hombre, un personaje, la figura

⁵¹ F. Lieder, op. cit., p. 5.

⁵² M. Fernández Alvarez, *Política mundial de Carlos V y Felipe II*, Madrid, C. S. I. C. Escuela de Historia Moderna, 1966.

⁵³ Studi approfonditi sulla sua biografia sono stati compiuti da S. Bermúdez de Castro, *Antonio Pérez, secretario de Estado del rey Felipe II*, Madrid, Establecimiento Tipográfico, 1841 e da F. Mignet, *Antonio Pérez y Felipe II*, Madrid, Ediciones del Museo Universal, 1983. La prima copia di questo studio appare nel 1844 a Parigi. C. Fernández Duro, *Estudios históricos del reinado de Felipe II*, Madrid, Imprenta y Fundación de M. Tello, 1890.

⁵⁴ Mignet afferma: « Les mémoires du secrétaire d'Etat espagnol exilé, écrits avec une élégance inconnue à cette époque, permirent pour la première fois à l'Europe, avide de sensationnel, de jeter un coup d'oeil indiscret dans les affaires intérieures de la cour espagnole » (F. Mignet, op. cit., p. 20).

de Antonio Pérez, el secretario de Felipe II, ha sobrepasado la barrera que divide la historia del mito o de la leyenda »⁵⁵.

Alla corte di Madrid Pérez⁵⁶ occupava la rilevante posizione di segretario di stato e in tal modo, godendo della piena fiducia del sovrano, egli venne a conoscenza di molti segreti. Il suo periodo favorevole presso la corte di Spagna venne interrotto dalla morte di Escobedo, segretario di don Giovanni d'Austria, misteriosamente assassinato a Madrid in una notte del 1578; questo intrigo coinvolse Pérez direttamente ed egli pian piano cadde in disgrazia presso il re, che più tardi arrivò a dichiararlo in arresto accusandolo di essere il mandante dell'omicidio. L'ex-segretario scappò dalle carceri castigliane e trovò rifugio in Aragona, regno che continuava a conservare i suoi antichi privilegi giuridici, e qui attizzò una rivolta già in atto. Per sfuggire la condanna dei giudici spagnoli si rifugiò poi in Francia e successivamente in Inghilterra. Alla morte di Filippo II ottenne che si iniziasse la revisione della sua causa, ma morì in terra straniera prima che fosse proclamata la sua riabilitazione⁵⁷.

Le sue fughe ebbero una grande risonanza e Antonio Pérez seppe interpretare magistralmente il ruolo di vittima di un sovrano irricognoscen- te: « odiado del pueblo mientras duró su influencia con Felipe II, fue eminentemente popular desde que comenzó a sufrir »⁵⁸.

⁵⁵ A. Alvar Ezquerro, *Introduzione a A. Pérez, Relaciones y cartas*, Madrid, Turner, 1986. Il curatore si rifà all'edizione di Parigi del 1598.

⁵⁶ Nato nel 1540, figlio di Gonzalo Pérez o, secondo una diversa tradizione, di Ruy Gómez de Silva, dopo essere stato segretario del cardinale Espinosa nel 1566, succedendo al padre Gonzalo, iniziò a ricoprire l'incarico di segretario di Stato. La corte di Madrid, trattando allora questioni delicate e riservate, cercava il più possibile di mantenere nel mistero la gestione e la risoluzione dei problemi; per questo motivo Filippo II « quería que quienes desempeñaban cargos que daban accesos a los secretos de Estado observasen una conducta y poseyesen unas costumbres que garantizasen su discreción. Por eso, a la muerte de su secretario Gonzalo Pérez, vaciló mucho antes de dar la plaza a su hijo. [...] Esta repugnancia se fundaba en que Antonio Pérez era todavía joven y de vida mundana, e incluso un tanto disipada » (L. P. Gachard, op. cit., p. 172).

⁵⁷ La rivolta in Aragona e soprattutto la morte di Escobedo furono due gravi problemi per Filippo: il re era sicuramente coinvolto nell'omicidio e il fatto che, anche recentemente, gli apoletti di Filippo abbiano cercato di dimostrare la sua estraneità (mi riferisco, per esempio, a J. Fernández Montaña, *De como Felipe II no mandó matar a Escobedo*, Madrid, 1910) conferma l'importanza dell'episodio. Una delle trattazioni più complete dell'argomento è svolta da G. Marañón, *Antonio Pérez (el hombre, el drama, la época)*, Madrid, Espasa Calpe, 1948.

⁵⁸ S. Bermúdez de Castro, op. cit., p. 10. Nella sventura Pérez trascinò con sé anche la principessa d'Eboli, già vedova di Ruy Gómez, secondo molti amante del segretario caduto in disgrazia.

In una lettera al re di Francia del 9 dicembre 1591, Pérez motivava così la sua fuga: « Las persecuciones que yo he padecido doce años há en los reinos del Rey Católico, han sido tan fuertes en grandeza y duración y variedad, que me han reducido á necesidad forzosa á apartarme dellos y á venirme á los de V. M. á salvar mi persona con su favor y protección »⁵⁹.

Passato poi in Inghilterra, sotto la protezione del conte di Essex, iniziò la composizione delle *Relaciones* che pubblicò nell'estate del 1594

bajo el nombre de Raphael Peregrino, que lejos de ocultar su verdadero autor, lo señalaba por alusión a su vida errante. Este relato de sus aventuras, compuesto con sumo arte, era propio para hacer a su ingrato y despiadado perseguidor más odioso aún, y para atraer sobre sí mismo más benevolencia y compasión⁶⁰.

Il libro fece scalpore: venne tradotto⁶¹ e nel 1598 una seconda edizione vedeva la luce a Parigi.

Il contenuto delle *Relaciones*, riguardante nello specifico gli avvenimenti dell'Aragona, delineava un ritratto molto negativo di Filippo II.

Per quanto riguarda le vicende di don Carlo, non si trovano nell'opera indicazioni precise sul presunto assassinio del principe, nonostante tutti gli studiosi concordino nell'affermare che Antonio Pérez accusò il suo sovrano dell'omicidio di don Carlo⁶²; le loro opinioni divergono, infatti, circa le modalità della formulazione di questa accusa e su alcuni dettagli riguardanti la morte del principe.

Escarpizo afferma che la prima edizione delle *Relaciones* apparve a Parigi nel 1592 e che

sólo a esta primera edición se le pueden aplicar, si acaso, las palabras de Ménendez y Pelayo, citadas anteriormente⁶³, de que no se han descubierto en ellas graves

⁵⁹ A. Pérez, *Cartas in AA.VV., Epistolario...*, cit., p. 464.

⁶⁰ F. Mignet, op. cit., p. 241.

⁶¹ La traduzione in olandese aveva lo scopo di dimostrare ai fiamminghi che tipo di trattamento Filippo riservava ai suoi sudditi. La prima edizione delle *Relaciones* uscita in Spagna è del 1849.

⁶² « La sua testimonianza fu giudicata definitiva, come quella che veniva da un uomo pel quale Filippo non aveva avuto segreti, ch'egli aveva anzi fatto complice dei suoi delitti, sino a quando, temendone le rivelazioni, s'era dato a perseguitarlo. S'aggiunga che il tono delle scritture del Pérez era quanto mai convincente » (C. Giardini, op. cit., p. 212).

⁶³ L'autore si riferisce alle seguenti affermazioni di Menéndez y Pelayo: « Las mismas *Relaciones* de Antonio Pérez, donde no se han descubierto graves errores de

errores de hecho; en cambio, ya no cabe decir lo mismo de la segunda edición hecha también en París en 1598 – a raíz de la muerte de Felipe II – donde añadió numerosos detalles, descaradamente falsos, entre ellos el de que *aquel monarca mandó decapitar al príncipe Don Carlos*⁶⁴.

Anche lo storico danese Bratli afferma che nelle *Relaciones* si allude chiaramente a tale episodio⁶⁵ e dello stesso avviso è Juderías, che parla delle medesime modalità di esecuzione⁶⁶.

Storici autorevoli dissentono però esplicitamente a questo riguardo. Alle argomentazioni sostenute dagli autori appena citati si oppone infatti Manuel Fernández Alvarez secondo il quale non è possibile trovare nelle *Relaciones* dichiarazioni così scottanti, che senz'altro avrebbero impedito a Pérez di perorare successivamente il perdono reale. Lo storico sintetizza:

Digamos ya de antemano que Antonio Pérez no afirma ninguna acusación concreta contra su antiguo señor, hecho ya observado por Marañón; pero sí deja entrever, hábilmente, sospechosas relaciones entre el Soberano y la Princesa de Eboli y el misterio que había rodeado a la muerte de Don Carlos⁶⁷.

Marañón, molto chiaro riguardo a questo problema, sostiene: « En privado sabemos de cierto que Antonio Pérez acusaba al Rey de la muerte del príncipe Don Carlos »⁶⁸. Ma « en publico, repito, en sus escritos, se abstuvo de hacer revelaciones acusatorias, en contra de lo que han dicho muchos autores. Atacaba a los ministros pero no al Rey »⁶⁹.

Veicolo di diffusione delle calunnie su Filippo II non sarebbero quindi le *Relaciones*, bensì alcune conversazioni o corrispondenza privata. A questo proposito Marañón fornisce due indicazioni precise: menziona

hecho, pero sí malignas alusiones y reticencias, y la reina Isabel de Inglaterra y Enrique IV, a quienes tan malamente sirvió contra su patria, contribuyeron a enturbiar y oscurecer ciertos puntos de la historia de Felipe II » (M. Menéndez y Pelayo, *Estudios y discursos...*, cit., p. 216).

⁶⁴ A. Escarpizo, op. cit., p. 17. Il corsivo è mio.

⁶⁵ « Antoine Pérez ne craint pas non plus d'insinuer que Philippe II donna lui-même l'ordre de décapiter don Carlos » (F. Mignet, op. cit., p. 20). Il corsivo è mio.

⁶⁶ « Antonio Pérez añade en su obra a las acusaciones lanzadas por Guillermo de Orange contra Felipe II nuevas acusaciones: los amores del Rey con la Princesa de Eboli y la afirmación de que fue él quien *mandó degollar al príncipe Don Carlos* » (J. de Juderías, op. cit., p. 210). Il corsivo è mio.

⁶⁷ M. Fernández Alvarez, *Política mundial de Carlos V y Felipe II*, Madrid, C. S. I. C. Escuela de Historia Moderna, 1966, p. 200.

⁶⁸ G. Marañón, op. cit., p. 478.

⁶⁹ *Ibidem*, p. 479.

una lettera pubblicata a Parigi dove si insinuava qualcosa riguardo alla morte di don Carlo e un'altra che il Dr. Arbizu scrisse a don Pedro de Navarra per informarlo delle dicerie che Pérez stava mettendo in circolazione. Arbizu riporta le parole pronunciate da Pérez durante una delle loro conversazioni: « Créame – exclamaba [Pérez] – que la sangre inocente de la reina Doña Isabel y del Príncipe Don Carlos, del marqués de Poza y monsieur de Montigny y el Justicia Mayor y otros muchos pide justicia ante Dios »⁷⁰.

Anche Boom trova riferimenti all'arresto e alla morte di don Carlo in una lettera di Pérez indirizzata al consigliere del Parlamento di Parigi, Du Vair:

Perez declara que Philippe, ayant trouvé son fils coupable, les casuistes et les inquisiteurs condemnèrent celui-ci à mort, mais, comme on ne voulait pas que la sentence fut exécutée en public, un poison lent fut mêlé, pendant quatre mois, aux aliments que recevait le prince et c'est ainsi qu'il mourut⁷¹.

Il testo della lettera viene parzialmente riportato anche dal Prescott⁷².

Per quanto appaia difficile quindi stabilire con esattezza quale sia l'accusa precisa che l'ex segretario mosse a Filippo e quale documento sia stato il veicolo di diffusione di tali ipotesi, è indubbio che le informazioni fornite da Antonio Pérez trovarono credito e vennero considerate autentiche fonti storiche da molti degli scrittori che in seguito si dedicarono alla ricostruzione delle vicende riguardanti questa oscura morte.

Un ultimo accenno merita la figura di Ana de Mendoza, Principessa d'Eboli, il cui destino è spesso associato a quello di Pérez⁷³ poiché la tradizione leggendaria li vorrebbe amanti: sarebbe stata la gelosia a causare il comportamento impietoso del re nei confronti del suo ex-segretario ed Escobedo sarebbe quindi stato ucciso per evitare che fornisse a Filippo II prove inconfutabili di questa relazione amorosa. Marañón dimostra invece l'infondatezza di tali voci e sostiene che la partecipazione diretta della Eboli nelle faccende di Pérez fosse solo dovuta a un comune desi-

⁷⁰ *Carta del Dr. Arbizu a Don Pedro de Navarra*, 25 marzo 1592 in G. Marañón, op. cit., p. 478.

⁷¹ G. de Boom, op. cit., p. 118.

⁷² *Carta de Antonio Pérez al consejero Du Vair*, ap. Raumer, *Sixteenth and Seventeenth Centuries*, vol. I, p. 153 in W. Prescott, op. cit., p. 574.

⁷³ La più esauriente biografia di questa celebre donna è quella di G. Muro, *La Princesa de Eboli*, 1877.

derio di potere⁷⁴. Ciò nonostante alcune opere letterarie continueranno a rappresentarli come amanti o, per lo meno, a descrivere la Eboli come una donna lussuriosa.

I.3.3. IL CONTRIBUTO DEGLI STORICI E DEI VIAGGIATORI FRANCESI.

L'interesse per la vicenda in ambito francese trova la sua più esplicita espressione in una serie di opere a carattere storico che riflettono un'unitaria tendenza all'interpretazione romanzata degli episodi relativi alla vita e alla morte di don Carlo.

Tenendo conto delle motivazioni politiche che orientarono in tal senso e del gusto per l'intrigo e per l'aneddoto, molto evidente negli storiografi francesi, non sorprende il constatare che la maggior parte delle opere pubblicate in Francia segua le tracce della *leyenda negra* già indicate e contribuisca al suo sviluppo e consolidamento in maniera determinante⁷⁵.

T. Agrippa d'Aubigné nella sua *Histoire Universelle* si vanta di aver conosciuto Antonio Pérez, che possiamo quindi ritenere la fonte principale della versione dei fatti da lui proposta; secondo questo autore il responsabile della morte di don Carlo fu Filippo II che, geloso del figlio che amava l'ex-promessa sposa, decise di comunicare ciò all'Inquisizione. I giudici che composero il tribunale decretarono la morte del principe e questi fu avvelenato; alla regina Isabella toccò la medesima sorte⁷⁶.

Nel 1604 apparve la *Historia sui temporis* di J. A. de Thou, la cui narrazione arrivava fino al 1584. La versione della vicenda di don Carlo è molto simile a quella di d'Aubigné, ma più dettagliata; non solo viene

⁷⁴ Fernández Alvarez sostiene: « La Princesa de Eboli conspiró para asegurar en su familia la sucesión en Portugal; que Antonio Pérez llevó a cabo un doble espionaje entre Don Juan de Austria y el Rey, en el que ambos resultaron vendidos, y que, ante el temor de ver descubiertos sus manejos por Escobedo, indujo al Rey al convencimiento de la culpabilidad de Don Juan de Austria, base de partida para su asesinato » (M. Fernández Alvarez, *Economía, sociedad y corona*, Madrid, Ediciones Cultura Hispánica, 1963, p. 209). L'autore concorda con Marañón nel ritenere la donna la maggior responsabile delle discordie tra Filippo e il suo ex-segretario.

⁷⁵ Per la trattazione di queste opere si sono seguite fundamentalmente le indicazioni fornite dagli studi di Levi e dell'Alonso, ai quali si rimanda per un approfondimento.

⁷⁶ Levi crede che Pérez e quindi d'Aubigné siano i primi a parlarci delle gelosia del re, ma Lieder non è d'accordo.

maggiormente tratteggiato l'aspetto sentimentale del carattere di don Carlo, innamorato di Isabella, ma viene evidenziato anche il suo interesse per i popoli oppressi. Denunciato all'Inquisizione dal geloso Filippo, don Carlo, dopo alcuni tentativi di suicidio (si parla qui delle note sregolatezze alimentari), per decisione del padre venne avvelenato con un brodo. La fonte del libro sono i racconti dell'orologiaio di Corte Luis de Foix⁷⁷.

Successivamente quest'opera verrà commentata dal botanico Lecluse che, affermando di essere stato addirittura testimone oculare delle vicende, pretenderà di modificare alcuni tratti del racconto di De Foix. È interessante notare che la versione di Lecluse coincide parzialmente con quella sostenuta nell'*Apologia* di Guglielmo d'Orange; in questo racconto infatti non è l'amore per la matrigna Isabella a causare la morte del principe, bensì quello per la cugina Anna d'Austria. I termini della situazione comunque non cambiano nella sostanza: Filippo, ingelosito, provocherà la morte del figlio.

Un altro importante contributo all'evoluzione della leggenda è dato nell'*Histoire générale d'Espagne* di L. de Mayerne Turquet, apparsa per la prima volta nel 1586, ma comprensiva degli episodi riguardanti don Carlo solo nell'edizione del 1608.

La fonte dichiarata sono le conversazioni dei gentiluomini spagnoli rifugiatisi alla corte di Caterina de' Medici, ma sono anche riscontrabili evidenti affinità con il *Diogenes*, come pure versioni abbastanza fedeli di episodi realmente accaduti.

Don Carlo, qui descritto come un giovane superbo e dagli ambiziosi progetti politici, tra i quali quello di fuggire nelle Fiandre, insospetti Chaves anche a causa della stretta, ma innocente, relazione con Isabella. Il confessore rese partecipe Filippo dei suoi sospetti e don Carlo trovò la morte o per avvelenamento, o per strangolamento ad opera di quattro sicari. L'intreccio a questo punto si complica perché, nel frattempo, una dama gelosa di Isabella diffonde una voce secondo la quale la regina era stata l'amante del marchese di Posa⁷⁸. Incapace di contenere la gelosia,

⁷⁷ Nel libro si parla infatti dei congegni di difesa che questi, per ordine del principe, gli aveva installato nella sua camera.

⁷⁸ L'ingresso nella letteratura di questo personaggio, che ricoprirà un ruolo tanto importante nella tragedia di Schiller, esige il tentativo di identificarlo storicamente. Secondo la Alonso, che si basa sugli studi compiuti da Fernández y Retana, il Marchese di Posa a cui ci si riferisce nel nostro contesto potrebbe essere il figlio (Fray Domingo de Rojas) di detto Marchese o un fratello ancora vivente nel 1598. Marañón, rilevando

Filippo fece uccidere il marchese, e alla moglie inferma, anziché somministrare la medicina di cui aveva bisogno, fece propinare del veleno.

Levi, oltre a rilevare la curiosa mescolanza tra dettagli storicamente veri (la malattia della regina e i particolari dell'arresto e della prigionia del principe) e altri totalmente inventati (l'amore tra Isabella e Posa che, tra l'altro, contraddice quello tra lei e don Carlo), avanza l'ipotesi di una possibile confusione da parte dell'autore circa l'identità dell'uomo misteriosamente assassinato per le vie di Madrid. Mayerne, parlando del Marchese di Posa, probabilmente si riferiva a Escobedo⁷⁹ ed è stupefacente che « alla distanza di soli vent'anni da quei fatti – quando alcuni dei personaggi erano ancora vivi – si potessero esporre con tale sicurezza tante fantastiche »⁸⁰.

Diverso è lo scenario che Pierre Mathieu offre nella sua *Histoire de France et des choses mémorables advenues ès Provinces étrangères durant sept années de paix*, apparsa prima nel 1607 e poi nel 1631. In quest'opera non vengono descritti gli amori tra don Carlo e Isabella, bensì viene riferito dettagliatamente quello, attendibile dal punto di vista storico, tra Isabella e Filippo. Anche l'immagine di don Carlo sembra essere più fedele alla storia: furono le sregolatezze, conseguenza della sua natura particolarmente violenta, a rendere inevitabile l'arresto. Dopo un tentativo di suicidio, gli Inquisitori, vedendo che era impossibile correggere l'indole di don Carlo, ne decisero la morte: ai quattro morì già conosciuti grazie a Mayerne se ne aggiunse un quinto che lo strangolò con un laccio di seta.

A questo autore francese probabilmente va attribuita anche la paternità di un altro scritto riguardante il tema: secondo Parker⁸¹ infatti la *Vida interior del Rey don Felipe II, atribuída comúnmente al Abad de Saint-Réal y por algunos al célebre Antonio Pérez* apparsa nel 1632 è una traduzione in spagnolo della sezione riguardante Filippo del libro di Mathieu, ma in

anche la presenza del Marchese tra le vittime di Filippo citate nella lettera del Dr. Arbizu, approfondisce la questione: « De la muerte del Marqués de Poza, Presidente de Hacienda [...] nada sabemos que confirme esta acusación; pero la noticia de su asesinato por orden del Rey corría sin duda por la corte » (G. Marañón, op. cit., p. 478) giacché nel manoscritto *Sucesos trágicos*, attribuito al confessore della regina, si trovano raccontati i dettagli di questo omicidio. Secondo il suddetto abate tra il marchese e la regina si era stabilita una appassionata, ma platonica relazione. Filippo si ingelosì, arrivando a dubitare persino della paternità del figlio che Isabella aveva in grembo, e fece pugnalare il Marchese di Posa mentre questi usciva da palazzo.

⁷⁹ Anche Kühner ipotizza che la figura letteraria del Marchese di Posa possa essere il ritratto di Juan de Escobedo. (H. Kühner, op. cit., p. 73).

⁸⁰ E. Levi, op. cit., p. 79.

⁸¹ G. Parker, op. cit., p. 250.

realtà il problema dell'attribuzione di quest'opera è molto più complesso e dubbio⁸².

Nel 1643 venne pubblicata la *Histoire de France depuis Pharamond jusq'au regne de Luis le juste* di Francois-Eudes de Mézeray che, da un certo punto di vista, costituiva il compendio di tutti gli aneddoti fino ad allora diffusi. Anche secondo questo storico francese la vera causa della condanna di don Carlo fu la gelosia nutrita da Filippo nei suoi confronti, ma, ancora una volta, la modalità del decesso non è descritta con sicurezza: il principe morì o strangolato dai mori, o decapitato, o svenato⁸³.

Anche in questa versione Filippo, più che del figlio, è geloso del Marchese di Posa che, a causa di ciò, troverà la morte trascinando nella sventura anche la regina. Gli Inquisitori infatti, temendo che Isabella riuscisse a impietosire e addolcire il marito, convinsero il re che la regina soffriva di una malattia contagiosa e che, di conseguenza, fosse necessaria anche la sua morte. Nelle vicende narrate è chiara l'influenza dell'opera di Mayerne, ma, come precisa Levi, in Mezeray appare ancora più evidente l'obiettivo di commuovere i lettori⁸⁴.

Nel 1664 apparvero le opere del signor de Brantôme *Vies des Grands Capitains* (con due capitoli dedicati rispettivamente a Filippo e a don Carlo) e *Vies des Dames Illustres* (con un capitolo riguardante Isabella di Francia), scritte prima del 1614, anno di morte dell'autore.

Questi aveva fatto un viaggio in Spagna nel 1561, circostanza che avrebbe potuto dare autorevolezza alle sue notizie; in realtà la narrazione si fondava prevalentemente sulle voci che successivamente circolarono in Francia⁸⁵.

Secondo Brantôme don Carlo morì strangolato dopo aver a lungo sofferto per essere stato privato della sua fidanzata andata poi in sposa al padre. L'importanza di questi due testi è messa in evidenza da Parker, secondo il quale « la pubblicazione a stampa nel 1661 delle biografie del

⁸² La questione (approfondita da C. Bratli, op. cit., p. 26) non è priva di interesse, perché riguarda marginalmente lo studio, di cui ci occuperemo più avanti, di Cayetano Manrique.

⁸³ La Alonso ricorda un interessante passaggio dell'opera: « Cuando Felipe lo condanó a muerte, el Príncipe le recordó que derramaba su propia sangre y Felipe le recordó que, cuando él tenía la sangre enferma, se hacía sangrar por un médico para salvar la buena. Tal frase fue alterada de una histórica pronunciada por Felipe II, pero al condenado Don Carlos de Seso en el auto de fe de Valladolid » (M. R. Alonso, op. cit., p. 39) come già abbiamo riferito nel primo capitolo.

⁸⁴ Cfr. E. Levi, op. cit., p. 103.

⁸⁵ Molti degli aneddoti da lui raccontati sono stati riportati nella Premessa.

Brantôme fu all'origine di una nuova ondata di interesse per il personaggio di Filippo II »⁸⁶ che sfocerà nella stesura delle opere di Saint-Réal, Otway e Leti.

La fonte dichiarata da Brantôme è un « grande personaggio » il cui ritratto corrisponde a Pérez, ma, secondo Levi, questa affermazione va considerata un mero espediente utilizzato per conferire autorità alla narrazione degli avvenimenti.

Oltre ai testi già citati che affrontano direttamente il tema, Levi menziona una serie di romanzi francesi di argomento spagnolo; tra questi vanno citati quelli di M.me d'Aulnoy – autrice nel 1690 dei *Mémoires de la cour d'Espagne* e nel 1691 di una *Relation du voyage d'Espagne* – che in una lettera del 13 marzo 1679 riferì di una sua visita al castello di Pastrana, residenza dei discendenti della principessa d'Eboli, descrivendo i quadri che vi trovò e soffermandosi su quello in cui era rappresentato don Carlo morente. Seduto vicino a un bicchiere dal quale aveva bevuto del veleno, il principe appariva pronto a dirigersi nel bagno, che si vedeva sullo sfondo, dove gli sarebbero state aperte le vene.

Un'ultima menzione merita il duca di Saint-Simon; l'ambasciatore dei Borboni francesi in Spagna, « dont le génie se laisse volontiers emporter par la passion et l'imagination »⁸⁷, si fece portavoce di un'incredibile quanto macabra versione: nei suoi *Mémoires* asserisce che Filippo V, al suo arrivo in Spagna, fece aprire la tomba di don Carlo e il cadavere che vide aveva la testa tra le gambe. È difficile prestar fede alla dichiarazione di Saint-Simon, ma all'opinione pubblica francese, convinta della morte violenta del principe, questa affermazione non sembrò totalmente priva di fondamento⁸⁸.

I.3.4. LA NARRAZIONE STORICA DI GREGORIO LETI.

Un altro interessante tentativo di redigere la biografia di Filippo II fu fatto dal protestante milanese Gregorio Leti, che nel 1679 pubblicò la *Vita del Catolico Re Filippo II Monarca delle Spagne*.

⁸⁶ G. Parker, op. cit., p. 239.

⁸⁷ G. de Boom, op. cit., p. 119.

⁸⁸ A conferma di ciò ricordiamo che nel 1795 un altro visitatore della tomba di don Carlo si sentì in dovere di rettificare tale dichiarazione affermando per iscritto che la testa era al suo posto. (Cfr. C. Giardini, op. cit., p. 214).

Le fonti a cui l'autore fece ricorso furono sia gli scritti della corrente antifilippista, sia le opere storiografiche spagnole e italiane; ma queste abbondanti risorse furono sfruttate con scarsa selettività e inadeguato spirito critico. Così Leti, nonostante la quantità di documenti che aveva a disposizione, non seppe offrire un'interpretazione nuova delle vicende. Ne conseguì una serie di pareri poco lusinghieri riguardo alla sua opera: la Alonso la definisce « un inmenso librote sin valor »⁸⁹, Menéndez Pelayo parla di divulgazione di « increíbles patrañas »⁹⁰ e in maniera assimilabile si esprime Lafuente⁹¹. Parker ricorda che « Leti, una volta, ammise con un amico che l'immaginazione poteva divertire di più dei fatti, quando veniva usata per scrivere la storia »⁹²; e che questo fosse realmente il suo metodo di lavoro è confermato dalle sue stesse parole: « La libertà della scrittura è la vera Madre dell'Historia. [...] Quando io scrivo ho sempre nell'animo la volontà di compiacere a tutti »⁹³.

Ne sortì un libro che, come lo stesso Leti prevedeva, non sarebbe piaciuto né all'opinione pubblica protestante (« che non mancherà di dire ch'io adulo troppo il re Filippo, e che in luogo di biasimarlo lo lodo »⁹⁴), né agli storiografi della casa d'Austria⁹⁵. Questa consapevolezza non gli impedì di offrire un criterio di avvicinamento alla sua opera capace di soddisfare qualsiasi lettore: sarebbe stato, infatti, sufficiente tenere presente che il suo libro era come una medaglia scolpita da ambedue le facce – dove nell'una si trovano descritti i vizi e nell'altra le virtù del re – per poterlo apprezzare. Leti dichiarava inoltre: « Mentre scrivo non sono né Cattolico, né Protestante, e senza guardare in faccia à nissuno mi contento d'haver Dio nel cuore, e lá verità nella penna »⁹⁶.

Nell'analisi degli episodi riguardanti la vita di don Carlo, Leti, riprendendo le opinioni espresse dai difensori di Filippo, definiva violenta e feroce la natura del principe. All'origine della discordia col padre sa-

⁸⁹ M. R. Alonso, op. cit., p. 39.

⁹⁰ M. Menéndez Pelayo, *Estudios y discursos de crítica literaria*, cit., p. 216.

⁹¹ M. Lafuente, op. cit., p. 322.

⁹² G. Parker, op. cit., p. 239.

⁹³ G. Leti, *Vita del Catolico Re Filippo II Monarca delle Spagne*, Coligni, Per Giovanni Antonio Choüet, 1679, nota al lettore.

⁹⁴ *Ibidem*, nota al lettore.

⁹⁵ « Non mancheranno di dire che io non sono Historico, ma Satirico; che più tosto che Historie scrivo Maldicenze; che il mio scopo non batte ad altro che à detrarre la memoria del loro Monarca » (*Ibidem*, nota al lettore).

⁹⁶ *Ibidem*, nota al lettore.

rebbe stato l'atteggiamento eccessivamente indipendente e ambizioso del principe. Seriamente preoccupato per tale condotta, Filippo si era visto obbligato a procrastinare la partecipazione del figlio agli affari di Stato oltreché il suo matrimonio con la principessa Anna d'Austria. Sentendosi trattato non come principe ereditario, ma come « schiavo di Catena »⁹⁷, Don Carlo si esasperò e accentuò i lati negativi del suo carattere: mostrò « un affetto troppo smisurato verso i Fiamenghi »⁹⁸, provocò la rivolta dei Mori, dichiarò di desiderare la morte del padre che continuava a intralciare la realizzazione dei suoi piani, ma soprattutto preoccupò la corte con « l'indizio, ò il sospetto, ò la gelosia, ò la verità del fatto de' suoi amori (non provati mai) con la Regina Isabella, sua suocera (*sic*) »⁹⁹.

Deciso l'arresto del figlio che si era alleato coi suoi nemici e aveva cospirato contro la sua vita, Filippo riunì il Consiglio di Coscienza per sapere quale fosse l'atteggiamento che come padre e re doveva tenere. Consigliato dai teologi a optare per il perdono, Filippo si domandò se la consapevolezza di provocare un danno ai suoi Stati non sarebbe stata una macchia per la sua coscienza di re.

Dopo aver riconosciuto che la salute degli Stati era più importante della vita del figlio, Filippo, profondamente lacerato, dovette rimettere la decisione sul figlio al tribunale degli Inquisitori¹⁰⁰. In pochi giorni detto Tribunale, orgoglioso di poter dimostrare il suo potere anche sulle teste coronate, decretò la morte di don Carlo. Per l'atteggiamento di sottomissione ai giudici, il re viene rimproverato da Leti: « Vergogna in vero deplorabile de' Principi, che non hanno saputo impedire l'uso di sottometersi à quei Giudici, che li tiranneggiano come Vassalli, anche in quei luoghi dove Dio l'hà fatto nascer Soprani »¹⁰¹.

⁹⁷ *Ibidem*, p. 548.

⁹⁸ *Ibidem*, p. 549.

⁹⁹ *Ibidem*, p. 550. Leti ammise che a questo riguardo non era stato dimostrato nulla, ma in un passo successivo affermava che « l'indizio maggiore di questi amori fu, che havendo inteso che il padre haveva deliberato di sposare questa Principessa già a lui promessa con tutte le forme si lasciò dire, *Per Dio che farò le Corna à mio Padre per vendicarmi dell'ingiuria* ».

¹⁰⁰ Leti afferma che gli Inquisitori erano già maldisposti nei confronti di don Carlo a causa di queste parole « benché pronunciate col riso in bocca, *Lutero, e Calvino sono stati due Galant'buomini, e noi altri Spagnoli li biasmiamo senza conoscerli* » (*Ibidem*, p. 556).

¹⁰¹ *Ibidem*, p. 557.

Filippo si vide obbligato a sottoscrivere il verdetto e lunghi tratti dell'opera descrivono la profonda tristezza e lo sgomento del re¹⁰²: la precedente considerazione riguardo al potere inquisitoriale e la drammatica descrizione del suo stato d'animo scagionano parzialmente Filippo dalla responsabilità della morte del figlio, come voleva la tradizione storiografica filospagnola.

Leti si dichiara incapace di fornire dettagli sull'uccisione del principe poiché a questo riguardo vi è confusione d'opinioni. Dopo aver descritto coscienziosamente le circostanze che rendono credibile la sua morte violenta, Leti apre però uno spiraglio anche alla possibilità della morte naturale di don Carlo: il principe, come è noto, morì il giorno di S. Giacomo e sarebbe stato molto strano che gli spagnoli avessero deciso di profanare una tale festività con un'esecuzione.

Pur ammettendo la buona fede di Leti, è indubbio che il continuo affermare e negare, sostenere un'ipotesi per poi confutarla, fa sì che questo libro risulti sostanzialmente caotico e non contribuisca né a chiarire i termini della situazione, né a dare qualche nuovo stimolo di riflessione.

L'importanza dell'opera non consiste quindi nell'aver fatto parzialmente confluire, in modo assai disorganico, due linee di interpretazione dell'argomento tra loro in conflitto, bensì nell'aver influito sulla produzione letteraria successiva – in particolar modo su quella di Alfieri che versificherà alcuni episodi suggeriti da Leti – e nell'aver presentato all'Italia, « abituata a tutt'altra rappresentazione di quei fatti [...] quella versione eterodossa e antispagnuola della tragedia dinastica »¹⁰³.

Parimenti, cambiando angolazione, un altro merito va tributato a Leti ed è quello messo in evidenza da Bratli con le seguenti parole: « Malgré la légèreté et le manque de critique dont Leti se rend coupable dans l'utilisation des sources troublées dont il dispose, il faut dire cependant que c'est le premier auteur protestant qui ait fait valoir les qualités bonnes et louables de Philippe II »¹⁰⁴.

¹⁰² Leti riporta la preghiera pronunciata da Filippo: « A te chiamo in testimonio Iddio, scrutatore de' Cuori, per difendermi dall'accuse, nelle quali mi condannerà il Mondo, nel vedermi disumanato contro il mio sangue » (*Ibidem*, p. 557).

¹⁰³ E. Levi, op. cit., p. 303.

¹⁰⁴ C. Bratli, op. cit., p. 27.

I.4. COSTANTI E VARIANTI SULLA *LEYENDA NEGRA* RELATIVA A DON CARLO.

Prima di affrontare l'analisi dei più significativi contributi letterari al tema di don Carlo, è opportuno mettere a confronto le informazioni che i testi esaminati in questo capitolo offrono, dal momento che molti di essi costituirono le fonti storiche per le successive trattazioni dell'argomento¹⁰⁵.

Innanzitutto va ricordato che in tutti i documenti si parla della morte violenta del principe¹⁰⁶, elemento che costituisce il più significativo spartiacque tra le opere storiche 'europee' e quelle spagnole e italiane. Partendo da questa constatazione è necessario individuare le cause che, agli occhi dei sostenitori di questa versione, motivarono tale provvedimento.

Escludendo le ipotesi avanzate da Guglielmo D'Orange nell'*Apologia* – che appaiono piuttosto macchinose e non furono riprese da nessun autore in modo evidente¹⁰⁷ – sembra possibile affermare che ci sia una relativa omogeneità in tutti i testi: il principe morì o perché il suo rapporto con la matrigna scatenò la gelosia di Filippo, o perché fu sospettato di

¹⁰⁵ Non va dimenticato che molti autori di opere letterarie si rifecero anche a fonti spagnole e italiane, non analizzate in questa ricerca. Questa osservazione vale in particolare per la biografia di Filippo II di L. Cabrera de Córdoba, *Felipe II Rey de España*, Madrid, 1619. Questo testo, ampiamente diffuso, fu spesso consultato da coloro che si interessarono al tema. Il fatto che le opere letterarie che analizzeremo nel capitolo seguente vengano inserite nella storia della *leyenda negra* del principe don Carlo, e che i loro autori si siano documentati anche su testi che sostengono un'altra interpretazione degli avvenimenti, non costituisce una contraddizione: le fonti, di qualunque tipo esse fossero, vennero spesso manipolate e adattate ai fini che lo scrittore si proponeva di raggiungere. Se queste considerazioni erano pertinenti per quanto riguardava la storia (abbiamo constatato infatti come sia difficile parlare di 'verità storica' se si basa la sua ricostruzione sui documenti coevi ai fatti) a maggior ragione dovrebbero essere tali parlando di elaborazioni letterarie, in cui è concesso un uso ancor più libero dei dati in possesso. Ricordiamo anche che in questo paragrafo non verrà menzionata l'opera di Leti che è posteriore alla stesura di almeno due delle opere (quelle di Saint-Réal e Otway) che analizzeremo nel prossimo capitolo.

¹⁰⁶ La condanna a morte del principe è l'unico elemento che permette di inserire in questo discorso anche un'opera anomala come *Il patissier de Madrigal*.

¹⁰⁷ Lecluse, il commentatore di De Thou, riprende chiaramente dall'*Apologia*, sostenendo che don Carlo morì perché amava Anna d'Austria. Rari saranno anche i riferimenti al contributo di Pérez, che non offre dettagli precisi sulla vicenda. D'altronde, come abbiamo già avuto modo di segnalare, l'importanza di Pérez e Orange è dovuta al fatto che essi furono le prime autorevoli voci a condannare Filippo II.

contatti coi ribelli *flamminghi* o, più spesso, per entrambe le cause¹⁰⁸.

Per rappresentare don Carlo in queste chiavi è stato necessario sia amplificare i suoi tratti caratteriali positivi, sia attribuirgliene di nuovi. Spesso la natura sostanzialmente violenta è stata interpretata come passionale e sincera; l'impulsività è stata spesso trasformata in generosa impetuosità, e l'ambizione in legittima consapevolezza del suo ruolo politico. Alcuni motivi ricorrenti del tema si cristallizzeranno grazie alla tipica tendenza degli autori ad ampliare i contenuti delle fonti, ma non si può affermare che la nuova immagine di don Carlo prenda corpo solo col diffondersi delle opere che parlano di lui: già nel *Diogenes*, primo documento in ordine cronologico, si descrive il principe nei termini sopra esposti.

L'immagine di don Carlo è, dunque, quasi invariabilmente positiva e in gran parte delle opere si parla dell'invidia che i cortigiani nutrono nei suoi confronti.

Come si diceva, spesso è il concorrere delle cause di ordine politico con quelle di ordine sentimentale a giustificare la condanna a morte di don Carlo, ma, tutto sommato, sembra prevalere la tendenza ad accentuare l'amore per la regina¹⁰⁹.

Minor omogeneità si riscontra nelle opere in questione per quanto riguarda le modalità della morte inflitta a don Carlo che anzi, con la pubblicazione delle opere, diventano sempre più imprecise. Mezeray, autore di una delle compilazioni storiche più tarde, propose addirittura tre opzioni: svenamento, strangolamento o decapitazione¹¹⁰.

Se l'amore che don Carlo nutrì nei confronti della matrigna può essere considerato una costante nel tema, appare più difficile sintetizzare la natura dei sentimenti che Isabella nutre nei confronti del principe. Isolando i casi in cui viene escluso a chiare lettere un sentimento che andasse al di là dell'affetto materno (come ad esempio in Mayerne) spesso

¹⁰⁸ Omettiamo di inserire la suggestiva posizione dello storico francese Mathieu che, pur sostenendo la morte violenta di don Carlo, esclude sia l'amore di don Carlo per Isabella, sia la rappresentazione di un principe dalle lucide ambizioni politiche.

¹⁰⁹ Per questo motivo la circostanza storica di un accordo che prevedeva il matrimonio tra il principe ereditario spagnolo e Isabella di Francia acquista sempre maggiore importanza fino a diventare, con l'opera di Brantôme, uno dei nuclei cardine della vicenda.

¹¹⁰ Sostengono la tesi dell'avvelenamento l'autore del *Diogenes*, Pérez (nella lettera a Du Vair), Aubigné, De Thou e Mayerne; ma quest'ultimo ipotizza anche lo strangolamento, come del resto fecero Mathieu e Brantôme.

il tono degli autori riguardo a questo aspetto della vicenda è volutamente sfumato (mi riferisco qui a Brantôme)¹¹¹. Denominatore comune di tutte le opere è invece senz'altro la descrizione dei tratti psicologici della regina: nella maggior parte dei documenti ne vengono sottolineate la bontà, la serenità nonché la sostanziale innocenza. Quando causa della morte di don Carlo è la gelosia del padre, trova la morte anche Isabella e qui gli autori concordano nel parlare di avvelenamento.

Per quanto riguarda il personaggio di Filippo va sottolineato che spesso il ritratto è fondamentalmente negativo. Parlando di costanti, il tratto del carattere che torna più spesso evidenziato è la gelosia, (lo affermano con chiarezza almeno d'Aubigné, De Thou e Mezeray), sentimento che è all'origine della tragedia che si compie.

Più impegnativo è stabilire il suo grado di partecipazione nella decisione di condannare a morte il figlio; spesso infatti a pronunciare la sentenza sono gli Inquisitori. La presenza di questa istituzione religiosa è abbastanza costante nelle opere (si vedano il *Diogenes*, l'*Apologia*, il testo di d'Aubigné, quello di De Thou, quello di Mathieu ecc.) circostanza che, pur non togliendo nulla alla sostanziale tirannia di cui Filippo è accusato, permette a volte di mitigare gli aspetti più negativi del suo carattere. Lo stesso re sembra succube degli inquisitori e si riscontra questo atteggiamento un po' ingenuo anche tutte le volte in cui si commenta l'estrema facilità con cui i cortigiani riescono a farlo ingelosire.

Un'ultima menzione merita la presenza, almeno negli scritti di Pérez e di Brantôme, di un tema che godrà di una certa popolarità letteraria: il rapporto amoroso tra Filippo e la Principessa d'Eboli, moglie di Ruy Gómez. Parimenti, è opportuno ricordare che, almeno in Mayerne e Mezeray, la bellezza di Isabella è all'origine della morte anche di un altro personaggio, il Marchese di Posa. Questo dettaglio non sfuggirà nelle elaborazioni letterarie del tema anche se, più spesso, il nobile spagnolo sarà presentato come amico di don Carlo e non come intimo della regina.

¹¹¹ Va ricordato che gran parte degli autori in questione è francese; sono interessati quindi a tutelare il buon nome della loro principessa.

II

DON CARLO NELLA LETTERATURA EUROPEA DEI SECOLI XVII E XVIII

II.1. IL *DOM CARLOS* DI SAINT-RÉAL.

Nel 1672, quando ancora venivano lette con interesse le *Vite* di Brantôme, fu pubblicata ad Amsterdam l'opera che rese celebre Cesar Vichard Abbé de Saint-Réal¹, *Dom Carlos, nouvelle historique*².

Saint-Réal si riallaccia alla corrente francese di curiosità storico-aneddotiche sulle vicende della Casa Reale spagnola. Per comprendere il contributo estremamente originale che l'opera di Saint-Réal diede allo sviluppo della *leyenda negra* relativa a don Carlo è necessario chiarire il criterio utilizzato dall'autore per ricostruire gli episodi. Nell'opera *De l'usage de l'histoire* Saint-Réal affermava che « étudier l'histoire c'est étudier les motifs, les opinions et les passions des hommes »³ e che, di conseguenza, l'approccio alla storia, più che scientifico, doveva essere artistico. Saint-

¹ Per lo studio della vita dell'abate savoiaro, nato nel 1639 e morto nel 1692, si rimanda a E. Levi, op. cit., pp. 217-223. È opportuno ricordare che nel 1671, un anno prima della messa a stampa dell'opera in questione, in seguito a uno scandalo, Saint-Réal si rifugiò a Chambéry dove conobbe Ortensia Mancini. L'incontro cambiò la sua esistenza: dalla tranquillità del suo rifugio fu da lei trascinato nella vita mondana di Londra dove divenne un assiduo frequentatore del salotto del Duca di York. In queste circostanze si conobbero Saint-Réal, Otway e Leti, tre uomini accomunati dall'interesse per lo studio della vicenda di don Carlo.

² L'edizione del romanzo cui si fa riferimento è la seguente: V. Abbé de Saint-Réal, *Dom Carlos, nouvelle historique*, « Oeuvres choisies », Londra, 1783, Tomo I, pp. 1-130. Una recente edizione è stata curata da Andrée Mansau, autrice di un'interessante introduzione cui si rimanda: *Don Carlos e La conjuration des espagnols contre la République de Venise*, Genève, Librairie Droz, 1977.

³ Opera citata da E. Levi, op. cit., p. 218.

Réal ripercorre le vicende relative alla vita e alla morte di don Carlo sulla scorta di tale convincimento. La presenza di questo principio interno sorregge l'intero andamento del romanzo che si configura come la prima esposizione lineare e unitaria di avvenimenti storici, leggendari e inventati.

Il grande merito di Saint-Réal è di aver saputo fondere in modo organico i dati attinti dalle fonti, « *dádoles una tonalidad sentimental y sometiéndolos a la ley de una gran acción de intriga común* »⁴. Gli episodi narrati da Saint-Réal sono, infatti, collegati da una visione d'insieme coerente e l'estremo equilibrio tra le parti che si rileva alla lettura deriva dal fatto che tutti gli avvenimenti sono analizzati secondo la stessa prospettiva.

Lo studio dell'uomo e delle sue passioni è quindi il denominatore comune che armonizza e crea legami inscindibili tra gli elementi del dramma.

La narrazione si apre con i preliminari della pace tra Francia e Spagna firmata da Carlo V (figura ricorrente all'interno del dramma) durante i quali fu deciso il matrimonio di don Carlo e Isabella di Francia. A ciò segue la descrizione degli effetti che questo accordo ebbe sugli interessati; riguardo ai sentimenti di Isabella, Saint-Réal chiarisce che « *son jeune coeur trouvant cette occasion de s'attacher à quelque chose, il s'en fit en secret un agréable amusement, et elle s'engagea insensiblement dans une inclination qui donna plus de peine qu'elle ne croyoit à sa vertu* »⁵. Don Carlo, di natura meno controllata, più decisamente invece « *s'abandonna avec plaisir à tout ce que cette idée lui inspiroit d'amoureux* »⁶.

Il corso degli avvenimenti politici impose però una variazione all'accordo e nella pace di Cateau Cambrésis venne stabilito che sarebbe stato Filippo re di Spagna a sposare Isabella.

Tale decisione causò la rovina dei due giovani; don Carlo sin dall'inizio reagì negativamente e presto « *son désespoir se changea insensiblement en mélancolie: de-là vint la vie si particulière qu'il mena depuis et*

⁴ E. Frenzel, op. cit., p. 181.

⁵ V. Saint-Réal, op. cit., p. 4. Beard afferma che « the declared object of Saint-Réal's fascinating little book was to vindicate the good name of Elizabeth de Valois » (H. R. Beard, *Don Carlos on the London Stage: 1676 to 1969* in AA.VV., *Atti del II congresso internazionale di studi verdiani*, cit., p. 59). Questa esatta osservazione va tenuta presente perché la descrizione dei sentimenti che agitano l'innocente regina è sempre fatta con estrema delicatezza; la buona fede di Isabella viene sempre sottolineata e ciò la scagiona da qualsiasi sospetto di comportamento illegittimo nei confronti del marito.

⁶ V. Saint-Réal, op. cit., p. 4.

qui le rendit si odieux au Roi son père, qui ne se défiant pas du véritable sujet et jugeant de son fils par lui-même, attribua le chagrin à quelque impatience de régner »⁷. Benché il sentimento nutrito da Isabella « fût plutôt une disposition à aimer, qu'une passion véritable »⁸, anche la principessa ne soffrì.

La futura regina di Spagna si mise in viaggio⁹ e durante il cammino per Madrid incontrò don Carlo e i nobili che erano andati ad accoglierla¹⁰: i due giovani, non osando conversare tra loro, si limitarono a lanciarsi sguardi carichi di significato.

Filippo, affascinato dalla straordinaria bellezza della donna, iniziò a nutrire per lei un devoto e appassionato amore; ciò nonostante, ritenendo che un re non dovesse mostrare i sentimenti, evitò sempre concrete manifestazioni d'affetto nei confronti della moglie, atteggiamento che la indusse a considerare Filippo « comme un homme dont elle ne possédoit que le corps, et dont l'âme n'étoit remplie que des desseins de son ambition, et de la méditation de sa politique »¹¹.

Dopo le nozze la corte si trasferì a Yuste per rendere omaggio alla memoria di Carlo V e i due giovani ebbero la possibilità di appartarsi in un aranceto¹². Dopo aver ricordato il tempo felice in cui erano stati promessi, don Carlo dichiarò a Isabella il suo amore lasciandole immaginare quale turbamento gli gravasse sul cuore ora che la speranza di poterla sposare era stata delusa. Benché compiaciuta di essere l'oggetto di una passione così ardente, Isabella affermò di provare per lui solo compassione: il decoro impediva infatti alla regina di soddisfare l'affetto del principe. Poi, quasi spaventata, « elle dit seulement à Dom Carlos, que s'il étoit

⁷ *Ibidem*, p. 7. Possiamo prendere ad esempio questo passo per evidenziare il modo di procedere di Saint-Réal; una serie di dati storicamente veri (l'incomprensione tra padre e figlio, il desiderio di questi di regnare e la preoccupazione del padre) e altre informazioni di tipo leggendario (la tristezza di don Carlo dovuta alla perdita della fidanzata) vengono fusi con un'apparente logica.

⁸ *Ibidem*, p. 7.

⁹ Saint-Réal approfitta di questa occasione per aprire una parentesi storica riguardante la situazione politica in Navarra. Questo espediente narrativo è utilizzato con frequenza dall'abate savoiano per ampliare l'orizzonte della vicenda.

¹⁰ *Ibidem*, p. 11. Nel descrivere le fattezze del principe, Saint-Réal ha modo di elogiarne molte qualità. Come è sua consuetudine, segnala a piè di pagina la fonte di queste informazioni: in questo caso si tratta di Brantôme.

¹¹ *Ibidem*, p. 16.

¹² Saint-Réal commenta con tristezza l'opportunità data ai due amanti: « En fin la fortune qui se plaît à favoriser les desseins qui ne peuvent avoir que des suites funestes, lui en fit naître occasion » (*ibidem*, p. 17).

sage, et s'il l'aimoit véritablement, il la fuiroit, bien loin de la chercher »¹³. Il turbamento che Isabella tradì nel pronunciare questa tragica frase disse a don Carlo più di quanto le parole da lei pronunciate volessero rivelare; da quel giorno i due giovani, trascorrendo molto tempo insieme, divennero intimi.

Fu allora che la fortuna « engagea Dom Carlos dans une aventure, qui fut la première origine de leurs malheurs »¹⁴. Saint-Réal anticipa così l'arrivo sulla scena della Principessa d'Eboli, donna che « aimoit également la grandeur et les plaisirs »¹⁵; frustrata nel progetto di far breccia nel cuore del re, essa decise di rivolgere il suo amore al principe non pensando di trovare nel figlio lo stesso ostacolo, cioè l'amore per Isabella. Don Carlo, che non provava nessun interesse per le altre donne, contraccambiò la dichiarazione della Eboli con una risposta educata « mais elle connut bien qu'il témoignoit de la tendresse qu'il n'avoit pas. Une femme qui s'est vue dans cet état, *ne l'oublie jamais*; et ne s'en souvient qu'avec *rage* »¹⁶.

Tuttavia la Eboli non rimase sola a lungo: al rifiuto di don Carlo rimediò don Giovanni d'Austria¹⁷, che l'avvicinò con galanteria. Anche il fiero discendente di Carlo V, tuttavia, era innamorato di Isabella; accortosi però di avere nel nipote don Carlo un rivale, decise che era più prudente tenersi in disparte fino a che non avesse appurato se la regina fosse a conoscenza del sentimento provato per lei dal figliastro.

Mentre i due novelli amanti erano impegnati a osservare il comportamento delle rispettive fiamme, ancora una volta il corso degli eventi, allontanando don Carlo dalla corte, impose un cambio di programma. Filippo ritenne, infatti, che il figlio, con il suo atteggiamento critico nei confronti dell'Inquisizione¹⁸ si stesse esponendo eccessivamente; per questo motivo decise il suo temporaneo allontanamento da Madrid.

¹³ *Ibidem*, p. 21.

¹⁴ *Ibidem*, p. 23.

¹⁵ *Ibidem*, p. 23.

¹⁶ *Ibidem*, p. 26. Il corsivo è mio. La delusione dell'ambiziosa Eboli, la gelosia che prova per Isabella e il suo desiderio di vendetta nei confronti di don Carlo sono tra le cause principali dello sviluppo drammatico della vicenda.

¹⁷ *Ibidem*, pp. 30-31. Saint-Réal così ci descrive don Giovanni: « Dom Juan étoit de ces naturels heureux, qui ne sont sensibles à la beauté, que dans la vue des plaisirs qu'elle peut donner » mettendo in evidenza, con l'usuale discrezione, i tratti libertini della sua personalità.

¹⁸ Si apre qui un'importante parentesi storica in cui vengono spiegati i motivi dell'odio dell'Inquisizione nei confronti di don Carlo, circostanza che avrà un peso notevole nell'evoluzione del dramma. Rifacendosi all'autorità di de Thou e di d'Aubi-

Affidato alle cure del Conte Egmont¹⁹, l'Infante si stabilì ad Alcalá e lì avvenne un grave incidente che mise in pericolo la sua vita: don Carlo cadde da un cavallo che la popolazione locale gli aveva regalato e si fratturò il cranio²⁰. La notizia dell'episodio giunse a Madrid e la regina, temendo seriamente per la vita di don Carlo, ebbe l'imprudenza di scrivergli una lettera appassionata. Il marchese di Posa andò a recapitarla all'infortunato e « cette lettres remplit l'âme de ce Prince d'une joie si extraordinaire, qu'elle lui rendit la vie »²¹.

Ma un altro episodio giungeva a turbare la calma tornata nella corte di Madrid: il medico di Isabella curò, salvandogli la vita, un facinoroso francese chiamato Capitano Domingo e questi, per sdebitarsi, lo mise al corrente del piano del Duca d'Alba di uccidere la regina di Navarra e i suoi figli²². Il medico informò prontamente Isabella la quale, avvisando la madre Caterina de' Medici, scongiurò il piano. Non fu difficile al duca

gnè, Saint-Réal afferma che Carlo V, al momento del suo ritiro nel monastero di Yuste, era sospettato di luteranesimo; l'indizio maggiore su cui si fondavano queste voci consisteva nel fatto che l'Imperatore si era circondato di ecclesiastici probabilmente in contatto con eretici protestanti. Alla morte dell'Imperatore l'Inquisizione istruì un processo nei loro confronti e li condannò a morte. Il principe, che era legato al ricordo del nonno da profondo affetto e ammirazione e che desiderava emularlo in qualche impresa di guerra, ritenne lesivo della memoria dell'Imperatore processare gli uomini che gli erano stati vicini negli ultimi giorni. Per questo cominciò ad avversare l'istituzione e, insieme al principe di Parma e a don Giovanni, ad accusare Filippo di eccessiva sottomissione agli Inquisitori; da quel momento i tre concepirono nei confronti del re « un *mépris* qui ne finit qu'avec leur vie » (*ibidem*, p. 37). Il corsivo è mio.

¹⁹ Il conte era stato inviato alla corte di Madrid da Margherita di Parma, reggente nei Paesi Bassi, per discutere con Filippo la difficile situazione di queste provincie. Saint-Réal si sofferma a descrivere le spiccate capacità militari del nobile fiammingo e approfitta della circostanza per sottolineare le ambizioni politiche di don Carlo: « Dom Carlos témoigna une impatience extrême de se voir en état de faire des choses semblables à celles qu'il venoit d'entendre. Il assura le Comte d'Egmont que si les brouilleries de la Flandre venoient à quelque guerre ouverte, [...] rien ne pourroit l'empêcher de se rendre dans ces provinces pour y apprendre son métier auprès de lui » (*ibidem*, p. 41). Il corsivo è mio.

²⁰ Vale la pena di ricordare che le circostanze storiche in cui si produsse l'incidente sono senz'altro meno eroiche: don Carlo non stava dimostrando le sue abilità nell'equitazione, bensì cadde da una scala.

²¹ *Ibidem*, p. 43. La guarigione del principe viene ritenuta dall'abate scrittore 'miracolosa'; del resto anche la versione ufficiale, che la attribuiva all'intervento della salma di San Diego, non sembra offrire una spiegazione più credibile.

²² Saint-Réal, avvalendosi delle informazioni di De Thou, fa un breve *excursus* storico sulla situazione navarrina e spiega le motivazioni politiche che spingevano Alba a tale progetto.

d'Alba scoprire nella regina di Spagna la responsabile del fallimento della sua trama ma, non ritenendo Isabella dotata di tanta audacia, egli pensò che « elle n'avoit rien fait que de concert avec ce Prince »²³: i due innamorati, che avevano già insospettito il Duca per la loro stretta relazione, divennero da quel momento suoi nemici dichiarati²⁴.

Come il duca d'Alba, anche Ruy Gómez, stretto collaboratore del re, paventava il momento in cui al principe sarebbe stato riconosciuto maggior potere; consapevole di averlo trattato molto duramente nel periodo in cui era il suo precettore, egli temeva la vendetta di don Carlo. I due fidi consiglieri del re trovarono un punto d'accordo nel mettere il principe in cattiva luce agli occhi del padre e, a questo scopo, pensarono di riferire al re i loro sospetti circa la relazione tra Isabella e don Carlo. Ma poi capirono che con questa insinuazione avrebbero potuto mettere in pericolo la vita del principe e, per quanto odiassero don Carlo, non vollero arrivare a tanto. Tuttavia, come osserva Saint-Réal, « personne ne devint scélérat tout d'un coup. Il n'appartient pas à toutes sortes d'âmes de résoudre une grande méchanceté la première fois qu'elle vient dans la pensée. On n'arrive au crime que par degrés, de même qu'à la vertu »²⁵ e, nonostante le remore inizialmente sentite, Ruy Gómez e il Duca d'Alba si diedero a tessere trame che minacciavano la vita stessa di don Carlo. Cercarono allora un alleato nell'impresa e il segretario di Stato Antonio²⁶, innamorato della Eboli, non si lasciò scappare l'opportunità di controllare da vicino il marito di lei e prese accordi coi due ministri. Fu proprio lui, infatti, a riferire a Filippo che la regina era la responsabile del mancato successo della 'congiura del Bearne' e che l'affermazione fatta da don

²³ *Ibidem*, p. 50. In realtà era ingiusto ritenere responsabile il principe, che era stato informato della congiura dalla regina solo a decisione già presa. Don Carlo era solo colpevole di aver affermato, in presenza di don Giovanni e della Principessa Eboli, che « il puniroit quelque jour cruellement ceux qui donnoient au Roi de si lâches conseils » (*ibidem*, p. 51). Saint-Réal mette in bocca al principe questa minaccia affermando di averla trovata nel libro di Mayerne.

²⁴ Il Duca d'Alba, con questo episodio, ebbe motivi sufficienti per desiderare la fine del principe; egli temeva infatti che l'inclinazione alla guerra di don Carlo avrebbe in futuro reso inconciliabile la sua presenza di 'ministro della guerra' con quella dell'erede di Carlo V e, da uomo ambizioso qual era, temeva la concorrenza di don Carlo. Tra i molti aneddoti che circolavano riguardo ai cattivi rapporti esistenti tra don Carlo e il Duca d'Alba, Saint-Réal sceglie di raccontare l'episodio occorso il giorno del giuramento del principe.

²⁵ *Ibidem*, pp. 59-60.

²⁶ Saint-Réal si sta qui quasi certamente riferendo a Pérez.

Carlo in sua presenza a questo proposito lasciava intravedere degli accordi sospetti tra lei e il principe. Filippo dapprima si dimostrò comprensivo nei confronti di moglie e figlio e « condamna entièrement de si faibles soupçons »²⁷, ma poi, insospettitosi, decise di farli tenere sotto controllo dalla Eboli.

Nel frattempo il Marchese di Berghen e il Barone di Montigni, deputati fiamminghi, erano giunti alla corte di Madrid per far presente a Filippo i cattivi servizi che Granvelle gli rendeva nelle Fiandre; l'intransigenza del cardinale stava infatti provocando moti di protesta e don Carlo, « de qui l'inclination naturelle pour la guerre, avoit été suspendue jusqu'alors par la violence de son amour, conçut une honte extrême à ce discours, de n'avoir rien fait pour la gloire »²⁸ decise di chiedere a Filippo di essere inviato a sedare la ribellione²⁹. Il padre non respinse la richiesta e gli promise che presto avrebbero raggiunto insieme le provincie fiamminghe.

Il re però, fingendosi malato, continuava a differire la partenza e questo irritò profondamente don Carlo che un giorno fece dell'incauta ironia sulle abitudini sedentarie del padre: « Il dit que Charles-Quint avoit assez voyagé pour lui, et pour le Roi son fils, et que le Roi se reposeroit pour lui et pour son père »³⁰. In seguito si spinse anche a comporre un racconto sarcasticamente intitolato *Los viages grandes y admirables del Rey Phelipe* in cui si narravano gli spostamenti del padre da Madrid all'Escorial, a Toledo e ad Aranjuez, ma, disgraziatamente, il libro gli fu sottratto dalla perfida Eboli che, dal canto suo, era ben contenta di aver trovato uno strumento tanto valido per arrecare danno al principe.

La stretta sorveglianza cui erano sottoposti don Carlo e Isabella impediva loro di avere contatti e i due innamorati decisero quindi di trovare un intermediario che li agevolasse almeno nello scambio delle notizie più importanti. La scelta di don Carlo cadde sullo zio don Giovanni, ma la

²⁷ *Ibidem*, p. 64.

²⁸ *Ibidem*, p. 69. Il corsivo è mio.

²⁹ Don Carlo esitò prima di richiedere al padre di affidargli questo incarico perché, per quanto fosse animato da nobili passioni politiche, nutriva un amore per Isabella tanto profondo da fargli paventare un allontanamento da lei. Alla fine però si risolse in tal senso pensando di poter liberare così l'amata dalle inquietudini che la occupavano da quando il suo amore si era fatto più esplicito. Filippo sembrò inizialmente favorevole a questo progetto, ma Ruy Gómez e Alba riuscirono a convincerlo del pericolo che comportava un possibile accordo tra i ribelli, la Francia e l'ambizioso don Carlo e cambiò allora idea.

³⁰ *Ibidem*, p. 75.

sospettosa Isabella gli preferì il più affidabile marchese di Posa³¹. La simpatia reciproca che il marchese e Isabella presero a dimostrare li rese sospetti ai cortigiani anche perché, consapevoli dell'innocenza dei loro sentimenti, essi non si preoccupavano di occultarli.

Il re si lasciò condizionare dalle dicerie che gli giungevano all'orecchio e giunse a dubitare della paternità della creatura che Isabella portava in grembo³². Il fatto che a un torneo indetto dal re il marchese di Posa combattesse con i colori della regina³³ confermò in Filippo il sospetto di un legame illecito tra i due; il re decise così la morte del confidente di don Carlo, che venne pugnalato in una strada di Madrid in circostanze misteriose.

Don Carlo e Isabella compresero chi era il mandante dell'omicidio, ma si sbagliarono nel supporre il motivo di tale provvedimento; non pensando che l'amico fosse stato ucciso perché sospettato di essere l'amante della regina, immaginarono che fosse stato punito per essere il loro confidente, e « ils se jugèrent perdus: ils crurent que le Roi, étant bien assuré qu'ils ne pouvoient échapper à sa vengeance, il avoit voulu la commencer par cet assassinat, afin de la leur faire sentir plus longtemps »³⁴.

Don Carlo ritenne allora prudente allontanarsi dalla corte e insistette nuovamente per essere mandato nelle Fiandre. Nonostante le molte perplessità che ormai nutriva al riguardo del figlio, Filippo decise che questa era una buona soluzione, ma Ruy Gómez, per l'ennesima volta, fece in modo di impedire che ciò avvenisse: mostrando al re il libello scritto da don Carlo e specificando che la lettura aveva suscitato l'ilarità della regina, il ministro ottenne il risultato sperato. Deciso a non inviare il figlio traditore nelle Fiandre, il re affidò quest'incarico al Duca d'Alba.

La necessità di allontanarsi da Madrid obbligava il principe a battere piste meno 'legali': dopo aver dotato il suo appartamento di sofisticati meccanismi di difesa³⁵, don Carlo iniziò a prendere accordi con i Fiam-

³¹ Saint-Réal offre del marchese questa descrizione: « Ce favori étoit le plus accompli de tous les jeunes Seigneurs qui avoient été élevés enfants d'honneur auprès des Princes. Quoiqu'il eût beaucoup de vivacité, c'étoit une de ces ames naturellement réglées, également de force et de modération » (*ibidem*, p. 80).

³² Saint-Réal, per quanto riguarda questo particolare, utilizza come fonte il libro storico di Mayerne; questo particolare viene anche riportato nel manoscritto del confessore della regina rinvenuto da Marañón di cui abbiamo già parlato.

³³ La fonte indicata è Mezeray (*ibidem*, p. 85).

³⁴ *Ibidem*, p. 88.

³⁵ I famosi congegni installati da De Foix di cui Saint-Réal ha notizia grazie a De Thou.

minghi. « Pendant que ce malheureux Prince hâtoit peut-être sa perte *par la seule opinion d'être perdu*, ses ennemis n'oublioient rien pour lui ôter toutes les voies de se remettre bien avec son pere »³⁶; e i cortigiani decisero di impedire al re di vedere la moglie che, grazie alla sua intelligenza e all'ascendente che aveva su Filippo, avrebbe potuto in qualche modo intralciare i loro piani³⁷.

La certezza dell'intervento del Sultano turco³⁸ al fianco dei ribelli rendeva ormai imminente la partenza del principe per le Fiandre, progetto che egli aveva sventatamente confidato allo zio don Giovanni. Una sera, a causa di un banale litigio, don Carlo rinfacciò allo zio di essere bastardo³⁹. Offeso da tale affermazione, dapprima don Giovanni si difese dicendo che comunque aveva avuto un padre migliore di quello di don Carlo e poi si vendicò del nipote informando il re del suo progetto di fuga.

La decisione di arrestare il principe fu presa e immediatamente messa in atto⁴⁰; tra i documenti che il re trovò nella camera di don Carlo vi erano le lettere dei ribelli e quella che Isabella aveva scritto al principe dopo la caduta da cavallo avvenuta ad Alcalá; quest'ultima sembrò a Filippo la lettera d'amore più appassionata che mai si fosse potuta scrivere⁴¹ e ciò accese ulteriormente la sua ira nei confronti dei due; Filippo pensò « qu'il étoit maître de ceux qui l'avoient offensé si cruellement; cette agréable

³⁶ *Ibidem*, p. 95. Il corsivo è mio. Saint-Réal giustifica il comportamento di don Carlo sostenendo che tutte le pericolose scelte che il principe stava facendo e che stavano causando la sua futura perdizione erano solo dovute a paura.

³⁷ Raccontarono al re che la regina soffriva di una strana malattia contagiosa che da alcuni anni colpiva la famiglia reale francese, costretta a volte a bagnarsi col sangue di bambini per scongiurare i pericoli di questa infermità (come abbiamo già visto, la malattia di Isabella era una forma di sifilide ereditaria). Le fonti per Saint-Réal sono i libri di Mayerne, Mezeray e il *Diogenes*, opere che davano una veste leggendaria alla malattia di cui soffrì la regina.

³⁸ Filippo II intraprese realmente una guerra contro il Sultano, ma la giustificazione che Saint-Réal dà a questo episodio è, come al solito, piuttosto fantasiosa. Sostiene infatti che il turco Selim decise di scendere in campo contro il re di Spagna poiché spinto a ciò da un ebreo portoghese, tal Juan Miquez, che aveva giurato di vendicarsi di Filippo dopo che questi lo aveva cacciato dai suoi territori, come confermano anche De Thou, Strada e altri (*ibidem*, pp. 99-102).

³⁹ La fonte citata dall'autore è Brantôme (*ibidem*, p. 104).

⁴⁰ La descrizione che Saint-Réal fa di questo momento corrisponde quasi interamente a quella riportata nel quarto paragrafo della Premessa a questo studio.

⁴¹ Saint-Réal cita come fonti Mathieu, De Thou, Mayerne e altri, ma si affretta come sempre a giustificare il comportamento della regina; dichiara infatti che Isabella aveva scritto una lettera dai toni così forti solo perché, certa della futura morte di don Carlo, pensava di regalargli un ultimo momento di gioia nella vita.

pensée fit succéder une *joie barbare* à la rage qu'il avoit dans l'âme, et elle changea son cuisant désespoir en une *tranquillité pleine d'horreur* »⁴².

Le disposizioni date dal re, oltre a contemplare l'uccisione di Berghes e Montigny, prevedevano che fosse istruito un processo contro don Carlo, compito che venne affidato all'Inquisizione; Filippo pensava infatti che solo l'accertamento di crimini religiosi poteva rendere giustificabile agli occhi del mondo il grave provvedimento da lui preso di incarcerare il principe ereditario.

