



METODO CLASSICO



TEATRO LA FENICE - Venezia



shop online at
BELLUSSI.COM

SCOPRI LA NUOVA CARTA SERVIZI DEL TEATRO LA FENICE

DEDICATA AGLI ABBONATI DEL TEATRO



THE MERCHANT[®]
OF VENICE

GRAN TEATRO LA FENICE

Eau de Parfum
pour Homme et pour Femme

Merging of olfactory notes with
musical harmonies.



themerchantofvenice.com



Maria Callas
MARIA CALLAS
a L
TEATRO LA FENICE

From the 11th of September 2015
Teatro La Fenice di Venezia

Ingresso con visita al Teatro
Ticket includes entrance to the exhibition
and visit to the theatre

Biglietti / informazioni e vendita
Information and tickets www.venezianunica.it
call center HelloVenezia: +39 041 2424



THE LEADING ROLE TAKES THE STAGE.

Enjoy a perfect night with a delicious cup of coffee.

www.hausbrandt.it



HAUSBRANDT

TRIESTE 1892

Il Teatro La Fenice

il palcoscenico per i tuoi eventi



Il Teatro La Fenice
apre le porte
a privati ed aziende
per l'organizzazione
di eventi unici e prestigiosi
nei propri spazi.
Da cene di gala a visite
guidate esclusive,
da convention aziendali
a concerti privati ed eventi
ad hoc, tutti disegnati
su misura per soddisfare
le diverse esigenze
e preferenze del cliente.



FENICE SERVIZI TEATRALI

FEST

Informazioni: www.festfenice.com
Tel. 041786676 - Fax 041786677



FONDAZIONE
AMICI DELLA FENICE

STAGIONE 2019-2020



Clavicembalo francese a due manuali copia dello strumento di Goermans-Taskin, costruito attorno alla metà del XVIII secolo (originale presso la Russell Collection di Edimburgo).

Opera del M° cembalario Luca Vismara di Seregno (MI); ultimato nel gennaio 1998.

Le decorazioni, la laccatura a tampone e le chinoiserie – che sono espressione di gusto tipicamente settecentesco per l'esotismo orientalizzante, in auge soprattutto in ambito francese – sono state eseguite dal laboratorio dei fratelli Guido e Dario Tonoli di Meda (MI).

Caratteristiche tecniche:

estensione $fa^1 - fa^5$,
trasposizione tonale da 415 Hz a 440 Hz,
dimensioni 247×93×28 cm.

Dono al Teatro La Fenice
degli Amici della Fenice, gennaio 1998.

e-mail: info@amicifenice.it
www.amicifenice.it

*Incontri con l'opera
e con il balletto*

martedì 19 novembre 2019

GIORGIO PESTELLI

Don Carlo

lunedì 9 dicembre 2019

SANDRO CAPPELLETTI

Pinocchio

martedì 14 gennaio 2020

LUCA MOSCA

A Hand of Bridge

Il castello del principe Barbablù

venerdì 31 gennaio 2020

SILVIA POLETTI

Duse

venerdì 20 marzo 2020

MASSIMO CONTIERO

Carmen

venerdì 17 aprile 2020

FABIO SARTORELLI

Rigoletto

mercoledì 22 aprile 2020

ALBERTO MATTIOLI

Farnace

venerdì 15 maggio 2020

PAOLO BARATTA

Faust

venerdì 12 giugno 2020

PIER LUIGI PIZZI

Rinaldo

martedì 23 giugno 2020

SANDRO CAPPELLETTI

Roberto Devereux

venerdì 18 settembre 2020

FRANCO ROSSI

Il trovatore

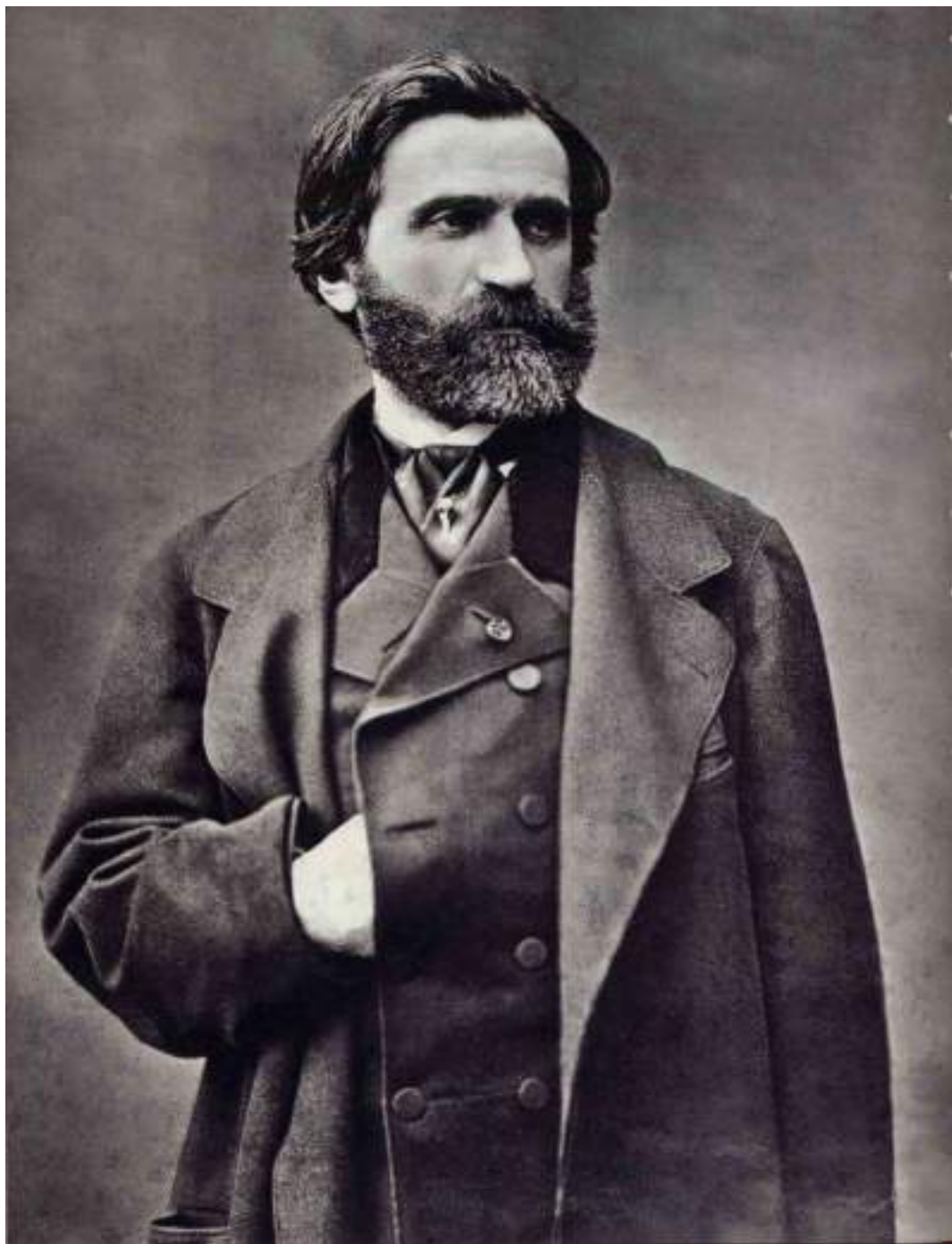
martedì 6 ottobre 2020

ELENA BARBALICH

Prima la musica e poi le parole

Der Schauspieldirektor

tutti gli incontri avranno luogo alle ore 18.00
al Teatro La Fenice – Sale Apollinee



Giuseppe Verdi (1813-1901) in una delle fotografie scattate a Parigi, nella prima metà degli anni Cinquanta, da André-Adolphe-Eugène Disdéri (1819-1889).

VENEZIAMUSICA

e dintorni

LIRICA E BALLETO
STAGIONE 2019-2020
Opera inaugurale

DON CARLO

Teatro La Fenice

domenica 24 novembre 2019 ore 19.00 turno A
in diretta su 

mercoledì 27 novembre 2019 ore 19.00 turno E

sabato 30 novembre 2019 ore 15.30 turno C

martedì 3 dicembre 2019 ore 19.00 turno D

sabato 7 dicembre 2019 ore 15.30 turno B

con il contributo di

INTESA  SANPAOLO



FONDAZIONE TEATRO LA FENICE



Anton Graff (1736-1813), ritratto di Johann Christoph Friedrich von Schiller, incisione.

La locandina	13
<i>Don Carlo</i> in breve	15
a cura di Maria Rosaria Corchia	
<i>Don Carlo</i> in short	18
Argomento	21
Synopsis	23
Argument	25
Handlung	27
Il libretto	29
Nuovi orizzonti nel <i>Don Carlo</i> di Verdi	55
di Paolo Gallarati	
Robert Carsen: «Uno spettacolo ‘nero’ e psicologico»	66
a cura di Leonardo Mello	
Robert Carsen: «A ‘black’ and psychological production»	70
Myung-Whun Chung: « <i>Don Carlo</i> , un’ineguagliabile disamina dell’animo umano»	74
Myung-Whun Chung: “ <i>Don Carlo</i> , an unrivalled study of the human soul”	77
<i>Don Carlo</i> alla Fenice	81
a cura di Franco Rossi	
MATERIALI	
Il mito di <i>Don Carlo</i> di Verdi	90
di Ian Burton	
<i>Don Carlo</i> : il teatro musicale e la sua funzione critica	97
di Francesco Degrada	
Alcuni nodi cruciali nel <i>Don Carlos</i> di Schiller	104
di Leonardo Mello	
Tiziano Vecellio, ritrattista di Carlo v	110
di Franco Rossi	
CURIOSITÀ	
L’inventore del sax al debutto parigino di <i>Don Carlos</i>	114
Biografie	115
IMPRESA E CULTURA	
Il Progetto Cultura di Intesa Sanpaolo investe sulla musica e sull’arte italiane	124
DINTORNI	
La drammatica alta marea ferisce la Fenice ma non ferma la musica	126
È Alessandro Roccatagliati il nuovo direttore scientifico dell’Istituto nazionale di studi verdiani	128



Edward Collier (1642–1708), Vanitas. Natura morta, olio su tela, 1705 (collezione privata).

DON CARLO

opera in quattro atti

libretto di **Joseph Méry e Camille Du Locle**

dalla tragedia Don Karlos, Infant von Spanien *di* Friedrich Schiller

traduzione italiana di Achille De Lauzières e Angelo Zanardini

musica di **Giuseppe Verdi**

editore proprietario Casa Ricordi, Milano

prima rappresentazione assoluta della versione originale in cinque atti:
Parigi, Théâtre de l'Académie Impériale de Musique, 11 marzo 1867

prima rappresentazione della versione italiana in quattro atti:
Milano, Teatro alla Scala, 10 gennaio 1884

versione 1884

personaggi e interpreti

<i>Filippo II, re di Spagna</i>	Alex Esposito
<i>Don Carlo, infante di Spagna</i>	Piero Pretti
<i>Rodrigo, marchese di Posa</i>	Julian Kim
<i>Il grande inquisitore</i>	Marco Spotti
<i>Il frate</i>	Leonard Bernad
<i>Elisabetta di Valois</i>	Maria Agresta
<i>La principessa Eboli</i>	Veronica Simeoni
<i>Tebaldo, paggio d'Elisabetta</i>	Barbara Massaro
<i>Il conte di Lerma</i>	Luca Casalin
<i>Un araldo reale</i>	Matteo Roma
<i>Voce dal cielo</i>	Gilda Fiume
<i>Deputati fiamminghi</i>	Szymon Chojnacki, William Corró, Matteo Ferrara, Armando Gabba, Claudio Levantino, Andrea Patucelli

maestro concertatore e direttore

Myung-Whun Chung

regia

Robert Carsen

scene Radu Boruzescu

costumi Petra Reinhardt

light designer Robert Carsen e Peter Van Praet

assistente alla regia e movimenti coreografici Marco Berriel

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del Coro Claudio Marino Moretti

con sopratitoli in italiano e in inglese
allestimento Opéra national du Rhin - Strasbourg

e Aalto-Theater Essen



con il sostegno di



direttore musicale di palcoscenico Marco Paladin; direttore dell'allestimento scenico Massimo Checchetto; direttore di scena e di palcoscenico Lorenzo Zanoni; maestro di sala Maria Cristina Vavolo; altro maestro di sala Alberto Boischio; altro maestro del Coro Roberto Brandolisio; drammaturgia Ian Burton; maestri di palcoscenico Raffaele Centurioni, Roberta Paroletti; maestro alle luci Roberta Ferrari; assistente alle scene Serena Rocco; capo macchinista Roberto Rizzo; capo elettricista Fabio Baretin; capo audiovisivi Alessandro Ballarin; capo sartoria e vestizione Emma Bevilacqua; responsabile dell'atelier costumi Carlos Tieppo; capo attrezzista Roberto Fiori; responsabile della falegnameria Paolo De Marchi; capo gruppo figuranti Guido Marzorati; scene Atelier de l'Opéra national du Rhin - Strasbourg, Werkstätten der Theater und Philharmonie - Essen; costumi Atelier de l'Opéra national du Rhin - Strasbourg, Laboratorio Fondazione Teatro La Fenice; costumi Atelier de l'Opéra national du Rhin - Strasbourg; calzature Pompei 2000 (Roma); trucco Effe Emme Spettacoli (Trieste); parrucco Mario Audello (Torino), Effe Emme Spettacoli (Trieste); traduzione inglese sopratitoli Rosemary Forbes; sopratitoli Studio GR (Venezia)

Don Carlo in breve

a cura di Maria Rosaria Corchia

Dramma lirico su libretto originale in francese di François-Joseph Méry e Camille Du Locle, ispirato alla tragedia in cinque atti *Don Carlos, Infant von Spanien* di Friedrich Schiller, *Don Carlos* è il quarto titolo che Giuseppe Verdi (1813-1901) compose sulla base di un lavoro del drammaturgo tedesco. Dopo *Giovanna d'Arco* (1845), *I masnadieri* (1847) e *Luisa Miller* (1849), il compositore tornò per l'ultima volta ad attingere dal catalogo schilleriano, scegliendo il dramma, scritto dal poeta tedesco tra il 1783 e il 1787, che aveva avuto modo di conoscere sia nella traduzione italiana di Andrea Maffei pubblicata nel 1842, sia in una traduzione francese, opera di Xavier Marmier, in un'edizione stampata a Parigi nel 1860. Liberamente ispirato a fatti storici della Spagna di metà Cinquecento, il testo di Schiller affascinò Verdi per gli estremi contrasti della sua drammaturgia e per l'assunto di fondo che la anima, cioè l'idea che assolutismo e ragione di Stato siano inconciliabili con l'aspirazione alla libertà dei popoli e con le inclinazioni personali dei singoli individui.

