

TEATRO ALLA SCALA



DON CARLO

Giuseppe Verdi

Stagione d'Opera 23/24

Calendario

PRIMA RAPPRESENTAZIONE

Giovedì 7 dicembre 2023, ore 18

LA SCALA UNDER30

Domenica 3 dicembre 2023, ore 18
Anteprima dedicata ai Giovani

REPLICHE DICEMBRE 2023

Domenica 10, ore 14.30
Abbonamento Prime Opera

Mercoledì 13, ore 19
Turno A

Sabato 16, ore 19
Turno B

Martedì 19, ore 19
Turno C

Venerdì 22, ore 19
Turno D

Sabato 30, ore 19
Fuori abbonamento

REPLICHE GENNAIO 2024

Martedì 2, ore 19
Fuori abbonamento

Un'ora prima dell'inizio di ogni recita, presso il Ridotto dei Palchi "A. Toscanini", si terrà una conferenza introduttiva all'opera tenuta da Liana Püschel.

Sommario

- 7 La genesi dell'opera
Claudio Toscani
- 10 Il libretto in sintesi
Alberto Bentoglio
- 12 La musica
Giorgio Pagannone
- 17 Giuseppe Verdi
Raffaele Mellace
- 23 In video
Laura Cosso

TEATRO ALLA SCALA



Fondazione di diritto privato

ALBO DEI FONDATORI

FONDATORI DI DIRITTO



Stato Italiano



Regione
Lombardia

Milano



Comune
di Milano

FONDATORI PUBBLICI PERMANENTI



Città
metropolitana
di Milano



CAMERA DI
COMMERCIO
MILANO
MONZA BRIANZA
LODI

FONDATORI PERMANENTI



Fondazione
CARIPLO



eni



FININVEST



GENERALI



enel



FONDAZIONE
BANCA DEL MONTE
DI LOMBARDIA



MAPEI



BANCO BPM



Telefonica



TODS



Allianz



ESSELUNGA



EDISON 1883
140 ANNI

FONDATORI SOSTENITORI



INTESA SANPAOLO



a2a
LIFE COMPANY



EssilorLuxottica



GIORGIO ARMANI



SEA
Milan
Airports

FONDATORI EMERITI



MILANO ALLA SCALA
Ente Filantropico



ASSOLOMBARDA

TEATRO ALLA SCALA



Fondazione di diritto privato

CONSIGLIO DI AMMINISTRAZIONE

PRESIDENTE

Giuseppe Sala
Sindaco di Milano

CONSIGLIERI

Giovanni Bazoli
Maite Carpio Bulgari
Giacomo Campora
Nazzareno Carusi
Claudio Descalzi
Alberto Meomartini
Dominique Meyer
Francesco Micheli
Aldo Poli

COLLEGIO DEI REVISORI DEI CONTI

PRESIDENTE

Tammaro Maiello

MEMBRI EFFETTIVI

Pasqualino Castaldi
Fabio Giuliani

SOVRINTENDENTE E DIRETTORE ARTISTICO

Dominique Meyer

DIRETTORE MUSICALE

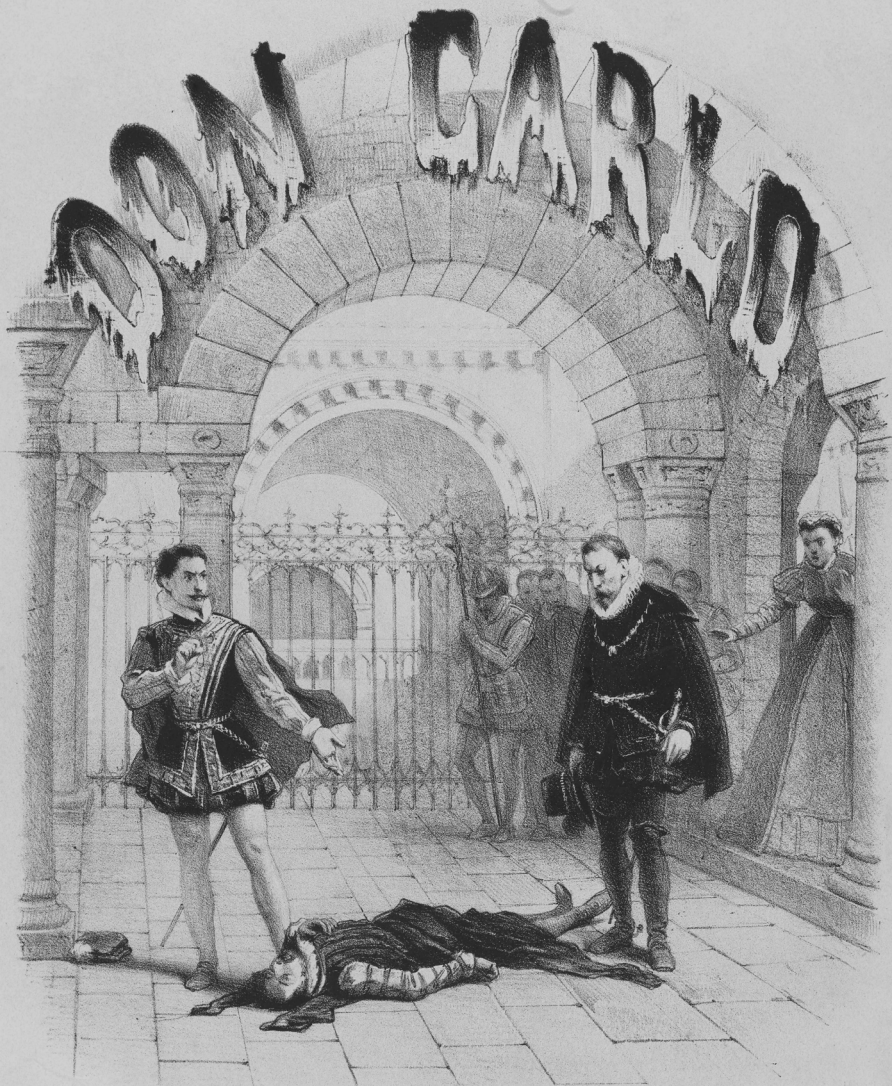
Riccardo Chailly

DIRETTORE DEL CORPO DI BALLO

Manuel Legris

DIRETTORE DEL CORO

Alberto Malazzi



OPERA
DI
G. VERDI

MILANO - RICORDI

La genesi dell'opera

Decidendo di mettere in scena il poema drammatico *Don Carlos, Infant von Spanien* di Friedrich Schiller, Verdi tornava a un amore di lunga data: era infatti la quarta volta – dopo *Giovanna d'Arco, I masnadieri* e *Luisa Miller* – che si accostava a un lavoro del drammaturgo tedesco per metterlo in musica.

Nel dramma schilleriano, ambientato nella Spagna del XVI secolo, Verdi rintracciava una tesi di fondo di natura etica e ideologica, che condivideva profondamente e dalla quale si sentiva attratto: l'idea che l'assolutismo e la ragion di Stato, qui incarnati dal re di Spagna Filippo II, siano inconciliabili sia con le inclinazioni personali sia con l'aspirazione alla libertà dei popoli, di cui si fa portavoce Rodrigo, il marchese di Posa. Il contrasto politico, dal quale si sprigiona una grande forza drammatica, è dunque uno dei grandi temi di fondo dell'opera verdiana. Altrettanto intrigante doveva essere, per il compositore, il motivo dell'amore tra la regina e l'infante, impossibile per ragioni politiche e causa della loro personale tragedia. Verdi, infine, doveva sentirsi attratto da un altro motivo ancora, quello della nobile e disinteressata amicizia tra Carlo e Rodrigo, che si vena di motivazioni patriottiche nel momento in cui il secondo conquista il primo alla causa del popolo fiammingo. Verdi si mantenne sostanzialmente fedele allo spirito del denso dramma di Schiller e ne trasse, dopo averlo meditato a lungo, una delle sue partiture più monumentali.

Don Carlos, il cui libretto fu steso in lingua francese da François-Joseph Méry e Camille du Locle, fu preparato per l'Opéra di Parigi, dove

andò in scena l'11 marzo 1867. Del massimo teatro parigino Verdi aveva già avuto esperienza diretta: nel 1855, scrivendo e facendovi rappresentare *Les vêpres siciliennes*, si era familiarizzato con quel complesso sistema teatrale e con il *grand opéra* di ampie dimensioni. Verdi fece proprie certe caratteristiche di quel genere, prima fra tutte la propensione alla spettacolarità: dai suoi librettisti pretese, fra l'altro, la grandiosa scena di massa dell'autodafé, di cui non c'è traccia nel modello letterario schilleriano. Ma non accettò supinamente tutte le leggi imposte da quella particolare forma di teatro musicale: per incatenare l'attenzione degli spettatori Verdi fece affidamento, più che sugli aspetti esteriori, sul dramma interiore dei personaggi che agiscono sulla scena. Così facendo, il musicista italiano seguiva la propensione personale a un diverso linguaggio drammatico, che non sempre si conciliava con la grandiosità spettacolare dell'Opéra: al pubblico parigino Verdi impose quei meccanismi drammatici, concisi e pregnanti, e quella concezione del teatro che già in patria ne avevano decretato il travolgente successo. Dall'opera originale francese, in cinque atti, Verdi ricavò anni dopo una versione italiana dalla quale eliminò, oltre all'atto iniziale, i ballabili; con il titolo *Don Carlo*, la versione in quattro atti venne presentata alla Scala il 10 gennaio 1884 e rimase – lo è ancor oggi – la più frequentemente rappresentata.

L'opera verdiana fa agire sulla scena una vera galleria di anime inquiete. Al centro sta la figura di Filippo II, re di Spagna e padre di Don Carlo; il soliloquio introspettivo “Ella giammai m'amò”, sottolineato dalla dolente melodia

Don Carlo di Giuseppe Verdi. La copertina dello spartito per canto e pianoforte illustrata da Guido Gonin.