Il tribunale, presieduto dal cardinale Espinosa, in base ai documenti del processo sostenuto a carico del principe di Viana per motivi analoghi⁴³, stabilì che don Carlo fosse condannato al carcere a vita. Ma questa decisione non lasciava tranquillo il Grande Inquisitore che « remontra au Roi, qu'il n'y avoit point de cage assez forte pour cete oiseau, et qu'il falloit bientôt s'en défaire, ou lui donner les champs »⁴⁴. A questo scopo, per un lungo periodo venne mescolato nelle vivande destinate a don Carlo un veleno, ma la robusta costituzione del principe e la sua giovane età resero inutile questo accorgimento. Allora si decise diversamente « et le malheureux Prince apprit qu'il pouvoit choisir le genre de sa mort »⁴⁵. Don Carlo si fece aprire le vene delle braccia e delle gambe e morì con il ritratto dell'amata tra le mani.

La regina, informata della morte e delle sue vere cause, si indignò a tal punto col marito da fare temere a Filippo la reazione negativa da parte della famiglia reale francese. Spaventato da tanta determinazione, Filippo ordinò alla duchessa d'Alba di somministrare a Isabella una medicina e

soit qu'il y eût eu quelque méprise dans la composition du breuvage, soit que l'émotion extraordinaire où la Reine étoit, et la violence qu'elle se fit pour le

⁴² *Ibidem*, p. 111. Il corsivo è mio. Questo episodio cambia sostanzialmente lo stato d'animo di Filippo. Il re fino a questo momento aveva dimostrato un certo equilibrio e, se era caduto nelle reti tesegli dai suoi cortigiani, ciò si doveva all'estrema abilità di questi ultimi più che alla mancanza da parte sua di spirito critico. Da adesso in avanti Filippo ci apparirà molto freddo e vendicativo, insomma più 'tiranno'.

⁴³ Carlos de Viana (1421-1461) alla morte della madre Blanca, avvenuta nel 1441, divenne erede del regno di Navarra e del ducato di Nemours; venne imprigionato e poi liberato dal padre, diventato re d'Aragona e di Sicilia, allorché i catalani tentarono di proclamarlo re.

⁴⁴ *Ibidem*, p. 118.

⁴⁵ *Ibidem*, p. 119. La fonte citata è Mathieu. Saint-Réal avverte di non prestar fede a tutti quegli scrittori spagnoli che s'adoperarono nel riferire le pazzie commesse da don Carlo nel periodo della prigione.

prendre, lui donnassent une malignité qu'il n'avait pas, elle expira le même jour, parmi de violentes douleurs, et après de grands vomissemens. Son enfant fut trouvé mort, et le crâne presque tout brûlé⁴⁶.

La tragedia non si conclude comunque con questo lutto e « la fortune fit une vengeance exemplaire de ces deux morts »⁴⁷.

La Eboli, divenuta finalmente l'amante del re, provocò la gelosia di Ruy Gómez che fu eliminato affinché non creasse ostacoli a questo rapporto; anche don Giovanni, che poteva screditare la Eboli raccontando della loro relazione sentimentale, fu ucciso: per convincere il re a prendere questa decisione contro il fratellastro, la Eboli mostrò a Filippo delle lettere del principe d'Orange in cui si dava per certo il progetto di matrimonio tra Elisabetta di Inghilterra e don Giovanni d'Austria. Poco tempo dopo si scoprì che le lettere erano state scritte dalla Eboli e il re, adiratosi, fece incarcerare sia la Eboli sia Pérez. Infine Filippo morì tormentato da un'ulcera⁴⁸.

Questa la conclusione dell'opera: « Ainsi furent expiées les morts à jamais déplorables d'un Prince magnanime, et de la plus belle et plus vertueuse Princesse qui fût jamais. C'est ainsi que leurs ombres infortunées furent enfin pleinement apaisées par les funestes destinées de tous les complices de leur trépas »⁴⁹.

Questo romanzo, che fu considerato a lungo una fonte storica autentica, venne accolto con entusiasmo dal pubblico e fu tradotto nel 1674 in inglese, nel 1680 in italiano⁵⁰, nel 1784 in tedesco e nel 1796 in spagnolo⁵¹.

⁴⁶ *Ibidem*, p. 127. Le fonti sono Mayerne e altri.

⁴⁷ *Ibidem*, p. 127.

⁴⁸ La morte che Saint-Réal attribuisce a Filippo ha un valore simbolico: è la logica conclusione di una vita di tormenti interiori, di azioni crudeli seguite da rimorsi.

⁴⁹ *Ibidem*, p. 130.

⁵⁰ Levi suppone che la *Relazione tragica sì, ma veridica di Don Carlos, sacrificato*, Catania (*sic*), Federico Barbo, 1680 sia la prima traduzione italiana dell'opera di Saint-Réal (E. Levi, op. cit., p. 239 nota 2) All'Archivio Storico di Milano si conserva un'opera anonima intitolata *Relazione tragica sì mà Veridica di Don Carlos Prencipe delle Spagne, sacrificato da Filippo II, suo Padre, all'odio inestinguibile dell'Inquisizione*, Colonia, Appresso Friderico Barbo, 1680. Si tratta effettivamente di una traduzione abbastanza fedele del romanzo di Saint-Réal da cui si discosta solo per l'aggiunta finale di considerazioni di tipo politico. Il traduttore, dopo aver narrato delle morti che seguirono quelle di don Carlo e di Isabella, prosegue nel racconto e afferma: « Non venne spenta quell'ira giusta, che ne concepì il Cielo, perché d'indi in poi sembra, che dilatata si sia contro la stessa Monarchia » (Anonimo, *Relazione tragica...*, cit. p. 177) come dimostravano le sciagure di cui la casa reale spagnola era stata vittima. Vengono poi citati alcuni episodi tra i quali quelli riguardanti la guerra con l'Olanda e la ribellione napoletana capeggiata da Masaniello durante il regno di Filippo IV.

Per quanto riguarda l'utilizzo delle fonti, Dulong afferma: « Il prend dans les textes, à droite et à gauche, non ce qui lui paraît plus vrai, mais ce qui s'adapte le mieux à son plan, ce qui lui permettra le mieux de rehausser l'intérêt de sa narration par des épisodes piquants. En un mot, *il n'a cure de la vérité historique et ne cherche que l'intérêt romanesque* »⁵².

Come si è visto, la prima opera che parlava degli amori tra don Carlo e la regina era il *Diogenes*, ma solo col romanzo di Saint-Réal il fidanzamento iniziale assunse un ruolo fondamentale nello sviluppo drammatico della vicenda; con acume Lieder osserva: « St. Réal was very clever to see that the love of Carlos for his stepmother and former fiancée, whether historically true or not, would appeal to popular fancy, and this element in the story he emphasized again and again »⁵³.

Si può infatti affermare che gran parte dell'azione ruoti intorno a questa circostanza; la caratterizzazione stessa dei personaggi di don Carlo e Isabella, della quale sempre viene sottolineata l'ingenua innocenza, risente di ciò ed è solo l'esistenza di un fidanzamento precedente a giustificare il loro rapporto agli occhi del lettore.

La Frenzel, dopo aver individuato anche altre tematiche minori, definisce l'opera « un drama pasional, en el que se agrupan como motivos marginales la intriga de la amante abandonada o rechazada, la fidelidad de un amigo, la rivalidad política, la conspiración tiránica y la intervención del poder eclesiástico »⁵⁴.

⁵¹ Maurenbrecher afferma: « Hoy mismo, el investigador tropieza frecuentemente en las bibliotecas de España, – hablo por propia experiencia – con manuscritos cuidadosamente conservados que se le ofrecen como la más autentica relación de la muerte de Don Carlos; ábrelos con impaciencia y quédase sorprendido al encontrarse con una simple copia, traducción o refundición de la novela de St. Real » (G. Maurenbrecher, op. cit., p. 198). A conferma di tale considerazione va fatto presente che nella Biblioteca Nacional de Madrid viene conservato il legato di manoscritti, il numero 10817¹⁰, del secolo XVIII (*Vida del príncipe don Carlos, hijo de Felipe II con algunos otros particulares*), contenente traduzioni e rifacimenti del romanzo di Saint-Réal.

⁵² G. Dulong, *L'Abbé de Saint-Réal*, Paris, 1921, p. 128. Il corsivo è mio. Le fonti sono sostanzialmente l'*Apologia*, il *Diogenes*, le opere francesi citate nel capitolo precedente e Cabrera de Córdoba. La Alonso afferma: « *El Don Carlos* de Saint-Réal es a modo de esa gran estación ferroviaria a la que llegan, como en un nudo, las vías diversas, para salir transformadas hacia a otros caminos » (M. R. Alonso, op. cit., p. 49).

⁵³ F. Lieder, op. cit., p. 11. La Frenzel conferma questa interpretazione: « La novela está montada *totalmente* sobre el amor sentimental del príncipe que sufre por la pérdida de la prometida [...] y los celos del cruel monarca y padre despiadado » (E. Frenzel, op. cit., p. 181). Il corsivo è mio.

⁵⁴ E. Frenzel, op. cit., p. 181.

Nonostante la complessità e l'ampiezza degli argomenti toccati, Saint-Réal riesce a sviluppare la narrazione con quel senso della proporzione e della misura che danno all'opera un ritmo apprezzabile. Lo stile è piano, senza brusche soluzioni di continuità e scorrevole, abbastanza lontano dal gusto del barocco per la ricerca dell'effetto.

Saint-Réal è un filosofo moralista e pessimista e nella sua ottica non vi è nulla che la ragione e l'indagine psicologica non possano spiegare: le situazioni non si creano casualmente, ma sono l'espressione della volontà dell'uomo che agisce e interviene in prima persona sugli eventi⁵⁵. Saint-Réal è estremamente coerente nell'applicare questo principio teorico allo sviluppo della trama del romanzo; lo scrittore chiarisce sempre con precisione gli obiettivi e le ragioni di ogni comportamento e non vi è quasi mai un gesto o una azione da parte dei personaggi che risulti al lettore ingiustificata. Anche i frequenti *excursus* storici che a prima vista sembrerebbero rompere il filo della narrazione non si rivelano mai accessori: ogni dettaglio dà il suo contributo alla spiegazione dell'avvenimento che lo segue.

I personaggi, spesso appena abbozzati, danno un'impressione di completezza e frequentemente Saint-Réal, con solo poche righe di descrizione, riesce a rendere le loro azioni credibili e coerenti con la loro psicologia. La lussuria e l'ambizione della Eboli si intrecciano con la passionalità di don Giovanni d'Austria; il desiderio di potere di Alba e Ruy Gómez con il desiderio di vendetta di Espinosa e con la gelosia di Filippo: appaiono dunque logiche e consequenziali le morti di don Carlo, di Isabella e di Posa, unici personaggi della vicenda non succubi del desiderio di nuocere.

Per armonizzare tra loro le diverse personalità del romanzo, Saint-Réal ha attinto alle fonti della tradizione leggendaria, rappresentando sia il punto di confluenza di indirizzi antecedenti, sia uno snodo fondamentale per tutte le successive elaborazioni del tema.

Con quest'opera, che si pone in una zona di confine tra la storia e la letteratura, la *leyenda negra* si consoliderà definitivamente attraverso le immagini di queste due vittime: quasi tutte le opere successive daranno per scontate le circostanze del dramma che Saint-Réal così dettagliatamente illustra. Vi saranno sì variazioni sul tema, ampliamenti di motivi parti-

⁵⁵ Nel caso del romanzo di don Carlo il motore principale dell'azione sono le volontà maligne dell'uomo, il suo egoismo, l'interesse e il freddo calcolo applicati per la soddisfazione di necessità volgari.

colari, espressione di punti di vista differenti, ma il contenuto centrale del dramma non cambierà più. La *leyenda negra* troverà nuovi interpreti, ma tutti dovranno un tributo a colui che seppe rivitalizzarla.

II.2. IL *DON CARLOS* DI OTWAY.

Nel 1676 venne rappresentato a Londra il *Don Carlos, Prince of Spain*⁵⁶ di Thomas Otway, tragedia che può essere considerata « the first English treatment of the story as found in St. Real »⁵⁷. L'opera dell'abate savoiano, pubblicata nel 1672 e tradotta in inglese per la prima volta nel 1674, fu infatti il punto di riferimento costante per il drammaturgo inglese che, probabilmente, poté anche conoscere direttamente Saint-Réal nel salotto di Ortensia Mancini.

Ai fini di una miglior comprensione del testo, ricordiamo che nella seconda metà del '600 si assisteva in Inghilterra a una fiorente ripresa dell'attività teatrale favorita dalla Restaurazione, avvenuta nel 1660, della monarchia Stuart. Gli autori scrivevano « for a public that had been starved of theatrical entertainment during the Puritan régime »⁵⁸ e questo influiva notevolmente sulle caratteristiche formali e ideologiche della produzione drammaturgica del periodo.

Già prima della chiusura dei teatri effettuata dai Puritani si poteva scorgere nella letteratura una propensione per temi poco gravi e una tendenza alla levità e alla sensualità che riapparvero poi durante la Restaurazione. A questo orientamento diedero il loro contributo gli autori francesi che da una parte proponevano un maggior rigore formale e linguistico, in opposizione alla libertà tipica della letteratura elisabettiana, e dall'altra

⁵⁶ T. Otway, *Don Carlos Prince of Spain*, « Four Plays of Thomas Otway », London, T. Fischer Unwin, s.d., pp. 1-84. La versione italiana a cui si fa riferimento è la seguente: *Don Carlos, Principe di Spagna*, in *Teatro inglese* Milano, Nuova Accademia Editrice, 1961, volume II, pp. 393-447 (a cura di A. Obertello; tr. it. in prosa di C. Foligno). L'opera venne accolta con tale entusiasmo che alla prima rappresentazione avvenuta l'8 giugno 1676 nel teatro del duca di York in Dorset Garden seguirono le repliche per ben trentacinque giorni consecutivi.

⁵⁷ F. Lieder, op. cit., p. 14. Per le elaborazioni letterarie inglesi sul tema di don Carlo si rimanda a questo saggio. Beard riferisce a proposito di due opere inglesi riguardanti don Carlo: « Ho trovato un *Don Carlos*, tragedia, scritto da un primo ministro inglese... e un *Don Carlos* burlesco, dove la principessa d'Eboli fu interpretata da un uomo e Poza da una donna! » (H. R. Beard, op. cit., p. 59).

⁵⁸ H. R. Beard, op. cit., p. 60.

orientavano il gusto verso tematiche come l'intrigo amoroso, riprese poi nella fiorente produzione inglese di commedie.

Dell'influenza della Francia risentì anche il genere propriamente tragico che arrivò a identificarsi con l'*heroic drama*⁵⁹; paradigmi del genere furono le opere di Dryden in cui « he followed rather than formed the taste of his audiences, producing rhymed plays, in which incredibly noble heroes and heroines face incredibly difficult choices between her mutual love and the claims of honour, and the dialogue is conducted in a bodily rhetorical style »⁶⁰.

L'adesione a questa direttiva⁶¹ da parte di Otway è confermata dalla sue parole del Prologo al *Don Carlos*:

When first our author took this play in hand,
He doubted much, and long was at stand.
He knew the fame and memory of kings
Were to be treated of as sacred thins.
[...]
He found the fame of France and Spain at stake,
Therefore long paused, and feared which part to take;
Till his judgement safest understood,
To make them both heroic as he could⁶².

Costanti tematiche di questo genere teatrale sono dunque la grande enfasi data al valore, all'amore e alla bellezza e il visibile interesse per l'effettismo scenico spesso associato al tentativo di mitigare la catastrofe finale attraverso momenti di 'espiazione' collettiva, tratti presenti anche nel *Don Carlos* di Otway.

Dal punto di vista formale la tragedia inglese del Seicento utilizza prevalentemente gli *heroic couplets* (distico di pentametri giambici a rime bacciate), ma dopo il 1680 si ritorna all'uso del *blank verse*. Per un breve

⁵⁹ Daiches ricorda che « la restaurazione fu un'età antierica e forse proprio per questo motivo la sua concezione dell'eroismo fu così gonfia e artificiosa » (D. Daiches, *Storia della letteratura inglese*, Milano, Garzanti, 1982, vol. I, p. 619).

⁶⁰ *The Norton Anthology of English Literature*, New York-London, Norton & Company, 1979⁴, vol. I, p. 1745.

⁶¹ Va ricordato che l'opera più nota di Otway è *Venice Preserved*, la cui trama deriva dall'opera di Saint-Réal *Conjuration des Espagnols, contre la République de Venise*. D'Amico rileva in questa tragedia tratti già tipici dell'età borghese, che segnano una sorta di distacco dallo stereotipato dramma eroico (M. d'Amico, *Dieci secoli di teatro inglese*, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 1981).

⁶² T. Otway, *Prologue a Don Carlos Prince of Spain*, cit., p. 6.

lasso di tempo i due metri coesistono e sarebbe proprio il *Don Carlos* di Otway a segnare questa saldatura⁶³.

Un ultimo aspetto dell'eredità letteraria francese da segnalare è l'adesione dell'autore, in questo senso discepolo di Racine, ai precetti classici delle unità teatrali. Il rispetto dell'unità di tempo obbligò l'autore a concludere nell'arco di un'unica giornata vicende sviluppatesi nel corso di dieci anni, dalle nozze di Isabella e Filippo alla morte del principe e della regina. Questa scelta non mancò di influire decisamente sul ritmo dell'opera: la necessaria concentrazione degli episodi fa sì che il primo atto, breve e denso di richiami ai presupposti della vicenda, metta lo spettatore in condizione di comprendere il dramma che si sviluppa negli atti successivi.

Le scene d'apertura si svolgono nel palazzo reale durante il matrimonio tra Isabella di Valois e Filippo II; don Carlo assiste suo malgrado alla cerimonia e la sua tristezza trova poi sfogo solo nel ricordo delle belle giornate d'amore passate con Isabella, sua ex-fidanzata, e in aspre parole di critica nei confronti del padre.

Filippo, consapevole dell'amore che legava la sua attuale moglie e il figlio, nota lo stato d'animo del principe e, ingelosito, ordina a Ruy Gómez di tenerlo sotto controllo. Il ministro, antico tutore del principe, secondo don Carlo è responsabile delle incomprensioni che ha con il padre Filippo. L'ansia di potere ha portato, infatti, Ruy Gómez a progettare la rovina del principe fomentando la gelosia del re. A tale azione lo spinge anche la malvagità e l'ambizione di sua moglie che, lungi dall'amarlo, « Prepared myself to meet a monarch's arms »⁶⁴.

Il rapporto amoroso che la Eboli si era prefissata di raggiungere con don Giovanni d'Austria si concreta nel secondo atto⁶⁵ dopo un monologo

⁶³ Come ricorda Daiches, « il distico eroico fornì una forma metrica che consentì di fondere la magniloquenza con la levigatezza; esso rappresentò dunque proprio lo strumento ideale per presentare personaggi le cui passioni erano al tempo stesso eccezionali e convenzionali » (D. Daiches, op. cit., p. 620). Obertello ricorda che il *Don Carlos* di Otway « si pone all'apice di un processo evolutivo verso un eloquio meno esterno e rigido e meno esclusivamente sonoro. [...] Sotto l'impaccio schematico del distico a rime chiuse circola un discorso che tende a rompere i limiti » (A. Obertello, op. cit., p. 383).

⁶⁴ T. Otway, op. cit., p. 16.

⁶⁵ Tutto il secondo atto si svolge nell'aranceto, spazio narrativo già presente in Saint-Réal.

di quest'ultimo⁶⁶. La donna, per civetteria e per ottenere promesse di fedeltà, invita don Giovanni a riflettere sulla sua posizione di moglie e afferma:

But can so poor
A thought possess your breast, to think that I
Will brand my name with *lust* and *infamy*?⁶⁷

confermando così al pubblico, con questa autodefinizione, la sua bassezza morale⁶⁸.

L'arrivo inaspettato di Ruy Gómez⁶⁹, che interrompe così l'idillio, e la sua conversazione con la Eboli riportano alla trama principale; l'opera di diffamazione del principe e della regina compiuta dal ministro presso il re ha già incominciato a dare i suoi frutti e Filippo ha rifiutato di condividere con Isabella il letto nuziale. Pur essendo consapevole della debolezza intrinseca del suo atteggiamento, Filippo sembra non riuscire a controllare il suo stato emotivo e con queste parole si rivolge a Ruy Gómez, responsabile della sua disperazione:

What's all my glory, all my pomp? how poor
Is fading greatness! or how vain is power!
Where all the mighty conquests I have seen?
I, who o'er nations have victorious been,
Now cannot quell one little foe within.
Cursed jealousy, that poisons all love's sweets!
How heavy on my heart the invader sits!
O Gomez, thou hast given my mortal wound⁷⁰.

⁶⁶ Don Giovanni apre la scena con affermazioni filosofiche riguardo alla libertà e alla felicità dell'uomo e conclude, ricordando la memoria del padre Carlo V: « No; though his diadem another wear, / At least to all his pleasures I'll be heir » (*ibidem*, p. 17). Don Giovanni non si smentisce e rivela durante l'incontro con la Eboli le doti di libertino che hanno permesso di paragonarlo al leggendario don Juan Tenorio.

⁶⁷ *Ibidem*, p. 18. Il corsivo è mio.

⁶⁸ Ottenuta la desiderata promessa d'amore da don Giovanni, la Principessa d'Eboli svela poi la sua autentica natura machiavellica commentando in disparte: « Ere I am his, I'll make him surely mine; / Draw him by subtle baits into the trap, / Till he's too far got in to make escape; / About him swiftly the soft snare I'll cast, / And when I have him there, I'll hold him fast » (*ibidem*, p. 20).

⁶⁹ Il vecchio ministro afferma grottescamente: « How happy am I in a faithful wife! / O thou most precious blessing of my life! » (*ibidem*, p. 20).

⁷⁰ *Ibidem*, p. 21.

Al successivo colloquio tra i due uomini partecipa anche Posa, il saggio confidente del principe che già precedentemente aveva consigliato a don Carlo diplomazia e prudenza. Mentre Ruy Gómez insiste nel suo tentativo di convincere il re del disonesto atteggiamento di don Carlo, Posa s'adopera invece per difenderne l'integrità morale⁷¹, ma Filippo, lacerato e incapace di riflettere in termini razionali, si lascia sviare da Ruy Gómez e arriva a sentenziare:

Think not to blind me with dark ironies,
The truth disguised in obscure contraries.
No, I will trace his windings, all her dark
And subtlest paths, each little action mark;
If she prove false, as yet I fear, she dies⁷².

Al sopraggiungere nell'aranceto della regina accompagnata dalla fida Enrichetta, il re si allontana con fare sprezzante. Umiliata dai sospetti e dagli affronti pubblici di Filippo, Isabella inizia a recriminare sul crudele destino che, per « interest and safety of the state »⁷³, l'ha data in sposa a un vecchio il cui calore è simile a quello di un fuoco spento.

Don Carlo giunge a consolarla e qui si inserisce una scena d'amore tra il principe e Isabella paragonabile a quella che già avevamo visto svolgersi in circostanze simili nella narrazione di Saint-Réal. Il dialogo tra i due giovani, l'uno consumato dalla passione e l'altra fermamente determinata a tener fede ai doveri di sposa, è pieno di trasporto. Don Carlo, che si è dichiarato pronto ad amarla anche senza essere ricambiato, è invitato da Isabella a mantenere casto il desiderio affinché sia possibile la loro congiunzione nei cieli, là dove « we shall come all soul, all love »⁷⁴. Ma rinunciare all'amata per don Carlo è estremamente difficile, come rivela al marchese di Posa, che cerca di incoraggiarlo:

Marquis of Posa:

No longer let the tyrant love invade;
The brave may by themselves be happy made.
You to your father now must all resign.

⁷¹ Posa così si rivolge al confuso re: « Sir, I am proud to think I know thy prince, / That he of virtue has too great a sense / To cherish but a thought beyond the bound / Of strictest duty » (*ibidem*, p. 22).

⁷² *Ibidem*, p. 22.

⁷³ *Ibidem*, p. 23.

⁷⁴ *Ibidem*, p. 26.

Don Carlos:

[...] Make myself happy! Bid the damned do so;
Who in sad flames must be for ever tossed,
Yet still in view of the loved Heaven they've lost⁷⁵.

Con questa drammatica similitudine si conclude l'atto.

Il terzo atto, che si svolge ancora interamente nell'aranceto, prende l'avvio con le considerazioni di don Giovanni riguardo alla natura dell'amore⁷⁶ e queste affermazioni introducono l'arrivo del re animato da ben altre convinzioni. Filippo, cui il perfido Ruy Gómez ha riferito con malizia l'incontro tra don Carlo e Isabella, è in balia di un delirio passionale; dapprima chiede a Gómez di occultargli la colpevolezza dei congiunti, ma poi dichiara di volere essere testimone oculare dell'*incest*⁷⁷.

Tentando ancora di dimostrare l'innocenza di Isabella e don Carlo, don Giovanni e Posa decidono di sfidare chiunque tenti di infamarli, ma la cieca gelosia di Filippo si è ormai completamente scatenata e a nulla vale il loro tentativo di screditare Ruy Gómez.

Quando Posa avverte il principe e la regina del pericolo che stanno correndo, Isabella, stupita e offesa, esclama:

I thought my virtue he had better known.
[...]
Perhaps his tyranny is his delight;
And to such height his cruelty is grown,
He'd exercise it on his queen and son⁷⁸.

Il suo generoso intervento è fatale a Posa: dopo averlo visto a colloquio con la regina, il re e Ruy Gómez decretano la sua fine⁷⁹ e dichiarano Isabella in arresto.

⁷⁵ *Ibidem*, p. 27.

⁷⁶ « How vainly would dull moralist impose / Limits on love, whose nature brooks no laws? » (*ibidem*, p. 28) L'esordio del II atto era simile.

⁷⁷ *Ibidem*, p. 30. Sembra che tra il re e il confidente si sia ormai stabilito un morboso rapporto di 'vittima-carnefice'; precedentemente Filippo, quasi prevedendo la catastrofe finale, aveva infatti considerato tra sé e sé a proposito di Ruy Gómez: « But as a drowning wretch, just like to sink, / Seeing him that threw him in upon the brink, / At the third plunge lays hold upon his foe, / And tugs him down into destruction too » (*ibidem*, p. 29).

⁷⁸ *Ibidem*, p. 34.

⁷⁹ Filippo interpreta così questa scoperta: « Why, he's the very bawd to all their sin; / And to disguise it puts on friendship's mask: / But his despatch, Ruy-Gomez, is thy task » (*ibidem*, p. 35).

Questa decisione scatena le proteste di don Giovanni e don Carlo⁸⁰ nonché le suppliche di Enrichetta. Infine il principe così ammonisce Filippo:

A banquet then of blood since you design,
 Yet you may satisfy yourself with mine,
 I love the queen, I have confessed, 'tis true:
 Proud too to think I love her more than you;
 Though she, by Heaven, is clear; – but I indeed
 Have been unjust, and do deserve to bleed⁸¹.

Don Carlo riesce convincente; e così, nel giro di poche battute, il re che aveva chiamato Isabella 'spregevole donna infedele' si convince dell'innocenza della moglie e dichiara di amarla: la vita dei due giovani è momentaneamente salva, ma il principe viene bandito dalla corte.

Durante il commovente commiato⁸² don Carlo viene esortato da Isabella a non disperare e ad amare la vita; anche se lontani, potranno sempre ricordare l'amore che li lega. Come il secondo atto anche questo si conclude con una professione d'amore dello sconsolato principe costretto all'esilio⁸³.

Nell'atto quarto il principe, consapevole dei suoi nobili natali, dichiara di non poter subire la vita grigia e disperata che gli è stata imposta; per questo ha deciso di cercare una fine gloriosa alleandosi ai fiamminghi e alla loro giusta causa. Consegnando a Posa, affinché le spedisca, le lettere destinate ai Principi ribelli il principe dichiara:

I am a prince, have had a crown in view,
 And cannot brook to lose the prospect now⁸⁴.

⁸⁰ Don Carlo, dopo aver appreso di essere anch'egli in stato d'arresto, accusa per la prima volta direttamente il padre di avergli tolto la felicità e proclama la sua innocenza: « Your heart with envious jealousy boils o'er, / 'Cause I can love no less, and you no more » (*ibidem*, p. 38).

⁸¹ *Ibidem*, p. 39.

⁸² La Eboli, alle cui cure è stata affidata la regina, mentre assiste a questa scena afferma tra sé con invidia, come se già stesse meditando sul successivo tentativo di adescare don Carlo: « In such a lover how might I be blest! / Oh! were I of that noble heart possessed, / How soft, how easy would I make his bands! » (*ibidem*, p. 42).

⁸³ *Don Carlos*: « Thus long I've wandered in love's crooked way, / By hope's deluded meteor led astray; / For, ere I've half the dangerous desert crossed, / The glimmering light's gone out, and I am lost » (*ibidem*, p. 44).

⁸⁴ *Ibidem*, p. 46.

Tuttavia altri intrighi lo trattengono ancora a corte; durante la scena seguente, infatti, la Eboli, già stanca di don Giovanni (che probabilmente inizia a interessarsi di Enrichetta), avvicina il principe per confidargli la sua tristezza di donna innamorata non ricambiata, ma don Carlo, pur ascoltando gentilmente, non si dimostra interessato alla conversazione. Quando scopre di essere l'oggetto di tali attenzioni (la donna per rivelargli l'identità dell'amato gli ha mostrato un ritratto che lo raffigura) si incolerisce comprendendo che a Isabella è stata rubata « the only relic »⁸⁵ del suo amore.

La furiosa reazione del principe e la violenza dello scorno subito portano la Eboli a meditare la vendetta⁸⁶ e poco dopo la donna comincia a mettere in atto la trama diabolica concepita per portare alla rovina il principe. L'abile duchessa propone a don Carlo di rivedere per l'ultima volta la regina, nonostante ciò sia stato proibito da Filippo in modo esplicito. Secondo il suo piano, il marito dovrà fare in modo che Filippo assista all'incontro tra i due amanti.

La Eboli ha successo nel convincere la regina della necessità di rivedere don Carlo; solo essa può infatti distoglierlo dal folle piano di recarsi nelle Fiandre, decisione per cui è già stato nuovamente dichiarato in arresto: un fine così lodevole può permetterle di trasgredire l'ordine del re. Isabella acconsente e durante l'incontro convince don Carlo a chiedere il perdono del padre. Ma niente ora potrebbe fermare l'ira di Filippo: oltre a essere stato informato da Ruy Gómez circa il colloquio dei due, il re è venuto in possesso delle lettere scritte da don Carlo ai fiamminghi, derubate a Poşa, pugnalato a morte da Ruy Gómez.

Il sovrano e il suo ministro si dirigono verso l'appartamento di Isabella per cogliere in flagrante la regina e il principe, ma prima che ciò avvenga sorprendono abbracciati la Eboli e don Giovanni; Ruy Gómez, accorgendosi di essere stato beffato, commenta amaramente: « Whilst I was busy grown / In others' ruins, here I've met my own »⁸⁷. Un altro dramma originato dalla gelosia ha preso così il suo avvio.

⁸⁵ *Ibidem*, p. 48.

⁸⁶ *Dutchess of Eboli*: « Neglected! Scorned by father and by son! / What a malicious course my stars have run! / But since I meet with such unlucky fate / In love, I'll try how I can thrive in hate: / My own dull husband may assist in that » (*ibidem*, p. 48). Il corsivo è mio.

⁸⁷ *Ibidem*, p. 60.

Padre e figlio sono nuovamente a confronto: don Carlo prega il re di non versare il sangue del suo sangue, ma riceve la celebre risposta⁸⁸:

Yes, when my blood grows tainted, I ne'er doubt
But for my health 'tis good to let it out⁸⁹.

Don Carlo tenta di spiegare al padre che la sua decisione di recarsi nelle Fiandre era dettata solo dal desiderio di compiere azioni grandi per riguadagnarsi la sua stima dimostrandosi a lui fedele, ma nemmeno queste parole placano l'ira di Filippo. E neanche l'abituale intervento di Enrichetta e le preghiere della regina, insultata ripetutamente dal marito, mutano il suo animo. Ormai esasperata, Isabella non oppone più resistenza al corso degli eventi e dà libero sfogo al suo disprezzo per il re. Questa lunghissima scena, si conclude con l'abbraccio tra i due giovani ormai rassegnati a morire.

Il re decide di far imprigionare don Carlo e di somministrare a Isabella un veleno che le lasci però il tempo di assistere alla fine dell'amato. Le parole di Filippo che chiudono l'atto tuttavia non esprimono soddisfazione, bensì profonda amarezza:

Now, Gomez, ply my rage and keep it hot:
O'er love and nature I've the conquest got.
[...]
But, oh! what ease can I expect to get,
When I must purchase at so dear a rate?⁹⁰

Il quinto atto si apre con un soliloquio del re tormentato dai rimorsi e desideroso di pace. Don Giovanni tenta con saggezza di farlo riflettere:

Why would you cut a sure succession off,
At which your friends must grieve, and foes will laugh;
[...]
Did you e'er love, or have you ever known
The mighty value of so brave a son?⁹¹

⁸⁸ Ritorna in Cabrera de Córdoba, Porreño, Mezeray, Saint-Réal, Campistron e Nuñez de Arce.

⁸⁹ *Ibidem*, p. 60.

⁹⁰ *Ibidem*, p. 67.

⁹¹ *Ibidem*, p. 71.

e, quasi preparandolo alla verità che di lì a poco Filippo dovrà scoprire, lo accusa di essere schiavo dei vassalli più vili.

Filippo, sordo anche all'ultimo tentativo di Isabella, ormai morente, di convincerlo della propria fedeltà coniugale, deve aspettare la confessione della Eboli, trafitta a morte dal marito, per rendersi conto dei suoi errori⁹².

Ormai non si possono impedire né la morte imminente della regina, né quella di don Carlo che si è svenato in un bagno precedentemente avvelenato da Ruy Gómez. A Filippo non resta che chiedere il perdono delle vittime; con la serenità di coloro che si dispongono a congiungersi eternamente nei cieli, don Carlo e Isabella glielo accordano augurandogli pace eterna. Al cospetto dei cadaveri, il re dà a don Giovanni un consiglio che riassume l'essenza del dramma:

But, above all, beware of jealousy;
It was the dreadful curse that ruined me⁹³.

La trama ora esposta giustifica chiaramente la definizione che Beard dà dell'opera: « An erotic tragedy of domestic intrigue »⁹⁴; condivide questa affermazione anche la Alonso: « Se trata de un drama en el que juegan las pasiones y la maldad, sin que para nada aparezca la Inquisición, los medios religiosos, ni apenas los políticos »⁹⁵. Come abbiamo rilevato, i

⁹² *Dutchess of Eboli*: « Do what you can to save that precious life; / Try every art that may her death prevent: / You are abused, and she is innocent. / When I perceived my hopes of you were vain, / Led by my lust, I practised all my charms / To gain the prince, Don Carlos, to my arms; / But, there too crossed, I did the purpose change, / And pride made him my engine for revenge; / (To Rui-Gomez) Taught him to raise your growing jealousy. / Then my wild passion at this prince did fly, / (To Don John) And that was done for which I now must die » (*ibidem*, p. 75). Nonostante la chiara accusa della moglie morente in cerca di perdono, Gómez tenta ugualmente di farla franca dichiarandosi innocente. Il re però, pronto a tutto pur di far luce sulla verità, lo farà torturare e infine gli darà egli stesso la morte.

⁹³ *Ibidem*, p. 83.

⁹⁴ H. R. Beard, op. cit., p. 61. Precedentemente l'autore affermava che Thomas Otway « was interested in the *galante* rather than the *historique* aspect of St. Real's *nouvelle* ».

⁹⁵ M. R. Alonso, op. cit., p. 51. Va ricordato che le lettere ai ribelli fiamminghi hanno un'importanza relativa: il dramma si era già scatenato e questo episodio è servito solo ad aumentare l'ira di Filippo. Anche la spiegazione che don Carlo dà al padre riguardo al suo progetto di fuga rivela chiaramente che l'abbracciare la causa politica dei Paesi Bassi era solo un tentativo di dare una soluzione a problemi di origine sentimentale.

motivi di contrasto tra padre e figlio sono stati ridotti e semplificati rispetto a quelli esposti nel romanzo di Saint-Réal, fonte di questa tragedia. Tale scelta porta con sé alcune conseguenze interessanti. Tenendo come punto di riferimento Saint-Réal, va innanzitutto notato che nel *Don Carlos* di Otway viene eliminata una serie di episodi (quelli di stampo più politico) e di personaggi (quali il Duca d'Alba e Pérez) che risulterebbero solo accessori.

Anche il tratteggio dei caratteri principali sottostà a criteri differenti: l'obiettivo è infatti rappresentare uno scontro di passioni, dove ogni personaggio si qualifica come esponente di un certo atteggiamento emotivo. L'esempio di Filippo, che rappresenta fundamentalmente la gelosia e la tirannia, e quello di Ruy Gómez, che impersona la fredda spietatezza e la mancanza di scrupoli, valgono a dimostrare che questa 'concentrazione' dei tratti psicologici risponde a una specifica esigenza di movimento drammatico⁹⁶.

Questa considerazione è estensibile alle altre figure: tutti i personaggi appaiono un po' 'monolitici' e contribuiscono allo svolgimento del dramma grazie a una loro precisa caratteristica. Alcuni influiscono direttamente sull'azione (vedi ad esempio la lussuriosa e ambiziosa Eboli che è la mente di tutti gli intrighi) mentre altri, come Enrichetta e Posa, condividendo il ruolo di 'vittime innocenti' ricoperto principalmente da don Carlo e Isabella, costituiscono un contrasto positivo e accentuano la tragicità della situazione.

È opportuno sottolineare quest'ultimo aspetto della tragedia perché il messaggio morale dell'opera poggia proprio sulla rappresentazione della catastrofe che deriva dalla condanna di don Carlo e Isabella, martiri della malvagità e della tirannia. Non è infatti solo la psicologia dei personaggi citati e dei loro antagonisti a esprimere questo contenuto, ma sono anche le dinamiche interne agli avvenimenti ad accentuare questa tematica. Nell'atto III, ad esempio, con il riconoscimento dell'innocenza degli accusati, si assiste a un'apparente tregua nel dramma, ma questa pausa agisce come elemento catalizzatore degli avvenimenti successivi: il dramma che segue è potenziato, i provvedimenti presi appaiono ancora più crudeli e ingiusti e i condannati si ergono sul male ancora più leali e virtuosi.

⁹⁶ Il parallelismo che si può stabilire tra gli 'anziani' della tragedia, entrambi accecati dalla gelosia, è un esempio della logica interna che regge la struttura del dramma.

Non è casuale che proprio nelle ultime battute si accentuino quei richiami all'aldilà che permeano tutta l'opera dandole un alone che la differenzia dalle altre trattazioni: il dramma, acquistando una dimensione ultraterrena, diventa uno scontro tra buoni e cattivi; si assiste così alla vittoria finale dei primi che, a differenza dei malvagi cui si prospetta l'Inferno e la maledizione terrena, hanno saputo perdonare e pertanto verranno premiati con la felicità eterna.

Il messaggio dell'opera di Saint-Réal non era differente, ma la prospettiva ideologica sì. Non abbiamo qui la fredda rappresentazione del male, descritto con minuzia nel suo svolgersi e attuarsi, ma una tragedia che si risolve in una commozione collettiva d'ordine più trascendente; è necessario che muoiano colpevoli e innocenti perché la verità risplenda, e così, con i richiami alla giustizia divina, la tensione drammatica può comporsi⁹⁷.

L'innocenza delle vittime va sancita con la morte dei loro detrattori e anche la Eboli dovrà morire. La confessione chiarificatrice della donna va dunque oltre la mera necessità di rendere nota la verità e acquista quasi un valore simbolico.

Don Giovanni invece, per quanto colpevole con la Eboli, non viene punito perché il suo spessore morale è maggiore di quello della donna. Egli teorizza filosoficamente a proposito della libertà dell'amore sostenendo che non deve essere sottoposto ad altre leggi che a quelle della natura⁹⁸: Don Giovanni riesce sia a giustificare in parte il suo atteggiamento, sia a spezzare involontariamente una lancia in favore di don Carlo e Isabella; la sua figura è quindi sostanzialmente positiva anche perché « is not the dissembler that St. Real describes, who himself has designs upon the Queen, but a loyal friend to both King and Prince and an affectionate brother and uncle »⁹⁹.

Simile a quello descritto da Saint-Réal è invece il personaggio di Posa: nonostante nella versione francese il giovane sia ucciso poiché il geloso Filippo sospetta che abbia una relazione con la moglie Isabella (mentre

⁹⁷ Questo è il parere di Levi, che prosegue: « La tragedia doveva far brillare attraverso ogni episodio la purezza dell'amore di Isabella e di Don Carlos, farne spiccare il trionfo sul destino, le leggi e gli uomini, che volevano infrangerlo o renderlo colpevole » (E. Levi, op. cit., p. 284).

⁹⁸ *Ibidem*, p. 279. Levi rileva che questa teoria precorre « in maniera sorprendente la teoria delle *affinità elettive* di Goethe e l'anarchia sentimentale di Rousseau ».

⁹⁹ H. R. Beard, op. cit., p. 62.

qui viene assassinato per aver tentato di difendere l'onore di don Carlo e della regina), la caratteristica sostanziale che a quest'uomo aveva dato l'abate francese ritorna nella trattazione di Otway. Beard lo dimostra citando direttamente dallo stesso Saint-Réal: « As in St. Real's *Historical Relation* "although he had a great deal of vivacity, he was one of those naturally regular souls, equally *capable of force and moderation*" »¹⁰⁰. La Frenzel¹⁰¹ fa inoltre notare che nell'opera di Otway per la prima volta il marchese di Posa svolge chiaramente il ruolo di amico di don Carlo che tanta importanza avrà nel dramma di Schiller.

Una luce particolare, rispetto ai loro antecedenti in Saint-Réal, hanno anche i due protagonisti dell'amore proibito, don Carlo e Isabella. Quest'ultima ha perso la pacatezza e la mitezza che la caratterizzavano: qui la donna difende con aggressività la sua innocenza davanti al marito ed è spesso incapace di dominare la sua passione per don Carlo, nonché di mitigare i sentimenti di lui. E anche don Carlo, nutrendosi di un unico sentimento, risulta essere un personaggio privo di sfaccettature.

È vero che i termini della situazione sono cambiati rispetto al romanzo precedente – secondo Otway i due giovani si erano già amati e quindi sono legati da un affetto solido e tenace – ma, come rileva con enfasi Levi, « si direbbe che Otway nel fare ai suoi personaggi il dono di una così commovente intensità di sentimento, abbia voluto rifarsi con usura, togliendo loro in quello stesso momento l'intelligenza e la saggezza; e pare che accrescendo in essi le forze del sentimento vi abbia fatto inaridire del tutto quelle della mente »¹⁰².

La passione amorosa, per quanto sufficiente a creare un'atmosfera drammatica, non basta a scatenare la tragedia. Perché questo processo si inneschi sono necessarie altre forze che provochino eventi concreti: la cieca gelosia di Filippo e la necessità perversa di compiere il male dei coniugi Ruy Gómez e Principessa (qui erroneamente chiamata Duchessa) di Eboli permettono il passaggio dal dramma di don Carlo e Isabella, sostanzialmente 'intimo', a quello pubblico e collettivo.

Il vero protagonista della tragedia, come spesso accade nelle rielaborazioni letterarie di questa vicenda, è Filippo, vittima della sua illogica e indomabile gelosia ed esempio della facilità con cui una passione senza

¹⁰⁰ *Ibidem*, p. 61. Il corsivo è mio.

¹⁰¹ E. Frenzel, op. cit., p. 181.

¹⁰² E. Levi, op. cit., p. 289.

s bocchi può annidarsi nell'intimo di un uomo e travolgere eventi e destini¹⁰³.

La tendenza all'eccesso si nota anche nel gusto un po' macabro con cui Otway rappresenta la morte di molti personaggi; a questo proposito è stata rilevata una certa marca shakespeariana nella tragedia¹⁰⁴.

La tragedia di Otway rappresenta un momento fondamentale nell'evoluzione della *leyenda* di don Carlo; non solo è un originale e particolare rifacimento della storia narrata da Saint-Réal¹⁰⁵, ma è a sua volta fonte per le opere successive. Otway si libera da una serie di circostanze non funzionali alla tragedia, intesa come scontro irrazionale di passioni, e tale prospettiva viene parzialmente ripresa da Alfieri; l'aver ampliato ciò che Saint-Réal solo accennava (l'amicizia tra don Carlo e Posa, i tratti sensuali della Eboli) influirà invece in maniera profonda su Schiller, che approfondirà ulteriormente questi spunti fino a renderli centrali nella sua opera¹⁰⁶.

II.3. IL *FILIPPO* DI ALFIERI.

Nel 1783 Alfieri diede alle stampe il *Filippo*¹⁰⁷, tragedia a cui lavorò a lungo.

¹⁰³ Si può concludere che, se il dramma ha una sua persuasiva dinamica interna, ciò non sembra dovuto alla logicità dei personaggi: tutta l'azione trova coerenza e coesione proprio grazie alla sostanziale 'illogicità' che accomuna i caratteri. Tale è, per lo meno, la tesi di Obertello: « Tutto il dramma sembra un capriccio, un gioco, un tessuto di sentimenti odiosi e ammirandi, facili da conciliare in una improvvisa vittoria del bene, perché fortuiti, esterni, senza una radice. E per l'appunto ridicoli sembrano spesso questi personaggi, grotteschi, prosopopeici tanto da riuscire comici [...] Ma tali non parvero a quegli spettatori del secolo perché scambiavano la propria frivolezza sentimentale col sentimento eroico » (A. Obertello, op. cit., p. 386). Dissente parzialmente da questo giudizio Daiches: il critico sostiene che già nel XVII secolo questo genere di drammi suscitava commenti ironici (D. Daiches, op. cit., p. 619).

¹⁰⁴ In particolare, oltre alla gelosia di *Otello*, ritornano anche momenti filosofici dell'Edmondo di *Re Lear* e scene d'amore di *Romeo e Giulietta*. Nella sostanza la tragedia di Otway è forse accostabile anche a quella di Calderón de la Barca, *El mayor monstruo del mundo*, scritta nel 1634.

¹⁰⁵ Lieder rileva: « Otway was one of the few dramatists (Campistrion, nine years later, was another) who followed St. Real closely in the matter of the catastrophe; Carlos opens his veins in the bath. The Queen dies of poison. The King suffers from remorse » (F. Lieder, op. cit., p. 14).

¹⁰⁶ Per quanto riguarda l'influenza di Otway sull'opera di Verdi si rimanda al saggio di Beard citato.

¹⁰⁷ L'edizione cui rimandiamo: V. Alfieri, *Filippo*, in *Tragedie* (a cura di C. Jan-naco), Asti, Casa d'Alfieri, 1952.

Tra la messa in scena del *Don Carlos* di Otway e la pubblicazione della tragedia alfieriana trascorre un secolo circa. Alcune delle opere riguardanti il personaggio di don Carlo composte in quest'arco di tempo meritano di essere citate perché rappresentano fonti d'ispirazione cui l'autore italiano poteva attingere. Nel 1685 venne pubblicato a Parigi il dramma di Jean Galbert de Campistron, *Andronic*. Nel Prologo all'opera Campistron affermava che avrebbe desiderato mettere sulla scena i personaggi del romanzo di Saint-Réal, ma che questo gli era stato vietato e così « like Calderón and Racine, Campistron found it advisable to shift his scene from Spain (this time to Byzantium) and to give his characters non-Spanish names »¹⁰⁸. La trama coincide comunque piuttosto fedelmente con quella del romanzo storico a cui attinge¹⁰⁹.

Nel 1773 si pubblicò a Valencia l'opera di José de Cañizares, *El Príncipe Don Carlos*; si tratta di una *refundición*, scritta circa nel 1720, della *comedia* di Enciso in cui vengono introdotte alcune varianti, tra le quali la non trascurabile scelta di cambiare il finale: il principe non guarisce miracolosamente e non si redime, ma muore, elemento che avvicina maggiormente l'opera a quelle che stiamo analizzando e che anticipa l'imporsi in Spagna di una diversa tradizione storiografica e letteraria.

Per quanto riguarda la produzione italiana sono necessarie alcune considerazioni: già con la diffusione dell'opera di Leti si era aperto il campo a una valutazione degli avvenimenti riguardanti don Carlo diversa rispetto a quella tradizionalmente avallata dagli scritti italiani del secolo XVII. A ciò aveva contribuito anche la diffusione di altre opere quali la

¹⁰⁸ F. Lieder, op. cit., p. 15. È opportuno precisare a quali precedenti lo studioso qui si riferisce. Il primo è *La vida es sueño* di Pedro Calderón de la Barca, opera composta verso il 1630. Lieder, citandola, si rifà a un'ipotesi di Levi; lo studioso italiano suppone che Calderón avesse presente l'opera di Enciso *El príncipe Don Carlos* (scritta probabilmente tra il 1619 e il 1622) nel momento in cui compose il celebre dramma. Secondo Levi, che si occupa di rintracciare nel dramma calderoniano le costanti della vicenda di don Carlo, il fatto che l'azione di Calderón abbia luogo in Polonia e non in Spagna è giustificabile, dato che, all'epoca di Calderón, era praticamente proibito riferirsi a Filippo II in toni critici. La seconda opera cui Lieder fa riferimento è il *Mitbridate* di Jean Racine, tragedia pubblicata a Parigi nel 1673. Anche per questo dramma Levi (cfr. pp. 240-243) suggerisce l'inserimento nella linea della *leyenda* del principe don Carlo. Delle opere spagnole riguardanti il nostro argomento composte nel secolo XVII si è occupata Valentina Valentini nella sua tesi di laurea già citata alla nota 26 del capitolo I.II.

¹⁰⁹ Per maggiori notizie riguardanti il dramma in questione, si confronti E. Levi, op. cit., pp. 243-251, M. R. Alonso, op. cit., p. 49.

traduzione del romanzo di Saint-Réal e le compilazioni storiche di Mayerne e Mezeray. Inoltre il *Mitridate* di Racine era stato rifiuto in un omonimo melodramma da Apostolo Zeno, e l'*Andronico* di Campistron veniva rappresentato, sebbene in forma rimaneggiata¹¹⁰.

Ma la prima trattazione dell'argomento completamente italiana è la tragedia di Francesco Becattini, *Don Carlo principe di Spagna*, presentata nel 1773 a un concorso per opere drammatiche indetto dal Duca di Parma. La fonte dichiarata dall'autore è l'opera di Gregorio Leti: come in quest'ultima, protagonista del dramma è un Filippo che a lungo dubita se punire o meno il principe ribelle. Dopo una discussione con alcuni consiglieri che lo incoraggiano a essere clemente col figlio e altri che lo invitano a castigarlo, Filippo sottoscrive la sentenza di morte. Presto pentitosi di questa decisione il sovrano tenta il suicidio, ma i cortigiani glielo impediscono. Levi¹¹¹ ritiene l'opera di scarso valore: la consistenza dei personaggi sarebbe pressoché nulla e il loro tentativo di dimostrarsi eroici e virtuosi spesso ridicolo. Ciò nonostante lo studioso, rilevando somiglianze tra questo dramma e la tragedia dell'Alfieri, non esclude che quest'ultimo avesse letto l'opera di Becattini.

La composizione della tragedia fu per Alfieri compito molto laborioso: a un'iniziale stesura prosastica in francese nel 1775 dal titolo *Filippo il Secondo Tragedia* seguì un ripensamento; l'autore decise di eliminare ogni personaggio estraneo all'azione e così sparì la confidente di Isabella¹¹². Successivamente Alfieri ridusse la tragedia in prosa italiana e la intitolò *Filippo*, ma non soddisfatto del suo lavoro si accinse a una nuova redazione e versificò la tragedia in endecasillabi. Nel 1776 diede una seconda versificazione dell'opera tenendo come base la versione italiana in prosa, ma nemmeno questo tentativo soddisfece l'autore che tornò a rimaneggiarla nel 1780. Ad un ulteriore rifacimento del 1781 seguì la versione definitiva che fu pubblicata nel 1783.

Sulla linea già individuata in Otway, anche Alfieri riduce al minimo i motivi del dramma: il primo atto si apre, infatti, con un soliloquio della regina da cui si evince che il problema centrale della tragedia è l'amore:

¹¹⁰ Mi riferisco qui a una rappresentazione dell'opera avvenuta nel 1723 a Firenze, dal lieto, e non tragico, fine.

¹¹¹ E. Levi, op. cit., pp. 306-313.

¹¹² Chiamata Leonor e poi Elvira.

Isabella:

Consorte infida
Io di Filippo, di Filippo il figlio
Oso amar, io? ... Ma ch'il vede, e non l'ama?
Ardito umano cor, nobil fierezza,
Sublime ingegno, e in avvenenti spoglie
Bellissim'alma¹¹³.

Pur riuscendo a sfuggire a Carlo, la regina non può nascondere a se stessa la passione che nutre per lui.

Nella scena seconda, che dovrebbe essere l'equivalente di quella dell'aranceto sia in Saint-Réal sia in Otway, ha luogo il dialogo tra Isabella e Carlo. Addolorati per la triste sorte che li accomuna obbligandoli a vivere infelici alla corte di Spagna, i due, quasi involontariamente, arrivano a confessarsi il reciproco amore. Per piegarsi al destino loro imposto, entrambi avevano a lungo tentato di nascondere questo sentimento che Isabella rivela con pudore:

Carlo:

Speme ...
Che tu non m'odi.

Isabella:

Odiarti deggio, e il sai...
Se amarmi ardisci.

Carlo:

Odiami dunque; innanzi
Al tuo consorte accusami tu stessa...

Isabella:

Io proferir innanzi al re il tuo nome?

Carlo:

Sì reo m'hai tu?

Isabella:

Sei reo tu solo?...

Carlo:

In core
Dunque tu pure? ...

Isabella:

Ahi! che diss'io?... Me lassa!...
O troppo io dissi, o tu intendesti troppo¹¹⁴.

¹¹³ V. Alfieri, op. cit., I, vv. 2-5.

¹¹⁴ *Ibidem*, I, vv. 120-128.

Dopo che Carlo ha ripetutamente asserito di essere odiato dal padre, che ha già certamente giurato la sua morte, Isabella invita il principe ad allontanarsi dalla corte per sottrarsi alle ire di Filippo; l'unica prova d'amore che la regina chiede a Carlo è di vivere nel ricordo del suo amore¹¹⁵.

I protagonisti della quarta scena sono Carlo e Pérez, suo amico da sempre. Quest'ultimo ribadisce una tesi già di Isabella: responsabile dell'odio che il re nutre per il figlio è la folta schiera di adulatori che tenta di destare in lui sospetti sull'erede al trono¹¹⁶. L'atto si conclude con la promessa di amicizia reciproca di Carlo e Pérez.

Nel secondo atto appaiono per la prima volta Gomez e Filippo, di cui lo spettatore, grazie alle conversazioni dell'atto precedente, ha un'immagine negativa. L'impressione viene confermata dal comportamento del re che propone a Gómez un piano diabolico per verificare i sentimenti che la moglie nutre nei confronti del figlio. Il fedelissimo del re promette di obbedire, di tacere e di eseguire quanto gli viene ordinato:

Filippo:

Vien la Regina
Qui fra momenti; e favellare a lungo
Mi udrai con essa: ogni più picciol moto
Nel di lei volto osserva intanto e nota:
Affiggi in lei l'indagator tuo sguardo;
Quello, per cui nel più segreto petto
Del tuo re spesso anco i voler più ascosi
Legger sapesti, e tacendo eseguirli¹¹⁷.

Durante la conversazione che Filippo ha con Isabella, e che lo scaltro Gómez segue di nascosto, lo spettatore ha finalmente modo di conoscere le cause dell'odio di Filippo nei confronti del figlio, ma il susseguirsi di

¹¹⁵ *Ibidem*, I, vv. 161- 162. Isabella: « Vivi, io tel comando, vivi ». Queste parole sono simili a quelle pronunciate dall'Isabella di Otway nella medesima circostanza. Anche la battuta successiva di Carlo: « Me lasso!... Oh giorno!... Così mi lascia?... Oh barbara mia sorte! Felice io son, e misero, in un punto... » (*ibidem*, I, vv. 172-174) ricorda le parole pronunciate dal principe della tragedia di Otway a conclusione del II atto.

¹¹⁶ È importante sottolineare la muta presenza di questa « nemica corte » (*ibidem*, I, v. 27) spesso ricorrente all'interno del dramma. Alfieri nel corso della tragedia ci permette di conoscerne almeno due rappresentanti: Leonardo e Gómez.

¹¹⁷ *Ibidem*, II, vv. 15-22.

battute è tutt'altro che una chiara esposizione di fatti. Si tratta piuttosto di un subdolo interrogatorio in cui l'ingenuità e la curiosità della regina vengono abilmente eccitate affinché cada nel tranello e confermi a Filippo la fondatezza dei suoi sospetti su un rapporto illecito tra lei e Carlo.

Il pretesto della conversazione è la richiesta di Filippo a Isabella di un consiglio circa una situazione « ove frammista alla ragion di Stato / La ragion del mio sangue anco è pur tanto »¹¹⁸. Filippo, abile nell'interpretare con malizia ogni affermazione della moglie riguardo all'affetto che questa nutre per il figliastro, insinua che Carlo sarebbe responsabile di un gravissimo oltraggio nei suoi confronti e, calibrando attentamente ogni parola, induce Isabella a rivelarsi eccessivamente preoccupata¹¹⁹.

La colpa di Carlo sarebbe di essersi accordato coi ribelli fiamminghi, come le lettere intercettate da Filippo dimostrano in modo palese. Isabella, alla quale spetta di esprimere un giudizio, dapprima invita Filippo a mostrare comprensione verso il figlio cui non ha mai rivolto un segno d'affetto, e poi lo ammonisce a non dar credito alle voci dei perfidi cortigiani.

La risposta di Filippo alla preghiera della moglie è alquanto sibillina:

Filippo:

Assai più che nol pensi,
Chiara ogni cosa il tuo dir fammi... Ah! quasi
Innocente ei mi par, poiché innocente
Credi tu il prence¹²⁰.

Nella scena quarta avviene finalmente il confronto tra il re e il principe che chiede di che cosa sia ritenuto colpevole; il padre inizialmente lo rimprovera in termini abbastanza generici¹²¹ e poi lo accusa di aver dato udienza a un Fiammingo, pur sapendo che questi rappresentava i nemici della Spagna.

Carlo giustifica il suo comportamento affermando di aver provato pietà per i tormenti sopportati da questo popolo; per quanto ciò possa essere ritenuto un atteggiamento colpevole, il principe non accetta di es-

¹¹⁸ *Ibidem*, II, vv. 37-38. Parla Filippo.

¹¹⁹ *Filippo*: « Ma che? tu stessa / Pria di saperlo fremi?... Odilo, e fremi / Ben altramenti poi » (*ibidem*, II, vv. 74-76).

¹²⁰ *Ibidem*, II, vv. 162-165.

¹²¹ *Ibidem*, II, vv. 194-196. « Amor,... che poco / Hai per la patria tua, nulla pel padre; / E il troppo udir lusingatori astuti ».

sere chiamato traditore. Filippo comunque dice che lo perdona, perché tale è il volere della regina a cui egli deve quindi la salvezza. Poi con perfidia invita il figlio e la moglie a frequentarsi di più, nella speranza che essi scoprano il fianco alla vendetta che già sta meditando.

L'atto si chiude con i tre endecasillabi, celebri per il loro ritmo incalzante, scambiati da Filippo e Gómez:

Filippo: Udisti?
Gomez: Udii.
Filippo: Vedesti?
Gomez: Io vidi.
Filippo: Oh rabbia!
 Dunque il sospetto?..
Gomez: È ormai certezza
Filippo: E inulto
 Filippo è ancor?
Gomez: Pensa...
Filippo: Pensai. – Mi segui¹²².

L'atto terzo si apre con la raccomandazione di Carlo a Isabella di stare in guardia. Egli ha infatti notato nel padre un atteggiamento insolito che non sa spiegarsi e teme giustamente, con l'avvedutezza che manca all'ingenua Isabella, che si stia tramando qualcosa contro di loro. La regina riferisce a Carlo il contenuto del colloquio avuto col marito e capisce di essersi resa oltremodo sospetta avendolo difeso accuratamente¹²³. Avvedendosi dell'innocenza e dell'inesperienza dell'amata, Carlo tra sé e sé si rammarica ulteriormente del loro triste destino.

¹²² *Ibidem*, II, vv. 298-300.

¹²³ Isabella esagera le affermazioni d'affetto che il padre avrebbe pronunciato nei riguardi del figlio: « E or dianzi / Allor che appunto favellato ei t'ebbe / Teneramente di paterno amore / Pianse, e laudotti in faccia mia » (*ibidem*, III, vv. 26-30).

Nel frattempo Filippo ha riunito il Consiglio di Coscienza; i componenti dovranno indicargli quale atteggiamento prendere nei confronti del figlio che, a sua detta, non fa che ricambiare la dolcezza paterna con prove di empietà. Riferisce inoltre all'assemblea come Carlo abbia attentato alla sua vita, fortunatamente senza successo, e invita tutti i presenti a esprimersi.

Il primo a prendere la parola è Gómez: lo scaltro oratore finge rammarico nel riferire al re che è stata rinvenuta una lettera da cui si evince chiaramente che Carlo sta prendendo accordi coi Fiamminghi, i Francesi e i Navarrini. Il cortigiano conclude dicendo che a un padre è permesso perdonare un'offesa personale, ma non è invece concesso a un re di perdonare chi tradisca la patria.

Seguono le argomentazioni di Leonardo, rappresentante dell'occulto potere dell'Inquisizione; questi accusa in modo esplicito il principe di pratiche eretiche e la sentenza di morte, già proposta da Gómez, è da lui caldeggiata.

Infine viene data la parola a Pérez, che tenta di difendere l'amico. Cercando di dimostrare l'illogicità delle accuse, ricorda che se il principe fosse veramente determinato ad attentare alla vita del padre non avrebbe bisogno di partecipare alla ribellione coi Fiamminghi. Chiede inoltre che prima di venire giudicato il principe possa essere interrogato e invita Filippo a ascoltare le ragioni del cuore e non solo quelle della Ragion di Stato. Il re sembra tener conto delle sagge parole di Pérez, ma, messo nuovamente in guardia da Gómez, stabilisce che la grave decisione sarà presa da un Consiglio, formato anche da ecclesiastici, di cui egli non farà parte.

L'atmosfera inquietante di questa scena è preludio al dramma finale. L'atto si conclude con la messa in moto da parte di Filippo della sospirata vendetta: Pérez, qualificato come un traditore, sarà la prima vittima.

L'atto quarto si apre con un soliloquio di Carlo che attende Isabella nascosto in una sala buia; invece della regina giunge Filippo con una scorta armata. Spaventato, Carlo impugna la spada offrendo il pretesto a Filippo di farlo oggetto di una nuova accusa. Il principe, che ormai vede il suo destino chiaramente segnato, afferma:

Ad emendar tal onta
Che tardi or più? che non ti fai felice
Col versar tu del proprio figlio il sangue?¹²⁴

¹²⁴ *Ibidem*, IV, vv. 58-60.

Non disposto a confessare colpe che non ha commesso, Carlo è pronto ad affrontare la morte, unica soluzione che non comporterebbe la perdita dell'onore; questa forza interiore lo mette in grado di accusare apertamente il padre¹²⁵ provocando così la sua carcerazione. Filippo nota l'angoscia della moglie quando viene informata del provvedimento preso; Isabella si rende conto di essersi tradita e di aver involontariamente rivelato i sentimenti che nutre per Carlo.

Nella scena quinta si prepara la catastrofe; Gómez si reca dalla regina per informarla della sentenza di morte che il Consiglio ha emesso nei confronti di Carlo. Lo smarrimento e la disperazione che Isabella non riesce a celare spingono Gómez ad attuare il diabolico piano di fingersi alleato di Carlo. Dopo che Gómez ha avuto parole di profondo disprezzo per Filippo, l'ingenua Isabella, convinta della lealtà dell'odioso cortigiano, gli propone un pericolosissimo progetto che si rivelerà poi una trappola fatale:

Se il rimorso
Sincero è in te, giovar gli puoi non poco:
Sì, il puoi; né d'uopo t'è perder te stesso.
Sospetto al Re non sei: puoi, di nascosto,
Mezzi al fuggir prestargli: e chi scoprirti
Vorria? – Chi sa? fors'anco un di Filippo,
In sé tornando il generoso ardire
D'uom, che sua gloria a lui salvò col figlio,
Premiar potrebbe¹²⁶.

L'atto si chiude all'insegna del dubbio e della speranza.

Successivamente vediamo Carlo con Isabella che, grazie alla complicità di Gómez, è riuscita a introdursi nella cella. La regina gli riassume gli ultimi eventi e gli espone il suo piano. Carlo, più avvezzo alle macchinazioni di corte, la rimprovera:

Incauta! ahi troppo
Credula tu! che festi! ah! perché fede
Prestavi a tal pietà? Se il ver ti disse
Dell'empio re l'empissimo ministro,
Ei col ver t'ingannò¹²⁷.

¹²⁵ *Ibidem*, IV, vv. 96-98: « Tu m'odi; ecco il mio sol misfatto: / Sete hai di sangue; ecco ogni mia discolpa; / tuo dritto solo è l'assoluto regno ».

¹²⁶ *Ibidem*, IV, vv. 246-254.

¹²⁷ *Ibidem*, V, vv. 64-68.

Carlo ha compreso tutto dell'« intricato infame labirinto »¹²⁸ che il re ha abilmente tessuto intorno a loro e l'unica cosa che ormai gli preme è che Isabella fugga e si salvi. Ma il tempo non è sufficiente: entra Filippo nella cella e apostrofa duramente i due innamorati. Filippo rivela di essere da lungo tempo al corrente della passione che li unisce, ma specifica che non è la gelosia a spingerlo a condannarli; egli non ha mai amato la moglie ed è offeso non come marito, ma come re. Carlo tenta di preservare la donna dall'ira del tiranno affermando che Isabella non gli diede mai motivo di sperare in questo folle amore. Ma la regina, ormai consapevole della macchinazione di cui è vittima, ha un moto d'orgoglio e si difende con parole taglienti: il colpevole è Filippo che ha voluto separarli dopo averli uniti e se fino ad allora, consapevole della sua posizione, aveva tenuto nascosto l'amore per Carlo perché riteneva iniquo questo sentimento, ora, alla vista di un re tanto più iniquo, non ha più ragione di celarlo.

Dopo aver ricevuto davanti alla moglie e al figlio la notizia che Gómez ha eseguito il suo incarico e che Pérez sta morendo, Filippo offre ai due la scelta tra gli strumenti della propria morte. Carlo prende per sé il pugnale, ancora bagnato del sangue dell'amico, e riserva a Isabella la coppa col veleno.

Ma la crudeltà di Filippo non ha limiti; accorgendosi che Isabella pare sollevata all'idea di affrontare la morte, decide diversamente:

Da lui disgiunta,
Sì, tu vivrai; giorni vivrai di pianto:
Mi fia sollievo il tuo lungo dolore.
Quando poi, scevra dell'amor tuo infame,
Viver vorrai, darotti allora io morte¹²⁹.

Ma Isabella rapidamente si appropria del pugnale del marito e si uccide. Chiudono la tragedia queste parole di Filippo:

Scorre di sangue (e di qual sangue) un rio
Ecco, piena vendetta orrida ottengo...
Ma, felice son io?... – Gomez, si asconda
L'atroce caso a ogni uomo. – A me la fama,
A te, se il taci, salverai la vita¹³⁰.

¹²⁸ *Ibidem*, V, v. 92.

¹²⁹ *Ibidem*, V, vv. 278-282.

¹³⁰ *Ibidem*, V, vv. 279-283.

Individuare le fonti cui Alfieri attinse per la composizione del suo dramma non è semplice.

Il poeta ammise di aver letto il *Don Carlos* di Saint-Réal, ma secondo Levi « bisogna collocare nella catena uno o più anelli intermedi, e uno di essi è la tragedia *Andronic* di Jean Galbert de Campistron, la quale è pure ispirata dal romanzo di S. Réal »¹³¹. Le riduzioni apportate da Campistron alla trama di Saint-Réal vengono infatti riprese dall'Alfieri che, a sua volta, restringe ulteriormente il campo dell'azione: nella tragedia italiana il tema politico costituisce solo lo sfondo del dramma¹³².

Anche Racine, col già citato *Mithridate*, può essere stato un altro punto di riferimento per Alfieri, ma al di là di alcune coincidenze tematiche il maggior contributo che i drammaturghi francesi avrebbero dato alla tragedia alfieriana è la passionalità delle scene d'amore.

Se l'influenza di Otway e di Saint-Réal appare patente, più difficile è stabilire il grado di parentela esistente tra il *Filippo* e l'opera di Becattini. Il tratto comune più evidente – e che rappresenta una novità assoluta nella trattazione letteraria della tragedia del principe don Carlo – è la presenza in entrambi del Consiglio di Coscienza. Essendo l'opera di Becattini cronologicamente anteriore, si dovrebbe ipotizzare che Alfieri tragga da essa ispirazione per l'elaborazione di questa scena che è una delle più forti e caratteristiche del *Filippo*. Altrettanto probabile è che entrambi abbiano attinto direttamente alla stessa fonte, cioè all'opera di Gregorio Leti.

Indipendentemente da queste coincidenze, l'opera di Alfieri resta senz'altro estremamente originale. Balzano all'occhio innanzitutto la sua brevità (è di circa 1400 versi), il limitato numero di personaggi (che Alfieri riduce a sei) e l'estrema semplicità della trama. La mancanza di un'azione articolata che regga la tensione drammatica affida tutta la tragicità ai personaggi e in particolare a quello di Filippo che è il protagonista.