Don Carlos fu presentato per la prima volta all'Opéra di Parigi l'11 marzo 1867. Verdi cominciò a occuparsene a partire dal 1865, prendendo l'impegno, poi mantenuto, di completare e presentare il lavoro in tempo per l'*Exposition universelle* del 1867. Non era la prima volta che il parmense si confrontava con il massimo Teatro parigino, con le caratteristiche strutturali tendenti alla grandiosità tipiche dei *grand opéra* e con quel complesso sistema teatrale ad esse collegato: precedenti di peso del *Don Carlos* sono infatti il rifacimento dei *Lombardi alla prima crociata* intitolato *Jérusalem* (1847) e *Les Vêpres siciliennes* (1855).

Verdi si adattò alle caratteristiche richieste dal tempio della lirica francese, quindi articolò il dramma lirico in cinque atti, inserì i ballabili, incluse elementi di spettacolarità – ad esempio la maestosa scena dell'autodafé, del tutto assente nella fonte letteraria schilleriana – e predispose una sontuosa e raffinata elaborazione strumentale, aggiornata alle posizioni più avanzate del sinfonismo europeo. Ma non si lasciò condizionare dagli obblighi del genere e non privò la sua creazione di quegli elementi imprescindibili della sua innovativa visione drammaturgica: sullo sfondo di avvenimenti storici e conflitti di natura politica e religiosa, si muovono infatti anime tormentate, intimità scosse da profonde inquietudini personali, figure complesse e intensamente stagliate tramite meccanismi drammatici pregnanti.

La vicenda ha per cornice la Spagna di metà Cinquecento e mette in scena personaggi storici che si muovono in una narrazione in gran parte romanzata e con un finale 'metafisico'. Siamo intorno al 1560, il matrimonio tra Elisabetta di Valois e Filippo II è il sigillo



Foto delle prove di Don Carlo di Giuseppe Verdi al Teatro La Fenice, novembre 2019 (foto di Michele Crosera).

alla pace tra Spagna e Francia, che però non risolve la questione irrisolta della ribellione dei protestanti nelle Fiandre – ribellione che rappresenta nell'opera una concezione politica 'altra' rispetto all'assolutismo monarchico di Filippo II e che trova voce nel personaggio del marchese di Posa, Rodrigo –, né tantomeno l'amore impossibile tra la stessa Elisabetta e quello che ora è il suo figliastro, don Carlo, l'infante di Spagna figlio di Filippo. Il contrasto genitore/figlio, così significativamente ricorrente nella drammaturgia di Verdi, qui si sviluppa quindi su un doppio piano, quello intimo e quello politico. Su tutti e tutto, domina però l'imponente figura del grande inquisitore, detentore del potere della Chiesa, che detterà il destino di ciascuno e alla cui volontà anche il re dovrà infine piegarsi.

L'accoglienza dell'opera alla prima parigina non fu tra le più calorose: cronache copiose – era infatti presente in sala tutta la schiera dei critici musicali del tempo, oltre a Napoleone III, alla sua consorte l'imperatrice Eugenia, a varie autorità civili e militari e a numerosi colleghi musicisti – ci raccontano di un successo di misura, e più 'di stima' rivolto all'autore piuttosto che di sincero apprezzamento per l'opera in sé. Non fu però quel totale insuccesso che proclamò un più che negativo Verdi all'amico Opprandino Arrivabene poche ore dopo il debutto: «Non fu un successo!! Non so cosa sarà in seguito, e non mi sorprenderei se le cose cangiassero...». Complici della tiepida accoglienza furono forse

anche gli interpreti di non particolare pregio, il soprano Marie-Constance Sass, il tenore Jean Morère e il basso Louis-Henri Obin. Quando infatti Angelo Mariani, presente in sala, decise di proporre l'opera a Bologna sei mesi dopo, il 26 ottobre 1867 – prima italiana della versione originale in cinque atti tradotta in italiano da Achille de Lauzières – e con ben altro cast, che includeva per i ruoli principali Teresa Stolz e Antonio Cotogni, il successo divenne trionfale. Verdi non presenziò però alla prima, dimostrando ancora poca soddisfazione per il suo lavoro.

Ecco infatti che in occasione della ripresa dell'opera al Teatro alla Scala di Milano, l'autore decise di apportare significative modifiche alla partitura. Con i ritocchi al libretto effettuati da Angelo Zanardini, eliminò il primo atto (salvò solamente l'aria del tenore «Io la vidi e il suo sorriso») e tagliò i ballabili: «I tagli fatti – sono ancora parole di Verdi indirizzate all'amico Arrivabene – non guastano il dramma musicale ed anzi, accorciandolo, lo rendono più vivo. I malcontenti per progetto, che sono sempre gli abbonati, si lamentano perché non vi è più il primo atto la cui musica, dicono, era bellissima. Adesso è bellissima, allora forse non si accorgevano che esistesse». Più convinto del lavoro in questa veste rinnovata, Verdi stavolta seguì le prove e presenziò alla prima, che si svolse nel Teatro milanese, con il titolo di *Don Carlo*, il 10 gennaio 1884. Nel cast di altissimo livello, Francesco Tamagno si misurava con il ruolo del titolo. L'avventura compositiva dell'opera non era però ancora terminata: per restituirle l'ampiezza originaria, Verdi propose a Modena una nuova versione in italiano in cinque atti e senza ballabili (prima rappresentazione il 29 dicembre 1886), ma questa edizione non ha mai avuto la fortuna che riscontrò invece l'edizione milanese.

La partitura verdiana fu tacciata di 'wagnerismo', ma era un'accusa, questa, che a quel tempo finiva puntualmente per colpire qualunque opera caratterizzata da un maggior peso specifico conferito alla voce dell'orchestra e da una solo sfumata separazione tra forme chiuse e recitativo. La scrittura di *Don Carlo* – che seguiva le decise sperimentazioni della *Forza del destino* (San Pietroburgo, 1862) – si distingue infatti per il suo linguaggio moderno, fluido e flessibile: non vi si riconosce una netta scansione di numeri chiusi mentre le armonie sono cromatiche e instabili, poggianti su effetti orchestrali ricchissimi e ricercati. Nonostante la musica sia priva di grandi arie nel senso più tradizionale del termine – motivo per cui non ebbe una popolarità paragonabile a quella di altre opere verdiane – restano di assoluta fascinazione alcuni momenti, come il soliloquio introspettivo di Filippo II «Ella giammai m'amò!»; il doloroso monologo di Elisabetta «Tu che le vanità»; le voci congiunte ed esaltate di Carlo e Rodrigo, uniti da fraterna amicizia e corrispondenza di ideali; gli intensi scambi tra don Carlo ed Elisabetta; fino al celeberrimo duetto tra Filippo II e il grande inquisitore, dove in scena c'è lo scontro tra due forti volontà, tra potere temporale e potere ecclesiastico.

Don Carlo in short

An opera set to the original libretto in French by François-Joseph Méry and Camille Du Locle, and inspired by Friedrich Schiller's five-act tragedy *Don Carlos, Infant von Spanien*, *Don Carlos* is the fourth work Giuseppe Verdi (1813-1901) composed based on a play by the German poet. After *Giovanna d'Arco* (1845), *I masnadieri* (1847) and *Luisa Miller* (1849), the composer's last opera based on Schiller's works was a play the poet had written between 1783 and 1787, which Verdi had read in both the Italian translation by Andrea Maffei published in 1842, and the French translation by Xavier Marmier printed in Paris in 1860. Loosely based on historic facts about Spain in the middle of the sixteenth century, what fascinated Verdi in Schiller's work were the extreme contrasts of the play and its underlying assumption: the idea that absolutism and reasons of state are irreconcilable with peoples' aspiration for freedom and an individual's personal inclinations.

Don Carlos premièred at the Paris Opera on 11 March 1867. Verdi began work on it in 1865, having promised to complete and present the work in time for the 1867 *Exposition Universelle*, which he then did. It was not the first time that the Parma-born composer had worked with the most important Parisian opera house, which tended to the more grandiose characteristics of *grand opéra* and therefore the more complex theatre system this entailed: important works before *Don Carlos* included his adaptation of *I lombardi alla prima crociata* entitled *Jérusalem* (1847) and *Les Vêpres siciliennes* (1855).

Verdi adapted to the characteristics the French Opera House required, structuring the opera in five acts, with dances, and including more spectacular elements such as the majestic scene of the *autodafé* (which was not present in Schiller's original work); he also composed a lavish, refined instrumentation that was abreast of the most advanced European symphony composition. However, what he refused to let himself be conditioned by was the genre itself, and his work therefore included the inevitable elements of his innovative dramaturgical vision: against a background of historic events and conflicts of a political and religious nature are tormented souls, private spheres shaken by profound personal inquietude, and complex figures intensely profiled through meaningful dramatic mechanisms.

The action is set in Spain in the middle of the sixteenth century, with historical figures that are part of a partially romanticised narration and a 'metaphysical' finale. It is around the year 1560 and the marriage between Elisabeth of Volois and Philip II has sealed the peace between Spain and France although the on-going problem of the Protestant re-



Foto delle prove di Don Carlo di Giuseppe Verdi al Teatro La Fenice, novembre 2019 (foto di Michele Crosera).

bellion in Flanders has not yet been resolved. In the opera, it is this rebellion that represents a 'different' political conception compared to the monarchic absolutism of Philip II and is embodied by the Marquis of Posa, Rodrigo. Neither has it resolved the impossible love between Elisabeth and the Infante of Spain, Don Carlo, son of Philip II, and now her stepson. The parent/son contrast, which is such a significantly recurring theme in Verdi's works, is therefore developed here on two levels: the personal and the political. It is, however, the majestic figure of the grand inquisitor, the bearer of the power of the Church that dominates everyone and everything and it is he who will dictate their destinies and even the king will finally have to yield to his will.

The Parisian première of the opera was not particularly successful; in addition to a vast number of reviews since the entire array of music critics of the time were present, in attendance were also Napoleon III, his wife Empress Eugenia, various civil and military officials, and numerous musician colleagues; they all describe a discrete success, and 'admiration' for the composer instead of real appreciation for the opera itself. It was not, however, the total failure that an extremely negative Verdi declared to his friend Opprandino Arrivabene just a few hours after the première: "It was not a success!! I don't know what will become of it, and I would not be surprised if things changed ...". One of the reasons for its

lukewarm reception might have also been the singers, who were not particularly good: the soprano Marie-Constance Sass, the tenor Jean Morère and the bass Louis-Henri Obin. In fact, when Angelo Mariani, who was present at the première, decided to stage the opera in Bologna six months later on 26 October 1867, the Italian première in the original five-act version translated into Italian by Achille de Lauzières, with a completely different cast that included Teresa Stolz and Antonio Cotogni in the main roles met with resounding success. Verdi did not attend the première, showing that he was not yet satisfied with his work.

And in fact, when the opera was staged at Teatro alla Scala in Milan, the author decided to make significant changes to the score. Whilst Angelo Zanardini made small changes to the libretto, Verdi cut the first act (saving only the tenor's aria "Io la vidi e il suo sorriso") and the dances. Writing to his friend Arrivabene, Verdi writes, "The cuts made do not spoil the musical drama; on the contrary, they make it even livelier. Those who are discontent are always the season ticket holders, and they are now complaining because the first act has disappeared, the music of which they say was beautiful. Now they are saying it is beautiful. Perhaps they didn't even realize it existed". More convinced in his revised work, Verdi then followed the rehearsals and was there for the première, which took place in the Milan Theatre with the title *Don Carlo* on 10 January 1884. In the outstanding cast, Francesco Tamagno was in the title role. Verdi had, however, not yet finished making changes to the opera: wanting to restore the original length of the opera, Verdi proposed a new Italian version for Modena in five acts and without dances (première on 29 December 1886), but this edition never enjoyed the success that was reserved for the Milanese version.