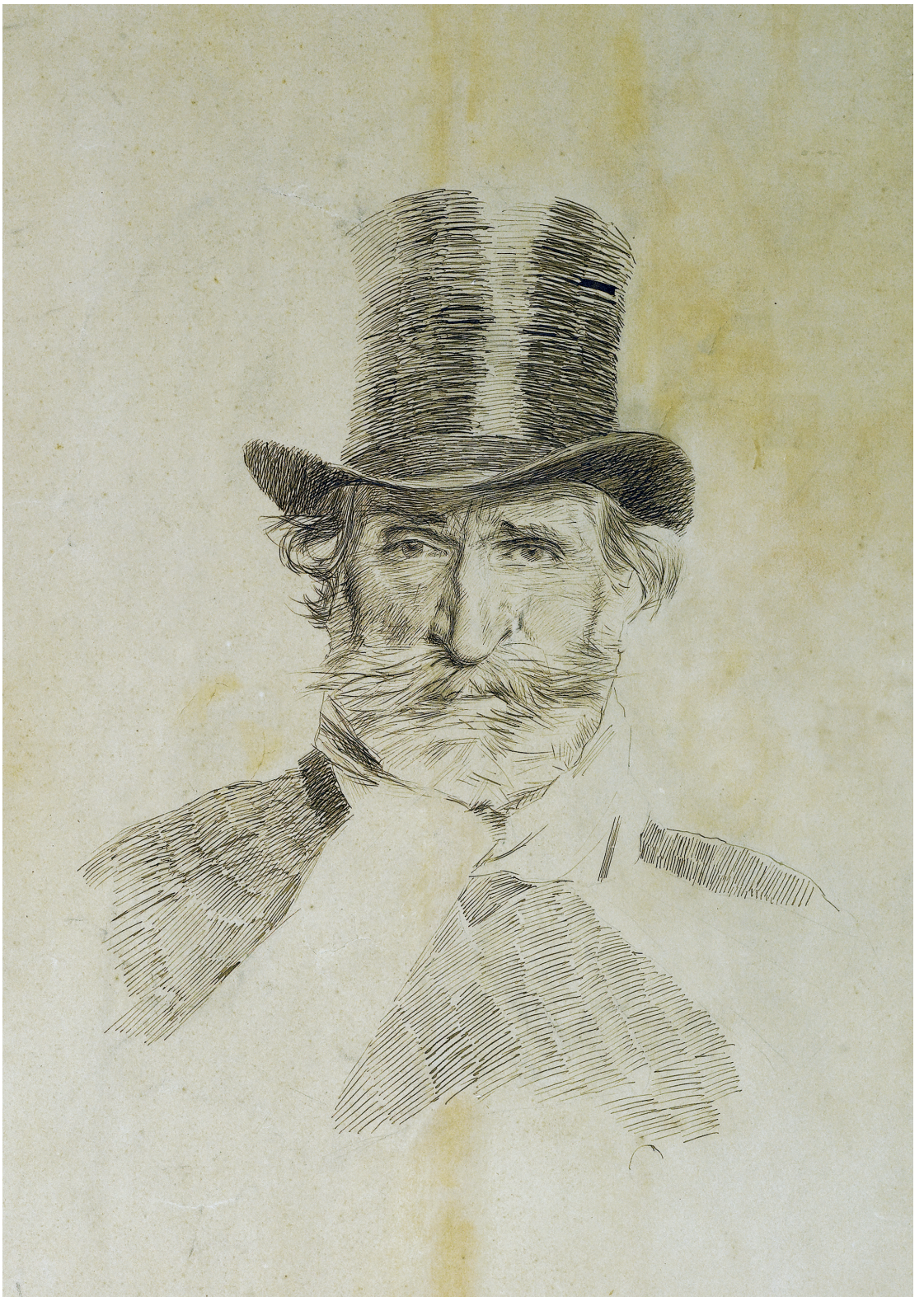
Litografia, Ricordi, Milano 1867

(Milano, Museo Teatrale alla Scala).

dei violoncelli, traduce l'impotenza del potere reale davanti all'animo umano e restituisce magistralmente tutta la complessità psicologica del personaggio. L'evoluzione della figura di Elisabetta conduce quest'ultima dalla grazia sorridente delle sue iniziali inflessioni melodiche verso un canto spezzato e teso che esprime la sofferenza, l'oppressione dolorosa di un destino che la condanna a un matrimonio senza amore; il momento chiave del personaggio è "Tu che le vanità", un monologo rassegnato ma sereno, dolcemente avviluppato negli arpeggi dei legni. Don Carlo, l'innamorato spinto dalla forza della passione e delle sue giovanili illusioni, mostra la sua evoluzione soprattutto negli intensi duetti con Elisabetta, nei quali passa dalla pienezza del sentimento amoroso alla disperazione e poi alla rassegnazione dell'addio. Non meno complesse, né meno sfaccettate, sono le figure della principessa d'Eboli e del marchese di Posa. Sullo sfondo l'atmosfera, opprimente e un po' morbosa, dell'Inquisizione, che nella sua severità contrasta singolarmente con la fragilità dei sentimenti umani. Numerose le scene dal grande impatto drammatico. Nella terribile scena del Grande inquisitore, in cui l'inquietante vecchio pretende dal re il sacrificio del marchese di Posa alla ragion di Stato, si assiste alla contrapposizione tra due forti volontà, nel quale si incarna l'eterno scontro tra il potere temporale e l'ecclesiastico. Trascinante il canto delle voci congiunte ed esaltate di Carlo e Rodrigo, che nel loro duetto celebrano, a ritmo di marcia, l'amicizia fraterna. Teso e grandioso il finale dell'Atto secondo, con le voci della folla accorsa all'autodafé, la

Claudio Toscani (1957) ha compiuto gli studi musicali e musicologici presso i conservatori di Parma e di Milano e presso la Hochschule für Musik und darstellende Kunst di Vienna, e ha conseguito il dottorato di ricerca in Musicologia presso l'Università di Bologna. Ha preso parte a numerosi convegni musicologici internazionali e ha pubblicato saggi sulla storia del teatro d'opera italiano del Settecento e dell'Ottocento. Ha curato, tra le altre, l'edizione critica dei *Capuleti e i Montecchi* di Bellini e della *Fille du régiment* di Donizetti; è membro dei comitati scientifici per l'edizione delle opere di Bellini, Pergolesi e Rossini. È direttore dell'Edizione nazionale delle opere di Giovanni Battista Pergolesi. Ha fondato e dirige il Centro Studi Pergolesi. È docente di Storia del melodramma e di Filologia musicale all'Università degli Studi di Milano.

marcia funebre minacciosa e cupa, la voce mistica che dal cielo promette ai defunti la pace celeste, il colpo di scena dell'arrivo dei deputati fiamminghi, venuti a perorare la loro causa davanti al re. È una grande scena che concentra il conflitto drammatico e sintetizza lo scontro tra le forze negative e positive del dramma. La musica di Verdi, con somma abilità introspettiva, dà espressione a ogni sfumatura psicologica, a ogni variazione di carattere. Anziché abbandonarsi al tradizionale florilegio melodico dell'opera italiana e incasellare la sua musica nei pezzi chiusi, Verdi impiega un linguaggio moderno, armonie cromatiche e instabili, effetti orchestrali ricchissimi e ricercati, e soprattutto forme fluide e flessibili. L'opera che scaturisce dalla sua fantasia creatrice non si lascia catalogare nelle anguste categorie di un genere, tanto meno in quelle del *grand opéra*. Forse meno unitaria di altre opere verdiane, in *Don Carlo* sono però ineguagliate la potenza dello scavo psicologico, la forza drammatica e l'efficacia rappresentativa.



Giovanni Boldini. *Giuseppe Verdi*. Disegno, 1880 circa
(Milano, Museo Teatrale alla Scala).

Il Libretto in sintesi

Alberto Bentoglio

Atto primo

Parte prima

Il chiostro del convento di San Giusto.

Un frate prega innanzi alla tomba di Carlo V, mentre Don Carlo, infante di Spagna, ricorda il primo incontro con l'amata Elisabetta di Valois, sua promessa sposa, ma ora moglie del padre Filippo II e regina di Spagna. All'apparire di Rodrigo, marchese di Posa – che, di ritorno dalle Fiandre, annuncia la sollevazione di quella regione vessata dalla corona spagnola –, Carlo ha un moto di gioia. Egli può confidare il proprio amore per Elisabetta all'amico che, pronto a soccorrerlo, gli ingiunge di dimenticare i propri affanni recandosi nelle Fiandre per placare le persecuzioni religiose. Al termine del colloquio Carlo e Rodrigo si giurano reciproca amicizia, mentre il re e la regina attraversano il chiostro per entrare nel convento.

Parte seconda

Un sito ridente alle porte del chiostro di San Giusto.

Le dame di corte attendono la regina, mentre la principessa d'Eboli intona una canzone, accompagnata dal paggio Tebaldo. Al suo arrivo, Elisabetta incontra il marchese di Posa, dalle cui mani riceve una lettera inviata dalla madre e "nascostamente" un biglietto in cui Carlo la prega di affidarsi a Rodrigo. Questi la invita a incontrare il figlio e a perorarne la causa presso il re. Eboli, a sua volta, crede di riconoscere nell'agitato stato d'animo di Carlo "che ella segretamente ama" una prova d'amore nei suoi confronti. Introdotto al cospetto della regina, il giovane chiede a Elisabetta di intercedere presso il re affinché gli conceda di partire per

le Fiandre. Ben presto, però, il dialogo si muta in una dichiarazione d'amore, interrotta da Elisabetta che ricorda a Carlo l'impossibilità di realizzare la loro unione. Il giovane si allontana disperato, mentre la regina "rimasta sola" implora l'aiuto divino. Sopraggiunge il re, che, trovata la consorte senza il seguito reale, bandisce la contessa d'Areemberg, rea di essersi allontanata dalla sovrana. La partenza della dama è salutata dalle dolci parole di Elisabetta. Filippo ingiunge al marchese di Posa di trattenersi con lui. Restati soli, Rodrigo narra al sovrano la triste condizione in cui versano le Fiandre e lo invita a concedere l'autonomia a quei territori. Il monarca non accoglie tale richiesta, ma – dopo avergli ricordato il terribile potere del Grande inquisitore – rivela al marchese le proprie pene: egli è conscio del sentimento che lega Carlo a Elisabetta e incarica Rodrigo di sorvegliare la giovane coppia. Il marchese accoglie con gioia la proposta del re che lo congeda, dopo averlo messo nuovamente in guardia contro il Grande inquisitore.

Atto secondo

Parte prima

I giardini della regina a Madrid.