¹³¹ E. Levi, *Gli antecedenti del "Filippo" dell'Alfieri*, « Rassegna bibliografica della letteratura italiana », 1913, n. XII, p. 347.

¹³² Levi, oltre a constatare la somiglianza di alcuni versi delle due opere (come ad esempio le battute del monologo finale di Filippo) sottolinea un altro elemento interessante che Alfieri potrebbe aver desunto dalla lettura di Campistron: la rappresentazione della figura di Isabella, disperatamente tragica e malinconica come finora non si era mai vista (E. Levi, art. cit., p. 350). La Alonso concorda parzialmente con Levi nell'elencare le fonti che Alfieri utilizza per la stesura della sua opera; sarebbero « Saint-Réal, el Andronico de Campistron, el Don Carlos de Otway, sobre todo; el arreglo de Francesco Becattini y el mismo Gregorio Leti » (M. R. Alonso, op. cit., p. 52).

Altro elemento peculiare è la mancanza di umanità che caratterizza Filippo; per quanto Otway avesse già abituato all'immagine di un re crudele, una caratterizzazione così perversa del sovrano non si era ancora vista; l'innocenza di Isabella e il valore di don Carlo non potevano che soccombere davanti a tanta malvagità.

Isabella e don Carlo restano ancorati alla tradizione, sia per l'iniziale sottomissione al volere del re, cui si mantengono fedeli finché la passione non li coglie impreparati a resisterle, sia per il persistere dei loro tratti tipici: l'innocenza e la bontà di Isabella, il valore e la dignità del principe. Ma, da un certo punto di vista, rispetto ai loro antecedenti letterari vi è quasi un ribaltamento dei ruoli: la pacatezza e la serenità avevano spesso impedito a Isabella di lasciarsi travolgere dagli eventi e a volte erano state proprio le sue parole a calmare gli impulsi dell'amato. Qui Isabella è invece tormentata e angosciata e cade facilmente nella trama tesale. Don Carlo deve spesso metterla in guardia e trattenerla: per questo appare più esperto e consapevole o quanto meno più conscio che la malvagità umana non ha limiti, e quindi più forte. A tale proposito ha osservato acutamente Virginia Cisotti:

La figura di Don Carlos è stata modellata e ripasmata dagli autori di teatro complementariamente a quella del padre: un che di querulo, di debole, di nevrotico si avverte sempre in questo personaggio, tranne che nella tragedia di Alfieri, dove però il suo carattere, come generalmente quello delle figure positive, è piuttosto sommario¹³³.

Nelle battute finali, tuttavia, Isabella si riprende e mostra infine l'orgoglio di cui non è sprovvista ed è interessante che sia lei, e non don Carlo, a rinfacciare a Filippo di averli promessi come sposi per poi separarli. Se ne può dedurre che Isabella, rispetto alle trattazioni precedenti, è più consapevole della passione che nutre per don Carlo; potrebbe quindi non essere casuale che, per la prima volta nella storia, sia lei stessa a darsi la morte.

Il personaggio di Pérez in quanto a ruolo è l'equivalente del marchese di Posa. Rimasto privo della controparte femminile (manca infatti a Isabella una confidente) ricopre la funzione, assegnatagli dalla tradizione letteraria, di amico fedele nonché di difensore del principe. La sua presenza,

¹³³ V. Cisotti, *Schiller e il melodramma di Verdi*, Firenze, La Nuova Italia Editrice, 1975.

per quanto breve, è incisiva e importante dato che egli costituisce l'unico reale contrappunto alla crudeltà dei cortigiani e di Filippo.

La personalità di spicco della tragedia è tuttavia Filippo: la raffigurazione che Alfieri ne fa risponde a un ampio disegno che, oltre alla personalità del monarca, si propone di censurare anche una concezione generale della politica. Il sentimento della libertà, nel poeta discepolo dell'Enciclopedismo, andava a scontrarsi direttamente con il concetto di tirannia e tale motivo, presente in modo rilevante nella poetica di Alfieri, come suggerisce Fubini¹³⁴, trascende la figura storica del re per far valere esigenze universali della personalità umana: Filippo infatti, come molti altri tiranni alfieriani, è attratto dal male perché sente che in esso può manifestarsi l'onnipotenza.

È da notare che, rispetto agli altri re già visti, Filippo non ha nemmeno provato amore per la moglie e di conseguenza la sua crudeltà ci appare smisurata, quasi disumana. Una delle critiche mosse ad Alfieri riguarda proprio l'essenza del personaggio di Filippo la cui natura sarebbe troppo lontana da quella umana per essere credibile e tragicamente valida¹³⁵. Secondo Binni sono le battute finali del dramma a chiarire la prospettiva dell'autore che, nella tragedia, vuole affermare il fallimento del tiranno. Il desiderio di potere di Filippo « alla fine si rivelerà frustrato dall'insorgere di una delusione altrettanto potente, dalla constatazione della propria invincibile infelicità »¹³⁶: in Filippo Alfieri riverserebbe quindi quel senso di insoddisfazione e di limitatezza che permea la sua visione poetica. Il primo a mettere a nudo le manchevolezze del dramma è lo stesso autore. Egli riconosce che nella sua tragedia « l'orrore predomina assai sulla pietà »¹³⁷ e la freddezza del tono è, secondo lui, dovuta anche ai caratteri dei personaggi: lo spettatore non può partecipare emotivamente né all'amore di don Carlo, che non si esprime mai in modo evidente¹³⁸, né tanto meno a quello di Isabella

¹³⁴ M. Fubini, *Vittorio Alfieri (Il pensiero - La tragedia)*, Firenze, Sansoni, 1953.

¹³⁵ Fubini ritiene che Filippo sia sentito dagli altri personaggi della tragedia e dall'autore stesso come « un incubo pauroso ». Alfieri, dipingendolo così, avrebbe tolto qualsiasi giustificazione al suo operato (M. Fubini, op. cit., p. 94).

¹³⁶ W. Binni, *Settecento maggiore*, Milano, A. Garzanti, 1978, p. 389.

¹³⁷ Parere dell'autore sul *Filippo*, in Alfieri, op. cit., p. 85.

¹³⁸ Fubini ritiene che il tratto caratteristico di don Carlo sia « l'inazione », ma non per questo il personaggio sembra mal riuscito: « Carlo ispira ammirazione per quella forza vergine e pura che si indovina in lui, forza capace di ogni azione grande e nobile, ma che in nessuna azione si è provata, né si proverà mai » (M. Fubini, op. cit., p. 89).

che deve salvaguardare la propria posizione di moglie; la gelosia di Filippo è troppo cupa perché il suo dramma si riesca a comunicare e, d'altro canto, anche Pérez ha troppo poco spazio nella tragedia per poter commuovere.

Rispetto alle trattazioni precedenti, Alfieri apporta alcune novità al tema di don Carlo: della tragedia di Otway e di quella di Alfieri si è detto che condividono l'essersi liberate da tutte le circostanze accessorie per dedicarsi a un approfondito studio dei moti intimi dei personaggi. Se la prima è un dramma di passioni e d'amore in cui la dimensione trascendente rischiarata alla fine le tenebre, ben diverso è il risultato finale cui giunge Alfieri: il nucleo portante della sua opera non sembrano essere, infatti, i sentimenti, bensì gli 'infingimenti', le 'simulazioni' e le 'menzogne'¹³⁹. Nel corso della tragedia si vive, infatti, nella continua attesa che si chiuda una trappola mortale, sensazione corroborata dal vigore con cui sono descritti i malvagi del dramma: Filippo pone sempre domande insidiose, Gómez¹⁴⁰ si insinua ovunque vi sia spazio per la perfidia e Leonardo¹⁴¹, rappresentando un'istituzione che si muove nell'ombra, appare ancor più viscido e diabolico.

Una delle scene più interessanti del *Filippo* è certamente quella del Consiglio di Coscienza, sintesi dello scontro tra ragion di Stato e affetti familiari. Filippo, tuttavia, non sembra particolarmente lacerato e i consiglieri lasciano trapelare troppo chiaramente il loro desiderio di assistere alla rovina del principe; la scena è davvero sconcertante, tanto più che non vengono mai spiegate con chiarezza le ragioni dell'odio che i cortigiani nutrono per don Carlo.

Si è indotti quindi a credere che il contributo che Alfieri diede alla sopravvivenza della *leyenda negra* consista soprattutto nell'aver osservato e descritto gli avvenimenti da un'angolazione particolare; la personalità enigmatica e disumana di Filippo e quelle altamente tragiche delle sue vittime impotenti sono tratteggiate in modo così incisivo da rimanere impresse nella memoria di coloro che in seguito, come Alfieri, saranno attratti dalla raffigurazione della tirannide in tutta la sua efferatezza.

¹³⁹ E. Levi, op. cit., p. 330.

¹⁴⁰ Il personaggio del cortigiano si è invilito; non solo ci appare più raffinato nella sua crudeltà, ma soprattutto più servile nei confronti del re. Agisce senz'altro scopo che quello di servire la tirannide.

¹⁴¹ Il nome di questo personaggio risulta nuovo. L'ipotesi più probabile è che, ricoprendo lo stesso ruolo tematico, sia l'omologo di Espinosa.

Una breve menzione meritano altre opere teatrali italiane del Settecento che seguono cronologicamente quella di Alfieri.

Nel 1784 Alessandro Pepoli, critico acerrimo di Alfieri, pubblicò *La gelosia snaturata o sia Don Carlo, Infante di Spagna*, con il proposito di dimostrare che il tema poteva essere meglio trattato.

I difetti che il conte bolognese trovava nell'opera di Alfieri vengono corretti, ma spesso con soluzioni poco brillanti: alla mancanza di azione si sopperisce con una lunga serie di complessi episodi e l'eccessiva freddezza del carattere di Filippo viene mitigata con tratti di maggior sensibilità. Il re, infatti, prima di condannare moglie e figlio vuole avere maggiori prove della loro colpevolezza ed esita nel pronunciare la condanna. Inoltre, per non spargere sangue reale in modo palese, il re decide di far saltare in aria con una mina l'intero castello e la prigione dove don Carlo e Isabella sono rinchiusi, soluzione poco convincente¹⁴². Ma non è grazie a questi accorgimenti che il dramma appare meglio riuscito di quello dell'Alfieri, che giudicò quest'opera ridicola.

Anche il segretario di Alfieri Gaetano Polidori, dopo essersi dimesso dal servizio ed essersi stabilito a Londra, decise di pubblicare nel 1790 la sua *Isabella*. L'autore ne mandò una copia all'Alfieri, ma questi non rispose: l'opera in molti passaggi risulta un autentico plagio del *Filippo*; la vicenda, i personaggi e le battute assomigliavano troppo a quelle alfieriane perché il 'padre' potesse apprezzarle. Ciò nonostante l'opera di Polidori apportò un rilevante cambiamento: la concitazione delle scene e la rottura delle tre unità segnarono il passaggio dalla tragedia austera e classica di Alfieri a un dramma più romantico.

II.4. IL *DON CARLOS* DI SCHILLER.

L'8 aprile 1787, nel teatro di Mannheim, venne rappresentata per la prima volta l'opera tragica in versi di Friedrich Schiller, *Don Carlos, Infant von Spanien*¹⁴³.

¹⁴² Nel 1792 Pepoli rimaneggerà il dramma e ne correggerà i difetti principali dando alla luce la nuova *Carlo ed Isabella. Tragedia*.

¹⁴³ L'edizione a cui ci rifacciamo è la seguente: F. Schiller, *Don Carlos, Infant von Spanien*, München, Goldmann, 1984. Per la versione italiana ci si è attenuti a quella curata in prosa da B. Allason, *Tre drammi della libertà*, s. l., Francesco de Silva, 1949. Va ricordato che già nell'edizione tedesca del 1801 la forma *Dom* (il cui uso ricorda il titolo del romanzo di Saint-Réal) si trasformò in *Don*.

Il dramma rappresenta senz'altro il più interessante contributo tedesco al personaggio di don Carlo, ma non va dimenticato che la tragica esistenza del principe spagnolo aveva precedentemente interessato altri autori di questo paese che si erano posti sulla scia tracciata da Saint-Réal¹⁴⁴.

La stesura definitiva del « *dramatisches Gedicht* »¹⁴⁵ impegnò Schiller per cinque anni durante i quali il contenuto e la forma dell'opera mutarono notevolmente anche in conseguenza delle esperienze personali del poeta che, progressivamente, si allontanò dal progetto iniziale di scrivere « un quadro di famiglia in una casa principesca » per giungere a scrivere la tragedia politica « dell'umanità oppressa che aspira alla libertà »¹⁴⁶.

Nell'opera di Schiller è stata rilevata la presenza di alcuni elementi autobiografici; nella prima stesura infatti l'autore si identificava nello sventurato principe perché egli stesso provava le sofferenze di un amore che le norme sociali gli impedivano di coronare¹⁴⁷. Più tardi Schiller visse un intenso rapporto di amicizia con Gottfried Körner e questa esperienza influenzò in maniera evidente la redazione finale del *Don Carlos*: Posa, in cui si riverberava l'amico tedesco, acquista maggior importanza rispetto alle versioni precedenti dell'autore.

Il primo atto si svolge nei giardini di Aranjuez, residenza estiva degli Asburgo, e si apre con un dialogo tra don Carlo e il confessore del re, Domingo¹⁴⁸. Quest'ultimo riferisce al principe la preoccupazione dei membri della Corte che già da otto mesi osservano il suo comportamento ombroso e taciturno. Intuendo che il sacerdote è stato mandato in avan-

¹⁴⁴ Il primo adattamento del romanzo francese è infatti tedesco: si tratta dell'opera *Der unglücklich-verliebte Fürst* di J. H. Widerhold von Basel, pubblicata nel 1674. Basata sul romanzo di Saint-Réal è anche l'opera di J. Burkhard Mencke, *Heldenbriefe* su don Carlo e Isabella di Valois, pubblicata probabilmente nel 1705. Un rifacimento della tragedia di Otway è invece l'opera di J. Gottfried Dyk, *Don Carlos und Elizabeth Trauerspiel*, pubblicata nel 1770.

¹⁴⁵ Questa è la definizione del *Don Carlos* data in una delle edizioni successive al 1787.

¹⁴⁶ Definizione del componimento data dallo stesso Schiller a un amico in una lettera, riportata da C. Giardini, op. cit., p. 233.

¹⁴⁷ Il poeta si era innamorato di una donna già sposata, Carlotta Kalb.

¹⁴⁸ Storicamente, il personaggio cui si allude è probabilmente Diego de Chaves. Non va dimenticato che Schiller si documentò con minuzia sui particolari della vicenda e sulla politica della casa d'Austria e nel 1788 compose un libro sulla rivoluzione dei Paesi Bassi, la *Geschichte des Abfalls der Vereinigten Niederländer von der Spanischen Regierung*.

scoperta da Filippo¹⁴⁹, don Carlo apostrofa duramente il religioso, di cui non ha la minima stima proprio perché rappresenta uno dei più intriganti collaboratori di Filippo¹⁵⁰.

Stempera la tensione prodotta da quest'incontro l'ingresso in scena di Rodrigo Posa¹⁵¹, uno dei Grandi di Spagna¹⁵², da tempo assente dalla corte di Madrid poiché in viaggio per l'Europa. Trovando l'amico d'infanzia sconfortato, si meraviglia nel constatare il disinteresse di don Carlo per il futuro dei popoli oppressi¹⁵³.

Il principe sfoga con l'amico il suo senso di solitudine ed esplose nella confessione:

Ich brauche Liebe. – Ein entsetzliches
Geheimnis brennt auf meiner Brust. Es soll,
Es soll heraus. In deinen blassen Mienen
Will ich das Urteil meines Todes lesen.
Hör' an – erstarre – doch erwidre nichts:
*Ich liebe meine Mutter*¹⁵⁴.

È questo il motivo della stranezza del suo comportamento; da otto mesi, infatti, (cioè dal suo ritorno dall'Università a Madrid) è costretto a vivere al fianco della regina e a reprimere i suoi impulsi. Inoltre i rapporti con suo padre sono tutt'altro che buoni¹⁵⁵. Incolpando di tutto ciò la

¹⁴⁹ Successivamente infatti il principe affermerà: « Zu gut weiss ich, dass ich an diesem Hof / Verraten bin – ich weiss, dass hundert Augen / Gedungen sind, mich zu bewachen, weiss, / Dass König Philipp seinen einz'gen Sohn / An seiner Knechte schlechtesten verlauste / Und jede von mir ausgesangne Silbe / Dem Hinterbringer fürstlicher bezahlt, / Als er noch keine gute Tat bezahlte » (F. Schiller, op. cit., p. 12).

¹⁵⁰ Il frate aveva iniziato a insinuare qualcosa riguardo ai rapporti tra don Carlo e la regina, ma il principe non cade nel tranello e non fa nessuna affermazione al riguardo. Si limita a constatare che nulla può sfuggire all'occhio curioso e malizioso del confessore.

¹⁵¹ Va ricordato che dai documenti storici relativi all'imprigionamento di don Carlo risulta l'esistenza di un caro amico del principe il cui nome proprio è appunto Rodrigo.

¹⁵² Questo particolare era già presente in Alfieri.

¹⁵³ Dalle commoventi parole di Posa si può intravedere quanto sia importante in questa tragedia l'ingrediente politico, di cui lo spettatore è messo al corrente prima ancora che di quello amoroso.

¹⁵⁴ *Ibidem*, p. 17. Il corsivo è mio. Il senso di colpevolezza che invade don Carlo è sottolineato dall'uso della parola 'madre' (Nel *Don Carlos* di Otway egli affermava: « Io amo la Regina »).

¹⁵⁵ Anche nell'opera di Alfieri veniva sottolineato che Filippo, già prima del complicarsi della situazione con don Carlo, non aveva nutrito per lui amore paterno. Nella tragedia di Otway responsabile della difficoltà di rapporto tra don Carlo adolescente e Filippo sembrava essere Ruy Gómez.

Providenza, don Carlo si domanda « Zwei unverträglichere Gegenteile / Fand die Natur in ihrem Umkreis nicht. / Wie mochte sie die beiden letzten Enden / Des menschlichen Geschlechtes – mich und ihn – / Durch ein so heiliges Band zusammenzwingen? »¹⁵⁶.

Dopo essersi fatto promettere dall'amico che non intraprenderà nessuna azione senza averlo prima consultato, Posa gli offre il suo aiuto e, ritenendo necessario un colloquio tra don Carlo e Isabella, si offre di organizzarlo¹⁵⁷.

Nei giardini di Aranjuez la regina si lamenta con le dame di compagnia della rigidità dell'etichetta spagnola rimpiangendo la patria e poco dopo, con sollievo, ritrova il vecchio amico Posa, conosciuto in terra francese¹⁵⁸, dei cui progetti politici è al corrente. Il marchese, cogliendola di sorpresa, le annuncia l'arrivo di don Carlo.

La dichiarazione d'amore che don Carlo fa alla regina rivela l'orgoglio e il senso di ribellione che animano il principe, poco incline a sottomettersi a un destino crudele: alla regina, stupita dal suo ardire, dichiara di non essere disposto a 'dovere' quando può invece 'volere'¹⁵⁹.

La ragionevole Isabella gli mostra quanto sia vana questa speranza; non esiste soluzione che possa rendere legittimo il loro amore, neanche la morte di Filippo: Carlo sposerebbe comunque sua madre. La regina, a conoscenza della situazione politica europea, lo incita a dirottare il suo amore verso più nobili cause e mostra notevole abilità nel risvegliare nella coscienza di don Carlo ambizioni politiche¹⁶⁰. Dopo questa conversazione,

¹⁵⁶ *Ibidem*, p. 19. Il nucleo del dramma è quindi ancora il conflitto generazionale.

¹⁵⁷ Il Posa di Alfieri non era a conoscenza dell'amore di don Carlo per la regina e quello di Otway appariva molto prudente. Il Posa di Schiller sembra invece avvicinarsi a quello di Saint-Réal che ricopriva sostanzialmente il ruolo di intermediario tra i due amanti. Ma, come vedremo, in questa tragedia il ruolo del marchese andrà molto al di là e il nobile arriverà a decidere del destino del principe. Già in questo episodio iniziale traspare comunque la fiducia estrema, quasi la sottomissione, di don Carlo.

¹⁵⁸ L'episodio del torneo narrato da Saint-Réal è qui anteposto cronologicamente.

¹⁵⁹ Cfr. *ibidem*, p. 33.

¹⁶⁰ *Königin*: « Aus! retten Sie des Himmels Billigkeit! / Verdienen Sie, der Welt voran zu gehn, / Und opfern Sie, was keiner opferte. [...] Die Liebe, / Das Herz, das Sie verschwenderisch mir opfern, / Gehört den Reichen an, die Sie dereinst / Regieren sollen. Sehen Sie, Sie prassen / Von Ihres Mündels anvertrautem Gut. / *Die Liebe ist Ihr grosses Amt*. Bis jetzt / Verirrte sie zur Mutter. [...] Elisabeth / War Ihre erste Liebe. Ihre zwote / Sei Spanien! » (*ibidem*, p. 35). Il corsivo è mio. È opportuno rilevare il ritorno a una Isabella 'politicizzata' come già si era intravista in Saint-Réal; la regina non si limita ad assecondare i piani politici del principe ma ne è addirittura, insieme a Posa, la diretta ispiratrice. Come avremo modo di sottolineare più avanti,

infatti, il principe decide di reclamare per sé il comando delle truppe che si dirigono nelle Fiandre.

Come per Alfieri, la scena finale del primo atto è il momento del solenne giuramento di amicizia tra il principe e Posa.

Durante il secondo atto, che si svolge a Madrid, don Carlo chiede un colloquio col padre. Recuperati la fiducia e l'ottimismo, il principe si rivolge a Filippo con impeto filiale, chiedendogli tre volte che avvenga tra loro una « *Versöhnung* »¹⁶¹ e che venga affidato a lui il comando dell'esercito destinato a sedare i disordini delle Fiandre. Dapprima Filippo giustifica il suo rifiuto a questa richiesta antepo-ndendo il valore militare di Alba all'inesperienza del figlio, ma la seconda motivazione addotta, la sete di dominio di don Carlo, è il frutto delle calunnie che i cortigiani stanno diffondendo per screditare il principe ai suoi occhi.

Pur avendo preso questa decisione, Filippo non sembra del tutto convinto delle accuse di ambizione politica che si muovono a don Carlo e infatti, successivamente, minaccia Alba, il principale delatore:

König:

Sagt an,
Wer war es doch, der mich zum erstmal
Vor meines Sohnes schwarzem Anschlag warnte?
Da hört' ich Euch und nicht auch ihn. Ich will
Die Probe wagen, Herzog. Künftighin
*Steht Carlos meinem Throne näher. Geht*¹⁶².

Al principe si avvicina misteriosamente un paggio che gli consegna una lettera d'amore, scritta da mano femminile, e la chiave che permette l'accesso a una camera del padiglione della regina dove avverrà l'incontro galante tra l'autrice del biglietto e il principe. Certo che il messaggio sia di Isabella, don Carlo, fuori di sé dalla gioia, si accerta dell'identità della donna solo chiedendo: « *Sie gab dir selbst den Brief?* »¹⁶³ e si dirige all'in-

l'ideale politico di Schiller, che si riflette nelle opinioni di Posa, è quello del dispotismo illuminato prospettato da Voltaire, preannunciato anche dalle parole cariche di umanità di Isabella.

¹⁶¹ *Ibidem*, p. 46. Filippo oppone un rifiuto affermando che la buona volontà del figlio non è sufficiente a cancellare i sospetti nei suoi confronti rinfocolati in lui da Domingo e Alba. È interessante notare che Filippo è ben cosciente del fatto che dar credito ai suoi cortigiani gli impedisce di godere dell'amore del figlio.

¹⁶² *Ibidem*, p. 52. Il corsivo è mio.

¹⁶³ *Ibidem*, p. 53.

contro. Sul tragitto incontra Alba e con lui si intrattiene. Stupito dalla serenità e dalla gioia del principe, cui ben sa che è stato negato il comando delle truppe, il Duca provoca don Carlo fino a che non vengono alle armi; solo l'intervento della regina, la cui apparizione paralizza don Carlo, riesce a evitare il peggio e il principe improvvisamente bacia il duca chiedendo la riconciliazione¹⁶⁴.

La scena seguente mostra la principessa d'Eboli¹⁶⁵ a colloquio col paggio già visto precedentemente; solo a questo punto lo spettatore comprende chi sia l'autrice del messaggio recapitato a don Carlo. La Eboli non riesce a capire la circospezione del principe, preoccupato dal fatto di non fornire al padre prove del suo amore colpevole. Ignara dell'equivoco riflette perplessa: « Alles / Trifft zu. – Es kann nicht anders sein – er muss / Um die Geschichte wissen. – Unbegreiflich! / Wer mag ihm wohl verraten haben? – Wer? »¹⁶⁶.

La lunga scena ottava mette a confronto la Eboli e il principe, evidentemente intimidito dall'inaspettata presenza della donna. Don Carlo, che non ha ancora compreso il malinteso, si preoccupa solo di giustificare la sua intrusione negli appartamenti della regina con mille bugie che rassicurano la Eboli, convinta che le scuse di don Carlo vogliano evitarle la vergogna di aver preso lei l'iniziativa. Certa dell'amore di don Carlo per lei, la principessa rivela poi a don Carlo che la sua mano è stata destinata al favorito del re, ma essa, afferma, si opporrà a tale progetto. Quando don Carlo capisce l'« unglücksel'ger Missverstand »¹⁶⁷ se ne va trattenendo una lettera di Filippo, che la Eboli gli aveva mostrato come prova del fatto che anche il re stava attentando alla sua virtù.

Nella scena successiva seguiamo il filo delle riflessioni della Eboli: la donna comprende che don Carlo ama la regina e, sicura che egli sia ricambiato, spinta dalla gelosia medita la vendetta.

¹⁶⁴ L'episodio narrato da Cabrera de Córdoba viene qui adattato alla nuova trama. Lo scontro tra i due non è soltanto fisico, ma è preceduto da un lungo colloquio che evidenzia le loro divergenti vedute politiche.

¹⁶⁵ Da una scena dell'atto precedente sappiamo che la donna, dama di compagnia di Isabella, è nubile e che le è stato proposto Ruy Gómez quale marito, prospettiva che non la trova d'accordo. L'imprecisione storica di Schiller è qui evidente: Ana de Mendoza acquistò il titolo nobiliare di Principessa d'Eboli solo dopo aver contratto il matrimonio con Ruy Gómez.

¹⁶⁶ *Ibidem*, p. 63. La circostanza cui allude la Principessa verrà chiarita solo nel successivo dialogo con don Carlo.

¹⁶⁷ *Ibidem*, p. 74.

Anche altri due personaggi, timorosi del potere che potrebbe acquistare don Carlo, ne stanno preparando la caduta: sono Alba e Domingo, che trovano a questo punto nella Eboli un'alleata¹⁶⁸. Infatti la principessa riferisce a Domingo di non aver più motivo di rifiutare il corteggiamento di Filippo: fino ad allora aveva avuto rispetto per colei che credeva « Die treue Gattin meines Opfers wert »¹⁶⁹, ma ora non ha più ragione di nutrire tali sentimenti: si concederà al re, lo vendicherà del tradimento di Isabella e a lei strapperà dal viso « Die Larve / Erhabner, übermenschlicher Ent-sagung »¹⁷⁰.

Nel frattempo don Carlo e Posa si stanno incontrando segretamente in una Certosa. Il principe non pare affatto dispiaciuto di non potersi mettere alla testa dell'esercito; la lettera strappata alla Eboli gli permetterà infatti di ricattare il padre e di essere felice con Isabella. Posa però lo ammonisce duramente: innanzitutto don Carlo non deve fidarsi più della Eboli che non saprà perdonargli l'affronto di non amarla. Inoltre, se veramente ama Isabella, il principe non deve mostrarle la lettera, che Posa straccia rimproverando don Carlo per aver trascurato la sua missione di salvare le Fiandre a causa del suo « kleiner Eigennutz »¹⁷¹. Don Carlo, amareggiato nel constatare la sua debolezza, viene rassicurato poi dall'amico che sa interpretare nobilmente ogni stato d'animo del principe: grazie alle parole di Posa¹⁷² lo spettatore può continuare a vedere in don Carlo un eroe virtuoso.

Nel terzo atto appare Filippo, tormentato dai sospetti sulla relazione tra il figlio e la moglie.

Ad accrescere le sue angosce giungono prima Alba, che sottolinea le ragioni che i due giovani avrebbero di amarsi, e poi Domingo il quale,

¹⁶⁸ In questa tragedia Ruy Gómez viene solo citato, ma si può dire che il suo tradizionale ruolo di favorito e confidente del re sia qui assunto dal duca d'Alba che, nelle trattazioni precedenti, aveva un ruolo marginale. In via d'ipotesi si può pensare che il carattere più squisitamente politico del dramma schilleriano abbia indotto l'autore ad affidare il ruolo di detrattore di don Carlo a un uomo più coinvolto negli affari di politica estera quale era il duca d'Alba, personaggio storicamente più noto e odiato per le repressioni compiute nei Paesi Bassi. Come nel romanzo di Saint-Réal, i due autori di questo piano di distruzione dell'immagine di don Carlo ritengono necessaria la presenza di un terzo traditore che qui non è Pérez, bensì la Eboli.

¹⁶⁹ *Ibidem*, p. 85.

¹⁷⁰ *Ibidem*, p. 85.

¹⁷¹ *Ibidem*, p. 95.

¹⁷² *Marquis*: « Wenn du verirrest, such' ich allemal / Die Tugend unter hunderten zu raten, / Die ich des Fehlers zeihen kann » (*ibidem*, p. 96).

spietatamente, fa sospettare al re un incesto affermando che secondo la voce popolare l'Infanta Clara Eugenia non è figlia sua, bensì di don Carlo¹⁷³. Dubitando della buona fede dei due cortigiani, il re decide di affidare il cuore lacerato dall'incertezza a un amico che sappia illuminarlo. La scelta cade su Posa perché, consultando il suo schedario personale, il re ha notato che questo giovane gli ha reso grandi servigi senza mai chiederli alcun favore; questa è per Filippo la maggior garanzia di equanimità.

Informato che il re lo attende in udienza, Posa, con la lucidità che lo caratterizza, pensa che se « Den Zufall gibt die Vorsehung – zum Zwecke / Muss ihn der Mensch gestalten »¹⁷⁴ e il colloquio tra i due uomini sarà infatti fondamentale nell'andamento del dramma.

Il re, che non vuole essere in debito verso uno dei suoi sudditi, chiede a Posa di esprimere un desiderio, ma questi declina l'offerta dicendo:

Ich bin – ich muss
Gestehen, Sire, sogleich nicht vorbereitet,
Was ich als Bürger dieser Welt gedacht,
In Worte Ihres Untertans zu kleiden.
[...]
Ich liebe
Die Menschheit, und in Monarchien darf
Ich niemand lieben als mich selbst. [...]
Was Eure Majestät durch meine Hand
Verbreiten – ist das Menschenglück?¹⁷⁵

Allarmato da queste affermazioni, il re gli chiede se sia protestante; ma Posa, dopo un attimo di esitazione, afferma:

Ihr Glaube, Sire, ist auch
Der meinige. [...] Ich bin
Gefährlich, weil ich über mich gedacht. –
Ich bin es nicht, mein König. Meine Wünsche
Verwesen hier. Die lächerliche Wut
Der Neuerung, die nur der Ketten last,
Die sie nicht ganz zerbrechen kann, vergrößert,
Wird mein Blut nie erhitzen. *Das Jahrhundert*
Ist meinem Ideal nicht reif. Ich lebe
*Ein Bürger derer, welche kommen werde*¹⁷⁶.

¹⁷³ In Saint-Réal era sospettato di ciò il marchese di Posa.

¹⁷⁴ *Ibidem*, p. 117.

¹⁷⁵ *Ibidem*, p. 119. Il corsivo è mio.

¹⁷⁶ *Ibidem*, p. 120. Il corsivo è mio.

Posa si lamenta della situazione delle Fiandre, ricche provincie i cui abitanti vivono nel terrore della morte sul rogo, e conclude la sua arringa facendo un invito al re: « Geben Sie / Gedankenfreiheit »¹⁷⁷.

Come è prevedibile Filippo non può entusiasinarsi per i contenuti di questo 'anacronistico' discorso, ma l'ardore che il giovane ha dimostrato nel pronunciarlo lo commuove; così, apprezzando in lui integrità morale e alti ideali, lo invita a fuggire l'Inquisizione che potrebbe condannarlo¹⁷⁸ e, ormai conquistato da Posa, gli chiede poi di essere illuminato anche nella propria vita privata:

Marquis:

Wenn ein hoffnungsvoller Sohn,
Wenn der Besitz der liebenswürdigsten
Gemahlin einem Sterblichen ein Recht
Zu diesem Namen geben, Sire, so sind Sie
Der Glückliche durch beides¹⁷⁹.

Fidandosi di questo giudizio, il re comprende la meschinità dei detrattori del figlio – la Eboli è sicuramente capace di calunniare, Domingo odia don Carlo e Alba cova la sua vendetta – e invita Posa a stare vicino ai suoi cari:

Ihr standet
Vor Eurem Herrn und habt nichts für Euch selbst
Erbeten – nichts. Das ist mir neu – Ihr werdet
Gerecht sein. Leidenschaft wird Euren Blick
Nicht irren – Dränget Euch zu meinem Sohn,
Erforscht das Herz der Königin¹⁸⁰.

Durante il quarto atto Posa confessa alla regina di voler approfittare della situazione favorevole per attuare un doppio gioco ai danni di Filippo¹⁸¹: si fingerà suo alleato e contemporaneamente preparerà nel dettaglio

¹⁷⁷ *Ibidem*, p. 126.

¹⁷⁸ König: « Ihr selbst, Ihr sollet unter meinen Augen / Fortfahren dürfen, Mensch zu sein » (*ibidem*, p. 127).

¹⁷⁹ *Ibidem*, p. 129.

¹⁸⁰ *Ibidem*, p. 130.

¹⁸¹ La regina, perplessa, si chiede se una giusta causa giustifichi tali mezzi sleali. La difesa di Posa, per quanto idealmente convincente, appare un po' debole: « Ihm selbst / Gedenk ich diesmal redlicher zu dienen, / Als er mir ausgetragen hat » (*ibidem*, p. 135).

la ribellione che don Carlo dovrebbe capeggiare. Affinché si attui tale progetto è però necessario che la regina convinca il principe¹⁸².

Nel frattempo don Carlo ha scoperto di avere un altro amico a corte, il Duca di Lerma, ma questi involontariamente complica la situazione riferendo a don Carlo che Posa, visto ormai da tutti come il futuro ministro sul quale Filippo ha riposto fiducia incondizionata, ha parlato di lui al re nelle due ore di colloquio che hanno avuto. Né questo racconto, né la richiesta da parte di Posa di consegnare a lui le lettere compromettenti di cui don Carlo è in possesso – compresa quella che Isabella gli scrisse quando era ammalato a Alcalá – insospettiscono però don Carlo, convintissimo della lealtà dell'amico.

Poco dopo Posa mostra al re la lettera che la Eboli aveva scritto per invitare don Carlo all'incontro galante, al fine di convincerlo dell'innocenza del figlio e della colpevolezza della donna. Ma il solito Lerma andrà immediatamente a riferire a don Carlo di aver visto Posa consegnare le sue lettere e il suo portafoglio al re e don Carlo, disperato, affermerà sconsolatamente: « Jetzt bin ich ganz verlassen! »¹⁸³.

Il principe si dirige quindi dalla Eboli, l'unica persona che, secondo lui, gli è rimasta amica e la prega di concedergli l'accesso alle camere della regina. Nel frattempo sopraggiunge Posa che, per evitare che il principe riveli i suoi progetti alla Eboli (della quale don Carlo non sospetta il tradimento), lo fa arrestare. La Eboli, inutilmente sollecitata da Posa a rivelare il contenuto della conversazione avuta col principe, si dirige da Isabella per confessarle di averla derubata di alcune lettere, poi consegnate a Filippo, di averla odiata, di aver amato don Carlo, di averla tradita col suo stesso marito e di aver provocato l'imprigionamento del principe.

La regina apprende con stupore queste notizie e chiede immediatamente a Posa delucidazioni sull'accaduto. Come confessa lo stesso marchese, il gioco si era fatto troppo pericoloso; vistosi obbligato dalle circostanze a scegliere tra la sua vita e quella dell'amico, ha deciso in favore di don Carlo, che, pur essendo temporaneamente in carcere, sarà presto salvo. Il principe fuggirà da Madrid la notte stessa per mettere in atto l'ambizioso piano di cui la regina lo metterà al corrente:

¹⁸² Posa dice alla regina: « Er soll / Dem König ungehorsam werden, soll / Nach Brüssel heimlich sich begeben, wo / Mit offnen Armen die Flamänder ihn / Erwarten » (*ibidem*, p. 136).

¹⁸³ *Ibidem*, p. 150.

Marquis:

Er mache –
O, sagen Sie es ihm! – das Traumbild wahr,
Das kühne Traumbild eines neuen Staates,
Der Freundschaft göttliche Geburt. Er lege
Die erste Hand an diesen rohen Stein¹⁸⁴.

Isabella rimprovera allora Posa per essersi condannato a morte per sete di gloria, provocando la sofferenza di coloro che lo amano:

Sie stürzten sich in diese Tat, die Sie
Erhaben nennen. Leugnen Sie nur nicht.
Ich kenne Sie, Sie haben längst darnach
Gedürstet – Mögen tausend Herzen brechen,
Was kümmert Sie's, wenn sich Ihr Stolz nur weidet¹⁸⁵.

Ormai per Posa non c'è più via di scampo: Alba e Domingo hanno appena trovato le sue lettere dirette al capo dei ribelli fiamminghi, Guglielmo d'Orange, e lo hanno riferito al re.

In apertura dell'ultimo atto vediamo Posa raggiungere l'amico don Carlo in prigione; il principe è ormai rassegnato e con la generosità che lo contraddistingue augura all'amico di riuscire a compiere per le Fiandre ciò che a lui ora è negato. Don Carlo non obietta che a questo fine Posa ha sacrificato la sua vita e i suoi segreti, perché la causa è giusta; l'unico rimprovero che rivolge all'amico, che già immagina coronato di gloria, è di aver coinvolto Isabella in questo scandalo. Ma don Carlo si sta sbagliando: il duca d'Alba giunge infatti a riferirgli che il re ha deciso la sua scarcerazione. Posa può così finalmente spiegare il suo piano: accusandolo agli occhi del padre, l'avrebbe scagionato, ma una serie di imprevisti, primo fra tutti il fatto che don Carlo ignaro di ciò stava per confidarsi con la nemica Eboli, lo avevano costretto a modificare il progetto. L'unica possibilità che rimaneva a Posa per far apparire innocente l'amico era quella di autoaccusarsi. Per questo, ben consapevole del fatto che sarebbero finite in mano al re, aveva scritto all'Orange¹⁸⁶ le lettere in cui ammetteva di aver amato Isabella e di aver tentato di far ricadere i sospetti sul figlio del re.

Don Carlo, sconvolto dal racconto, vorrebbe ora a sua volta salvare l'amico raccontando tutto al re, ma Posa glielo impedisce ricordandogli:

¹⁸⁴ *Ibidem*, p. 174.

¹⁸⁵ *Ibidem*, p. 176.

¹⁸⁶ Il tema delle 'false' lettere di Guglielmo d'Orange era già presente in Saint-Réal.

« Rette dich für Flandern! / Das Königreich ist dein Beruf. Für dich / Zu sterben, war der meinige »¹⁸⁷. Ed un colpo d'arma da fuoco, sparato da oltre le sbarre, lo colpisce a morte.

All'arrivo del re, don Carlo rifiuta il suo abbraccio, lo accusa apertamente di omicidio e confessa che Posa è morto per salvarlo. Al re, frastornato, giunge anche la notizia che Madrid è in rivolta a causa dell'arresto del principe: Filippo sviene e viene trasportato via dai suoi fidi.

Giunge a questo punto Mercado, il medico di Isabella, e annuncia segretamente a don Carlo che la regina lo attende per farlo partecipe delle ultime volontà di Posa. Don Carlo per raggiungere la matrigna dovrà evitare la sorveglianza delle guardie travestendosi da Carlo V, il cui spirito si dice vaghi nella notte per l'Escorial. Lerma avverte don Carlo di non perdere tempo e di fuggire immediatamente, dato che la sollevazione in Madrid è stata fomentata da Isabella per facilitare la sua fuga. Il principe decide però di aspettare la mezzanotte per recarsi da Isabella, travestito come gli è stato indicato. Il re, superata la crisi¹⁸⁸, è ancor più deciso ad andare a fondo nella vendetta e non appena viene informato dalle guardie circa la strana apparizione del fantasma capisce tutto e chiama a colloquio l'Inquisitore.

La scena (la decima del quinto atto) che mette a confronto i due rappresentanti del potere, quello politico (Filippo) e quello religioso (un novantenne cieco e decrepito), è di grande effetto. L'Inquisitore dice che da sempre Posa era segnato nei registri della Santa Casa in quanto eretico. Filippo ha quindi abusato del suo potere dandogli la morte:

Grossinquisitor:

Der Mensch war unser – Was befugte Sie,
Des Ordens heil'ge Güter anzutasten?
Durch uns zu sterben, war er da.
[...] Uns wollten Sie entfliehen.
Des Ordens schwere Ketten drückten Sie;
*Sie wollten frei und einzig sein*¹⁸⁹.

¹⁸⁷ *Ibidem*, p. 191.

¹⁸⁸ Filippo, all'apprendere del tradimento compiuto da Posa nei suoi confronti, era caduto in uno stato di profondo scoramento: « Er dachte klein von mir und starb » (*ibidem*, p. 205). Informato poi da Alba e Domingo del dettagliatissimo piano di ribellione che Posa aveva organizzato durante i suoi frequenti viaggi in Europa, Filippo torna ai suoi convincimenti politici da tiranno. La morte di Posa non è servita neanche a far cambiare l'indole del re.

¹⁸⁹ *Ibidem*, pp. 212-214. Il corsivo è mio.

Alle dure parole, Filippo, anch'egli vittima di una tirannia, si piega umilmente ai voleri dell'Inquisitore che, ricordando la morte di Cristo sulla croce, chiede al padre di offrire il figlio al suo tribunale. Filippo gli ricorda che questo è un delitto contro natura e che don Carlo è il suo unico figlio, ma l'Inquisitore non ammette repliche.

Nel frattempo don Carlo ha raggiunto l'amata, cui dimostra il cambiamento avvenuto nel proprio animo: « Mutter, endlich seh ich ein, / Es gibt ein höher, wünschenswerter Gut, / Als dich besitzen »¹⁹⁰. Ma quando i due si stanno congedando entra all'improvviso il re: la regina sviene e Filippo, rivolgendosi all'Inquisitore, conclude la tragedia con queste parole: « Kardinal! Ich habe / Das meinige getan. Tun Sie das Ihre »¹⁹¹.

Come risulta da questo riassunto, la struttura dell'opera, che si svolge in cinque lunghi atti, è estremamente complessa: all'interno di numerosissime scene interagiscono una ventina di personaggi e la trama, basandosi anche su equivoci e colpi di fortuna, risulta a volte complicata e confusa.

Le fonti indicate dallo stesso Schiller sono il romanzo di Saint-Réal, l'opera di Leti e la storia di Watson, ma Lieder¹⁹² ipotizza anche la conoscenza delle opere di Otway e Campistron. Non va dimenticato infine che l'autore aveva forti interessi di tipo storico e pertanto è probabile che si fosse documentato anche su testi storiografici.

La tragedia di Schiller non vuole però essere né un dramma storico né la tipica rilettura di avvenimenti passati in chiave sentimentale: il *Don Carlos* è soprattutto un dramma filosofico-religioso. L'autore vi approda nella stesura finale dopo i già accennati mutamenti d'orientamento maturati in un lungo periodo.

La Cisotti¹⁹³ sostiene che il dramma si può dividere in due parti: una prima il cui protagonista è don Carlo, personaggio troppo intrinsecamente debole per poter sostenere il complesso edificio ideologico sovrapposto alla trama, e una seconda, il cui protagonista è Posa, che sviluppa il dramma politico universale destinato ad avere il sopravvento sul dramma d'amore personale della prima parte. Lo spartiacque sarebbe costituito

¹⁹⁰ *Ibidem*, p. 217.

¹⁹¹ *Ibidem*, p. 219. Va ricordato che in altre versioni della tragedia è don Carlo stesso a darsi la morte.

¹⁹² F. Lieder, op. cit., p. 25. Levi dà per certa la lettura sia di Otway che di Brantôme.

¹⁹³ V. Cisotti, op. cit., p. 125.

dall'importante colloquio tra Filippo e Posa che, collocandosi nella seconda metà del terzo atto, fungerebbe da asse di simmetria dell'opera.

Alla luce di questa considerazione appare evidente che don Carlo ancora una volta non è il protagonista del dramma, ma è solo una figura, vigorosa nella sua bontà e generosità, che vive di luce riflessa. L'espediente utilizzato dalla tradizione letteraria per far risaltare la figura di don Carlo era di contrapporlo al padre, ma nell'elaborazione di Schiller il paragone che viene più immediato è tra don Carlo e Posa. In questo senso è possibile affermare che nell'opera di Schiller il conflitto generazionale tra padre e figlio, il dramma di tipo familiare, ha un'importanza minore anche perché il vero antagonista di Filippo è Posa, capace di opporglisi su un terreno dialettico e razionale.

L'esigenza di liberare il conflitto dagli angusti limiti di un dramma personale spinse Schiller a un ulteriore importante cambiamento rispetto alla tradizione: il recupero umano di Filippo II¹⁹⁴.

Il re non è qui il tiranno crudele che non sa dominare le sue passioni (si pensi soprattutto al Filippo di Alfieri che, pur volendo dare un giudizio storico sull'azione politica del monarca, aveva ristretto l'orizzonte agli aspetti squisitamente personali) e che si vendica rabbiosamente degli oltraggi e delle ingerenze del figlio, ma un uomo che cerca di non cedere alla facile tentazione di credere ai cortigiani, che ascolta con interesse i suggerimenti innovatori di Posa e che soprattutto è solo, vittima di un potere a lui superiore, quello dell'Inquisizione. Rimane difficile scagionare l'operato di Filippo che si contrappone a una vittima qui mirabilmente descritta come anima buona e generosa; ma Schiller più che accusare l'uomo accusa l'istituzione che egli rappresenta, quella monarchia assoluta che non riesce a contrarrestare le ingerenze dell'Inquisizione e dei cortigiani bramosi di potere.

Il particolare taglio dato alla vicenda fa sì che nella lunga tragedia non vi sia spazio per i tradizionali scontri e accuse reciproche tra il re, la regina e il figlio, che peraltro non muoiono sulla scena.

¹⁹⁴ Bratli a questo proposito afferma: « Mais ce poème dramatique (il *Don Carlos* di Schiller) a eu, pour la mémoire du roi espagnol, une influence plus nuisible que toutes les oeuvres historiques et dramatiques antérieures. Pendant plus de cent ans, il a, dans tous les pays civilisés, imprimé aux masses naïves et mal assurées ces fatales idées erronées que Philippe était un tyran sanguinaire, un père dénaturé et un époux méprisable » (C. Bratli, op. cit., p. 34). Questa considerazione non va vista in contrasto con quanto appena detto: la connotazione più positiva di Filippo va considerata in senso relativo, cioè rispetto alle altre opere che l'hanno per protagonista.

Essendo mutato il contenuto del dramma, la raffigurazione dei personaggi muta coerentemente con esso. Don Carlo, che a eccezione dell'ultima scena non sembra mai aver elaborato coscientemente e autonomamente le idee politiche e filosofiche di cui si dovrà far promotore, necessita sempre della presenza del suo *alter ego* Posa che interviene puntualmente per farlo riflettere o per imporgli le soluzioni. Don Carlo non è quindi una figura autosufficiente e, per quanto destinato a un fulgido destino di responsabilità, cade ingenuamente in tutti i tranelli che gli vengono tesi; sembra avere una gran fiducia nel prossimo e questo tratto, unito alla sua generosità, è l'elemento per cui la sua figura, se non eroica, ci appare quantomeno positiva. Il suo punto debole, costante in tutti i testi su di lui, è presente anche qui: don Carlo non sembra capace di uscire dalla spirale della sua passione e ciò gli impedisce di opporsi al padre in maniera convincente, almeno dal punto di vista politico.

Isabella è, come in molti altri testi, forte e serena, ma qui in particolare sembra aver risolto in modo positivo il conflitto emotivo. Non ha più rimpianti per il fidanzamento dolorosamente rotto; ha vinto la passione e la domina, saldamente ancorata a una visione del mondo più ampia di quella che ha il suo amante. Non solo invita don Carlo a fare altrettanto, cioè a occupare dignitosamente il ruolo che la storia gli ha affidato, ma interviene direttamente con un istinto genuinamente materno per spingerlo a ciò. È un'Isabella ben addentro alle questioni della politica europea; non a caso rivolge parole d'ammirazione a don Carlo solo quando questi sta dimostrando di essere all'altezza della situazione, cioè alla fine della tragedia.

Tuttavia il personaggio che subisce l'evoluzione più interessante è senz'altro il marchese di Posa: colui che in Saint-Réal era semplicemente un amico è qui diventato l'uomo che dà la propria vita per salvare quella di don Carlo nonché il difensore delle idee liberali.

Da alcuni studiosi Schiller è stato tacciato di mancanza di senso storico per aver creato tale personaggio, che alla fine del secolo sedicesimo parla già di ideali illuministici. Secondo Levi però « questo anacronismo, se ferisce la storia, non tocca per nulla le ragioni dell'arte »¹⁹⁵.

¹⁹⁵ E. Levi, op. cit., p. 379. La Allason ricorda che Menéndez y Pelayo « ha provato che le idee professate dal marchese di Posa si leggono in alcune carte dei protestanti castigliani del Cinquecento » (p. XI nell'introduzione all'opera di Schiller). L'anacronismo di cui è affetto Posa sarebbe quindi relativo. Mazzini dà un'interpretazione convincente della fusione operata da Schiller di due sistemi di pensiero così

Va tuttavia notato che Posa provoca ugualmente un certo stridore nel meccanismo del dramma: il suo procedere è, infatti, piuttosto incoerente: « Poza, prototipo del amigo y del amante de la libertad, se revela inhábil como hombre práctico; al guardarse para sí toda clase de decisiones resulta que, pretendiendo ser liberal, actúa como absolutista »¹⁹⁶. Effettivamente Posa, oltre a essere di fatto una specie di tiranno nei confronti di don Carlo, che condiziona a suo piacimento, riesce a imbrogliare la matassa a tal punto da far precipitare la situazione; se il piano non va in porto è proprio perché il diretto interessato, ignorandolo, continua a comportarsi secondo la sua natura senza poter prevedere quello che l'amico sta tramando. Necessariamente la vicenda da un certo punto va avanti a colpi di scena e « non esiste un libretto d'opera, anche tra quelli abborracciati più frettolosamente secondo le convenzioni più superficiali di una teatralità puramente esteriore, che contenga più raggiri, trucchi ed espedienti per mandare avanti l'azione di quelli contenuti in questo [...] dramma di Schiller »¹⁹⁷. Il complicatissimo gioco di lettere che Posa conduce nel corso del dramma ne è un chiaro esempio.

Per quanto riguarda gli altri personaggi sono da rilevare, oltre all'assenza di don Giovanni, le interessanti figure dell'Inquisitore, rappresentante tenace di un potere la cui stessa immagine fisica indica il decadimento, e della Eboli. Quest'ultima ha subito un'importante evoluzione: non è più la donna ambiziosa e lussuosa che conoscevamo, ma una fanciulla idealista, che cerca di preservare la sua virtù e che non vuole concedersi né al re né a Ruy Gómez, ma solo all'amato. Sembra quasi che la Eboli arrivi a tradire solo perché trascinata dalla passione e perché delusa dal comportamento di colei che prendeva a esempio, Isabella.

diversi. Secondo lui nell'opera di Schiller sono individuabili tre categorie distinte: il fatto reale, rappresentato da personaggi come Filippo, Isabella e don Carlo, la legge generale dell'epoca, cioè la storia, rappresentata da tutti i membri della corte e dalla Eboli, da Alba e da Domingo; e infine il dramma, cioè la legge universale dell'umanità rappresentata da un uomo che non appartiene alla storia perché il suo è un messaggio universale (G. Mazzini, *Del dramma storico*, Imola, Edizione Nazionale, 1906, cap. XVIII). In questo senso quindi « Posa non è una figura drammatica, ma è il simbolo teatrale di un'idea filosofica » e le celebri parole che rivolge a Filippo andrebbero considerate una splendida arringa sui diritti dell'uomo (E. Levi, op. cit., p. 383).

¹⁹⁶ M. R. Alonso, op. cit., p. 55. Anche secondo la Cisotti il ruolo svolto da Posa non si innesta bene nel tessuto del dramma e non perché la celebre scena del suo dialogo con Filippo sia anacronistica, ma perché, non avendo fini drammaturgici, risulta un po' scollata rispetto allo sviluppo successivo dell'opera.

¹⁹⁷ V. Cisotti, op. cit., p. 127.

Soprattutto se si tiene presente la nuova figura di Filippo, che il poeta tedesco descrive sostanzialmente come uomo infelice, ci si rende conto della distanza che separa quest'opera dalle precedenti, in particolare da quella rigidamente classica di Alfieri; secondo la Cisotti infatti « il *Don Carlo* schilleriano è un dramma storico con il taglio dell'opera romantica (anche se non ne ha la finalità) »¹⁹⁸.

Alla linearità dell'azione viene preferita la sovrabbondanza dei temi; a un'impostazione statica si sostituiscono un coinvolgente dinamismo e la frammentazione in tante brevi scene che evidenziano il carattere aperto del dramma. La bellezza dell'opera e il messaggio di fratellanza che diffonde ne determinarono il grande successo in epoca romantica: lo stesso Verdi musicò la sua celebre opera su un libretto ispirato alla versione schilleriana del dramma.

¹⁹⁸ *Ibidem*, p. 127.

PARTE II

DON CARLO NEL TEATRO SPAGNOLO DELL'800

PREMESSA

LA SPAGNA OTTOCENTESCA NEI CONFRONTI DELL'EPOCA DI FILIPPO II E DELLE VICENDE DI DON CARLO

1. AMBIENTE CULTURALE.

Una delle caratteristiche più evidenti della cultura e della letteratura spagnola nel primo Ottocento è indubbiamente lo stretto legame tra vita politica e vita letteraria e i rivolgimenti storici del periodo giustificano la particolare incidenza di tale fenomeno.

Al periodo riformistico e sostanzialmente equilibrato del regno di Carlo III (1759-1788), salutato con entusiasmo dagli intellettuali del periodo¹, seguì la decadenza col regno di Carlo IV che scatenò i *motines* e che permise nel 1808 l'ingresso in Spagna delle truppe napoleoniche capeggiate da Murat.

¹ La positiva reazione agli ideali del dispotismo illuminato, rappresentato da Carlo III, è una delle ragioni per le quali si ritiene che l'Illuminismo spagnolo sia politicamente moderato rispetto a quello europeo. Ciò spiega anche il motivo per cui, come vedremo, il Romanticismo spagnolo non si contrappone al momento culturale precedente, bensì da esso attinge mantenendo parte dei suoi orientamenti. Caldera, riferendosi alle espressioni drammaturgiche dell'800 spagnolo, così esprime questo concetto: « Alla base di questa continuità in direzione conservatrice stanno non solo le forti striature classicheggianti di tanto teatro romantico né soltanto la persistenza di atteggiamenti di fondo neoclassici anche in coloro che si proclameranno aperti ai nuovi vangeli culturali, ma si collocano anche ragioni storiche, politiche, ideologiche, quelle stesse cioè che permettono di scorgere una sostanziale continuità fra i regni di Carlo IV, di Fernando VII e di Isabel II » e più avanti, ricordando come il neoclassicismo non fu mai oggetto di aperte critiche, afferma: « Forse in tutti, anche nei più accesi innovatori, era la convinzione che il movimento neoclassico avesse contribuito non poco a portar fuori la Spagna dalle secche di una cultura stantia e a collocarla alla pari delle altre nazioni europee » (E. Caldera, *Il dramma romantico in Spagna*, Pisa, Università di Pisa, 1974, p. 6 e p. 83).

La frattura tra intellettuali *afrancesados* e *liberales* evidenziò in questi ultimi un recupero dello spirito patriottico che si appellava alle tradizioni popolari dei tempi della *Reconquista*, ma l'atteggiamento di difesa nazionale che gli oratori delle Cortes di Cádiz propugnarono rivelò anche quanto questi intellettuali fossero imbevuti di dottrine illuministiche.

La necessità di proposte politiche alternative imponeva l'analisi della situazione storica cui applicare il nuovo assetto istituzionale e la revisione si operò in base a criteri settecenteschi: il culto della libertà e gli strenui attacchi contro la tirannide politica e religiosa, tipici assiomi illuministici, si ritrovano infatti nelle parole dei rappresentanti delle Cortes, che così si esprimevano a proposito dell'Inquisizione: « Es el instrumento más a propósito para encadenar la Nación y remachar los grillos de la esclavitud con tanta mayor seguridad cuanto que se procede a nombre de Dios y en favor de la religión. [...] La libertad de pensar y escribir perecieron con la Inquisición »².

Alla restaurazione monarchica di Fernando VII nel 1814 seguì il triennio liberale del '20-23; in questi anni gli *exaltados* politici iniziarono a farsi portavoce di quella tendenza letteraria che permise di formulare, con le debite riserve, la nota equivalenza, caratteristica del Risorgimento italiano, liberale = romantico; in questo clima si confutarono quindi le premesse poste da Böhl de Faber – primo diffusore e sostenitore delle teorie di Schlegel riguardo al Romanticismo³ – che poggiava le sue convinzioni politiche monarchiche e conservatrici sul recupero della letteratura del *Siglo de Oro* e in particolare della tragedia filosofico-religiosa di Calderón de la Barca.

La nota polemica letteraria tra Böhl de Faber e Mora, suscitata dalla revisione della tradizione spagnola operata all'estero, in particolare dai tedeschi⁴, rivelava anche un atteggiamento tipico degli intellettuali spagnoli: la ricerca dell'identità storica attraverso l'analisi delle proprie radici.

² *Diario de Sesiones de las Cortes generales y extraordinarias*, 1810, tomo IV, p. 4204, citato da J. de Juderías, op. cit., p. 272. Ci siamo qui rifatti a un particolare argomento tra i molti discussi nelle Cortes di Cádiz sia perché il problema della sopravvivenza dell'Inquisizione implicava un giudizio storico sull'operato di Filippo II che aveva fatto di questa istituzione uno dei punti forti della sua politica, sia perché, in accordo con R. García Cárcel (op. cit., p. 10), riteniamo che l'Inquisizione fosse uno dei primi bersagli degli intellettuali liberali.

³ Va accuratamente riveduta la tesi tedesca riguardo a un Romanticismo spagnolo autoctono a lungo sostenuta anche da critici che implicitamente negavano così un contributo autentico e originale da parte degli scrittori spagnoli ottocenteschi.

⁴ Il recupero in termini folklorici dei tratti spagnoli era uno dei cardini del nuovo orientamento letterario: le antiche gesta iberiche, le espressioni letterarie quali i *cantares*

Di conseguenza, la dura critica che i liberali ottocenteschi promossero contro il regno di Filippo II non fu solo il proseguimento di idee del secolo precedente o un'imposizione ideologica proveniente dall'estero, ma fu soprattutto la risposta a un'interna esigenza politica e culturale degli Spagnoli che analizzarono la loro storia per capirla e per trarne ammaestramento. Per questo motivo l'epoca di Filippo II, momento storico negativo che essi temevano si ripettesse, venne duramente attaccata e si stabilì un inquietante parallelo tra la storia passata e la presente: l'oscurantismo della Spagna Inquisitoriale sembrava, infatti, aver ripreso forma nella restaurazione conservatrice di Ferdinando VII e nella minaccia dell'avvento al trono di Carlos suo fratello⁵.

I nuovi letterati, riscoprendo il gusto per la storia e allontanandosi dai moduli classicisti e dalle tragedie in cui si rievocava soprattutto il mondo dell'antichità classica, iniziarono ad attingere al patrimonio culturale nazionale.

Un altro tratto che facilitava tale recupero di temi del passato era la nuova prospettiva che permetteva all'uomo romantico di avvicinarsi alla realtà soggettivamente, modellando l'elemento esterno sulle esigenze dell'io accentratore; ciò permetteva di distorcere la realtà storica⁶ rendendola più suggestiva e più adattabile alle motivazioni che reggevano l'ispirazione.

Come afferma Navas Ruiz, « históricamente los Austrias se reflejan como tiranos más que como creadores de la grandeza española. Carlos V es el enemigo de los comuneros y las libertades castellanas mucho más que el Emperador de Europa. Felipe II se identifica con la Inquisición y el despotismo »⁷.

L'atteggiamento di critica nei confronti di Filippo II, tipico almeno della prima metà dell'Ottocento, oltre a denunciare una sostanziale continuità con le forme letterarie e le ideologie analizzate nei capitoli prece-

e i *romances*, lo spirito nobile e cavalleresco nonché un certo esotismo e una nota di passionalità sono temi abbastanza diffusi tra romantici tedeschi, francesi e inglesi. Per l'aspetto che più da vicino ci riguarda va ricordato anche un certo gusto per la Spagna Inquisitoriale macabra e sanguinaria che ritroviamo, ad esempio, nel romanzo di Lewis, *The Monk*, e nell'*Osorio* di Coleridge.

⁵ A dare un'immagine negativa della Spagna degli Asburgo contribuirono sicuramente anche quegli autori italiani che, come Manzoni, nella loro ottica nazionale e risorgimentale rappresentavano con spirito critico gli abusi di potere compiuti dai dominatori spagnoli in Italia.

⁶ Non mancano esempi di questo scarso rigore scientifico nelle ricostruzioni degli avvenimenti nei drammi storici dei romantici spagnoli.

⁷ R. Navas Ruiz, *El Romanticismo español*, Madrid, Cátedra, 1982, p. 46.

denti, rispose dunque in gran parte a un'esigenza interna. Afferma a questo proposito la Alonso: « A lo largo del siglo XIX en España entra con los ideales del liberalismo romántico una reacción contra Felipe II y favorable a Don Carlos, hasta más allá de la idealización de la novela y leyendas francesas »⁸.

Diversamente da quanto avevano fatto gli intellettuali stranieri nel secolo precedente, gli spagnoli, grazie anche all'opera attiva dei *refundidores*, non avevano mai dimenticato il grande contributo letterario del *Siglo de Oro*⁹. La loro attenzione si rivolgeva ora, più che alla letteratura, all'aspetto storico-politico di quell'epoca. E se, come vedremo, nella seconda metà dell'Ottocento si iniziò in Spagna un recupero sia storico sia drammaturgico della figura di Filippo II (e di conseguenza una caratterizzazione di don Carlo più fedele alla realtà storica), ciò non dipese certamente solo dal più facile accesso alla documentazione, ma soprattutto dal mutato clima culturale¹⁰.

Le parole che a questo fenomeno dedicò nel 1854 Geronimo Borao – in un articolo che si proponeva di difendere le conquiste del teatro romantico, la cui stagione di gloria si riteneva appena conclusa – riassume queste considerazioni e chiariscono le motivazioni che spinsero gli uomini di lettere spagnoli del primo Ottocento a dipingere con tinte così fosche il Rey Prudente:

De otra mayor gravedad es la censura que se hace contra los poetas modernos por la predilección con que han elegido las víctimas de su censura entre los reyes, príncipes y sacerdotes. [...] *¿Cómo no han entendido que el espíritu de la época había de reflejarse en el Teatro?* *¿Cómo no se han apercebido de que la despreocupación y la crítica debían darse en tomas dramáticas antes de que se civilizara al pueblo con los libros y con el buen gobierno?* *¿Cómo no han visto en el teatro clásico lo que condenan en el romántico, allí donde se nos presentan colecciones de tiranos y de adúlteros?* [...] *¿Cómo no han echado de ver que el cruel Luis XI, que el artero Felipe II, que el inhábil Carlos II no habían comparecido ante el tribunal de la poesía para recibir su execración?*¹¹.

⁸ M. R. Alonso, op. cit., p. 41.

⁹ Va ricordato infatti che la polemica sulle tre unità teatrali sostenuta nel diciottesimo secolo dal classicista Luzán si mitigò nel momento stesso in cui, davanti alle critiche straniere, si risvegliò un patriottismo letterario anche negli assertori del neoclassicismo che si trovarono così a difendere la cultura aurea spagnola.

¹⁰ Non esprimendo più quella tendenza tutta romantica a fondere la vita storica e politica con quella letteraria in un unico e complessivo atteggiamento, il nuovo momento politicamente moderato permetteva, infatti, un approccio diverso alla storia.

¹¹ G. Borao, *El Romanticismo*, « Revista española de ambos mundos », 1854, tomo II, p. 812. Il corsivo è mio.

2. PRODUZIONE STORIOGRAFICA OTTOCENTESCA RELATIVA A FILIPPO II E A DON CARLO.

Alla base delle composizioni narrative e teatrali dei secoli XVII e XVIII sulle vicende del principe don Carlo vi era un'ampia produzione di opere storiche francesi. L'elaborazione letteraria, pur avendo interessi diversi dalla storia – si parla pertanto di un don Carlo personaggio letterario « *recreado y desrealizado* »¹² – a essa si ricollega come fonte per la documentazione¹³ mantenendo attiva quella circolazione tra critica storica letteraria e letteratura, indice dell'omogeneità del tessuto culturale di un'epoca. E gli autori dei drammi teatrali ottocenteschi che analizzeremo si rifecero non solo ai testi più diffusi su don Carlo composti nei secoli precedenti, ma anche alla nuova storiografia che su di lui si stava diffondendo¹⁴.

Riguardo alla compilazione di vere e proprie opere storiche sul periodo di Filippo II, Juderías¹⁵ lamenta l'assenza, nel primo Ottocento, di riflessioni organiche e complete che si contrapponevano al gusto diffuso tra gli storici spagnoli per gli studi monografici e che togliessero credito alle falsità e alle tendenziosità della produzione letteraria. L'assenza di validi studi d'insieme sull'epoca degli Asburgo è constatata anche da Parker: « La situazione fino all'Ottocento fu questa: solo poche biografie o vite del re contenevano materiale autentico e gli unici documenti disponibili allo studioso erano quelli dati alle stampe dal Pérez e dal Herrera »¹⁶.

Per sopperire a questa mancanza si operò in due direzioni: da una parte con la redazione di nuovi libri di storia e dall'altra con la traduzione di opere straniere. E la storia spagnola, soprattutto quella relativa al pe-

¹² M. R. Alonso, op. cit., p. 28.

¹³ Per quanto riguarda il tema di don Carlo si è rilevata più volte la sostanziale sintonia che caratterizzava la produzione storiografica e quella letteraria che ne dipendeva: le commedie di Enciso, Montalbán e Vélez de Guevara sono direttamente collegate alle valutazioni storiche del periodo della loro composizione.

¹⁴ Per un quadro d'insieme riguardante lo sviluppo del tema di don Carlo nella letteratura europea del secolo XIX si consulti il saggio di Lieder.

¹⁵ J. de Juderías, op. cit., p. 281.

¹⁶ G. Parker, op. cit., p. 243. L'autore ricorda tra l'altro che la seconda parte del libro di Cabrera de Córdoba fu pubblicata solo nel 1876. Anche Bratli concorda nell'affermare la sostanziale carenza di studi seri su Filippo II: « Ce ne fut qu'au commencement du XIX siècle que la vie et l'oeuvre de Philippe II devinrent l'objet d'investigations historiques sérieuses » (C. Bratli, op. cit., p. 35).

riodo della monarchia degli Asburgo, aveva sollecitato gli interessi di molti studiosi le cui opere ora cominciarono a diffondersi anche in Spagna¹⁷.

Grande notorietà ebbe il primo studio storico inglese su Filippo II, redatto da Watson nel 1777, dal titolo, *The history of the reign of Philip the Second*. Secondo le intenzioni dell'autore, esso doveva proseguire l'opera di Robertson (1769) su Carlo V; i due storici inglesi « en sus respectivas historias de Felipe II y Carlos V dieron patente de legitimidad científica a las críticas ilustradas »¹⁸.

Secondo Bratli il libro di Watson si basava su fonti olandesi, circostanza sufficiente per tacciare l'opera di parzialità e superficialità; lo studioso danese ricorda inoltre che Watson rimandava coloro che volessero approfondire il tema addirittura all'*Apologia* di Guglielmo d'Orange, prova evidente dei presupposti da cui lo storico inglese partiva. La lampante tendenziosità dell'interpretazione offerta da Watson doveva essere evidente anche al traduttore spagnolo che, nella nota introduttiva alla sua versione del 1822¹⁹, avvertiva: « Téngase presente que esta obra está escrita por un protestante y que cuando habla de religión vierte opiniones sí conformes a su secta, opuestas a la creencias del traductor en particular y de la nación para quien la ha traducido en general »²⁰.

Ciò nonostante la traduzione spagnola dell'opera si diffuse. La versione sulle cause dell'arresto e della morte di don Carlo che Watson propone è abbastanza convenzionale: il principe ereditario aveva mostrato più volte interesse per la causa dei ribelli olandesi e per questo motivo fu imprigionato. Dopo sei mesi di detenzione Filippo « quiso que la Inquisición le sentenciase, y le sentenció a muerte; y a pretexto de esta abominable sentencia dispuso el padre que se le diese un tósigo que le acabó a pocas horas a la edad de veinte y dos años »²¹.