Verdi's score was accused of 'Wagnerism' but this accusation was one that in those days was inevitably directed at any opera that placed greater importance on the orchestra and was characterised by a more indistinct separation between closed forms and recitative. In fact, following Verdi's clear experimentation in *La forza del destino* (Saint Petersburg, 1862), the composition of *Don Carlo* stands out owing to its modern, fluid and flexible language: there is no clear articulation of closed numbers while the harmonies are chromatic and unstable, resting on extremely rich, elegant orchestral effects. Although there are no great arias in the traditional sense of the word in the opera – one of the reasons it was less successful than Verdi's other operas – it still has highly fascinating moments, such as the introspective soliloquy by Philip II "Ella giammai m'amò"; Elisabeth's painful monologue, "Tu che le vanità"; the joint, exultant voices of Carlo and Rodrigo, united by fraternal friendship and common ideals; the intense exchange between Don Carlo and Elisabeth; and finally the famous duet between Philip II and the Great Inquisitor in the scene in which the two strong wills, temporal power and ecclesiastical power clash.

Argomento

di Robert Carsen

Elisabetta di Valois è stata promessa in sposa a don Carlo, figlio di Filippo II di Spagna, ma quest'ultimo, vedovo, ha deciso di sposarla lui stesso. Elisabetta ha accettato, sperando così di contribuire al processo di pace tra Francia e Spagna. Ma Carlo ed Elisabetta si amano ancora...

ATTO PRIMO

Scena prima. Alcuni monaci meditano sulla vita e la morte di Carlo V, padre di Filippo II. Don Carlo riflette sul suo amore per Elisabetta, che suo padre gli ha sottratto. Il suo amico Rodrigo è appena tornato dalle Fiandre. Quando Carlo gli confessa il suo amore impossibile per la regina, Rodrigo lo esorta a partire per le Fiandre, allora possedimento spagnolo, per difendere la causa dei protestanti perseguitati dalla dominazione della Spagna cattolica. I due uomini si giurano amicizia eterna.

Scena seconda. La principessa Eboli canta alle dame di Elisabetta una canzone che parla di una mora velata che tende un tranello a suo marito facendosi passare per la sua amante. Arrivano Elisabetta e Rodrigo e quest'ultimo confida la sofferenza di Carlo a Elisabetta ed Eboli. Eboli, segretamente innamorata di Carlo, immagina di essere lei la causa della sua infelicità. Rodrigo fa scivolare in mano a Elisabetta un biglietto di Carlo e la supplica di incontrare di nuovo l'infante di Spagna. Lei accetta. Rimasta sola con Carlo, Elisabetta lo richiama ai suoi doveri e gli ricorda che lei ormai è diventata sua madre. Disperato, Carlo dichiara, prima di lasciarla, che non smetterà mai di amarla. Quando arriva Filippo, si infuria perché trova la regina sola ed esilia la contessa d'Aremberg, la migliore amica di Elisabetta, per aver trascurato i suoi doveri di dama d'onore.

Scena terza. Filippo trattiene Rodrigo, che sostiene coraggiosamente la causa delle Fiandre. Colpito dalla sincerità del giovane, il re gli confida che sospetta che Carlo ed Elisabetta abbiano una relazione. Gli chiede di diventare suo confidente e di spiare sua moglie e suo figlio. Quando Rodrigo accetta, Filippo lo mette in guardia contro il potere del grande inquisitore.

ATTO SECONDO

Scena prima. Carlo ha ricevuto una lettera che gli dà appuntamento a mezzanotte. Nel suo desiderio di rivedere Elisabetta, scambia Eboli per la regina. Profondamente ferita, Eboli giura di vendicarsi di Carlo ed Elisabetta. Mentre Rodrigo cerca di intervenire, Eboli fa sapere a Carlo che Rodrigo è diventato il confidente di suo padre. Dopo che Eboli se ne è andata, Rodrigo proclama solennemente la sua amicizia per Carlo ed esorta il principe a consegnargli tutti i documenti politici compromettenti di cui è in possesso.

Scena seconda. Si prepara un autodafé alla presenza del re. Abbracciando la causa dei protestanti condannati, don Carlo implora il padre di concedere loro la grazia e risparmiare le Fiandre. Filippo II rifiuta. Carlo allora brandisce la spada contro il re e cerca di proteggere i prigionieri. Filippo ordina di disarmare Carlo. Dal momento che nessuno osa farlo, Rodrigo si fa avanti e chiede a Carlo di dargli la sua spada. Il re ricompensa Rodrigo e ordina che si prosegua con l'autodafé.

ATTO TERZO

Scena prima. Filippo medita sulla sua sfortunata unione con Elisabetta e sulla vanità del potere. Ha convocato il grande inquisitore per chiedergli se ha il diritto di giustiziare suo figlio per tradimento. Il grande inquisitore preferirebbe che gli consegnasse piuttosto Rodrigo, ma Filippo rifiuta. Elisabetta viene a chiedere giustizia a Filippo: il suo portagioie è stato rubato. Filippo le mostra il portagioie ed esige che lei gli spieghi perché vi ha nascosto dentro un ritratto di Carlo. In un accesso di gelosia, colpisce la regina. Eboli e Rodrigo arrivano e cercano di calmare Filippo. Rimasta sola con la regina, Eboli si accusa: innamorata di Carlo, è stata lei a denunciare la regina a Filippo per gelosia. Quando confessa che per giunta è l'amante di Filippo, Elisabetta le ordina di scegliere fra il convento e l'esilio.

Scena seconda. Carlo è in prigione per essersi opposto a suo padre. Rodrigo viene a dirgli addio e implora l'amico di continuare la lotta per le Fiandre. Si sente un colpo di arma da fuoco e Rodrigo cade, ferito a morte. Quando appare il re, Carlo si accusa dell'assassinio di Rodrigo. Una folla inferocita fa irruzione nella prigione, reclamando la liberazione dell'erede al trono. Filippo cerca di reprimere la rivolta, ma solo l'intervento repentino del grande inquisitore riesce a disperdere la folla.

ATTO QUARTO

Elisabetta si inginocchia sulla tomba di Carlo V. Carlo la raggiunge per un ultimo addio: parte per le Fiandre. Si dichiarano un'ultima volta il loro amore. Appaiono Filippo II e il grande inquisitore. Filippo consegna suo figlio all'Inquisizione perché venga punito. In quel momento, si sente un monaco salmodiare delle parole che suonano in modo diverso alle orecchie di Filippo e di Carlo: «Troverai la pace cui il tuo cuore aspira solo in cielo, dopo la morte».

Synopsis

by Robert Carsen

Elisabeth de Valois was betrothed to Don Carlos, the son of Philip II of Spain, when Philip, a widower, decided to marry her himself. Elizabeth accepted in order to help establish peace between France and Spain. However she and Carlos still love each other...

ACT ONE

Scene one. Monks meditate on the life and death of Charles V, father of Philip II. Don Carlos reflects on his love for Elizabeth and how he has lost her to his father. His friend Rodrigo has returned from Flanders. When Carlos confesses his impossible love for the Queen, Rodrigo urges him to leave for Flanders to champion the cause of the Protestants who are being persecuted by the domination of Catholic Spain. The two men swear eternal friendship.

Scene two. Princess Eboli sings a song to Elizabeth's attendants about a veiled Moorish woman who tricks her husband by pretending to be his mistress. Elizabeth and Rodrigo appear, and Rodrigo tells Elizabeth and Eboli of Carlos' unhappiness. Eboli, who is secretly in love with Carlos, suspects that his love for her may be the cause. Rodrigo slips Elizabeth a note from Carlos and entreats her to see Don Carlos again. She accepts. Left alone with Carlos, Elizabeth reminds him of his duty and that she is now his mother. Carlos, in despair, declares his continued love before leaving her. When Philip appears he is furious to find the Queen alone, and banishes the Countess d'Arenberg, Elizabeth's closest friend, for neglecting her duties as lady-in-waiting.

Scene three. Philip detains Rodrigo, who courageously pleads the case of Flanders. Impressed by Rodrigo's frankness, the King confides in him that he suspects that Carlos and Elizabeth are having an affair. Philip entreats Rodrigo to become his confidant and to spy on his wife and son. When Rodrigo accepts, Philip advises Rodrigo to be careful of the Grand Inquisitor's power.

ACT TWO

Scene one. Carlos has received a letter calling him to a midnight rendezvous. In his desire to see Elizabeth again, he mistakes Eboli for the Queen. Eboli is deeply hurt and swears to take revenge on Carlos and Elizabeth. When Rodrigo attempts to intervene, Eboli warns Carlos that Rodrigo has become the confidant of his father. After Eboli leaves, Rodrigo reassures Carlo of his friendship, and urges the prince to give him any incriminating political documents he may possess.

Scene two. An *autodafé* is being prepared in the presence of the King. Don Carlos takes up the cause of the condemned Protestants and begs his father to grant mercy to them and to Flanders. Philip II refuses. Carlos draws a sword against the King and attempts to protect the prisoners. Philip insists that Carlos be disarmed. When no-one dares to do so, Rodrigo steps forward and asks Carlos to give him the sword. The King rewards Rodrigo and instructs that the *autodafé* should continue.

ACT THREE

Scene one. Philip reflects on his unhappy marriage to Elizabeth and the emptiness of power. He has summoned the Grand Inquisitor to ask him whether he has the right to execute his own son for treason. The Inquisitor demands instead that Rodrigo be handed over to him, but Philip refuses to do so. Elisabeth asks Philip for justice as her jewel box has been stolen. Philip produces the box and demands that Elizabeth explain why there is a portrait of Carlos hidden in it. In a jealous fury he strikes the Queen. Eboli and Rodrigo appear and attempt to calm Philip. Left alone with the Queen, Eboli confesses her crime to Elizabeth: she denounced the Queen to Philip out of jealous love for Carlos. When she further confesses to being Philip's mistress, Elisabeth instructs her to choose between a convent or exile.

Scene two. Carlos is in prison for opposing his father. Rodrigo comes to bid farewell and implores his friend to continue the fight on behalf of Flanders. A shot rings out and Rodrigo falls fatally wounded. The King appears, and Carlos accuses him of Rodrigo's murder. An angry crowd breaks into the prison and calls for the heir to the throne to be freed. Philip attempts to quell the rebellion, but it is only the sudden intervention of the Grand Inquisitor which prevails on the crowd.

ACT FOUR

Elisabeth kneels before Carlos's tomb. Don Carlos joins her to say a final farewell: he is leaving for Flanders. They declare their love for each other one last time. Philip II and the Grand Inquisitor appear and the King hands his son over to the Inquisition for punishment. As he does so, a monk is heard intoning words which resonate differently for Philip and Carlos: "The peace for which your heart yearns can only be found in heaven after death".

Argument

par Robert Carsen

Elisabeth de Valois a été fiancée à Don Carlos, fils de Philippe II d'Espagne, mais ce dernier, veuf, a décidé de l'épouser lui-même. Elisabeth a accepté, espérant contribuer ainsi aux efforts de paix entre la France et l'Espagne. Mais Carlos et elle s'aiment toujours...

PREMIER ACTE

Premier tableau. Des moines méditent sur la vie et la mort de Charles Quint, père de Philippe II. Don Carlos songe à son amour pour Elisabeth, que son père lui a ravie. Son ami Rodrigo vient de rentrer des Flandres. Quand Carlos lui avoue son amour impossible pour la reine, Rodrigo l'exhorte à partir pour les Flandres, alors possession espagnole, pour défendre la cause des protestants persécutés par l'Espagne catholique. Les deux hommes se jurent une amitié éternelle.

Deuxième tableau. La princesse Eboli chante aux suivantes d'Elisabeth une chanson parlant d'une Mauresse voilée qui tend un piège à son mari en se faisant passer pour sa maîtresse. Elisabeth et Rodrigo arrivent et celui-ci confie la détresse de Carlos à Elisabeth et Eboli. Eboli, secrètement amoureuse de Carlos, soupçonne qu'il est malheureux parce qu'il l'aime, lui aussi. Rodrigo glisse à Elisabeth un billet de Carlos et la supplie de le revoir. Elle accepte. Restée seule avec Carlos, Elisabeth le rappelle à son devoir et lui fait remarquer qu'elle est désormais sa mère. Désespéré, Carlos déclare, avant de la quitter, qu'il ne cessera jamais de l'aimer. Quand Philippe arrive, il est furieux de trouver la reine seule et bannit la comtesse d'Aremberg, la meilleure amie d'Elisabeth, pour avoir négligé ses devoirs de dame d'honneur.

Troisième tableau. Philippe retient Rodrigo qui plaide courageusement la cause des Flandres. Impressionné par la franchise du jeune homme, le roi lui confie qu'il soupçonne Carlos et Elisabeth d'entretenir une liaison. Il l'invite à devenir son confident et à espionner sa femme et son fils. Quand Rodrigo accepte, Philippe le met en garde contre la puissance du Grand Inquisiteur.

DEUXIÈME ACTE

Premier tableau. Carlos a reçu une lettre lui donnant rendez-vous à minuit. Dans son désir de revoir Elisabeth, il prend Eboli pour la reine. Profondément blessée, Eboli jure de se venger de Carlos et d'Elisabeth. Alors que Rodrigo cherche à intervenir, Eboli fait savoir à Carlos que Rodrigo est devenu le confident de son père. Après le départ d'Eboli, Rodrigo affirme solennellement son amitié pour Carlos et exhorte le prince à lui remettre tous les documents politiques compromettants qu'il a en sa possession.

Deuxième tableau. Un *autodafé* se prépare en présence du roi. Embrassant la cause des protestants condamnés, Don Carlos implore son père de leur faire grâce et d'épargner les Flandres. Philippe II refuse. Carlos tire alors son épée contre le roi et cherche à protéger les prisonniers. Philippe exige que l'on désarme Carlos. Comme personne ne s'y hasarde, Rodrigo s'avance et demande à Carlos de lui donner son épée. Le roi récompense Rodrigo et ordonne la poursuite de l'*autodafé*.