Al ballo della regina, l'affaticata Elisabetta chiede a Eboli di prendere il suo posto, indossando il suo manto, i gioielli e la maschera. Eboli, travestita da regina, consegna a un paggio un biglietto galante per Carlo. Carlo, ingannato dal biglietto che lo invita a un appuntamento notturno, si prepara a un convegno amoroso con Elisabetta. Appare, invece – con il volto velato – la principessa d'Eboli, alla quale egli dichiara il proprio amore. Quando il giovane si accorge dell'equivoco, non riesce, tuttavia, a celare un moto di stupore. Eboli comprende, allora, il segreto rapporto che lega Carlo alla regina e "folle di gelosia" giura di vendicarsi. A nulla vale l'intervento di Rodrigo che cerca di giustificare l'amico e minaccia di morte Eboli per imporle il silenzio. Il marchese di Posa invita, quindi, Carlo a consegnargli i documenti provenienti dalle Fiandre, che tiene presso di sé.

Parte seconda

Una gran piazza innanzi Nostra Donna d'Atocha.

Il popolo canta la propria gioia, mentre i frati conducono al rogo i condannati dal Santo Uffizio. Dopo l'ingresso della corte, un gruppo di fiamminghi" guidati da Carlo "si getta ai piedi del sovrano, invocando giustizia per la propria patria. Filippo rifiuta di ascoltarli e dà ordine di allontanare i ribelli. Carlo, allora, dopo avere vanamente richiesto al padre il permesso di recarsi nelle Fiandre, sguainando la spada si schiera al fianco del popolo fiammingo. Il sovrano risponde all'affronto ordinando di disarmare

il figlio, che nessuno osa avvicinare. Solo l'intervento di Rodrigo evita lo scontro diretto: egli toglie la spada all'infante e la porge al re. Il corteo riprende il suo cammino per assistere al supplizio degli eretici, mentre una voce dal cielo invoca la pace eterna.

Atto terzo

Parte prima

Il gabinetto del re a Madrid.

Filippo medita sulle difficoltà della vita di un sovrano. Egli richiede una punizione per il figlio al Grande inquisitore che, a sua volta, propone la condanna di Rodrigo, colpevole della ribellione di Carlo. Ma il sovrano si oppone a tale risoluzione e "dopo un duro scontro" resta nuovamente solo. Giunge Elisabetta, che denuncia la scomparsa di uno scrigno – consegnato, a sua insaputa, dalla principessa d'Eboli al re – dove è custodito un ritratto di Carlo. Invano la regina proclama la propria onestà allo sposo che la accusa di adulterio. Sopraggiungono Eboli, lacerata dai rimorsi, e Rodrigo, che comprende di poter salvare Carlo solo sacrificando la propria vita. La principessa confessa le proprie colpe alla regina che le ordina di lasciare la corte. Eboli deplora gli effetti della sua bellezza e si ripromette di salvare Carlo dal pericolo che lo minaccia.

Parte seconda

La prigione di Don Carlo

Rodrigo annuncia a Carlo "rinchiuso dal padre in una prigione" che presto sarà libero: per scagionarlo da ogni colpa, egli si è fatto trovare in possesso dei documenti che l'infante gli aveva

affidato. Un colpo d'archibugio colpisce alle spalle Rodrigo, il quale, morendo, annuncia a Carlo il prossimo incontro con Elisabetta nel convento di San Giusto e gli raccomanda la causa fiamminga. Filippo, giunto nel carcere per liberare il figlio, viene da questi accusato dell'uccisione di Rodrigo. Carlo afferma inoltre che Rodrigo si è sacrificato per lui. Anche Filippo piange la morte di Rodrigo, rimpiangendone la fiera nobiltà d'animo, mentre gli astanti sono indignati per gli orrori del regno di Spagna. Il popolo, inneggiando all'infante, irrompe nella prigione. Solo l'improvvisa apparizione del Grande inquisitore riesce a domare la rabbia del popolo, che si inginocchia dinnanzi al sovrano.

Atto quarto

Il chiostro del convento di San Giusto.

Elisabetta evoca le gioie della fanciullezza e il suo amore per Carlo. Nuovamente insieme, i due amanti si scambiano l'ultimo addio: l'infante lascerà la Spagna e si recherà nelle Fiandre dove combatterà per la libertà. Ma il congedo è interrotto dall'irrompere di Filippo, del Grande inquisitore e delle guardie del Santo Uffizio. Quando Carlo sta per essere tratto in arresto, appare Carlo V che "fra il terrore dei presenti" afferra il nipote e lo trascina con sé.

La musica

Motivi

«Non un'opera di getto, ma un "mosaico", e sia pur bello quanto si voglia, ma sempre "mosaico"» (Verdi a Du Locle, 8 dicembre 1869). L'immagine del mosaico si adatta abbastanza bene a *Don Carlos*, come attesta peraltro la storia delle revisioni dell'opera, con ben cinque versioni accertate (Parigi 1866, Parigi 1867, Napoli 1872, Milano 1884, Modena 1886). La versione "breve" in quattro atti (Milano 1884) non elimina del tutto l'impressione di un insieme disparato, carente di coesione – o di una tinta unitaria, come nelle opere più riuscite del compositore di Busseto.

Tuttavia, il giudizio di Verdi appare fin troppo severo, per almeno due ragioni. *In primis*, si tratta di un *grand opéra*, con sei personaggi principali, un doppio intreccio (politico e amoroso) e scene spettacolari, come nella migliore tradizione del genere, dunque il criterio dell'organicità e della concisione drammatica non può costituire il metro di giudizio primario. In secondo luogo, Verdi riesce a tessere una rete di richiami motivici (più o meno a distanza) che, pur senza raggiungere la sistematicità e la complessità del sistema wagneriano dei *Leitmotive*, traccia pur sempre il disegno del complicato mosaico e orienta l'ascoltatore. Cito almeno quattro di tali motivi.

Il più netto all'ascolto è il motivo dell'amicizia tra Don Carlo e Rodrigo, che nasce come cabaletta del duetto tra i due nell'Atto primo ("Dio, che nell'alma infondere"; mi riferisco alla versione italiana in quattro atti), rafforza il loro legame alla fine dell'infuocato terzetto nell'Atto secondo con Eboli; quindi riappare tremulo nel

convulso gran finale dell'Atto secondo (scena dell'autodafé), quasi a significare un apparente tradimento del marchese di Posa nei confronti dell'amico; infine, ritorna nell'aria finale di Posa (Atto terzo), tra la cabaletta lenta ("Io morirò") e la sua ripetizione: l'estremo sacrificio di Rodrigo rinsalda e suggella la fraterna amicizia con Don Carlo.

Il secondo motivo, di segno opposto, risuona proprio all'inizio dell'opera (a rigore, a sipario chiuso): una fanfara solenne e lugubre, emblema sonoro dell'assolutismo e del potere oppressivo da esso esercitato. Questo motivo riappare qua e là nell'opera, seppur variato o camuffato. Nella stretta del terzetto dell'Atto secondo esso scolpisce la vendetta funesta di Eboli contro Carlo ("Trema per te, falso figliuolo": nota per nota, sono le stesse della fanfara citata, seppure con ritmo e tempo diversi), salvo poi ritorcersi contro la principessa quando questa, pentita, maledice se stessa nella grande aria dell'Atto terzo ("O don fatale"; si noti l'inciso "Ti maledico"). Nella gran scena dell'autodafé (Atto secondo, seconda parte) – una fastosa celebrazione del potere assoluto – il motivo rifulge in maggiore nel coro iniziale ("Spuntato ecco il dì d'esultanza") che inneggia al sovrano, quindi fa capolino nella voce di Don Carlo ("Or ben, di voi") quando questi si scaglia contro il padre, cercando con un atto estremo di strapargli il potere. Altre due fuggevoli apparizioni, in maggiore, sono nel duetto tra Carlo ed Elisabetta nell'Atto primo, laddove questa accenna al "dover" come ragione della sua freddezza nei confronti di Carlo, e nell'aria di Posa (Atto terzo), dove questi spiega le ragioni del

suo sacrificio, ossia la speranza che Carlo ottenga il potere sulle Fiandre (“Regnare tu dovevi”). In buona sostanza, è un motivo di marca politica, che pure s’intreccia alla vicenda amorosa (vedi Eboli).

Gli altri due non sono veri e propri motivi, ma piccoli “segni musicali” che punteggiano alcune scene o situazioni salienti. Il primo è un’acciaccatura insistente (due note che fanno un sol suono, come fosse un singulto): per Massimo Mila, «il tema più conciso e pregnante che fantasia di compositore abbia mai inventato». È un motivo legato alla sofferenza: nella versione francese lo si sente già all’inizio, nel coro di boscaioli afflitti dalla guerra, poi fa capolino nel discorso di Rodrigo sulle Fiandre (duetto Filippo-Rodrigo, finale dell’Atto primo); Verdi lo mette in evidenza nella supplica dei deputati fiamminghi, al centro della scena dell’autodafé (“Sire, no, l’ora estrema”), affidandolo alla querula voce dell’oboe, per riprenderlo poco dopo in contrappunto col tema dell’amicizia di Carlo e Posa. Infine ne fa il vero e proprio motivo conduttore nel grande monologo di Filippo che apre l’Atto terzo: una sorta di rovello continuo nell’animo tormentato del re (magnifica peraltro è tutta l’introduzione strumentale, fulgido esempio di “silenzio sonoro”, ovvero di introspezione musicale). Riappare infine nella scena della morte di Posa, in concomitanza con l’altro ricorrente segno drammatico-musicale: il motivo della morte, ossia un breve rullo di timpani più volte ripetuto – un *topos* usato anche in altre opere e da altri compositori. Il motivo della morte compare in molti punti del dramma, in maniera più o

meno velata, e certamente contribuisce a dargli una tinta fosca. Funge anche da premonizione: nella versione francese, il motivo appare già nell’atto di Fontainebleau (tagliato nella versione in quattro atti), al momento dell’incontro tra Don Carlo ed Elisabetta e del loro fugace e fatale idillio. Nella versione in quattro atti compare nel momento in cui Carlo rivela a Rodrigo di amare “sua madre” (Atto primo, prima parte), gettando una luce sinistra sulla vicenda amorosa e personale dell’infante.