Altrettanto poco scientifica è la *Histoire de Phelippe II, Roi d'Espagne* del francese Dumesnil, pubblicata nel 1822. L'autore, sebbene affermi di

¹⁷ Juderías afferma che la sopravvivenza della *leyenda negra* nella Spagna ottocentesca era dovuta anche al fatto che la storia spagnola continuava a essere scritta all'estero (J. de Juderías, op. cit., p. 291).

¹⁸ R. García Cárcel, op. cit., p. 10.

¹⁹ R. Watson, op. cit. Va ricordato che in appendice al libro viene riportato l'estratto della *Apologia* di Guglielmo d'Orange. Secondo Juderías la versione dei fatti proposta da Watson diede impulso a Schiller per la composizione della sua *Geschichte des Abfalls der Vereinigten Niederländer von der spanischen Regierung* del 1788.

²⁰ R. Watson, op. cit., nota introduttiva.

²¹ R. Watson, op. cit., tomo I, p. 207.

²² A. L. Dumesnil, *Histoire de Philippe II, Roi d'Espagne*, Paris, Boucher, 1824, p. 3.

aver consultato preziosi documenti inediti, non riferisce quali essi siano e quindi, nella sostanza, si può ritenere che egli si rifaccia all'opera di Watson e a quella di Llorente. Il giudizio sull'operato del monarca spagnolo è categorico sin dall'inizio: l'autore afferma di non poter « justifier Philippe des crimes dont on l'accuse, ni affaiblir l'horreur que doit nécessairement inspirer son humeur sanguinaire »²².

Dumesnil ritiene che sia stato Filippo a firmare la condanna a morte del figlio; il re avrebbe giustificato al nunzio papale tale provvedimento parlando di sospetti di eresia. Per di più sarebbero state mostrate a don Carlo delle raffigurazioni di supplizi tra cui doveva scegliere quello preferito. Secondo lo storico francese « don Carlos avait été arrêté dès le mois de janvier 1568, et, selon les rapports les plus vraisemblables, il fut étranglé dans les cachots de l'Inquisition le 24 de juillet suivant »²³.

La storiografia estera sembra orientarsi verso una maggiore imparzialità nei confronti del monarca solo nel 1855 allorché l'americano Prescott pubblicò una *History of the Reign of Philip the Second*, opera tradotta in spagnolo nell'anno successivo²⁴.

L'autore americano, convinto che la reclusione di don Carlo fosse dovuta a ragioni religiose e politiche e non al tentato parricidio, è molto cauto nel pronunciarsi riguardo al tipo di morte subita dal principe spagnolo; dopo aver riportato le opinioni di Llorente, dell'ambasciatore Nobili, di Pérez, di Strada e di molti altri scrittori (rivelando un criterio di analisi storica più rigoroso di quello utilizzato dai suoi predecessori) rileva l'assoluta mancanza di accordo tra queste versioni e conclude che il mistero riguardante la morte di don Carlo è ancora da chiarire. L'autore non esclude comunque l'ipotesi dell'omicidio: « ¿Cuándo [Filippo II] se mostró compasivo con sus víctimas una vez apoderado de ellas, ni arrepentido de su proceder? »²⁵. Ed in un passo successivo, esprimendo un'opinione moderna e che condividono tuttora storici del nostro secolo, riflette in questi termini:

Bajo cualquier aspecto se considere la muerte de don Carlos siempre cabrá una gran responsabilidad a Don Felipe, que si no armó contra su hijo la mano de un asesino, fue causa con su riguroso proceder de que el príncipe se dejase llevar de una desesperación que produjo el mismo efecto²⁶.

²³ A. L. Dumesnil, op. cit., p. 93.

²⁴ W. Prescott, op. cit.

²⁵ W. Prescott, op. cit., tomo II, p. 580.

²⁶ *Ibidem*, p. 581.

Tra gli scritti spagnoli dell'Ottocento sul mistero di quella morte va citata innanzitutto la monumentale *Historia crítica de la Inquisición de España* di Juan Antonio Llorente, pubblicata in francese nel 1817 e tradotta cinque anni più tardi in spagnolo²⁷. All'autore *afrancesado*, segretario dell'Inquisizione all'epoca di José I, era stato commissionato di scriverne la storia, ma come rappresentante di un convinto enciclopedismo scrisse piuttosto una durissima requisitoria e rese pubblici numerosi dati e documenti riguardanti i processi e le esecuzioni religiose. La sua coscienza illuministica lo spinse ad affermazioni esagerate e poco prudenti, rese tuttavia verosimili dal fatto che egli aveva accesso a una documentazione ampia²⁸.

Lo studioso dedica il trentunesimo capitolo della sua opera alla morte di don Carlo solo per dimostrare che l'Inquisizione non istruì un processo nei confronti del principe. Oltre ad assicurare che la sentenza di morte non fu pronunciata dagli Inquisitori, poiché non di un processo religioso si trattava, bensì di un « dictamen de consejeros de estado »²⁹, Llorente fornisce altre indicazioni interessanti sull'argomento: che don Carlo morì a causa di una « sentencia verbal »³⁰ pronunciata da Filippo II, che la regina Isabella morì di morte naturale e che non esiste il « menor indicio de pasión amorosa de don Carlos por la reina »³¹.

Basandosi sulla *Relación de un ujer de la cámara del príncipe*³², Llorente conclude che le accuse a carico di don Carlo erano di lesa maestà di primo e secondo grado, per tentato parricidio e per rapporti illeciti con

²⁷ J. A. Llorente, *Historia crítica...*, cit.

²⁸ Coerentemente con lo spirito del suo libro, *Juderías* attribuisce molte responsabilità a Llorente riguardo al persistere della *leyenda negra* all'interno della Spagna stessa. L'autore accusa chiaramente il segretario dell'Inquisizione di aver abusato del suo incarico e di aver fatto sparire dagli archivi il materiale che non gli tornava comodo. Dello stesso parere è anche Palau y de Hugué che, proponendosi di riscattare la storia dalle menzogne, afferma: « *La Historia crítica de la Inquisición española ¿qué fe puede merecer? Su calidad de depositario de los archivos de la misma pudiera darle gran prestigio a su autor, y autoridad para el objeto, su nombramiento, sus intrigas para abolir la Inquisición y su conducta hacen concebir graves sospechas acerca de la veracidad de la obra* » (M. Palau y de Hugué, *La falsa historia*, Barcelona, Imprenta Peninsular, 1878, p. 54).

²⁹ J. A. Llorente, *Historia crítica...*, cit., tomo V, p. 164.

³⁰ *Ibidem*, p. 165.

³¹ *Ibidem*, p. 174.

³² In questo manoscritto si racconta che il priore di Atocha riuscì a far confessare a don Carlo l'intenzione di uccidere il padre Filippo. Si confronti la Premessa alla presente ricerca.

i ribelli fiamminghi, e che per tali crimini il codice spagnolo prevedeva la condanna a morte. A Filippo II fu comunque concesso di astenersi dall'applicazione della legge in quanto il caso di un erede al trono era da trattare con particolare delicatezza. Lacerato tra gli affetti familiari e i doveri di stato, il re decise infine di risolvere l'angosciosa situazione aspettando la morte naturale del figlio che, grazie a una serie di sregolatezze alimentari, aveva già compromesso definitivamente la sua precaria salute. Ad accelerare i tempi del decesso provvide Ruy Gómez, che si consultò col medico privato di don Carlo, il dottor Olivares; quest'ultimo comprese che ciò che gli si richiedeva « era cumplir una sentencia de muerte pronunciada por el rey, pero ejecutarla de manera que quedara salvo el honor del reo, aparentando muerte natural con la ocasión que proporcionaba la enfermedad »³³ e a questo scopo somministrò al principe una purga che gli risultò fatale.

L'ipotesi di Llorente è senz'altro suggestiva e sembra restituire una dimensione più reale agli avvenimenti³⁴, ma l'autore « con una reserva y ligereza indignas de un historiador en asunto de tanta gravedad, no cita fuente alguna de donde haya sacado sus aserciones »³⁵. La sua testimonianza, per quanto appaia per alcuni versi più credibile di altre, ha quindi lo stesso valore di quelle precedenti. Piuttosto severo è anche il giudizio di José María Blanco White (1822), nelle sue ben note *Letters from Spain*. Circa l'indagine di Llorente l'esule affermava: « The narrative however, partakes of the character of the whole work, which is a mere assemblage of facts hastily and carelessly put together »³⁶. A conclusione del breve *excursus* su don Carlo, Blanco White appose dure parole di critica nei confronti di Filippo II: « History can do no more than class him with the most execrable monster that have alike oppressed and disgraced humanity »³⁷.

Secondo Bratli³⁸ la vera svolta nella storiografia spagnola su Filippo II si ebbe nel 1841 con l'*Antonio Pérez, secretario de Estado del Rey Felipe II* di Bermúdez de Castro, opera pregevole per lo stile e per il contenuto

³³ *Ibidem*, p. 219.

³⁴ Bratli afferma che, per quanto possa apparire strano, Llorente è da prendere ad esempio per la « nouvelle méthode pour les études historiques » e per aver sfatato alcuni miti relativi alle cause della morte del principe (C. Bratli, op. cit., p. 36).

³⁵ W. Prescott, op. cit., tomo II, p. 573.

³⁶ J. M. Blanco White, *Prince Carlos of Spain and his Father Philip II*, « New Monthly Magazine », V, 1822, p. 231

³⁷ *Ibidem*, p. 359.

³⁸ C. Bratli, op. cit., p. 51.

che riabilitava in gran parte l'operato del re³⁹, e con l'apertura nel 1842 degli archivi di stato, che permise la pubblicazione della preziosa *Colección de documentos inéditos para la Historia de España*.

La pubblicazione nel 1844 dell'*Historia de Felipe II* di Evaristo San Miguel⁴⁰ sembra però contraddire in parte le aspettative dello studioso danese: San Miguel non solo non riteneva affatto improbabile la passione di don Carlo per la matrigna⁴¹, ma, sostenendo che il velo di mistero sulla morte di don Carlo era stato steso proprio con l'intento di nascondere la verità, gettava nuovamente un'ombra inquietante su Filippo II e gli Inquisitori. In una delle numerose appendici del libro l'autore affermava che, anche ammettendo l'ipotesi verosimile della morte naturale del principe, ciò non alleggeriva Filippo delle sue responsabilità; il re andava pertanto ritenuto « verdadero autor de la muerte del príncipe »⁴².

Nel 1851, con la *Historia de los protestantes españoles y de su persecución por Felipe II*, Adolfo de Castro segna un ulteriore passo indietro riproponendo la storia degli amori tra don Carlo e Isabella e dell'intervento dell'Inquisizione nell'istruzione di un processo per sospetto d'eresia; l'autore non è comunque in grado di fornire dettagli riguardo all'esecuzione della sentenza di morte⁴³.

La *Historia* che Modesto Lafuente cominciò a pubblicare nel 1850 e che alla sua morte, avvenuta nel 1866, fu proseguita da Juan Valera è

³⁹ Fermín Gonzalo Morón, direttore di una rivista politicamente moderata, afferma: « Se observa en el Sr. Bermúdez el amor a la imparcialidad más severa, que es sin duda una de las grandes dotes que deben realzar al biógrafo y historiador » (F. Gonzalo Morón, *De los estudios históricos en España. Juicio crítico de los estudios históricos sobre Antonio Pérez por don Salvador Bermúdez de Castro y de la historia de la civilización de España por don Eugenio Tapia*, « Revista de España y del Estrangero », 1842, tomo I, p. 218).

⁴⁰ L'autore di questo libro si distinse per l'impegno politico liberale; Ferrer del Río ricorda che fu « un héroe del dos de mayo, de las cabezas de San Juan y del 7 de julio, dos veces ministro, otras dos residente en naciones extranjeras, como prisionero y emigrado » (A. Ferrer del Río, *Galería de la literatura española*, Madrid, Establecimiento Tipográfico de P. Mellado, 1846, p. 000).

⁴¹ E. San Miguel, *Historia de Felipe II, Rey de España*, Madrid, Imprenta y Librería de D. Ignacio Boix, 1844, tomo I, p. 315.

⁴² E. San Miguel, op. cit., Appendice I, p. 208. Dopo aver esaminato i dati che avevano fatto pensare alla somministrazione di una purga letale, come aveva suggerito Llorente, San Miguel decide di non prendere una posizione chiara al riguardo anche perché gli importava soprattutto individuare il responsabile morale della morte di don Carlo.

⁴³ A. de Castro y Rossi, *Historia de los protestantes españoles y de su persecución por Felipe II*, Cádiz, Revista Médica, 1851, pp. 320-321.

quella che rivela più solide conoscenze e spirito critico. L'autore, oltre a pubblicare una inedita *Relación de un italiano familiar de Ruy Gómez* (dettagliato resoconto del momento dell'arresto del principe), dimostra in modo definitivo il carattere leggendario dell'amore di don Carlo per la matrigna. Lafuente ipotizza che le cause dell'arresto del principe siano state di ordine politico⁴⁴. Per quanto riguarda la morte, la posizione dell'autore è altrettanto equilibrata: pur non ritenendola sufficientemente probatoria, riferisce scrupolosamente l'ipotesi di Llorente e propende per la morte naturale del principe, da attribuire alle sue *extravagancias y desórdenes*⁴⁵.

L'interesse che le vicende di don Carlo ancora suscitavano negli storici, ora facilitati nello studio dalla notevole quantità di documenti a disposizione, è dimostrato dalla pubblicazione dell'opuscolo *El príncipe don Carlos conforme a los documentos de Simancas* (1867), opera di Cayetano Manrique. L'autore sospetta una morte violenta dell'erede al trono e fonda la sua ipotesi sulle affermazioni trovate in uno sconosciuto manoscritto: « [Don Carlos] fue declarado por herege y condenado a muerte. Mostráronle en pintura muchos géneros para que eligiese la más suave, pero no queriéndola elegir, le ahogaron con un cordel de seda cuatro hombres juntos a su misma cama »⁴⁶. Escludendo che la causa della condanna a morte sia stata d'ordine politico, religioso o sentimentale, l'autore conclude che solo Pérez, probabile autore del manoscritto, era a conoscenza del vero motivo di tale provvedimento. Cayetano Manrique era sfortunatamente incappato in una delle traduzioni spagnole dell'opera di Mathieu⁴⁷, ritrovamento che non poteva portare a nessun progresso. L'abbondanza del materiale su don Carlo poteva pertanto anche essere fuorviante⁴⁸, cir-

⁴⁴ M. Lafuente, op. cit., tomo IX, p. 310.

⁴⁵ *Ibidem*, p. 320. L'autore difende sostanzialmente la posizione accettata dalla storiografia novecentesca. Juderías non manca di notare che Lafuente, pur non ammirando le qualità politiche di Filippo II, ne offre un'immagine di uomo ombroso e misterioso (J. de Juderías, op. cit., p. 282).

⁴⁶ C. Manrique, *El príncipe don Carlos conforme a los documentos de Simancas*, Madrid, Imprenta a cargo de Diego Valero, 1867, p. 27.

⁴⁷ Cfr. capitolo I, parte I della presente ricerca.

⁴⁸ Un caso analogo di recupero di documentazione ritenuta inedita e di grande importanza è la pubblicazione di Manuel García Gonzáles, *Observaciones impugnando las indicaciones de una comisión de la Academia de la Historia que juzga de escasa importancia el folleto o relación de la prisión y muerte del príncipe don Carlos hijo de D. Felipe II*, Valladolid, Imprenta de D. Juan de la Cuesta, 1871. La nuova versione dei fatti riguardanti il principe si basa sul ritrovamento di una relazione copiata nel 1681 da don Juan Martínez de Arellano.

costanza che rende ancora più apprezzabile la minuziosa analisi di poco successiva compiuta da Gachard nel 1868.

3. FILIPPO II E DON CARLO PROTAGONISTI DELLA LETTERATURA OTTOCENTESCA.

La cupa figura di Filippo II continuò a suscitare l'attenzione dei letterati durante il corso di tutto l'800 e, soprattutto nella prima metà del secolo, si proseguì nell'esaltazione del figlio come figura opposta e complementare.

Nell'aprile del 1805, all'interno di un volume intitolato significativamente *Poesías patrióticas*, si pubblicò il componimento in versi di Quintana, *El panteón del Escorial*⁴⁹. L'autore, patriota liberale, è certamente un tipico esempio di quella poetica di transizione dal Neoclassicismo al Romanticismo che si poneva al servizio degli ideali politici; la forma era ancora sostanzialmente classica, ma il tono era nuovo, il ritmo dinamico e la parola declamatoria. In particolare il poema in esame rivela anche quelle sfumature preromantiche, quel gusto sepolcrale per la scenografia notturna e per l'evocazione dei morti, che cominciavano a diffondersi in Spagna.

Assorto in meditazione nel pantheon del monastero di S. Lorenzo dell'Escorial, il poeta immagina di vedere sopraggiungere gli spettri di don Carlo – un giovane che « en su lívido cuello / del nudo atroz que le arrancó la vida / aun mostraba la huella sanguinosa »⁵⁰ – di Isabella – che ancora regge tra le mani la coppa di veleno che causò la sua morte – e di Filippo II⁵¹.

Don Carlo e Isabella accusano il re della loro morte e di essere un tiranno, ma Filippo ricorda che la morte fu data al figlio per motivi di Stato, perché sopravvivesse quel grande impero fondato sull'armonia e sulla pace. La successiva apparizione degli inetti successori al trono di

⁴⁹ L'edizione a cui ci rifacciamo è la seguente: J. M. Quintana, *Poesías*, Madrid, Espasa Calpe, 1958, pp. 175-185. Sulla poesia di Quintana si veda M. Cattaneo *J. M. Quintana e R. del Valle Inclán*, Milano e Varese, Cisalpino, 1971, in particolare pp. 43-76.

⁵⁰ *Ibidem*, p. 177.

⁵¹ « Alzarse vi una sombra, cuyo aspecto / de odio y a un tiempo horror me estremecía / El insaciable y velador cuidado, / la sospecha alevisa, el negro encono, / de aquella frente pálida y odiosa / hicieron siempre abominable trono. / La alevé hipocresía, / en sed de sangre y de dominio ardiendo, / en sus ojos de víbora lucía » (*ibidem*, p. 177).

Filippo dimostra invece quanto fu vano il provvedimento da lui preso nei confronti del figlio: il futuro ha riservato alla Spagna solo corruzione e decadenza, come Quintana dimostra attraverso le figure di Filippo III, Filippo IV e Carlo II⁵².

Per ultimo appare Carlo V, « un espectro augusto y venerable, / que a los demás en majestad vencía »⁵³; al capostipite degli Asburgo in Spagna si attribuiscono i primi errori della dinastia, tra i quali l'aver sedato nel sangue le rivolte dei Comuneros⁵⁴. Il grande imperatore, consapevole delle sue colpe, non manca però di rimproverare il figlio:

¿Las oyes? Esas voces
de maldición y escándalo sonando
de siglo en siglo irán, de gente en gente.
Yo el trono abandoné, te cedí el mando,
te vi reinar... ¡Oh horrores! ¡Oh imprudente
temeridad! ¡Oh, míseros humanos!
Si vosotros no hacéis vuestra ventura,
¿la lograréis jamás de los tiranos?⁵⁵.

I due versi finali chiariscono il messaggio politico d'incitamento alla conquista della libertà che il patriottico Quintana voleva trasmettere.

Anche se Menéndez y Pelayo, commentando il poema con parole severe, dirà che « en *El Panteón del Escorial* la falsedad histórica llega a ser repugnante, fea, antiestética, *progresista*, en suma, del peor género

⁵² « En definitiva lo que Quintana reprocha a los Austria como causas de la decadencia de España es fanatismo religioso, colonialismo devastador y de rapina (no productivo como luego el de los ingleses), absolutismo tiránico, medidas antieconómicas fruto del fanatismo religioso (expulsión de los moriscos), absentismo real (los validos) » (E. J. Rodríguez, *Poesía con historia: El panteón del Escorial*, « Historia 16 », marzo 1981, año VI, n. 59, p. 102).

⁵³ J. M. Quintana, op. cit., p. 183.

⁵⁴ Carlo V afferma: « Yo los desastres / de España comencé y el triste llanto / cuando, expirando en Villalar Padilla / morir vio en él su libertad Castilla » (*ibidem*, p. 184). Il personaggio di Padilla diventa il simbolo di queste lotte per la libertà. Il fatto che gli oratori delle *Cortes* ottocentesche (guidati dal duplice intento di restituire alla Spagna l'indipendenza verso l'esterno e la libertà all'interno) si rifacciano alla tradizione delle *Cortes* castigliane oppresse da Carlo V è un luogo comune e non è un anacronismo: a loro, infatti, « se imponía la tarea de volver los ojos al pasado para explicarse el lamentable estado de cosas del presente y evitar iguales yerros para lo venidero » (E. J. Rodríguez, op. cit., p. 100).

⁵⁵ *Ibidem*, p. 184. Sembra opportuno sottolineare che la figura del grande Imperatore appare sempre positiva in funzione di contrappunto all'immagine del figlio.

posible »⁵⁶, la voce di Quintana ebbe risonanza e confermò il persistente interesse degli autori spagnoli a questo tema:

En pos de Quintana vino una grey de poetas, novelistas y declamadores, indignos de particular memoria, y la tiranía de Felipe II llegó a ser el lugar común de toda arenga patriótica, el grande argumento de los partidos liberales, el *coco* con que se espantaba a los niños y a las muchedumbres⁵⁷.

Nel 1825 veniva pubblicato un romanzo anonimo intitolato *Historia del príncipe don Carlos*⁵⁸; l'opera non è altro che uno dei tanti rifacimenti del celebre testo di Saint-Réal, ma l'autore, per non ammettere di aver dato alle stampe un mero calco dell'opera francese e per evidenziare l'unico suo reale contributo, si rifà all'autorità di un ulteriore narratore anonimo per inserire alcune *adiciones*⁵⁹ a romanzo completato. Le novità delle aggiunte si riducono all'incertezza che l'autore esprime riguardo al tipo di morte che realmente fu data a don Carlo (si ammettono varie ipotesi tra le quali il soffocamento) e alla narrazione più minuziosa delle fasi del processo in cui si decretò la morte di don Carlo. Ma anche in questo caso non è la fantasia a guidare l'autore: vi sono infatti interi paragrafi che sembrano puntuali parafrasi dall'opera di Leti. Il protestante milanese fu, in effetti, il primo autore a parlare dettagliatamente del Consiglio di Coscienza che Filippo convocò prima di affidare il processo agli Inquisitori e la sua opera è posteriore a quella di Saint-Réal⁶⁰.

Lo stesso discorso vale per l'opera di Ramirez y las Casas-Deza apparsa nel 1836 col titolo *Noticia histórica del príncipe don Carlos*⁶¹: anche

⁵⁶ M. Menéndez y Pelayo, *Estudios y discursos de crítica histórica y literaria*, cit., p. 217. Il corsivo è dell'autore.

⁵⁷ *Ibidem*, p. 217. Il corsivo è dell'autore.

⁵⁸ Anonimo, *Historia del príncipe don Carlos, hijo primogénito del Rey de España Phelipe II, y de doña María de Portugal*, Paris, H. Fournier, 1825.

⁵⁹ « Adiciones de un autor anónimo a la historia antecedente » (*ibidem*, da p. 143 in poi).

⁶⁰ Si confronti ad esempio questo passo: « Se conocía sentenciado en la sentencia de su hijo, en quien le parecía ver firmada la suya, no pudiendo distinguir si aquellos infelices renglones eran a él o a su hijo » (*ibidem*, p. 152) con quello pressoché identico di Leti già riportato. Altri passi dell'opera coincidono invece con parti del già citato manoscritto anonimo del secolo XVIII *Vida del príncipe don Carlos, hijo de Felipe II con algunos otros particulares*, n. 10817.10 della Biblioteca Nacional di Madrid.

⁶¹ L. Ramirez y las Casas-Deza, *Noticia histórica del príncipe don Carlos, hijo primogénito del rey de España Felipe II y de doña María de Portugal*, Córdoba, Imprenta de Santaló Canalejas, 1836.

questa è, infatti, una traduzione abbastanza fedele del romanzo di Saint-Réal. L'opera si distingue dal romanzo anonimo precedente solo perché compaiono in epigrafe alcuni versi del poema di Quintana e perché i particolari riguardanti la convocazione da parte di Filippo II del Consiglio di Coscienza sono riportati all'interno della narrazione⁶².

Per quanto riguarda il libro di Ramirez y las Casas-Deza, l'ipotesi che si tratti di una traduzione dal romanzo di Saint-Réal va accettata con cautela; nel 1836 infatti Landeyra pubblicò un articolo riguardante la prigionia e la morte di don Carlo sul *Semanario Pintoresco español*⁶³ (rivista divulgativa e *costumbrista* dai chiari accenti patriottici) allo scopo di

rectificar las inexactitudes de que abunda una *Noticia Histórica* que sobre el asunto ha publicado estos días D. L. M. Ramírez y las Casas-Deza. Este opúsculo que el señor Ramirez nos da por original es una traducción asaz infeliz de la novela *Don Carlos* que escribió en francés Madama de Ville Dieu⁶⁴.

L'opera di questa autrice potrebbe quindi costituire un anello intermedio tra l'elaborazione di Saint-Réal e quella di Ramirez y las Casas-Deza⁶⁵. Rimane comunque inspiegabile che l'autore dell'articolo citato scelga come punto di riferimento quello che noi ipotizziamo sia un anello intermedio invece dell'archetipo, peraltro conosciutissimo. Un altro particolare va evidenziato: Landeyra, che auspica un maggior rigore nella ricostruzione degli avvenimenti storici, si limita a indicare come imprecisione rilevata nel romanzo di Madame de Ville Dieu, e in quello del suo traduttore, il fatto che don Carlo sia morto svenandosi; secondo l'autore il ritrovamento della testa di don Carlo separata dal tronco autorizzerebbe a pensare a ben altre modalità di esecuzione.

Nell'anno successivo veniva pubblicato il romanzo di Ochoa *El auto de fe*, il maggior contributo spagnolo dal punto di vista narrativo alla

⁶² Anche in questo caso alcuni paragrafi sono una traduzione di passi del Leti. Si confronti ad esempio la preghiera rivolta a Dio da Filippo II: « A ti llamo en testimonio, poderosísimo Dios, que sabes los más ocultos secretos de los corazones, para que me defiendas de las acusaciones con que me condenará el mundo, viéndome inhumano con mi propia sangre » (*ibidem*, p. 176) con il brano di Leti già citato.

⁶³ M. Landeyra, *Carlos de Austria príncipe de Asturias*, « *Semanario Pintoresco español* », 1836, tomo I, pp. 89-91.

⁶⁴ *Ibidem*, p. 90.

⁶⁵ Ipotizzo che il romanzo di Madame de Ville Dieu, che non ho avuto la possibilità di consultare, sia un rifacimento abbastanza fedele dell'opera di Saint-Réal e questo spiegherebbe la notevole somiglianza che lega la *Noticia histórica* di Ramirez y las Casas-Deza al *Don Carlos* dell'abate savoiardo.

leyenda negra relativa a don Carlo⁶⁶. L'autore, che conosceva le opere di Saint-Réal e di Schiller, ricrea l'ambiente storico arricchendo la trama con le avventure di personaggi esterni alla vicenda o con spostamenti cronologici di avvenimenti; basta a questo proposito ricordare che il ruolo di amico di don Carlo è qui ricoperto da Escobedo, amato con passione dalla Eboli, che viene uccisa pur essendo innocente. Le scene melodrammatiche sono numerose ma, del resto, come rileva la Alonso, « Ochoa asegura que él se propuso escribir una novela y no una historia, así que, con la libertad del novelista, mueve sus personajes »⁶⁷. Per quanto riguarda la figura di don Carlo, la sua rappresentazione è abbastanza tradizionale: al rispettoso amore nutrito per Isabella, causa della gelosia del re, il principe affianca l'interesse per i ribelli fiamminghi. Allo scopo di criticare duramente il monarca e l'Inquisizione, Ochoa prende inoltre spunto dall'*auto de fe* in cui morì Carlos de Sessa – occasione in cui Filippo aveva affermato di essere pronto a portare legna da ardere per l'esecuzione del proprio figlio se questi avesse peccato contro la religione – e ripropone tale situazione simulando un *auto de fe* ai danni di don Carlo.

Nel 1840 vengono pubblicate a Madrid, Londra e Parigi le *Leyendas españolas* di José Joaquín de Mora, autore sempre fortemente critico nei confronti della monarchia. In quella intitolata *La Florida* riprende una leggenda scozzese relativa a un'imbarcazione dell'Invincibile Armata, argomento che gli permette di delineare il ritratto di un Filippo II intransigente, autoritario e fanatico.

Nel 1841 un altro periodico si occupava di far luce sulla tragedia del principe ereditario di Spagna; sulla *Revista de Madrid* appariva un articolo, firmato con una sigla, in cui si dibatteva sulla legittimità di un crimine commesso in nome della ragion di Stato. Rifacendosi alla *Relación de un ayuda de cámara* (pubblicata da Llorente), l'autore partiva dal presupposto che don Carlo fosse stato colpevole di lesa maestà, ma pensava che la « conveniencia privada »⁶⁸ non avrebbe dovuto autorizzare Filippo II a commettere un assassinio.

⁶⁶ Il romanzo storico *Ni Rey ni Roque* (1835) di Patricio de la Escosura narra le vicende del *posadero Gabriel de Espinosa* che si spacciava per re Sebastiano di Portogallo. Il suo trono era allora occupato da Filippo II, di cui l'autore offre un ritratto piuttosto negativo.

⁶⁷ M. R. Alonso, op. cit., p. 57.

⁶⁸ N. S., *Relación histórica de la prisión y muerte del príncipe don Carlos, hijo del rey Felipe II y nieto de Carlos V*, « Revista de Madrid », 1841, Tercera serie, tomo I, p. 286.

Nello stesso anno il duque de Rivas pubblicò i suoi *Romances Históricos*, in cui ricreava, con grande abilità descrittiva e poetica, quadri della storia spagnola facendo rivivere personaggi e leggende nazionali. Tra questi vi è quello intitolato « Una noche de Madrid en 1578 »⁶⁹. La figura di Filippo II che il duque de Rivas dipinge è particolarmente tetra:

Macilento, enjuto, grave:
 rostro como de ictericia;
 ojos siniestros, que a veces
 de una hiena parecían,
 otras vagos, indecisos
 y de apagadas pupilas.
 Hondas arrugas, señales
 de meditación continua,
 huellas de ardientes pasiones
 mostraba en frente y mejillas.
 Y escaso y rojo cabello,
 y barba pobre y mezquina
 le daban a su semblante
 expresión rara y ambigua⁷⁰.

Quanto alla produzione drammaturgica, anche a prescindere dalle opere che trattano direttamente la figura di don Carlo, appare evidente che le vicende politiche della Spagna di fine Cinquecento, e in particolare di quella di Filippo II, rispondevano ai gusti degli autori teatrali romantici.

La condanna storica di Filippo II e dell'Inquisizione è il nucleo della tragedia *Lanuza*⁷¹ (1822) del duque de Rivas; Filippo II viene stigmatizzato da Zorrilla in *El alcalde Ronquillo* (1845) e in *Traidor inconfeso y mártir* (1849), ennesima rivisitazione della leggenda del *pastelero de Madrigal*. Un'immagine molto negativa del monarca si ha anche in *Antonio Pérez y Felipe II* di Muñoz Maldonado (1837).

⁶⁹ A. de Saavedra Duque de Rivas, *Obras*, « B. A. E. », Madrid, Atlas, 1957, T. C, pp. 387-392. L'autore racconta che la principessa di Eboli era corteggiata da tre gentiluomini, Filippo II, Pérez e Escobedo. Il re, ingelositosi di quest'ultimo e timoroso delle manovre che il segretario di Giovanni d'Austria tramava alle sue spalle, decise segretamente con Pérez di sopprimerlo.

⁷⁰ *Ibidem*, p. 387.

⁷¹ Protagonista delle rivolte in Aragona (che videro coinvolto anche Antonio Pérez) che diventa un simbolo della libertà quanto Padilla.

Del segretario di Filippo II si occupò nel 1861 anche Hartzenbush nel dramma inedito *Doña Juana Coello*⁷², nome della moglie di Pérez. Stando alle affermazioni dell'autore riportate dal figlio, l'opera – che sulla scia del duque de Rivas riprendeva la leggenda degli amori tra la principessa d'Eboli e Antonio Pérez, preferito all'altro innamorato, Filippo II – doveva essere l'esaltazione dell'eroismo coniugale: benché tradita e umiliata, doña Juana fornisce al marito i mezzi per sfuggire all'ira del monarca.

Più tardi si occuparono delle tragiche vicende di don Carlo anche il Conde de Fabraquer nelle sue *Causas célebres históricas españolas*⁷³ e Chaves nel romanzo intitolato *Los dramas de la historia: el príncipe Carlos* (1880).

Concludono un secolo ricco di spunti interpretativi sul mistero di don Carlo i romanzi di scarso valore letterario di Ortega y Frías, *Las justicias de Felipe II*, opera fantasiosa apparsa a fascicoli, e *La sombra de Felipe II* (1892) dove al principe viene affiancato un nuovo amico, Juan de Benavides⁷⁴.

⁷² L'opera è citata da E. Hartzenbush, *Bibliografía de Hartzenbush*, Madrid, Sucesores de Rivadeneyra, 1900. Il figlio del celebre drammaturgo ricorda: « Principió a escribirse este drama en el pueblo de Baños de Montemayor (Cáceres) el 20 de julio de 1861, y se terminó en Madrid el 11 de Septiembre de dicho año. Las cinco primeras escenas de la obra dramática se publicaron en la *Revista Mensual* del 15 de Mayo de 1868. No habiéndose publicado ni representado aún dicha obra, voy a copiar a continuación la lista de sus personas, todo el primer acto, el principio y fin de los otros dos, y una nota suelta de mi padre » (p. 81).

⁷³ Conde de Fabraquer, *El príncipe de Asturias don Carlos*, « Causas célebres históricas españolas », Madrid, Establecimiento Tipográfico de P. Mellado, 1858, pp. 97-124. Segue a questo resoconto storico un paragrafo dedicato ad *Antonio Pérez: Ministro de Felipe II* e un ultimo a *Flores de Montmorency, señor de Montigni*.

⁷⁴ A proposito del talento letterario dell'autore, Blanco García afferma: « Don Ramón Ortega y Frías en cuestión de horror y de sangre excedió a la mayor parte de sus colegas [...]; por donde quiera andan sueltos trasgos, duendes y vampiros en las páginas de este imitador desdichadísimo de Ana Radcliffe, Lewis y D'Arlincourt. Sólo debemos añadir, para vergüenza nuestra, que hace pocos años alternaban las ediciones de Ortega y Frías (ilustradas por cierto) con las de Pereda y Galdós » (F. Blanco García, *La literatura española en el siglo XIX*, Madrid, Sáenz de Jubera Hermanos Editores, 1899, p. 387).

IL DON CARLOS DI CASTELLANOS

Nel 1834, Basilio Castellanos de Losada (1807-1891) compone l'*ensayo dramático* intitolato *Don Carlos de Austria*¹, che viene rappresentato per la prima volta il 2 aprile del 1841 nell'Instituto Español².

Le notizie sulla vita dell'autore sono scarse, ma danno l'idea di uno studioso dai molteplici interessi e impegnato in diverse attività³: fondatore e direttore della Academia Española de Arqueología, Castellanos fu a lungo responsabile delle opere d'arte e dei manoscritti della Biblioteca Nacional di Madrid, che egli descrisse minuziosamente nel *Museo de antigüedades de la Biblioteca Nacional*. Collaborò con diverse riviste⁴ dedicandosi allo studio dei costumi e delle tradizioni spagnole e scrisse un discreto numero di romanzi, una commedia, *El tutor y el linajudo*, una

¹ B. Castellanos de Losada, *Don Carlos de Austria*, ensayo dramático en tres cuadros y en variedad de metro, Madrid, Imprenta de D. José Repullés, junio de 1844. Le pagine delle citazioni corrispondono a questa edizione.

² Secondo Antonietta Calderone il Teatro del Instituto era stato fondato nel 1845 dalla società culturale « Instituto Español » e « su repertorio comprendía sobre todo óperas españolas, volantines y "andaluzadas" » (E. Caldera e A. Calderone, *El teatro en el siglo XIX (1808-1844)*, in AA.VV., *Historia del teatro en España*, a cura di J. M. Díez Borque, Madrid, Taurus, 1988, Tomo II, p. 588).

³ « Los títulos de los cargos públicos que ha ejercido, los de las insignes academias y corporaciones nacionales y extranjeras a que pertenece, y por último el catálogo de sus obras forman la verdadera biografía de este benemérito escritor » (M. Ovilo y Otero, *Manual de Biografía y de Bibliografía de los Escritores Españoles del siglo XIX*, in AA.VV., *Archivo Biográfico de España, Portugal e Iberoamérica*, a cura di V. Herrero Mediavilla e R. Aguayo Nayle, 1986-1988, microficha n. 339).

⁴ *El Bibliotecario*, *El Guerrero de Mantua*, *El Observatorio Pintoresco* e il *Boletín del Instituto Español*. (M. Ossorio y Bernard, *Ensayo de un Catálogo de Periodistas Españoles*, in AA.VV., *Archivo Biográfico...*, cit., microficha n. 349).

zarzuela, *La pastora del Manzanares* e due drammi tra cui quello oggetto della nostra analisi⁵.

Il *Don Carlos* di Castellanos è diviso in tre *cuadros*. Il primo, interamente ambientato nell'*alcázar* di Madrid, si apre con un dialogo tra Ruy Gómez de Silva, consigliere del re, e Pérez, qui segretario dell'Inquisizione. Il colloquio tra i due cortigiani serve a informare il pubblico degli antefatti del dramma. I due stanno complottando per portare alla rovina il *vengativo*⁶ principe ereditario don Carlo che ha giurato la morte di entrambi; l'obiettivo sarà facilmente raggiunto fomentando i sospetti e l'ira del padre Filippo.

Intralcio alla realizzazione del piano potrebbe essere l'ascendente di cui la regina gode presso il re, nel caso in cui Isabella decidesse di porsi come intermediaria tra padre e figlio per difendere don Carlo. Ma la notizia, falsa, di un legame amoroso tra lei e Posa le ha tolto credito presso Filippo⁷ e pertanto, secondo il segretario dell'Inquisizione, sarà sufficiente informare il re dell'ambizione che divora don Carlo, ricordargli la passione che Isabella nutre per il figlio⁸ e contare sull'appoggio di Espinosa⁹. Quest'ultimo, memore dell'affronto recatogli dal principe quando aveva ottenuto di far sospendere il processo contro gli eretici protetti da Carlo V¹⁰, non mancherà di dimostrare l'avversione che l'Istituzione da lui rappresentata nutre nei confronti del principe.

A questo dialogo segue l'apparizione di don Carlo che, in un lungo monologo in ottonari, descrive la sua triste condizione alla corte del pa-

⁵ Va segnalato che, nella sua completa opera in sette volumi, D. Hidalgo (*Diccionario general de bibliografía Española*, Madrid, Imprenta de Moreno y Rojas, 1879) elenca la produzione letteraria dell'autore senza citare nessuna delle opere teatrali: ciò conferma l'impressione della scarsissima notorietà di Castellanos come drammaturgo.

⁶ B. Castellanos de Losada, *Don Carlos de Austria...*, op. cit., p. 1.

⁷ Particolare presente nel *Don Carlos* di Saint-Réal.

⁸ Quello che generalmente era uno dei primi capi d'accusa contro don Carlo si ritorce qui su Isabella. Di conseguenza, la donna perde sin dalle prime battute quell'aura di innocenza che a lungo aveva caratterizzato le opere di tradizione francese, così attente a non coinvolgere il nome di una Valois in questo intreccio amoroso. Nella trattazione romantica spagnola la regina acquista una personalità più attiva e più determinata; questo particolare troverà conferma nel corso di tutta l'analisi del dramma in questione.

⁹ Grande Inquisitore che però non appare qui come personaggio.

¹⁰ Forse Castellanos qui si riferisce alle notazioni fatte a proposito di questo processo da Saint-Réal, che è probabilmente l'unico autore a rendere testimonianza di questo episodio privo di alcun fondamento storico.

dre¹¹ e illustra il progetto di recarsi nelle Fiandre. Mettendo in evidenza quanto il contrasto non sia solo politico, ma anche generazionale, don Carlo esprime propositi di rivalsa contro il padre:

Y como llegue a vencer
ha de saber todo el mundo
de mi arrogancia el poder;
y el rey Felipe segundo
que padre no supo ser.

(p. 4)

Ma ciò che più don Carlo rimprovera al « tirano » (p. 4) è di averlo privato di ogni felicità rubandogli la sposa. Tali considerazioni costituiscono il nucleo della conversazione che il principe successivamente ha con lo scudiero Rodrigo de Mendoza, venuto a informarlo che tutto è stato predisposto per la sua fuga. Con Mendoza – che in questo dramma riveste la figura di confidente e amico – il principe dà ampio sfogo al dolore causato dalla « desdicha cruel » (p. 6) che rende impossibile il suo amore. Appare ora chiaro che il proposito di fuga, solo parzialmente dettato da interessi di tipo politico, non rappresenta comunque una soluzione al problema affettivo: la lontananza dall'amata certamente non lenirà il profondo dolore; gli impedirà però di commettere un delitto non meglio precisato, ma facilmente intuibile.

A conferma della forza di questa passione seguono le concitate parole di Isabella che, « agitada del dolor »¹², pronuncia la sua professione d'amore nei confronti di don Carlo, da lei amato sin dall'infanzia. Gli ultimi versi del monologo – « que es el morir mi ventura » (p. 8) – prospettano per tale amore impossibile una soluzione drammatica; concetto che viene ripetutamente espresso anche nella lunga scena successiva in cui il principe e Isabella, finalmente insieme sul palcoscenico, si confessano senza alcuna reticenza il reciproco amore.

Viene poi annunciata l'imprevista visita di don Giovanni alla regina; il geloso don Carlo, sospettando che lo zio nutra i suoi stessi sentimenti nei confronti di Isabella, ha per lui parole ingiuriose: lo apostrofa, infatti, come « maldito bastardo » (p. 14) e, dichiarando di aver giurato anche la

¹¹ Don Carlo si esprime utilizzando un topico: « Más valiera haber nacido / del mendigo en la pobreza / que libre allí hubiera sido / y en cadenas la grandeza / me tiene aquí detenido » (p. 4).

¹² P. 7, didascalia introduttiva alla scena V.

morte del fratello illegittimo del re, riconferma allo spettatore la sua indole impulsiva e violenta. Solo la regina, con l'ascendente di cui gode su entrambi, riesce a placare la lite fra i due.

Il secondo *cuadro* è ambientato in un *gabinete gótico*¹³ e, come all'inizio dell'atto precedente, ritroviamo gli intriganti Gómez e Pérez che aggiornano gli spettatori sugli sviluppi del loro piano. Le frecce che hanno al loro arco per screditare il principe agli occhi del padre sono molteplici: don Carlo ha sfidato don Giovanni, ha attentato alla vita di Alba¹⁴ – tanto che il re ha già deciso di « *corregir los desvarios / del principe, en un encierro / en que se amansen sus bríos* » (p. 20) – ha abbracciato la causa dei ribelli fiamminghi per liberare la loro terra « *del yugo y del despotismo / con que la tiene su padre* » (p. 20), si è macchiato della colpa di eresia¹⁵ ed è stato sorpreso in atteggiamenti amorosi con la regina. Tutto ciò è sufficiente a far prevedere la vittoria dei due mestatori che si accingono ora a intraprendere l'ultima fase del loro progetto denunciando don Carlo al padre.

Don Carlo non è del tutto ignaro di queste macchinazioni e infatti, al fedele amico Mendoza che è giunto a comunicargli che il *plazo* è stato abbreviato e che la partenza per le Fiandre è disposta per la notte seguente, dichiara:

Llega el día de vengarme
de traidores consejeros:
tiemblen los que los defiendan,
que si yo en la mano el cetro
empuño de las Castillas
he de hacer un escarmiento
tan terrible que la historia
no ofrezca mayor ejemplo.
(p. 22)

¹³ P. 19. La descrizione degli ambienti non è mai particolarmente dettagliata (soprattutto se confrontata con la minuzia che caratterizza le didascalie del contemporaneo *Don Alvaro*). L'autore però, con precisione, segnala la presenza su di un tavolo di una daga e di una spada, delle quali si parlerà in una delle scene di questo *cuadro*; da questo particolare si può desumere che la scenografia rimaneva fissa durante tutta la rappresentazione anche a costo di produrre anticipazioni sullo svolgimento del dramma. Le armi infatti sono quelle di cui don Carlo verrà privato successivamente.

¹⁴ Questo personaggio, che sempre ha rivestito un ruolo importante, in questa tragedia non è presente. L'episodio cui si fa qui riferimento è quello tramandato da alcuni resoconti secondo i quali don Carlo, nell'apprendere che il comando delle truppe dirette nelle Fiandre era stato affidato al Duca, lo affronta sguainando la spada.

¹⁵ Gómez, affermando che in ciò don Carlo ha imparato dal nonno, ribadisce la tesi poco credibile già commentata nella nota 10.

Mendoza gli rivela anche che la regina desidera parlargli e, dopo che lo scudiero si è nascosto in una stanza attigua, giunge Isabella.

Don Carlo ricorda all'amata che Filippo è «soberbio e iracundo / y el rey más cruel del mundo» (p. 24), ma Isabella, arrogandosi il ruolo di pacificatrice tra i due, ancora una volta tenta di placare don Carlo ricordandogli che sta parlando di suo padre. Gli riferisce che il suo progetto di fuga è stato scoperto (e pertanto questa va anticipata alla notte stessa) e che è stato accusato anche di eresia; a queste parole don Carlo si lancia in una accesa difesa della propria coscienza cattolica.

Isabella, in nome dell'amore che li unisce, chiede a Carlo di mantener fede a una promessa: «Júrame, Carlos querido, / ser obediente a la ley / y no ofender más el rey / que es tu padre y mi marido» (p. 27) e il principe si piega docilmente al volere di questa «angelical muger» (p. 28).

Quando i due si rendono conto di essersi trattenuti troppo a lungo è già tardi: giunge infatti Cisneros a annunciare che l'appartamento del principe è stato circondato dalle guardie reali e che per lui non c'è più scampo. Ma Mendoza, uscito dal suo nascondiglio, non pensa che tutto sia perduto: per allontanare le guardie basterà che il principe finga di dormire; nel frattempo lui e Cisneros forzeranno una porta affinché don Carlo possa scappare.

Il principe fa quello che gli è stato suggerito e così, quando Ruy Gómez e il re entrano nella stanza silenziosamente per non svegliarlo, don Carlo appare sprofondata nel sonno¹⁶. Privato delle armi che giacciono sul tavolo, don Carlo decide di non poter più tener fede al giuramento fatto all'amata: non appena viene svegliato, reagisce in modo violento rivolgendosi con superbia al padre che ha deciso di arrestarlo¹⁷.

Uscito don Carlo dalla scena, Filippo spiega a don Giovanni le ragioni che lo hanno spinto a operare in tal senso sostenendo che la legge riguarda anche i personaggi reali e che pertanto non si deve esitare nell'applicarla anche nei confronti di un figlio.

L'arrivo improvviso di Isabella da una porta interna fa sospettare la sua precedente presenza nell'appartamento del principe: la tensione sulla

¹⁶ Mentre i due confabulano, don Carlo si lascia comunque sfuggire imprecazioni quali « ¡oh dolor! », « ¡Qué furor! », « ¡Suerte airada! » (p. 33), che tengono viva nello spettatore la sensazione di sofferenza del principe.

¹⁷ « ¿Ha olvidado el Rey de España / que soy su heredero yo? / si lo ha olvidado, yo no, / y en humillarme se engaña. / [...] / ¿Queréisme señor matar? / ved que sois la sangre mía, / y al verterla os manchareis » (p. 34). Queste sono, secondo gli storici, le parole che il principe realmente pronunciò al momento dell'arresto.

scena ritorna a essere altissima. La regina, infatti, alla vista del marito sviene confermando a Filippo i suoi sospetti; verrà trasportata nella sua camera ma, come dice il re, solo provvisoriamente.

L'ultimo episodio di questa seconda parte dell'atto, più movimentato di quello precedente, è l'arrivo di Pérez con le ultime notizie: Cisneros e Mendoza sono stati scoperti (e Filippo decide che il primo sia imprigionato e il secondo ucciso) e sono state rinvenute delle lettere che inequivocabilmente dimostrano che il principe aveva già organizzato una vasta trama di alleanze (con il Sultano e con i Francesi) per rovesciare la situazione politica fiamminga. Filippo, senza esitazioni, ordina: « Pérez, haced que mañana / se reúna el Santo Oficio, / pues la religión cristiana / necesita un sacrificio » (p. 40) e decreta che la regina sia rinchiusa nella torre di Carlo V¹⁸.

Nel terzo *cuadro* don Carlo, vestito di nero e *desaliñado*¹⁹, si lamenta ormai con rassegnazione della malasorte che lo perseguita; ma ecco sopraggiungere inaspettatamente Cisneros, che immaginavamo in carcere²⁰; questi riferisce al principe l'ultima volontà di Isabella: « que al rey le pidáis perdón » (p. 42). Il principe si convince a obbedire solo dopo che Cisneros gli ha mostrato una lettera, scritta dalla regina col sangue, il cui contenuto è un ennesimo 'ricatto' affettivo. Questa è una dura prova per lo smisurato orgoglio del principe che, per affrontarla, chiede aiuto a Dio, convinto che ormai solo la morte possa rappresentare la fine dei suoi dolori.

Dopo che Cisneros è andato a chiamare Filippo, entrano nella stanza dove don Carlo è recluso²¹ alcuni membri dell'Inquisizione capeggiati da Pérez: questi appoggia sul tavolo un calice che, come sapremo poi, contiene veleno.

Il gruppo è venuto a rendere nota la sentenza che il Santo Ufficio ha emesso contro il principe, ma don Carlo si ribella a tale ingerenza affer-

¹⁸ L'autore ci prepara ad assistere a un esemplare castigo e l'atmosfera tragica è sottolineata dal commento ammonitore di Pérez che chiude questo secondo quadro: « Tiemble todo aquel que ofenda / de la inquisición el nombre, / que he de quemarle en su ofrenda / o he de dejar de ser hombre » (p. 40).

¹⁹ P. 41. Didascalia introduttiva alla prima scena.

²⁰ Per giustificare la sua inattesa presenza, il paggio dirà: « Lo quiso la suerte así ». Come noteremo più avanti, questo ricorso al concetto di fatalità sembra a volte supplire la debole capacità dell'autore di orchestrare l'azione.

²¹ È interessante notare come Castellanos, che aveva la possibilità di rappresentare uno dei tipici luoghi dei drammi romantici, la prigione o più genericamente un luogo di solitaria segregazione, non lo fa, o quantomeno la didascalia che descrive la stanza del principe è molto simile alle altre.

mando che i suoi non sono crimini religiosi e che pertanto non deve essere giudicato dagli Inquisitori. Pérez gli comunica che i capi d'accusa sono il tentato parricidio e l'inadempienza religiosa e per tali crimini è stata pronunciata una sentenza di morte; la vittima ha però la facoltà di scegliere la forma. A queste parole don Carlo si avventa contro Pérez, ma lo trattiene la voce del re che sta per giungere.

Il principe, come da giuramento, gli chiede perdono e l'altro per la prima volta sembra vacillare:

Príncipe:

Mi padre, mi rey, si amáis
vuestro decoro y buen nombre,
anulad esa sentencia,
y ejercitad la clemencia
antes que el mundo se asombre.

Rey:
(aparte)

¿Qué he de hacer? en tal conflicto
por él pide el corazón,
su muerte la inquisición,
y es perdonarle un delito.
¡ Y a mi hijo he de matar!
¡ Gran Dios prestadme favor
que a tanto falta el valor.
¡ Oh y qué terrible penar!
(p. 49)

Quando già aveva pronunciato le parole « le perdonaré », il re si rammenta dell'amore del figlio per la sposa, affronto che non è disposto a perdonare²².

Il principe, nuovamente solo, capisce di non aver più nessuna speranza e beve dalla coppa avvelenata. Dopo un ultimo pensiero all'amata e una soffocata parola di perdono per il padre, don Carlo muore.

Entra a questo punto in scena la regina. Agitata e assetata decide di bere dal calice; atto che successivamente ripete, questa volta non senza presentire che sta bevendo la sua morte. Quando Isabella apprende da Cisneros che don Carlo si è avvelenato esclama:

²² « Cuando mucho ha padecido / y no hay remedio mejor / aconseja el buen doctor / se corte el ramo podrido: / mucho el cortarle me pesa / más lo quiere así la suerte » (p. 50).

Entiendo;
¡gran Dios! pues quisiste

(Elevando la vista al cielo con las manos levantadas)

que un mismo veneno
al hijo y la madre
les matara a un tiempo.
(p. 57)

Per la prima volta la regina, che si era sempre proposta come mediatrice, accusa con parole aspre gli artefici della rovina sua e del principe; la interrompe la cupa voce fuori campo di Filippo, che sta per raggiungerla. Dopo l'ingresso del re sul palcoscenico, si assiste al primo confronto tra i coniugi.

A Filippo, già in preda ai rimorsi per la morte del figlio, risponde concitatamente un'Isabella che l'approssimarsi della morte ha profondamente cambiato: difende il suo onore affermando di essergli sempre stata fedele come donna, moglie e regina, gli restituisce la corona, gli annuncia che « el verdugo cruel que mató al hijo / con el mismo puñal mató a la reina » (p. 59) e si prepara a congiungersi per sempre con l'amato.

Le ultime parole del dramma sono pronunciate da don Giovanni come rimprovero al fratello:

Seguid, pues, rey Felipe obedeciendo
al santo tribunal que mata y quema;
entregadle parientes y vasallos
por combustibles a su negra hoguera;
ceded por darle gusto cuanto os pida,
que pues hijo y mujer disteis por leña,
algun día parar querréis sus vuelos,
y en ceniza caeréis por sus centellas.
(p. 61)

Quest'opera teatrale, di cui la critica si è disinteressata, venne rappresentata nel 1841, ma era stata composta nel 1834, anno di rappresentazione del *Macías* di Larra e de *La Conjuración de Venecia* di Martínez de la Rosa²³, opere in cui già chiaramente si intravede la nuova sensibilità che

²³ Questi nel 1830 pubblicò i suoi *Apuntes sobre el drama histórico* nei quali, con cautela, esponeva le linee generali a cui tale genere doveva attenersi.

è alla base della produzione teatrale romantica. Il sopravvivere presso il pubblico²⁴ di un diffuso gusto classicheggiante fa sì che nel dramma di Castellanos convivano elementi ancora soggiacenti ai canoni classici di rappresentazione e motivi già rispondenti alle nuove tendenze che stavano affiorando²⁵.

L'analisi dell'azione e dei personaggi dimostra comunque che il dramma, pur poggiando su un fondamento di convenzioni classiche²⁶, nello spirito risente già profondamente degli influssi romantici. La definizione stessa che il poeta dà al suo componimento (« ensayo dramático y en variedad de metros ») testimonia l'esigenza di sottrarsi alla rigida regolamentazione della produzione teatrale: tale genere non è, infatti, previsto dalla precettistica tradizionale, come non lo è il ricorso a forme metriche che esulino dagli endecasillabi utilizzati abitualmente nel genere tragico.

Tali caratteristiche rispondono a una generale tendenza a liberare il verso dagli angusti schemi tradizionali per dargli maggior flessibilità; García Lorenzo, analizzando le forme esistenti nel teatro del XIX secolo e dei primi anni del secolo XX, rileva « la enorme anarquía que existe a la hora de encuadrar el autor su obra dentro de un género o subgénero teatral »²⁷ e Rubio Jiménez, dopo aver spiegato le cause della sopravvivenza del verso nel teatro spagnolo, ricorda che nella produzione romantica « lo normal es que en una misma obra se combinaran varias estrofas »²⁸ e che « a la polimetría de los dramas románticos se añadió pronto el alternar las escenas en prosa y verso »²⁹, espediente usato nel *Don Alvaro*.

²⁴ Allison Peers riferendosi all'anno 1834 afferma: « La temporada de otoño se inauguró prometedoramente para los románticos con *Macías* en el Príncipe, mientras el teatro de la Cruz animaba al bando opuesto con una semana dedicada a Moratín » E. A. Peers, *Historia del movimiento romántico español*, Madrid, Gredos, 1954, tomo I, p. 413.

²⁵ Si sono semplificati al massimo i termini della questione e si è trascurato di considerare quell'orientamento verso il *justo medio* così caratteristico anche della più matura produzione romantica.

²⁶ Si veda ad esempio il sostanziale mantenimento dell'unità di luogo, d'azione e di tempo.

²⁷ L. García, *La denominación de los géneros teatrales en España durante el siglo XIX y el primer tercio del XX*, « Segismundo. Revista Hispanica de Teatro », 1967, n. 5 e 6, p. 191.

²⁸ J. Rubio Jiménez, *El teatro en el siglo XIX*, Madrid, Playor, 1983, p. 75.

²⁹ *Ibidem*, p. 75. L'autore afferma però che raramente si assisteva all'uso consapevole di una forma metrica a preferenza di un'altra. Dello stesso avviso è Ruiz Ramón quando, con una punta polemica, ricorda che la polimetria romantica manca dell'« adecuación conseguida por los grandes dramaturgos barrocos entre verso y situación

Questi non sono tuttavia gli unici aspetti formali che confortano la nostra ipotesi: anche da un punto di vista retorico si ha l'adesione dell'autore ai nuovi criteri stilistici. Nell'opera di Castellanos si riscontrano, infatti, un uso abbondante di frasi esclamative e di interiezioni, segni caratteristici di un teatro che si proponeva l'esaltazione del sentimento, e l'utilizzo di un linguaggio accessibile a tutti, caratteristico nella sua ricerca di effettismi. Tra questi citiamo la tendenza a porre parole chiave in rima: è abbondantissima la presenza di coppie come *amor e dolor, suerte e muerte e dolencia e ausencia*, peraltro facilmente memorizzabili.

Si può ascrivere a questa tendenza anche l'ampio uso di termini tratti dal mondo zoologico: don Carlo è spesso definito *fiera* mentre al padre spettano i titoli di *tigre*, di *halcón*, spesso accompagnati dall'aggettivo *inhumano*. Un campo lessicale totalmente diverso, ma comunque previsto dall'estetica romantica, concerne Isabella, spesso definita da don Carlo *diosa, muger angelical, divina*: una tale donna non può che essere *adorada*.

L'aspetto formale dell'opera è inevitabilmente legato a quello ideologico e infatti l'intima struttura del dramma e il sistema emozionale dei personaggi sono già marcatamente romantici e riprendono abbastanza fedelmente i *topoi* che caratterizzano tale gusto. L'opera è soprattutto una tragedia d'amore-morte in cui l'aspetto storico e politico fa solo da sottofondo: è il dramma di un uomo profondamente egocentrico che vive queste vicende sentendosi costantemente vittima di un destino avverso. In questo senso va rilevata la novità della caratterizzazione di don Carlo rispetto alle elaborazioni precedenti. Il principe è il vero protagonista del dramma e Castellanos, che si era documentato anche sulle fonti storiche ufficiali³⁰, mette in evidenza soprattutto i tratti più violenti del suo carattere, senza però sottintendere che, data la natura del figlio, Filippo andasse giustificato.

dramática » e, per quanto riguarda l'altro aspetto segnalato, rileva che nelle alternanze tra prosa e verso non possano « descubrirse razones internas, inherentes a la esencia misma de lo dramático, que las justifiquen, pues el paso de prosa a verso y viceversa es totalmente caprichoso » (F. Ruiz Ramón, *Historia del Teatro español (desde sus orígenes hasta 1900)*, Madrid, Cátedra, 1983, p. 311). Per quanto riguarda l'opera in questione, si constata l'uso di ottonari e endecasillabi, questi ultimi forse utilizzati nei momenti più tragicamente solenni.

³⁰ Appare infatti, nel ruolo di amico del principe, Rodrigo Mendoza che veramente ai tempi della tragedia era intimo di don Carlo e, se pur nel ruolo di paggio e non di comico, appare anche il personaggio realmente esistito di Cisneros. Ricordiamo che Castellanos fa spesso parlare i suoi personaggi con frasi che la storia ha ricostruito come realmente pronunciate ai tempi della tragedia.

L'aver messo in risalto il tratto violento del carattere del principe indica che l'autore non intende presentarcelo come personaggio completamente positivo³¹. L'aspetto che generalmente faceva emergere la positività del personaggio era la sua solidarietà per le dolorose vicende del popolo fiammingo oppresso, ma qui, stando alle affermazioni del protagonista, il tema non sembra suscitare il suo interesse. È infatti la componente amorosa a costituire il cardine della vicenda ed è qui che don Carlo, con il suo dolore, si riscatta agli occhi del pubblico; il suo amore commuove perché, scontrandosi con le difficoltà oggettive dei legami familiari, è destinato all'insuccesso³².

La tragicità del personaggio è di molto accentuata dall'associazione che spesso don Carlo fa tra amore e destino, uno dei temi più cari al romanticismo spagnolo: sebbene il principe non riesca convincente come personaggio oscuro e misterioso su cui dovrebbe incombere un segreto disegno del Cielo, lo spettatore sente come ingiusta l'infelicità cui egli è condannato.

Ma non solo don Carlo è agitato da questa violenta e romantica passione: la stessa Isabella ne è vittima in uguale misura e non esita a dichiararla apertamente, acquistando così un'indipendenza emotiva che la differenzia sensibilmente dalle eroine del teatro neoclassico che si limitavano a scatenare i sentimenti dei protagonisti senza viverli in prima persona.

La regina è convinta che il suo amore per don Carlo sia imperituro perché così ha voluto il destino³³; questo sentimento, tanto radicato in lei, non ha possibilità di concretarsi e perciò l'unica soluzione è rappresentata dalla morte che viene a coincidere con il destino stesso. Pensieri pressoché identici sono quelli che i due amanti esprimono nel primo dialogo in cui viene ribadita in continuazione l'impossibilità di vivere in una situazione tanto angosciante da essere definita un *infierno*. Protagonisti di questo

³¹ A questo proposito sembra opportuno sottolineare che il concetto di 'vendetta' generalmente proprio di Filippo (che deve lavare l'onta di essere stato tradito dal figlio e dalla moglie) viene qui trasferito a don Carlo, che spera di ottenerla nei confronti del padre e dei suoi ministri.

³² Tratto comune di tutti i drammi d'amore romantici è che l'amore sia impossibile e che sia impedito da regole sociali o comunque da diretti antagonisti. E nel nostro dramma don Carlo vede antagonisti in quasi tutti i personaggi, compreso lo zio.

³³ *Reina*: « A Carlos el alma adora / en vano intento olvidarle; / nací solo para amarle / y eterno en mi pecho mora » (Castellanos de Losada, *Don Carlos de Austria...*, cit., p. 8. Il corsivo è mio).

doloroso duetto sono la *suerte* e la *pasión* che si oppongono alla felicità in terra tanto da far desiderare a entrambi la morte³⁴.

Nonostante l'assoluta coincidenza dei loro sentimenti, i due personaggi presentano notevoli differenze.

Isabella vive la contrastata situazione nei termini classici di attentato al suo onore e per questo, stabilendo una precisa gerarchia di sentimenti³⁵, prega il principe di contemperare l'amore con la prudenza e pone al di sopra di tutto il concetto di virtù, rivelando una forza morale superiore a quella della sua controparte maschile. Isabella, inoltre, non solo per tutto il dramma si pone come mediatrice tra don Carlo e il padre, ma in senso più generale costituisce anche il *trait d'union* tra don Carlo e il Cielo: attraverso il suo amore si fa carico di una religiosità che, qui solo accennata, nel *Don Juan Tenorio* arriverà a far coincidere l'amore delle eroine romantiche con il concetto di salvezza.

È questo un aspetto indubbiamente nuovo nella trattazione del tema di don Carlo: fino ad ora gli unici richiami all'aldilà venivano associati all'idea di ricongiungimento eterno dopo la morte, ma qui le preghiere (vedi scena IV *cuadro* II) e la richiesta di protezione a Dio conferiscono alla donna un alone quasi mistico che crea un notevole contrappunto alla sua vivace passionalità, tratto quest'ultimo che la differenzia notevolmente dall'eterea Isabella di Saint-Réal³⁶.

Anche il principe si distingue dai suoi antecedenti letterari per il mutato rapporto con la dimensione ultraterrena: come per molti dei protagonisti romantici, la vera divinità di don Carlo è la donna amata e solo nei momenti di estrema sfiducia ricorre a Dio per invocare la sua protezione. Non si può comunque parlare di 'ribellione' religiosa nel caso di don Carlo perché l'autore dell'opera è ancora legato a un sistema di valori abbastanza tradizionali: la sola idea di poter essere ritenuto protestante scandalizza profondamente il principe.

Come è stato detto, il nucleo ideologico dell'opera poggia sul binomio amore e morte tante volte sottolineato nelle battute dei protagonisti. Isabella, per dare coerenza al dramma, deve morire e ciò rappresenta per

³⁴ « El olvidarles es locura, / y así muerte, mi dolencia / no retardes con la ausencia, / que es el *morir* mi *ventura* » (p. 8).

³⁵ « La virtud es lo primero / en la mujer, aunque ame, / y por más que al alma llame / amor, ha de ser postrero » (p. 13).

³⁶ Cito in particolare quest'opera perché, come abbiamo già notato, costituisce molto probabilmente una fonte per Castellanos.

lei la conferma suprema di un amore « más allá de la muerte ». Ma tutto avviene casualmente: beve da un calice contenente veleno e l'autore, così facendo, evita al pubblico di assistere a una violenta scena di omicidio³⁷. La fine del principe è invece una scelta del personaggio, un suicidio, e questo è un elemento da sottolineare: senza riferire a Pérez come deve avvenire l'esecuzione, il principe decide autonomamente il momento più appropriato, rivendicando così per sé l'ultima possibilità di dimostrare il suo titanismo.

All'adesione ora rilevata dell'opera di Castellanos ai temi caratteristici dei drammi storici del Romanticismo spagnolo corrisponde uno sviluppo originale e coerente anche se, molte volte, si ha l'impressione che l'autore li utilizzi un po' superficialmente, come stereotipi. Il costante ricorrere al concetto di destino, senza approfondirne il senso, appare spesso gratuito e semplifica i termini del dramma che, come abbiamo visto nei testi esaminati in precedenza, offriva una notevole varietà di temi suscettibili di sviluppo. Quello che poteva essere un conflitto generazionale qui si intravede soltanto; lo scontro tra personalità profondamente diverse è solo accennato, poiché mancano scene che contrappongano chiaramente Filippo e don Carlo, o Filippo e Isabella. Tutto si consuma nelle ultime battute dove le conversazioni sono troppo brevi, non approfondiscono le personalità nel loro contrapporsi e costituiscono solo l'ultima tappa di un processo di cristallizzazione dei personaggi. Queste figure mancano, in sostanza, di un vero spessore e appaiono scontate e prevedibili, ripetendo fino all'eccesso gli atteggiamenti che le caratterizzano³⁸.

Un altro aspetto poco approfondito dall'autore riguarda la dimensione temporale della vicenda, sia per la sua collocazione storica, sia per i suoi ritmi interni. Dal punto di vista della ricostruzione storica dell'ambiente, sono pochi gli accorgimenti utilizzati per situare la vicenda nel contesto del XVI secolo, anzi direi che è solo la notorietà dei personaggi a fornirci la possibilità di inquadrarli storicamente. Le descrizioni degli ambienti sono, infatti, estremamente scarse e tutto sommato tipizzate. Per quanto riguarda invece il tempo interno alla vicenda rileviamo una sostanziale staticità, per lo meno nei primi due atti, e ciò toglie al dramma la necessaria vivacità d'azione. Solo quando comincia a delinearsi il concetto di *plazo*, cioè di scadenza temporale, gli episodi e i colpi di scena comin-

³⁷ Il ricorso al veleno è un elemento tipico nel teatro romantico: basti come esempio il suo utilizzo in *El Trovador*.

³⁸ I lunghi dialoghi tra Isabella e don Carlo risultano piuttosto monotoni.

ciano ad agitare l'intreccio. Per ben due volte la partenza per le Fiandre viene anticipata e pertanto diventa necessario che l'azione si sviluppi più velocemente; ma come spesso avviene è un rallentamento nel momento cruciale a produrre la catastrofe: gli amanti si trattengono troppo a lungo in conversazione proprio quando il tempo loro concesso sta per scadere e l'inesorabilità del *plazo* scatena la tragedia che segue all'imprigionamento³⁹.

Castellanos mantiene sostanzialmente intatta l'unità di tempo e alla scelta di aderire a questa tradizione drammatica è sicuramente da attribuire la mancanza di movimento della prima parte dell'opera. Sulla scena, infatti, si svolge la catastrofe, ma nessun antecedente viene rappresentato; i dialoghi di Pérez e Gómez hanno sostanzialmente lo scopo di informarci degli avvenimenti precedenti cui lo spettatore non può assistere ed è sintomatico che della futura morte del principe si sia al corrente già in apertura del secondo atto. E anche don Carlo e Isabella nel loro primo incontro sembrano già consapevoli della tragedia che si sta avvicinando.