TROISIÈME ACTE

Premier tableau. Philippe médite sur son union malheureuse avec Elisabeth et sur la vanité du pouvoir. Il a convoqué le Grand Inquisiteur pour lui demander s'il a le droit d'exécuter son propre fils pour trahison. L'Inquisiteur souhaiterait qu'il lui livre plutôt Rodrigo, mais Philippe refuse. Elisabeth vient réclamer justice à Philippe: son coffret à bijoux a été volé. Philippe lui présente le coffret et exige qu'elle lui explique pourquoi elle y a caché un portrait de Carlos. Dans un accès de jalousie, il frappe la reine. Eboli et Rodrigo arrivent et cherchent à calmer Philippe. Restée seule avec la reine, Eboli s'accuse: amoureuse de Carlos, c'est elle qui a dénoncé la reine à Philippe par jalousie. Quand elle avoue de surcroît qu'elle est la maîtresse de Philippe, Elisabeth lui ordonne de choisir entre le couvent et l'exil.

Deuxième tableau. Carlos est en prison pour s'être opposé à son père. Rodrigo vient lui dire adieu et implore son ami de poursuivre la lutte pour les Flandres. On entend un coup de feu, et Rodrigo tombe, mortellement blessé. Quand le roi apparaît, Carlos s'accuse du meurtre de Rodrigo. Une foule en colère fait irruption dans la prison, réclamant la libération de l'héritier de la couronne. Philippe essaie de réprimer la révolte, mais seule l'intervention soudaine du Grand Inquisiteur parvient à disperser la foule.

QUATRIÈME ACTE

Elisabeth s'agenouille sur la tombe de Charles Quint. Carlos la rejoint pour un ultime adieu: il part pour les Flandres. Ils se déclarent une dernière fois leur amour. Philippe II et le Grand Inquisiteur apparaissent. Le roi livre son fils à l'Inquisition pour qu'il soit châtié. À cet instant, on entend un moine psalmodier des paroles qui résonnent différemment aux oreilles de Philippe et de Carlos : «Tu ne trouveras la paix à laquelle ton cœur aspire qu'au ciel, après la mort».

Handlung

von Robert Carsen

Elisabeth von Valois ist mit dem spanischen Thronfolger Don Carlos verlobt – doch dann beschließt der verwitwete König Philipp II, die französische Prinzessin selbst zu heiraten. Elisabeth willigt ein, um den Frieden zwischen Frankreich und Spanien zu sichern. Doch sie und Carlos lieben einander...

ERSTER AKT

Erste Szene. Mönche meditieren über Leben und Tod Karls V, dem Vater Philipps II. Don Carlos sinniert seinerseits über seine Liebe zu Elisabeth, die er an seinen Vater verloren hat. Sein Freund Rodrigo ist aus Flandern zurückgekehrt. Als Carlos ihm sein Unglück schildert, drängt Rodrigo ihn, nach Flandern aufzubrechen, um den vom katholischen Spanien unterdrückten Protestanten beizustehen. Die Männer schwören sich ewige Treue.

Zweite Szene. Prinzessin Eboli singt im Kreise von Elisabeths Hofdamen ein Lied von einer verschleierte maurischen Königin, die ihrem Mann vorspielt, seine Geliebte zu sein. Elisabeth und Rodrigo treten auf. Rodrigo schildert Elisabeth und Eboli, wie unglücklich Carlos ist. Eboli, die heimlich in Carlos verliebt ist, nimmt an, dass er ihre Liebe erwidert. Rodrigo steckt Elisabeth ein Schreiben von Carlos zu und bittet sie, dem Infanten ein Gespräch zu gewähren. Elisabeth willigt ein. Unter vier Augen erinnert sie Carlos an seine Pflicht und daran, dass sie nun seine Mutter ist. Carlos erklärt ihr erneut seine Liebe und stürzt verzweifelt davon. Als Philipp hinzukommt und die Königin allein vorfindet, verweist er die Gräfin von Aremborg – Elisabeths engste Freundin – des Landes, weil sie ihre Pflichten als Hofdame vernachlässigt hat.

Dritte Szene. Philipp bleibt mit Rodrigo zurück, der sich mutig für Flandern einsetzt. Beeindruckt von seiner Offenheit vertraut der König ihm an, er vermute eine Affäre zwischen Carlos und Elisabeth. Philipp bittet Rodrigo, die Königin und seinen Sohn zu überwachen. Rodrigo willigt ein, und der König rät ihm, sich vor der Macht des Großinquisitors zu hüten.

ZWEITER AKT

Erste Szene. Carlos hat ein Briefchen erhalten, das ihn zu einem Rendezvous um Mitternacht einlädt. In seinem Eifer, Elisabeth wiederzusehen, hält er Eboli für die Königin. Eboli ist zutiefst verletzt und schwört Carlos und Elisabeth Rache. Als Rodrigo einzugreifen versucht, warnt Eboli Carlos, Rodrigo habe sich zum Vertrauten seines Vaters gemacht. Nach Ebolis Abgang beteuert Rodrigo Carlos erneut seine Freundschaft und bittet ihn um alle wichtigen politischen Dokumente in seinem Besitz.

Zweite Szene. In Gegenwart des Königs soll ein *Autodafé* stattfinden. Don Carlos setzt sich für die verurteilten Protestanten ein und bittet seinen Vater um Gnade für sie und für Flandern. Als Philipp II. sein Ansuchen zurückweist, zieht Carlos das Schwert gegen seinen Vater, um die Gefangenen zu schützen. Philipp befiehlt, Carlos zu entwaffnen, aber niemand wagt dies. Schließlich nimmt Rodrigo seinem Freund das Schwert ab. Der König belohnt Rodrigo und lässt das *Autodafé* fortsetzen.

DRITTER AKT

Erste Szene. Philipp grübelt über seine unglückliche Ehe mit Elisabeth und über die Grenzen der Macht. Er erkundigt sich beim Großinquisitor, ob er seinem eigenen Sohn wegen Verrats den Prozess machen kann. Der Großinquisitor verlangt stattdessen die Auslieferung von Rodrigo, was Philipp ablehnt. Elisabeth beklagt sich beim König über den Diebstahl ihrer Schmuckschatulle. Die Schatulle wurde Philipp zugespielt, der eine Erklärung dafür verlangt, dass sie ein Bild von Carlos enthält. In rasender Eifersucht schlägt er die Königin. Eboli und Rodrigo kommen hinzu und versuchen, Philipp zu beruhigen. Allein mit der Königin gesteht Eboli, dass sie Elisabeth aus eifersüchtiger Liebe zu Carlos an den König verraten hat. Als sie auch noch beichtet, dass sie Philipp verführt hat, lässt Elisabeth ihr die Wahl zwischen Kloster und Exil.

Zweite Szene. Carlos sitzt für den Widerstand gegen seinen Vater im Gefängnis. Rodrigo erscheint, um ihm Lebewohl zu sagen und fleht ihn an, weiterhin für Flandern zu kämpfen. Ein Schuss fällt und verwundet Rodrigo tödlich. Als der König erscheint, bezichtigt Carlos ihn des Mordes an Rodrigo. Eine wütende Menge dringt in das Gefängnis ein und verlangt die Freilassung des Infanten. Philipp versucht, das Volk zum Schweigen zu bringen, doch erst dem herbeigeeilten Großinquisitor gelingt dies.

VIERTER AKT

Elisabeth kniet am Grab Karls v. Don Carlos verabschiedet sich von ihr, da er nach Flandern aufbricht. Sie erklären einander zum letzten Mal ihre Liebe. Philipp II. und der Großinquisitor treten auf, und der König überantwortet seinen Sohn der Inquisition. Da erklingen aus dem Mund eines Mönches folgende Worte mit unterschiedlicher Resonanz für Philipp und Carlos: "Der Frieden, den Euer Herz erhofft, ist nur im Himmel zu finden!"

Don Carlo

opera in quattro atti

libretto di Joseph Méry e Camille Du Locle
traduzione italiana di Achille De Lauzières e Angelo Zanardini
musica di Giuseppe Verdi

Personaggi

Filippo II, re di Spagna basso

Don Carlo, infante di Spagna tenore

Rodrigo, marchese di Posa baritono

Il grande inquisitore, cieco, nonagenario basso

Un frate basso

Elisabetta di Valois soprano

La principessa Eboli mezzosoprano

Tebaldo, paggio d'Elisabetta soprano

Una voce dal cielo soprano

La contessa d'Aremberg personaggio muto

Una donna in lutto personaggio muto

Il conte di Lerma tenore

Un araldo reale tenore

Deputati fiamminghi, inquisitori, signori e dame delle corti di Francia e di Spagna, boscaioli, popolo, paggi, guardie d'Enrico II e di Filippo II, frati, famigliari del Santo Uffizio, soldati, magistrati, deputati delle province dell'Impero spagnolo, ecc., ecc.

Spagna verso il 1560.

Il presente libretto riproduce la versione in italiano allestita alla Scala di Milano il 10 gennaio 1884. Le didascalie riportate fanno riferimento a quella rappresentazione e non riguardano in alcun modo lo spettacolo ideato da Robert Carsen per l'Opéra national du Rhin, andato in scena il 17 giugno 2016 all'Opéra di Strasburgo e ora riproposto alla Fenice. Le indicazioni in maiuscoletto e fra parentesi tonde si riferiscono invece alla suddivisione in scene ideata dallo stesso Carsen per il citato spettacolo di Strasburgo (suddivisione riscontrabile anche nelle pagine dell'Argomento).

ATTO PRIMO

Parte prima

Il chiostro del convento di San Giusto. A destra una cappella illuminata. Vi si vede attraverso ad un cancello dorato la tomba di Carlo v. A sinistra, porta che mena all'esterno. In fondo la porta interna del chiostro. Giardino con alti cipressi. È l'alba.

SCENA PRIMA

(ATTO PRIMO, SCENA PRIMA)

Coro di frati, un frate, poi Carlo. Il coro salmeggia dalla cappella. Sulla scena un frate, prostrato innanzi alla tomba, prega sottovoce.

[Scena e preghiera]

CORO

Carlo il sommo imperatore
Non è più che muta polve:
Del celeste suo fattore
L'alma altera or trema al piè.

IL FRATE

Ei voleva regnare sul mondo
Obbliando Colui che nel ciel
Segna agli astri il cammino fedel.
L'orgoglio immenso fu, fu l'error suo profondo.

CORO

Carlo il sommo imperatore
Non è più che muta polve:
Del celeste suo fattore
L'alma altera or trema al piè.

IL FRATE

Grande è Dio sol – e s'Ei lo vuole
Fa tremar la terra e il ciel.
Misericorde Iddio,
Pietoso al peccator, allo spirto addolorato
Dà la requie ed il perdon, che discendono dal ciel.

CORO

Carlo il sommo imperatore
Non è più che muta polve!
Signor, il tuo furor
Non piombi sul suo cor.

(Il giorno spunta lentamente. Carlo pallido ed esterrefatto erra sotto le volte del chiostro. Si arresta per ascoltare, e si scopre il capo. S'ode suonar una campana. Il coro dei frati esce dalla cappella, traversa la scena e si perde nei corridoi del chiostro)

SCENA SECONDA

Don Carlo, il frate tuttora in preghiera.

[Scena e romanza]

DON CARLO

Io l'ho perduta! Oh potenza suprema!
Un altro... ed è mio padre... un altro... e questi è il re,
Lei che adoro m'ha rapita!
La sposa a me promessa! Ah! quanto puro e bello
Fu il dì senza doman, in cui, ebbri di speme,
C'era dato vagar, nell'ombra, soli insieme,
Nel dolce suol di Francia,
Nella foresta di Fontainebleau!

Io la vidi e il suo sorriso
Nuovo un cielo apriva a me!
Ahi per sempre or m'ha diviso
Da quel core un padre, un re!
Non promette un dì felice
Di mia vita il triste albor...
M'hai rubato, o incantatrice,
Cor e speme, sogni... amor!

IL FRATE

(che si è fermato per porgere ascolto ai detti di Carlo)
Il duolo della terra
Nel chiostro ancor t'insegue;
Del core sol la guerra
In ciel si calmerà.

(Suona la campana. Il frate si rimette in cammino)

DON CARLO

La sua voce!... Il cor mi trema...
 Mi pareva... qual terror!
 Veder l'imperatore, che nelle lane
 Il serto asconde e la lorica d'or.
 È voce che nel chiostro appaia ancor!

IL FRATE

(nell'interno, allontanandosi sempre più)
 Del cor la guerra in ciel si calmerà.

SCENA TERZA

Don Carlo, Rodrigo.

[Scena e duetto]

RODRIGO

È lui!... desso... l'infante!

DON CARLO

O mio Rodrigo!

RODRIGO

Altezza!

DON CARLO

Sei tu, ch'io stringo al seno!

RODRIGO

O mio prence e signor!

DON CARLO

È il ciel che a me t'invia nel mio dolor,
 Angiol consolator!

RODRIGO

O amato prence!

L'ora suonò; te chiama il popolo fiammingo!
 Soccorrere tu lo dèi; ti fa suo salvator!
 Ma che ved'io! quale pallor, quale pena!...
 Un lampo di dolor sul ciglio tuo balena!
 Muto sei tu!... Sospiri! hai tristo il cor!
(Con trasporto d'affetto)
 Carlo mio, con me dividi
 Il tuo pianto, il tuo dolor!

DON CARLO

Mio salvator, mio fratel, mio fedele,
 Lascia ch'io pianga in seno a te!

RODRIGO

Versami in cor il tuo strazio crudele,
 L'anima tua non sia chiusa per me!
 Parla!