Da quanto fin qui detto emerge una particolare cura dell’orchestrazione da parte di Verdi, come peraltro si conveniva al genere grandoperistico e all’ambiente francese, legato al modello di Meyerbeer (si noti ad esempio la ricercatezza timbrica nell’accompagnamento strumentale del coro che precede la sortita di Eboli, nell’Atto primo, seconda parte). Ciò tuttavia gli attirò anche delle critiche: Bizet ad esempio osservò che «Verdi voleva fare del Wagner», rimediando a certi difetti dell’opera italiana, ma finendo per disperderne anche i pregi. Tra questi, c’era sicuramente la cura delle belle forme musicali, la cantabilità ampia e spiegata che deliziava le orecchie del melomane vecchio stampo.

Forme

In effetti, in *Don Carlo* Verdi sembra voler ripensare le forme e le formule drammatico-musicali di cui si era servito fino ad allora: non le sovrappone alla materia drammatica, ma semmai le plasma su quella, quando non se ne sbarazza del tutto. L’approfondimento psicologico dei personaggi – spesso lacerati da sentimenti contrastanti e da passioni represses (si

pensi in particolare a Don Carlo, Elisabetta e Filippo) – porta *ipso facto* la musica a tracciare le complesse e cangianti traiettorie emotive, a scapito magari della saldezza o perspicuità formale. Basti pensare al gran duetto tra Carlo ed Elisabetta nell’Atto primo (seconda parte), che sciorina un mosaico di emozioni difficilmente contenibile in una forma standardizzata. Si riconosce sì una sorta di cantabile centrale (“Perduto ben”), prontamente ripreso da Elisabetta, ma l’impressione generale è di un’estrema fragilità e mobilità espressiva: ai due infelici è precluso l’appagamento di qualsiasi intesa sentimentale, e con esso sono dunque preclusi un canto e una forma musicale condivisi. Le fiammate liriche tendono a organizzarsi secondo un modulo elementare ma efficace: A-A-B, ossia due brevi slanci melodici che preparano una frase culminante: si veda ad esempio “O mio tesoro, sei tu” di Carlo, durante il deliquio. Si tratta di un dispositivo particolarmente adatto a sfogare ed esaurire l’energia melodica in poche battute, e il suo uso estensivo accentua l’effetto a mosaico, come di un’efflorescenza lirica.

Si pensi anche all’aria finale di Elisabetta (“Tu che le vanità”, Atto quarto), dove il rosario dei ricordi induce un senso di smarrimento formale (si contano almeno otto sezioni), seppure attenuato dalla ripresa della sezione iniziale: la vetusta formula A-B-A serve da contenitore, come livello minimo di organizzazione per scongiurare il totale sfaldamento della forma, che in termini drammatici significherebbe mancanza assoluta di controllo razionale da parte della regina.

Verdi non rinuncia peraltro alle forme più familiari: si pensi al terzetto dell’Atto secondo tra Eboli, Don Carlo e Rodrigo, ricalcato sullo schema quadripartito della “solita forma”, tempo d’attacco - largo - tempo di mezzo - stretta. Tende però a drammatizzare dall’interno, minandone la compattezza in favore del realismo drammatico. Si pensi ad esempio all’aria di Rodrigo morente, nell’Atto terzo, dove la “solita forma” viene disarticolata nella zona conclusiva: quella che lì per lì sembra l’attacco di una tipica cabaletta (“No, ti serba alla Fiandra”) s’interrompe per via dell’attentato; segue una nuova sezione di transizione, quindi una cabaletta lenta (“Io morirò”), inframmezzata dal già citato tema dell’amicizia. Si pensi inoltre al gran finale dell’Atto secondo (la scena dell’autodafé), dove Verdi ripensa in maniera efficacissima la forma e la funzione del largo concertato – un *topos* del melodramma ottocentesco, che di norma sacrifica il realismo scenico alle esigenze musicali sotto l’impatto d’un colpo di scena (stasi esterrefatta e catarsi collettiva, dilatate a dismisura in virtù della musica). Qui il largo parte come supplica dei deputati fiamminghi (“Sire, no, l’ora estrema”), con una melodia ad ampio respiro costruita ad arte per produrre un effetto di coinvolgimento generale. Segue però un serrato botta e risposta tra Filippo, coadiuvato dai frati, e tutti gli altri, popolo compreso. Dopo un primo culmine, riparte l’ampia melodia dei fiamminghi, che stavolta trascina tutti nella magia del “crescendo lento”, quel dispositivo di graduale ascesa e ispessimento sonoro verso un *climax* collettivo che è il marchio di fabbrica dei concertati

Giorgio Pagannone (1967), diplomato in pianoforte, laureato al DAMS di Bologna, e addottorato in Filologia musicale all'Università di Pavia-Cremona, è professore associato nell'Università "G. D'Annunzio" di Chieti-Pescara, dove tiene i corsi di Storia della musica moderna e contemporanea e di Drammaturgia musicale.

Tra le sue principali pubblicazioni si segnalano le edizioni critiche del libretto e della partitura dell'opera *Pia de' Tolomei* di Cammarano-Donizetti (Olschki, 2006; Casa Ricordi – Universal Music Publishing, 2007), il volume monografico sul Concerto K. 491 di Mozart (Carocci, 2006), il volume *Insegnare il melodramma. Saperi essenziali, proposte didattiche* (Pensa Multimedia, 2010), di cui è il curatore. Ha pubblicato diversi articoli sulla drammaturgia musicale e sull'analisi delle forme nell'opera dell'Ottocento in miscelanee, volumi di sala e riviste di settore come "Il Saggiatore musicale", "Musica e Storia", "Studi verdiani", "Studi pucciniani", "Nuova rivista musicale italiana", "Analisi" e "Musica Docta".

e che non manca mai d'effetto, ad onta della sua consuetudinaria presenza sulle scene operistiche dell'Ottocento. Le voci di Filippo e dei frati vengono risucchiate in questa marea sonora, salvo poi riemergere alla fine (il crescendo non viene ripetuto, contrariamente alla norma, come per non rallentare troppo l'azione). In altre parole, Verdi ripensa la formula del largo concertato in termini di dinamismo interno, attenuando l'idea della stasi allibita, del "quadro di stupore" (*tableau vivant*).

Qualche annotazione conclusiva sui due duetti "politici": Filippo-Rodrigo nell'Atto primo, Filippo-Grande inquisitore nell'Atto terzo (il primo sottoposto a incessanti revisioni; il secondo rimasto praticamente intatto dall'inizio). A rigore, dovremmo chiamarli dialoghi drammatici più che duetti, giacché gli interlocutori, più che esprimere affetti condivisi o contrapposti, si fronteggiano argomentando. Certo la dialettica politica è materia ostica per la musica: Verdi risolve il problema acuendo i conflitti, estremizzando in Rodrigo la passione politica e facendo di quei diverbi dei veri e propri duelli retorico-musicali (in particolare il secondo), combattuti anche a colpi di acuti (e di note basse).

Nel primo duetto, incentrato sul conflitto tra assolutismo e libertà, si distinguono due perorazioni di Rodrigo a favore delle Fiandre, in tono molto concitato (nella prima fa capolino quel motivo in acciaccatura che s'è già detto), e un arioso di Filippo ("Osò lo sguardo tuo"), il quale inopinatamente apre il cuore a Posa. Segue una brevissima cabaletta a voci alterne ("Inaspettata aurora"), ma alla fine si torna al

declamato, con il monito di Filippo che mette in guardia Rodrigo contro il Grande inquisitore (nelle versioni precedenti c'era una conclusione più tradizionale, con due strofe parallele e voci riunite).

Il secondo duetto, che mette in campo il contrasto tra potere regio ed ecclesiastico, è concepito nella prima parte come una sequela di botta e risposta: l'ostinato motivo cavernoso dell'orchestra sembra a un tempo l'immagine sonora del passo stentato del decrepito inquisitore e l'emblema del potere occulto della Chiesa. L'alta tensione del diverbio è data dalla prevalenza del registro acuto, e da un accorgimento semplice ma efficace: repliche e controrepliche si agganciano spesso l'una all'altra attraverso una nota comune (chi replica lo fa partendo dall'ultima nota dell'interlocutore). Lo strapotere del Grande inquisitore si materializza nelle alzate di voce, nonché nelle vertiginose cadute, come quella sulla parola "Sire", appena prima della sua tremenda requisitoria contro il re e Posa ("Nell'ispano suol"): un gesto di ironica deferenza, se non di umiliazione nei confronti di Filippo, il quale, dopo tanta rocciosa forza dialettica, non può che concludere declamando un'enfatica frase discendente, che sembra una "genuflessione vocale", un atto di resa suggellato peraltro dal già citato motivo della morte: "Dunque il trono piegar dovrà sempre all'altare".



Giuseppe Verdi

Giuseppe Fortunino Francesco Verdi nasce il 10 ottobre 1813 alle Roncole, frazione di Busseto, nell'allora Regno d'Italia, da Carlo Verdi e Luigia Uttini, locandieri. Avviato agli studi da don Pietro Baistrocchi, organista della locale chiesa di S. Michele, dagli otto anni inizia a sostituirlo all'organo. Iscritto al ginnasio di Busseto, diventa allievo di Ferdinando Provesi, organista della Collegiata di S. Bartolomeo, maestro della banda e direttore della Società filarmonica. Ormai assistente di Provesi, si trasferisce presso Antonio Barezzi, facoltoso commerciante, musicista dilettante e presidente della Società filarmonica. Nel 1832 il Monte di Pietà gli concede, su garanzia e con il concorso di Barezzi, "padre, e benefattore, ed amico", una borsa per studiare a Milano. Respinto all'ammissione al Conservatorio, segue un corso privato di composizione con Vincenzo Lavigna, di formazione napoletana, maestro al cembalo del Teatro alla Scala, che Verdi prende a frequentare assiduamente. Introdottosi negli ambienti aristocratici milanesi, in rapporti con la Società filarmonica di Pietro Massini, dirige *La creazione* di Haydn ed assiste Massini nella *Cenerentola* di Rossini. Nel 1835 conclude gli studi con Lavigna e rientra a Busseto, dove fallisce nella successione a Provesi. Su incoraggiamento di Massini mette mano a una prima opera, che tenta invano di far rappresentare a Parma. Nominato a Busseto maestro di musica per l'istruzione della gioventù (unica carica mai ricoperta), il 4 maggio 1836 sposa Margherita Barezzi, figlia di Antonio. Alla coppia nascono il 26 marzo 1837 Virginia Maria Luigia, che vivrà solo sedici mesi, e l'11 luglio 1838 Icilio