Come abbiamo già rilevato, il principe non si fa portavoce degli ideali di libertà del popolo fiammingo oppresso dalla tirannia, ma questo non significa che nel dramma il problema sia del tutto assente anche se, più che della presenza di un tema politico, è meglio parlare di sentimento politico. Il modo in cui Castellanos affronta tale problematica rivela sfumature tipiche del teatro neoclassico. Filippo II, rappresentante del siste-

³⁹ La dimensione temporale è fondamentale nel teatro romantico. Il tempo non è mai reale poiché viene dilatato e accorciato dall'autore per rendere il senso dell'angoscia esistenziale, dell'impossibilità per l'uomo di fermarlo. Nel *plazo* il tempo assume un aspetto fatalistico: la necessità di compiere un'azione prima di una determinata scadenza fa sì che lo scorrere delle ore gravi come una minaccia e il tempo diventi così una forza esterna, il presagio di una disgrazia. Il suo fluire viene scandito con precisione, spesso grazie al rintocco di campane, e i continui richiami producono un senso d'ansia nei protagonisti costretti a questa rincorsa impossibile; sempre si frappone un ostacolo, si produce un imprevisto o semplicemente i personaggi prolungano eccessivamente un'azione e questo scatena la catastrofe. La disattenzione commessa da Isabella e da don Carlo è abbastanza tipica: nel *Don Alvaro* (atto I, scena VII) è Leonor a rallentare il tempo permettendo così al marchese di cogliere in flagrante gli amanti e anche nel *Don Juan Tenorio* gli amanti si trattengono troppo a lungo a scambiarsi le famose *décimas* della scena del sofà. Per quanto riguarda quest'opera di Zorrilla va anche segnalato che qui il tempo è diventato l'essenza del dramma e ha acquistato una dimensione trascendente: « A un *plazo a lo humano*, futile e peccaminosa causa dell'azione, nella prima parte, corrisponde, nella seconda parte, un *plazo a lo divino* che rappresenta il fine a cui tendono questa parte e, insieme, l'intera vicenda » (E. Caldera, *Il dramma romantico in Spagna*, cit., p. 219).

ma assolutistico che si vuole condannare, quasi non partecipa all'azione e le sue apparizioni lo rivelano molto statico, rigido e privo d'evoluzione psicologica. Più che un personaggio dotato di caratteristiche proprie sembra essere l'incarnazione di un'idea: egli deve rappresentare il tiranno perché i personaggi lo descrivono così prima ancora che appaia sulla scena. La sua mancanza di umanità è evidente e, come abbiamo già rilevato, solo per un attimo egli esita davanti al giudizio emesso nei confronti del figlio⁴⁰, della cui morte una volta sola si pente. Anche quando viene perdonato dalle sue vittime, il tiranno non mostra una particolare commozione e i versi finali dell'opera, che generalmente contenevano una condanna morale e politica degli avvenimenti, non sono pronunciati da lui, bensì da don Giovanni, figura del resto abbastanza secondaria. È quindi una voce 'esterna' al dramma a riportare all'attenzione del pubblico il significato storico e morale della tragedia;

Don Juan:

¡Desgraciada nación! con tal cabeza
sepultada entre el polvo y la ignorancia
gemirás largo tiempo en la cadena
con que el vil fanatismo te somete
y el cruel Santo Oficio te sujeta.

(p. 61)

La morte di don Carlo non va quindi vista solo come tragico epilogo di un dramma d'amore che ha come protagonista il *sino*; secondo don Giovanni all'origine della disgrazia c'è la presenza dell'odiata istituzione religiosa⁴¹.

La tendenza ad affidare le considerazioni storiche e i riferimenti più strettamente politici a personaggi che non svolgono un ruolo centrale nella vicenda è confermata anche dall'analisi delle figure di Pérez (che incarna a beneficio dello spettatore la crudele Inquisizione) e del paggio Cisneros il quale, dopo aver visto morire il principe, si fa portavoce degli ideali collettivi di libertà:

⁴⁰ Anche in questa occasione risulta comunque evidente che il nucleo tematico del dramma è l'amore e non la politica: se infatti Filippo era disposto a perdonare i crimini politici del figlio non lo è più nel momento in cui ricorda di essere stato colpito negli affetti.

⁴¹ È da sottolineare che non vi è un solo momento nel dramma in cui venga chiarito come la commissione abbia emesso la sentenza di morte nei confronti del principe.

Que España un día abrirá
 los ojos a la razón,
 y la negra inquisición
 para siempre arruinará.
 ¡Traidores! El pueblo ibero
 se cansará de sufrir
 y en vano querráis mentir
 por libraros de su acero⁴².
 (p. 54)

L'adesione al credo politico che Castellanos vuole esprimere non è sostenuta da scene di massa, né sembra avere legami strettissimi con la vicenda; rimane quindi la sensazione che questi interventi siano lucide arringhe ideologicamente connotate un po' scollate rispetto all'azione.

È interessante sottolineare che il protagonista, vittima predestinata dell'istituzione che meglio rappresenta questo fosco periodo della storia spagnola, pur non esimendosi dal criticarla, adduce motivazioni più 'sentimentali' che storiche; a Isabella che lo rimprovera di offendere la religione maledicendo uno dei suoi strumenti don Carlo risponde: « No peco, por vida mía / que Dios es pío, indulgente, / y aborrece el insolente / que así ofende mi hidalguía » (p. 26).

Dall'analisi di questi elementi si può concludere che Castellanos è riuscito, se pur con i limiti evidenziati, nell'intento di offrire della *leyenda negra* del principe don Carlo una lettura ottocentesca; egli, infatti, ha adattato i temi tradizionali della leggenda (l'amore, la tirannia, la morte) alla sensibilità del momento, anche se il tentativo di uniformare la storia ai gusti del tempo rivela un conflitto non ben risolto tra le nuove suggestioni teatrali di cui l'autore si fa portavoce e l'eredità neoclassica dei cui ideali è ancora imbevuto.

⁴² Del tutto simile è il commento che Mendoza fa all'inizio del secondo atto, parlando al principe: « Mucho aguarda de su alteza / el español verdadero / pues lejos del fanatismo / espera ver en tu cetro el astro de ilustración / que dé a España lucimiento » (p. 25).

II

IL FELIPE II DI DIAZ

Il 1837, anno successivo a quello della rappresentazione del *Felipe II*¹ di José María Díaz, fu un momento estremamente fecondo per la drammaturgia storica spagnola, che vide la messa in scena di varie opere, tra le quali *Los amantes de Teruel* di Hartzzenbusch (dramma fondamentale nella storia del teatro ottocentesco), *Fray Luis de León* di de Castro y Orozco, *Carlos II el Hechizado* di Gil y Zarate, *La Corte del Buen Retiro* di Escosura e *El paje* di García Gutiérrez.

Denominatore comune di questi drammi è la scelta di legare le vicende a precisi avvenimenti nazionali. Come ricorda Caldera, in questi tempi si avverte la tendenza

ad abbandonare quei temi leggendari che permettevano ancora qualche aggancio col teatro secentesco e a riportare sulla scena (in un apparente recupero di certi aspetti propri del teatro neoclassico) personaggi pienamente storici, anzi spesso grandi interpreti della storia di Spagna. Si può dire che questa tendenza abbia inizio sul finire dell'anno precedente, quando il 17 dicembre 1836 (un mese prima de *Los Amantes de Teruel*) José María Díaz fece rappresentare la sua seconda opera, il *Felipe II*².

Quando Díaz, reduce dal successo ottenuto nel 1836 con la rappresentazione della *Elvira de Albornoz* – dramma d'amore ambientato nella medioevale atmosfera di templari e trovatori – si dedicò alla stesura dell'opera sulle misteriose vicende della vita di don Carlo, diede di queste un'interpretazione fedele al nuovo credo estetico, storico e ideologico.

¹ J. M. Díaz, *Felipe II drama histórico-original en cinco actos*, Madrid, Imprenta de Don Miguel de Burgos, 1837. Le pagine citate vanno riferite a questa edizione.

² E. Caldera, *Il dramma romantico...*, cit., p. 129.

Collaboratore di Zorrilla nel *Traidor, inconfeso y mártir* e autore di un altro dramma ambientato all'epoca di Filippo II, il *Juan de Escobedo*, José María Díaz³ viene citato nel 1846 da Ferrer del Río come uno dei migliori *poetas dramáticos*⁴; la sua abbondante produzione di opere a tema storico è segnalata da Hidalgo Dionisio⁵ che cita i titoli di dodici drammi e di tre tragedie. Il « fecundo y aplaudido autor dramático »⁶ non si limitò tuttavia a questa attività, e va ricordato anche come attivo collaboratore delle riviste dell'epoca⁷.

L'esordio del *Felipe II*⁸ rappresenta un momento di gioia collettiva nella Madrid del 1568: è infatti la festa dedicata alla canonizzazione, voluta da Filippo II, di Sant'Isidro. Tra la moltitudine degli attori che affollano il palcoscenico richiamano l'attenzione degli spettatori il *licenciado* Briviesca e l'*alférez* Diego Pérez. La loro conversazione è spesso interrotta dagli interventi di due *desconocidos* – ma uno di essi non lo è per il pubblico dal momento che risponde al nome di Ruy Gómez – che osservano da lontano i due uomini facendo tra loro commenti che agli spettatori risultano misteriosi e incomprensibili.

Raggiungono successivamente i due cavalieri Leonor de Guzmán, damigella della regina Isabella, don Hernando suo fratello e il cavaliere francese Monvel che dedica alla donna generiche e lusinghiere parole sulla bellezza delle spagnole.

Questo lungo intervento scatena l'ilarità di uno dei due 'sconosciuti'⁹

³ Nato a Bogotá nel 1800 e morto a La Habana nel 1888.

⁴ A. Ferrer del Río, op. cit., p. 212.

⁵ D. Hidalgo, op. cit., p. 119.

⁶ M. Ossorio y Bernard, op. cit., microficha n. 319.

⁷ Díaz fu uno dei direttori di *El Entreacto* e della *Revista de Teatros* nonché redattore de *El Clamor Público* e de *La Ortigara*. Georges Le Gentil, ricordando l'attività di critico letterario di Díaz cita un suo articolo « *trés courtois* », apparso sulla *Revista de Teatros*, sui *Romances Históricos* del duque de Rivas. (G. Le Gentil, *Les revues littéraires de l'Espagne (Pendant la première moitié du XIX siècle)*, Paris, Librairie Hachette, 1909, p. 113.

⁸ Il dramma è suddiviso in cinque atti e sette *cuadros*. Rubio Jiménez, che ha dedicato la sua attenzione allo studio delle strutture drammatiche nella fase di transizione tra neoclassicismo e romanticismo, annota: « El número de actos o jornadas aumentó, multiplicándose, además, internamente en cuadros, que constituían un desafío para los partidarios de las unidades y, en otro sentido, para los escenógrafos por su variedad » (J. Rubio Jiménez, *El teatro en el siglo XIX*, cit., p. 103).

⁹ La didascalia a p. 14 ribadisce che « se han reunidos todos en una rueda menos los desconocidos que procuran estar siempre a cierta distancia ».

che esclama rivolto al compagno: « ¿Al francés no habéis oído? / Creo que el juicio ha perdido. / Por mi fe que es buen vasallo / del príncipe el protegido » (p. 14) ed è questa la prima volta in cui, indirettamente, si fa accenno al principe don Carlo¹⁰.

Quando Ramiro del Pulgar, definito dal secondo sconosciuto « el más ardiente defensor del príncipe don Carlos » (p. 15), viene riconosciuto da Leonor, i due crocchi si uniscono e l'argomento della conversazione cambia ancora una volta; si inizia, infatti, a commentare lo scioglimento dell'esercito incaricato di sedare la rivolta dei Moriscos, provvedimento preso a causa dell'eccessivo attaccamento che alcuni capitani dimostravano nei confronti del principe.

A queste parole Monvel si allontana e i due 'sconosciuti' non mancano di notarlo¹¹; Ramiro e compagni continuano la loro conversazione: ricordano la grande intimità di cui il francese gode col principe e riferiscono un aneddoto che circola su don Carlo – l'aver minacciato di morte Espinosa che aveva impedito la rappresentazione di Cisneros – rivelando al pubblico il lato violento del carattere del principe fino ad ora ritenuto devoto e virtuoso. Infine, parlando di Isabella, esprimono il sospetto che essa sia l'oggetto dell'amore di don Carlo, cui in effetti era stata promessa.

All'udire queste parole i due sconosciuti commentano:

Segundo id:

Señor, vámonos de aquí...

Primer id:

Rui Gómez, pierde cuidado.
No creas que me he enojado...
Risa tan solo sentí.

(p. 23)

Questa affermazione conferma l'ipotesi che il primo sconosciuto sia il re stesso¹².

¹⁰ Il protagonista viene, invece, citato in modo esplicito durante la scena successiva: Juan de Castañeda, commentando un ordine reale che proibisce le corride, si rivolge all'amico Ramiro del Pulgar con preoccupazione: « ¡Venturoso reinado el de don Carlos! » (p. 16).

¹¹ *Primer desconocido:* « Al empezar a hablarse del príncipe se ha marchado. ¿Ya lo veis? *Segundo id:* Ya lo veo. *Primer id:* Nada más que esto le ha impelido a tomar resolución tan estraña. *Segundo id:* Una casualidad... *Primer id:* Partid del principio Ruy Gómez de que nadie en este mundo hace las cosas por casualidad » (p. 18).

¹² L'autore non rivela mai l'identità dei due uomini, certo contando sulla comprensione del pubblico.

Il primo membro della famiglia reale ad apparire sul palcoscenico a viso scoperto è don Carlo, accompagnato da Monvel, e il suo sopraggiungere è preceduto da commenti lusinghieri che, mettendo in evidenza la sua nobile natura, predispongono lo spettatore a vedere nell'Infante il legittimo successore al trono di Spagna¹³.

Il cavaliere chiede al principe di dar sfogo alla sua tristezza, ma don Carlo, preferendo mantenere il silenzio sulle cause del suo dolore, ne sottolinea piuttosto le conseguenze:

No puede estar muy risueña
 La cara, si aquí, Monvel
 Encarnizadas pelean
 La *virtud* y una *pasión*
 Esta *pasión* es funesta,
 Es tal vez causa de un crimen,
 Y la virtud, ¿Qué no diera
 Para ventura y encanto
 Del vivir, por no perderla?¹⁴
 (p. 29)

Monvel non tarda però a intuire che questa passione, « causa de delitos », che « atormenta », « devora » e che « el veneno nos prepara / Que ha de matarnos de veras » (p. 29), può essere solo l'amore; ma don Carlo insiste nel non voler rivelare il nome della donna amata¹⁵: il suo è sempre stato un amore puro e, facendo del silenzio un punto d'onore, riserva solo a lei il diritto di penetrare i segreti del suo intimo.

A questo punto don Carlo si ferma a osservare la regina, che esce da una cappella, e ciò non sfugge ai due sconosciuti:

Primer id.:

¿Lo veis? ¿Lo veis?

Segundo id.:

¡Cómo la mira señor!

¹³ *Primer id.*: « ¿Sabéis que es bello su porte / Y orgullosa su cabeza? / En hermosura y grandeza / No hay quien le iguale en la corte. / ¡ Que aire tan seductor / A pesar de lo afligido! / ¡ Pardiez que es muy parecido / Al difunto Emperador! » (p. 27). La sensazione che a parlare sia Filippo II è confermata dal fatto che anche successivamente il re descrive il figlio in termini lusinghieri, ottenendo l'effetto di far risaltare ancora di più la disgrazia del principe che non arriverà mai a regnare.

¹⁴ Il corsivo è mio.

¹⁵ « Mientras pueda soportar / El sinsabor que me cuesta / Nadie le oirá, te lo juro; / No se dirá que mi lengua / Dio a los vientos un secreto / De tanto tamaño » (p. 31).

Primer id:

¡Ah, Príncipe! *tanto amor*
Con la vida pagaréis!
 (p. 33)

Con queste parole, preludio a rivolgimenti drammatici, si chiude il I atto e lo spettatore, che ha già avuto modo di simpatizzare per don Carlo, rimane con molti interrogativi insoluti circa l'identità dello sconosciuto e della donna amata dal principe.

Dai dialoghi di apertura del secondo atto e del secondo *cuadro* intitolato *La Capilla* (p. 34) emergono altre informazioni sulla persona del re non ancora apparso sulla scena¹⁶.

Come già avevano fatto precedentemente Briviesca e Pérez, il duca di Feria, paragonando Filippo a un leone dormiente, elenca al cardinale Espinosa i principali obiettivi della politica regia: «...Cuando despierta suele añadir algunas leguas más a su reino y un nuevo altar a la religión de sus padres» (p. 40). L'arrivo di Ruy Gómez giustifica la presenza a corte di Espinosa, che è stato chiamato in udienza da Filippo per risolvere una delicata questione¹⁷.

Appare infine Filippo: dopo aver nominato Briviesca – «joven de muchas letras, legista consumado, mancebo que pasa las noches en compañía de las Partidas de Don Alfonso el Sabio y del Ordenamiento de Alcalá»¹⁸ – membro del Consiglio di Stato, il re si apparta con il cardinale e con lui discute del comportamento di don Carlo. Il figlio, a detta del re, sta screditando l'onore della famiglia e la tranquillità della nazione a causa della dubbia religiosità, dello scarso rispetto per il tribunale dell'Inquisizione e dell'appoggio dato alla ribellione nei Paesi Bassi. Filippo conclude l'elenco delle colpe del figlio con questo interrogativo: «Ahora bien: probados tan graves cargos al heredero de la corona de tantos reinos, sería yo culpable a los ojos de Dios, del mundo y de la posteridad si hacía caer

¹⁶ Leonor, la fida damigella di Isabella dice che per il re «la ley de caballero / es para él mucha ley» (p. 35). In questa versione teatrale sarà proprio il codice dell'onore di cui Filippo è tanto intriso a rendere necessari i tragici provvedimenti nei confronti del figlio.

¹⁷ Ruy Gómez: «Trátase de un asunto de suma entidad, en el que se mezclan relaciones importantes de familia; asunto que mal o bien manejado puede hacer la felicidad de estos reinos, o su completa desgracia» (p. 42).

¹⁸ P. 47. Il duca di Feria, dando questa descrizione del *licenciado*, vuole sottolineare le sue capacità di giurista che gli valsero la nomina del re tra i Grandi di Spagna.

sobre su cabeza la cuchilla de la ley » (p. 50)¹⁹. Ritenendo che la situazione non sia ancora matura, i due uomini non prendono provvedimenti, ma, come misura cautelativa, ordinano che venga loro portato l'incartamento riguardante il processo intentato al principe di Viana²⁰.

Durante il colloquio tra il re e Ruy Gómez, l'abile cortigiano, non perdendo occasione per avvelenare l'animo di Filippo, gli riferisce piccoli indizi riguardo all'amore del principe per la regina²¹; il re tra sé e sé dirà: « Sé lo que me toca hacer y lo haré » (p. 53) e per la seconda volta commenterà l'arrivo del principe con parole d'elogio²², quasi a sottolineare nuovamente l'entità del dramma che sta per consumarsi.

Il *cuadro* successivo (il terzo del secondo atto) vede il principe in preghiera; don Carlo implora Dio di preservare intatta la sua virtù – senza che la « pasión voraz » (p. 55) abbia il sopravvento – e di renderlo capace di continuare a guardare Isabella con purezza.

Nella scena seguente Isabella, anch'essa tormentata dalla mancanza di pace, si confida con Leonor; il dolore della regina sembra aumentare con il ricordo e il rimpianto dei giorni sereni precedenti il suo arrivo in Spagna; Leonor le ricorda che fu lei a decidere di sacrificare la sua bellezza « al ansia de mandar » (p. 56) e a rinunciare all'amore con cuore « frío, indiferente » (p. 57). Queste parole di Leonor colpiscono nel segno e Isabella dà libero sfogo alla sua sofferenza:

Con plácer trocaría
Esta grave y magnífica opulencia
Por la choza sombría

¹⁹ È interessante notare che la prima intenzione di Filippo è quella di punire il figlio, comportandosi sin dall'inizio più da re che da padre. Diversamente avrebbe posto la questione in altri termini, chiedendo cioè se il perdono fosse da ritenere una colpa.

²⁰ Particolare presente anche in Saint-Réal. Vd. *infra*, nota 43 della prima parte, cap. II.1.

²¹ « Llegada que fue a palacio su Majestad, el Príncipe se adelantó y le dio la mano con una turbación difícil de explicar. Al dejar a la Reina en su cuarto, su Alteza hincó la rodilla derecha en tierra y dio a la mano de Isabel un beso que nadie oyó, es decir, un beso, que no fue de mera etiqueta y cortesanía, sino que salió del corazón, ardiente y silencioso. Al retirarse su Alteza lloraba como si fuera un niño. La reina lloró también según las noticias que se me dieron después » (p. 53). Risulta evidente da questo resoconto la malizia del consigliere di Filippo, interessato a far esplodere nel re la rabbia di uomo tradito negli affetti e ferito nell'onore.

²² « ¿Sabéis que tiene muy buen porte el Príncipe heredero de estos reinos? Observándole bien, pardiez que es un retrato de mi difunto padre el Emperador » (p. 54).

Que ampara la indigencia
 De aquel que tiene sólo noche y día.
 Que allí la *paz* sabrosa
 De la *virtud* viviera disfrutando,
 Y entonces temerosa
 No vería llegando
 La atroz guadaña de la muerte odiosa.
 (p. 58)

Diversamente da don Carlo, Isabella decide di smettere di «suffrir callando» (p. 58); confessa all'amica che la sua tranquillità è turbata dall'«imagen infausta» (p. 59) di un ragazzo bellissimo, affascinante e pieno d'amore e aggiunge poi con solennità: «Esa imagen ¿quién es? / Lo sabes ya, Leonor; ella es mi muerte» (p. 59).

Il senso di colpa che Isabella prova per il sentimento che nutre le fa prospettare, prima di giungere a rivelare che l'amato è don Carlo, di rinchiu-dersi in convento, soluzione abbastanza tipica per le *eroine* romantiche²³.

Mentre la regina si accinge a entrare nella cappella, ne esce don Carlo e avviene il primo incontro tra i due innamorati; durante il lungo colloquio il principe si lamenta della triste vita che conduce alla corte del padre. Isabella, nei commenti che fa a parte, rivela la tensione che le provoca questo incontro²⁴ e la sua commozione cresce quando don Carlo, dopo aver narrato una triste storia di due giovani amanti separati, le dichiara il suo amore e le confida il proposito di fuggire dal paese per lenire la propria sofferenza²⁵. La regina risponde con un gesto simbolico e gli dà un fazzo-letto specificando che non è una *prenda* d'amore, bensì di compassione.

Ruy Gómez sorprende il principe inginocchiato davanti a Isabella e va a riferirlo immediatamente al re aggiungendo con malizia²⁶ che i due

²³ « ¡Oh Señor de bondad! mi culpa orrenda: / Dejaré mi corona, / Expiatoria ofrenda / Será en un claustro mi infeliz persona. / El Príncipe... » (p. 60).

²⁴ « No sé buen Dios, lo que siento... / Aturdida está mi alma: / Cada vez que oigo su acento / Baja a mi pecho una calma: Tal angustia y tal contento, / Que me parece llorar / En un rato de placer... / Es tener y no tener / Lo que acabo de mandar / Es la vida y el no ser » (p. 64).

²⁵ « Y respirando pasión / Y ahogando en mi corazón / Tan profundo sentimien-to, / Nunca olvido el pensamiento / De abandonar la nación, / Y esa adorada mujer / Que cambió todo mi ser, / Que con entusiasmo adoro / Que al mirarla río y lloro, / Presa de hondo padecer » (p. 65).

²⁶ Ruy Gómez aveva appena spiegato allo spettatore perché voleva rovinare il principe: « He aquí la ocasión Rui Gómez, de asegurar tu privanza. Si aprovechas esta casualidad el triunfo es seguro » (p. 68).

giovani parlavano tra loro con tono sommesso, ma che questo non gli ha impedito di cogliere chiaramente la parola *amore* pronunciata dalla regina.

All'apprendere che il figlio desidera allontanarsi dalla Spagna, Filippo esclama: « Podrá ser muy bien que salga del mundo » (p. 70) e dopo essersi informato su ciò che prevede la legge spagnola in caso di adulterio conclude l'atto con queste inquietanti parole: « ¡Pobre Isabel! ¡pobre hijo mío! » (p. 72).

Nel terzo atto, la cui apertura coincide con quella del quarto *cuadro*, Ruy Gómez cerca di sondare l'animo di Briviesca, secondo l'incarico del re; i due discorrono del processo contro il principe di Viana, ma sono chiarissime le allusioni alla situazione di don Carlo. Briviesca dichiara ripetutamente di non poter condividere le scelte di un re che sentenzia la morte del figlio sulla base di accuse che altro non sono che calunnie messe in circolazione dai cortigiani. Quando al *licenciado* viene chiesto apertamente se darà il suo voto nel caso in cui si dovesse arrivare a decidere la morte del principe, Briviesca risponde seccamente di no, per nulla intimorito dal ricordo della tragica fine del conte di Bracamonte che, nell'analoga vicenda del principe di Viana, si era opposto al potere assoluto.

Avviene infine l'incontro di Filippo col figlio, recatosi da lui per ottenere il permesso di allontanarsi dalla corte; don Carlo ricorda al padre che è un diritto e un dovere dell'erede al trono combattere al fianco dei suoi soldati e dividere con essi i pericoli e la gloria, ma sono ormai troppi i sospetti giunti all'orecchio del re sul conto del figlio perché il permesso venga concesso. Ciò nonostante, il re gli chiede con malizia per quale motivo egli desideri tanto allontanarsi da corte; dopo aver elencato le donne di cui don Carlo potrebbe essere innamorato, finge di supporre che il figlio stia attentando all'onore della duchessa d'Alba e chiarisce con tono severo che in questo caso egli non potrebbe che schierarsi contro di lui a fianco del duca d'Alba, perché « Lo más sagrado es el honor » (p. 86).

Il principe, interdetto e spaventato, continua a chiedere invano il permesso di partire (unica battuta che sa contrapporre alle velate allusioni dell'impassibile padre): ciò gli viene irrevocabilmente negato e all'annuncio dell'arrivo di Isabella, che ha deciso di porsi come intermediaria, don Carlo si allontana turbato, particolare che non sfugge al vigile re²⁷.

²⁷ *Felipe Segundo*: « ¡Cómo será el amor que profesa a Isabel, cuando solamente su nombre le estremece! » (p. 88).

Si assiste ora al primo incontro tra Filippo e Isabella: il re spiega alla moglie che le colpe di cui il figlio è accusato gli impediscono di concedere il beneplacito per la sua partenza; la regina ribatte risolutamente che, trattandosi di suo figlio, egli deve comprendere e perdonare. La sicurezza di Isabella però si incrina quando Filippo, tessendo la stessa trama di allusioni in cui già era caduto don Carlo, afferma:

¿Y si el Príncipe faltando a los deberes de leal y de caballero, hubiera puesto los ojos en una mujer que no era la suya, que lo pudo ser y no lo será jamás? Este crimen es espantoso. [...] Y si esta mujer, que no lo creo, correspondiese a su ilícito cariño, ¿no sabe esta mujer los tormentos que seguirían a sus fugaces momentos de felicidad? (pp. 91-92).

Il re minacciosamente ripete per tre volte « ¿Si fueras tú, Isabel? » (p. 93) e la donna, con la risposta: « ¿Puede el Príncipe mostrar más arrepentimiento que procurando alejarse del objeto amado? » (p. 93), non nega apertamente questa eventualità, offrendo quindi a Filippo una conferma definitiva ai suoi sospetti.

Quando Ruy Gómez informa il re che il figlio ha deciso di fuggire da corte entro le successive ventiquattro ore, Filippo, abbreviando ulteriormente i margini di tempo che si era concesso per riflettere, decreta che il principe venga incarcerato la notte stessa. Il giorno seguente un comitato composto dal re, Ruy Gómez, Espinosa e Briviesca deciderà la sorte di don Carlo.

Un istante di tristezza del re chiude l'atto: « ¡Qué desgraciado soy! Es terrible cosa haber de tratar con tal rigor al hijo de mis entrañas! » (p. 97).

Nelle prime scene del quarto atto si assiste al progressivo convergere di tutti gli uomini fedeli al principe nella sua camera: dapprima giungono don Ramiro e don Hernando e successivamente don Rodrigo e Monvel, latore della notizia che il piano di fuga di don Carlo è stato scoperto da Ruy Gómez. Dopo l'ingresso del confessore del principe, che ha deciso di unirsi agli altri, Monvel confida ai presenti il motivo della riunione: « El Príncipe no quiere sufrir por más tiempo el poder del favorito. Su Alteza ha perdido licencia para salir de España, y se le ha negado. Su Alteza ha determinado salir de estos reinos. Los buenos caballeros de Castilla le acompañarán en su fuga » (p. 105) e ricorda che per la mattina successiva dovranno essere già fuori Madrid.

Il sestetto si scioglie al rintocco della campana dell'Inquisizione e nella camera si trattengono solo il principe, giunto per ultimo, e Monvel. Il cavaliere francese confessa all'amico di aver compreso chi sia la donna

da lui amata e don Carlo ammette di essersi dichiarato a Isabella. Per questo motivo, cioè per separarsi da lei, ha deciso di fuggire, ma vorrebbe che su ciò l'amico mantenesse il massimo riserbo. Monvel lo rassicura dicendogli che le vere ragioni della fuga non sono note agli altri membri della congiura, convinti che sia stato l'arrogante comportamento di Ruy Gómez a spingerlo a tale scelta. Tranquillizzato, Don Carlo si lascia allora andare a un sogno a occhi aperti in cui immagina l'intimità di una capanna dove vivere in tranquilla felicità con l'amata, ma i lunghi e stereotipati endecasillabi vengono interrotti dall'arrivo di Ruy Gómez e si procede con molta rapidità e brevissimi scambi di battute all'arresto del principe. Don Carlo, sconsolato, vede sfumare così l'opportunità della fuga, ma le sorprendenti parole di Monvel « Nunca ha sido más seguro el éxito de nuestra empresa » (p. 114) chiudono il quinto *cuadro* nella *suspense*.

Durante il sesto *cuadro*, che si svolge nel Pantheon dell'Escorial, si assiste alla riunione convocata da Filippo II per decidere la sorte del figlio. Per primo prende la parola Ruy Gómez che ricorda sia gli oltraggi di cui il principe ha fatto oggetto molti personaggi della corte, sia gli accordi da lui presi con i Francesi. Un padre può perdonare, ma un re no; pertanto la soluzione da lui prospettata è la morte. Dello stesso parere è Espinosa, che giunge a questa conclusione dopo aver ricordato che don Carlo « habla con desprecio de su religión, de esta religión católica que es nuestra vida y nuestra felicidad » (p. 120) e che il potere nelle sue mani potrebbe significare l'avvento del luteranesimo in Spagna.

La parola viene infine concessa a Briviesca che si accinge alla difesa specificando « Ningún favor debo a su Alteza: no me mueve a defenderle ningún sentimiento de gratitud, sino el decoro debido a la corona de un Rey » (p. 121) e questa affermazione rafforza nel pubblico la convinzione che Briviesca sia l'unico uomo retto alla corte di Filippo. Secondo il giurista non solo sono necessarie prove concrete di tutte queste accuse, che egli è comunque pronto a smentire con giuramento, ma quand'anche si riuscisse a dimostrarne la fondatezza « un padre ni debe ni puede condenar a un hijo a muerte » (p. 122). Dopo aver ascoltato in silenzio questi interventi, il re decide di ritirarsi per emettere la sentenza e ha inizio un lungo monologo di riflessione in cui Filippo ricorda la colpa più grave di cui il figlio si è macchiato: « Los ojos puso atrevido / En la Reina de Castilla » (p. 124). Ciò equivale ad aver attentato all'onore del re e pertanto non vi è soluzione più adatta della morte per il figlio e del castigo per la moglie.

Nel quinto e ultimo atto (e nel settimo *cuadro* intitolato *Isabel de la Paz*) la regina è raccolta in preghiera davanti all'immagine della defunta

Isabella di Portogallo, già canonizzata. La donna non ha mai confessato a don Carlo il suo amore, ma Leonor le ricorda che nella vita c'è una circostanza che rende giustificata qualsiasi dichiarazione ed è l'approssimarsi della morte. Isabella inizia a immaginare quando, sul letto di morte, potrà finalmente liberarsi del pesante fardello del sentimento taciuto pronunciando un franco « yo te amo » (p. 134) a don Carlo.

Monvel entra in scena per riferire alla regina il desiderio del principe di accomiarsi da lei prima di fuggire. La donna dapprima rifiuta, ma alla fine le dure parole di Monvel²⁸ e il tocco delle campane che segnalano l'approssimarsi della partenza di don Carlo la convincono a concedergli il permesso. Le parole che le rivolge don Carlo sono un continuo ricordare i momenti salienti della sua 'agonia', un ribadire il suo amore e un commemorare i giorni trascorsi a corte con lei²⁹. Ormai anche Isabella si abbandona ai ricordi, ma, nonostante l'esplicita richiesta di don Carlo³⁰, si ostina a non voler dichiarare il suo amore³¹.

L'irruzione improvvisa di Filippo, di Ruy Gómez, dei soldati e del carnefice pone fine alla sua esitazione e Isabella, cadendo in ginocchio davanti a don Carlo, pronuncia l'atteso « yo te adoro » (p. 148). Mentre il carnefice, su ordine del re, si avvicina a don Carlo con la spada sguainata, si abbassa il sipario.

L'elaborazione del tema leggendario di don Carlo compiuta da Díaz propone una nuova interpretazione della vicenda e il ricorso a nuove varianti che arricchiscono e modificano in modo significativo la trama, di per sé esile, della vicenda storica.

Una delle caratteristiche più evidenti di questo dramma è il gran numero di personaggi; alcuni hanno ruoli inediti, o per lo meno poco consueti, e mi riferisco qui soprattutto alla parte importante che ha Brieviesca nello svolgimento di vari episodi.

²⁸ « El corazón de doña Isabel de la Paz es ya muy parecido al de su marido el Rey don Felipe II. Doña Isabel ya no sabe consolar a los desgraciados, ni derramar una lágrima por ellos » (p. 138).

²⁹ Don Carlo trova anche il tempo per cantare la romanza che accompagnava le notti di Isabella quando essa, in attesa di giungere a Madrid, si commuoveva alla musica dell'ignoto trovatore.

³⁰ « Regia cabeza se humilla / A vuestros pies... por favor / Decid... te profeso amor... / Reina augusta de Castilla » (p. 147).

³¹ « Incauto ¿qué me pedís? / Mi horrible condenación: / Sois, Carlos, mi perdición: / A desgarrarme venís / ¡ Oh Príncipe! el corazón » (p. 147).

Sulla linea di questa innovazione, che ha un antecedente forse solo in Schiller, va inserita anche la presenza del popolo come interprete teatrale: accanto ai personaggi principali, di stato sociale elevato, l'autore pone gente comune, secondo un certo indirizzo del teatro romantico che voleva sulla scena anche persone di umili condizioni³². L'intero primo atto si svolge durante una festa e l'autore riesce a fare in modo che il popolo, di cui si percepisce bene la presenza, non costituisca solo lo sfondo alle conversazioni dei protagonisti. I dialoghi fanno spesso riferimento all'atmosfera gioiosa creatasi nel *campo* di Sant'Isidro; si riprendono e si commentano le voci della gente che dialoga e balla, appassionandosi a una sfida che si sono lanciati Juan de Castañeda e Diego Pérez.

Il popolo è il nuovo antagonista con cui il re dovrà misurarsi. Anche se poi non avranno un peso decisivo, le sue reazioni vengono tenute presenti nel momento in cui Filippo II decide la sorte del figlio:

Felipe Segundo:

¿ Y si el pueblo amotinado
A su príncipe defiende
Y en su delirio pretende
Darle libertad osado?
[...]
Con todo, el *pueblo es valiente,*
Incansable si batalla,
Si una vez habló no calla
En mucho tiempo. Insolente
¡Cuántas veces de repente
Los hombres que proclamó,
Y en sus hombros levantó
Gritando venganza ciego,
En lagos de sangre y fuego
Frenético los hundió!³³
(p. 125)

Briviescá, durante il primo colloquio con Ruy Gómez, sottolinea che il popolo, e non i personaggi intriganti della corte, può comprendere don

³² Martínez de la Rosa nei suoi *Apuntes sobre el drama histórico* puntualizza: « En general, el drama histórico no requiere tanta elevación como la tragedia; admite con menos dificultad personas de condición más llana; descende con gusto a pormenores más leves; se acerca más a la vida común, y el estilo debe ir plegándose suavemente a tan varias formas, remontándose sin arrogancia y abatiendo el vuelo sin rasar la tierra » (Passaggio riportato da R. Navas Ruiz, op. cit. p. 86).

³³ Il corsivo è mio.

Carlo e per il pubblico lo schierarsi della massa al fianco dell'Infante costituisce quasi un'altra prova della sua innocenza³⁴.

Certamente la presenza di scene di massa nella tragedia dà maggior dinamicità alla trama: tutto il primo atto scorre veloce; il dialogo, a volte in prosa e a volte in versi, è serrato³⁵ e molto spontaneo e non dà spazio alcuno alle battute di tono declamatorio tipiche del dramma di Castellanos, che a volte eccedeva nell'oratoria. Così pure, nel resto del dramma, il compito di conferire varietà e vivacità alla vicenda è affidato a una serie di personaggi che, non ricoprendo un ruolo centrale, hanno funzioni corali a sostegno degli interventi dei protagonisti. Soprattutto, dal punto di vista dello spettatore, il fatto che non siano sempre i principali personaggi a informarlo sullo svolgersi degli avvenimenti alleggerisce gli interventi diegetici. Dal punto di vista strettamente scenografico, la perizia dell'autore è evidente, ad esempio, nel saper avvicendare gruppi di persone che conversano e si compongono sul palcoscenico in modo solo apparentemente casuale³⁶.

Notevole è anche l'impegno dimostrato da Díaz nel ricostruire l'ambiente storico della Madrid cinquecentesca: numerosi sono i riferimenti a episodi coevi (la conquista dell'America, la rivolta dei Mori nelle Alpujarras, l'esistenza dell'archivio di Simancas che proprio Filippo II fondò, la citata presenza dell'architetto dell'Escorial Juan de Herrera, ecc.). L'interesse per il periodo medioevale, presente anche in altre opere di Díaz, emerge invece dai riferimenti ad Alfonso el Sabio, alla vita del principe di Viana e del conde de Luna, e dall'identificazione con un *trovador* del principe don Carlo che, come gli innamorati medievali e come voleva lo stereotipo romantico, canta romanze a Isabella.

Circa la posizione di Díaz sulle tematiche che avevano alimentato nel corso dei secoli la *leyenda negra*, va segnalato lo scarso sviluppo che qui ha un filone tipico di questa tradizione leggendaria, quello del conflitto politico tra padre e figlio. Ad esso nel *Felipe II* non viene dedicato particolare spazio e il fatto che don Carlo, tutto preso nel suo amore, non

³⁴ *Licenciado*: «El pueblo asegura que [don Carlo] sufre con demasiada resignación el poder absoluto que sobre su real persona se han tomado los favoritos del Rey» (p. 76).

³⁵ Il filo conduttore è garantito dal continuo riferimento a don Carlo durante le conversazioni.

³⁶ Si noti ad esempio l'abilità di Díaz nel costruire un crescendo di concitazione grazie al progressivo congiungersi sul palcoscenico degli alleati di don Carlo, ognuno dei quali porta informazioni nuove.

dedichi mai una parola all'oppresso popolo fiammingo³⁷ ne è un sintomo abbastanza chiaro.

Questo dramma è politico solo esteriormente: i congiurati di don Carlo sono ignari delle vere ragioni che spingono il principe a desiderare la fuga. Per loro, più che di liberare un popolo oppresso, si tratta di liberare don Carlo dalla claustrofobica vita che è costretto a condurre, soggetto ai soprusi dei cortigiani – aspetto della vicenda peraltro ben sviluppato attorno alla figura dell'intrigante segretario del re –; mancano quindi quelle tensioni ideali (la rivendicazione della libertà contro la tirannide) che potevano dare alle fratture in seno alla famiglia un valore più ampio. Tuttavia anche agli antagonisti di don Carlo manca una precisa dimensione politica e lo spettatore ha ben chiaro che è l'amore per Isabella, e non i tanto lamentati oltraggi alla Chiesa e al potere politico, a provocare la morte del principe³⁸.

Anche qui la causa politica è dunque solo la 'copertura ufficiale': Ruy Gómez e Espinosa sono maggiormente connotati come antagonisti dell'eroe della vicenda, che come esponenti di un potere da condannare. Se a questo si aggiunge la totale assenza di critica nei confronti dell'Inquisizione – qui semplicemente rappresentata dal suo esponente di spicco Espinosa – si potrebbe ipotizzare che Díaz abbia scelto di mettere in scena quasi esclusivamente un'interpretazione della *leyenda* centrata sugli amori tra la regina e il principe.

Rispetto ad alcuni dei loro predecessori letterari sia Isabella sia don Carlo, e soprattutto quest'ultimo, appaiono a volte lineari e prevedibili. Don Carlo non vive l'impossibilità del suo amore come uno scontro con il mondo che lo obblighi a compiere gesti spregiudicati, ma, in modo meno titanico, torce contro se stesso questa potenziale aggressività offrendo così un'immagine di sé che suscita più pietà che ammirazione; egli rivela chiaramente l'esistenza di un conflitto insoluto tra virtù e passione, ma la razionalità non abbassa mai la guardia e non permette alla passione

³⁷ In quest'opera sembra che don Carlo veda nella possibilità di combattere essenzialmente un modo per affermarsi personalmente.

³⁸ A questo proposito è opportuno riportare il giudizio che Caldera dà del *drama histórico* del biennio 1837 e 1838: secondo lo studioso, il «desplazamiento del eje narrativo hacia una mayor historicidad» che si rileva in realtà è un contributo «más aparente que real, por consistir esencialmente en la elección de personajes históricos de relieve» (E. Caldera, *El teatro romántico en el siglo XIX (1808-1844)*, in AA.VV., *Historia del teatro en España*, cit., p. 484).

di avere il sopravvento³⁹. Sembra quindi che, nella sorda lotta intrapresa con la sua coscienza, don Carlo paventi più di ogni altra cosa il libero fluire di questo sentimento; altri aspetti del don Carlo di Díaz abbastanza insoliti per un 'eroe romantico' sono l'estrema religiosità e la devozione, più volte sottolineata⁴⁰.

Più prevedibile – secondo i topoi romantici – appare il ricorso alla preghiera da parte di Isabella, anch'essa rassegnata al suo destino e pronta a espiare in un chiostro la 'colpa' di amare.

Il dramma degli amanti è dunque vissuto più nella sfera ideale dei ricordi e dei sogni che non in quella dell'azione; la mancanza di antagonismo con Filippo ne è una conseguenza. Non vi è nei confronti del re, che dopo tutto incarna l'ostacolo alla loro felicità, nessuna delle tradizionali parole d'accusa; ancora una volta i due innamorati sembrano soggiacere a concezioni conformistiche che non consentono loro di rivendicare il diritto alla felicità terrena⁴¹: la ricerca della pace interiore e la virtù di soffrire in silenzio appaiono loro esigenze fondamentali.

La fuga, che per il don Carlo schilleriano rappresentava un momento di svolta in termini affettivi, per il principe di Díaz non rappresenta una soluzione in tal senso, perché i due giovani trovano la giusta dimensione

³⁹ Navas Ruíz non nega l'esistenza negli eroi romantici anche di un atteggiamento meno passionale e più sentimentale, che definisce « *actitud de melancolía, de tristeza íntima, de ensueño irrealizable, cuyos ingredientes son el alma tímida del poeta, la mujer amada e imposible, el paisaje compañero* » (R. Navas Ruiz, op. cit., p. 53). Il don Carlo di Díaz rientra probabilmente in questa categoria di amanti. Lo studioso fa comunque notare che questo « *es campo preferido de la poesía* » e in sostanza si può quindi affermare che sia più tipico del teatro l'atteggiamento trasgressivo di cui è interprete, ad esempio, il don Carlo di Castellanos, che reclama a gran voce i diritti del suo cuore.

⁴⁰ Non va dimenticato che il primo incontro degli innamorati avviene nella cappella. Anche questa considerazione vuole solo sottolineare la presenza di un atteggiamento un po' anomalo posto che, generalmente, l'eroe romantico si caratterizza per una religiosità tutta individuale, sentimentale, soggettiva, non immune da atteggiamenti di autentica ribellione nei confronti di quel Dio « *que ha hecho al hombre tan desgraciado* » (R. Navas Ruiz, op. cit., p. 55). Arrivando spesso a criticare la religione come istituzione, il teatro romantico si allontana in modo evidente da quello barocco; in questo senso il dramma di Díaz – in cui nemmeno si condanna in modo aperto l'Inquisizione – appare un po' ai margini di questo orientamento generale.

⁴¹ Queste parole di don Carlo mostrano quanto egli sia lontano dal pensare al coronamento della sua felicità; il suo scopo sembra essere quello di continuare ad amare Isabella in silenzio: « *Es pura como los ángeles / ¡Ojalá que siempre pueda / Este infeliz que le adora, / Adorarla sin vergüenza / Sin escándalo, sin crimen!* » (p. 31).

del loro rapporto in una fuga ideale. Entrambi condividono un sogno bucolico di vita serena in una capanna, lontano dalla triste corte; e l'ultima scena del dramma, l'ingresso di Ruy Gómez e Filippo, sembra proprio l'interruzione di un fantasticare che per la prima volta i due amanti perseguono insieme. Secondo Hidalgo, la lunga scena dell'addio tra don Carlo e Isabella, l'attesa della dichiarazione d'amore della regina e il fatto che Díaz ci abbia risparmiato la vista dei cadaveri sulla scena sarebbero responsabili dell'indebolimento della drammaticità dell'opera⁴².

Va tuttavia sottolineato un lato nuovo nella personalità di Isabella: diversamente dai suoi antecedenti letterari, donne spesso costrette al matrimonio con Filippo, è la regina stessa, abbagliata dal desiderio di potere⁴³, che ha preso quella decisione; ciò le fa provare un senso di colpa ancora maggiore per la sua infelicità.

Anche il comportamento del re, che dovrebbe essere il protagonista, conferma che la tematica amorosa non vede qui quello scontro di passioni cui a volte abbiamo assistito: Filippo è freddo; a spingerlo a condannare moglie e figlio non sono né l'amore per la donna né la gelosia, ma semplicemente un codice d'onore che lo domina come uomo e come re. Più volte nel corso del dramma Filippo si fa portavoce di quest'ottica che inevitabilmente riduce la portata del conflitto. Il re, infatti, non ci appare mai turbato nell'intimo in modo evidente; egli domina con sicurezza il mondo che si è creato attorno; non teme rimorsi né ripensamenti e questo è il maggior difetto che Hidalgo riscontra nell'opera: « El carácter del Rey está bastante bien delineado; pero no hay en él situaciones difíciles en que brille el contraste del amor paternal con el honor ultrajado, y los celos y la ambición con el temor de cometer un crimen »⁴⁴.

Ben riuscita è, invece, l'immagine di Filippo come tiranno, grazie anche alle manovre del suo protetto, che mettono l'intera corte di Spagna

⁴² Hidalgo commenta l'opera di Díaz (ritenendola però di un anonimo) abbastanza severamente: « Además no sabemos porque le nombra drama. ¿Dónde está la catástrofe? ¿Sábese por ventura si está decidida irrevocablemente la muerte de los dos? La frialdad con que el público ha visto concluir una obra que durante la representación había merecido aplausos está motivada por la poca vida que hay en todo el drama, y más que nada por el fin. El autor muestra en él poco conocimiento de los efectos teatrales; de otro modo hubiera conocido que a nadie podía satisfacer semejante conclusión » (D. Hidalgo, op. cit., p. 139).

⁴³ Isabella dice a Leonor: « Pocos años contaba / Mi edad entonces, Leonor querida: / Las penas ignoraba / Anexas a la vida / Y solo el brillo de reinar miraba » (p. 56). Il corsivo è mio.

⁴⁴ D. Hidalgo, op. cit., p. 139.

sotto una luce certo poco edificante: Ruy Gómez è, infatti, un infaticabile seminatore di zizzania e l'unica figura che può fargli da contrappunto è quella retta di Briviesca⁴⁵. Ruy Gómez tenta di trarre il *licenciado* dalla sua⁴⁶, ma non ci riesce; Briviesca continuerà, senza deflettere, a sostenere la causa di don Carlo, pur non avendo in questo altro interesse che la salvaguardia di principi etici che lo spingono a cercare la verità. Ma nella corte di Filippo non c'è posto per tale rettitudine: Filippo a conclusione dell'atto dirà infatti: « Vámonos a Madrid y llevemos al Licenciado. ¡Pobre mozo! ¡Qué poco entiende de achaques de palacio! » (p. 129), facendo sospettare il peggio per l'unico antagonista effettivo del potere assoluto.

Va detto però che la figura di Briviesca non è totalmente nuova nella storia del tema; ricorda infatti molto da vicino quella del Pérez alfieriano e non è questo l'unico indizio che ci permette di supporre la lettura da parte di Díaz della tragedia dell'astigiano, circostanza che Caldera dà per certa⁴⁷.

A cominciare dal titolo, mi sembra particolarmente evidente la somiglianza tra le due opere per la presenza, in entrambe, di un Consiglio di Coscienza (che procede in modo molto simile⁴⁸), per il carattere rassegnato degli innamorati e per averli posti insieme sulla scena nel momento finale.

Hurtado e Palencia, sostenendo che questa e altre opere dell'autore ricordano da vicino Alfieri e Voltaire⁴⁹, definiscono pertanto il dramma di Díaz una *tragedia clásicorromantica*⁵⁰, genere che « trató de armonizar el

⁴⁵ La definizione che di lui Ruy Gómez dà al re è la seguente: « Me parece en sumo grado rígido de principios, y de un temple de alma poco común » (p. 71). Il commento che fa Filippo è estremamente significativo: « Será el primero que se niegue en este mundo a hacer mi voluntad » (p. 71). Il corsivo è mio.

⁴⁶ Alla conclusione del loro colloquio nel Pantheon Ruy Gómez dirà al re: « Nada he adelantado » e Filippo seccamente dirà: « Peor para él » (p. 117).

⁴⁷ Caldera osserva: « El drama de Díaz, que seguramente había leído el *Filippo* dell'Alfieri, del cual repetía la interpretación hostil al monarca y la leyenda del amor entre Carlos y la reina Isabel, inauguraba un proceso de revisión de la historia, de su lectura en clave liberal y a menudo antimonárquica, lo que caracterizaba tantas obras de 1837 » (E. Caldera, *El teatro en el siglo XIX (1808-1844)*, in AA.VV., *Historia del teatro en España*, cit., p. 484).

⁴⁸ A due interventi sfavorevoli a don Carlo seguono uno in difesa e il meditare la soluzione da parte di Filippo. Nell'opera di Díaz però il re non demanda ciò all'Inquisizione, bensì agisce autonomamente.

⁴⁹ Gli autori si riferiscono alle tragedie *Julio César* e *Catilina* e a quella di ispirazione biblica, *Jefié*.

⁵⁰ J. Hurtado y A. González y Palencia, *Historia de la Literatura española*, Madrid, Saeta, 1940, Tomo II, p. 880.

antiguo y el nuevo sistema, o sea él de la tragedia neoclásica francesa y él del romanticismo »⁵¹. Il permanere di suggestioni neoclassiche nel teatro degli anni '30-40 è un fenomeno tipico della drammaturgia spagnola che va tenuto presente in modo particolare per quanto riguarda Díaz. Nelle sue opere va infatti ricercata non solo la sensibilità romantica, ma anche una vena 'tragica' che, oltre a legarlo a tendenze neoclassiche, lo proietta verso l'evoluzione successiva⁵².

L'armonica coesistenza di elementi diversi nel *Felipe II* è riscontrata peraltro anche da Caldera; lo studioso, rilevando in Díaz sia preoccupazioni neoclassiche, come il rispetto dell'unità di tempo, sia l'uso di schemi decisamente romantici, fa notare che « adelantándose en un mes a Hartzenbusch, lleva Díaz el tiempo a la escena, convirtiéndole en actante y casi en protagonista: de vez en cuando un personaje recuerda el pasar de las horas, cada una de las cuales indica que se va acercando el plazo de la muerte que amenaza al infante Don Carlos »⁵³.

Il primo riferimento temporale è nell'atto I, quando ancora non è stata decisa la sorte del principe:

Segundo desconocido:

Las cinco, señor han dado.

Primer id:

Es temprano todavía.
(p. 26)

Il fluire del tempo si fa più angosciante quando già lo spettatore è conscio del pericolo che il principe sta correndo:

Felipe Segundo:

Sí, Licenciado: he pensado bien vuestras razones.

Licenciado:

El Príncipe entonces...

Felipe Segundo:

Gozará dentro de muy pocas horas un descanso eterno.
(p. 128)

⁵¹ *Ibidem*, p. 907.

⁵² Come afferma Blanco García: « El amor a las situaciones extremas y a la emoción trágica [...] hacen de este olvidado poeta un precursor legítimo de Echegaray » (F. Blanco García, op. cit., p. 259).

⁵³ E. Caldera, *El teatro en el siglo XIX (1808-1844)*, in AA.VV., *Historia del teatro...*, cit., p. 484. Il corsivo è mio.

Isabel:

¡Lágrimas! ¡cómo han de salir si no estoy sola?

(dan las doce)

Las doce.

Monvel:

Tres horas nada más nos quedan

(p. 138)

Oltre all'impressione dell'incalzare del tempo va rilevato anche un gusto schiettamente romantico nella scelta degli spazi in cui ambientare le vicende: le scene più importanti si svolgono o nella piazza, o nei pressi della cappella, o nel *Panteón*, luogo romantico per definizione che richiama immediatamente alla mente il concetto di morte presente in tutta l'opera.

Con il *Felipe II* la tragedia di don Carlo va quindi assestandosi sempre di più secondo i gusti letterari del pubblico dell'epoca e l'evoluzione dei personaggi e della trama segna un profondo cambiamento rispetto alle elaborazioni del tema avvenute nei secoli precedenti; nel caso di Díaz assistiamo già a un processo di svalutazione dei contenuti ideologici e storici che poteva offrire la trama primaria (la malvagità insita nel sistema stesso della tirannia) in favore di una visione più articolata, ricca di dinamismo nel fluire di quadri e vicende. Tutto ciò spiega la calda accoglienza da parte del pubblico che del *Felipe II* apprezzò l'efficacia coinvolgente, la fluidità della trama e la sonora versificazione.

III

ISABEL DE LA PAZ DI FIGUEROA

Nei primi mesi del 1839 Don José Lorenzo Figueroa compone l'*Isabel de la Paz*¹; nel rendere omaggio alla protagonista femminile, il titolo del dramma costituisce una piccola novità nella letteratura su don Carlo.

Le notizie circa la vita e le attività dell'autore sono estremamente scarse; le uniche informazioni riguardano la sua esigua produzione letteraria²; di Figueroa si ricorda inoltre la traduzione dell'*Historia de la literatura española* di Sismondi³.

Secondo quanto ci racconta lo stesso autore nella *Advertencia* all'*Isa-*

¹ J. Lorenzo Figueroa, *Isabel de la Paz*, drama en cinco actos y en verso, Sevilla, Imprenta de Don Mariano Caro, 1839. Le pagine delle citazioni corrispondono a questa edizione.

² Figueroa compose alcune poesie che vennero pubblicate in un libro intitolato *Corona Fúnebre a la memoria D. L. S. D. Santos Siles*; in questa raccolta vi sono anche i componimenti di altri due autori da noi conosciuti, Ochoa e Bermúdez de Castro. Inoltre, nel 1856, Figueroa pubblicò a Madrid presso la tipografia de *El Occidente* gli *Estudios políticos sobre la España Moderna*.

³ Pubblicata a Madrid dall'editore Alvarez nel 1841. È opportuno sottolineare che questa traduzione – fatta, secondo R. Navas Ruiz (op. cit., p. 22), da Figueroa in collaborazione con Amador de Los Ríos – è da considerarsi un anello di congiunzione tra la cultura tedesca e quella spagnola. Infatti Sismondi, nella compilazione della sua opera (1813), si basò sul quarto tomo, dedicato alla Spagna, della *Geschichte der Poesie und Beredsamkeit seit dem Ende des dreizehnten Jarhundert* di Bouterwerk (1804; volume a sua volta parzialmente tradotto in spagnolo nel 1829 da Gómez de la Cortina e Hugalde). Questa circostanza ha un suo interesse perchè nel dramma di Figueroa vi sono molte somiglianze con l'opera di Schiller; esso quindi ha un posto significativo nel quadro dei rapporti culturali del primo Ottocento tra Spagna e Germania. Riguardo all'interesse da parte de *El Europeo* per la teoria estetica di Schiller si vedano il saggio di M. Cattaneo *Gli esordi del romanticismo in Spagna e El Europeo*, « Tre studi sulla cultura spagnola », Milano Varese, Cisalpino, 1967 e l'intervento di H. Jürschke, *La*

bel, già quattro anni prima della stesura del 1839 si era accostato all'argomento e aveva abbozzato tre atti di un'opera riguardante le vicende di don Carlo; ma, come confessa egli stesso, « tuve la modestia de creer que todo lo que había hecho debía condenarse al fuego; y así lo hice aunque sin abandonar la idea de hacer otro con la misma acción »⁴.

Dopo essersi documentato sulla « historia y las pasiones que había de expresar »⁵ compose *Isabel de la Paz*, la lesse ad alcuni amici che la apprezzarono e questo, come racconta l'autore, « me animó a ofrecerla al teatro, así como el favorable, y para mí inesperado éxito que ha obtenido su representación, me ha decidido a darla a la prensa »⁶.

Il primo atto, come i due successivi, è ambientato in un salone del palazzo reale⁷ di Madrid nell'anno 1568 e le protagoniste della prima scena sono una triste Isabella e Amelia, sua confidente, che tenta di consolarla. Causa del dolore, che le fa desiderare la morte, è l'amore per il figliastro don Carlo, sentimento che non può manifestarsi per motivi sociali e familiari.

Come Isabella stessa ricorda, sin da molto giovane aveva professato al Príncipe un « tierno amor » (p. 8), ma le guerre europee avevano spinto il padre Enrico II a non prendere in considerazione i suoi sentimenti e ad offrirgli in sposa a Filippo. Privata del diritto di decidere della sua vita, si era guadagnata, probabilmente con questo sacrificio, l'appellativo di *Isabel de la Paz*⁸.

Avvicinata da don Carlo – che a detta di lei la « persigue por todas partes » (p. 12) – cerca di sfuggirgli, ma il principe, che non si sente affatto colpevole del sentimento che nutre per lei, la convince a restare ricordan-

presencia del ideario romántico alemán en la estructura y evolución teórica del romanticismo español, in AA.VV., *Romanticismo 1. Acti del II congreso sul romanticismo spagnolo e ispanoamericano*, Genova, La Quercia, 1982, pp. 11-25.

⁴ J. L. Figueroa, *Advertencia in Isabel de la Paz*, op. cit., p. 3.

⁵ P. 3.

⁶ P. 3. Purtroppo non è stato possibile ritrovare notizie sulla messa in scena dell'opera e sul luogo in cui essa avvenne, circostanza che aiuterebbe a comprendere la portata dell'interesse del pubblico dell'epoca per questo dramma.

⁷ La didascalia introduttiva descrive così la disposizione dello spazio scenico: « El teatro representa un salón del Palacio: hay cuatro puertas, una en el fondo, otra a cada lado, y además otra secreta a la izquierda del espectador » (J. L. Figueroa, *Isabel de la Paz*, op. cit., p. 7). L'esistenza di una porta segreta sarà fondamentale nello svolgimento del dramma.

⁸ *Isabel*: « ¡Con la desventura mía / compraron la paz del mundo! » (p. 11).

dole il giuramento d'amore eterno che si erano scambiati. Don Carlo afferma, in modo provocatorio, che la ricerca dell'appagamento e della felicità fa parte dell'essenza umana, anche quando, per ottenere ciò, è necessario infrangere le leggi sociali e morali⁹.

Isabella tenta invano di dissimulare i suoi sentimenti; il lucido don Carlo la mette continuamente alle strette, dimostrando l'incoerenza degli argomenti difensivi che la donna gli oppone, finché, grazie alla sua dialettica e al suo potere di persuasione, ottiene un nuovo giuramento di amore da Isabella¹⁰.

La scena successiva – la quarta – si apre con un'esclamazione di Filippo: « Mi hijo! Isabel! o Cielos! mis sospechas son fundadas » (p. 15): come spiega la didascalia, il monarca ha assistito alla scena precedente, cosicché il suo successivo colloquio con Isabella è ricco di allusioni¹¹ che mettono in agitazione l'emotiva regina.

Il re si dichiara preoccupato, perché spesso *engañado*, e triste perché privato delle gioie di essere padre:

De mi hijo
la suerte aciaga, el porvenir me inquieta.
Tu sabes que dos veces le he librado
cual padre de la espada justiciera
de las leyes. Mal hice; que hoy de nuevo
quiere en mis reinos encender la guerra.
¡Contra su padre y Rey! Ciego, *insensato*,

⁹ *Carlos*: « ¿Y cuál respeta / la virtud, los deberes? Si los goces / y las delicias del amor pudieran / conseguir con el crimen, ocultando / sus pisadas al mundo, ¿preferiera / alguna los tormentos, los dolores / de la virtud? » (p. 14). È opportuno rilevare che già in queste prime battute pronunciate dal protagonista si rivela una natura fortemente trasgressiva; per lui valori quali la *virtud* e il *deber* sono più sociali che individuali ed è per questo che è possibile violarli a patto che la collettività lo ignori. Don Carlo ribadisce insomma il principio dell'affermazione individuale, piuttosto che il rispetto delle convenzioni sociali.

¹⁰ Pur di ottenere ciò, Carlo giunge a minacciare la donna di riferire tutto al re, scatenando così uno scandalo. I termini sono quelli di un ricatto: « Cuando es correspondida estar secreta / puede tanta pasión » (p. 15); ancora una volta il principe chiarisce quanto poco, secondo la sua morale, la felicità dipenda dal consenso sociale: un amore corrisposto val bene un atto poco virtuoso.

¹¹ *Felipe*: « ¡Cuán cierto / es que consuelo al infeliz que reina, / el que egerce poder en su familia, / en su esposa y sus hijos solo encuentra! / ¿No es verdad, Isabel? » (p. 16) E successivamente, quando Isabella chiede a Filippo se egli dubiti del suo amore, questi risponde: « Dudarlo! infeliz fuera, / Isabel si dudase... y tú serías / más infeliz aún! » (p. 16).

mal vasallo, hijo pérfido en Bruselas
 da ausilio a los rebeldes¹².
 (p. 17)

Isabella si rifiuta di credere a queste parole, ma Filippo, in possesso di alcune lettere scritte dal figlio ai nobili delle Fiandre, rivela di poter documentare le accuse che potrebbero costare la vita all'Infante. Gli ingredienti fondamentali del dramma – il sospetto di tradimento che ricade su Isabella, la prospettiva della tragica fine di don Carlo e il conflitto tra affetti familiari e ragioni di Stato – sono già tutti presenti e vengono sintetizzati in questo scambio di battute:

Felipe:

No creí que del Príncipe la vida,
 o la muerte tu pecho conmoviera
 más que el de un padre.

Isabel:

¡Oh Dios! ¿su muerte has dicho?
 ¿en tus manos, Felipe, no se encuentran
 las cartas? ¿no eres padre?

Felipe:

Por desgracia
 soy también Rey.
 (p. 18)

La regina, constatata l'impossibilità di far leva sui sentimenti paterni di Filippo, tenta di stracciare le prove del tradimento di don Carlo e così facendo rivela i suoi sentimenti; Filippo riesce a trattenerla dal suo proposito e, accusandola di mostrare un interessamento eccessivo, rivendica a sé solo la facoltà di decidere del figlio¹³.

Rimasto solo, il re manifesta l'intenzione di non lasciare impunita la colpa della moglie e del figlio¹⁴ e, dopo aver resistito alla tentazione di confidarsi con Ruy Gómez¹⁵, decide di dominare il suo dolore e di celare a tutti l'attentato compiuto ai danni del suo onore¹⁶.

¹² Il corsivo è mio. Filippo enfatizza sia il tradimento che l'avventatezza del figlio.

¹³ « ¿Sois acaso, / madre, esposa? ¿quién sois que así se esfuerza / por salvarle? ¿quién sois? ¿quién? » (p. 19).

¹⁴ *Felipe:* « ¡Es ya cierta / mi deshonra! [...] cruel castigo / vengue mi honor » (p. 19).

¹⁵ *Felipe:* « Decid que al punto venga / al Ministro Ruy-Gomez (*pausa*) ¡Insensato! / que voy a hacer? Publicaré mi afrenta? / ¡Descubrirlas a los viles cortesanos / que hace temblar mi voz, que mis pies huellan! » (p. 19).

¹⁶ Filippo conclude il monologo dicendo: « ¡Oh Dios! si este secreto / ocultarte también a tí pudiera! » (p. 20).

Giunge a questo punto Ruy Gómez; il ministro informa il re degli episodi di ribellione nelle province olandesi e specifica che proprio don Carlo ne viene ritenuto responsabile; accenna poi a un'altra colpa di cui l'Infante si sarebbe macchiato e di cui meriterebbe di essere punito. Il re, dopo aver insistito a lungo perché il fido consigliere gli riveli quale sia l'altro elemento d'accusa nei confronti del figlio, ottiene dapprima solo un consiglio:

Ruy:

¡Oh Dios! no puedo.
¿Quién su ignominia y deshonor desea
saber? Cuando la ofensa la honra empaña,
es mejor ignorarla, que saberla.
¿Qué importan los ultrajes que ignoramos?
Para el infeliz que ignora no hay ofensa.
(p. 22)

Come del resto prevedeva l'astuto cortigiano, il re desidera essere messo al corrente¹⁷; il ministro gli rivela quindi di aver appreso da una persona molto vicina a Isabella che « a un amor criminal Carlos se entrega » (p. 23). Filippo, intuendo che l'informatrice può essere solo la moglie di Ruy Gómez¹⁸, per vendicarsi fa da prima sospettare al ministro che sia sua moglie Ana l'amante del principe¹⁹ e infine dichiara apertamente di aver visto coi suoi occhi la *deshonra* del ministro²⁰. Filippo porta così lo stordito cortigiano al punto di desiderare a tutti i costi la vendetta su don Carlo e la punizione della moglie infedele. Il re, che non ha vacillato neanche un momento nel decretare la fine di un'innocente, giustifica agli spettatori questo suo vile modo di procedere facendo appello alla superiorità che la sua missione di re assoluto gli conferisce rispetto agli altri uomini²¹.

¹⁷ *Felipe*: « Al hombre afligen / las desgracias que sabe con certeza, / menos que las que ignora, si la duda, / la horrible incertidumbre le atormenta » (p. 22).

¹⁸ Ana de Mendoza, principessa d'Eboli e moglie di Ruy Gómez, viene solo citata e non apparirà mai sul palcoscenico. Va comunque segnalato che essa torna qui a svolgere un ruolo nella vicenda dopo l'assenza rilevata in precedenza nelle opere di Castellanos e Díaz.

¹⁹ La scena tra i due uomini è condotta con abilità: Filippo riesce a insinuare nel cuore del cortigiano gli stessi tremendi sospetti che agitano il suo.

²⁰ Filippo spiega con tono vendicativo di non averlo informato prima ripetendo le parole usate in precedenza dallo stesso Gómez: « ¿Quién su ignominia y deshonor desea saber? Cuando la ofensa... ».

²¹ « ¿Y que importa una víctima, si la honra / con su muerte salvar un Rey intenta? » (p. 25).

Ruy Gómez, una volta firmato il decreto di carcerazione per la moglie, vuole essere sicuro che anche don Carlo paghi la sua colpa, ma Filippo gli ricorda che in questo caso il suo disonore personale sarebbe reso pubblico e che quindi è preferibile punire il principe per un altro crimine, quello di Stato; lo stesso Ruy Gómez si prodigherà per fornirne le prove²².

Conclude il primo atto un ultimo breve ripensamento di Filippo²³, peraltro pronto a ribadire che la salvezza del suo onore giustifica anche un atto poco virtuoso.

Sin dalla prima scena del secondo atto appare sul palcoscenico un personaggio nuovo e ammantato di mistero; è l'ufficiale degli alabardieri Edoardo González, che medita tra sé propositi di vendetta – ma ancora non si sa contro chi – da quando il padre è stato ingiustamente condannato a morte. Il militare si congeda dal re, di cui gode la fiducia, dichiarando senza essere sentito: « ¡Me amenazas, / Felipe! Seis años hace / que yo te amenazo a tí » (p. 29) e questa affermazione incomprensibile accresce la curiosità degli spettatori. Durante l'incontro con González, don Carlo ripercorre le tappe della loro amicizia, da quando lo odiava poiché lo credeva servo del sanguinario duca d'Alba a quando ha iniziato a stimarlo e a condividere con lui l'interesse per la causa dei ribelli. González decide di fare ora una grande rivelazione all'amico: egli in realtà è un fiammingo che, sotto falso nome, fomenta la rivolta dalla corte. La sua vera identità sarà resa nota ben presto. Dopo aver informato don Carlo che il suo amore per Isabella è stato scoperto da Ruy Gómez, lo rassicura che i fiamminghi sono pronti a difenderlo da qualsiasi pericolo.

Anche Isabella, avendo scoperto che le lettere del principe sono state intercettate, ha deciso di avvisare don Carlo; lo invita a fuggire dalla corte in cui ormai si trova in serio pericolo, ma il principe, trascurando questo avvertimento, approfitta del colloquio per reiterare le sue profferte amoro-se. Isabella le respinge e si allontana lasciandolo in preda alla disperazione. González impedisce a don Carlo di suicidarsi e lo invita a cingere la corona delle Fiandre, anche se questo progetto, come don Carlo ben sa²⁴, implica necessariamente la morte di Filippo. Il principe si sente alle

²² Sembra quindi che la complessa macchinazione di Filippo miri a ottenere che il ministro riversi il suo odio contro don Carlo, che verrà punito per crimini politici lasciando così intatto l'onore del re.