DON CARLO

Lo vuoi tu? La mia sventura apprendi,
 E qual orrendo strale
 Il mio cor trapassò!
 Amo... d'un colpevole amor... Elisabetta!

RODRIGO

(inorridito)

Tua madre! giusto ciel!

DON CARLO

Qual pallor!
 Lo sguardo chini al suol! tristo me,
 Tu stesso, mio Rodrigo,
 T'allontani da me?

RODRIGO

No! Rodrigo
 Ancor t'ama! io tel posso giurar.
 Tu soffri! già per me l'universo dispar!
 Questo arcano dal re non fu sorpreso ancora?

DON CARLO

No.

RODRIGO

Ottien dunque da lui di partir per la Fiandra.
 Taccia il tuo cor, – degna di te
 Opra farai, – apprendi omai
 In mezzo a gente oppressa a divenir un re!

DON CARLO

Ti seguirò, fratello.

RODRIGO

(odesi il suono d'una campana)

Ascolta! le porte dell'asil s'apron già, qui verranno
 Filippo e la regina.

DON CARLO

Elisabetta!

RODRIGO

Rinfranca accanto a me lo spirto che vacilla!
 Serena ancora la stella tua nei cieli brilla!
 Domanda al ciel dei forti la virtù!

DON CARLO E RODRIGO

Dio, che nell'alma infondere
 Amor volesti e speme,
 Desio nel core accendere
 Tu dei di libertà.
 Giuriamo insiem di vivere
 E di morire insieme;
 In terra, in ciel congiungere
 Ci può la tua bontà.

RODRIGO

Vengon già.

DON CARLO

Oh terror! al sol vederla io tremo!

(Filippo conducendo Elisabetta appare in mezzo ai frati. Rodrigo s'è allontanato da Carlo che s'inchina innanzi al re cupo e sospettoso. Egli cerca di frenar la sua emozione. Elisabetta trasale nel riveder Carlo. Il re e la regina si avanzano, e vanno verso la cappella ov'è la tomba di Carlo V, dinanzi alla quale Filippo s'inginocchia per un istante a capo scoperto: quindi prosegue il suo cammino colla regina)

CORO

(di dentro, nel mentre passa il re)

Carlo il sommo imperatore
 Non è più che muta polve:
 Del celeste suo fattore
 L'alma altera or trema al piè.

RODRIGO

Coraggio!

DON CARLO

Ei la fe' sua! io l'ho perduta!

RODRIGO

Vien presso a me; il tuo cor più forte avrai!

DON CARLO E RODRIGO

(con entusiasmo)

Vivremo insiem, e moriremo insiem!

(ATTO PRIMO, SCENA SECONDA)

Parte seconda

Un sito ridente alle porte del chiostro di San Giusto. Una fontana; sedili di zolle; gruppi d'aranci, di pini e di lentischi. All'orizzonte le montagne azzurre dell'Estremadura. In fondo a destra, la porta del convento. Vi si accede per qualche gradino.

SCENA PRIMA

La principessa d'Eboli, Tebaldo, la contessa d'Aremberg, dame della regina, paggi.

(Le dame sono assise sulle zolle intorno alla fonte. I paggi sono in piedi intorno ad esse. Un paggio temprava una mandolina)

[Coro di dame]

CORO

Sotto ai folti, immensi abeti,
 Che fan d'ombre e di quieti
 Mite schermo al sacro ostel,
 Ripariamo e a noi ristori
 Dien i rezzi ai vivi ardori,
 Che su noi dardeggia il ciel!

TEBALDO

(entra in scena colla principessa d'Eboli)

Di mille fior – si copre il suolo,
 Dei pini s'ode – il susurrar,
 E sotto l'ombra – aprir il vol
 Qui l'usignuolo – più lieto par.

CORO

Bello è udire in fra le piante
 Mormorar la fonte amante,
 Stilla a stilla, i suoi dolor!
 E, se il sole è più cocente,
 Le ore far del dì men lente
 in fra l'ombre e in mezzo ai fior!

EBOLI

Tra queste mura pie la regina di Spagna
 Può sola penetrar. Volete voi, compagne,
 Già che le stelle in ciel spuntate ancor non son,
 Cantar qualche canzon?

CORO

Seguir vogliam il tuo capriccio,
 O principessa: attente udrem.

EBOLI

(a Tebaldo)

A me recate la mandolina:
 E cantiam tutte insiem.
 Cantiam la canzon saracina,
 Quella del velo, propizia all'amor.

[Canzone del velo]

EBOLI

Nel giardin – del bello
 Saracin – ostello,
 All'olezzo, – al rezzo
 Degli allor, – dei fior,
 Una bella – almèa,
 Tutta chiusa in vel,
 Contemplar pareva
 Una stella in ciel.

Mohammed, re moro,
 Al giardin sen va;
 Dice a lei: «t'adoro,
 O gentil beltà;
 Vien, a sé t'invita
 Per regnare il re;
 La regina ambita
 Non è più da me.»

CORO

Tessete i veli, vaghe donzelle,
 Mentre è nei cieli l'astro maggior,
 Che sono i veli,
 Al brillar delle stelle,
 Più cari all'amor.

EBOLI

«Ma discerno appena,
 (Chiaro il ciel non è),

I capelli – belli,
 La man breve, il piè.
 Deh! solleva il velo
 Che t'asconde a me;
 Esser come il cielo
 Senza vel tu de'.
 Se il tuo cor vorrai
 A me dare in don,
 Il mio trono avrai,
 Ché sovrano io son.
 Tu lo vuoi? t'inchina,
 Appagar ti vo'.
 Allah! la regina!»
 Mohammed sciamò.

CORO

Tessete i veli, vaghe donzelle,
 Mentre è nei cieli l'astro maggior,
 Che sono i veli,
 Al brillar delle stelle,
 Più cari all'amor.

SCENA SECONDA

Detti, Elisabetta, uscendo dal Convento.

[Scena e ballata]

CORO

La regina!

EBOLI

(fra sé)

(Un'arcana
 Mestizia sul suo core pesa ognora.)

ELISABETTA

(sedendo presso il fonte)

Una canzon qui lieta risuonò.

(tra sé)

(Ahimè! sparì i dì che lieto era il mio cor!)

SCENA TERZA

Detti, e Rodrigo.

(Rodrigo appare nel fondo, Tebaldo s'avvanza verso di lui, gli parla un momento a voce bassa, poi torna alla regina)

TEBALDO

(presentando Rodrigo)

Il marchese di Posa, grande di Spagna!

RODRIGO

(inchinandosi alla regina, poi covrendosi)

Signora!

Per vostra maestà, l'augusta madre un foglio

Mi confidò in Parigi.

(Porge la lettera alla regina, poi aggiunge sottovoce, dandole un biglietto insieme al real foglio)

(Leggete in nome della grazia eterna!)

(Mostrando la lettera alle dame)

Ecco il regal suggello, i fiordalisi d'or.

(Elisabetta rimane un momento confusa, immobile, mentre Rodrigo si avvicina alla principessa d'Eboli)

EBOLI

(a Rodrigo)

Che mai si fa nel suol francese,

Così gentil, così cortese?

RODRIGO

(ad Eboli)

D'un gran torneo si parla già,

E del torneo il re sarà.

ELISABETTA

(guardando il biglietto, fra sé)

(Ah! Non ardisco – aprirlo ancor;

Se il fo, tradisco – del re l'onor.

Perché tremo? Quest'alma è pura ancora.

Dio mi legge in cor.)

EBOLI

(a Rodrigo)

Son le francesi gentili tanto

E d'eleganza, di grazia han vanto.

RODRIGO

(a Eboli)

In voi brillar sol si vedrà

La grazia insieme alla beltà.

EBOLI

(a Rodrigo)

È mai ver che alle feste regali

Le francesi hanno tali beltà,

Che solo in ciel trovan rivali?

RODRIGO

(a Eboli)

La più bella mancar lor potrà.

ELISABETTA

(fra sé leggendo il biglietto)

(«Per la memoria che ci lega, in nome

D'un passato a me caro,

V'affidate a costui, ven prego.

Carlo.»)

EBOLI

(a Rodrigo)

Nei balli a corte, pei nostri manti

La seta e l'or sono eleganti?

RODRIGO

(a Eboli)

Tutto sta ben, allor che s'ha

La vostra grazia e la beltà.

ELISABETTA

(a Rodrigo)

Grata io son. – Un favor chiedete alla regina.

RODRIGO

(vivamente)

Accetto e non per me.

ELISABETTA

(fra sé)

(lo mi sostengo appena!)

EBOLI

(a Rodrigo)

Chi più degno di voi può sue brame veder

Appagate?

ELISABETTA

(fra sé)

(Oh terror!)

EBOLI

Ditelo! Chi?

ELISABETTA

Chi mai?

RODRIGO

Carlo, ch'è sol – il nostro amore,
 Vive nel duol – su questo suol.
 E nessun sa – quanto dolore
 Del suo bel cor – fa vizzo il fior.
 In voi la speme – è di chi geme;
 S'abbia la pace ed il vigor.
 Dato gli sia – che vi riveda,
 Se tornerà – salvo sarà.

EBOLI

(tra sé)

(Un dì che presso a sua madre mi stava,
 Vidi Carlo tremar... Amor avria per me?...)

ELISABETTA

(fra sé)

(La doglia in me s'aggrava,
 Rivederlo è morir!)

EBOLI

(fra sé)

(Perché lo cela a me?)

RODRIGO

Carlo del re – suo genitore
 Rinchiuso il cor – ognor trovò,
 Eppure non so – chi dell'amore
 Saria più degno – ah! invero nol so.
 Un sol, un solo – detto d'amore
 Sparir il duolo – farà dal cor;
 Dato gli sia – che vi riveda,
 Se tornerà – salvo sarà.

ELISABETTA

(con dignità e risoluzione a Tebaldo che s'è avvicinato)
 Va, pronta io son il figlio a riveder.

EBOLI

(fra sé agitata)

(Oserà mai?... potesse aprirmi il cor!)

(Rodrigo prende la mano della principessa d'Eboli e s'allontana con lei parlando sottovoce)

SCENA QUARTA

Detti, e don Carlo.

[Duetto]

(Carlo si mostra condotto da Tebaldo. Rodrigo parla sommesso a Tebaldo che entra nel convento. Carlo s'avvicina lentamente ad Elisabetta e s'inchina senza alzar lo sguardo su di lei; Elisabetta, contenendo a fatica la sua emozione, ordina a Carlo di avvicinarsi. Rodrigo ed Eboli scambiano dei cenni con le dame, si allontanano, e finiscono per disperdersi tra gli alberi. La contessa d'Aremberg e le due dame restano sole in piedi, a distanza, impacciate dal contegno che debbono avere. A poco a poco la contessa e le dame vanno di cespuglio in cespuglio cogliendo qualche fiore, e si allontanano)

DON CARLO

(prima con calma, poi animando gradatamente)

Io vengo a domandar grazia alla mia regina.
 Quella che in cor del re tiene il posto primiero
 Sola potrà ottener questa grazia per me.
 Quest'aura m'è fatale, m'opprime, mi tortura,
 Come il pensier d'una sventura.

Ch'io parta! N'è mestier! Andar mi faccia il re
 Nelle Fiandre.

ELISABETTA

(commossa)

Mio figlio!

DON CARLO

(con veemenza)

Tal nome no, ma quel

D'altra volta!...

(Elisabetta vuol allontanarsi, Carlo supplichevole l'arresta)

Infelice! più non reggo.
 Pietà! soffersi tanto, pietà! il ciel avaro

Un giorno sol mi diè, poi rapillo a me!

(Rodrigo ed Eboli attraversano la scena conversando)

ELISABETTA

(con un'emozione frenata)

Prence, se vuole Filippo udire
La mia preghiera, per la Fiandra
Da lui rimessa in vostra man
Ben voi potrete partir doman.

(Rodrigo ed Eboli sono partiti. Elisabetta fa un cenno d'addio a Carlo e vuole allontanarsi)

DON CARLO

Ciel! non un sol, un sol detto
Pel meschino ch'esul sen va!
Ahi perché mai parlar non sento
Nel vostro cor la pietà?
Ahimè! quest'alma è oppressa,
Ho in core un gel...
Insan! piansi, pregai nel mio delirio,
Mi volsi a un gelido marmo d'avel.

ELISABETTA

(commossa)

Perché, perché accusar il cor d'indifferenza?
Capir dovrete questo nobil silenzio.
Il dover, come un raggio al guardo mio brillò.
Guidata da quel raggio io moverò.
La speme pongo in Dio, nell'innocenza!

DON CARLO

(con voce morente)

Perduto ben – mio sol tesor,
Tu splendor – di mia vita!
Udire almen – ti possa ancor.
Quest'alma ai detti tuoi schiuder si vede il ciel!

ELISABETTA

Clemente Iddio, – così bel cor
Acqueti il suo duol nell'oblio;
O Carlo, addio, – su questa terra
Vivendo accanto a te mi crederei nel ciel!

DON CARLO

(con esaltazione)

O prodigio! Il mio cor s'affida, si consola;

Il souvenir del dolor s'involà,
Il ciel pietà senti di tanto duol.

Elisabetta, al tuo piè morir io vo' d'amor...

(Cade privo di sensi al suolo)

ELISABETTA

(reclinata su Carlo)

Giusto ciel, la vita già manca
Nell'occhio suo che lagrimò.
Bontà celeste, deh! tu rinfranca
Quel nobile core che si penò.
Ahimè! il dolor l'uccide,
Tra queste braccia io lo vedrò
Morir d'affanno, morir d'amore...
Colui che il ciel mi destinò!...