Romano Carlo Antonio. Quell'anno stesso escono a Milano le *Sei romanze*, prima opera a stampa verdiana. Licenziatosi da Busseto, il 6 febbraio 1839 parte con la famiglia per Milano. Il 22 ottobre muore Icilio. Il 17 novembre l'*Oberto, conte di S. Bonifacio* inaugura al Teatro alla Scala la carriera operistica di Verdi, cui l'imprendario Merelli offre subito un contratto per altre tre opere. Inizia a collaborare con l'editore Ricordi e conosce il soprano Giuseppina Strepponi. Il 18 giugno 1840 muore di meningite Margherita. Il 5 settembre cade dopo un'unica recita *Un giorno di regno, ossia Il finto Stanislao*. Spinto da Merelli a riprendere la carriera operistica dopo una crisi profonda, il 9 marzo 1842 mette in scena alla Scala *Nabucodonosor* (dal 1844 abbreviato in *Nabucco*), che nella stagione autunnale regge per 57 recite. Frequenta il salotto di Clara Maffei. L'11 febbraio 1843 debuttano con successo alla Scala *I Lombardi alla prima crociata*. Dirige a Vienna la sua prima opera fuori d'Italia, il *Nabucco*, che entro il 1844 sarà in cartellone in quasi 60 teatri. Il 9 marzo 1844 debutta con una prima novità alla Fenice, l'*Ernani*, avvio della collaborazione con il librettista Francesco Maria Piave. Il 3 novembre presenta al Teatro Argentina la prima commissione romana: *I due Foscari*. Il 15 febbraio 1845 va in scena alla Scala la *Giovanna d'Arco*, il 12 agosto al S. Carlo di Napoli l'*Alzira*. Nel biennio 1845-46 la salute precaria renderà problematico ottemperare ai ritmi serrati di lavoro ("anni di galera"). Acquista dei terreni alle Roncole, poi Palazzo Dordoni-Cavalli a Busseto. Esce una seconda raccolta di *Sei romanze*. Il 17 marzo 1846 è alla Fenice con l'*Attila*, il cui problematico

Giuseppe Verdi. Ritratto fotografico realizzato dallo Studio fotografico Disderi a Parigi, 1857 circa (Milano, Museo Teatrale alla Scala).

allestimento scaligero lo allontanerà a lungo dalla sala del Piermarini. Il 14 marzo 1847 presenta alla Pergola di Firenze il *Macbeth*. Il 22 luglio dirige a Londra davanti alla regina Vittoria *I Masnadieri*, prima commissione estera. Si trasferisce a Parigi dove resta, salvo viaggi, fino al 1849; vi allestisce il 26 novembre la *Jérusalem* e intraprende una relazione con la Strepponi. Nel 1848 acquista la tenuta di Sant'Agata, scrive per Mazzini l'*Inno popolare* su testo di Goffredo Mameli e porta in scena al Teatro Grande di Trieste, il 25 ottobre, *Il Corsaro*. Il 27 gennaio 1849 dirige al Teatro Argentina di Roma, durante la Repubblica romana, *La battaglia di Legnano*, per la quale firma con Ricordi un contratto innovativo in termini di diritti d'autore. L'8 dicembre 1849 la *Luisa Miller* va in scena al S. Carlo di Napoli, il 16 novembre 1850 al Teatro Grande di Trieste lo *Stiffelio*, il 26 dicembre alla Scala la *Gerusalemme*, versione italiana della *Jérusalem*.

Dopo strenue trattative con le autorità che l'avevano proibito, il *Rigoletto* può debuttare alla Fenice l'11 marzo 1851. Si trasferisce con Giuseppina a Sant'Agata. Insignito della "Légion d'honneur" della Repubblica francese, il 19 gennaio trionfa con *Il trovatore* al Teatro Apollo di Roma. Il 6 marzo *La traviata* cade alla Fenice, ma risorge, rivista, il 6 maggio 1854 al Teatro di San Benedetto di Venezia. Nel corso d'un lungo soggiorno parigino (1853-57), il 13 giugno 1855 *Les vêpres siciliennes* s'impongono all'Opéra alla presenza di Napoleone III, che ospita Verdi a Compiègne. Il 12 gennaio 1857 va in scena sempre all'Opéra *Le Trouvère*, versione francese del *Trovatore*, il 12 marzo alla Fenice il

Simon Boccanegra, il 16 agosto al Teatro Nuovo di Rimini l'*Aroldo*, rifacimento dello *Stiffelio*. Sulle mura delle città italiane inizia a comparire lo slogan "Viva V.E.R.D.I.", riferimento cifrato a Vittorio Emanuele re d'Italia. Si oppone alle modifiche radicali imposte dalla censura borbonica alla nuova opera per il S. Carlo, la cui impresa lo trascina in tribunale. Composta la vicenda giudiziaria, ritira da Napoli l'opera, che resterà per quasi trent'anni l'ultima scritta per un teatro italiano, per proporla il 17 febbraio 1859 al Teatro Apollo di Roma col titolo di *Un ballo in maschera*. Il 29 agosto sposa in forma strettamente privata Giuseppina a Collonges-sous-Salève, in Alta Savoia. Contribuisce all'acquisto di armi e alle collette per feriti, vedove e orfani della Seconda guerra d'indipendenza. È nominato rappresentante di Busseto nell'Assemblea delle Province parmensi. Ricevuto da Vittorio Emanuele II a Torino, incontra Cavour a Leri. Abramo Basevi pubblica lo *Studio sulle opere di Giuseppe Verdi*. Il 10 gennaio 1861 Cavour invita Verdi a rappresentare la circoscrizione di Borgo San Donnino al nuovo Parlamento, ai cui lavori partecipa dal mese di febbraio. Con la morte di Cavour il 6 giugno Verdi considera di fatto conclusa la propria esperienza parlamentare.

Si reca a Pietroburgo, ma l'allestimento della *Forza del destino* commissionatagli dal Teatro Imperiale Italiano è rinviato d'un anno, al 10 dicembre 1862. Conosce a Parigi Arrigo Boito che gli scrive il testo dell'*Inno delle nazioni*, eseguito il 24 maggio a Londra per l'Esposizione universale. Il 21 aprile 1865 va in scena al Théâtre Lyrique di Parigi la nuova versione

Raffaele Mellace (1969) è professore ordinario di Musicologia e Storia della musica presso l'Università di Genova, dove presiede la Scuola di scienze umanistiche. Docente nel Master in Arts Management dell'Università Cattolica del Sacro Cuore, è condirettore della rivista "Il Saggiatore musicale" e critico del "Sole 24 Ore". Insignito del "Carlo Maria Martini International Award", si è occupato di opera dal Settecento a oggi, dei rapporti tra letteratura e musica nel Novecento italiano, della civiltà musicale del Settecento, di Bach, Hasse, Metastasio, Verdi, sui quali ha pubblicato libri e articoli di rilevanza internazionale. Ha pubblicato con l'editore Carocci i volumi *Con moltissima passione. Ritratto di Giuseppe Verdi* (2017, "Il Giornale" 2022), *Il racconto della musica europea. Da Bach a Debussy* (2019) e di recente *La voce di Bach* (2022). È Consulente Scientifico del Teatro alla Scala.

del *Macbeth*. Nell'estate 1866 affitta a Genova il piano nobile di Palazzo Sauli Pallavicino, che i Verdi abiteranno fino al 1874. L'11 marzo 1867 va in scena all'Opéra il *Don Carlos*. I Verdi adottano Filomena, figlia orfana d'un cugino del compositore, cui viene dato il nome di Maria. Verdi la istituirà sua erede universale. Nel 1868 incontra Alessandro Manzoni e fa la conoscenza di Teresa Stolz, Leonora nella seconda versione della *Forza del destino*, in scena alla Scala dal 27 febbraio 1869. L'infatuazione di Verdi per la cantante provocherà una seria crisi nei rapporti con Giuseppina. Compone nell'agosto il *Libera me* per il progetto, poi abortito, d'una messa commemorativa di Rossini. Assiste a Bologna alla "prima" italiana del *Lohengrin* diretta da Angelo Mariani. Il 24 dicembre 1871 va in scena al Cairo l'*Aida*.

L'8 febbraio 1872 presenta alla Scala la "prima" europea dell'*Aida*. Da allora in avanti nei soggiorni milanesi alloggia al Grand Hotel et de Milan. Il 1° aprile 1873 il *Quartetto* per archi viene eseguito in forma privata all'Albergo delle Crocelle di Napoli, dove Verdi e Giuseppina posano per Vincenzo Gemito. Il 22 maggio 1874, nel primo anniversario della morte di Manzoni, dirige nella Basilica di San Marco di Milano e subito dopo alla Scala la *Messa da Requiem*. A Genova i Verdi si trasferiscono nel Palazzo del Principe. L'8 dicembre viene nominato senatore. Nel 1875 dirige alla Royal Albert Hall di Londra la *Messa da Requiem* e all'Opera di Vienna la *Messa* e l'*Aida*. Il 18 aprile 1880 Franco Faccio dirige alla Scala il *Pater Noster* e l'*Ave Maria* volgarizzati da Dante. Il 24 marzo 1881 va in scena alla Scala la seconda versione

del *Simon Boccanegra*, il 10 gennaio 1884 quella in quattro atti del *Don Carlo*. Nel 1886 viene ritratto a Parigi da Boldini. Il 5 febbraio 1887 presenta alla Scala l'*Otello*. Nel novembre 1888 viene inaugurato a Villanova d'Arda un ospedale fondato e finanziato da Verdi, che nel 1889 acquista a Milano il terreno su cui farà edificare la Casa di Riposo per Musicisti, terminata nel 1899. Il 9 febbraio 1893 il *Falstaff* va in scena alla Scala. Nell'autunno 1894 è per l'ultima volta a Parigi per la "prima" francese dell'*Otello*. Il 28 giugno 1895 viene eseguita al Conservatorio di Parma l'*Ave Maria*. *Scala enigmatica, armonizzata*. Il 14 novembre 1897 muore Giuseppina. Il 7 aprile 1898 i *Quattro pezzi sacri* vengono proposti senza l'*Ave Maria* all'Opéra, il 13 novembre integralmente nella Grande sala del Musikverein di Vienna. Il 5 maggio 1900 si trasferisce a Milano. Colpito da un ictus il 21 gennaio 1901 non riprenderà più conoscenza. Muore nella notte del 27 gennaio al Grand Hotel et de Milan. Il 30 gennaio la salma è tumulata al Cimitero Monumentale, dove si trova già Giuseppina. Il 26 febbraio i due feretri vengono traslati alla Casa di Riposo per Musicisti, accompagnati da una folla immensa. Alla partenza del corteo Toscanini dirige novecento coristi nel "Va' pensiero".