²³ « Ante el crimen también tiemblan los Reyes » (p. 27).

²⁴ *Carlos*: « De un padre y Rey a terminar los días / me invitaron, González, los flamencos, / y yo rehusé. ¿Cómo pudiera cometer tanto crimen? *González*: Concibiendo / estáis otro mayor: ese suicidio... » (p. 38).

strette: « Si no me doy yo mismo obscura muerte / por mis delitos hoy aquí la encuentro » (p. 39) e, come González gli ricorda, deve fare una grave scelta: « Mañana al ser de día / Gobernador seréis de los flamencos: / deliberad... aquí esperáis la muerte: / allí un trono (p. 39) ».

Dopo aver a lungo ricordato la dolorosa e ingiusta fine del conte Egmont, motore della ribellione nei Paesi Bassi, il principe si risolve ad abbracciare la causa dei rivoltosi. Don Carlo, ma soprattutto González, si sentono profondamente commossi al ricordo del nobile fiammingo che lasciò sulla terra, morendo, la vedova e un figlio. Sull'erede del valoroso conte si concentra la loro attenzione, in un dialogo tutto giocato sul rapporto padre – figlio:

Carlos:

¿Conociste a este hijo? por sus venas
que no corra la sangre ilustre temo
del grande Egmont.

González:

(levantándose):
¿Por qué, señor, le insulta
vuestra injusticia así?

Carlos:

¿Cómo su acero
del de Alba en el pecho no se esconde?

González:

Si yo fuera su hijo, en otro pecho
más cobarde mi espada se escondiera.

Carlos:

¡El del Rey! ¡desgraciado! sepulremos
en el olvido el crimen... ¡soy su hijo!

González:

Al del conde no ultraje vuestro acento.
¡Quizás medita la venganza horrible
cercado de las sombras del misterio!
¡Quizás cuenta las horas que trascurren,
cual los instantes de su vida un reo!
Quizás...

(p. 42)

I due si lasciano dopo aver preso accordi per incontrarsi coi fiamminghi giunti a corte che proteggeranno la fuga dell'Infante da Madrid.

Lo sguardo di González cade su un orologio e l'uomo nota che sono quasi le sei, ora dell'udienza concessa dal re ai fiamminghi. Egli, che è tra gli uomini di fiducia di Filippo, sa che da quel momento la vita di don

Carlo e dei dignitari in udienza sarà in pericolo, come gli conferma Isabella, giunta ad avvertirlo che ormai il palazzo è circondato da truppe armate. Per prima cosa l'alabardiere decide di mettere in salvo Montigni e gli altri deputati facendoli scappare per una porta segreta e, nel breve arco di tempo loro concesso per parlare, i nobili olandesi riconoscono in González il figlio di Egmont. Questi, che ha giurato di vendicare la morte del padre con quella del mandante, esclama: « ¡Felipe! / ¡Felipe! ¡tiembla mi acero! / ¡De mi sangrienta venganza / bello día luce presto! » (p. 47). Il palcoscenico rimane per un momento vuoto e al buio fino a che non rintooccano le sei, momento in cui Ruy Gómez e Filippo, accortisi della fuga delle loro vittime predestinate, ordinano alle guardie di intervenire.

All'inizio del terzo atto veniamo informati che proprio a González è stato dato l'incarico di coordinare le truppe destinate alla ricerca dei fuggitivi; in tal modo lo spettatore prevede che questi verranno messi in salvo. Ruy Gómez accusa don Carlo di aver facilitato questa fuga, ma Filippo frustra i suoi propositi di vendetta dicendo che preferisce ignorare tutto ciò che riguarda la partecipazione del figlio a questa avventura.

Per invitare il principe ad accelerare i tempi della fuga, González gli riferisce la nuova accusa che Ruy Gómez gli ha mosso, ma don Carlo, che non è disposto a partire senza vedere Isabella, sostiene che il dovere lo trattiene ancora a corte²⁵. La reazione dell'interlocutore è una pungente condanna della sua dipendenza amorosa, ma neanche questo rimprovero serve a trattenere don Carlo, che esce dalla scena alla ricerca dell'amata.

Nel frattempo anche Isabella – che ha ricevuto da don Carlo una lettera con la notizia della sua fuga imminente – sta tentando di rivedere il principe²⁶, ma incontra invece González; questi le riferisce che la partenza di don Carlo è già avvenuta e Isabella si sente tradita dall'amato²⁷.

²⁵ *Carlos*: « (Ap.) ¡Sin verla! / (alto) Huir, González, quiero en vano: / aquí el deber me detiene » (p. 52).

²⁶ Isabella dichiara di volerlo vedere per metterlo in guardia, ma in realtà è offesa dal fatto che l'amato la lasci senza salutarla, e Amelia ha ben compreso il suo stato d'animo: « Un loco amor a la desgracia os lleva. / ¡Ah! verle no queréis para librarlo / como decís: los amorosos ruegos / ese amor que es un crimen fomentaron » (p. 54).

²⁷ La fragilità di Isabella è evidente nella sua incoerenza, sempre rilevata dalla confidente: « *Amelia*: Ya está libre: / demos gracias al Cielo ¡se ha salvado! *Isabel*: ¡Pérfido! me abandona! no me ama! / mentido fue su amor, nunca me ha amado. / *Amelia* ¡huye de mí! y así me deja / en esta tumba que llamáis palacio. *Amelia*: Que huyera no queríais? vos misma / no le estábais ha poco aquí culpando, / por que de vos no huía? » (pp. 55-56).

Filippo, d'altronde, rincara la dose raccontandole che la principessa di Eboli è stata imprigionata poiché colpevole di una relazione adulterina con don Carlo.

Quando il principe giunge deve perciò ascoltare, senza comprenderle, le considerazioni prive di logica e le accuse di tradimento che Isabella disordinatamente gli rivolge:

Isabel:

Aun quiero de la muerte libetaros:
 ¡huid! ¿pero qué digo? no, el castigo
 quedad a recibir de crimen tanto.
 Quiero que le sufráis a mi presencia:
 quiero al mismo Felipe aconsejarlo;
 quiero que un criminal sufra la muerte...

(al verle)

¡Felipe! ¡Nada quiero!... ¡huid!... ¡salvaos!
 (p. 61)

Don Carlo fugge all'arrivo di Filippo e Isabella, ormai fuori di sé, non è in grado di reggere la conversazione col marito che le domanda quale sia la pena adatta a una adultera; vaneggia (« ¡El cadalso! ¡La muerte! ¡Carlos! ¡Carlos! ») (p. 62) e svenendo lascia intravedere la lettera di don Carlo, fornendo così una prova ulteriore del tradimento a Filippo. L'Infante, nel frattempo, è ritornato sui suoi passi per spiegare ogni cosa all'amata e, credendola morta, sguaina la spada per suicidarsi. Ruy Gómez immediatamente lo accusa di attentato contro la vita del re e mentre Isabella si riprende don Carlo viene arrestato dalle guardie, tra le quali c'è González. Ruy Gómez ancora una volta chiede che il suo disonore sia lavato con l'esecuzione di don Carlo e Filippo a questo punto gliela promette.

Il quarto atto si svolge in casa di Edoardo González; questi è ossessionato da immagini di morte e da ogni sua parola traspare un incontrollabile desiderio di vendetta nei confronti di Filippo e del duca d'Alba; il buon senso di Montigni – che lo esorta a pensare al bene, alla patria e ad agire con *prudencia* e *calma* (p. 70) – non serve a frenare il torrente di pensieri che lo porta a ricordare continuamente la morte del padre. È mezzanotte e bisogna attendere ancora due ore perché giungano tutti i congiurati e si intraprenda la fuga; González si mostra intrepido e teme-

rario nel ripassare i dettagli del piano e Montigni, da vecchio saggio, deve ancora una volta placare il suo ardore²⁸.

Finalmente i congiurati si riuniscono e Montigni mette a parte del piano tutti i partecipanti:

Esta noche, señores, la sentencia
va a cumplirse que al Príncipe de España
a horrible muerte sin piedad condena.
A Flandes su suplicio la esperanza
de ver reinar a un Rey humano niega.
Sus días proteger, ceñir sus sienes,
con la corona de Felipe es fuerza.
Así lo habéis jurado.
[...]

Marnix:

¡La hora se acerca!
¡Venganza!

Otros:

¡Libertad!

Otros:

¡Venganza!

Otros:

¡Muerte!
(p. 82)

Allo scoccare delle due il sipario si abbassa per riaprirsi poi, all'inizio dell'atto quinto, nel salone dell'Inquisizione. Sulla scena assieme a Filippo c'è Bastia, un ufficiale dell'esercito che, secondo i piani di Montigni, dovrebbe consegnare gli Inquisitori ai ribelli. Bastia, uscendo, lascia il sovrano solo e in preda all'angoscia²⁹. Lacerato dall'« amor de padre », dalla « irresolución » e dalla « cobardía » (p. 86), Filippo decide di rimandare il supplizio alle quattro. Ma appena viene intercettata una lettera del principe ai congiurati, in cui viene chiesto che sia salvata la vita del pa-

²⁸ Edoardo è convinto che la fiducia porti da sé il trionfo, ma Montigni, ricordandogli che Egmont morì proprio per eccesso di confidenza, rimprovera al figlio gli errori del padre e riesce così a ricondurre alla realtà il giovane infervorato. Dirà infatti più tardi: « Logré calmarlo ¡Así / es la juventud! sus proyectos / con valor concibe; arrostra / la muerte, el peligro... y luego / por sus locas ilusiones / los da frustrados al viento » (p. 76). La figura di Montigni e il ruolo svolto sono interessanti e meriterebbero un approfondimento.

²⁹ Felipe: « ¡Carlos! ¡vas a morir! ¡yo tu cadalso / he levantado! ¡y esta noche! ¿es cierto? / Gritos de la venganza, odios rencores, / ¡cesad, cesad de combatir mi pecho! / O dejadme ser padre bondadoso, / o en tan horrible trance dadme aliento » (p. 85).

dre³⁰, il re, commosso, decide di salvare la vita del figlio, arrivando addirittura a riconoscere le proprie colpe³¹. Ma non appena scopre che Isabella sta dirigendosi nella prigione di don Carlo, torna ai propositi di vendetta. La vista del patibolo preparato per l'amante fa svenire nuovamente Isabella, mentre il re dichiara:

¡Cuánto es dulce
la venganza! ¡cuán dulce!... sí... ya creo
más libre respirar. Otro castigo
hoy a su crimen imponer no puedo.
Bien pronto la venganza descubriera
lo que ocultó el agravio. No sangriento
castigo; llanto y padecer te esperan.
(p. 93)

Nel frattempo don Carlo è stato liberato e González attende con impazienza che Bastia gli porti il re prigioniero per ucciderlo; quando Filippo giunge, è però proprio il figlio a tentare di salvarlo, mettendosi a combattere contro l'amico Edoardo. Il re, che ha riconosciuto González come Conte di Egmont, ordina a Bastia di mettere in atto quanto concordato e l'ufficiale, circondando con i suoi soldati i congiurati e González, rivela così di essere passato dalla parte del sovrano. Poichè ormai gli è impossibile compiere la sua missione, Edoardo si ferisce a morte, tra lo sgomento di Montigni e di don Carlo che lo assistono fino all'ultimo.

Concludono il dramma le parole di Montigni che, ammettendo la sconfitta, rimanda a Dio la soluzione del dramma: « Dios no quiere venganza en la tierra / A los tiranos da castigo el Cielo » (p. 96).

Come risulta da questa esposizione della trama, le vicende rappresentate da Figueroa mostrano novità rilevanti rispetto alle due elaborazioni spagnole analizzate precedentemente e rivelano punti di contatto non trascurabili con la produzione europea sul tema.

Come si è già osservato riguardo a Díaz, la conoscenza del *Filippo* dell'Alfieri in Spagna può darsi per certa; è anche possibile che questa

³⁰ Il testo della lettera dice: « Voy a morir, pero salvad os ruego / la vida de mi padre. [...] Soy su hijo / Temblad de oír mi maldición del cielo » (p. 87).

³¹ « ¡Dios mío! / ¿qué me queréis? ¿que viva? Estoy resuelto. / ¡Yo soy solo el culpado! Ellos se amaban. / Yo mismo a mi hijo la ofrecí... Dispuesto / estaba ya su enlace... y yo olvidando / mi promesa, su amor, mis juramentos, / mi esposa la llamé » (p. 89).

tragedia, come sicuramente altre dello stesso autore, fosse stata rappresentata nei teatri spagnoli. Quanto al *Don Carlos* di Schiller, la sua prima traduzione in spagnolo fu pubblicata a Malaga nel 1860; ma non si può escludere che il dramma, ai tempi dell'*Isabel de la Paz*, fosse letto o nella versione originale tedesca o nelle traduzioni in francese³² e in italiano³³.

In un articolo del 1839 Alberto Lista, discutendo delle unità teatrali, accusava gli autori allora in voga, Alfieri e Schiller, di mistificare la storia: « Nosotros no tenemos a Felipe II por un hombre bueno; pero no somos tan necios que lo creamos tal como le han pintado Schiller y Alfieri »³⁴. D'altro canto anche Navas Ruiz dà per certa la popolarità del dramma di Schiller:

Atrajo también mucho a los catalanes Schiller: en 1823 comentaba ya su teoría estética *El Europeo*. Piferrer posteriormente lo citaba con elogio y aun lo imitó en su poesía. Pero su influencia fu más extensa. *Don Carlos* contribuyó a modelar la imagen negativa de Felipe II, tan grata a los liberales y reflejada en varias obras dramáticas³⁵.

Per quanto riguarda, invece, il *Don Carlos* di Otway, è difficile stabilire se il testo originale fosse conosciuto in Spagna e in quegli anni, dal momento che almeno nella prima metà dell'800 non risulta fosse stato tradotto. È però probabile che circolasse la traduzione in francese di Laplace, che costituì la fonte per Alfieri; inoltre nel 1822 venne rappresentato a Parigi il *Don Carlos, Prince d'Espagne* di Jules Saladin, opera che era un adattamento abbastanza fedele della tragedia di Otway e la cui messa in scena prova il permanente interesse per il dramma inglese secentesco.

L'elemento più vistoso di connessione dell'opera di Figueroa con quei testi è la presenza in essa di alcuni personaggi chiave; tra questi il più importante è González, la cui figura ricorda il marchese di Posa schilleriano³⁶. Le somiglianze tra González e il Posa schilleriano sono abbastanza evidenti: entrambi sono presenti alla corte di Madrid con incarichi di prestigio e fiducia presso il re, ma, contemporaneamente, hanno legami

³² Traduzione di Adrien Lezay, Paris, 1799.

³³ Traduzione di Pompeo Ferrario, Milano, 1819.

³⁴ Lista, *De lo que hoy se llama Romanticismo* in R. Navas Ruiz, op. cit., p. 111.

³⁵ R. Navas Ruiz, op. cit., p. 22.

³⁶ Vd. F. Lieder, op. cit., p. 44. Va ricordato che lo studioso si limita a constatare i punti di contatto tra le due opere senza però affermare nulla di preciso riguardo le modalità della conoscenza dell'opera tedesca da parte di Figueroa.

diretti con i rivoltosi fiamminghi. Anzi, in entrambe le opere questi due personaggi sono gli organizzatori principali del progetto di fuga che dovrebbe portare don Carlo a essere incoronato re delle province olandesi.

Anche González, come Posa, costituisce l'*alter ego* politico del principe: don Carlo ha spesso bisogno di essere 'rimesso in carreggiata' dall'amico, quando la passione amorosa indebolisce e fuorvia la sua azione politica. González, rispetto al suo antecedente letterario, ha perso però quel tocco di idealismo e di concreto interesse per le vicende dei popoli oppressi, a vantaggio di un deciso, ma egoistico, desiderio di vendetta.

La scena in cui Edoardo e il principe ripercorrono le tappe della loro amicizia deve qualcosa a quella analoga dell'opera tedesca. Lo stesso don Carlo ricorda a tratti molto da vicino quello schilleriano: lungi dall'essere rassegnato, all'impossibilità del suo amore, ne rivendica i diritti e dichiara la supremazia del volere sul dovere; solo alla fine – anche se in modo meno esemplare rispetto al don Carlo di Schiller che, a differenza di questo, aveva in Isabella un saldo sostegno morale – riesce a concentrare i suoi pensieri sul futuro del popolo oppresso (come Isabella ricorda a González³⁷) e a considerare l'eventualità della morte in modo meno egoistico³⁸.

L'indiscutibile presenza nell'opera dell'elemento politico, interesse condiviso da molti personaggi³⁹, la complessità e la rapidità della trama, così ricca di colpi di scena, di equivoci e di lettere perse e ritrovate e, in sostanza, la struttura globale delle vicende richiamano alla memoria la potente novità di impianto scenico e ideologico che il *Don Carlos* di Schiller aveva rappresentato.

Da questo punto di vista siamo lontani dalla nervosa essenzialità della trama di Alfieri, di cui però Figueroa condivide l'obiettivo di rappresentare la malvagità della tirannia. Lo scopo del dramma non sembra, infatti, quello di cimentarsi nell'elaborazione di una nota e tragica vicenda d'amore, bensì di mettere a nudo l'odiosità della figura di Filippo II. Non è casuale che nell'*Advertencia* l'autore offra al lettore la chiave per comprendere la figura del re (ma non altre figure) ammettendo implicitamente che era questo il personaggio su cui si appuntava il suo interesse:

³⁷ *Isabel*: « Isabel / (me dijo con triste acento / ayer Carlos) Isabel / de Egmont el cadalso espero. / ¡Si pudiera mi suplicio / dar a aquel héroe el aliento! / *Si diera la libertad / mi muerte a Flandes al menos!* » (p. 79. Il corsivo è mio).

³⁸ Va ricordato che don Carlo aveva addirittura meditato il suicidio, poiché incapace di sopravvivere senza l'amore di Isabella.

³⁹ Si veda ad esempio la scena del giuramento dei congiurati.

He pintado el carácter de Felipe II como creo que era realmente. Astuto, sagaz, engañador, ambicioso, adicto al absolutismo que creía necesario para destruir los restos del sistema feudal, y para contener la heregía que en aquella época iba siempre unida a la rebelión, y a las espantosas guerras civiles que asolaron la Europa⁴⁰.

Filippo viene rappresentato con tratti che ricordano il tiranno freddo e calcolatore dell'Alfieri e il dialogo che ha con Isabella nel primo atto è un esempio della vicinanza spirituale tra i due personaggi⁴¹, che si rendono oltremodo sospetti proprio quando esprimono sentimenti buoni⁴².

Al Filippo di Figueroa non mancano certo gli accenti politici; la convinzione nello spettatore che il re incarna l'ideale dell'assolutismo non è data solo dai giudizi che i personaggi esprimono su di lui o dal ricordo di sue azioni passate: è il sovrano stesso a rivelare la sua natura dispotica. Così parla degli ambasciatori fiamminghi di cui disporrà la morte⁴³: « Mi voz es solo en ellos ley suprema. / El fuero de los reyes es el mando: / el fuero de los pueblos la obediencia » (p. 21).

In un altro momento di riflessione Filippo, domandandosi quale sia il bene e quale il male in politica, opta per il male del suo popolo:

¿Oprimido u opresor
 quién sabe si acierta? ¿quién?
 ¡Ilumíname Señor!
 ¿Cuál es el mal, cuál el bien?
 [...]
 De la cisma los horrores
 me amenazan ¿que dudamos?
 si oprimidos, u opresores,

⁴⁰ Figueroa, *Advertencia*, in *Isabel de la Paz*, op. cit., p. 4.

⁴¹ Più che un dialogo sembra infatti una specie di interrogatorio in cui il re mette in difficoltà la moglie aspettando che questa si tradisca. Significativa è la frase di Isabella: « ¿Por qué causa / así en atormentarme te recreas? » (P. 18), che attesta il continuo insinuare velatamente da parte del marito.

⁴² Si confronti la considerazione del Carlo alfieriano: « Non so: nuovo linguaggio ei mi tenea; / Mostrava affetto insolito » (V. Alfieri, op. cit., p. 45) con quella di Isabella: « De la dulzura con que habló sospecho. / Solo cuando medita alguna empresa / espantosa y terrible ablanda el genio / duro y sombrío » (p. 35).

⁴³ Da profondo conoscitore dei meccanismi politici Filippo decreta: « Los diputados / van a llegar de Flandes; no se estienda / la voz de su llegada por el pueblo. / El pueblo solo que murieron sepa: / si sabe que llegaron se conmueve: / si sabe que murieron calla y tiembla. / El valor de un rebelde al pueblo inflama, / mientras su muerte de terror le hiela » (p. 26).

ahora soy Rey: oprimamos.
 Doblen tiránicas leyes
ingrato pueblo, tus yugos.
 Tiranicen si los Reyes
son víctimas o verdugos.
 (pp. 30-31)

Un tratto caratteristico che distingue il Filippo di Figueroa dai suoi antecedenti letterari e dagli altri personaggi del dramma, dandogli una connotazione quasi disumana, è il suo agire sempre da solo: non solo il re non manifesta mai apertamente i sentimenti e le passioni che, sotto una scorza di freddezza, lo agitano⁴⁴, ma neppure si confida con Ruy Gómez, che nella tradizione leggendaria era l'uomo fidato che condivideva le pene del re.

La grande novità di Figueroa è infatti quella di aver reso più evidente il rapporto di vassallaggio che lega Ruy Gómez a Filippo. In quasi tutte le opere riguardanti don Carlo i ministri erano uomini di fiducia del re, che si avvaleva dei loro consigli per risolvere difficili questioni di governo. Contemporaneamente però emergeva con chiarezza, soprattutto attraverso i commenti dei personaggi, che i ministri di Filippo – e in modo particolare Ruy Gómez – erano meri esecutori del volere regale, che cercavano in tutti i modi di mantenere il favore del sovrano. Di fatto quindi, nonostante questi svolgessero spesso il ruolo di confidenti del re, era implicita la loro subordinazione totale. Nel dramma di Figueroa questo processo è portato agli estremi: il re non solo non si confida con il suo ministro, ma addirittura si prende gioco di lui. Ruy Gómez perciò perde lo smalto del cortigiano intrigante e diventa il capro espiatorio delle frustrazioni affettive di Filippo, che su di lui scarica il dolore derivatogli dal supposto tradimento di Isabella⁴⁵.

⁴⁴ Indicativo in questo senso è il fatto che, a una prova della fedeltà del figlio nei suoi confronti, Filippo si commuova profondamente (« ¡Gracias te doy, oh Dios! por vez primera / correr el llanto de mis ojos siento » p. 89) sebbene poi i buoni propositi non reggano all'emozione che gli provoca la vista di Isabella alla ricerca dell'amato. Vi è quindi nel re freddo e calcolatore anche una nota di impulsività e di passionalità. Per questo motivo la vera natura di Filippo non corrisponde all'immagine che egli offre al mondo (quella di un puro uomo di potere, senza debolezze); la si comprende invece attraverso i frequenti monologhi in cui il re, libero dall'obbligo di mostrarsi forte, recupera una dimensione più umana e più credibile: il tiranno malvagio, da solo, si interroga sulle sue azioni.

⁴⁵ Come il re stesso più volte dichiara, l'onore, per un uomo e per un sovrano, è la cosa più importante e non conta che la salvaguardia di questo valore implichi il

La ricomparsa sulla scena della Principessa di Eboli come pretesa adultera fa sì che Ruy Gómez condivida con Filippo i sentimenti causati dal tradimento e dalla gelosia, sicchè a volte i due appaiono come gemellati da questa esperienza. Tali elementi rendono probabile che la tragedia di Otway fosse nota all'autore⁴⁶.

Il dramma di Figueroa si differenzia da quelli spagnoli contemporanei anche nella scelta del finale: né Isabella né don Carlo muoiono e i due versi recitati da Montigni, rimandando il problema all'aldilà, rendono più aperto l'epilogo dell'opera.

Anche per quest'ultima circostanza è possibile trovare un parallelismo con il finale del *Don Carlos* inglese; ma non va dimenticato che lo stesso Figueroa indica le motivazioni, di ordine storico e non letterario, che lo avevano spinto a concludere in tal modo il suo dramma. Il drammaturgo, proseguendo nel suo discorso su Filippo II, afferma:

Los Historiadores protestantes le han atribuído la muerte de su hijo; pero eran enemigos jurados de este Monarca, y el odio les prestó los pinceles con que apasionadamente hicieron su retrato. Sobre este punto no quiero insistir, porque es un error de la Historia ya desvanecido por Historiadores y críticos de alta nombradía⁴⁷.

Resta da spiegare perché, ciò nonostante, Figueroa proponga un'immagine del re che molto deve alla storiografia europea e perché non si faccia scrupoli nel rappresentare la storia dell'amore di don Carlo per la matrigna, circostanza, come quella precedente, priva di fondamento storico. Si può supporre che Figueroa facesse tali scelte sotto l'influsso della drammaturgia di quel periodo; nel 1839, nel pieno del fiorire del *drama histórico*, l'amore costituiva uno degli elementi fondamentali, e l'autore,

dramma per due innocenti (la Eboli e il marito). Filippo, che vuole essere l'unico a sapere dell'offesa inferta alla sua dignità, necessariamente deve agire da solo; ricercherà sì la vendetta nei confronti del figlio ma, come al solito, ne occulterà i veri motivi sotto ragioni di Stato. Come in quasi tutte le opere su don Carlo, la decisione di condannare a morte il principe è la conseguenza dell'amore che egli nutre per la matrigna più che del suo proposito di ribellarsi politicamente; e, come spesso succede, Filippo, pronto a perdonare a don Carlo i crimini di stato, torna sui suoi passi non appena posto di fronte all'immagine del tradimento coniugale.

⁴⁶ Va ricordato che in Alfieri la coppia dei principi Eboli non è presente e che in Schiller, per quanto si faccia della Principessa un'adultera, questa non era nemmeno sposata a Ruy Gómez. È necessario quindi risalire a Saint-Réal e, più probabilmente, a Otway o a delle opere intermedie per ritrovare questo motivo.

⁴⁷ Figueroa, *Advertencia* in *Isabel de la Paz*, op. cit., p. 4. Il corsivo è mio.

nell'*Isabel de la Paz*, si rifà abbastanza chiaramente a quelli che abbiamo individuato come caratteri tipici di questo genere letterario⁴⁸. Tra i molti aspetti romantici che il dramma presenta, ci soffermeremo ad analizzare solo quelli più caratteristici.

Il titolo stesso dell'opera sottolinea una conquista, tipicamente ottocentesca, dei personaggi femminili: quella di un ruolo più intenso e centrale nelle vicende che li vedono partecipi⁴⁹. Il dramma di Isabel è strettamente legato alla visione romantica dell'amore impossibile perchè ostacolato da vincoli sociali e familiari; anche nel caso della nostra eroina si configura la tipica situazione che la vede sottomessa a una volontà esterna e le impedisce di scegliere l'uomo da amare⁵⁰:

Isabel:

Las mugeres
¿pueden nunca ofrecer? Ayer un padre,
hoy un esposo forja la cadena,
que la liga a un destino que maldice.
¿Qué le sirve ofrecer? Con sus promesas,
con su esperanza y locas ilusiones
Dios y los hombres despiadados juegan.
(p. 13)

Il prezzo che Isabella deve pagare per meritarsi il soprannome di *Isabel de la Paz* è troppo alto, ma del resto non può ribellarsi alla sua situazione. La condotta ideale che le si prospetta è quella di vivere nella virtù ma, dalla conversazione che ha con Amelia, si intuisce chiaramente che a Isabella manca una sincera convinzione. Pertanto la regina vede nella virtù non tanto una forma di consolazione che Dio offre agli infelici, quanto piuttosto un espediente per evitare sofferenze maggiori, quali il rimorso. Anche Amelia, dalla sua storia personale, sintesi di un piccolo dramma romantico, ha desunto questa filosofia di vita⁵¹.

⁴⁸ La concezione della vita e della morte di cui Isabella e don Carlo si fanno interpreti sono tipicamente romantiche, come lo è l'uso del lessico.

⁴⁹ A questo proposito si veda il saggio di E. Caldera, *Il dramma romantico in Spagna*, cit., p. 58 e ss.

⁵⁰ Alla volontà del padre doveva sottomettersi anche la Leonor del *Don Alvaro*, come quasi tutte le protagoniste femminili delle opere del tempo.

⁵¹ « Vos, señora, sabéis de las desgracias / que sufro por castigos luengos años / la causa. Una pasión logró arrastrarme / al adulterio: El cómplice, mi hermano, / y mi esposo a la par... ¡todos murieron! [...] Huid, señora / mi desgraciada suerte! ¡Ay! es más grato / al alma el padecer del virtuoso / que el delito intranquilo del culpado » (J. L. Figueroa, *Isabel de la Paz*, op. cit., p. 10).

Il sistema di valori a cui Isabella si rassegna è però messo in crisi da don Carlo, il quale né sente il pericolo del rimorso né crede nella virtù, che secondo lui si nutre solo di apparenze⁵². Il rapporto tra i due amanti è peculiare perché molto conflittuale; don Carlo e Isabella, lontani dall'armonia che, pur nella sofferenza, i protagonisti di Castellanos e Díaz mostravano, rappresentano qui due entità profondamente diverse. Il loro confrontarsi, trattato in modo avvincente da Figueroa, rivela l'abilità dell'autore nell'analizzare le sfumature dei sentimenti. Il contrasto che vivono non porta però a un cambiamento costruttivo del rapporto, soprattutto a causa della debolezza insita in Isabella, che troppo spesso vacilla nei suoi convincimenti e dà luogo a conversazioni e azioni che possono talvolta sembrare un po' 'capricciose'⁵³.

Don Carlo, che alla fine si eleva moralmente cercando la salvezza del padre, dimostra un'evoluzione nel carattere, ma non è stato l'amore ad arricchirlo umanamente: il gesto positivo che compie dimostra piuttosto che si è voluto dare importanza al tema del rapporto padre-figlio. Il complicato intreccio vede infatti a confronto i figli (don Carlo e Edoardo) di due nemici (Filippo e Egmont); don Carlo ignora l'identità dell'amico, tanto che spesso involontariamente lo sollecita con il ricordo del padre morto sul rogo, attizzando in lui il desiderio di vendetta. I momenti di incomprensione tra i due sono sempre legati al fatto che don Carlo sente la vita del padre minacciata dall'amico e la tragica morte che Edoardo si dà, vedendosi nell'impossibilità di realizzare il proprio progetto, ha il sapore amaro di una sconfitta: l'amore di don Carlo per Filippo è prevalso e il riavvicinamento dei due Asburgo avviene attraverso il fallimento di Edoardo.

Come vedremo, il tema del figlio che deve vendicare il padre con la morte di Filippo sarà ripreso in altre opere. È interessante che l'inserimento nella trama di un elemento secondario, come questo, implica l'uso di un espediente abbastanza tipico nel teatro romantico spagnolo. Ruiz Ramón lo spiega con parole un po' critiche:

⁵² Carlo, trasgressivo come Macías, vede un crimine anche nella fedeltà di Isabella a Filippo: « ¿Y la que estrecha a un hombre entre sus brazos / mintiendo dulce amor, la que se entrega / a quien no puede amar... y finge... » (p. 14).

⁵³ Mi riferisco qui all'abuso dell'autore nel farla delirare e nel continuo, se pur involontario, intralciare la fuga di don Carlo. La stessa confidente della regina più volte cercherà di capire cosa veramente essa voglia.

Un elemento de origen clásico, que recibe un tratamiento efectista en varios de los más importantes dramas románticos, es la *anagnórosis* o reconocimiento. Debiendo funcionar en la estructura de la acción como intensificador del clima trágico es utilizado melodramáticamente para producir sorpresa y horror, y suele tener más de truco o golpe teatral que de legítimo elemento dramático⁵⁴.

È indubbio che con tale procedimento l'autore riesce a ottenere una trama più complessa e accattivante.

Altri accorgimenti tipicamente romantici sono un ritmo sempre veloce e incalzante (è qui chiarissima l'esistenza di una serie di *plazos* entro i quali debbono essere compiute delle azioni⁵⁵) e il senso di mistero che avvolge personaggi e azioni.

Particolarmente importante sembra anche la visione della morte che da quest'opera si ricava. È senza precedenti, nei testi fin qui esaminati, il continuo richiamo alla violenza, passata, presente, futura: il progetto dell'omicidio del re non era mai stato esposto con tanta chiarezza; don Carlo tenta due volte il suicidio⁵⁶; il ricordo della morte di Egmont ossessiona il figlio; la morte di don Carlo sembra decisa fin dalle prime battute e dal palcoscenico è possibile intravedere il *cadalso* – parola che ricorre molte volte nella parte finale del dramma – che è stato eretto per punire il principe.

Mi sembra in conclusione che il contributo teatrale di Figueroa alla leggenda di don Carlo sia, per alcuni aspetti, abbastanza originale. Evitando la morte del principe, Figueroa offre l'occasione di rivedere tutta la vicenda in termini nuovi e, rifacendosi alla tradizione europea precedente, arricchisce i contenuti del dramma rispetto alle due elaborazioni spagnole già analizzate.

⁵⁴ F. Ruiz Ramón, op. cit., p. 316. Lo studioso cita in seguito l'impiego di questa tecnica ne *El Trovador*, in *Traidor infeso y martir* e ne *La Conjuración de Venecia*.

⁵⁵ Un orologio o un rintocco di campana sono sempre presenti; entro le sei i deputati fiamminghi debbono essere liberati; entro le due don Carlo deve essere liberato dal carcere perché questa è l'ora stabilita per l'esecuzione.

⁵⁶ Come sottolinea Navas Ruiz, per gli eroi romantici « el desprecio por la vida lleva en un gesto típicamente compensatorio a buscar aventuras, peligros, hazáñas, acciones heroicas, donde se pueda perder. [...] En consecuencia, la muerte es la gran amiga de los románticos. [...] Por eso, incluso, se la busca deliberadamente con el suicidio » (R. Navas Ruiz, op. cit., p. 57).

IV

FELIPE EL PRUDENTE DI CALVO ASENSIO

Il 1° aprile 1853 – quattordici anni dopo la prima dell'opera di Figueroa – al teatro del Príncipe¹ veniva messo in scena *Felipe el Prudente*² di Pedro Calvo Asensio.

Calvo Asensio, nato in provincia di Valladolid nel 1821, oltre a distinguersi per le sue approfondite conoscenze in campo farmaceutico e giuridico, era noto anche come personalità politica³. L'impegno civile non gli impedì di dedicarsi in modo intenso anche alla produzione letteraria; come ricorda Blanco García,

el celebre fundador de la *Iberia* había dado varias lecciones de teatro antes de hacerlo sistemáticamente en la prensa, pues algo de artículos en rima *La acción de Villalar* y *La cuna no da nobleza*. Escribió además con D. Juan de la Rosa González las dos partes de *Fernán González* y con aquel mismo y D. Juan Cerro Poza *La venganza de un pechero*⁴.

¹ Questo teatro, che aveva visto l'allestimento anche del *Felipe II* di Díaz, fu senz'altro uno dei più prestigiosi dell'epoca, grazie anche alle opere di ristrutturazione che erano state compiute nel 1849 (si veda E. Caldera e A. Calderone, op. cit., p. 587).

² P. Calvo Asensio, *Felipe el Prudente*, drama en cinco actos, Madrid, Imprenta a cargo de C. González, 1853. Le pagine delle citazioni sono riferite a questa edizione.

³ Così riassume la sua attività Ovilo y Otero: « Ha sido diputado a Cortes en las constituyentes de 1854 a 1856, y secretario de las mismas. En la legislatura de 1858 ha vuelto a ser elegido, representando a la provincia de Madrid. En el periódico político la *Iberia*, que fundó en el año 1854, y ha dirigido constantemente, se encuentran muchos excelentes artículos suyos en favor de las ideas progresistas y de la causa de la libertad, por la cual ha puesto en peligro su vida en varias ocasiones ». (M. Ovilo y Otero, op. cit., microficha n. 204). Particolari sulla biografia di questo autore si trovano in AA.VV., *Asamblea Constituyente de 1854. Biografías de todos los Diputados y Hombres célebres*, in AA.VV., *Archivo Biográfico...*, cit., microfichas 157-203.

⁴ F. Blanco García, op. cit., Tomo I, p. 263.

Calvo Asensio scrisse anche commedie, ma con il *Felipe el Prudente*, messo in scena per più serate consecutive, raggiunse la piena maturità come drammaturgo⁵.

L'opera, suddivisa in cinque atti, è ambientata a Madrid e l'azione comincia nel 1559⁶.

Durante la prima scena si apprende da Ruy Gómez e dal Cardinale Espinosa che il re Filippo II è gravemente ammalato; questa circostanza preoccupa i due uomini di corte, dato l'inevitabile avvento al trono di Spagna del principe don Carlo, che nutre disprezzo nei loro confronti. Questa eventualità significherebbe per loro la perdita del potere di cui godono⁷; per questo i due decidono di screditare il principe e favorire così la successione di don Giovanni d'Austria, candidato da loro preferito⁸. Un altro personaggio interessato alla rovina del principe appare a questo punto sulla scena: è Velazquillo, « enano contrahecho y bufón del Rey »⁹, che per vendicarsi degli scherzi di cui il violento principe l'ha fatto oggetto ha giurato morte a don Carlo¹⁰.

Infine appare l'Infante. Dopo essersi abbandonato a un sogno a occhi aperti in cui immagina la donna amata che legge una sua lettera e bacia il suo ritratto¹¹, l'erede di Spagna viene informato dal dottor Olivares

⁵ Il seguente giudizio, dato a un anno dalla rappresentazione del dramma, conferma tale opinione: « La última composición que ha dado a la escena ha venido a fijar su forma como escritor dramático de una manera incuestionable, imperecedora, indestructible: a estos títulos se ha hecho acreedor D. Pedro Calvo Asensio con su drama *Felipe el Prudente*, representado con un éxito brillantísimo en el primer teatro nacional » (*Asamblea Constituyente de 1854...*, cit., microficha n. 162).

⁶ L'azione si svolge in questo anno per tutto il primo atto. Gli atti successivi sono invece ambientati nel 1568.

⁷ *Carden.*: « Entonces mal se prepara / la suerte para el privado: / se acabó vuestro reinado. *Ruy-G.*: Se aleja vuestra tiara » (P. Calvo Asensio, *Felipe el Prudente*, op. cit., p. 7).

⁸ *Carden.* (Con misterio): « Divúlguese cautamente / que es afecto a la herejía / que en él crecen cada día / los síntomas de demente » (p. 8).

⁹ P. 6. È questa la definizione che appare accanto al suo nome nell'elenco dei personaggi.

¹⁰ *Velazq.*: « Le odio, que mi vida entera / diera por lograr su muerte » (p. 10).

¹¹ Il monologo di don Carlo si conclude con note di dolente pessimismo; convinto di non essere contraccambiato nel suo sentimento, il principe si domanda perché la donna non gli abbia dedicato due righe di risposta. Va ricordato che l'identità di lei è ancora sconosciuta allo spettatore.

circa lo stato di salute del padre e con parole di devoto affetto esprime l'intenzione di visitarlo¹².

Apprendendo che gli è vietato l'ingresso alla camera del padre, don Carlo ha un amaro sfogo: egli avverte a corte ostilità e scarso rispetto per la sua posizione¹³ anche da parte di Filippo, aizzato a ciò da Ruy Gómez ed Espinosa. Giunge a dargli notizie confortanti il conte di Lerma, suo amico fidato; il gentiluomo rivela a don Carlo che la donna da lui amata fin da fanciullo pur senza averla mai vista – e che gli era stata promessa con la pace firmata a Cambrésis¹⁴ – contraccambia il suo sentimento¹⁵ e a conferma di ciò gli ha inviato un ritratto e una lettera, ripetendo il gesto fatto precedentemente dal principe.

Subito dopo appaiono Ruy Gómez ed Espinosa ad annunciare che il re Enrico di Francia ha deciso di rendere più saldi i legami tra le due famiglie regnanti con un matrimonio e che Filippo si è dichiarato favorevole a questo progetto « aceptando a la princesa / por rama de su familia » (p. 22). Don Carlo, trasformato dalla gioia, ha parole affettuose anche per gli odiati cortigiani latori della bella notizia e l'ingresso in scena del convalescente Filippo che desidera parlare con lui di « asuntos de familia » (p. 26) sembra a don Carlo la miglior garanzia per un roseo futuro.

Lasciati soli, padre e figlio iniziano una lunga conversazione in cui Filippo ricorda al figlio che il primo insegnamento ricevuto da Carlo V fu non di combattere e vincere, ma di obbedire; quando era innamorato perdutamente di una dama castigliana dovette accettare senza battere ciglio di sposare la regina di Inghilterra e abituarsi così « a mandar al corazón » (p. 29). Il figlio a questo punto interviene con impeto:

¿Váis a decir que conviene
que tome estado? – ¡Lo sé!
Mandad... veréis prontamente
que circula aquí, señor,

¹² *Princ.*: « Si para su acerbo mal / le falta un sabio famoso / aquí hay un labio amoroso, / aquí un suspiro filial. / Tal vez mitigue el rigor / de su implacable dolencia / mi cariñosa presencia » (p. 14).

¹³ *Princ.*: « Príncipe soy en el nombre / esclavo en la realidad. Todos de mí se recatan / y se retraen » (p. 14).

¹⁴ Sebbene non sia stata nominata in modo esplicito, è ora chiaro allo spettatore che si tratta di Isabel de Valois.

¹⁵ *Lerma*: « Ella os adora. *Princ.*: ¿Qué dices? *Lerma*: Que os consagra su cariño, ¡que ella os ama señor! » (p. 19).

sangre del emperador
y de Felipe el Prudente.
(p. 29)

Ma la prova con cui Filippo ha deciso di saggiare l'obbedienza di don Carlo non è tale da soddisfare le sue aspettative. Il re ha infatti stabilito che il figlio rifiuti quella proposta di matrimonio, che egli stesso accetterà al posto suo¹⁶.

Don Carlo spera che il suo grande amore per la principessa di Valois possa rappresentare un ostacolo per il padre, ma viene disilluso; l'atteggiamento che Filippo come padre gli consiglia, e che come re gli impone, è di rinunciare ai suoi sogni e di cercare di dominare la passione¹⁷; ma al debole principe una siffatta obbedienza sembra impossibile.

Nel momento in cui viene comunicato ufficialmente il matrimonio tra Filippo e Isabella, il principe cade sconvolto tra le braccia di Lerma. L'atto si conclude con l'inquietante immagine di Velasquillo che, « cruzado de brazos, se queda mirándole con sonrisa triunfante »¹⁸.

Le prime scene del secondo atto informano il pubblico sulla situazione politica delle province olandesi ribelli, sulla quale Ruy Gómez deve aggiornare Filippo. Il perfido ministro insinua prima in Lerma e poi in Filippo il sospetto che don Carlo sia coinvolto nei disordini, ma secondo il re per il momento non si hanno prove tangibili che dimostrino l'esistenza di accordi segreti tra l'Infante e i dignitari olandesi, tra cui Montigni, che sono giunti alla corte di Spagna.

I problemi che assillano Filippo non sono però solo d'ordine politico ed economico¹⁹; le parole che la regina nella quinta scena rivolge al marito

¹⁶ Questa è la motivazione che dà al figlio stupito e addolorato: « La Francia vive al arrullo / de su vanidad nutrida; / démosla más que nos pida, / y cegaremos su orgullo. / La oferta admito cual ley / y le daré, aunque se asombre, / en vez de un mancebo, un hombre, / y en vez de un Príncipe, un Rey » (p. 31). Filippo, ben lontano dall'intendere questo matrimonio come il suggello di una pace, spiega al figlio che la Francia potrebbe approfittare dell'amore sincero che don Carlo nutre per la principessa – e che lo rende malleabile e meno scaltro – per distruggere l'Impero spagnolo. Il re ritiene che la proposta avanzata dal re Enrico sia in realtà una trappola in cui egli eviterà che il figlio cada. Queste considerazioni rafforzano l'impressione che Filippo ritenga il figlio quantomeno uno sprovveduto.

¹⁷ Filippo: « Escucha: / si la amas ... tanto mejor: / tu triunfo será mayor / cuanto mayor sea la lucha » (p. 32). Il corsivo è mio.

¹⁸ P. 34, didascalia.

¹⁹ Nella terza scena di questo atto viene sottolineata la difficoltà finanziaria del Regno spagnolo, circostanza storicamente provata. Le ingenti spese militari prosciuga-

sono per lui fonte di ulteriori preoccupazioni. Isabella – che si paragona a un uccello rinchiuso in una splendida prigione, ma cui manca l'aria – si lamenta del suo destino: strappata ai suoi affetti per essere data in sposa a un uomo sconosciuto, si trova a vivere in una corte « monástica y sombría » (p. 45), trascurata dallo sposo troppo occupato negli affari di stato. Filippo, stupito e addolorato, le rimprovera questa severità di giudizio: « Mal pagáis la ternura / del Rey y del esposo; y la franqueza / de vuestro labio es dura » (p. 45). Ma la regina con atteggiamento di « severa recriminación »²⁰ ritiene il marito, sebbene appaia di lei innamorato, il primo responsabile della sua disgrazia; a Filippo, che ha ricordato i suoi doveri di re, lei ricorda quelli di marito:

Entonces ese Rey no debe nunca
unir su vida a la existencia agena,
brindándola tan solo con dolores:
que pase su existencia solitaria,
y así no hará del tálamo de amores,
una mansión horrible y funeraria.
(p. 45)

Il sovrano comincia a sospettare che questa esasperazione abbia qualche causa nascosta.

Poco dopo don Carlo sorprende Isabella in lacrime e chiede di essere messo a parte del suo dolore. La regina gli nega questo diritto, ma il principe le ricorda che un giorno gli era stata promessa e che solo l'intromissione di un altro uomo (il padre) li ha separati²¹. Frenando gli impulsi amorosi del principe, Isabella lo invita a farsi esempio di quella virtù che i principi sono chiamati a incarnare e gli consiglia di allontanarsi dalla corte per trovare altrove la gloria che merita il nipote di Carlo V.

Don Carlo decide di seguire questo monito e chiede a Lerma di organizzargli un incontro segreto con Montigni. L'amico lo invita alla

vano le casse statali e non sopperivano a tali spese né il commercio di metalli preziosi provenienti dall'America, né le tasse cui venivano sottoposte tutte le province spagnole.

²⁰ P. 45, didascalia.

²¹ *Princ.*: « De otro hombre... *Reina*: ¡Dios poderoso! *Princ.*: Que cual sombrío ciprés / de mi amor, descuella, y... *Reina*: Que es vuestro padre! *Princ.*: Es vuestro esposo! *Reina*: Respetad a vuestro padre / al que os da como a heredero, / del mundo el trono primero. *Princ.*: Y que a vos me da por madre! » (p. 47). L'evidenziazione è dell'autore che, come indica in una nota a piè pagina, ha ripreso queste battute dal *Don Carlos* di Schiller.

prudenza, ma il principe ha già deciso: « No pongas / reparo alguno a mi plan; / ya no hay redes que no rompa. / Parto si el Rey da su venia, / y parto si no la otorga » (p. 51). Don Carlo si incontrerà con il ribelle fiammingo alle due della stessa notte nel monastero di Atocha.

Il buffone ha sentito tutto senza essere visto e con parole crudeli manifesta i suoi propositi di vendetta:

El diablo, al padre y al hijo
entre mis manos coloca
para llegar a mis fines:
mientras que finjir me importa,
mentiré cariño al Rey,
hasta coronar mi obra.
(p. 52)

Nel frattempo il re ha deciso di domare la ribellione delle Fiandre con l'intervento di un esercito guidato dal duca d'Alba, l'unico uomo fidato in una corte di opportunisti e ipocriti. Ma poco dopo reclama per sé questo incarico il principe don Carlo, affermando di avere bisogno di allontanarsi dalla corte e di mettere alla prova il suo spirito generoso²².

Filippo, però, precedentemente è stato informato dal buffone Velazquillo riguardo alla riunione che don Carlo avrà coi fiamminghi; comprensibilmente sospettoso nei confronti del figlio che chiede di andare nelle Fiandre, gli nega il permesso. Don Carlo non è la persona adatta perché, oltre a non essere all'altezza della situazione²³, sembra destinato dalla sua « desastrosa estrella » a essere protagonista solo di episodi luttuosi²⁴. E ammonendolo con severità Filippo congeda il figlio:

Desconfía
de arrebatos de bravura,
que próxima a la locura

²² *Princ.*: « Ansío en otros confines / oír los limpios clarines / en medio de las batallas. / De la guerra en los horrores, / quiero luchar y vencer: en fin, quiero digno ser / de mis ilustres mayores » (p. 60).

²³ *Rey*: « Yendo tú, desde aquel día / a temblar empezaría / por mi trono y tu cabeza » (p. 61).

²⁴ Filippo gli ricorda di aver provocato con la nascita la morte della madre e, abbandonandosi alla superstizione, rammenta che proprio durante la proclamazione di don Carlo a successore al trono era arrivata la terribile notizia della disfatta di un'ingente flotta spagnola sulle coste africane.

suele estar la rebeldía.
 Sumiso acata la ley
 que obliga, aunque no te cuadre,
 a respetar a tu padre
 y a obedecer a tu Rey.
 (p. 62)

Il terzo atto non si svolge più a palazzo reale, ma nel monastero di Atocha, luogo convenuto per l'incontro di don Carlo coi congiurati.

La scarsa considerazione in cui lo tiene il padre ha reso don Carlo ancora più risoluto nella ribellione, nella speranza di poter riconquistare con la fuga la fiducia del re²⁵.

Lerma gli ricorda la gravità della situazione, ma il principe è determinato: dopo aver ascoltato attentamente la relazione sullo stato di cose in Fiandre esposta da Montigni²⁶, decide tempi e modalità della fuga e cede alla tentazione di cingere il suo capo con la splendente corona che Montigni gli offre. Lerma tenta di impedire tale gesto, ma l'ambizione sta consumando don Carlo e proprio mentre ha tra le mani la corona entra Filippo che se la mette dicendo: « Detente: / que aun existe aquí la frente / que sostenga esta corona » (p. 70).

Mentre i soldati che accompagnano il re si allontanano con i prigionieri fiamminghi, Filippo sembra voler dare un'ultima possibilità di salvezza al figlio:

Si la ambición te domina,
 justifica tu ambición.
 Justificala y si tienes
 elementos de un gran Rey,
 colocaré ante la ley
 esta corona en tus sienes.
 (p. 72)

²⁵ *Princ.*: « Seré rebelde, seré: / y cuando vencer consiga / a la falange enemiga / de mi padre, volveré, / diciéndole: ved señor; / el hijo a quien despreciasteis / y a quien un tiempo juzgasteis / imberbe, nulo y traidor, / llega ufano a vuestros brazos / con la fe de que blasona, / y os devuelve una corona / que se rompía a pedazos » (p. 65). Va ricordato che è storicamente molto probabile che don Carlo abbia preso la decisione di fuggire senza rendersi del tutto conto di commettere un atto di tradimento.

²⁶ *Montig.*: « Cansados están los pueblos / de la opresión que les cerca / y arrojar quieren el yugo / que sobre sus cuellos pesa. / A rebelarse dispuestos, / tan solo el momento esperan / de la señal » (p. 67).

La concessione della libertà di culto e il diritto alla partecipazione al governo per i sudditi fiamminghi paiono motivazioni inammissibili a un monarca strenuo difensore dell'assolutismo. E per l'ennesima volta il principe, ritenuto il fomentatore della ribellione, si sente ripetere le solite accuse di essere ambizioso, pazzo e soprattutto « inepto » e « incapaz » (p. 73), sia nelle faccende politiche, sia in quelle di cuore²⁷.

Don Carlo decide allora di andare incontro al suo « sangriento destino » (p. 74) uccidendosi; sguaina la spada, ma Alba gliela fa cadere temendo che il gesto violento sia diretto contro il padre²⁸. Pende ora sul principe anche l'accusa di parricidio e il fidato amico Lerma commenta: « Su Alteza está loco » (p. 75).

L'arresto del figlio lascia Filippo in preda a una profonda inquietudine che non riesce a controllare. Tuttavia ancora una volta è illusoria la convinzione di non avere testimoni; sbuca infatti da sotto la tavola la testa del *gracioso* che ha assistito al momento di debolezza del re. Il monologo di Filippo aveva riacceso nello spettatore la speranza in un gesto di clemenza, ma, sul finire del terzo atto, i misteriosi propositi di Velazquillo riportano in un clima di tragica sospensione: « Va Silva a hacer un registro / en la regia habitación; / voy a ver si es el Bufón / mas cazador que el ministro » (p. 78).

Il nuovo atto ci riporta a corte, dove troviamo Isabella molto preoccupata per le sorti di don Carlo e intenzionata a salvarlo²⁹, e Filippo in attesa che il tribunale emetta la sentenza nei confronti del figlio. Quando finalmente ha il verdetto tra le mani, Filippo non ha il coraggio di leggerlo: pur avendo simulato serenità davanti ai giudici³⁰, è molto angosciato e per questo ritiene opportuno leggerlo da solo. Tutti si ritirano tranne il bufone che, senza essere visto, osserverà tutta la scena. Il giudizio è di con-

²⁷ Quando don Carlo domanda al padre perché lo abbiano sempre trattato severamente e privato delle gioie, il re risponde: « Porque iba a hacerte el amor / esclavo vil de la Francia » (p. 73).

²⁸ Effettivamente il principe aveva manifestato a chiare lettere il suo proposito solo al pubblico: « (aparte) Acabe, mas cometiendo / el crimen de suicida » (p. 74).

²⁹ Isabella – dopo aver ricordato che « su padre / tiene corazón de piedra: dirá que acata la ley / y que la ley le condena » (p. 79) – sostiene di essere l'unica a poter provvedere alla sua salvezza: « Príncipe desventurado, / si Dios su apoyo me presta / y mis intentos protege, / yo salvaré tu cabeza » (p. 80).

³⁰ *Carden.*: « En tan ingrata misión, / [el consejo] viene en la seguridad / de que vuestra Majestad / justicia hará a su intención. *Rey* : Si obró justo, no le asombre / cuanto ve en torno de sí, / que la ley se olvida aquí / del príncipe, y juzga al hombre » (p. 82).

danna a morte, ma il re decide di rimangiarsi l'affermazione di principio appena fatta circa l'uguaglianza davanti alla legge, senza sospettare che vi sia ancora qualcuno in grado di influire in modo determinante sulle sue scelte:

Rey:

Yo no autorizaré
con mi firma tal sentencia.
No lo haré: si hubo razón
para imponerle tal pena,
su padre no le condena.

Velazq.:

(Saliendo y aparte)

No pienso yo así.
(p. 84)

Velazquillo infatti – come aveva promesso nelle ultime battute dell'atto precedente – si era premunito per ogni evenienza e, davanti all'evidente prospettiva di salvezza del principe, decide di giocare la sua ultima carta. Consegnando a Filippo il cofanetto di don Carlo che contiene la lettera e il ritratto di Isabella provoca nell'imperturbabile re un moto d'ira:

Rey:

¿Faltaba a mi paternal
cariño, que un crimen viera,
que más torpe y negro hiciera
este cuadro criminal?
El genio del mal me acosa
y a vengarme me convida,
aquí del vil parricida,
allí de la infiel esposa³¹.
(p. 86)

Questo è lo stato d'animo del re quando giunge Isabella a implorare perdono per il figlio. Filippo è ritornato insensibile ai richiami del cuore e, dopo aver ricordato che « ante la ley no hay vínculos ni clases » (p. 87), pronuncia l'ormai nota battuta: « Cuando sangre viciada / en mí circula y sus estragos siento, / mi brazo al punto al sangrador presento » (p. 87).

³¹ Il corsivo è mio.

Inutilmente la regina ricorda al marito che la « juventud », la « im-premeditación e inexperiencia » del principe giustificano in parte il suo comportamento impulsivo: Filippo, certo del tradimento, vede in questa accorata difesa della moglie la conferma dei suoi legami col principe. Il dialogo si chiude con la profonda indignazione di Isabella che si sente ingiustamente accusata di adulterio.

Il re è di nuovo solo, con la penna in mano, pronto a firmare la sentenza; ma ancora una volta l'istinto paterno gli impedisce di decretare la morte del figlio e il re strappa gli atti del processo. La scena è osservata da Velazquillo che ha fallito anche in questo tentativo di mettere in pericolo l'esistenza del principe. Un suo gesto « de horrible indignación »³² segna la chiusura del quarto atto.

Il sipario si riapre per rappresentare la camera del principe, che è diventata la sua prigione. Don Carlo appare calmo e rassegnato³³ e l'ultimo desiderio che esprime a Lerma è di poter chiedere perdono al padre. Improvvisamente si apre una porta segreta e entra Isabella vestita di nero. Don Carlo *entusiasmado* esclama: « ¡La princesa! » (p. 93), ma la donna risponde:

(Con abatimiento)

No, la Reina!

(Con agitación)

La mujer infeliz que no pudiendo
como reina mandar, espía y vela,
envuelta entre las sombras, cometiendo
crimen de rebelión.

(p. 95)

Isabella ha predisposto la fuga del principe, ma la rinata speranza dell'Infante è subito frustrata dal crudele Velazquillo. Il buffone gli riferisce che il tribunale ha deciso di giustiziarlo alla una e che sono stati arrestati gli uomini che dovevano favorire la sua fuga. Al principe non resta altro che aspettare la morte e Velazquillo sadicamente gli descrive i gesti di derisione che dovrà sopportare dal popolo che lo seguirà in corteo

³² P. 91, didascalia.

³³ *Princ.*: « Si el porvenir sombrío / de todo me ha privado, / en el sepulcro frío / calmaré mi dolor » (p. 93).

fino al patibolo, così spingendolo a desiderare una morte che gli eviti tali umiliazioni. Don Carlo, « como poseído de un pensamiento siniestro »³⁴, infine chiede al buffone: « ¿No tienes una malvada / idea de destrucción, / con que burlar la intención / de esa corte depravada? » (p. 100). Velazquillo ha tra le mani il veleno che, a detta sua, Ruy Gómez conservava nel caso in cui Filippo avesse deciso di perdonare il figlio; don Carlo se ne impadronisce e mentre rintocca l'una lo beve, sotto lo sguardo soddisfatto del buffone³⁵.

Quando inaspettatamente giunge il re, Velazquillo, colto di sorpresa, « retrocede horrorizado »³⁶ cercando di allontanarsi, ma Filippo lo invita a rimanere e ad ascoltare le solenni parole che vuole rivolgere al figlio:

Para tí no ha habido lazos,
dique, ni valla, ni red,
que en tu loco desenfreno
no hayan hollado tus pies.
Yo, olvidando mis deberes,
escarneciendo la ley,
obedeciendo al instinto
de padre, acabo de ser
injusto para salvarte.

(p. 102)

Il principe può considerarsi libero; è invitato ad allontanarsi temporaneamente dalla Spagna, ma in seguito potrà ritornare, quando sarà rin-savito, a ricevere lo scettro del re. Don Carlo, interdetto, esclama: « Libertad... grandeza... gloria... / ¡todo me sobra! » (p. 103), ma è troppo tardi per godere di queste gioie; confessa al padre che un veleno lo sta consumando e rivolgendosi a Velazquillo, responsabile del suo gesto insensato, dice: « Monstruo, mírame / y goza de tu obra » (p. 103).

Il buffone, ormai scoperto, corre verso una finestra, ma prima di buttarsi (per morire « contento y vengado »³⁷) spiega il suo orribile gesto:

Escucha bien,
escucha, altivo Felipe,
lo que te hará estremecer,

³⁴ P. 100, didascalia.

³⁵ *Velazq.*: « (Me vengué) » (p. 101).

³⁶ P. 101, didascalia.

³⁷ P. 104.

a tí que impasibles miras
 las huellas del mal y del bien.
 [...]

Mato al príncipe y su muerte
 ante la Europa va a ser
 el testimonio de un crimen
 de parricidio: mi sed
 está saciada; en tu pecho
 he derramado la hiel
 de los celos... has dudado
 impío, de tu mujer...

(p. 104)

Don Carlo, prima di spirare, ha il tempo di spiegare al padre che quella lettera e quel ritratto gli erano stati recapitati quando ancora Isabella era principessa di Francia, libera da ogni vincolo affettivo; la regina è dunque stata fedele al marito e a lui don Carlo raccomanda di farla felice. Filippo, annichilito, davanti al corpo esanime del figlio, s'interroga: « Dios que mira mi conciencia / sabe como procedí: / ¿más como pruebo yo aquí / mi dolor y mi inocencia? » (p. 106).

L'ultima scena del quinto atto vede riuniti tutti i dignitari di corte; Filippo non spiega le cause della morte del principe³⁸, ma, « con la energía del sentimiento y la desesperación »³⁹, rimprovera coloro che non hanno saputo capire il figlio.

Un dolore così grande ha cambiato l'animo del re che con tristezza e durezza afferma:

He llorado como un niño
 para no llorar jamás.
 Enjutos quedan mis ojos:
 desde este fatal instante,
 no habrá más en mi semblante
 que indiferencia o enojos.
 Seré austero cual la ley,
 sombrío como su nombre
 porque hoy en mí muere el hombre
 y queda tan solo el Rey.

(p. 107)

³⁸ Rey: « Eso / lo sabemos Dios y yo » (p. 107).

³⁹ P. 107, didascalia.

« Con arranque despótico »⁴⁰, Filippo poi sfila tra i suoi cortigiani e si allontana.

La trama del dramma storico di Calvo Asensio presenta molte novità rispetto alle opere precedentemente analizzate. Gli avvenimenti ora descritti offrono un'immagine nuova di Filippo II e di don Carlo, scelta che risponde in parte ai nuovi orientamenti letterari e culturali della seconda metà dell'800.

Secondo il parere concorde della critica, il teatro romantico spagnolo e in specie il suo prodotto più originale, cioè *il drama histórico*, concluse il suo momento di auge negli anni '40; e spesso, come data simbolica per l'inizio del declino, si cita il 1844, anno della rappresentazione del *Don Juan Tenorio* di Zorrilla⁴¹. In questo periodo si assistette, infatti, a una progressiva svalutazione di quei contenuti politico-sociali che avevano caratterizzato la nascita del teatro storico e ci si avviò verso uno storicismo un po' vacuo⁴².

La situazione politica spiega in parte questo atteggiamento più disimpegnato: la società spagnola, dopo la fase progressista del primo quarantennio, vide l'asestarsi di una classe politica moderata che, abbandonati gli ideali patriottici, rifletteva in campo letterario la propria ideologia borghese. Dal 1840, inoltre, si susseguirono dibattiti circa i valori del teatro romantico: le critiche più frequenti sostenevano che fosse troppo legato al teatro straniero (in particolare a quello francese) e influisse negativamente sulla mentalità del pubblico. Il gusto iniziò a orientarsi verso un teatro *nacional* che, più che la storia, riflettesse i costumi, i sentimenti e i problemi del popolo spagnolo. La transizione verso l'*alta comedia*, genere che si impose nella seconda metà del secolo⁴³, rappresentò quindi,

⁴⁰ P. 108, didascalia.

⁴¹ È opportuno ricordare che quest'opera, definita dall'autore « drama religioso-fantástico », è una *refundición* del celebre *El burlador de Sevilla* di Tirso de Molina. Il *Don Juan Tenorio*, pur essendo un compiuto amalgama dei temi romantici più caratteristici, non è pertanto un dramma storico.

⁴² Caldera ricorda che la violazione della storia era stata una caratteristica tipica dei drammi il cui intento era stimolare delle reazioni a livello politico. Ma presto « gli autori saranno indotti a prendersi certe libertà solo dal gusto dell'imprevedibile e del romanzesco » (E. Caldera, *Il dramma romantico in Spagna*, cit., p. 137).

⁴³ Secondo Rubio Jiménez l'*alta comedia* recupera alcuni aspetti del teatro neoclassico, e in particolare il suo contenuto morale (J. Rubio Jiménez, *El teatro en el siglo XIX*, cit.).

per alcuni aspetti, un'evoluzione quasi naturale del dramma romantico giunto al termine del suo ciclo originario⁴⁴.

Altra caratteristica della letteratura spagnola della seconda metà dell'800 fu l'esigenza di moralità; con l'esemplarità e la messa in scena di problematiche d'attualità, gli autori andavano incontro ai gusti del pubblico, che sperava sempre di più che i protagonisti delle opere non perdesero la vita⁴⁵ e che sembrava preferire la melodrammaticità⁴⁶ alla tragicità. Ritroveremo questi elementi anche nel dramma storico da noi analizzato.

Negli anni che vanno dal '40 al '60 si nota l'assenza di orientamenti teatrali precisi; si coltivano in modo ibrido molti generi e, secondo Ruiz Ramón, questa situazione poco chiara si riflette in una « producción teatral entre pseudo-romántica y pseudo-realista que abastece durante veinte años los escenarios españoles con piezas, por lo general, de escaso valor literario »⁴⁷. Dello stesso parere è Rubio Jiménez che rileva la lentezza con cui fu accolto nel teatro l'orientamento realista; il solo fatto che si continuassero a versificare le opere teatrali è abbastanza sintomatico, dal momento che il verso « traicionaba de entrada cualquier teorización sobre el realismo escénico »⁴⁸. In questo clima teatrale, sostanzialmente lento nel trasformarsi, il dramma d'argomento storico⁴⁹ sopravviveva, rivelandosi però scarsamente innovativo e poco aggressivo anche a causa dell'applicazione rigida della censura.

Un'altra circostanza favoriva il sopravvivere di questo genere teatrale: la longevità di Gutiérrez, Hartzenbusch e Zorrilla, che ne furono i maggiori interpreti. Si dovette anche al loro carisma e al loro mestiere se le vicende della storia spagnola continuarono a interessare il pubblico e a

⁴⁴ A conferma di questa tesi è opportuno ricordare che Tamayo, Ayala e Echeagaray inizieranno la loro carriera drammaturgica con drammi storici per poi giungere a 'codificare' il nuovo teatro sociale, morale e psicologico.

⁴⁵ E. Caldera, *El teatro en el siglo XIX*, in AA.VV., *Historia del teatro...*, cit., p. 407.

⁴⁶ Rubio Jiménez caratterizza così la produzione teatrale degli anni 40-50: « En general, en todas ellas lo melodramático, con todo lo que implica de simplificaciones y polarizaciones de personajes y búsqueda de finales felices tras enrevesadas intrigas, es el molde predominante » (J. Rubio Jiménez, *El teatro en el siglo XIX (1845-1900)*, in AA.VV., *Historia del teatro...*, cit., p. 671).

⁴⁷ F. Ruiz Ramón, op. cit., p. 342.

⁴⁸ J. Rubio Jiménez, *El teatro en el siglo XIX*, in AA.VV., *Historia del teatro...*, cit., p. 638.

⁴⁹ Navas Ruiz indicava questa e l'*alta comedia* come le due possibili alternative al proseguimento del teatro romantico (R. Navas Ruiz, op. cit., p. 129).

stimolare la fantasia di scrittori minori⁵⁰. Tra costoro va inserito Pedro Calvo Asensio che in modo molto significativo dedica il suo *Felipe el Prudente* a Antonio Gutiérrez⁵¹.

L'opera di Calvo Asensio rispecchia abbastanza fedelmente gli orientamenti teatrali del momento e, sotto altro punto di vista, rappresenta una tappa importante nell'evoluzione del tema di don Carlo all'interno della *leyenda negra*. Le novità che il dramma presenta sono consistenti e attestano una chiara assimilazione di alcuni dei moduli teatrali sopra indicati.

Questa elaborazione pone solide basi per il recupero, sul piano letterario, della figura di Filippo II e ciò corrisponde a un analogo orientamento da parte della storiografia. Nella seconda metà dell'800, infatti, la ricerca storica era improntata a un maggior rigore scientifico e in Spagna si pubblicavano opere che, sulla questione della morte di don Carlo, scagionavano il re almeno dall'uccisione del figlio. Se a questo aggiungiamo la tendenza dei letterati a una revisione in chiave 'nazionalistica' della propria storia, possiamo capire quanto organicamente il dramma di Calvo Asensio si inserisse nel tessuto culturale dell'epoca. Il *Felipe el Prudente*, nella sua originalità, costituisce un tramite particolarmente saldo tra le elaborazioni romantiche precedenti e quella successiva di Núñez de Arce.

L'opera non ci mette più davanti all'immagine di un tiranno, ma a quella, più modesta e realistica, di un sovrano assolutista. Il re dichiara apertamente di rivendicare per sé il potere, interamente concentrato nelle sue mani, ma Calvo Asensio dà a Filippo l'opportunità di rivelare anche in politica il suo aspetto umano. La spietatezza verso i ribelli fiamminghi, più che del re, sembra ora una prerogativa di Ruy Gómez⁵². Ugualmente ispirata ad apertura e comprensione, almeno formalmente, è l'affermazione fatta da Filippo parlando con Alba riguardo alle richieste avanzate dai deputati olandesi: « Se ve el Rey en el conflicto / doloroso, de negar / la petición: compromisos / ingratos para los reyes / humildes y compasivos » (p. 53). Questo re più 'moderno' ha inoltre capito (con meno ottusità dei suoi predecessori letterari che difendevano strenuamente le istituzioni

⁵⁰ Su questi autori minori dediti alla composizione di *dramas históricos*, definiti « Románticos rezagados », si veda J. Hurtado y A. Gonzalez y Palencia, op. cit., pp. 908-909.

⁵¹ Vedi J. Escobar, *Anti-romanticismo en García Gutiérrez*, in AA.VV., *Romanticismo 1. Atti...*, cit.

⁵² Cfr p. 39 dell'opera di Calvo Asensio.

ecclesiastiche)⁵³ che la lotta contro il cattolicesimo, nei Paesi Bassi, ha un profondo contenuto politico: « No es al Papa; sí a los tronos / a los que asestan sus tiros » (p. 54).