DON CARLO

(nel delirio)

Qual voce a me dal ciel scende a parlar d'amor?...

Elisabetta! tu, bell'adorata,
Assisa accanto a me come ti vidi un dì!...
Ah! il ciel s'illuminò, la selva rifiorì!...

ELISABETTA

O delirio! o terror!

DON CARLO

(rinvenendo)

Alla mia tomba,
Al sonno dell'avel
Sottrarmi perché vuoi, spietato ciel!

ELISABETTA

Carlo!

DON CARLO

Sotto il mio piè si dischiuda la terra,
Il capo mio sia dal fulmin colpito,
Io t'amo, Elisabetta!... Il mondo è a me sparito!
(La prende tra le braccia)

ELISABETTA

(scostandosi con violenza)

Compi l'opra, a svenar corri il padre,
Ed allor del suo sangue macchiato
All'altar puoi menare la madre.

DON CARLO

(retrocedendo atterrito e fuggendo disperato)

Ah! maledetto io son!

ELISABETTA

(cadendo in ginocchio)

Ah! Iddio su noi vegliò!

SCENA QUINTA

Filippo, Elisabetta, Tebaldo, la contessa d'Aremberg, Rodrigo, Eboli, coro, paggi, entrando successivamente.

[Scena e romanza]

TEBALDO

(uscendo precipitosamente dal chiostro)

Il re!

FILIPPO

(a Elisabetta)

Perché sola è la regina?

Non una dama almeno presso di voi serbaste?

Nota non v'è la legge mia regal?

Quale dama d'onor esser dovea con voi?

(La contessa d'Aremberg esce tremante dalla calca e si presenta al re)

FILIPPO

(alla contessa)

Contessa, al nuovo sol in Francia tornerete.

(La contessa d'Aremberg scoppia in lagrime. Tutti guardano la regina con sorpresa)

CORO

(La regina egli offende!)

ELISABETTA

(alla contessa d'Aremberg)

Non pianger, mia compagna,

Lenisci il tuo dolor.

Bandita sei di Spagna,

Ma non da questo cor.

Con te del viver mio

Fu lieta l'alba ancor;

Ritorna al suol natio,

Ti seguirà il mio cor.

(Dà un anello alla contessa)

Ricevi estremo pegno

Di tutto il mio favor.

Cela l'oltraggio indegno

Onde arrossisco ancor.

Non dir del pianto mio,

Del crudo mio dolor;

Ritorna al suol natio,

Ti seguirà il mio cor.

CORO E RODRIGO

Spirto gentile e pio,

Acqueta il tuo dolor.

FILIPPO

(tra sé)

(Come al cospetto mio

infigge un nobil cor!)

(La regina si separa piangendo dalla contessa ed esce correggendosi alla principessa d'Eboli. Il coro la segue)

(ATTO PRIMO, SCENA TERZA)

SCENA SESTA

Filippo e Rodrigo, poi il conte di Lerma e alcuni signori.

[Duetto]

FILIPPO

(a Rodrigo che vuol uscire)

Restate!

(Rodrigo pone un ginocchio a terra, poi s'avvicina al re e si copre il capo, senz'alcun impaccio)

Presso alla mia persona

Perché d'esser ammesso voi non chiedeste ancor?

Io so ricompensar tutt'i miei difensor;

Voi serviste, lo so, fido alla mia corona.

RODRIGO

Sperar che mai potrei dal favore del re?

Sire, pago son io, la legge è scudo a me.

FILIPPO

Amo uno spirto altier. L'audacia perdono...
Non sempre... Voi lasciaste il mestier della guerra;
Un uomo come voi, soldato d'alta stirpe,
Inerte può restar?

RODRIGO

Ove alla Spagna una spada bisogni,
Una vindice man, un custode all'onor,
Bentosto brillerà la mia di sangue intrisa!

FILIPPO

Ben lo so... ma per voi che far poss'io?

RODRIGO

Nulla per me, ma per altri...

FILIPPO

Per altri?
Che vuoi dire?

RODRIGO

Io parlerò, se grave,
Sire, non v'è!

FILIPPO

Favella!

RODRIGO

O signor, di Fiandra arrivo,
Quel paese un dì sì bel!
D'ogni luce or fatto privo
Spira orror, par muto avel!
Lorfanel che non ha loco
Per le vie piangendo va;
Tutto struggon ferro e foco,
Bandita è la pietà.
La riviera che rosseggia
Scorrer sangue al guardo par;
Della madre il grido echeggia
Pei figliuoli che spirar.
Sia benedetto Iddio,
Che narrar lascia a me
Questa cruda agonia
Perché sia nota al re.

FILIPPO

Col sangue sol potei la pace aver del mondo;

Il brando mio calcò l'orgoglio ai novator
Che illudono le genti coi sogni mentitor...
La morte in questa man ha un avvenir fecondo.

RODRIGO

Che! voi pensate, seminando morte,
Piantar per gli anni eterni?

FILIPPO

Volgi un guardo alle Spagne!
L'artigian cittadin, la plebe alle campagne
A Dio fedel e al re un lamento non ha!
La pace istessa io dono alle mie Fiandre!

RODRIGO

(*con impeto*)

Orrenda, orrenda pace! la pace è dei sepolcri!
O re, non abbia mai
Di voi l'istoria a dir: ei fu Neron!
Quest'è la pace che voi date al mondo?
Desta tal don terror, orror profondo!
È un carnefice il prete, un bandito ogni armier!
Il popol geme e si spegne tacendo,
È il vostro imper deserto immenso, orrendo,
S'ode ognun a Filippo maledir!
Come un Dio redentor, l'orbe inter rinnovate,
V'ergete a vol sublime, sovra d'ogn'altro re!
Per voi si allieti il mondo! date la libertà!

FILIPPO

Oh strano sognator!
Tu muterai pensier, se il cor dell'uom
Conoscerai, qual Filippo il conosce!
Or non più!... Ha nulla inteso il re...
Non temer!
Ma ti guarda dal grande inquisitor!

RODRIGO

Che! Sire!

FILIPPO

Tu resti in mia regal presenza
E nulla ancor hai domandato al re?
Io voglio avverti a me daccanto!...

RODRIGO

Sire!

Quel ch'io son restar io vo'...

FILIPPO

Sei troppo alter!

Osò lo sguardo tuo penetrar il mio soglio...
 Del capo mio, che grava la corona,
 L'angoscia apprendi e il duol!
 Guarda or tu la mia reggia! l'affanno la circonda,
 Sgraziato genitor! sposo più triste ancor!

RODRIGO

Sire, che dite mai?

FILIPPO

La regina... un sospetto mi turba...
 Mio figlio!...

RODRIGO

(con impeto)

Fiera ha l'alma insiem e pura!

FILIPPO

(con esplosione di dolore)

Nulla val sotto al ciel il ben ch'ei tolse a me!
(Rodrigo, spaventato, guarda Filippo, senza rispondere)
 Il lor destino affido a te!

Scruta quei cor, che un folle amor trascina!
 Sempre lecito è a te di scontrar la regina!
 Tu, che sol sei un uom, fra lo stuolo uman,
 Ripongo il cor nella leal tua man!

RODRIGO

(a parte, con trasporto di gioia)

Inaspettata aurora in ciel appar!
 S'apri quel cor, che niun potè scrutar!

FILIPPO

Possa cotanto di la pace a me tornar!

RODRIGO

Oh sogno mio divin! oh gloriosa speme!

(Il re stende la mano a Rodrigo, che piega il ginocchio e gliela bacia)

(La tela cala rapidamente)

ATTO SECONDO

(ATTO SECONDO, SCENA PRIMA)

Parte prima

*I giardini della regina a Madrid. Un boschetto chiuso.
 In fondo sotto un arco di verzura una statua con una
 fontana. Notte chiara.*

[Preludio]

SCENA PRIMA

Don Carlo, col biglietto di Eboli.

[Duetto e terzetto]

DON CARLO

«A mezzanotte — ai giardin della regina
 Sotto gli allor della fonte vicina.»
 È mezzanotte! Mi par udir
 Il mormorio del vicino fonte...
 Ebbro d'amor, ebbra di gioia il core,
 Elisabetta, mio ben, mio tesor,
 A me vien!...

SCENA SECONDA

Don Carlo, Eboli, velata.

DON CARLO

(ad Eboli da lui creduta la regina)

Sei tu, bella adorata,
 Che appari in mezzo ai fior!
 Sei tu! l'alma beata
 Già scorda il suo dolor.
 O tu cagion del mio contento,
 Parlarti posso almen!
 O tu cagion del mio tormento,
 Sei tu, amor mio, mio ben!

EBOLI

(tra sé)

(Un tanto amor è gioia a me suprema!
 Amata io son!)

DON CARLO

L'universo obbliam! te sola, o cara, io bramo!
 Passato più non ho – non penso all'avvenir!
 Io t'amo! io t'amo!

EBOLI

(*si toglie la maschera*)

Possa l'amor
 Il tuo cor al mio cor sempre unir!

DON CARLO

(*con dolore, tra sé*)
 (Ciel! non è la regina!)

EBOLI

Ahimè! Qual mai pensiero
 Vi tien pallido, immoto, e fa gelido il labbro?
 Qual spettro si leva tra noi?
 Non credete al mio cor, che sol batte per voi?
 V'è ignoto forse, – ignoto ancora
 Qual fier agguato a' piedi vostri sta?
 Sul vostro capo, – ad ora, ad ora,
 La folgore del ciel piombar potrà!

DON CARLO

Deh! nol credete: – ad ora, ad ora,
 Più denso vedo delle nubi il vel;
 Su questo capo – io veggo ognora
 Pronta a scoppiar la folgore del ciel!

EBOLI

Udii dal padre, da Posa istesso
 In tuon sinistro – di voi parlar.
 Salvarvi poss'io. – Io v'amo, io v'amo.

DON CARLO

Rodrigo! qual mistero a me si rivelò!

EBOLI

(*inquieta*)
 Ah Carlo!...

DON CARLO

Il vostro inver celeste è un core,
 Ma chiuso il mio restar al gaudio de'!
 Noi facemmo ambedue un sogno strano
 In notte sì gentil, tra il profumo dei fior.

EBOLI

Un sogno! o ciel! quelle parole ardenti!
 Ad altra credeste rivolgere illuso...
 Qual balen! qual mister!...
 Voi la regina amate!...

DON CARLO

(*atterrito*)

Pietà!

SCENA TERZA

Detti, Rodrigo.

RODRIGO

Che disse mai! Egli delira,
 Non merta fè – demente egli è!

EBOLI

Io nel suo cor – lessi l'amor;
 Or noto è a me. – Ei si perdè!

RODRIGO

(*terribile*)
 Che vuoi dir?

EBOLI

Tutto io so!

RODRIGO

Che vuoi dir? Sciagurata!
 Trema! io son...

EBOLI

L'intimo sei del re!
 Ignoto non è a me.
 Ma una nemica io son, formidabil, possente:
 M'è noto il tuo poter – il mio t'è ignoto ancor.

RODRIGO

Che mai pretendi dir?

EBOLI

Nulla.
 (*A Rodrigo*)
 Al mio furor sfuggite invano,
 Il suo destin è in questa mano.

RODRIGO

(ad Eboli)

Parlar dovete, a noi svelate
Qual mai pensiero vi trasse qui.

EBOLI

Io son la tigre al cor ferita,
Alla vendetta l'offesa invita.

RODRIGO

Su voi del ciel cadrà il furor.
Degl'innocenti è il protettor.

DON CARLO

Stolto fui! oh destino spietato!
D'una madre ho il nome macchiato!
Sol Iddio indagar potrà
Se questo cor colpa non ha.

EBOLI

Ed io che tremava al suo aspetto!...
Ella volea – questa santa novella –
Di celesti virtù mascherando il suo cor,
Il piacere libar
Ed intera la coppa vuotar dell'amor!
Per mia fè!... Fu ben ardita!

RODRIGO

(snudando il pugnale)

Tu qui morrai.

DON CARLO

(trattenendolo)

Rodrigo!

RODRIGO

Il velen
Ancora non stillò quel labbro maledetto!

DON CARLO

(a Rodrigo)

Rodrigo, frena il cor.

EBOLI

Perché tardi a ferir?...
Non indugiar ancor!...

RODRIGO

(gettando il pugnale)

No, una speme mi resta; m'ispirerà il Signor.

EBOLI

(a Carlo)

Trema per te, falso figliuolo,
La mia vendetta arriva già.
Trema per te, fra poco il suolo
Sotto il tuo piè si schiuderà!

DON CARLO

Tutto ella sa! tremendo duolo!
Oppresso il cor forza non ha.
Tutto ella sa! né ancora il suolo
Sotto il mio piè si schiuderà?

RODRIGO

(ad Eboli)

Tacer tu dei, rispetta il duolo,
O un Dio severo ti punirà.
Tacer tu dei, o per te il suolo
Sotto il tuo piè si schiuderà.

(Eboli esce furibonda)

SCENA QUARTA

Don Carlo e Rodrigo.

RODRIGO

Carlo, se mai su te fogli importanti serbi,
Qualche nota, un segreto, a me affidarli dei.

DON CARLO

(titubante)

A te! all'intimo del re!...

RODRIGO

Sospetti tu di me!...

DON CARLO

No, del mio cor sei la speranza.
Questo cor che sì t'amò
A te chiudere non so.
In te riposi ogni fidanza;
Sì, questi fogli importanti ti do.

RODRIGO

Carlo, tu puoi fidare in me.

DON CARLO

Io m'abbandono a te.