Giuseppe Verdi

Le opere

Oberto, conte di S. Bonifacio

Dramma in due atti di
Antonio Piazza e Temistocle Solera
Milano, Teatro alla Scala,
17 novembre 1839

Un giorno di regno (Il finto Stanislao)

Melodramma giocoso in due atti
di Felice Romani
Milano, Teatro alla Scala,
5 settembre 1840

Nabucodonosor (Nabucco)

Dramma lirico in quattro parti
di Temistocle Solera
Milano, Teatro alla Scala,
9 marzo 1842

I Lombardi alla prima crociata

Dramma lirico in quattro atti
di Temistocle Solera
Milano, Teatro alla Scala,
11 febbraio 1843

Ernani

Dramma lirico in quattro atti
di Francesco Maria Piave
Venezia, Teatro La Fenice,
9 marzo 1844

I due Foscari

Tragedia lirica in tre atti
di Francesco Maria Piave
Roma, Teatro Argentina,
3 novembre 1844

Giovanna d'Arco

Dramma lirico in un prologo e tre atti
di Temistocle Solera
Milano, Teatro alla Scala,
15 febbraio 1845

Alzira

Tragedia lirica in un prologo e due atti
di Salvatore Cammarano
Napoli, Teatro di San Carlo,
12 agosto 1845

Attila

Dramma lirico in un prologo e tre atti
di Temistocle Solera
Venezia, Teatro La Fenice,
17 marzo 1846

Macbeth (prima versione)

Melodramma in quattro atti di
Francesco Maria Piave
e Andrea Maffei
Firenze, Teatro della Pergola,
14 marzo 1847

I masnadieri

Melodramma in quattro parti
di Andrea Maffei
Londra, Her Majesty's Theatre,
22 luglio 1847

Jérusalem (rifacimento dei *Lombardi alla prima crociata*)

Opéra di Alphonse Royer e Gustave Vaëz
Parigi, Opéra
(Académie Royale de Musique),
26 novembre 1847

Il corsaro

Melodramma tragico in tre atti
di Francesco Maria Piave
Trieste, Teatro Grande,
25 ottobre 1848

La battaglia di Legnano

Tragedia lirica in quattro atti
di Salvatore Cammarano
Roma, Teatro Argentina,
27 gennaio 1849

Luisa Miller

Melodramma tragico in tre atti
di Salvatore Cammarano
Napoli, Teatro di San Carlo,
8 dicembre 1849

Stiffelio

Dramma lirico in tre atti
di Francesco Maria Piave
Trieste, Teatro Grande,
16 novembre 1850

Gerusalemme

Versione italiana della *Jérusalem*,
traduzione di C. Bassi
Milano, Teatro alla Scala,
26 dicembre 1850

Rigoletto

Melodramma in tre atti
di Francesco Maria Piave
Venezia, Teatro La Fenice,
11 marzo 1851

Il trovatore

Dramma in quattro parti
di Salvatore Cammarano
e Leone Emanuele Bardare
Roma, Teatro Apollo,
19 gennaio 1853

La traviata (prima versione)

Opera in tre atti
di Francesco Maria Piave
Venezia, Teatro La Fenice,
6 marzo 1853

La traviata (seconda versione)

Venezia, Teatro San Benedetto,
6 maggio 1854



Giuseppe Verdi ritratto nel giardino della sua villa a Sant'Agata con alcuni parenti e amici, 1900 circa (Milano, Museo Teatrale alla Scala).

Les vèpres siciliennes

Opéra in cinque atti di
Eugène Scribe e Charles Duveyrier
Parigi, Opéra
(Académie Impériale de Musique),
13 giugno 1855

Giovanna de Guzman (I vespri siciliani)

Dramma in cinque atti di
Eugenio Caimi, traduzione italiana
delle *Vèpres Siciliennes*
Parma, Teatro Regio,
26 dicembre 1855
Milano, Teatro alla Scala,
4 febbraio 1856

Le trouvère

Opéra in quattro atti, traduzione
francese del *Trovatore* di Émilien Pacini
Parigi, Opéra
(Académie Impériale de Musique),
12 gennaio 1857

***Simon Boccanegra* (prima versione)**

Melodramma in un prologo e tre atti
di Francesco Maria Piave
e Giuseppe Montanelli
Venezia, Teatro La Fenice,
12 marzo 1857

***Aroldo* (rifacimento dello *Stiffelio*)**

Dramma lirico in quattro atti
di Francesco Maria Piave
Rimini, Teatro Nuovo,
16 agosto 1857

Un ballo in maschera

Melodramma in tre atti
di Antonio Somma
Roma, Teatro Apollo,
17 febbraio 1859

***La forza del destino* (prima versione)**

Opera in quattro atti
di Francesco Maria Piave
Pietroburgo, Teatro Imperiale Italiano,
10 novembre 1862

***Macbeth* (seconda versione)**

Opéra in quattro atti, traduzione
francese di Charles Louis Étienne
Nutter e Alexandre Beaumont
Parigi, Théâtre Lyrique Impérial,
21 aprile 1865
Milano, Teatro alla Scala,
28 gennaio 1874
(traduzione in italiano)

***Don Carlos* (prima versione)**

Opéra in cinque atti
di Joseph Méry e Camille du Locle
Parigi, Opéra
(Académie Impériale de Musique),
11 marzo 1867
Bologna, Teatro Comunale,
27 ottobre 1867
(traduzione italiana
di Achille de Lauzières)

***La forza del destino* (seconda versione)**

Revisione di Antonio Ghislanzoni
Milano, Teatro alla Scala,
27 febbraio 1869

Aida

Opera in quattro atti
di Antonio Ghislanzoni
Il Cairo, Teatro dell'Opera,
24 dicembre 1871
Milano, Teatro alla Scala,
8 febbraio 1872 (versione rivista)
Parigi, Opéra, 22 marzo 1880
(versione francese rivista)

Don Carlo

(versione italiana rivista del *Don Carlos*)
Opera in cinque atti,
traduzione italiana di Achille
de Lauzières e Antonio Ghislanzoni
Napoli, Teatro San Carlo,
2 dicembre 1872

***Simon Boccanegra* (seconda versione)**

Revisione di Arrigo Boito
Milano, Teatro alla Scala, 24 marzo 1881

***Don Carlo* (nuova versione italiana)**

Opera in quattro atti,
traduzione italiana di Achille
de Lauzières e Angelo Zanardini
Milano, Teatro alla Scala,
10 gennaio 1884

***Don Carlo* (terza versione italiana)**

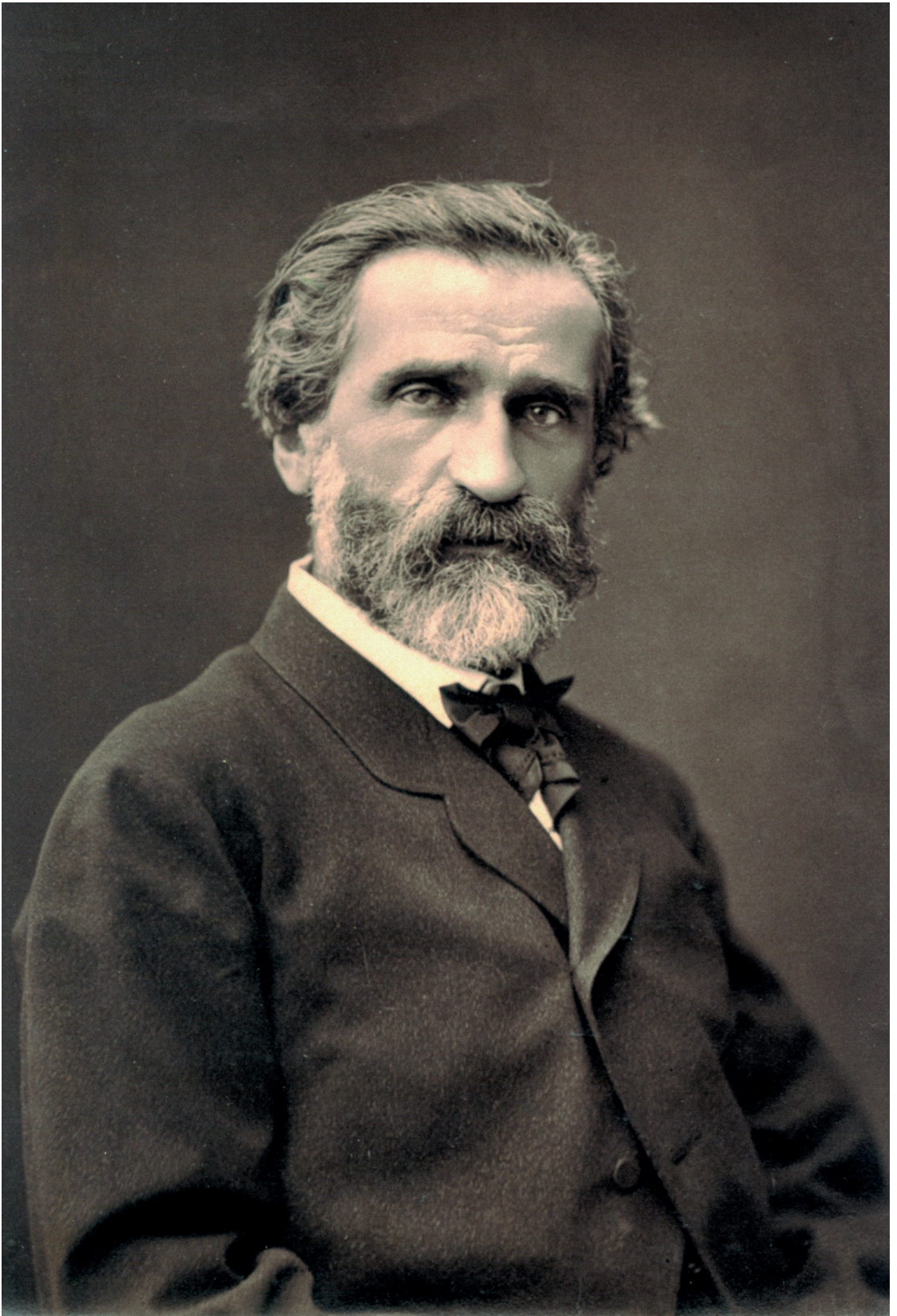
Opera in cinque atti,
traduzione italiana di Achille
de Lauzières e Angelo Zanardini
Modena, Teatro Comunale,
29 dicembre 1886