Il recupero in termini umani delle figura di Filippo II poggia comunque in modo determinante sull'assoluzione dall'accusa di aver fatto uccidere il figlio (o, per lo meno, di non aver fatto nulla per impedire che ciò avvenisse). A tal fine Calvo Asensio introduce la figura di Velazquillo, storicamente non nota, che si vendica di Filippo e di don Carlo con la morte di quest'ultimo; allo stesso espediente ricorrerà Núñez de Arce in *El haz de leña*.

A Calle Iturrino va il merito di aver recentemente riconosciuto nell'opera di Asensio un antecedente di quella di Núñez de Arce⁵⁴, secondo Menéndez Pelayo ideologicamente paragonabile solo a quella di Enciso. È pertanto opportuno ricordare che già nel teatro romantico erano presenti tenui sintomi della tendenza a trattare le circostanze della morte di don Carlo in termini meno leggendarî. Non solo nel testo di Díaz gli spettatori non assistevano alla morte del principe ereditario, ma Figueroa, introducendo l'interessante personaggio di Eduardo González, aveva permesso la salvezza dell'Infante e la sua rappacificazione con il padre, spostando il fulcro del dramma sulla figura del nobile fiammingo desideroso di vendetta. Nell'*Isabel de la Paz* si inseriva quindi tra padre e figlio un nuovo personaggio a cui toccava di morire. Nel *Felipe el Prudente* il procedimento è analogo: Velazquillo gioca un ruolo simile a quello di Edoardo Egmont; ma qui, oltre al buffone, anche don Carlo, se pur rappacificato col padre in modo definitivo, troverà la morte.

Le opere di Figueroa e Asensio divergono invece nella presentazione di Filippo. Molteplici sono le ragioni che possono aver spinto Figueroa a salvare il principe, ma pare da escludere che l'intento principale fosse

⁵³ Più che il portavoce di un cattolicesimo intransigente Filippo sembra intimamente un religioso fervente, come del resto la critica storica moderna lo descrive. (Vd. pp. 40-41).

⁵⁴ « Para Menéndez y Pelayo, el único antecedente del drama de Núñez de Arce [...] es el titulado *El príncipe don Carlos* de Enciso; mas tiene otro más próximo, porque data de muy pocos lustros antes de que se representara el *Haz de leña*, y ese antecedente es un drama en cinco actos de don Pedro Calvo Asensio. [...] Sorprende que un auténtico sabio como don Marcelino, que, con afanes exhaustivos, emprendía siempre sus estudios críticos, no hubiese llegado a conocer un drama que, aunque desmerece literariamente comparado con el de Núñez de Arce, representa como él de este, un esfuerzo para prescindir de la *leyenda negra* » (E. Calle Iturrino, *La leyenda negra no se ha extinguido*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1976, p. 24).

quello di recuperare la dimensione umana del re⁵⁵. Il finale dell'*Isabel de la Paz* sembra piuttosto giustificato da esigenze teatrali, quali l'accennato desiderio del pubblico di non volere assistere alla morte degli eroi. Tutto l'andamento del dramma di Calvo Asensio invece rappresenta un tentativo positivo di spiegare la complessa e misteriosa figura storica di Filippo, la cui imperturbabilità aveva a lungo sviato il giudizio degli storici. Per la prima volta, inoltre, appaiono sul palcoscenico spagnolo ottocentesco le figure del duca d'Alba e del conte di Lerma, nelle vesti dell'amico di don Carlo. L'ultimo autore che aveva attribuito loro un ruolo teatrale era stato Schiller. Lo stesso Calvo Asensio mostra di conoscere l'opera tedesca⁵⁶ ed effettivamente nel *Felipe el Prudente* sono riscontrabili alcune somiglianze con il capolavoro di Schiller, a dimostrazione della sostanziale continuità che lega tra loro le opere riguardanti questo tema.

Come abbiamo già accennato, il protagonista dell'opera di Calvo Asensio è Filippo, la cui figura sostiene la massima tensione drammatica. La commozione del pubblico non è suscitata solo dagli elementi della tradizione leggendaria (l'amore impossibile tra Carlo e Isabella, gli avvenimenti legati alla rivoluzione dei Paesi Bassi, la rappresentazione delle crudeltà cui può giungere la tirannia), ma anche dal dramma intimo e schiettamente umano del sovrano, preoccupato anche del giudizio che la posterità darà di lui⁵⁷. La morte di don Carlo è la sconfitta di un padre che troppo tardi ha deciso di comprendere il figlio, motivo per il quale sa di meritarsi la triste noemea di re freddo e spietato, come suggeriscono le battute conclusive del dramma.

Un interessante particolare che distingue *Felipe el Prudente* è l'aggiunta di un atto; tutti gli scrittori precedenti descrivevano gli avvenimenti che qui hanno luogo nel primo atto attraverso i colloqui dei personaggi; la decisione di Calvo Asensio di mettere sulla scena i preliminari del fidanzamento tra don Carlo e Isabella sembra sottolineare l'intenzione di scandagliare più a fondo la psicologia dei tre personaggi principali.

Il dramma non esordisce dando per scontati i dissapori tra padre e figlio⁵⁸ e la violenta passione del principe per Isabella, ma spiega il lento

⁵⁵ Le affermazioni di Figueroa nell'*Advertencia* escludono questa ipotesi.

⁵⁶ Come abbiamo segnalato, riprende due versi dal *Don Carlos* di Schiller.

⁵⁷ Come una serie di accurate indagini storiche ha permesso di provare, il comportamento di don Carlo non fu mai sottoposto all'esame di un tribunale e il Filippo di Calvo Asensio, pur facendo istruire l'inesistente processo, ne strappa gli atti.

⁵⁸ Il don Carlo di Calvo Asensio sin dalle prime battute si dimostra figlio amorevole e alla ricerca dell'affetto del padre.

e inesorabile evolversi della frattura tra Filippo e don Carlo, rendendo così più credibile la difficoltà di rapporti creatasi tra loro. Tale scelta di concentrare l'attenzione dello spettatore sulla relazione tra padre e figlio implica la minor importanza che i detrattori di don Carlo hanno nell'economia del dramma: Ruy Gómez ed Espinosa continuano a impersonare i cortigiani malvagi e assetati di potere, ma il loro ascendente sul re, che non si fida neanche di loro, è decisamente diminuito⁵⁹.

L'unico personaggio che riesca a intaccare la strenua determinazione di Filippo a decidere da solo è Velazquillo, che di ciò è consapevole. È sintomatico e grottesco allo stesso tempo che sia proprio il buffone di corte a decidere le sorti della famiglia reale; il potere appartiene a colui che meno sospetteremmo, ma che rispetto agli altri ha il privilegio di poter dire la verità al re ed essere creduto⁶⁰: « El Rey escucha de mí / lo que no oye de ninguno; / mis dichos pasan por buenos, / sin que le ofendan jamás »⁶¹ (p. 24).

Il buffone si insinua con molta abilità nelle beghe di corte; il modo sottile in cui rivela al re la partecipazione di don Carlo alle riunioni segrete dei fiamminghi è sintomatico della sua furbizia e determinazione:

Velazq.:

A veces un padre niega,
mas después el hijo otorga...

Rey:

Qué estás diciendo?

Velazq.:

Yo? Nada.
Que el santuario de Atocha
tiene un salón retirado:
que para citas, la hora

⁵⁹ Il re non mette nessuno a parte dei suoi segreti, ma diversamente dal Filippo di Figueroa, che aveva scelto di essere solo per difendere il suo onore, il Filippo di Calvo Asensio dà in questo una prova della sua superiorità rispetto ai cortigiani e non della sua debolezza.

⁶⁰ La presenza del *gracioso* sembra una reminiscenza secentesca. Dal punto di vista teatrale questa figura, che alleggeriva la tensione, aveva la funzione di garantire l'equilibrio tra tragicità e comicità. È questo il ruolo di don Diego de Córdoba (il buffone del re in *El príncipe don Carlo* di Enciso) ma il più moderno Velazquillo rivendica per sé anche il diritto a dirigere gli avvenimenti.

⁶¹ Tale affermazione del buffone contribuisce a rendere bene l'idea del senso di incomprensione che addolora il principe: perfino il buffone di corte ha col padre più confidenza di quanta ne abbia lui.

de las dos en noche oscura
 es muy buena.
 (p. 57)

Senza l'intervento di Velazquillo, che peraltro agisce senza nessuna motivazione precisa⁶², la catastrofe sarebbe stata evitata e il dissidio tra padre e figlio ricomposto; ma la funzione del buffone, a livello più profondo, è ben più importante. Provocando la caduta in disgrazia di don Carlo, Velazquillo, involontariamente, risveglia in Filippo l'amore paterno e lo obbliga a constatare che il codice di comportamento, che tentava di imporre al figlio, poteva essere messo in crisi dal solo insorgere di un sentimento impreveduto. Nel primo atto Filippo spiega al figlio quale sia il giusto atteggiamento di un principe ereditario verso il padre, sottolineando l'importanza dell'obbedienza, ma anche – rifacendosi a un episodio chiave della sua vita, il matrimonio con Maria Tudor – la necessità di dominare le passioni (atteggiamento che sta alla base della 'prudenza'). Su questo sistema di valori così preciso si incentra il conflitto tra padre e figlio: a don Carlo viene richiesto di essere degno del padre e il riconoscimento della sua incapacità di comandare al cuore causa la sua mancata successione al trono. Neppure Filippo è però in grado di annullare i sentimenti e, quando è costretto ad ammettere che il cuore non può essere schiavo della volontà, giunge a comprendere e perdonare il figlio. Il re, infatti, decide di ignorare la ragion di stato che esige la condanna a morte di don Carlo, strappa gli atti del processo e così recupera il suo affetto di padre.

Da questo punto di vista è chiara nel dramma di Calvo Asensio la coincidenza con i risultati degli studi che iniziavano a venire alla luce⁶³

⁶² Velazquillo giustifica l'odio nei confronti di don Carlo ricordando la derisione, gli oltraggi e le violenze da lui subite, pur non adducendo motivazioni precise dell'odio che nutre per il sovrano (Si pensi per contro ai profondi motivi di odio che spingono alla vendetta Eduardo Gonzalez nella *Isabel de la Paz*). Come afferma Calle Iturrino, la scena in cui il buffone spinge don Carlo a uccidersi, « melodramática en extremo, es impresionante, pero absurda » (E. Calle Iturrino, op. cit., p. 28).

⁶³ Calvo Asensio costella la sua composizione di dettagli storici esatti (la forte crisi economica che pressava la tesoreria di Filippo, la nomina di Alba quale suo rappresentante nel matrimonio, l'insistere sui malesseri di cui don Carlo soffre, il fatto che il principe e Isabella non si fossero mai visti) che confermano la sua buona conoscenza delle vicende della casa d'Austria. Per quanto riguarda la morte di don Carlo, Calle Iturrino ricorda: « Por los años de la publicación de la obra de Calvo Asensio se empezaban a publicar algunos estudios y libros de paginación más o menos nutrida, que se oponían, si no a todas, a muchas de las difamaciones de la *leyenda negra* ». Secondo lo studioso le due versioni che circolavano sulle cause del decesso del principe

secondo i quali il decesso del principe ereditario aveva cause organiche. La conoscenza che l'autore aveva dei documenti sulla vita di don Carlo è, probabilmente, approfondita: tutte le fonti filospagnole (tra le quali gli ambasciatori veneti e Cabrera de Córdoba) giustificavano l'operato del re che aveva allontanato il figlio dal potere, rifacendosi alla insania mentale riscontrata nel principe. In questo dramma spesso l'agitazione che turba il principe viene definita *locura*:

Rey:

Dolor que misterio encierra,
tiene mucho de *locura*.
(p. 59)

Desconfía
de arrebatos de bravura,
que próxima a la *locura*
suele estar la rebeldía.
(p. 62)

Porque un príncipe insolente,
es deshonra de su estado.
Porque aspiró mi ternura
a poder cambiar un día,
en tu humildad tu osadía,
y en sensatez tu *locura*⁶⁴.
(p. 73)

Si è a lungo ritenuto che la difesa dell'atteggiamento di Filippo nei confronti di don Carlo implicasse per logica conseguenza la colpevolezza di quest'ultimo. In questo senso Calvo Asensio sembra precorrere un'interessante posizione storiografica che si è fatta strada dalla seconda metà dell'800 in poi⁶⁵: il drammaturgo sottolinea in modo chiaro in don Carlo una grave carenza affettiva, possibile causa, secondo il principe stesso, dei

postulavano l'una la morte naturale (a causa dell'insensato regime di vita di don Carlo) e l'altra la somministrazione di veleno da parte degli Inquisitori, per evitare un'esecuzione pubblica. « Calvo Asensio escogió esta segunda versión y mata [...] al príncipe por el veneno que él mismo ingiere, aunque astutamente previsto y provocado el suicidio por el vengativo bufón de la corte, Velazquillo » (E. Calle Iturrino, op. cit., p. 32). L'utilizzo di questo espediente scagiona comunque Filippo.

⁶⁴ I corsivi sono miei.

⁶⁵ Vedi la Premessa e in particolare i giudizi espressi a questo riguardo da Ferdinandy.

suoi atteggiamenti ribelli nei confronti dell'autorità. Non va infatti dimenticato che l'autore del *Felipe el Prudente*, pur tentando di dare un'immagine meno negativa di Filippo, non si stacca completamente dalla *leyenda negra* e continua a presentare la figura di don Carlo in modo positivo, come vittima di una serie di circostanze che lo spingono, in modo umanamente giustificabile, a cercare la fuga dalla corte del padre. È vero che persino l'amico Lerma (la reincarnazione di Posa) tenta sovente di far riflettere il principe e di fargli capire che la fuga è un errore e che l'ambizione sarà la causa della sua rovina; ma ciò non contribuisce a dare di don Carlo un'immagine 'colpevole'⁶⁶. L'indole del principe è tale da far sì che lo spettatore lo giustifichi; i gesti di don Carlo appaiono dettati solamente da emotività, ingenuità e bisogno di affetto e di considerazione.

Come abbiamo rilevato, le sfumature psicologiche dei personaggi sono molteplici e i loro caratteri piuttosto complessi; forse anche per questo emerge frequentemente nel dramma il problema dell'incomunicabilità tra le persone. L'alta frequenza di monologhi testimonia l'entità del fenomeno: Velazquillo sembra parlare un linguaggio diverso dagli altri; don Carlo e Isabella vivono il problema affettivo in modo discordante; la regina non è compresa da Filippo; il padre fraintende le necessità del figlio ed è indotto dalla sua posizione di sovrano a essere sempre sospettoso e misurato.

Inevitabilmente, in questa trama così ricca di aspetti drammatici, il tema dell'amore impossibile fra Isabella e don Carlo perde di importanza; così il legame tra i due e la successiva vendetta di Filippo passano in secondo piano, indebolendo uno dei nuclei portanti della *leyenda negra* che, anche a questo riguardo, Calvo Asensio accoglie con cautela.

È importante che sia lo stesso re a rendersi conto del pericolo insito, da questo punto di vista, nella condanna a morte del figlio. Filippo aveva già deciso di perdonare don Carlo, incriminato solo per ragioni politiche, ma quando si trova a dover affrontare l'evidenza del tradimento (il cofanetto contenente la lettera e il ritratto di Isabella) non può non difendere il suo onore. Prevale tuttavia in lui il desiderio di essere un padre buono (che perdona) ma anche un re giusto (che non utilizza il suo potere per risolvere problemi personali):

⁶⁶ Va ricordato che don Carlo non medita di unirsi ai fiamminghi per ribellarsi al padre, ma per riconquistare la stima di Filippo.

Rey:

(Toma la pluma para firmar [la condanna a morte di don Carlo])

Justicia, vana esperanza!
 Oh! *la voz de la malicia*,
 en vez de gritar justicia,
solo gritará "venganza".
 Siendo el hijo criminal,
 corazón, ¿qué me aconsejas?
 Que sacrifique mis quejas
 al cariño paternal⁶⁷.

(p. 90)

L'amore tra i due giovani, descritto nel primo atto ove si rievocano i primi tempi del matrimonio di Filippo e Isabella⁶⁸, circondato dall'alone del ricordo non ha una concretezza particolare nel corso degli altri quattro atti. La diminuita importanza della tematica amorosa si riflette proprio in Isabella che, rivestendo i panni dell'eroina schilleriana, assume il compito di orientare la passione del principe verso altri ideali. Isabella, molto romantica nella sua nostalgia della Francia, è triste, ma forte nel suo dolore; ha imparato a soffrire e a ricoprire con dignità il ruolo cui la storia l'ha chiamata; e queste sue conquiste la elevano moralmente e le permettono di diventare una 'guida spirituale' per don Carlo. La donna non si lascia trascinare da lui in recriminazioni sull'impossibilità del loro amore, ma lo invita a dimostrare, superando questi stati d'animo, la sua virtù; come l'Isabella schilleriana, si sdegna davanti alle insinuazioni del re e si preoccupa di far fuggire il principe, ammettendo di essere anch'ella colpevole del « crimen de rebelión » (p. 95), se pur non specificando in quali termini⁶⁹.

Una grande coerenza interna è riscontrabile quindi nell'impiego di motivi nuovi e vecchi, fusi insieme con organicità.

A Calvo Asensio, che viene citato da Sainz de Robles tra gli « autores dramáticos notables del siglo XIX »⁷⁰, viene riconosciuta da parte di

⁶⁷ Il corsivo è mio.

⁶⁸ Fino ad ora solamente Otway aveva messo in scena il matrimonio tra Isabella e Filippo, ma nessun altro autore drammatico si era spinto così indietro temporalmente.

⁶⁹ Gli interessi politici di Isabella sono solo accennati; in Schiller, la regina e Posa erano a capo di un complesso disegno 'rivoluzionario' che nel dramma di Calvo Asensio non trova spazio; Lerma è assolutamente estraneo ai progetti politici del principe e mai li discuterà con Isabella, figura che ricopre quindi nel dramma di Calvo Asensio un'importanza minore di quella che solitamente le era stata attribuita.

⁷⁰ F. C. Sainz de Robles, *El Teatro Español - Historia y Antología*, Madrid, Aguiler, 1943, Tomo VI, p. 1234.

Hurtado y Palencia una buona ispirazione drammatica, purtroppo accompagnata da una versificazione spesso un po' debole⁷¹; della stessa opinione è Narciso Alonso Cortés:

Tuvo Calvo Asensio más habilidad en la trama y desarrollo de sus obras, con frecuencia propicias al interés, que en la versificación de que las vistió. Si a veces en los diálogos y parlamentos se observa cierto brío, más que al influjo de los versos se debe a rudeza de la expresión, o a movimientos de las situaciones⁷².

L'opera di Calvo Asensio, estremamente interessante sotto il profilo dell'evoluzione della *leyenda negra* che si avvia così, lentamente, all'estinzione, fu apprezzata dal pubblico che ne decretò il successo. Libera dai vincoli della precettistica neoclassica, l'opera si snoda in modo rapido e avvincente, grazie anche all'approfondimento psicologico dei personaggi che la animano e al solido sistema ideologico che ne sorregge la costruzione.

⁷¹ « Calvo Asensio escribió algunos dramas históricos, hábiles en la trama y de cierto interés, pero flojamente versificados » (J. Hurtado y A. Gonzales y Palencia, op. cit., p. 881).

⁷² N. Alonso Cortés, *Calvo Asensio*, « Miscelánea Vallisoletana », Valladolid, Talleres Tipográficos Cuesta, 1921, p. 50.

EL HAZ DE LEÑA DI NÚÑEZ DE ARCE

Núñez de Arce¹ è una delle personalità letterarie più conosciute della Spagna post-romantica. Noto soprattutto come poeta, viene spesso accostato a Quintana per l'impegno civile e l'interesse politico che caratterizzano la sua produzione in versi. Menéndez y Pelayo, esaminando i componimenti di Núñez de Arce², sintetizza così l'atteggiamento che accomuna i due poeti: « Uno y otro se parecen en no mirar al arte como frívolo solaz, sino como elemento educador y civilizador de los pueblos »³. Come già Quintana all'inizio del secolo in *El panteón del Escorial*, anche Núñez de Arce fu attratto dalla figura del re Filippo II; frutto dell'ispirazione fu il celebre dramma *El haz de leña*⁴.

La produzione teatrale di Núñez de Arce viene generalmente distinta in due filoni: quello ispirato alla commedia realista della seconda metà del secolo e quello legato alla tradizione del dramma storico. Denominatore

¹ Nacque a Valladolid nel 1834 e morì nel 1903. Ricoprì incarichi politici e fu governatore civile di Barcellona, deputato a corte e ministro; fu inoltre corrispondente dell'*Iberia*, la rivista fondata da Calvo Asensio. E. Gómez de Baquero fornisce particolari interessanti sulla biografia di questo poeta nell'articolo *Núñez de Arce*, « *La España Moderna* », julio 1903, año XV, num. 175.

² Tra le raccolte più famose ricordiamo: *Gritos de combate* (1875), *Ultima lamentación de Lord Byron* (1879), *La visión de Fray Martín* (1880).

³ M. Menéndez y Pelayo, *Don Gaspar Núñez de Arce*, in AA.VV., *Autores dramáticos contemporáneos y joyas del teatro español del siglo XIX*, Madrid, Imprenta de Fortanet, 1881, p. 299.

⁴ G. Núñez de Arce, *El haz de leña*, drama en cinco actos y en verso, « *Obras dramáticas* », Madrid, Biblioteca Perojo, s.d., pp. 391-523. Le pagine delle citazioni corrispondono a questa edizione. Secondo Hurtado y González Palencia il dramma sarebbe stato composto nel 1872 (J. Hurtado y A. González y Palencia, op. cit., p. 898).

comune della sua poetica è la tendenza ad affrontare problemi di stampo filosofico e a rappresentare conflitti morali.

Nell'ambito del teatro storico degli anni '70 (Díaz-Plaja ricorda che « el drama histórico había encontrado nuevos cultivadores, de cierta valía algunos »⁵) uno dei migliori interpreti fu Antonio Hurtado⁶, che scrisse alcune opere in collaborazione con Núñez de Arce. Tra queste merita di essere ricordata *Herir en la sombra*, composta nel 1866; sia i personaggi (Antonio Pérez, la moglie Juana Coello, Filippo II e la principessa d'Eboli) sia le vicende rappresentate (l'assassinio di Escobedo, la rivolta nelle Fiandre) dimostrano il persistere dell'interesse per gli avvenimenti legati alla corte del Rey Prudente.

El haz de leña inizia con un interessante dialogo tra Filippo II e il cardinale Espinosa sui provvedimenti da adottare nei confronti degli eretici; alcuni momenti della conversazione risultano abbastanza misteriosi e, benché il tono usato dagli interlocutori sia generico, si può sospettare che stiano parlando di don Carlo: *Felipe*: « Cierito. / Quanto más alta es la cuna / del error, tanto más fácil / es que se extienda y difunda » (p. 392).

Al re viene poi annunciato che il commediante Cisneros ha chiesto di essere ricevuto in udienza. Espinosa tenta di dissuadere il re, ricordandogli di esser stato minacciato di morte da don Carlo proprio a causa del comico, amico intimo del principe⁷; ma il re, « con aire severo y desdenoso »⁸, lo riceve ugualmente.

Filippo rimprovera duramente a Cisneros l'atteggiamento irriverente nei confronti dei cortigiani, ma questi si difende affermando: « Tal vez mi

⁵ G. Díaz-Plaja, *Historia general de las literaturas hispánicas*, Barcelona, Barna, 1957, p. 304.

⁶ Nel 1865 Hurtado compose *El toisón roto*; il dramma ha come protagonista Don Giovanni d'Austria che, nel corso dell'opera, viene riconosciuto come discendente di Carlo V e accolto a corte.

⁷ *Cardenal*: « Señor, merecido fuera / su castigo. El presta ayuda / al principe en sus excesos / y hacia el abismo le impuja. / Porque intenté poner coto / a sus torpes aventuras, / siguióme airado su Alteza / con una daga desnuda/ por todo el palacio... » (G. Núñez de Arce, *El haz de leña*, op. cit., p. 396). L'episodio qui riferito da Espinosa è tratto dalla *Historia* di Luis Cabrera de Córdoba. Questa è la prima volta che don Carlo viene nominato e si sottolineano immediatamente sia l'aspetto violento della sua personalità, sia la mancanza di rispetto che il principe nutre nei confronti delle autorità. Ciò, a detta del Cardinale, è in parte dovuto alla negativa influenza di Cisneros.

⁸ P. 396, didascalía.

delito / consiste en ser favorito / del príncipe » (p. 397). Proprio a proposito di don Carlo il comico vuole parlare al re; le notizie che ha da riferire sarebbero del massimo interesse⁹. Cisneros informa Filippo che nella sua casa, dove egli vive con la sorella Catalina, si riuniscono i ribelli fiamminghi e che a queste riunioni partecipa anche don Carlo. Il re, dapprima incredulo, sprofonda nella tristezza e il comico, « observándole con profunda alegría »¹⁰, tradisce al pubblico la sua gioia¹¹ nel vedere il re affranto. Invita poi Filippo a casa sua quella notte stessa; si terrà una riunione e il re potrà così verificare coi suoi occhi quanto gli è stato riferito.

Successivamente viene recapitata al re una lettera di Alba dalle Fiandre; il duca comunica che è stata compiuta la pubblica esecuzione di Horn e di Egmont, colpevoli di aver mantenuto contatti con il ribelle Orange, e che tra i loro carteggi sono state ritrovate anche lettere di don Carlo. Filippo, amareggiato, capisce di dover punire il figlio. Come spiega a Espinosa, il suo Impero, formato da paesi e razze tanto diversi tra loro, è come un colosso d'argilla tenuto insieme dall'unità religiosa; il monarca non può tollerare alcuna minaccia per la sua già precaria stabilità e pertanto dovrà intervenire con fermezza.

Segue il colloquio tra padre e figlio, e lo scontro è inevitabile: don Carlo rimprovera al padre di non avere per lui alcuna considerazione e di obbligarlo a vivere come un prigioniero¹²; dal canto suo Filippo gli rinfaccia di attentare, data la sua indole violenta e iracunda, alla vita dei suoi consiglieri e di essere oltremodo superbo e ambizioso. Don Carlo, con tono altero, accusa Filippo di essere un tiranno e non un padre; a questo punto il re, « con ira reconcentrada, estrechando la mano de don Carlos y obligándole a caer a sus pies »¹³ umilia l'audacia del figlio rivelandogli che proprio quel padre, che don Carlo ha definito tiranno, ora lo protegge celando ai suoi ministri le lettere intercettate da Alba. Le ultime parole che il re indirizza al figlio ribelle sono un ultimatum:

⁹ « Importa mi secreto / a Dios, al rey y al Estado » (p. 398).

¹⁰ P. 400, didascalía.

¹¹ *Cisneros*: « ¡Llora...! ¡El gozo me enajena! / ¡Bien histrión! Hazte aplaudir. / ¿Qué no podrás conseguir / si haces llorar a una hiena? » (p. 400).

¹² *Carlos*: « De genio altivo / ansiando más luz y espacio, / por cárcel tengo el palacio / donde vegeto cautivo. / Ved si con razón me quejo, / pues vuestra mano me cierra / el camino de la guerra / y la entrada en el Consejo » (p. 407).

¹³ P. 408, didascalía.

Mas si con loca osadía
 persistes en tu maldad
 fiado en la impunidad
 que te da la sangre mía
 yo sabré, si no la enfrenas,
 verterla, mal que me pese,
 ¡y no la tuya! Aunque fuese
 la que corre por mis venas.

(p. 409)

Don Carlos, visibilmente scosso, incappa in Cisneros e la sola vista del comico lo rallegra; il comico ha composto una nuova commedia (che con sottile malizia non colta dal principe ha intitolato *¡Callar hasta la ocasión!*) dal finale allegro. Don Carlo si dice insoddisfatto della trama e ne propone una migliore, ambientata nelle Fiandre:

Es de gozo.
 ¡El gozo de Satanás!
 Si se logra mi esperanza,
 habrá en la comedia mía
 tristes ayes de agonía,
 roncós gritos de venganza.

[...]

¡Verás que enredo!
 Habrá lucha, y en la lucha
 mucha sangre, mucha, mucha...

(p. 412)

Il repentino e sorprendente cambiamento d'umore del principe, che pronuncia queste battute inquietanti con tono demoniaco, segna la conclusione del primo atto.

Il secondo è ambientato nella casa di Cisneros durante le prime ore della notte. Al monologo di Monica¹⁴ segue il brusco ingresso di Filippo II e di Ruy Gómez che chiedono di essere nascosti in una stanza da cui possano ascoltare senza essere visti ciò che viene detto all'interno della casa. Entra poi Catalina¹⁵, cui l'amica chiede invano di confidare le sue pene.

¹⁴ Amica di Catalina, preoccupata per la tristezza che accompagna costantemente la sorella di Cisneros.

¹⁵ Monica giustifica all'amica la sorpresa che le provoca il suo ingresso in casa dicendo di essere turbata per un racconto che le è stato fatto; si tratta della storia di un eretico che, non appena morto, fu trascinato dal diavolo ad ardere per sempre

L'arrivo di don Carlo interrompe la conversazione: l'aspetto del principe preoccupa Catalina¹⁶ e i due (sotto lo sguardo turbato di Monica, conscia che verranno ascoltati) iniziano a confidarsi. Il principe confessa alla sorella di Cisneros il dolore che gli provoca la scarsa considerazione in cui è tenuto e gli ambiziosi sogni che coltiva; Catalina lo mette in guardia dall'eccessiva sete di gloria e dall'ambizione sottolineando che « debe estar el valor / de acuerdo con la prudencia » (p. 424): è pericoloso correre in modo temerario dietro un desiderio che solo l'attesa paziente può realizzare. Don Carlo, rifacendosi all'esempio più significativo, ricorda la storia di Lucifero che, anche se nel male, ottenne comunque la grandezza.

L'ingresso di Cisneros, reduce dal grande successo ottenuto dalla sua opera, porta i tre a dibattere filosoficamente sull'importanza della gloria nella vita¹⁷, ma le loro riflessioni sono interrotte dall'arrivo di Berghen e Montigni¹⁸ che, come raccontano ai presenti, sono stati pedinati per tutto il giorno. Come conferma di lì a poco don Carlo, ciò è conseguenza del fatto che il loro piano è stato scoperto, ma il principe dichiara con fierezza di non voler abbandonare il progetto e decide che la fuga verso i Paesi Bassi sarà intrapresa a mezzanotte. Dopo che Montigni ha ricordato quanto sia importante per le Fiandre ottenere « la libertad de conciencia » (p. 432), don Carlo ricorda con orrore l'*auto de fe* di Valladolid a cui da fanciullo aveva presenziato con il padre e a cui anche Cisneros aveva assistito. Il racconto dell'esecuzione di don Carlos de Sesa si fa concitato; le immagini che il principe con agitazione riporta alla mente vengono interrotte dai commenti dello sconvolto Cisneros. Il dialogo si conclude

nell'inferno. L'atmosfera d'angoscia che i pochi versi del racconto producono attesta la grande abilità di Núñez de Arce nella vena 'macabra'. Come confermerà in scene successive, con le descrizioni di episodi riguardanti l'eresia e le esecuzioni cui i riformati venivano sottoposti, l'autore mira a suscitare spavento e a produrre nella mente del pubblico immagini che restino ben impresse nella mente.

¹⁶ *Catalina*: « (reparando en el desaliento del príncipe) ¡Dios mío! / ¿Estáis enfermo? *Carlos*: (Excitándose) *Estoy loco*. / ¡Loco, sí! » (p. 420. Il corsivo è mio).

¹⁷ *Carlos*: « No es cierto que todo acabe / cuando el sepulcro se cierra. / ¿Y la gloria? *Cisneros*: ¿Quién no sabe / que la gloria humana cabe bajo siete pies de tierra? » (p. 427). A parte l'importanza che può rivestire l'analisi dei due diversi atteggiamenti espressi dal comico e dal principe nei confronti di questo problema, va sottolineata la presenza nell'opera di queste pause di queste pause di riflessioni in cui l'autore espone i dubbi 'filosofici' di cui è permeata la sua poetica.

¹⁸ Cisneros annuncia il loro arrivo « con voz alta y con intención » (p. 428), per farsi udire dal re.

con il ricordo dello scambio di queste battute tra il condannato e Filippo II (cui seguiva il grido del nobile castigliano, ormai avvolto dalle fiamme: « ¡Allá va más leña! »¹⁹):

Carlos:

Vagos temores
me hirieron, y con pavor
le oí: – ¡Buen premio, señor,
dais a vuestros servidores! –
– Si como vos mi hijo fuera,
dijo el rey, no dudaría:
el *Haz de leña* echaría,
para quemarle, a la hoguera. –

Cisneros:

(Cada vez más conmovido)

¡Eso dijo!²⁰
(p. 436)

Catalina, che ha seguito tutto il racconto senza essere vista, scoppia in singhiozzi, ma il fratello le impedisce di giustificare questa reazione.

Dopo che i congiurati si sono allontanati, escono dal loro nascondiglio Ruy Gómez e Filippo. Quest'ultimo decreta la morte dei due fiamminghi. L'apparizione inaspettata dei due conferma a Catalina che il principe è ormai perduto. Prega il fratello di avvisare don Carlo, ma la risposta di lui la raggela. Cisneros rivela ora al pubblico la sua vera identità:

Cisneros:

(Con amargura)

A nuestro
padre nadie le avisó.
Nadie a don Carlos de Sesa
dio amparo.
[...]

Quiero que el rey
cumpla su impía promesa.
[...] No soy hombre
que dé su ofensa al olvido.
Recuerda que hemos perdido
patria, hogar, familia y nombre.
(p. 441)

¹⁹ P. 437 Il corsivo è dell'autore.

²⁰ L'evidenziazione è dell'autore.

Quando la sorella spaventata gli chiede cosa abbia intenzione di fare al re, Cisneros risponde: « *Le ayudo / a llevar el Haz de leña* » (p. 441) e così, sul finire del secondo atto, si chiariscono definitivamente i suoi intenti e il fatto che sarà don Carlo a pagare per le colpe del padre.

Il terzo atto è ambientato nell'appartamento del principe. Mentre attendono il suo ritorno, i gentiluomini di camera Rodrigo de Mendoza e il Conte di Lerma discutono dell'influsso negativo che su di lui ha Cisneros e decidono che il comico deve allontanarsi dalla corte, ma Cisneros, sopraggiunto, invece di obbedire, li sfida; Lerma, con scherno, gli ricorda che la sua condizione sociale gli impedisce di misurarsi con dei nobili, ma il comico, esacerbato, sguaina la spada²¹. Il duello viene evitato dall'arrivo di un usciere che reca a Lerma e a Mendoza le istruzioni del re: senza farsi notare i due dovranno tenere aperta la porta d'accesso all'appartamento.

Il comico rivela il turbamento, ma anche la profonda determinazione che accompagna la messa in atto del suo piano vendicativo in un duetto con la sua coscienza:

Cisneros:

¡No tengas clemencia, no!
 Sigue tu camino... – Ah, tente. –
 El príncipe es inocente...
 – ¡Pero también lo soy yo! –
 No es culpado, no pecó...
 – ¡Yo tampoco! – Necesito
 apagar el hondo grito
 de mi conciencia, y no puedo..
 – Mas si yo la pena heredo,
 ¡claro! El hereda el delito. –
 Mi vano escrúpulo cesa:
 él representa en el mundo
 al rey Felipe Segundo
 y yo a don Carlos de Sesa.
 ¡Hijo por padre!²²
 (p. 450)

Forse sull'onda di questi sensi di colpa che non riesce a tacitare completamente, Cisneros invita il principe a pensare bene a quello che sta

²¹ Nel monologo che segue, Cisneros spiega le ragioni della sua reazione violenta: « ¡Desgraciado, desgraciado / de mí! Cuando considero / que he nacido caballero / ilustre, rico y honrado, / y me miro en este estado / tan lejos de lo que fui » (p. 449).

²² Il corsivo è mio.

facendo. Ma don Carlo, rivelando il suo animo infantile, pensa con gaia leggerezza alla fuga, che definisce « burla completa » (p. 453) al padre. Questo comportamento irresponsabile del principe alleggerisce la coscienza di Cisneros che mormora tra sé: « No soy yo: el hado fatal le impuja! » (p. 454).

Il primo ostacolo al piano di Cisneros è l'arrivo di una « mujer encubierta » che sostiene di poter salvare « el honor y la vida de su Alteza » (p. 455). Il comico, insospettito, avverte il principe che potrebbe trattarsi di « una intriga para descubrir la verdad » (p. 456), ma don Carlo decide ugualmente di ricevere la donna. Entra quindi Catalina, col volto coperto. Timorosa di essere riconosciuta dal fratello, scoppia a piangere non appena lo vede e a bassa voce chiede a don Carlo di farlo allontanare. Cisneros esce quindi dalla scena senza riconoscerla.

Rimasta sola con don Carlo, la donna lo invita ad andare immediatamente dal re e confessare il piano di fuga perché « será mortal el retraso » (p. 459). Don Carlo si convince dell'esistenza di un traditore, e poiché Catalina non vuole rivelare la fonte delle sue informazioni, i suoi sospetti non possono che cadere su Cisneros. Catalina, intenzionata a salvare il principe, ma anche il fratello²³, continua a negare: « El alma me dice a voces / que vais mal, que estáis perdido. / ¡Si supierais! He tenido / presentimientos atroces » (p. 461). Ma questa giustificazione, oltre a non essere particolarmente credibile, ottiene un effetto indesiderato; don Carlo infatti, allontanati i sospetti di un tradimento, si sente più tranquillo e le dice: « No llores. / Ni me juzgueis tan pequeño / que desista de mi empeño / por mujeriles temores »²⁴ (p. 461).

L'arrivo di Cisneros quando stanno per scoccare le dodici obbliga Catalina a uscire; il principe ne approfitta per mettere alla prova l'amico:

Carlos:

(Fijando con atención su mirada escrutadora en Cisneros)

Me ha dicho que tengo un Júdas
cerca de mí.

²³ *Catalina*: « Si revelo mi secreto, / a mi hermano comprometo, / y al príncipe si lo callo. / ¿Hay mujer más desdichada? » (p. 460).

²⁴ Il superficiale don Carlo non si ferma a riflettere e in ogni circostanza si vanta con gli interlocutori delle grandi capacità che è convinto di avere. Successivamente dice alla disperata Catalina: « Hombre soy, espada cifo / y mi palabra empeñé. / Pero nunca olvidaré / tu adhesión y tu cariño » (p. 402).

Cisneros:
(Dominándose y con aire tranquilo)

Bien pudiera
ser verdad. ¡Algunos hombres
tienen el alma tan negra!

Carlos:
(Observándole)
(No se inmuta)

Cisneros:
(Me descubro
si vacilo.)

(p. 464)

Cisneros supera felicemente la prova²⁵ e don Carlo, non appena entrano in scena Lerma e Mendoza, si dispone per andare a letto e abbassa le tende del baldacchino. L'idea di don Carlo è di far credere ai due di essersi addormentato per poi fuggire, ma Cisneros inizia a raccontargli la trama di una commedia e così il tempo passa senza che don Carlo possa attuare il suo progetto.

Lo spettatore vede Filippo e i suoi uomini di fiducia avvicinarsi lentamente e silenziosamente al letto del principe. Il comico continua a recitare la sua commedia (le cui battute sono consone allo svolgimento dei fatti) e il principe non si avvede di quello che sta succedendo finché non si accorge con stupore di essere in trappola²⁶.

Nel frattempo viene scoperta la presenza di Catalina nella camera attigua, ma il re la perdona perché conosce le sue buone intenzioni²⁷ e Cisneros, « horrorizado » (p. 473), scopre che la traditrice è sua sorella.

Il quarto atto è ancora ambientato nell'appartamento di don Carlo: il re ha affidato a Ruy Gómez l'incarico di sorvegliarlo e ha concesso a Catalina e a Cisneros di restarvi per dare conforto al principe gravemente ammalato²⁸. Il principe di Eboli riferisce che « el monarca / para admini-

²⁵ *Carlos:* « Estoy seguro / de tu adhesión. Es completa / (No me mintió Catalina / Todas sus zozobras eran / hijas del miedo) » (p. 465).

²⁶ Le parole pronunciate dal principe sono quelle tradizionali: « ¿Qué intenta / Vuestra Majestad? Matar me / o prenderme? » come lo è la risposta di Filippo. « Calmaos / Cuanto dispongo es por vuestra / seguridad » (p. 470).

²⁷ Il re, quando era nascosto in casa di Cisneros, aveva ascoltato i suoi tentativi di dissuadere don Carlo.

²⁸ *Eboli:* « Según el doctor Olivares / que de orden del rey le trata / y asiste, de día en día, / su mal estado se agrava. / Es tan activa la fiebre, / que si pronto no se

strar la justicia / sólo tiene una balanza » (p. 477) e che Filippo ha pertanto deciso di istruire un processo che sarà presieduto da Espinosa; questa notizia provoca la disperazione di Catalina.

La seconda scena vede soli sul palcoscenico i due fratelli, le cui nature profondamente diverse si scontrano; Cisneros rimprovera alla sorella di non saper frenare le proprie emozioni e Catalina gli ribatte accusandolo di non essersi mai accorto, perché troppo preso dal suo empito di vendetta, della profonda tristezza che l'affligge da quando ha scoperto di amare don Carlo²⁹. La morte del padre li ha inesorabilmente divisi: in Cisneros ha scatenato l'odio e in Catalina l'amore, purtroppo impossibile, data la differenza sociale che la separa dal principe. Cisneros, che non può rinunciare all'affetto della sorella che ama teneramente, propone come soluzione la fuga, ma l'innamorata Catalina vuole dividere le pene dell'amato. Cisneros si sente tradito dalla sorella³⁰, ma Catalina è irremovibile.

Interrompe la conversazione l'arrivo del principe infermo³¹: la sua disperazione commuove anche Cisneros che vuole fuggire e non assistere a quello spettacolo, ma la sorella glielo impedisce:

Catalina:

(Aparte a Cisneros)

¿Y por qué? ¿No es obra tuya?
Gózate, hermano.

(En un arranque de ira)

¡ Ah traidor!

Cisneros:

¡Vámonos de aquí! Te prometo...

ataja / pondrá en peligro su vida. [...] *Cisneros:* Pues imagino / que el príncipe lleva trazas / de hacer difícil la cura, / se de sistema no cambia. / Sus *desarreglos* son tales, / que a pesar de su cristiana / condición, a veces creo / que la existencia le cansa. / Sus *excesos...* » (p. 476. Il corsivo è mio). Queste affermazioni sono un riassunto delle indicazioni sulla morte del principe offerte da Cabrera de Córdoba e dagli ambasciatori.

²⁹ Questo è il segreto che Catalina non aveva voluto rivelare neanche all'amica Monica.

³⁰ *Cisneros:* « (Con viva aflicción) ¡Triste de mí! He concentrado / mis afecciones más caras / en tí ¡mi sola familia mi dicha, mi honor, mi patria! / y tú, olvidándolo todo, / de tu vil pasión esclava, / cuando te tiendo la mano, / sin compasión me rechazas » (p. 481).

³¹ È da notare l'abilità di Núñez de Arce che sa rivestire di luce poetica i dettagli della 'pazzia' del principe, quelli che saranno (sempre secondo le fonti ufficiali) la causa della sua morte. Carlo dice: « Sobre hielo duermo, / y no sosiego y me abraso. / Y en silencio supremo / de mis noches borrascosa / por las heladas baldosas / ando descalzo y me quemó. / Y no puedo mitigar / mi sed... [...] *Nada apacigua este interno / ardor, este frenesí* » (p. 485).

Catalina:

¡Desdichado! Adonde irías
que no te persiga? Estás
a tu víctima sujeto.

Cisneros:

Huyamos, por compasión.
Tengo miedo...

Catalina:

Es tu castigo.
(p. 486)

Neanche questa volta però il principe capisce che è stato proprio l'amico a tradirlo.

Entrano poi i membri del tribunale che deve processare il principe. Espinosa accusa don Carlo di aver scritto ai ribelli fiamminghi, di aver fomentato l'eresia e di aver meditato la fuga. Don Carlo non vuole difendersi e, in un ultimo moto di ribellione, fa mettere per iscritto che confessa tutto, ma che rifiuta di essere sottoposto al giudizio di tale tribunale³².

Filippo, addolorato perché il figlio non ha chiesto perdono, decide comunque di salvarlo e strappa il verbale della confessione di don Carlo:

Felipe:

¡Vana ilusión! Imposible
deseo! Ni una sola vez
me ha llamado. – Y cuando intento
ver si la amenaza logra
ponerle en mejor camino,
en este papel pregona
su incurable rebeldía,
que aún vencida, se desborda. –
Es culpado... pero es mi hijo.
(p. 495)

Catalina si offre come intermediaria tra il principe e il re e prega Filippo di essere clemente e di incontrarsi ancora col figlio. Filippo, cedendo alle sue richieste, si dirige nella camera del principe.

Il re invoca da Dio la protezione sul figlio, ma questi dimostra ancora una volta la sua insolenza accusandolo di ipocrisia. Filippo gli rimprovera

³² Indirizzando le sue parole al padre, don Carlo dice: « El cielo, al nacer os dio / derechos. Hijo y vasallo / me sujeto a vuestro fallo, pero a la ignominia no. / Ni perdón, ni gracia pido / mas recuso una y cien veces / el tribunal y los jueces / a que me habéis sometido » (p. 492).

nuovamente la sua arroganza, la sua ambizione, la sua sete di potere aggiungendo a queste accuse quella di 'stupidità' per aver concesso protezione a traditori. Quest'ultima battuta provoca lo scoramento dell'instabile principe, il quale non riesce a sopportare l'idea che proprio coloro che più ha amato abbiano provocato la sua disgrazia. Come una furia rinfaccia a Catalina di averlo tradito e, colpito dalla risposta della donna – « ¡Dios mío! ¿Yo venderos? Yo que os amo » (p. 504) – sviene. Credendolo moribondo, Catalina chiama soccorso. Soprraggiunge subito Cisneros e le tragiche parole che la sorella, esasperata, gli rivolge chiudono il quarto atto: « ¡No te acerques! Te abomino / Cuando mata un asesino [...] / Abandona el puesto (p. 505) ».

Durante la prima scena del quinto atto Cisneros tenta nuovamente di convincere la sorella a fuggire con lui, ma Catalina, che ha inteso la collera del principe come prova del suo amore per lei, non vuole abbandonare don Carlo, né è più disposta a sopportare la vista del fratello. L'ultima arma rimasta al disperato Cisneros è il ricatto: « Pues entonces, a gritos / clamaré que soy hereje / y luterano » (p. 512); la sorella a questo punto cede e promette di seguirlo, ma solo dopo aver visto per l'ultima volta il principe.

Ormai placato, don Carlo aspetta con rassegnazione l'approssimarsi della morte; dopo aver spiegato a Catalina quanto gli sia costato constatare l'inganno di coloro che amava si dice convinto e commosso dalle parole della donna che ribadisce la sua innocenza e il suo amore³³.

Don Carlo capisce ora di aver sbagliato tutto:

(Con amargura)

¡Oh, fortuna fiera!
 deslumbróme una quimera
 y tras su engaño corrí,
 sin sospechar que estuviera
 tanto amor cerca de mí.
 Y hoy que me despié el mundo,
 hoy que me rindo al desmayo
 mortal, eterno, profundo,
 él es el unico rayo
 que ilumina al moribundo.
 (p. 520)

³³ Consapevole che la distanza sociale tra loro rendeva impossibile il suo amore, Catalina si era rispromessa di tacerlo, ma l'evolversi della vicenda ha mutato la situazione.

Catalina, che si ritiene « la vittima espiatoria » (p. 520) di tutta la dolorosa vicenda, gli sta accanto durante l'agonia e quando si accorge che la mano dell'amato sta facendosi fredda chiama il re che, giunto al capezzale del figlio ormai pentito³⁴, lo perdona.

Catalina, che non vuole credere alla morte del principe, è travolta dal delirio:

Catalina:

(Cada vez más extraviada)

El tablado... el *Haz de leña*...

(A Cisneros, con acento breve y ahogado)

¡Ah, verdugo! Aparta ese haz.

(p. 522)

Cisneros fuori di sé grida: « ¡Al fuego! Al fuego! [...] ¡Soy luterano! »³⁵ e sotto gli occhi terrorizzati dei presenti cala il sipario.

Nonostante la lunghezza, la struttura del dramma di Núñez de Arce è piuttosto semplice e d'effetto. Consideriamo anzitutto i protagonisti del dramma. In *El haz de leña* compaiono due nuovi personaggi femminili, Catalina e Monica, mentre il motore della vicenda è diventato Cisneros³⁶, il comico del principe già noto agli storici. La novità fondamentale è però la soppressione del personaggio di Isabella, che aveva sempre avuto un ruolo fondamentale nella vicenda. Tale assenza va interpretata come scelta precisa compiuta dall'autore che intende, nella versione dei fatti, staccarsi nettamente dalla leggenda. Secondo Menéndez y Pelayo, Núñez de Arce doveva necessariamente tener conto delle posizioni assunte da Gachard nel suo libro *Don Carlos y Felipe II*, pubblicato nel 1868, che a tutt'oggi vengono ritenute valide per scagionare il re dall'accusa di aver fatto uccidere il figlio.

Secondo l'eminente studioso,

convertirse en juglar del vulgo, mantenerle en su secular ignorancia, convertir el teatro en último asilo de las calumnias históricas, eternizar así el imperio de la falsedad, y todo esto a sabiendas [...], nadie había de esperarlo de alma tan noble y tan amasada con fuego y hierro, como la del señor Núñez de Arce³⁷.

³⁴ *Carlos*: « ¡Padre! ¡padre! Me cegó / la ambición. ¡Dios me castiga! » (p. 521).

³⁵ P. 523. Il corsivo è mio.

³⁶ Anche Castellanos aveva attribuito al commediante un ruolo teatrale, ma nel suo *Don Carlos* Cisneros era il paggio del principe.

³⁷ M. Menéndez y Pelayo, *Don Gaspar Núñez de Arce*, cit., p. 312. Va segnalato

Secondo Menéndez y Pelayo, alla base di questo atteggiamento del poeta vi è una « razón de estética realista » e cioè la convinzione che « la verdad histórica, por el mero hecho de serlo, aunque exteriormente parezca prosaica, es en el fondo más poética que toda ficción »³⁸. Quest'ultima affermazione, condivisibile o no che sia, rende comunque giustizia alla maestria del poeta, cui va il merito di aver saputo creare un'opera originale³⁹ basandosi quasi totalmente su dati storici e senza ricorrere alle distorsioni fantastiche così frequenti nei suoi predecessori; secondo le parole di Blanco García, « Núñez de Arce demostró con *El haz de leña* [...] que no era necesario acudir a inverosímiles fábulas, que por entonces había descreditado ya la crítica, para hacer interesantes las relaciones entre Felipe II y su infortunado hijo »⁴⁰.

Le prove di questa scelta consapevole di aderire alla *storia* sono molteplici: ma sono soprattutto i rapporti tra padre e figlio, le accuse mosse al principe e il suo modo di morire gli elementi che richiamano la nostra attenzione e dimostrano la distanza ideologica tra questo dramma storico e quelli precedentemente analizzati⁴¹.

È quindi naturale che *El haz de leña* venga associato a *El príncipe don Carlos* di Enciso, *comedia* secentesca immune dalle influenze della *leyenda negra*; Menéndez y Pelayo spiega questa affinità riscontrando « ciertas semejanzas de tono, especialmente en el diálogo del Príncipe con su padre, [que] proceden de haber seguido muy de cerca lo mismo Enciso que Núñez de Arce (y más el primero aunque con menos arte), la absoluta

che in questo intervento, molto severo nei confronti dei mistificatori della storia, l'autore giustifica la posizione di Schiller e Quintana asserendo che era quella la 'verità storica' più accreditata all'epoca.

³⁸ *Ibidem*, p. 312.

³⁹ Cejador y Frauca definisce *El haz de leña* « el más hermoso drama histórico del siglo XIX » (J. Cejador y Frauca, *Historia de la Lengua y Literatura Castellana*, Madrid, Tipografía de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1918, Tomo VII, p. 259). A questo è assimilabile il giudizio di Díez-Echarri e Roca Franquesa che definiscono l'opera « uno de los mayores éxitos dramáticos del siglo XIX » (E. Díez-Echarri y J. M. Roca Franquesa, *Historia de la literatura española e hispanoamericana*, Madrid, Aguilar, 1982, p. 906).

⁴⁰ F. Blanco García, op. cit., p. 222.

⁴¹ È opportuno ricordare che gli storici moderni non hanno finora escluso l'eventualità di contatti segreti tra i ribelli fiamminghi e don Carlo. Gli oppositori di Filippo II hanno accentuato quest'ipotesi, che ha poi assunto un'incidenza molto concreta nei testi letterari; ma il fatto che non sia stata ancora dimostrata la sua infondatezza ci esime dal ritenere che la sopravvivenza del 'tema politico' in *El haz de leña* vada considerata in contraddizione con la tesi che stiamo esponendo.

fidelidad histórica, con lo cual no podían menos de encontrarse, aun en algunos rasgos de carácter »⁴². La base documentaria per il poeta sivigliano era stata la *Historia* di Cabrera ed è molto probabile che questa biografia storica, o la sua sintesi nelle pagine di Gachard, sia stata la fonte d'ispirazione anche per Núñez de Arce. È quindi da ritenere fondata l'interpretazione di Menéndez y Pelayo⁴³.

Va però ricordato che il distacco dalla *leyenda negra* non avviene *ex abrupto* con *El haz de leña*: già nel *Felipe el Prudente*, infatti, era stata rilevata l'esigenza di aderire al dato storico. Grazie allo studio di Calle Iturrino è possibile accostare l'opera di Núñez de Arce non solo alla produzione teatrale barocca, ma anche a quella ottocentesca, ristabilendo il legame tra le opere che segnano il declino della versione leggendaria del tema:

La obra de Calvo Asensio no sólo es antecesora directa de la de Núñez de Arce, sino que, por la forma en que se desarrolla su trama y por algunos aspectos de ésta, así como por la semejanza de algunas de sus escenas el parentesco entre ambas creaciones es indudable. Núñez de Arce conocía la obra de Calvo Asensio, y hasta se puede aventurar que la utilizó como modelo para concebir y teatralizar la suya⁴⁴.

Conferma questa tesi la presenza in entrambi i drammi di un personaggio che deve vendicarsi di Filippo II attraverso la morte del principe: il buffone Velazquillo in Calvo Asensio e il comico Cisneros in Núñez de Arce, quest'ultimo più documentato storicamente. Altra coincidenza interessante è che in entrambe le opere vengono stracciati gli atti del processo, circostanza anch'essa rispondente all'esigenza di aderire alla storia. Anche la descrizione dei rapporti clandestini tra don Carlo e Montigni presenta qualche affinità: non ultimo il fatto che l'incontro tra i congiurati avviene fuori dalla reggia, in un monastero nel *Felipe el Prudente* e in casa di Cisneros in *El haz de leña*.

Peraltro Calle Iturrino, che a ragione rileva molti punti di contatto tra le due opere, sembra sottovalutare le differenze che separano i due drammi⁴⁵. Riteniamo, infatti, che alla base dell'ispirazione di Calvo Asensio vi

⁴² M. Menéndez y Pelayo, *Don Gaspar Núñez de Arce*, cit., p. 315.

⁴³ È peraltro possibile che l'autore conoscesse direttamente l'opera di Enciso.

⁴⁴ E. Calle Iturrino, op. cit., p. 24.

⁴⁵ Lo studioso afferma che « tanto Calvo Asensio como Núñez de Arce, aunque esforzándose por ajustar sus creaciones a la verdad que nutre las páginas de Cabrera, no lograron librarse del todo de las contaminaciones de la *leyenda negra* » (*ibidem*, p. 44). Da questo punto di vista, maggior merito andrebbe accordato al secondo autore

fosse il proposito di rivalutare la figura di Filippo II, obiettivo perseguito con successo; l'intento di Núñez de Arce sembra invece quello di riscoprire e di far rivivere quella che Gachard propone come vera 'storia', nella sua globalità. Ciò non toglie che anche *El haz de leña* rappresenti un'evoluzione nella raffigurazione del monarca; come affermano Díez-Echarri e Roca Franquesa, « contra lo que pudiera esperarse, dadas las ideas progresistas del autor, Felipe II no aparece aquí como el déspota sanguinario o el padre sin entrañas que estábamos acostumbrados a ver »⁴⁶.

Ma il re di Núñez de Arce appare comunque più severo, più intransigente e meno facile alla commozione e al turbamento di quello di Calvo Asensio o, per lo meno, sembra meno disposto a esternare le sue preoccupazioni per il figlio. Non va, infatti, dimenticato che l'intero dramma si compie proprio perché Cisneros, memore della frase rivolta da Filippo II al padre durante l'*auto de fe*, conta sul fatto che l'inflessibilità e l'integrità del re lo porteranno a mantenere la parola data, punendo chiunque risulti eretico o sobillatore di ribellione.

Come abbiamo constatato, in Calvo Asensio (che, per semplicità, continuiamo a considerare allo stesso tempo l'ultimo anello dell'evoluzione della *leyenda negra* e il punto di partenza di un nuovo orientamento) a un recupero in termini umani della figura del re corrisponde un minor rigore nella ricostruzione complessiva dell'ambiente. Núñez de Arce, che a differenza dei suoi predecessori aveva a disposizione una documentazione esauriente, riesce a dare un'immagine storicamente più fondata della Corte di Madrid.

La posizione di Blanco García all'interno di tale dibattito è equilibrata:

No es allí (in *El haz de leña*) España un país de hipócritas y tiranos, aunque sí de profunda fe, de pasiones exaltadas y rencorosas, de sangrientas y continuas represalias. No es Felipe el demonio del Mediodía, el Nerón desalmado y sin sentimiento, que sólo vive encerrado en el alcázar de su egoísmo y que se entretiene en martirizar inocentes víctimas, sin excluir las de su sangre; es el Monarca integro e inflexible, el defensor del Catolicismo, cruel por convicción y por conciencia, si vale la frase⁴⁷.

che è il primo ad attribuire le cause della morte di don Carlo alle sue sofferenze fisiche e morali.

⁴⁶ E. Díez-Echarri y J. M. Roca Francesa, op. cit., p. 965.

⁴⁷ F. Blanco García, op. cit., p. 223. Menéndez y Pelayo riassume l'immagine di Filippo offerta da Núñez de Arce con parole del tutto simili: « Alma indomable, bajo apariencia frías, reconcentrado en un solo pensamiento, siervo de una idea, la más sublime de todas, implacable con los demás y consigo mismo por noción de deber,

È senz'altro vero che in quest'opera si rinvigorisce l'immagine della Spagna crudele dell'Inquisizione; tuttavia, guardando agli episodi più strettamente legati alla vita di don Carlo, si noterà l'assenza dei soliti perfidi cortigiani, il cui desiderio di rivalsa nei confronti del principe era stato ritenuto da Saint-Réal, capostipite della tradizione letteraria fedele alla leggenda, uno dei principali motivi della sua caduta in disgrazia.

Era inevitabile che in tale contesto la figura di don Carlo in Núñez de Arce assumesse caratteristiche nuove. Il principe ha perso il fascino dell'audacia e dell'altruismo che a lungo avevano costituito in lui l'aureola della vittima; non ha nessun motivo reale per contrariare il padre se non un'irrefrenabile bramosia di regnare: come egli stesso ammette verso la fine del dramma, sono stati l'ambizione, il desiderio di gloria e l'arroganza a farlo precipitare. Sono queste le colpe che il padre gli rinfaccia costantemente nel corso del dramma.

Il suo interesse per la causa fiamminga è puramente strumentale rispetto alla sua ambizione: anche in questo emergono la sua ristrettezza di vedute e il suo egoismo. Contribuiscono a dare un'immagine poco favorevole di don Carlo la superficialità nell'affrontare qualsiasi problema, i troppo repentini sbalzi di umore con cui alterna i momenti di entusiasmo a quelli di disperazione e la gratuita veste di 'satanismo' (probabile residuo romantico) che ammanta molte delle sue affermazioni⁴⁸.

Privato dell'amore della matrigna e dei saggi consigli di un amico, don Carlo, tragicamente, riversa il suo affetto su Cisneros (colui che ha deciso di utilizzarlo per la sua vendetta personale), ma è proprio la presenza del comico, « tipo admirablemente dibujado de ese rencor profundo, invisible y a muerte »⁴⁹ a rendere lo spettatore meno critico nei confronti di don Carlo. La sua colpevolezza è, infatti, mitigata dalla presenza di questo cattivo consigliere che approfitta della debolezza fisica e morale del principe per spingerlo ad azioni prevedibilmente deleterie. Partendo da tali presupposti va quindi apprezzata in modo particolare l'abilità del-

déspota si se quiere, pero no tirano, y déspota, al fin, por sufragio universal... tal se nos presenta en *El haz de leña* el Rey Prudente, no exento, a la par de afectos tanto más profundos cuanto más contenidos, y que suavizan de un modo inesperado su ascética fisionomía » (M. Menéndez y Pelayo, Don Gaspar Núñez de Arce, cit., p. 316).

⁴⁸ Menéndez y Pelayo lo definisce « alma enferma, vagabunda, pueril, veleidosa y atropellada » (*ibidem*, p. 316); Calixto Oyuela « naturaleza mezquina y febricitante » (C. Oyuela, *El haz de leña*, « Estudios y artículos literarios », Buenos Aires, Imprenta de E. Coni, 1889, p. 139).

⁴⁹ F. Blanco García, op. cit., p. 223.

l'autore che, nonostante tutto, è riuscito a dare al principe una dignità poetica grazie alla capacità di trovare « ciertos matices interesantes y altamente verosímiles, en aquella alma desatinada e insensata »⁵⁰.

È comunque merito dell'amore che Catalina gli professa in modo puro e totale se la figura del principe appare più nobile e commovente. Questa figura femminile, assente dalla tradizione leggendaria, compensa dunque i limiti di quella di don Carlo. Tale è il parere, forse eccessivamente lusinghiero, di Oyuela: « Resulta así el príncipe verdadero, más artístico y más simpático que el Don Carlos falso y convencional, noble, apuesto y enamorado »⁵¹. Catalina cerca, senza successo, di far comprendere al principe quanto la virtù e la temperanza possano aiutarlo nella realizzazione dei suoi sogni e mostra un animo generoso dedicando a don Carlo premure autenticamente disinteressate: la consapevolezza di appartenere a una classe sociale inferiore le impedisce di sperare che il suo amore sia corrisposto, ma questo non toglie nulla al suo desiderio di vederlo salvo e felice.

Inevitabilmente colei che ricopre il ruolo di innamorata di don Carlo ha molti tratti in comune con le Isabelle conosciute fino ad ora, che fino all'ultimo avevano tentato di intercedere presso il re per la salvezza del principe⁵². Pur essendo estranea alla corte, Catalina si trova in una posizione privilegiata rispetto ai suoi antecedenti femminili: il suo tentativo di salvare don Carlo ha infatti più successo perché il suo interessamento non suscita la gelosia di Filippo, che anzi si commuove davanti all'autenticità dei sentimenti di questa donna. In Catalina vediamo realizzarsi il topico della 'salvatrice', dato che è il suo amore a provocare la redenzione morale del principe in punto di morte. A lei don Carlo fa una richiesta precisa: « Si juzgado fuera, / no, no consentas que muera / deshonorado, invilecido » (p. 489) e l'innamorata ottiene che Filippo per ben due volte accorra al capezzale del figlio moribondo e lo perdoni⁵³.

⁵⁰ C. Oyuela, op. cit., p. 140.

⁵¹ *Ibidem*, p. 141.

⁵² Le parole che Catalina rivolge a Filippo suonano familiari: « Quanto mayor es la ofensa / es más grande el que perdona » (p. 496).

⁵³ È opportuno ricordare che quasi sempre il perdono finale veniva concesso da don Carlo al padre. Questo ribaltamento della situazione sottolinea in modo inequivocabile che il 'colpevole' è ora diventato don Carlo. Filippo, dopo aver constatato per l'ennesima volta l'indole violenta del figlio, gli muove l'accusa che tradizionalmente era indirizzata a lui: « ¡No permita Dios que quede / sujeto reino cristiano / a tan fieros extravíos... » (p. 502).

Catalina è una figura altamente drammatica: l'amore che nutre per don Carlo è ostacolato dall'affetto per il fratello, e la donna si trova stretta in una morsa che le impedisce di salvare entrambi i suoi cari⁵⁴. Il legame che la unisce a Cisneros è profondo: la disgrazia di aver perduto il padre in una circostanza così crudele li lega a filo doppio, ma questo non basta a tenerli uniti, perché i loro caratteri sono incompatibili. Ancora una volta il dramma poggia sull'incomprensione: come l'Edoardo di Figueroa, concentrato nel suo odio, non riusciva a comprendere l'amore di don Carlo per Isabella, così Cisneros non riesce a spiegarsi come la sorella possa amare il figlio di colui che li ha distrutti e più di una volta le rimprovera di aver dimenticato la tragica morte del padre.

Come è già stato sottolineato, la presenza di Cisneros è la molla della catastrofe, ma secondo Menéndez y Pelayo questo « recurso peca de violento y artificioso »⁵⁵. Secondo il critico, infatti, la perversità che spinge Cisneros a ricercare una vendetta così crudele è eccessiva e si giustifica solo nell'economia dello sviluppo drammatico. Nonostante questa debolezza, va riconosciuto che la figura di Cisneros appare ben disegnata e convincente: il desiderio di vendetta è profondamente radicato e proprio l'obiettivo di rifarsi del danno subito, così ben celato ai personaggi del dramma, giustifica il suo sottoporsi a qualsiasi umiliazione: il discendente della nobile famiglia Sesa accetta di fare il commediante, di vivere nella miseria e di essere deriso pur di obbligare Filippo a pentirsi per la sua crudeltà.

La figura di Cisneros è complessa e per questo convincente: il conflitto con la sorella lo rende più umano perché rivela al pubblico il suo bisogno d'amore e il suo desiderio di costruirsi una vita migliore. Anche al comico, come già a don Carlo, Núñez de Arce ha saputo dare una dignità; nonostante egli rappresenti il male che fatalmente si introduce nella vita degli uomini, Cisneros riesce a far capire al pubblico le sue ragioni. Dirà Oyuela: « El autor ha querido templar tanta depravación, no sólo dando por motivo de tal venganza el recuerdo sagrado de un padre, y la pérdida de toda honra y bienestar, sino haciendo que a cada paso clame la conciencia misma de Cisneros contra tanto inhumano proceder »⁵⁶.

⁵⁴ Anche se alla fine l'amore per il principe ha il sopravvento, va ricordato che Catalina avrebbe potuto evitare la catastrofe denunciando il tradimento del fratello, ma non lo fa.

⁵⁵ M. Menéndez y Pelayo, *Don Gaspar Núñez de Arce*, cit., p. 317.

⁵⁶ C. Oyuela, op. cit., p. 141.

Sono molteplici infatti i momenti in cui Cisneros si dichiara incapace di assistere alla sofferenza di don Carlo; anche se il comico non arriva a pentirsi delle sue azioni, la vista della morte del principe, che ha ottenuto il perdono del padre, e della pazzia della sorella lo portano ad autoaccusarsi pubblicamente. Le ultime parole del dramma sono il suo grido disperato « Soy luterano » e questa appare, se non una giustificazione per il suo modo di comportarsi, almeno una motivazione abbastanza profonda. Il finale, che segna anche l'epilogo della tragedia personale del principe, lascia però irrisolto l'aspetto ideologico del dramma.

Come acutamente segnala l'Alonso, il delirio di Catalina va interpretato anche in termini metaforici⁵⁷: ancora una volta l'intolleranza religiosa ha fornito legna da ardere. Don Carlo muore a causa dell'intransigenza del padre; Cisneros cova il suo rancore anche perché è obbligato a tener segreta la sua adesione al protestantesimo, ma neanche lui si salverà. Núñez de Arce, quindi, pur attenendosi alle tesi storiografiche più accreditate all'epoca della composizione, ha permeato il suo dramma di quell'ideologia progressista che lo induceva a denunciare la tirannia religiosa vigente durante il regno di Filippo II. Le pagine di *El haz de leña* ci riportano al clima inquietante e ossessivo della Spagna inquisitoriale cinquecentesca⁵⁸.

L'abilità drammaturgica di Núñez de Arce è attestata anche dalla sua capacità di inserire motivi tipici del teatro del suo tempo in un complesso quadro di un'epoca: il tema della diversità sociale è ben presente nelle parole di Catalina, e neppure mancano gli spunti filosofici, tanto caratteristici del poeta, nelle lunghe digressioni che vedono don Carlo meditare sull'utilità della gloria e sul significato della morte.

Dal punto di vista stilistico, la critica elogia unanime le notevoli doti di versificatore di Núñez de Arce; secondo Menéndez y Pelayo « el estilo

⁵⁷ « La desdichada Catalina, al ver que su hermano ha prendido contra don Carlos la misma llama destructora, aunque metafórica, de su padre, sale gritando... ¡El haz de leña!... » (M. R. Alonso, op. cit., p. 58).

⁵⁸ Tale aspetto è quello che maggiormente attira l'attenzione di Levi che, di conseguenza, esprime giudizi parziali sull'opera: « L'impressione che ci lascia questa tragedia romantica è davvero paurosa, fosca ed orribile. Sullo sfondo di quelle tenebre agitano le loro chiome sanguigne e scomposte le fiamme dei roghi; e intorno si contraggono e si contorcono nello spasimo tragico, come carta divorata dal fuoco, le povere anime degli uomini. Passano, un dopo l'altro, i dolorosi profili del principe Carlo e di Cisneros, di Berghen e di Montigny, mentre s'ode di lontano lo schianto della raffica e avvampa su dal *Fastello di legne* la criniera rutilante del destino » (E. Levi, op. cit., p. 420).

tiene un grado de vigor y precisión que no suele encontrarse en los poemas del autor, sin nada indeciso, flotante, ni diluido »⁵⁹ e Díaz Plaja parla di « jugoso estilo que palpita bajo una versificación perfecta »⁶⁰.