(ATTO SECONDO, SCENA SECONDA)

Parte seconda

Una gran piazza innanzi Nostra Donna d'Atocha. A destra la chiesa, cui conduce una grande scala. A sinistra un palazzo. In fondo, altra scalinata che scende ad una piazza inferiore in mezzo alla quale si eleva un rogo di cui si vede la cima. Grandi edifizi e colline lontane formano l'orizzonte. Le campane suonano a festa. La calca, contenuta appena dagli alabardieri, invade la scena.

SCENA PRIMA

Coro di popolo, poi coro di frati, che menano i condannati.

[Finale]

CORO DI POPOLO

Spuntato ecco il dì d'esultanza,
Onore al più grande dei regi!
In esso hanno i popol fidanza,
Il mondo è prostrato al suo piè!
Il nostro amor ovunque l'accompagna,
E quest'amor giammai non scemerà.
Il nome suo è l'orgoglio della Spagna,
E viver deve nell'eternità!

(Si ode una marcia funebre)

CORO DI FRATI

(che traversano la scena conducendo i condannati del Santo Uffizio)

Il dì spuntò, di del terrore,
Il dì tremendo, il dì feral.
Morran, morran! giusto è il rigore
Dell'Immortal.
Ma di perdon voce suprema
All'anatema – succederà,

Se il peccator all'ora estrema
Si pentirà!

(Il popolo, rimasto silenzioso per un momento, riprende le grida di gioia. I frati s'allontanano. Le campane suonano di nuovo)

CORO DI POPOLO

Spuntato è il dì d'esultanza,
Onore al più grande dei re!
Il nostro amor ovunque l'accompagna,
E questo amor giammai non scemerà.
Il suo nome è l'orgoglio della Spagna,
E vivrà nell'eternità!
Onore al re!

SCENA SECONDA

Detti, Rodrigo, il conte di Lerma, Elisabetta, Tebaldo, paggi, dame, signori della corte, l'araldo reale.

(Marcia. Il corteggio esce dal palagio. Tutte le corporazioni dello Stato, tutta la corte, i deputati di tutte le provincie dell'impero, i grandi di Spagna. Rodrigo è in mezzo ad essi. La regina in mezzo alle dame. Tebaldo porta il manto d'Elisabetta. Paggi, ecc., ecc. Il corteggio si schiera innanzi ai gradini della chiesa)

CORO DI POPOLO

Spuntato ecco il dì d'esultanza,
Onore al più grande dei regi!
In esso hanno i popol fidanza,
Il mondo è prostrato al suo piè!
Onor al re!
Ei vivrà nell'eternità!
Onor al re!

L'ARALDO REALE

*(innanzi alla chiesa la cui porta è ancora chiusa)
(tutti si scoprono il capo)*

Schiusa or sia la porta del tempio!
O magion del Signor, t'apri omai!
Sacratio venerato,
A noi rendi il nostro re!

CORO GENERALE

Schiusa or sia la porta del tempio!

O magion del Signor, t'apri omai!
 Sacrario venerato,
 A noi rendi il nostro re!

SCENA TERZA

Detti, Filippo e frati.

(Le porte della chiesa nell'aprirsi lascian vedere Filippo con la corona sul capo, incedendo sotto un baldacchino in mezzo ai frati. I signori s'inclinano, il popolo si prostra. I grandi si coprono il capo)

FILIPPO

Nel posar sul mio capo la corona,
 Popol giurai al ciel che me la dona,
 Dar morte ai rei col fuoco e con l'acciar!

CORO

Gloria a Filippo! gloria al ciel!

(Tutti s'inclinano silenziosi. Filippo scende i gradini del tempio e va a prendere la mano d'Elisabetta per continuare il suo cammino)

SCENA QUARTA

Detti, don Carlo, deputati fiamminghi.

(I deputati fiamminghi vestiti a bruno, appaiono all'improvviso, condotti da Carlo, e si gettano ai piedi di Filippo)

ELISABETTA

(Qui Carlo! o ciel!)

RODRIGO

(Qual pensier lo sospinge?)

FILIPPO

Chi son costor prostrati innanzi a me?

DON CARLO

Son messenger del Brabante e di Fiandra
 Che il tuo figliuol adduce innanzi al re.

I DEPUTATI

Sire, no, l'ora estrema
 Ancora non suonò per i fiamminghi in duol.
 Tutto un popolo t'implora,
 Fa che in pianto così sempre non gema.
 Se pietoso il tuo core
 La clemenza e la pace chiedea nel tempio,
 Pietà di noi ti prenda, e salva il nostro suol,
 O re, che avesti il tuo poter da Dio!

FILIPPO

A Dio voi foste infidi,
 Infidi al vostro re.
 Son i fiamminghi a me ribelli:
 Guardie, vadan lontan da me!

FRATI

Ah, son costor infidi,
 In Dio non han la fè;
 Vedete in lor – sol dei ribelli!
 Tutto il rigor – mertan del re!

DON CARLO, ELISABETTA, RODRIGO, TEBALDO, I
 FIAMMINGHI E TUTTO IL POPOLO

Su di lor stenda il re la sua mano sovrana,
 Trovi pietà, Signor, il fiammingo nel duol:
 Nel suo martir – presso a morir,
 Ei manda già l'estremo suo sospir.

(Il re vuol passar oltre. Carlo si pone innanzi a lui)

DON CARLO

Sire! egli è tempo ch'io viva. Stanco
 Son di seguir un'esistenza oscura
 In questo suol!
 Se Dio vuol – che il tuo serto
 Questa mia fronte un giorno a cinger venga,
 Per la Spagna prepara un re degno di lei!
 Il Brabante e la Fiandra a me tu dona!

FILIPPO

Insensato! chieder tanto ardisci!
 Tu vuoi ch'io stesso porga a te
 L'acciar che un di immolerebbe il re!

DON CARLO

Dio legge a noi nel cor; Ei giudicar ci de'.

ELISABETTA
Io tremo!

RODRIGO
Ei si perdè!

DON CARLO
(snudando la spada)
Io qui lo giuro al ciel!
Sarò tuo salvator, popol fiammingo, io sol!

ELISABETTA, RODRIGO, TEBALDO, CORO
L'acciar! innanzi al re! l'infante è fuor di sé.

FILIPPO
Guardie, disarmato
Ei sia. Signor, sostegni del mio trono,
Disarmato ei sia!... Ma che? nessuno?...
A questo acciar chi sfuggirà?...

DON CARLO
Or ben! chi l'oserà?...
A questo acciar chi sfuggirà?...

(I grandi di Spagna indietreggiano innanzi a Carlo)
(Il re furente afferra la spada del comandante delle guardie, che gli sta presso)

RODRIGO
(avanzandosi a Carlo)
A me il ferro!

ELISABETTA
O ciel!

DON CARLO
Tu! Rodrigo!...

CORO
Egli! Posa!

ELISABETTA
Ei!

(Carlo rimette la sua spada a Rodrigo che s'inchina nel presentarla al re)

FILIPPO
Marchese, duca siete. – Andiam or alla festa!

(Il re s'incammina dando la mano alla regina, la corte lo segue. Vanno a prender posto nella tribuna a loro riservata per l'autodafè. Si vede il chiarore delle fiamme lontano)

CORO DI POPOLO
Spuntato è il dì d'esultanza,
Onore al re!
In esso hanno i popol fidanza,
Il mondo è prostrato al suo piè!

CORO DI FRATI
Il dì spuntò del terrore!
Il dì tremendo, il dì feral!
Gloria al ciel!

UNA VOCE DAL CIELO
Volate verso il ciel, volate, pover'alme,
V'affrettate a goder la pace del Signor!
Sì, la pace!

DEPUTATI FIAMMINGHI
(in disparte, mentre il rogo s'accende)
E puoi soffrirlo, o ciel! né spegni quelle fiamme!
S'accende in nome tuo quel rogo punitor!
E in nome del Signor l'accende l'oppressor!

FILIPPO
Gloria al ciel!

(La fiamma s'alza dal rogo)

(Cala la tela)

ATTO TERZO

(ATTO TERZO, SCENA PRIMA)

Parte prima

Il Gabinetto del re a Madrid.

SCENA PRIMA

Filippo assorto in profonda meditazione, appoggiato ad un tavolo ingombro di carte, ove due doppiieri finiscono di consumarsi. L'alba rischiarà già le invetrate delle finestre.

[Scena e cantabile]

FILIPPO

(come trasognato)

Ella giammai m'amò!... No, quel cor chiuso m'è,
Amor per me non ha!...

Io la rivedo ancor contemplar triste in volto
Il mio crin bianco il dì che qui di Francia venne.
No, amor per me non ha!...

(Come ritornando in sé stesso)

Ove son?... Quei doppier
Presso a finir!... L'aurora imbianca il mio veron!
Già spunta il dì! passar veggio i miei giorni lenti!
Il sonno, oh Dio! spari da' miei occhi languenti!

Dormirò sol nel manto mio regal
Quando la mia giornata è giunta a sera,
Dormirò sol sotto la volta nera
Là, nell'avello dell'Escorial.

Ah! se il serto regal a me desse il poter
Di leggere nei cor, che Dio può sol veder!...
Se dorme il prence, veglia il traditore.
Il serto perde il re, il consorte l'onore!

Dormirò sol nel manto mio regal
Quando la mia giornata è giunta a sera,
Dormirò sol sotto la volta nera
Là, nell'avello dell'Escorial.

(Ricade nelle sue meditazioni)

SCENA SECONDA

Filippo. Il grande inquisitore, cieco, nonagenario, entra sostenuto da due frati domenicani. Il conte di Lerma.

[Scena]

IL CONTE DI LERMA

Il grand'inquisitor!

(Esce)

L'INQUISITORE

Son io dinanzi al re?...

FILIPPO

Sì, vi feci chiamar, mio padre! in dubbio io son.
Carlo mi colma il cor d'una tristezza amara.
L'infante è a me ribelle, armossi contro il padre.

L'INQUISITORE

Qual mezzo per punir scegli tu?

FILIPPO

Mezzo estrem.

L'INQUISITORE

Noto mi sia.

FILIPPO

Che fugga... o che la scure...

L'INQUISITORE

Ebben?

FILIPPO

Se il figlio a morte invio, m'assolve la tua mano?

L'INQUISITORE

La pace dell'impero i dì val d'un ribelle.

FILIPPO

Posso il figlio immolar al mondo, io cristian?

L'INQUISITORE

Per riscattarci Iddio il suo sacrificò.

FILIPPO

Ma tu puoi dar vigor a legge sì severa?

L'INQUISITORE

Ovunque avrà vigor, se sul Calvario l'ebbe.

FILIPPO

La natura, l'amor tacer potranno in me?

L'INQUISITORE

Tutto tacer dovrà per esaltar la fè.

FILIPPO

Sta ben.

L'INQUISITORE

Non vuol il re su d'altro interrogarmi?

FILIPPO

No.

L'INQUISITORE

Allor son io ch'a voi parlerò, sire.
Nell'ispano suol mai l'eresia dominò,
Ma v'ha chi vuoi minar l'edifizio divin,
L'amico egli è del re, il suo fedel compagno,
Il démon tentator che lo spinge a rovina.
Di Carlo il tradimento che giunse a t'irritar
In paragon del suo futile gioco appar.
Ed io, l'Inquisitor, io che levai sovente
Sopr'orde vil di rei la mano mia possente
Pei grandi di quaggiù, scordando la mia fè
Tranquilli lascio andar un gran ribelle... e il re!

FILIPPO

Per traversar i dì dolenti in cui viviamo,
Nella mia corte invan cercat'ho quel che bramo.
Un uomo! un cor leal!... Io lo trovai!

L'INQUISITORE

Perché

Un uomo? Perché allor il nome hai tu di re,
Sire, s'alcun v'ha pari a te?

FILIPPO

Non più, frate!

L'INQUISITORE

Le idee dei novator in te son penetrate!
Infrangere tu vuoi con la tua debil man
Il santo giogo esteso sovra l'orbe roman!...

Ritorna al tuo dover; la Chiesa all'uom che spera,
A chi si pente, puote offrir la venia intera.
A te chiedo il signor di Posa!

FILIPPO

No, giammai!

L'INQUISITORE

O re, se non foss'io con te nel regio ostel,
Oggi stesso, lo giuro a Dio, doman saresti
Presso il grande inquisitor al tribunal supremo!

FILIPPO

Frate, troppo soffrii il tuo parlar crudel!

L'INQUISITORE

Perché evocar allor l'ombra di Samuel?
Dato ho finor due regi al regno tuo possente!...
L'opra di tanti dì tu vuoi strugger, demente!...
Perché mi trovo io qui? Che vuol il re da me?
(Per uscire)

FILIPPO

Mio padre, che tra noi la pace alberghi ancor.

L'INQUISITORE

La pace?
(Allontanandosi sempre)

FILIPPO

Obbliar tu dei, quel ch'è passato.

L'INQUISITORE

Forse!

(Sulla porta, nell'uscire)

FILIPPO

(solo)

Dunque il trono piegar – dovrà sempre all'altare!

SCENA TERZA

Filippo, Elisabetta.

[Scena e quartetto]

ELISABETTA

(entrando e gettandosi ai piedi del re)

Giustizia, sire! Ho fè

Nella lealtà del re!

Son nella corte tua crudelmente trattata

E da nemici oscuri, incogniti, oltraggiata.

Lo scrigno ov'io chiudea, sire, tutt'un tesoro,

I gioielli... altri oggetti a me più cari ancor...

L'hanno rapito a me!... Giustizia! la reclamo

Da vostra maestà!