Otello

Dramma lirico in quattro atti
di Arrigo Boito
Milano, Teatro alla Scala, 5 febbraio 1887
Parigi, Opéra, 12 ottobre 1894
(versione francese rivista
di Arrigo Boito e Camille du Locle)

Falstaff

Commedia lirica in tre atti
di Arrigo Boito
Milano, Teatro alla Scala, 9 febbraio 1893
Roma, Teatro Costanzi, 15 aprile 1893
(versione rivista)
Parigi, Opéra Comique, 18 aprile 1894
(versione francese rivista
di Arrigo Boito e Paul Solanges)



In video

Se si tiene conto che la “rinascita” di *Don Carlo* data al secondo dopoguerra (e quella di *Don Carlos* quasi ai nostri giorni), non possiamo che essere grati a LaScalaTv per aver messo a disposizione un documento decisivo di questo processo: un’edizione video che supera di gran lunga la qualità di quella finora reperibile in rete. Finalmente possiamo toccare con mano l’intesa tra direzione e regia e quanto Ronconi mettesse a fuoco la dimensione più squisitamente politica del capolavoro verdiano, specie attraverso quella processione di carri allegorici che, dal fondo scena, contrappunta i drammi privati per poi inghiottirli del tutto. Quanto alla direzione di Claudio Abbado, fin dall’edizione audio ne conosciamo la portata storica: il taglio epico con cui abbraccia la dimensione collettiva del dramma, l’attenzione chirurgica alle vicende private, la capacità di fissarne la “tinta” tragica. Cui si aggiunge la scelta di far ascoltare alcuni dei brani verdiani scoperti proprio in quegli anni (gli otto brani che Verdi dovette sopprimere affinché l’opera debuttasse a Parigi nel 1867) inserendoli nel corpo del *Don Carlo* italiano in cinque atti: un’operazione che solo la straordinaria compattezza impressa al ritmo drammatico poteva consentire (cast da “anni d’oro”: Plácido Domingo [Carlo], Margaret Price [Elisabetta], Evgenij Nesterenko [Filippo], Renato Bruson [Posa], Jelena Obraztsova [Eboli]).

Anche grazie all’onnivora curiosità di Abbado, i nuovi ritrovamenti musicologici non rimangono lettera morta. Anzi, nelle produzioni del *Don Carlo* al Metropolitan, James Levine decide di includere il “coro dei boscaioli” (il primo degli

otto brani ritrovati) alla versione in cinque atti dell’opera. Ne vengono due video gemelli che di fatto inaugurano il catalogo, entrambi con la direzione di Levine, la regia di John Dexter e due cast meritevoli d’essere immortalati: basti pensare a come il primo dei due DVD, oltre all’Eboli di Tatiana Troyanos, testimoni la superba arte interpretativa di Renata Scottò,¹ mentre il secondo metta in campo nientemeno che la triade Nicolai Ghiaurov, Mirella Freni e Plácido Domingo.² Poter ascoltare simili cantanti guardandoli da vicino è un’occasione per riscoprire un’attorialità che va ben oltre l’impianto ormai datatissimo della regia. Questo vale per l’immenso Ghiaurov, il Filippo di riferimento in quegli anni, per un Domingo perfetto nel ruolo di Carlo, così come per le due regine di Scottò e Freni: l’una di altera, regale tragicità, a incarnare la vittima della ragion di Stato; l’altra a restituire una Elisabetta del tutto estranea, nel pathos appena trattenuto, al volto disumano della corte spagnola.

Va da sé invece che, dopo l’epoca Abbado, La Scala abbia promosso soprattutto l’edizione in quattro atti dell’opera, che proprio nel teatro milanese vide la luce. Lo attestano due video quanto mai diversi: da una parte, il sontuoso affresco storico firmato da Franco Zeffirelli, con l’autorevolezza di Riccardo Muti a dirigere nomi del calibro di Luciano Pavarotti, Samuel Ramey, Daniela Dessì e Luciana D’Intino;³ dall’altra il minimalismo del regista Stéphane Braunschweig, l’impiego dei doppi infantili a rendere l’illusione-fallimento dei protagonisti (tra i quali figurano Ferruccio Furlanetto, grande interprete di Filippo fin dall’epoca di

Giuseppe Verdi fotografato intorno al 1884, anno in cui fu rappresentata per la prima volta alla Scala l'edizione riformata di *Don Carlo* in quattro atti (Milano, Museo Teatrale alla Scala).

Karajan, e l'Elisabetta luminosa e dolente di Fiorenza Cedolins), la direzione di Daniele Gatti che ancor più sottolinea questa componente di felicità perduta, muovendosi tra ombreggiature e teatralissimi indugi.⁴

Un posto di assoluto rilievo si ritaglia poi la produzione dell'Opera nazionale olandese, con Riccardo Chailly alla testa del Concertgebouw e la regia di Willy Decker. Spettacolo di grande coerenza, dove l'ambientazione rinascimentale si trasforma in spazio claustrofobico, ossessionato dalla morte e predisposto allo scavo psicologico: basti l'infante nevrotico, al limite del disagio mentale disegnato da Rolando Villazón. E tuttavia, ciò che rende imperdibile questo *Don Carlo* è la concertazione di Chailly, memorabile nel far cantare insieme voci e strumenti, trascinate, di ampio respiro, teatralissima nello scolpire l'arco dinamico di ogni situazione inserendola nel *continuum* del flusso drammatico.⁵ Nel frattempo, qualche segno di interesse per il *Don Carlos* francese si era ridestato. Nel 1996, al Théâtre du Châtelet, Antonio Pappano e Luc Bondy realizzano una sorta di versione "monstre" che si muove tra le edizioni di Parigi, Milano e Modena. Certo, l'operazione è opinabile, malgrado il merito di aprire la strada al recupero dell'originale francese, ma la riuscita spettacolare è davvero notevole: il cast annovera un magnifico Roberto Alagna, un Carlo impastato di slancio e velleitarismo, il Filippo introspettivo di José van Dam e il Posa quanto mai toccante di Thomas Hampson, mentre raramente attorialità e taglio registico sono riusciti a mettere così in luce la fascinazione che Posa esercita su Filippo, lo shock subito da

Carlo quando l'amico lo disarmo, lo strazio per la morte di quest'ultimo, condiviso da padre e figlio.⁶ Quanto a Pappano, non c'è dubbio che tenga ben serrate le fila nel metter mano all'amplessissimo materiale della partitura che avrà modo di approfondire al Covent Garden⁷ e ancora a Salisburgo coi Wiener Philharmoniker, Jonas Kaufmann e Anja Harteros come coppia protagonista, in quella che è la sua concertazione più profonda e chiaroscurata.⁸

Tornando al *Don Carlos* francese, bisogna aspettare il 2004 per la prima videoregistrazione completa, diretta da Bertrand de Billy all'Opera di Vienna con la regia di Peter Konwitschny,⁹ e il 2017 perché si muova l'Opéra di Parigi in un'edizione quasi completa (omesso il balletto) diretta da Philippe Jordan, con la regia di Krzysztof Warlikowski e un cast di massimo livello: un Jonas Kaufmann altrettanto eccellente nel ruolo francese e in quello italiano, l'Élisabeth possente e regale di Sonya Yoncheva, un Philippe II che s'affida alla splendida sensibilità di Ildar Abdrazakov, il Posa vocalmente da manuale di Ludovic Tézier e l'Eboli strepitosa di Elina Garanča. E tuttavia, forse anche per la direzione di Jordan, di rara precisione ma intesa a smussare ogni punta drammatica, l'impressione è che *Don Carlos* sia quasi un'altra opera rispetto a *Don Carlo*; cosa in parte vera, ma molto meno di quanto questo spettacolo tenda a far credere.

Infine, tra le recentissime produzioni disponibili in rete, spendo qualche parola sul *Don Carlos* viennese del 2020: edizione che ha il doppio merito di riunire un cast di lusso (ottimo il Posa di Igor Golovatenko e cosa non è

Laura Cosso, esperta di musica francese dell'Ottocento, ha dedicato due libri a Hector Berlioz, di cui è considerata una tra i maggiori specialisti italiani. Si è anche occupata della musica del secondo dopoguerra, con saggi su Maderna e Berio, del quale è stata collaboratrice. Docente di Arte scenica presso il Conservatorio di Milano, negli ultimi anni si è dedicata in particolare alla regia operistica.

l'immedesimazione nel tormentato Philippe da parte di Michele Pertusi) e di riprendere lo spettacolo di Konwitschny avendo come protagonista Jonas Kaufmann. Coticché, al di là dei momenti più irriverenti di questa regia (la pantomima del balletto e la scena dell'auto-dafé) a suo tempo osannati o vilipesi, ciò che emerge appieno, grazie a Kaufmann, è la parabola evolutiva, la progressiva corrosione a cui Konwitschny sottopone il personaggio dell'infante, fino a siglarne il suo disfacimento. Col risultato di esaltare al massimo la catarsi del duetto finale (da brividi, con l'Élisabeth di Malin Byström) facendone la vera conclusione dell'opera.