L'opera di Núñez de Arce rappresenta dunque un momento felice nella drammaturgia spagnola del XIX secolo ed è comprensibile che proprio in *El haz de leña* si sia voluto vedere il tramonto della *leyenda negra* su don Carlo: come era stata necessaria un'opera maestra quale il *Don Carlos* di Saint-Réal per spiegarne la nascita, così è un'opera altrettanto valida dal punto di vista letterario a segnarne la fine e a concludere l'itinerario di analisi che ci eravamo proposti.

El haz de leña, dramma che si stacca dalla tradizione leggendaria per il diverso approccio alla realtà storica dei personaggi, riprende però dalla leggenda alcuni elementi e li ripropone in termini nuovi, giustificandoli storicamente: come nella tradizione, il dramma si snoda in un conflitto tra padre e figlio (anche se qui si invertono i ruoli e il colpevole è don Carlo), il tema dell'amore ha un ruolo fondamentale (ma qui la protagonista non può scatenare la gelosia di Filippo) ed è sempre presente il motivo del tradimento e dell'inganno. La connessione tra il dramma di Núñez de Arce e le altre opere drammatiche dell'800 spagnolo suggerisce quindi che il graduale processo di estinzione di alcuni punti fondamentali che avevano alimentato la *leyenda negra* non sia dipeso esclusivamente dall'originale ispirazione di un poeta, ma sia andato di pari passo con il mutamento ideologico e scientifico avvenuto nel corso del XIX secolo.

⁵⁹ M. Menéndez y Pelayo, *Don Gaspar Núñez de Arce*, p. 317.

⁶⁰ G. Díaz Plaja, op. cit., p. 306. Hurtado y Palencia si associano a tale giudizio affermando: « Las situaciones están bien estudiadas, los versos resultan sobrios y robustos y la acción es de sencillez admirable » (J. Hurtado y A. Gonzalez y Palencia, op. cit., p. 899). Interessante è il parere di Oyuela che scrive il suo saggio dopo aver assistito nel 1889 a una delle messe in scena del dramma; il giudizio che dà dell'opera illumina indirettamente anche sulla situazione teatrale spagnola di fine '800: « En mi concepto [*El haz de leña*] no sólo es bueno, sino excelente, y uno de los mejores del teatro español moderno. Tiene, en primer lugar, el mérito no pequeño de presentarse libre de esa enfermedad que ha invadido últimamente la escena española: *el efectismo*. [...] El drama de Núñez de Arce no deslumbra, pues, con escenas y golpes inesperados y violentos; pero la impresión que deja en el espectador culto y de buen gusto es mucho más duradera y profunda que las que se obtienen con aquellos ilícitos medios. Ha de notarse también, que estando escrito en verso, y a pesar de ser Núñez de Arce un lírico eminente, *El haz de leña* está limpio de ese lirismo impertinente y ampuloso que tanto deslustra muchas piezas del teatro español » (C. Oyuela, op. cit., p. 137).

VI

TRE DRAMMI MINORI

Nel corso dell'800, oltre agli autori già esaminati, altri scrittori di teatro furono attratti dal nostro tema. I loro drammi saranno qui analizzati fuori del criterio cronologico finora seguito. Queste opere, infatti, sia per il loro scarso valore letterario, sia per il particolare approccio all'argomento, non contribuirono in modo determinante né all'evoluzione, né al declino della *leyenda negra* relativa a don Carlo e, di conseguenza, interessano in misura minore l'argomento della presente ricerca.

Oltre al *Carlos de Austria* di Miguel Domínguez¹ – dramma storico composto nel 1844 che mi è stato impossibile reperire – va ricordato un manoscritto, molto probabilmente inedito, di Basilio Castellanos, intitolato *Don Carlos de Austria*² e composto certamente dopo il 1844³.

Le vicende messe in scena in questo dramma storico hanno sostanzialmente lo stesso andamento di quelle versificate nella prima composizione di Castellanos data alle stampe nel 1844. Come l'autore precisa, esistono delle variazioni rispetto al primo *Don Carlos*, e per lo più riguardano l'introduzione di personaggi nuovi, là assenti. Appare infatti il duca

¹ Quest'opera viene citata da Menarini in *El teatro romántico español (1830-1850) Autores, obras, bibliografía*, Bologna, Atesa Editrice, 1982.

² B. Castellanos de Losada, *Don Carlos de Austria*, ensayo dramático en tres actos y en variedad de metros, Manoscritto 20092²⁴ della Biblioteca Nacional di Madrid. I riferimenti a quest'opera verranno contraddistinti dalla sigla Ms.

³ Indicazioni sulla collocazione temporale dell'opera sono fornite dall'autore nella prima pagina del manoscritto: « Este drama se diferencia del del (*sic*) mismo título que el mismo autor escribió y publicó en tres cuadros en 1844 en (*sic*) que se representó en el Instituto español ».

d'Alba⁴ e a Pérez, ingenuamente definito nella prima composizione « secretario de la Inquisición »⁵, viene qui attribuito il nome proprio, Antonio; la figura dell'inquisitore, nel nuovo *ensayo*, è interpretata da Don Alvaro. Tuttavia la vera novità che presenta questo manoscritto, rispetto al dramma composto nel 1834 e pubblicato nel 1844, è l'introduzione di un personaggio totalmente assente nella tradizione leggendaria precedente e posteriore: *María pastora del Manzanares*⁶.

L'analisi della produzione teatrale di Castellanos può giustificare la presenza di questa figura femminile: nel 1842, infatti, il poeta aveva pubblicato una *zarzuela* intitolata *La pastora del Manzanares*⁷, la cui protagonista si chiamava María. L'operetta, musicata e rappresentata nell'Istituto Español, aveva probabilmente ispirato Castellanos nel momento in cui si accingeva a ricomporre un *ensayo dramático* su don Carlos.

Nel primo atto del *Don Carlos* « el teatro representa la rivera de San Isidro a la vista de la hermita cerca del río Manzanares »⁸. Rodrigo de Mendoza, fedele amico di don Carlo, si è proposto di distrarre il principe dal pericoloso amore per la regina, presentandogli María, una pastorella la cui bellezza viene spesso paragonata all'aurora. Quando María si incontra coi due uomini, don Carlo le confessa il suo folle amore per Isabella e la *pastora*, non riconoscendo il principe, si stupisce davanti a simile confidenza:

Par diez que esta es cosa buena:
cualquiera que os ojera
fácilmente os tuviera
por don Carlos o por loco.
Que sufra aquel y un poco
por la reina es en razón
que un padre se la robó.
(Ms. f. 5)

Don Carlo rivela poi alla donna la sua vera identità e si rimette ai

⁴ Questo personaggio era assente anche nelle *piezas* già analizzate di Díaz e Figueroa, composte nell'arco di tempo che separa le due opere di Castellanos.

⁵ B. Castellanos de Losada, *Don Carlos de Austria*, ensayo dramático en tres actos y en variedad de metros, Madrid, Imprenta de D. José Repullés, junio de 1844.

⁶ Ms., pagina introduttiva.

⁷ B. Castellanos de Losada, *La pastora del Manzanares*, zarzuela en dos actos, Madrid, Imprenta calle del Barco, 1842. Assieme a María compaiono anche in quest'opera personaggi storici dell'epoca secentesca: el príncipe D. Felipe, Felipe IV e il duca di Olivares.

⁸ Ms., f. 1.

consigli che la saggia María saprà dargli; la *pastora* lo invita alla prudenza e promette di pregare per lui.

La tristezza di don Carlo si trasforma in ira quando egli vede in lontananza Alba; il principe intende punire il dispregio con cui viene trattato a corte uccidendo il duca, ma María riesce a placare l'animo del principe ricordandogli che la donna da lui amata non apprezzerrebbe tale gesto. Calmatosi, don Carlo ringrazia María per averlo trattenuto e si congeda, mentre lei continua a pregare Dio per la sorte del principe.

Dalla terza scena in poi la trama non si differenzia molto dal *Don Carlos* precedente: Alba, Pérez e D. Alvaro informano lo spettatore del progetto di fuga del principe e del suo amore per Isabella. I tre cortigiani, interessati alla rovina di don Carlo, si propongono di ostacolare il piano del principe per togliergli definitivamente ogni speranza sia di succedere al padre Filippo sul trono, sia di farsi incoronare re delle Fiandre.

Contemporaneamente fervono i preparativi del viaggio, ma ben presto don Carlo viene a sapere di essere stato scoperto e denunciato al padre. Non per questo don Carlo modifica i suoi piani, limitandosi ad anticipare la fuga alla notte stessa. Dopo la straziante scena dell'addio tra i due innamorati, in cui Isabella lo supplica di non arrischiarsi in un'impresa tanto pericolosa, don Carlo viene a sapere da Rodrigo che Osorio, incaricato di raccogliere il denaro necessario per il viaggio, è stato catturato; María, « tan prudente como hermosa »⁹, sta rischiando la vita per il principe custodendo nella sua capanna i due cavalli necessari per la fuga. Don Carlo, invece di affrettare i tempi, si assopisce e nel sonno viene arrestato dal padre Filippo e dai dignitari di corte.

La disperazione dell'Infante aumenta quando, nei colloqui successivi, viene a sapere che l'amico Rodrigo è stato ucciso e che María è in attesa di essere processata dal tribunale dell'Inquisizione per aver cercato di proteggerlo. Quando don Alvaro conduce María al cospetto di don Carlo, questi tenta di difenderla:

D. Alvaro:

¿Conocéis a la pastora?

D. Carlos:

La conozco por modesta
por sencilla y fiel esposa
por sensible y religiosa.
(Ms. f. 58)

⁹ *Ibidem*, f. 45.

María, tuttavia, finisce per confessare di aver tentato di facilitargli la fuga. La situazione si complica ulteriormente con l'arresto del marito di María, accusato dai cortigiani di essere il capo dei ribelli.

Quando Filippo appare sulla scena, María gli ricorda una promessa fattale precedentemente: « Y recordad mi Señor / que en premio de mi oración / me hicisteis la obligación / de hacerme un día un favor » (Ms. f. 60). La *pastora* riesce così a convincere Filippo a essere clemente coi suoi prigionieri; dopo questo decisivo intervento, alla fine del II atto, essa non ricomparirà più nel dramma. Tuttavia l'epilogo della storia è tragico: i tre cospiratori raggiungono il loro obiettivo e don Carlo e Isabella muoiono avvelenati. Filippo, che sembrava pronto a perdonare il figlio, subisce addolorato il triste evolversi degli eventi.

In merito alla storia di don Carlo le vicende narrate in questa redazione non presentano novità di rilievo; la 'bucolica' figura di María e quella improbabile del marito ribelle risultano sostanzialmente superflue. L'inserzione del tema campestre in quello storico, togliendo coerenza all'opera e rendendola meno incisiva, risulta in definitiva abbastanza infelice.

Il modesto tentativo di Castellanos di fondere la trama del *Don Carlos* con quella della *zarzuela*, per quanto denunci incapacità di sintesi, rivela una certa somiglianza con il *Felipe II* di Díaz¹⁰. Anche in quest'opera era evidente il proposito di sfumare i toni tragici attraverso note pastorali, e questa coincidenza lascia supporre una generica tendenza in tal senso all'interno del teatro romantico.

Il 5 aprile 1851, due anni prima della messa in scena del *Felipe el Prudente* di Calvo Asensio, nel Teatro del Drama¹¹ veniva rappresentata un'altra opera sulla vita del principe; si trattava del *Don Carlos de Austria*¹² di Eugenio Olavarría.

L'autore¹³, secondo Manuel Ossorio y Bernard¹⁴, era più noto come collaboratore di riviste che come drammaturgo; l'esigua produzione lette-

¹⁰ Ripetuti sono gli interventi di don Carlo e di Isabella riguardo alla ripresa del *topos* del « desprecio de la corte y de la alabanza del aldea ».

¹¹ Così era stato ribattezzato nel 1849 il teatro de la Cruz, secondo per importanza solo a quello del Príncipe.

¹² E. Olavarría, *Don Carlos de Austria*, in AA.VV., *Colección de comedias representadas con éxitos en los Teatros de la Corte*, Madrid, Imprenta de don Vicente de Lalama, 1851.

¹³ Nato a Bilbao nel 1829 e morto a Madrid nel 1883.

¹⁴ M. Ossorio y Bernard, op. cit., microficha n. 183.

raria di Olavarría conferma questo giudizio¹⁵. La trama dell'opera si differenzia in modo evidente da quelle finora esposte; anche i personaggi – fatta eccezione per don Carlo e il servitore Garci-Alvárez Osorio – sono quasi tutti sconosciuti.

Il primo atto del dramma, interamente ambientato a Madrid nel 1568, si svolge nella piazzetta antistante il palazzo del Marchese de Cene-te. Don Carlo e Osorio commentano tra di loro il profondo amore che il principe nutre per Elvira, nipote del marchese. La giovane non ricambia il sentimento che il principe le ha già dichiarato e l'infelice confida la sua tristezza all'amico:

Oh! Si ella, Osorio, me amase
 como es amada de mí,
 entreviera de venturas
 un brillante porvenir.
 En los amorosos brazos
 de tan celestial mujer
 vería correr tranquila
 mi aciaga vida infeliz.
 No, no temería entonces
 del rey el encono ni...
 (p. 1)

Elvira, insensibile al fatto che il corteggiatore sia l'erede di Spagna, rifiuta persino di vederlo, e don Carlo, deciso ad avere la donna a tutti i costi, ha incaricato Juan Nodar di predisporre il rapimento della fanciulla. L'amico ha pensato di facilitare l'azione 'comprando' i favori della Dueña¹⁶ di Elvira.

In una scena successiva si assiste al dialogo tra Elvira e il marchese; il gentiluomo sta cercando di trovare un degno sposo per la nipote, ma non vuole imporre a Elvira nessun candidato. La sua triste esperienza gli ha fatto comprendere quante difficoltà possano sorgere da un matrimonio non desiderato o da una passione che non rispetti le norme sociali:

¹⁵ M. Ovilo y Otero segnala due drammi, *Don Carlos de Austria* e *Duda en el alma o el embozado de Córdoba* e altre tre opere non meglio definite: *Por el camino de hierro*, *Errar la cuenta*, *El camino más corto*. (M. Ovilo y Otero, op. cit., microficha n. 182.)

¹⁶ La *Dueña* è un'anziana e brutta donna, avida di denaro e per questo disposta a compromettere l'innocente Elvira che gli è affidata. La sua personalità è appena tratteggiata, ma è possibile intravedere una freddezza e una mancanza di scrupoli che ricordano la Brígida del *Don Juan Tenorio*.

Marqués:

En mi juventud insana
 preso de amor en los lazos
 olvidé mi orgullo, en brazos
 de una hermosa villana.
 Mi padre tenaz se opuso
 me desposase con ella
 y a otra joven tierna, bella
 y opulenta me propuso.
 Por no oír su maldición
 admití de gozo ufano...
 y al entregarla mi mano
 destrocé mi corazón.
 María, así se llamaba
 la villana, no bien supo
 la desgracia que la cupo
 amargamente lloraba.
 ¡Día de aciagos dolores!
 Al mismo tiempo en ofrenda
 me daba a la luz una prenda
 de nuestros tiernos amores.
 Fui a verla en su dolor
 pero ¡tardé demasiado!
 En su lecho recostado
 hallé un cadáver...
 (p. 4)

I fratelli di María si erano vendicati non facendogli mai conoscere il figlio e questo è il motivo della perenne tristezza del Marchese di Cene.

Fuori del palazzo intanto don Carlo e Osorio aspettano il momento propizio per rapire Elvira. Ma a pochi passi da loro due uomini, Raimundo e il servitore Rojas, li osservano insospettiti. Raimundo, che si autodefinisce *desgraciado*, è un uomo solo, senza famiglia, e per questo motivo il suo appassionato amore per Elvira è senza speranze¹⁷. Il giovane, che porta sempre con sé il ritratto della madre morta, ha deciso comunque di affrontare il Marchese, e a compiere tale gesto lo spinge anche Elvira, che

¹⁷ « Un bastardo, / que a nadie en el mundo cuenta, / cuando adora a una mujer / de la más alta nobleza, / en vez de labrar su dicha / labra su desgracia eterna. / ¿Con qué título sagrado / quieres vaya a pretenderla / al marqués su tío? ¿Cómo / recibirá mi propuesta? / ¡Ay, Rojas! Su negativa / será envenenada flecha / que acibarará por siempre / mi vida » (p. 6).

ricambia con passione il suo sentimento¹⁸. Dopo il colloquio tra i due innamorati don Carlo rapisce Elvira; il marchese, accortosi di ciò che sta accadendo, esce sulla piazzetta e viene ferito dal principe, che fugge credendolo morto.

Raimundo, che si trova nei pressi del palazzo, si avvicina allo zio dell'amata per soccorrerlo e questi gli raccomanda di cercare Elvira; ma le guardie, sopraggiunte, lo ritengono l'assassino del Marchese (creduto morto) e lo arrestano:

Alcalde:

Es forzoso
que nos sigáis.

Raimundo:

¡Atrevido!
¡Marqués! Murió. ¡Soy perdido!

Rojas:

Hasta el fin nada es dichoso.
(p. 8)

Il secondo atto si svolge nella « quinta de San Gil », proprietà di don Carlo; i due carcerieri di Elvira, Juan Nodar e Osorio, giocano a carte aspettando l'arrivo del principe che, come Osorio rivela all'amico, ha progettato di fuggire nelle Fiandre per esservi incoronato re. A un tratto si accorgono della presenza di un ubriaco, Rojas, e, sospettando che sia una spia, lo rinchiudono nel ripostiglio. Da lì Rojas ha modo di ascoltare la conversazione tra don Carlo e Osorio, in cui vengono precisati i dettagli del progetto che il principe, insieme ai ribelli fiamminghi, ha messo a punto.

Juan Nodar avverte poi don Carlo dell'avvenuto rilascio di Raimundo: il Marchese, infatti, non è morto e lo ha scagionato; ora entrambi sono sulle tracce dello sconosciuto rapitore di Elvira. Don Carlo, già pregustando la felicità, si dirige nella stanza in cui è tenuta prigioniera la donna per dichiararle il suo amore e il desiderio di condurla con sé nelle Fiandre. La donna, che lo disprezza profondamente¹⁹, rifiuta ancora una volta le sue

¹⁸ *Elvira*: « Cuan mal Raimundo, comprendes / el amor que te profeso. / Oh, soy hija de un marqués, / pertenezco a la nobleza, / mas en mi amante fineza / no me guía el interés. / [...] / Goza alma mía, goza / Contigo será una choza / un palacio para mí » (*ibidem*, pag. 7).

¹⁹ « *Elvira*: ¿Vos preciáis, de caballero luego? / Señor, ¿es esta vuestra gloria egregia? / Por vuestras venas no es posible que corra / la noble sangre de la estirpe regia » (p. 13).

profferte e, dichiarando di poter amare solo Raimundo, afferma di essere decisa a uccidersi piuttosto che cedere. Anche questa conversazione è udita da Rojas, il *gracioso* della situazione, che ora rivela al pubblico di avere a bella posta seguito i rapitori di Elvira. Nonostante la grande paura che prova, decide di andare a rivelare tutto al re, ma mentre cerca di scappare viene sorpreso e fermato da Juan Nodar. Il 'carceriere' sguaina la spada per ucciderlo, ma molto opportunamente appare Raimundo che riesce a salvare la vita del servitore. Poco dopo entra però don Carlo ed è Raimundo a essere fatto prigioniero. Rojas riesce a scappare, ma dalla strada si ode un rumore di spari e Raimundo si dispera pensando che il servitore sia stato ucciso.

All'inizio del terzo atto Osorio riferisce a Nodar l'arresto di Montigni e l'imprevisto ritorno di Filippo dall'Escorial. I due osservano poi il ritratto della madre che Raimundo ha lasciato sul tavolo. Don Carlo nel frattempo ha deciso di uccidere Raimundo, a meno che Elvira non si decida a concedersi. Rallenta però l'azione l'arrivo improvviso del Marchese, ormai certo che il responsabile del rapimento della nipote e della prigionia di colui che tentò di difenderlo sia don Carlo. Proprio mentre sta per allontanarsi dalla « quinta de San Gil » il nobiluomo vede il ritratto appoggiato sul tavolo e, riconoscendo l'immagine di María, capisce che Raimundo è suo figlio.

Nel frattempo Raimundo ed Elvira hanno deciso che preferiscono la morte alla prospettiva di essere separati per sempre. Ma quando il giovane sta per farsi uccidere appare Rojas alla testa di un plotone di soldati: il *gracioso* aveva solo finto di essere morto ed era andato ad avvisare il re. Segue la scena dell'arresto del principe. Il riconoscimento di Raimundo come figlio del Marchese spiana per i due innamorati la via delle nozze. Il dramma si conclude quindi con la felicità dei buoni e la punizione dei cattivi.

Dalla sintesi della trama si desume che il vero protagonista non è don Carlo, ma Raimundo, tipico eroe romantico e misterioso, le cui ignote origini sembrano impedirgli di vedere coronato il suo sogno d'amore. La presenza di don Carlo, qui descritto come uomo malvagio che tenta di ottenere con la violenza e il rapimento²⁰ l'amore di Elvira, serve solo a far emergere per contrasto la natura positiva di Raimundo.

La storia che riguarda don Carlo è quasi interamente frutto dell'immaginazione di Olavarría che, tuttavia, è abbastanza scrupoloso nel delineare

²⁰ Questo progetto avvicina don Carlo al don Juan Tenorio di Zorrilla.

il quadro storico: Filippo è tornato dall'Escorial per decidere l'arresto del figlio; i deputati fiamminghi sono ospiti alla corte di Spagna; Raimundo decide di arruolarsi nelle truppe dirette a sedare la ribellione delle Fiandre guidate da Alba. Non manca un accenno a episodi risalenti alla tradizione leggendaria: all'inizio del primo atto Osorio rivela il timore che Filippo venga a conoscenza dell'amore del figlio per Elvira, ma don Carlo lo rassicura: « Nada importaría / ¿Me la robaría, di/ como a Isabel de la Paz? »²¹.

È opportuno rilevare che la figura di don Carlo è qui totalmente negativa; né suscita la minima commozione il fatto che egli si dichiari costretto a simili atti per rimediare alla sua infelicità. Questo inserisce nettamente l'opera di Olavarría all'interno della corrente degli anni '60 che tendeva a mitigare i tratti positivi della figura del principe. Né sorprende troppo la presenza di un principe dai tratti un po' 'dongiovanneschi'; questo aspetto della personalità di don Carlo non era mai stato evidenziato nel teatro dell'800, più attento a descrivercelo come infelicemente innamorato di Isabella, ma non è un elemento completamente nuovo. Anche in Enciso, infatti, don Carlo era impegnato nella conquista della bella Violante che lo disprezzava; anche da lei don Carlo tentava di ottenere amore con la violenza. Va detto inoltre che l'andamento globale del dramma di Olavarría, sia per le problematiche sociali che affronta, sia per la presenza incisiva del *gracioso* Rojas, sembra dovere molto al teatro spagnolo secentesco. Ancora una volta il paragone con il *Don Carlos* di Enciso, già fatto a proposito di Núñez de Arce, porta a concludere che la tradizione leggendaria basata sulla spietatezza di Filippo e sulla bontà di don Carlo stava cedendo il posto a una rappresentazione meno favorevole al principe.

Un ultimo accenno merita l'opera di Güell y Renté, *Don Carlos*²², composta sul finire del secolo²³.

José Güell y Renté, importante giurista e uomo politico di origine cubana, pubblicò raccolte di poesie²⁴ e studi filosofico-politici. Per quanto

²¹ P. 2. Il corsivo è mio.

²² J. Güell y Renté, *Don Carlos*, drama en cinco actos, Barcelona, Librería Española, s. d.

²³ L'autore dichiara nella prefazione del libro: « Después de haber asistido a los Juegos floreales, verificados en Barcelona el 6 de mayo de 1883, dedico este drama a los trovadores catalanes, como un tributo de admiración a su gran talento y a su ardiente patriotismo » (*ibidem*, p. 2).

²⁴ José Domingo Cortés ricorda le raccolte *Las lágrimas del corazón* e *La virgen de las azucenas* (J. D. Cortés, *Diccionario Biográfico Americano*, in AA.VV., *Archivo Biográfico...*, cit., microficha n. 119).

ci riguarda, va ricordata l'opera storica *Philippe II et D. Carlos devant l'histoire*, pubblicata nel 1878 a Parigi. Come si diceva nella Premessa, dal punto di vista della ricerca storica questo scritto rappresenta un passo indietro: Güell y Renté si fa portavoce di tutti i più fantasiosi aneddoti della *leyenda negra*. Giardini – il cui giudizio decisamente negativo sull'opera abbiamo già riportato²⁵ – ricorda alcune delle anacronistiche teorie delle quali l'opera si fece cassa di risonanza:

Tutti gli storici si sono chiesti quali potessero essere i sentimenti di don Carlos verso i ribelli dei Paesi Bassi. Il Güell y Renté scrive su questo argomento qualcuna delle sue pagine più fantastiche: secondo questo scrittore, che prende sul serio il Saint-Réal e il Pérez e si vale dei loro scritti come di documenti attendibilissimi, il principe ereditario di Spagna s'era eletto a difensore della causa fiamminga. “Ne abbiamo le prove”, scrive, “nei suoi atti, nelle sue conversazioni, nella decisione con la quale si schierò con gli oppressi, invece di schierarsi con gli oppressori, ov'erano il suo interesse e il suo vantaggio [...]”. È difficile dire dove Güell y Renté abbia trovato le prove di quel che afferma, dato che trascura di dircelo²⁶.

La trama dell'opera teatrale segue fedelmente quanto Güell y Renté aveva precedentemente scritto nell'opera storica; come dice Calcagno, il *Don Carlos* « es una serie de diálogos que parecen reproducir el argumento de su antecitada obra histórica »²⁷; questo dramma in prosa, sulla scia diretta dell'opera di Saint-Réal, tesse ancora una volta l'apologia dell'operato del principe e l'invettiva contro la vile indole dei cortigiani di Filippo II e del re stesso.

Due particolari differenziano però l'opera di Güell y Renté: don Carlo, come aveva suggerito Llorente all'inizio del secolo nella sua *Historia de la Inquisición*, muore avvelenato per mano del dottor Olivares e di Ruy Gómez; e in mezzo a un gran numero di personaggi storici viene introdotta una figura femminile nuova, Mariana Garcetas. La donna, che ama don Carlo, tenterà inutilmente di salvare il principe come già aveva fatto Catalina in *El haz de leña*.

Pur senza abbandonare la leggenda che voleva Isabella e don Carlo innamorati, Güell y Renté presenta una nuova figura di mediatrice, attingendo il nome non alla fantasia, ma ai documenti storici. Infatti Mariana

²⁵ Si veda la Premessa della parte I.

²⁶ C. Giardini, op. cit., pp. 168-169.

²⁷ F. Calcagno, *Diccionario biográfico Cubano*, in AA.VV., *Archivo Biográfico...*, cit., microficha n. 121.

Garcetas è un personaggio realmente esistito, dato che viene citata da don Carlo nel sesto paragrafo del testamento redatto dopo la caduta di Alcalá:

6°. Mando que además de los dos mil ducados con que el rey, mi señor, me hizo merced de gratificar a Mariana de Garcetas, moza que al presente se halla en el monasterio de San Juan de la Penitencia, de la ciudad de Alcalá de Henares, como ayuda de casamiento o para procurarle los medios de entrar en religión, le den, si hiciera esto último, otros mil ducados²⁸.

Certo è che Güell y Renté, introducendola nel dramma come monaca, sembra essersi attenuto fedelmente alle indicazioni del testamento. Ma lo scrupolo con cui lo storico cubano ha analizzato i documenti non gli ha impedito di cadere nella trappola tesa dai detrattori di Filippo II: il suo studio storico, secondo il giudizio della critica, ha avallato ancora una volta la tradizione leggendaria non aiutando a far luce sulla 'verità storica'.

Il suo dramma, oltre a non apportare alcuna rilevante innovazione dal punto di vista contenutistico, appare mediocre sul piano letterario; esso rappresenta pertanto un tentativo maldestro di resuscitare la grazia che Saint-Réal e i suoi seguaci avevano rivelato nella composizione delle loro opere.

²⁸ L. P. Gachard, op. cit., p. 115. Gachard precisa anche che « no tendría nada de inverosímil que esta Mariana Garcetas fuese aquella moza, hija del portero del palacio de Alcalá » (*ibidem*, p. 121).

CONCLUSIONI

Con la presente ricerca ci si è prefissi di analizzare i testi teatrali che nell'800 in Spagna, come in altre nazioni europee, hanno avuto come soggetto le tristi vicende della vita e della morte di don Carlo, figlio di Filippo II.

La prigionia e la tragica scomparsa del principe ereditario di uno dei regni più potenti di allora suscitavano sgomento e curiosità; già ai tempi della misteriosa morte si creò una spaccatura tra storiografi italiani e spagnoli da una parte, ed europei dall'altra. Secondo i difensori dell'operato di Filippo II, don Carlo perì di morte naturale: la decisione di imprigionarlo fu presa esclusivamente per evitare la successione al trono di un principe inetto e pazzo e quindi, in definitiva, per salvaguardare il bene dei sudditi spagnoli. Gli storiografi europei, invece, sostennero che Filippo decise di segregare il figlio e deliberò di ucciderlo per ragioni personali: perché geloso del rapporto d'amore che univa don Carlo alla regina di Spagna Isabella di Valois e perché l'Infante stava appoggiando la ribellione dei sudditi fiamminghi.

Appare evidente che le discrepanti versioni dipendevano dal giudizio che si dava su Filippo II; giudizio condizionato da motivazioni politiche, ideologiche e culturali.

Per disporre di un orientamento sulle interpretazioni storiche della vicenda è stato necessario esaminare brevemente la biografia di don Carlo. A questo scopo è risultata estremamente utile la consultazione del *Don Carlos y Felipe II* di Gachard¹ e di altri studi più o meno recenti, tra i quali quelli di Giardini, Pfandl, Fernández Alvarez, Elliot, Parker e Fer-

¹ Studio pubblicato nel 1868.

dinandy. A Gachard, autore del primo studio esaustivo sull'argomento, si rifà gran parte degli storici moderni. Con uno scrupoloso e preciso lavoro di ricerca lo studioso ha collazionato un'amplissima serie di fonti storiche. Non va però dimenticato che parte della sua documentazione è costituita dalle relazioni degli ambasciatori presso la corte di Spagna, dalle scritture ufficiali emanate dalla cancelleria di corte e dalle biografie stilate dagli apologeti del re Filippo; questi testi sono spesso favorevoli al monarca e, per quanto l'estrema competenza di Gachard induca a pensare che tra la realtà e la sua descrizione dei fatti il margine d'errore sia minimo, è opportuno mantenere un certo scetticismo rispetto a quella che oggi viene ritenuta dagli studiosi la 'vera storia'².

L'abbondante materiale storiografico relativo a Filippo II, personaggio spesso incompreso che solo recentemente la critica si è impegnata ad approfondire, ha permesso di ricostruire con una certa precisione la biografia di don Carlo e di scagionare Filippo dall'accusa di omicidio. Per molti storici resta comunque irrisolta la questione relativa alla responsabilità morale del re; a questo riguardo sono interessanti la posizione di Gachard e quella del tutto simile di Ferdinandy, secondo i quali Filippo, facendo imprigionare don Carlo, portò il figlio a desiderare la morte.

La lettura delle *piezas* teatrali ha rivelato la tendenza degli autori del secolo scorso a trasfigurare le circostanze storiche e a presentare un'immagine idealizzata del personaggio. La ragione di tale procedimento è da far risalire al perdurante influsso, sulla coscienza dei letterati spagnoli, di quell'atteggiamento negativo nei confronti della Spagna secentesca che, alimentato nelle corti europee ostili a Filippo II, si espresse nella così detta *leyenda negra*. Tale atteggiamento, certo dettato dalla preoccupazione per la potenza e l'estensione del regno di Filippo II, trasse ulteriore alimento dalla diffusione dell'opera di Las Casas, che lamentava le atrocità commesse durante la conquista dell'America, e di altre in cui si denunciava la crudeltà dei processi inquisitoriali. Contribuirono inoltre a screditare l'immagine di Filippo II quanti utilizzarono a questo fine le tragedie di cui la sua famiglia fu vittima. Una parte della presente ricerca è pertanto dedi-

² La biografia redatta da Cabrera de Córdoba è spesso ritenuta l'opera a cui attingere il maggior numero di dettagli fededegni. Sappiamo tuttavia che l'autore era un consumato scrittore che affrontava la storia con la consapevolezza di poterla modellare ai fini che si proponeva.

cata all'analisi di quei testi che in maggior misura alimentarono tale aspetto della *leyenda negra*.

L'*Apologia* di Guglielmo d'Orange, il carteggio di Antonio Pérez, ex-segretario di Filippo II, e le compilazioni storiche francesi fecero della misteriosa morte di don Carlo e di Isabella un solido capo d'accusa contro il *demonio del Mediodía* che avrebbe immolato crudelmente le loro vite innocenti. Mentre questa versione dei fatti si diffondeva in Europa, in Spagna un cospicuo gruppo di storici e letterati, operando una censura piuttosto rigida su quanto poteva danneggiare l'immagine di Filippo II, si cimentava, all'opposto, nell'esaltazione del *Rey Prudente*. Successivamente però, grazie al razionalismo settecentesco e al Romanticismo, anche in Spagna Filippo II e l'assolutismo politico che incarnava cominciarono a divenire oggetto di aspre critiche.

La breve analisi svolta sulla formazione della *leyenda negra* ha evidenziato sia le cause politiche che hanno dato origine alla 'trasfigurazione' della vicenda di don Carlo, sia la presenza negli scritti dei secoli XVI e XVII di elementi riguardanti la personalità del principe che via via costituirono delle costanti nella trattazione del tema. Ma probabilmente i contenuti di queste compilazioni prevalentemente storiografiche non avrebbero persistito nella loro diffusione presso il pubblico se non fossero stati accolti e trasfigurati in opere più strettamente letterarie.

Il *Don Carlos* di Saint-Réal, romanzo che volutamente si pone al confine tra storia e letteratura, inaugura in modo decisivo l'approccio artistico alla vicenda. Accogliendo molte suggestioni dagli scritti precedenti, l'opera dell'abate savoiardo apre un nuovo orizzonte alla sopravvivenza della leggenda del principe e si pone come capostipite di una serie di contributi letterari che a lui devono la formulazione chiara e incisiva nei tratti-base della figura di don Carlo. Il debito verso il romanzo di Saint-Réal contratto dalle opere di Otway, Alfieri e Schiller è infatti sovente riconosciuto da questi stessi autori.

Anche attraverso la dimensione letteraria la vicenda di don Carlo continua comunque a farsi portatrice di messaggi ideologici: il capolavoro di Schiller dimostra che l'arte ha potuto appropriarsi della vicenda per rileggerla alla luce di problemi d'attualità. Nella personalità di don Carlo, i cui aspetti consolidati nella tradizione continuavano a sopravvivere, se ne fecero emergere di nuovi che, di volta in volta, meglio corrispondevano alle tendenze e alla cultura del singolo autore.

Così nella Spagna del primo Ottocento, dopo che a lungo aveva predominato un atteggiamento apologetico nei confronti di Filippo II, ci

si riappropria del passato nazionale rileggendolo in chiave critica. Il quadro politico e culturale della Spagna dei primi decenni del secolo scorso, contrassegnato dalla lotta contro l'assolutismo e dagli entusiasmi liberali che portarono la nazione spagnola a un ruolo di guida in Europa almeno fino al 1824, mostra per quale ragione storici e letterati condussero una revisione radicale sull'operato di uno dei loro re più famosi, riacciandosi alla tradizione 'europea'. Il Filippo da loro dipinto, rappresentando l'assolutismo retrico di cui gli intellettuali spagnoli temevano il ritorno, non potrebbe avere tinte più fosche; la critica all'oppressione politica, alla crudeltà e alla cieca dipendenza dall'Inquisizione trovò un'espressione corale negli scrittori del primo Ottocento, cui parve naturale attribuire al re la responsabilità della morte del figlio.

Le prime tre opere teatrali analizzate, quelle di Castellanos, Díaz e Figueroa, si inseriscono organicamente nella temperie culturale degli anni '30-'40 in Spagna, quando, come altrove, le tensioni politiche e intellettuali si espressero letterariamente nel genere considerato tra i più caratteristici del movimento romantico, il dramma storico. La monarchia assoluta di Ferdinando VII evocava alla nuova generazione l'immagine di Filippo II, e con la critica alla storia spagnola cinquecentesca si esprimeva un'esigenza di rinnovamento: le accuse che si muovevano al sistema assolutistico si tingevano di modernità attraverso la voce di don Carlo, interprete delle rivendicazioni degli intellettuali ottocenteschi.

Anche l'aspetto meno 'politico' della tragedia di don Carlo trovava corrispondenza nei contenuti più tipici del *drama histórico*, genere nel quale venivano prevalentemente narrate tragiche vicende d'amore e di morte. In queste opere teatrali don Carlo assume i tratti tipici dell'eroe romantico: come don Alvaro, Macías e Manrique, il principe è un innamorato infelice che tenta inutilmente di combattere contro un avverso destino seguendo il proprio sentimento; come il Ruggero della *Conjuración de Venecia*, è un uomo il cui destino si intreccia fatalmente con le sorti della politica e che tenta senza successo di farsi portavoce del diritto alla libertà; don Carlo è inoltre una vittima immolata all'oscurantismo dell'intolleranza religiosa. La sua figura e quella della donna amata, anch'essa trasfigurata secondo i canoni dell'eroina romantica, trovarono nella Spagna dell'epoca una naturale cassa di risonanza – e questo è certamente uno dei motivi della sopravvivenza di don Carlo nella storia letteraria – ma furono anche soggette a una rielaborazione originale che progressivamente le allontanò dalla tradizione leggendaria europea.

In un certo senso Figueroa rappresenta il culmine nella prima fase

dell'elaborazione del tema: il principe non muore perché Filippo, convintosi della sua bontà d'animo, lo perdona. Questo scioglimento non aveva precedenti tra le trattazioni 'antispagnole' delle vicende familiari di Filippo, e dava già chiari segni del progressivo esaurirsi delle potenzialità del *drama histórico*.

L'opera successiva a questa, *Felipe el Prudente* di Calvo Asensio, mostra un chiaro stacco, e non solo cronologico, da quei tre drammi storici. È logico supporre che i profondi cambiamenti intervenuti negli orientamenti teatrali abbiano influito in modo determinante su questa *pieza* del 1853: il genere tipico della seconda metà dell'800 era, infatti, la *alta comedia* anche se, va ricordato, il dramma storico continuò a essere coltivato fino agli ultimi decenni del secolo. I mutati orizzonti letterari non bastano comunque a spiegare la scelta di Calvo Asensio di mettere in scena un dramma in cui, per la prima volta in quest'epoca, Filippo non viene descritto in abiti tirannici. A ciò contribuirono infatti in maniera determinante la tendenza a un certo disimpegno politico, ma anche i nuovi orientamenti della storiografia, disciplina che gradualmente diventò oggetto di studi sempre più rigorosi. I testi di storia pubblicati in questo periodo si propongono, infatti, di valutare in modo più documentato l'atteggiamento di Filippo II, che inizia così a essere scagionato da molte delle accuse che gli venivano mosse.

Un passo definitivo in questo senso compie Núñez de Arce che, affidandosi alle indicazioni di Gachard, rappresenta la tragedia in termini nuovi ridando agli episodi una luce storicamente più credibile. In *El haz de leña* molti critici hanno voluto vedere l'estinzione della *leyenda negra* relativa a don Carlo; ed effettivamente a quest'autore spetta il merito di essersi liberato dalle maglie della tradizione leggendaria, senza per questo aver tolto fascino alla raffigurazione del protagonista, morto tragicamente, ma per cause naturali. Il ridimensionamento della figura di don Carlo e il conseguente recupero dell'immagine di Filippo II, abilmente condotti da Núñez de Arce, vanno strettamente collegati al progresso avvenuto nel campo della documentazione storica.

La *leyenda negra*, la quale, sulla spinta di tensioni politiche e ideologiche, aveva espresso una certa interpretazione della storia di Spagna, nel momento in cui la storiografia poté fondarsi seriamente su un'ampia documentazione, ma soprattutto quando non venne più sentita l'esigenza di condannare il passato nazionale e di denigrare Filippo II, perse vitalità. Per altro verso, sia la storia ricostruita da Gachard e da molti altri studiosi, sia la storia letterariamente interpretata da Núñez de Arce indicano anche

un riavvicinamento da parte spagnola alla propria tradizione secentesca favorevole al re. Come abbiamo visto, ai tempi della vicenda si erano costituite due linee di riferimento: quella basata sui documenti storici spagnoli e italiani e sulla corrispondenza degli ambasciatori, e quella avallata dai contributi europei. Dai due filoni erano scaturiti atteggiamenti letterari diversi: quello spagnolo (delle opere di Enciso, Vélez de Guevera e Montalbán) e quello europeo, analizzato nella presente ricerca. La Spagna ottocentesca, che si rifà nel primo periodo a questo secondo orientamento, quando se ne distacca si riaccosta parzialmente alla rappresentazione delle vicende offerta dalla letteratura secentesca. Effettivamente le fonti storiche utilizzate da Núñez de Arce attraverso la mediazione degli storici a lui contemporanei sono quelle consultate da Enciso; senza che il poeta ottocentesco si ponga come unico obiettivo quello di riabilitare Filippo II, l'immagine che offre di don Carlo è certamente più simile a quella proposta da Enciso che non a quella degli scrittori del primo Ottocento.

L'analisi compiuta sembra implicare che la figura del principe, nel corso dei secoli, dimostra un'evoluzione verso interpretazioni sempre meno patetiche. L'esistenza di don Carlo fu segnata dalla volontà del padre, ma la finzione letteraria, assegnandogli il ruolo di vittima innocente della crudeltà di Filippo II, lo ingigantiva attribuendogli doti che verosimilmente non possedeva. Nel momento in cui, con la rivalutazione di Filippo II, si ridusse la possibilità di uno scontro antagonistico, don Carlo fu costretto a ritornare a quell'umile ruolo di principe malato, inadatto al governo e squilibrato, tramandatoci dalla storia secentesca. Questa evoluzione non impedisce che la vicenda di don Carlo continui a suscitare interesse: dalle recenti pubblicazioni storiche traspare ancora il desiderio di far maggior luce sulla sua personalità e sulla sua vita e altri stimoli hanno spinto letterati di questo secolo a occuparsi nuovamente di lui³.

³ José María Pemán, autore di opere teatrali ricche di richiami al nazionalismo, nel 1957 compose *Felipe II. Las soledades del Rey*. Fernández Alvarez, a seguito dei suoi approfonditi studi sulla casa d'Austria, nel 1970 ha pubblicato un dramma intitolato *Don Carlos. Un conflicto generacional del siglo XVI*. Carlos Muñiz, nel 1970, scrisse l'esperpentica *Tragicomedia del serenísimo príncipe don Carlos*. Questa *pieza* teatrale fu censurata dal regime franchista e solo nel 1980 fu possibile rappresentarla. Per l'analisi di queste opere, cfr. E. Liverani, « Don Carlos en el teatro del siglo XX », *Quaderni di letterature iberiche e iberoamericane*, n. 16/17, 1992, pp. 17-40.

BIBLIOGRAFIA

OPERE STORICHE.

AA.VV.

Epistolario español. Colección de cartas de españoles ilustres antiguos y modernos por don Eugenio de Ochoa, in B. A. E., Madrid, Atlas, 1945.

AA.VV.

Estudios sobre Felipe II, Madrid, Establecimiento Tipográfico de R. Fé, 1887.

AA.VV.

Introducción a la cultura hispanica, a cura di P. Russel, Barcelona, Editorial Crítica Grupo Editorial Grijalbo, 1982.

AA.VV.

Problems in European Civilization: the Character of Philip II, Boston, D. C. Heath Company, 1963. A cura di J. Rule e J. Telaske.

AA.VV.

The Black Legend (Anti Spanish Attitudes in the Old World and the New), New York, A. Knopf, 1971. A cura di C. Gibson.

Alberi, E.

Relazione degli ambasciatori veneti al Senato, Firenze, Tipografia all'insegna di Clio, 1839-1855.

Amezua y Mayo, G. de

Isabel de Valois, Reina de España, 1546-1568, Madrid 1949.

(Anonimo)

A treatise Paraenetical in AA.VV., *The Black Legend (Anti Spanish Attitudes in the Old World and the New)*, cit., pp. 48-54.

(Anonimo)

Raguaglio della prigionia del principe don Carlos d'Austria di Madrid á 26 di gennaio 1568, manoscritto n. 10861 della Biblioteca Nacional di Madrid.

(Anonimo)

Relación de le enfermedad y fallecimiento del príncipe nuestro Señor, in Pidal y Salva, *Colecciones de documentos inéditos para la historia de España*, cit., pp. 395-397.

(Anonimo)

Relación de un italiano familiar de Ruy Gómez, in Lafuente, *Historia general de España desde los tiempos primitivos hasta la muerte de Ferdinando VII*, cit., pp. 313-315.

(Anonimo)

Relación de un ujer de la cámara del príncipe, in Llorente, *Historia crítica de la Inquisición de España*, cit., pp. 195-213.

(Anonimo)

Relazione tragica sì ma Veridica di Don Carlos, Prencipe delle Spagne, sagrificato da Filippo II, suo Padre, all'odio inestinguibile dell'Inquisizione, Colonia, Appresso Friderico Barbo, 1680.

(Anonimo)

Vida del príncipe don Carlos, hijo de Felipe II con algunos otros particulares, manoscritto n. 10817¹⁰ della Biblioteca Nacional di Madrid.

Arnoldson, S.

La leyenda negra. Estudio de sus orígenes, Goteborg, Goteborg Universitets, 1960.

Ballesteros y Beretta, A.

Figuras imperiales, Madrid, Espasa Calpe, 1961.

Ballesteros y Beretta, A.

Historia de España y su influencia en la historia universal, Barcelona, P. Salvat, 1919.

Bermudez de Castro, S.

Antonio Pérez, secretario de Estado del Rey Felipe II, Madrid, Establecimiento Tipográfico, 1841.

Blanco Wjote, J. M.

Prince Carlos of Spain and his Father Philip II, « New Monthly Magazine », V, 1822, pp. 231-36 e 352-59.

Boglietti, G.

Don Carlos e la sua prigionia secondo recenti pubblicazioni, « Nuova Antologia di Scienze, Lettere e Arti », 1892, vol. 123, pp. 51-93.

Boom, G. de

Don Carlos. L'heritier de Jeanne la Folle, Bruxelles, Office du Publicité, 1955.

- Bratli, C.
Philippe II, Roi de Espagne, Paris, Librairie Ancienne H. Champion, 1912.
- Braudel, F.
Civiltà e imperi del mediterraneo nell'età di Filippo II, Torino, G. Einaudi Editore, 1986 (1ª ed. 1949).
- Cabrera de Cordoba, L.
Felipe II Rey de España, Madrid 1619.
- Cappelletti, L.
Storia e leggenda, Torino, Fratelli Bocca, 1905. In particolare "Don Carlos", pp. 167-210.
- Castro y Rossi, A. de
Historia de los protestantes españoles y de su persecución por Felipe II, Cádiz, Revista Médica, 1851.
- Chabod, F.
Carlo V e il suo impero, Torino, G. Einaudi Editore, 1985.
- Dumesnil, A. L.
Histoire de Philippe II, Roi d'Espagne, Paris, Boucher, 1824.
- Du Mont, J.
Corps Diplomatique du droit des gens, Amsterdam 1726.
- Elliot, J. H.
La Spagna Imperiale, Bologna, Il Mulino, 1982.
- Elliot, J. H.
Monarquía y Imperio (1474-1700) in AA.VV, *Introducción a la cultura hispánica*, cit., pp. 131-174.
- Ferdinandy, M. de
Felipe II - Esplendor y ocaso del poderío español, Barcelona, Edhasa, 1988.
- Fernandez Alvarez, M.
Economía, sociedad y corona, Madrid, Ediciones Cultura Hispánica, 1963.
- Fernandez Alvarez, M.
La sociedad española en el siglo de Oro, Madrid, Editora Nacional, 1984.
- Fernandez Alvarez, M.
Política mundial de Carlos V y Felipe II, Madrid, C. S. I. C. Escuela de Historia Moderna, 1966.
- Fernandez Duro, C.
Estudios históricos del reinado de Felipe II, Madrid, Imprenta y Fundación de M. Tello, 1890.
- Fernandez Montaña, J.
De como Felipe II no mandó matar a Escobedo, Madrid 1910.

- Fernandez Montaña, J.
Nueva luz y juicio verdadero sobre Felipe II, Madrid 1882.
- Fernandez Montaña, J.
S. M. el Rey Felipe II y S. A. el príncipe don Carlos, Madrid 1927.
- Forneron, H.
Historia de Felipe II, Barcelona, Montaner y Simon Editores, 1884.
- Foronda y Gomez, M.
Estudios del reinado de Felipe II, Madrid, Editorial Escalicer, 1954.
- Gachard, L. P.
Don Carlos y Felipe II, San Lorenzo de El Escorial, Swan, 1984 (1ª ed. 1868). Introduzione e traduzione di A. Escarpizo.
- Garcia Carcel, R.
Los fantásticos relatos acerca de nuestra patria: la leyenda negra, « Historia social », invierno 1989, n. 3, pp. 1-15.
- Garcia Gonzalez, M.
Observaciones impugnando las indicaciones de una comisión de la Academia de la Historia que juzga de escasa importancia el folleto o relación de la prisión y muerte del príncipe don Carlos hijo de D. Felipe II, Valladolid, Imprenta de D. Juan de la Cuesta, 1871.
- Giardini, C.
Il tragico destino di Don Carlos (1545-1568), Verona, Officine Grafiche Mondadori, 1933.
- Ibañez de Santa Cruz, I.
Discurso crítico contra el gobierno del S. Rey don Phelipe II y en favor del rey su hijo el S. Phelipe III que reinaba, manuscrito n. 10635 della Biblioteca Nacional di Madrid.
- Juderias, J. de
La leyenda negra (estudio acerca del concepto de España en el extranjero), Barcelona, Editorial Araluce, 1943 (1ª ed. 1914).
- Kamen, H.
La Inquisición española, Barcelona, Grijalbo, 1967
- Lafuente, M.
Historia general de España, desde los tiempos primitivos hasta la muerte de Ferdinando VII, Barcelona, Montaner y Simón Editores, 1888.
- Leti, G.
Vita del Catolico Re Filippo II Monarca delle Spagne, Coligni, Per G. A. Choüet, 1679.
- Llorente, J. A.
Historia crítica de la Inquisición de España, Madrid, Imprenta del Censor, 1822.

- Llorente, J. A.
Storia critica dell'Inquisizione di Spagna, dalla sua origine fino alla sua abolizione, Parigi e Lugano, 1848 (versione italiana riveduta).
- Lopez de Hoyos, J.
Relación de la muerte y honras fúnebres del S. S. Príncipe don Carlos, hijo de la Mag. del Catholico Rey D. Philippe el señudo nuestro Señor, Madrid, en casa de P. Cosin impressor de libros, 1568.
- Manrique, C.
El príncipe don Carlos conforme a los documentos de Simancas, Madrid, Imprenta a cargo de D. Valero, 1867.
- Marañón, G.
Antonio Pérez (el hombre, el drama, la época), Madrid, Espasa Calpe, 1948 (2ª ed.).
- Molina Martinez, M.
La leyenda negra, Madrid, Nerea, 1991
- Maura y Gamazo, G.
El hermano mayor. El príncipe Don Carlos, « Boletín de la Real Academia de la Historia », Madrid, enero-marzo 1944, T. CXIV, pp. 33-67.
- Maurenbrecher, G.
El príncipe Don Carlos, in AA.VV., *Estudios sobre Felipe II*, cit., pp. 196-230 (traduzione spagnola di R. de Hinojosa).
- Mignet, F.
Antonio Pérez y Felipe II, Madrid, Ediciones del Museo Universal, 1983 (1ª ed. 1844).
- Motley, J. L.
The incarnation of Evil, in AA.VV., *Problems in European Civilization: the Character of Philip II*, cit., pp. 13-21.
- N. S.
Relación histórica de la prisión y muerte del príncipe don Carlos, hijo del Rey felipe II y nieto de Carlos V, « Revista de Madrid », 1841, Tercera serie, T. I, pp. 286-292.
- Orange, G.
Apologia, in Du Mont J., *Corps Diplomatique du droit des gens*, cit., pp. 384-406.
- Ottolino, V.
Cattività, agonia e morte di Don Carlos di Spagna, « Politecnico », 1861, vol. X, pp. 320-338.
- Parker, G.
Un solo Re, un solo Impero. Filippo II di Spagna, Bologna, Il Mulino, 1985.

- Perez, A.
Cartas, in AA.VV., *Epistolario español...*, cit.
- Perez, A.
Relaciones y cartas, Madrid, Turner, 1986 (introduzione e edizione a cura di A. Alvar Ezquerro).
- Peset, M. y J.
Religión y buamanismo, artes y ciencias. Leyenda negra y guerra ideológica, « Historia 16 », junio 1981, año VI, extra XVIII, pp. 81-98.
- Pfandl, L.
Felipe II: bosquejo de una vida y de una época, Madrid, Cultura Española, 1942.
- Pfandl, L.
Juana la Loca, Madrid, Espasa Calpe, 1984 (1ª ed. 1937).
- Pidal y Salva, M. de
Colección de documentos inéditos para la historia de España, Madrid, Imprenta de la viuda de Calero, 1855.
- Pietri, F.
La España del siglo de Oro, Madrid, Ediciones Guadarrama, 1960.
- Prescott, W.
Historia del reinado de Felipe II Rey de España, Madrid, Establecimiento Tipográfico de Mellado, 1856 (traduzione spagnola di Cayetano Rosell).
- Sanchez Alonso, B.
Fuentes de la historia española e hispanoamericana, Madrid, Imprenta Clásica Española, 1927.
- San Miguel, E.
Historia de Felipe II, Rey de España, Madrid, Imprenta y librería de D. Ignacio Boix, 1844.
- Tomas, M.
Felipe II Rey de España y monarca del universo, Madrid, Biblioteca Nueva Almagro, 1942 (3ª ed.).
- Tormo y Monzo, E.
La tragedia del príncipe don Carlos y la trágica grandeza de Felipe II, « Boletín de la Real Academia de la Historia », Madrid, abril-junio 1943, T. CXII, pp. 161-203.
- Valori, F.
I condottieri della fede, Torino, Società Editrice Internazionale, 1951.
- Walsh, W. T.
Felipe II, Madrid, Espasa Calpe, 1949 (3ª ed.).

- Watson, R.
Historia del reinado de Felipe II Rey de España, Madrid, Imprenta que fue de Fuentenebro, 1822 (traduzione spagnola di Z. R.).
- Wedgwood, C. V.
William the Silent. William of Nassau Prince of Orange 1533-1584, Oxford, University Press, 1960 (1ª ed. 1944).
- OPERE LETTERARIE.
- AA.VV.
Colección de comedias representadas con éxitos en los Teatros de la Corte, Madrid, Imprenta de V. de Lalama, 1851.
- AA.VV.
Obras dramáticas, Madrid, Biblioteca Perojo, s. d.
- Alfieri, V.
Filippo, in *Tragedie* (a cura di C. Jannaco), Asti, Casa d'Alfieri, 1952, vol I.
- (Anónimo)
Historia del príncipe don Carlos, hijo primogénito del Rey de España Phelipe II, y de doña María de Portugal, Paris, H. Fournier, 1825.
- Calvo Asensio, P.
Felipe el Prudente, drama en cinco actos, Madrid, Imprenta a cargo de C. González, 1853.
- Castellanos de Losada, B.
Don Carlos de Austria, ensayo dramático en tres cuadros y en variedad de metros, Madrid, Imprenta de D. J. Repullés, junio de 1844.
- Castellanos de Losada, B.
Don Carlos de Austria, ensayo dramático en tres actos y en variedad de metros, Manuscrito n. 20092²⁴ della Biblioteca Nacional di Madrid.
- Castellanos de Losada, B.
La pastora del Manzanares, zarzuela en dos actos, Madrid, Imprenta Calle del Barco, 1842.
- Conde de Fabraquer,
El príncipe de Asturias don Carlos, in *Causas célebres históricas españolas*, Madrid, Establecimiento Tipográfico de P. Mellado, 1858.
- Díaz, J. M.
Felipe II drama histórico-original en cinco actos, Madrid, Imprenta de D. M. de Burgos, 1837.
- Duque de Rivas, A. de Saavedra
Obras, « B. A. E. », Madrid, Atlas, 1957.

- Fernandez Alvarez, M.
Don Carlos (Un conflicto generacional del siglo XVI), Salamanca, Gráficas Europa, 1970.
- Figueroa, J. L.
Isabel de la Paz, drama en cinco actos y en verso, Sevilla, Imprenta de D. M. Caro, 1839.
- Güell y Rente, J.
Don Carlos, drama en cinco actos, Barcelona, Librería Española, s. d.
- Muñiz, C.
Tragicomedia del serenísimo príncipe Don Carlos, Madrid, Preyson, 1984.
- Nuñez de Arce, G.
El haz de leña, drama en cinco actos y en verso, in AA.VV., *Obras dramáticas*, cit., pp. 391-523.
- Olavarria, E.
Don Carlos de Austria, in AA.VV., *Colección de comedias...*, cit., pp. 1-21.
- Otway, T.
Don Carlos, Prince of Spain, « Four Plays of Thomas Otway », London, T. Fischer Unwin, s. d., pp. 1-84.
- Quintana, J. M.
Poesías, Madrid, Espasa Calpe, 1958.
- Ramirez y Las Casas-Deza, L.
Noticia histórica del príncipe don Carlos, hijo primogénito del Rey de España Felipe II y de doña María de Portugal, Córdoba, Imprenta de Santaló Canalejas, 1836.
- Saint-Real, V. Abbé de
Dom Carlos, nouvelle historique, « Oeuvres choisies », Londra, 1783, pp. 1-130 e Geneve, Librairie Droz, 1977 (introduzione di A. Mansau).
- Schiller, F.
Dom Carlos, Infant von Spanien Ein dramatisches Gedicht, Goldmann, München, 1984.

STUDI CRITICI CITATI.

AA.VV.

Archivo Biográfico de España, Portugal e Iberoamérica, a cura di V. Herrero Mediavilla e R. Aguayo Nayle, 1105 microfichas, 1986-1988.

- AA.VV.
Asamblea Constituyente de 1854. Biografías de todos los Diputados y Hombres célebres, in AA.VV., *Archivo Biográfico...*, cit., microfichas n. 157-203.
- AA.VV.
Atti del II congresso internazionale di Studi Verdiani, Parma, Istituto di Studi Verdiani, 1971.
- AA.VV.
Autores dramáticos contemporáneos y joyas del teatro español del siglo XIX, Madrid, Imprenta de Fortanet, 1881.
- AA.VV.
Historia de la literatura española Siglos XVIII/XIX (a cura di J. M. Díez Borque), Madrid, Taurus, 1980.
- AA.VV.
Historia del teatro en España (a cura di J. M. Díez Borque), Madrid, Taurus, 1988, T. II.
- AA.VV.
The Norton Anthology of English Literature, New York, Norton & Company, 1979⁴.
- AA.VV.
Romanticismo 1. Atti del II Congresso sul Romanticismo spagnolo e ispano-americano, Genova, La Quercia Edizioni, 1982.
- Alborg, J. L.
Historia de la literatura española, El Romanticismo, Madrid, Gredos, 1980.
- Allason, B.
Tre drammi della libertà, s. l., Francesco de Silva, 1949.
- Alonso, M. R.
El tema de Don Carlos en la literatura. Sus orígenes y desarrollo, in AA.VV., *Atti del II congresso internazionale di Studi Verdiani*, cit., pp. 16-58.
- Alonso Cortes, N.
Calvo Asensio, « Miscelanea Vallisoletana », Valladolid, Talleres Tipográficos Cuesta, 1921, Tercera Serie, pp. 47-54.
- (Anonimo)
Literatura dramática, « Revista Literaria de "El Español" », 1946, Tomo I, pp. 14-16.
- Beard, H. R.
Don Carlos on the London Stage: 1676 to 1969, in AA.VV., *Atti del II congresso internazionale di Studi Verdiani*, cit., pp. 59-69.
- Binni, W.
Settecento maggiore, Milano, A. Garzanti, 1978.

- Blanco Garcia, F.
La literatura española en el siglo XIX, Madrid, Sáenz de Jubera Hermanos Editores, 1899.
- Borao, G.
El Romanticismo, « Revista Española de ambos mundos », 1854, tomo II, pp. 800-842.
- Calcagno, F.
Diccionario Biográfico Cubano, in AA.VV., *Archivo Biográfico...*, cit.
- Caldera, E.
Il dramma romantico in Spagna, Pisa, Università di Pisa, 1974.
- Caldera, E. e A. Calderone
El teatro en el siglo XIX (1808-1844), in AA.VV., *Historia del teatro en España*, cit., pp. 377-615.
- Calle Iturrino, E.
La leyenda negra no se ha extinguido, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1976.
- Casalduero, J.
El teatro en el siglo XIX, in AA.VV., *Historia de la literatura española*, cit., pp. 487-521.
- Cattaneo, M.
Gli esordi del Romanticismo in Ispagna e « El Europeo », in *Tre studi sulla cultura spagnola*, Milano Varese, Cisalpino, 1967.
- Cattaneo, M.
J. M. Quintana e R. del Valle Inclán, Milano Varese, Cisalpino, Milano 1971.
- Cejador y Frauca, J.
Historia de la Lengua y Literatura Castellana, Madrid, Tipografía de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1918.
- Cisotti, V.
Schiller e il melodramma di Verdi, Firenze, La Nuova Editrice, 1975.
- Coello y Quesada, D.
Consideraciones generales sobre el teatro y el influjo en el ejercido por el Romanticismo, « Semanario Pintoresco Español », 1840, II serie, Tomo I, pp. 198-200.
- Cortés, J. D.
Diccionario Biográfico Americano, in AA.VV., *Archivo Biográfico...*, cit.
- Daiches, D.
Storia della letteratura inglese, 1970, Milano, A. Garzanti, 1982.

- D'Amico, M.
Dieci secoli di teatro inglese, 1981, Milano, A. Mondadori Editore, 1987.
- Del Rio, A.
Historia de la Literatura Española, Barcelona, Bruguera, 1985.
- Diaz-Plaja, G.
Historia general de las literaturas hispánicas, Barcelona, Barna, 1957.
- Diez-Echarri E. e J. M. Roca Francesa
Historia de la literatura española e hispanoamericana, Madrid, Aguilar, 1982
(1ª ed. 1960).
- Dulong, G.
L'Abbé de Saint-Réal, Paris 1921.
- Escobar, J.
Anti-romanticismo en García Gutiérrez, in AA.VV., *Romanticismo 1. Atti...*,
cit., pp. 83-94.
- Ferrer Del Rio, A.
Galería de la literatura española, Madrid, Establecimiento Tipográfico de P.
Mellado, 1846.
- Frenzel, E.
Diccionario de argumentos de la literatura universal, Madrid, Gredos, 1976.
- Fubini, M.
Vittorio Alfieri (Il pensiero - La tragedia), Firenze, Sansoni, 1953.
- García, L.
*La denominación de los géneros teatrales en España durante el siglo XIX y el
primer tercio del XX*, « Segismundo, Revista Hispánica de Teatro », 1967,
n. 5 e 6, pp. 1-9.
- Gomez de Baquero, E.
Núñez de Arce, « La España Moderna », julio 1903, año 15, n. 175, pp. 152-
162.
- Gonzalo Moron, F.
*De los estudios históricos en España. Juicio crítico de los estudios históricos
sobre Antonio Pérez por don Salvador Bermudez de Castro y de la historia de
la civilización de España por don Eugenio Tapia*, « Revista de España y del
Estrangero », 1842, tomo I, pp. 213-221.
- Hartzenbush, E.
Bibliografía de Hartzenbush, Madrid, Sucesores de Rivadeneyra, 1900.
- Hidalgo, D.
Diccionario general de bibliografía española, Madrid, Imprenta de Moreno y
Rojas, 1879.
- Hurtado, J. y A. Gonzalez y Palencia
Historia de la literatura española, Madrid, Saeta, 1940.

Juretschke, H.

La presencia del ideario romántico alemán en la estructura y evolución teórica del romanticismo español, in AA.VV., *Romanticismo 1. Atti...*, cit., pp. 11-24.

Kühner, H.

Don Carlos: storia-idea-scena, in AA.VV., *Atti del II congresso internazionale di Studi Verdiani*, cit., pp. 70-75.

Landeyra, M.

Carlos de Austria príncipe de Asturias, «*Semanario Pintoresco español*», 1836, tomo I, pp. 89-91.

Le Gentil, G.

Les revues letéraires de l'Espagne (pendant la premiere moitié du XIX siecle), Paris, Librairie Hachette, 1909.

Levi, E.

Gli antecedenti del Filippo dell'Alfieri, «*Rassegna bibliografica della letteratura italiana*», 1913, n. XII, pp. 347-357.

Levi, E.

Il principe Don Carlos nella leggenda e nella poesia, Roma, Edizioni Treves, 1914.

Lieder, F.

The Don Carlos theme, Cambridge, Harvard University Press, 1930.

Liverani, E.

«*Don Carlos en el teatro del siglo XX*», *Quaderni di letterature iberiche e iberoamericane*, n. 16/17, 1992, pp. 17-40.

Lopez-Calo, J.

Il conflitto tra Chiesa e Stato nel Don Carlos/Don Carlo, in AA.VV., *Atti del II congresso internazionale di Studi Verdiani*, cit., pp. 80-89.

Masiello, V.

L'ideologia tragica di Vittorio Alfieri, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1964.

Mazzini, G.

Del dramma storico, Imola, Edizione Nazionale, 1906.

Menarini, P.

El teatro Romántico español (1830-1850). Autores, obras, bibliografía, Bologna, Atesa Editrice, 1982.

Menendez y Pelayo, M.

Don Gaspar Núñez de Arce, in AA.VV., *Autores dramáticos contemporáneos...*, cit.

Menendez y Pelayo, M.

Estudios y discursos de crítica histórica y literaria, Santander, Aldus Sa. de Artes Gráficas, 1942.

- Mesoneros Romanos, R.
Los autores dramáticos de 1836 a 1843, « La Ilustración española y americana », 1881, 2ª serie, pp. 151-155.
- Navas Ruiz, R.
El Romanticismo español, Madrid, Cátedra, 1982.
- Obertello, A.
Introduzione a T. Otway, Don Carlos, Principe di Spagna, in *Teatro inglese*, Milano, Nuova Accademia Editrice, 1961 (traduzione italiana di C. Foligno).
- Ossorio y Bernard, M.
Ensayo de un catálogo de periodistas españoles, in AA.VV., *Archivo Biográfico...*, cit.
- Ovilo y Otero, M.
Manual de Biografía y de Bibliografía de los Escritores Españoles, in AA.VV., *Archivo Biográfico...*, cit.
- Oyuela, C.
El haz de leña, « Estudios y artículos literarios », Buenos Aires, Imprenta de E. Coni, 1889, pp. 131-145.
- Palau y de Huguet, M.
La falsa historia, Barcelona, Imprenta Peninsular, 1878.
- Peers, E. A.
Historia del movimiento romántico español, Madrid, Gredos, 1954.
- Peers, E. A.
The term « Romanticism » in Spain, « Revue Hispanique », 1933, tomo LXXXI, pp. 411-418.
- Rodriguez, A. e H. Delgado-Marrero
Notas sobre el verdugo en la literatura española del XIX, « Boletín de la Biblioteca de Menéndez y Pelayo », enero-diciembre 1974, año L, n. 1, pp. 355-365.
- Rodriguez, E. J.
Poesía con historia: El panteón del Escorial, « Historia 16 », marzo 1981, año VI, n. 59, pp. 100-107.
- Romero Mendoza, P.
Siete ensayos sobre el Romanticismo Español, Cáceres, Diputación Provincial, 1960.
- Rubio Jimenez, J.
El teatro en el siglo XIX, Madrid, Playor, 1983.
- Rubio Jimenez, J.
El teatro en el siglo XIX (1845-1900), in AA.VV., *Historia del teatro en España*, cit., pp. 625-762.

- Ruiz Ramon, F.
Historia del Teatro Español (desde sus orígenes hasta 1900), Madrid, Cátedra, 1983.
- Sainz de Robles, F. C.
El Teatro español - Historia y Antología, Madrid, Aguilar, 1943.
- Sebold, R. P.
Sobre el nombre español del dolor romántico, « Insula », noviembre 1968, año XXIII, n. 264.
- Tapia, J. R.
The Spanish Romantic Theater, Washington, University Press of America, 1980.
- Valbuena Prat, A.
Historia de la literatura española, Barcelona, Editorial G. Gili, 1955.
- Vicens Vives, J.
El Romanticismo en la historia, « Hispania », 1950, n. X, pp. 745-765.
- Zavala, I.
Características generales del siglo XIX (Burguesía y literatura), in AA.VV., *Historia de la literatura española*, cit., pp. 291-345.

Finito di stampare nel mese di aprile 1995
da La Grafica & Stampa editrice s.r.l., Vicenza