1. Met opera 1980: Vasile Moldoveanu (Don Carlo), Renata Scotto (Elisabetta), Sherrill Milnes (Rodrigo), Tatiana Troyanos (Eboli), Paul Plishka (Filippo II), Jerome Hines (Il Grande inquisitore), Orchestra e Coro del Metropolitan, direttore James Levine, regia John Dexter.
2. Deutsche Grammophon 1983: Plácido Domingo (Don Carlo), Mirella Freni (Elisabetta), Louis Quilico (Rodrigo), Grace Bumbry (Eboli), Nicolai Ghiaurov (Filippo II), Ferruccio Furlanetto (Il Grande inquisitore), Orchestra e Coro del Metropolitan, direttore James Kevine, regia John Dexter.
3. Emi 1992: Luciano Pavarotti (Don Carlo), Daniela Dessì (Elisabetta), Paolo Coni (Rodrigo), Luciana d'Intino (Eboli), Samuel Ramey (Filippo II), Alexander Anisimov (Il Grande inquisitore), Orchestra e Coro del Teatro alla Scala, direttore Riccardo Muti, regia Franco Zeffirelli.
4. Hardy 2008: Stuart Neill (Don Carlo), Fiorenza Cedolinis (Elisabetta), Dalibor Jenis (Rodrigo), Dolora Zajick (Eboli), Ferruccio Furlanetto (Filippo II), Anatolij Kotscherga (Il Grande inquisitore), Orchestra e Coro del Teatro alla Scala, direttore Daniele Gatti, regia Stéphane Braunschweig.

5. Opus arte 2004: Rolando Villazón (Don Carlo), Amanda Roocroft (Elisabetta), Dwayne Croft (Rodrigo), Violeta Urmana (Eboli), Robert Lloyd (Filippo II), Jaakko Ryhänen (Il Grande inquisitore), Orchestra del Royal Concertgebouw, Coro dell'Opera nazionale olandese, direttore Riccardo Chailly, regia Willy Decker.
6. Warner 1996: Roberto Alagna (Don Carlo), Karita Mattila (Elisabetta), Thomas Hampson (Rodrigo), Waltraud Meier (Eboli), José Van Dam (Filippo II), Eric Halfvarson (Il Grande inquisitore), Orchestre de Paris, Coro del Théâtre du Châtelet, direttore Riccardo Chailly, regia Luc Bondy.
7. Emi 2007: Rolando Villazón (Don Carlo), Marina Poplavskaya (Elisabetta), Simon Keenlyside (Rodrigo), Sonia Ganassi (Eboli), Ferruccio Furlanetto (Filippo II), Eric Halfvarson (Il Grande inquisitore), Orchestra e Coro della Royal Opera House, direttore Antonio Pappano, regia Nicholas Hytner.
8. Sony 2013: Jonas Kaufmann (Don Carlo), Anja Harteros (Elisabetta), Thomas Hampson (Rodrigo), Ekaterina Semenchuk (Eboli), Matti Salminen (Filippo II), Eric Halfvarson (Il Grande inquisitore), Wiener Philharmoniker, Konzertvereinigung Wiener Staatsoper, Antonio Pappano, regia Peter Stein.
9. Arthaus 2004: Ramón Vargas (Don Carlo), Iano Taman (Elisabetta), Bo Skovhus (Rodrigo), Nadja Michael (Eboli), Alastair Miles (Filippo II), Simon Yang (Il Grande inquisitore), Orchestra e Coro della Wiener Staatsoper, direttore Bertrand De Billy, regia Peter Konwitschny.

Edizioni del Teatro alla Scala

CONSULENTE SCIENTIFICO

Raffaele Mellace

Professore ordinario

*di Musicologia e Storia della musica presso
l'Università degli Studi di Genova*

Ufficio Edizioni del Teatro alla Scala

REDAZIONE

Anna Paniale

Giancarlo Di Marco

Federico Zavanelli

SERVIZIO PROMOZIONE CULTURALE
DEL TEATRO ALLA SCALA

Carlo Torresani

Roberto Bossi

Alessandra Covini

Emanuela Spaccapietra

RICERCA ICONOGRAFICA A CURA DI
Anna Paniale

PROGETTO GRAFICO

Tomo Tomo + Kevin Pedron

IMMAGINI DEGLI SPETTACOLI SCALIGERI

Archivio Fotografico del Teatro alla Scala

REALIZZAZIONE E CATALOGAZIONE

IMMAGINI DIGITALI

“Progetto D.A.M.” per la gestione digitale
degli archivi del Teatro alla Scala

SI RINGRAZIA PER LA COLLABORAZIONE

Museo Teatrale alla Scala

Il Teatro alla Scala è disponibile a regolare
eventuali diritti di riproduzione per quelle
immagini di cui non sia stato possibile
reperire la fonte

© Copyright 2023, Teatro alla Scala

Sostenitori Giovani (fino a 35 anni) Aggiornato al 28 novembre 2022

Lia Aassve	Matteo Colacelli	Lucia Landi	Anouk Petitot
Carlotta Adami	Manuela Victoria Colacicco	Sofia Leccese	Massimo Petternella
Teodora Costanza Alberti	Diana Colangelo	Matteo Leidi	Ludovica Maria Piattella
Antonio Alessandri	Marina Francesca Colombo	Mengqi Li	Chiara Piccini
Fabio Alessandri	Laura Patricia Correales	Cristina Lipeti	Marco Pieri
Anastasia Andreeva	Flavia Cristalli	Maria Lodolo D'Oria	Ludovica Pignarelli
Danilo Andreoli	Maria Luisa Crudo	Luca Loglio	Massimo Pilloni
Francesco Andronio	Maria D'Alessio	Alice Longo	Marinella Pizzoni
Vittorio Guido Anzuoni	Simone Dalbon	Arianna Lorusso	Francesco Politi
Federico Banchemo	Paolo Dalla Torre	Giovanni Luongo	Stefano Raisoni
Greta Barizza	di Sanguinetto	Stefano Madonna	Micol Reggianini
Timur Bashikov	Beatrice Damiani	Cristina Maino	Marie-Adeline Roger
Marina Basso	Federico De Antoni	Elisabetta Maria Malandra	Lina Paola Rojas León
Leonardo Bastelli	Giulia Camilla De Martini	Irene Malusà	Elena Ruzzier
Silvia Bazzi	Hildegard De Stefano	Elisa Matera	Alessandra Sacchi Nemours
Alessandro Bellini	Irene Degrassi	Emiliano Mazza	Giorgio Saibene
Thala Belloni	Giovanna Dessalvi	Francesca Mele	Roberto Franco Schiavo
Teresa Beltrani	Francesco Di Bono	Nicolas Meyer	Michele Pio Schiavone
Laura Bertola	Letizia Dolci	Melanie Meyredi	Elena Scrivo
Edward Blackburn	Martina Doria	Carlotta Missioli	Elena Snidero
Anouk Andrea Boni	Elena Dragone	Rossella Maria Molla	Francesca Sormani
Leonardo Bordin	Malakhovskaya	Charlotte Stella Molteni	Giuseppe Stillitano
Alessandro Borganti	Francesco Fabi Morelli	Matteo Monastero	Alfredo Stillo
Edoardo Bottacin	Eleonora Clara Fabris	Valeria Mongillo	Viola Tausani
Elena Brandani	Antonio Fanna	Alessio Moretti	Nikolett Torok
Alice Brignoli	Paolo Maria Farina	Virginia Mugnaioni	Pierfilippo Luigi Tortora
Anna Bronzi	Beatrice Fasano	Giulia Mulazzani	Melissa Toska
Camilla Bruché	Regina Fierro	Letizia Musella	Francesca Vacca
Marco Camillini	Alessandra Gambino	Margherita Musso Piantelli	Ginevra Valdetaro
Anna Cammi	Romeo Gasparini	Anna Nagai	Axel Vaudey
Alessandro Campara	Giulia Gentile	Denise Navarra	Maria Vittoria Venezia
Ana Lucia Canales Herrerias	Virginia Ghiggia	Chiara Negretti	Sara Ventura
Francesca Capicchioni	Alberto Emanuele	Bianca Luiza Nica	Silvia Vergani
Michelangelo Caprioli	Giacoboni	Joshua Nicolini	Federico Niki Vescovi
Daniele Capuzzi	Franco Paolo Giacoboni	Giacomo Niola	Roberta Vicidomini
Romy Nicole Carbone	Chiara Giambona	Eduardo Nuzzo	Alessandro Viola
Claire Cardinaletti	Riccardo Giampiccolo	Marianna Ovchintseva	Giada Visani
Giada Eleonora Carioti	Filippo Gianella	Dereck Ofofu Appiah	Valentina Volpe
Chiara Ludovica Carosi	Martina Giavino	Margot Originale Di Criscio	Jie Wang
Olivieri	Cecilia Gorla	Andrea Pagliara	Zhi Xin Wu
Giorgia Carrara	Paola Grandi	Simone Paiano	Andrea Zamparelli
Matilde Casadei	Riccardo Grandini	Elisabetta Agnese Panico	Federico Zavanelli
Davide Castelli	Jiaying Hu	Clara Papagno	Carmela Zelano
Rafael Castiglioni	Zixiang Hu	Margherita Pasini	Levani Zhorzholiani
Marco Cau	Laura Inghirami	Carola Passi	Gabriele Zoratti
Chiara Cavazza	Elena Ingletti	Caterina Pecori Giraldi	Giulio Zoratti
Eugenio Francesco	Chiara Kaufman	Fabio Pedrolì	
Chiaravalloti	Yee Fei Koay	Giovanni Pellegrini	



MILANO per **la SCALA**
Ente Filantropico



Vivi con noi la tua **passione** per il Teatro alla Scala.

Dal 1991 Milano per la Scala
è la casa di chi ama
e sostiene il Teatro.
L'occasione unica per vivere
da vicino una grande tradizione.

*Prove d'insieme, biglietti,
incontri di approfondimento,
visite guidate, mostre, eventi,
scambi culturali, viaggi.*

Presidente Onorario

Hélène de Prittwitz Zaleski

Presidente

Giuseppe Faina

Vice Presidente

Cecilia Piacitelli Roger

Consiglieri

Carla Bossi Comelli, Laura Colombo Vago,
Margot de Mazzeri, Aline Foriel-Destezet,
Federico Guasti, Chiara Lunelli,
Matteo Mambretti, Dominique Meyer,
Francesco Micheli, Valeria Mongillo,
Alessandro Gerardo Poli, Paolo M. Zambelli

Segretario Generale

Giusy Cirrincione

Fondazione Milano per la Scala

Via Clerici 5, 20121 MILANO
tel. 02.7202.1647
fondazione@milanoperlasca.it



Iscriviti a
Milano per la Scala!