(Nel veder l'impressione terribile sul volto del re, Elisabetta s'arresta spaventata. Il re si alza lentamente, s'avvicina ad un tavolo, ove prende un cofanetto e lo presenta alla regina)

FILIPPO

Quello che voi cercate

Eccolo!

ELISABETTA

Ciel!

FILIPPO

A voi d'aprirlo piaccia.

(Elisabetta ricusa d'un cenno)

FILIPPO

(infrangendo lo scrigno)

Ebben, io l'aprirò.

ELISABETTA

(tra sé)

(Ah! mi sento morir!)

FILIPPO

Il ritratto di Carlo!... Non trovate parola?

Il ritratto di Carlo!...

ELISABETTA

Sì!

FILIPPO

Fra i vostri gioiel?

ELISABETTA

Sì.

FILIPPO

Che! confessar l'osate a me!

ELISABETTA

Io l'oso! Sì!

Ben lo sapete, – un dì promessa

Al figlio vostro – fu la mia man,

Or v'appartengo – a Dio sommessa,

Ma immacolata – qual giglio son.

Ed ora si sospetta

L'onor d'Elisabetta!...

Si dubita di me...

E chi m'oltraggia è il re!

FILIPPO

Ardita troppo – voi favellate!

Me debole credete e sfidarmi sembrate:

La debolezza in me può diventar furor.

Tremate allor – per voi, per me.

ELISABETTA

Il mio fallir qual è?

FILIPPO

Spergiura!

Se tanta infamia colmò la misura,

Se fui da voi tradito, lo giuro innanzi al ciel,

Il sangue verserò!...

ELISABETTA

Pietà mi fate!

FILIPPO

Ah! la pietà d'adultera consorte!

ELISABETTA

(svenendo)

Ah!

FILIPPO

(aprendo le porte dal fondo)

Soccorso alla regina!

SCENA QUARTA

Detti, la principessa d'Eboli che entra precipitosamente, Rodrigo.

EBOLI

(atterrita in veder la regina svenuta)
Ciel! che mai feci! ahimè!

RODRIGO

(che entra un po' dopo)
Sire, soggetta è a voi la metà della terra:
Sareste dunque in tanto vasto impero
Il sol, cui non v'è dato il comandar?

FILIPPO

(tra sé)
(Ah! sii maledetto – sospetto fatale,
Opera d'un demòn – d'un demòn infernal!
No – non macchiò – la fè giurata...
La sua fierezza – il dice a me!)

RODRIGO

(tra sé)
(Ormai d'oprar – suonata è l'ora,
Folgore orrenda – in ciel brillò!
Che per la Spagna – un uomo mora...
Lieto avvenir – le lascerò.)

EBOLI

(tra sé)
(La perdei! oh rimorso fatale!
Commettea un delitto infernal!
Ah! io tradia quel nobile cor!
Più perdon non avrò in terra o in ciel!)

ELISABETTA

(rinvenendo)
Che avvenne?... O ciel! in pianto e duolo
Ognun, o madre, m'abbandonò!
Io son straniera in questo suol,
Più sulla terra speme non ho.

(Il re dopo aver titubato un momento si allontana. Rodrigo lo segue con un gesto risoluto. Eboli resta sola con la regina)

SCENA QUINTA

Elisabetta ed Eboli.

[Scena e aria]

EBOLI

(gettandosi ai piedi d'Elisabetta)
Pietà! perdon!... Per la rea che si pente!

ELISABETTA

Al mio piè! voi! qual colpa?

EBOLI

Ah! m'uccide il rimorso!
Torturato è il mio cor.
Angel del ciel, regina augusta e pia,
Sappiate a qual demòn l'inferno vi dà in preda!
Quello scrigno... son io che l'involai.

ELISABETTA

Voi!

EBOLI

Sì, son io, son io che v'accusai!

ELISABETTA

Voi!

EBOLI

Sì... l'amor, il furor...
L'odio che avea per voi...
La gelosia crudel che straziavami il cor
Contro voi m'èccitar!
Io Carlo amava, e Carlo m'ha sprezzata!...

ELISABETTA

Voi l'amaste! sorgete!

EBOLI

No! pietà di me!
Un'altra colpa!

ELISABETTA

Ancor!

EBOLI

Pietà!... Il re...

Non imprecate a me!...
 Sì... sedotta... perduta...
 L'error che v'imputai... io... stessa... avea commesso!

ELISABETTA

(si copre il volto con le mani e si scosta)

Rendetemi la croce!

La corte vi convien lasciar col di novello!

Tra l'esiglio ed il vel

Sceglie potrete!

(Esce)

EBOLI

(rialzandosi)

Ah!

Più non vedrò, no, più mai la regina!

SCENA SESTA

Eboli sola.

EBOLI

O don fatale, o don crudel,
 Che in suo furor mi fece il cielo!
 Tu che ci fai sì vane e altere,
 Ti maledico, o mia beltà.

Versar, versar sol posso il pianto,
 Speme non ho – soffrir dovrò!
 Il mio delitto è orribil tanto
 Che cancellar mai nol potrò!

O mia regina, io t'immolai
 Al folle error – di questo cor.
 Solo in un chiostro al mondo omai
 Dovrò celar il mio dolor!

Oh ciel! e Carlo? a morte... domani...
 Gran Dio! a morte andar vedrò!
 Ah! un dì mi resta, la speme m'arride!
 Sia benedetto il ciel!... Lo salverò!...

(Esce precipitosa)

Parte seconda

La prigione di Carlo. Un oscuro sotterraneo, nel quale sono state gettate in fretta alcune suppellettili della corte. In fondo cancello di ferro che separa la prigione da una corte che la domina e nella quale si veggono le guardie andare e venire. Una scalinata vi conduce da piani superiori dell'edifizio.

SCENA PRIMA

Don Carlo e Rodrigo.

[Morte di Rodrigo]

(Carlo è assiso, col capo nelle mani, assorto nei suoi pensieri. Rodrigo entra, parla sottovoce ad alcuni uffiziali che si allontanano immediatamente. Egli contempla Carlo con tristezza. Questi ad un movimento di Rodrigo si scuote)

(ATTO TERZO, SCENA SECONDA)

RODRIGO

Son io, mio Carlo.

DON CARLO

(dandogli la mano)

O Rodrigo, io ti son
 Ben grato di venir di Carlo alla prigion.

RODRIGO

Mio Carlo!

DON CARLO

Ben tu il sai; m'abbondonò il vigore!
 D'Elisabetta l'amor mi tortura e m'uccide...
 No, più valor non ho pei viventi! Ma tu,
 Puoi salvarli ancor; oppressi non fien più.

RODRIGO

Ah! noto appien ti sia l'affetto mio!
 Uscir tu dei da quest'orrendo avel.
 Felice ancor io son se abbracciar ti poss'io!
 Io ti salvai!

DON CARLO

Che di'?

RODRIGO

Convien qui dirci addio!

(Carlo resta immobile guardando Rodrigo con istupore)

O mio Carlo! per me giunto è il dì supremo,

No, mai più ci rivedrem;

Ci congiunga Iddio nel ciel,

Ei che premia i suoi fedel.

Sul tuo ciglio il pianto io miro;

Lagrimar così, perché?

No, fa cor, l'estremo spiro

Lieto è a chi morrà per te.

DON CARLO

(tremando)

Che parli tu di morte?

RODRIGO

Ascolta, il tempo stringe.

Rivolta ho già su me la folgore tremenda!

Tu più non sei oggi il rival del re.

Il fiero agitator delle Fiandre... son io!

DON CARLO

Chi potrà prestar fè?

RODRIGO

Le prove son tremende!

I fogli tuoi trovati in mio poter...

Della rebellion testimoni son chiari,

E questo capo al certo a prezzo è messo già.

(Due uomini discendono la scalinata della prigione. Uno d'essi è vestito dell'abito del Sant'Uffizio, l'altro è armato d'un archibugio. Si fermano un momento e si mostrano Carlo e Rodrigo, che non li vedono)

DON CARLO

Svelar vo' tutto al re.

RODRIGO

No, ti serba alla Fiandra,

Ti serba alla grand'opra, tu la dovrai compire...

Un nuovo secol d'or rinascere tu farai;

Regnare tu dovevi ed io morir per te.

(L'uomo che è armato d'un archibugio mira Rodrigo e tira)

DON CARLO

(atterrito)

Ciel! la morte! per chi mai?

RODRIGO

(ferito mortalmente)

Per me!

La vendetta del re – tardare non potea!

(Cade nelle braccia di Carlo)

DON CARLO

Gran Dio!

RODRIGO

O Carlo, ascolta, la madre t'aspetta

A San Giusto doman; tutto ella sa...

Ah! la terra mi manca... Carlo mio,

A me porgi la man!...

Io morirò, ma lieto in core,

Ché potei così serbar

Alla Spagna un salvatore!

Ah!... di me... non... ti... scordar!...

(Muore. Don Carlo cade disperatamente sul corpo di Rodrigo)

SCENA SECONDA

Filippo con seguito, grandi di Spagna, don Carlo, il conte di Lerma, Eboli, il grande inquisitore.

[Sommossa]

FILIPPO

Mio Carlo, a te la spada rendo...

(gli tende le braccia)

DON CARLO

(disperatamente)

Arretra!

La tua man di sangue è intrisa! orror!

Una fraterna fede ci univa... Ei m'amava...

La vita sua per me sacrificò!

FILIPPO

(commosso, scoprendosi il capo davanti il corpo di Rodrigo)

Presagio mio feral!

DON CARLO

Tu più figlio non hail i regni miei

Stan presso a lui!

(Contemplando Rodrigo)

FILIPPO

Chi rende a me quell'uom?

(Cade ginocchioni presso il cadavere)

(S'ode suonare a stormo)

GRANDI DI SPAGNA

Ciel! suona a stormo!

POPOLO

(dentro le scene, assai lontano)

Perir dovrà chi d'arrestarci attenti!

Feriam, feriam senza tema, o pietà!

Tremar dovrà, e curvar la testa

Davanti al popol, al popol ultor!

IL CONTE DI LERMA

Il popol è in furor!

È l'infante ch'ei vuol!

FILIPPO

Si schiudan le porte!

IL CONTE DI LERMA, GRANDI DI SPAGNA

Ciel!

FILIPPO

Obbedite! obbedite! io lo vo'!

(Il popolo entra furioso)

POPOLO

Perir dovrà chi d'arrestarci attenti!

Feriam, feriam senza tema, o pietà!

Tremar dovrà, e curvar la testa

Davanti al popol, al popol ultor!

EBOLI

(mascherata, a Carlo)

Va! fuggi!

FILIPPO

(al popolo)

Che volete?

POPOLO

L'infante!

FILIPPO

(additando don Carlo)

Egli qui sta!

L'INQUISITORE

Sacrilegio infame!

POPOLO

(indietreggiando)

Il grand'inquisitor!

L'INQUISITORE

(con autorità)

Vi prostrate

Innanzi al re, che Dio protegge! a terra!

FILIPPO

A terra!

POPOLO

(prostrandosi)

Signor, di noi pietà!

FILIPPO E L'INQUISITORE

Gran Dio, gloria a te!

IL CONTE DI LERMA E I GRANDI

(con la spada alla mano)

Evviva il re!

ATTO QUARTO

Il chiostro del convento di San Giusto come nell'atto primo. Notte. Chiaro di luna.

(ATTO QUARTO)

SCENA PRIMA

Elisabetta entra lentamente assorta nei suoi pensieri, s'avvicina alla tomba di Carlo e s'inginocchia.

[Scena]

ELISABETTA

Tu che le vanità conoscesti del mondo
E godi nell'avel il riposo profondo,
S'ancor si piange in cielo, piangi sul mio dolore,
E porta il pianto mio al trono del Signor.

Carlo qui verrà! sì! che parta e scordi omai...
A Posa di vegliar sui giorni suoi giurai.
Ei segua il suo destin, la gloria il traccerà.
Per me, la mia giornata a sera è giunta già!

Francia, nobile suol, sì caro a' miei verd'anni!
Fontainebleau! ver voi schiude il pensier i vanni.
Eterno giuro d'amor, là, Dio da me ascoltò,
E quest'eternità un giorno sol durò.

Tra voi, vaghi giardin di questa terra ibéra,
Se Carlo ancor dovrà fermar i passi a sera,
Che le zolle, i ruscelli, i fonti, i boschi, i fior,
Con le loro armonie cantino il nostro amor.

Addio, bei sogni d'or, illusion perduta!
Il nodo si spezzò, la luce è fatta muta!
Addio, verd'anni, ancor! Cedendo al duol crudel,
Il cor ha un sol desir: la pace dell'avel!

Tu che le vanità conoscesti del mondo
E godi nell'avel il riposo profondo,
S'ancor si piange in cielo, piangi sul mio dolore,
E porta il pianto mio al trono del Signor.

SCENA SECONDA

Don Carlo, Elisabetta.

[Scena seconda e duetto d'addio e scena finale]

DON CARLO

È dessa!

ELISABETTA

Un detto, un sol; al ciel io raccomando
Il pellegrin che parte; e poi sol vi domando
E l'oblio e la vita.

DON CARLO

Sì, forte esser vogli'io:
Ma quando è infranto, amore, pria della morte uccide.

ELISABETTA

No – pensate a Rodrigo! – Non è per folli idee,
Ch'ei si sacrificò!

DON CARLO

Sulla terra fiamminga
Io vo' che a lui s'innalzi sublime, eccelso avel,
Qual mai ne ottenne un re tanto nobile e bel!

ELISABETTA

I fiori del paradiso a lui sorrideranno.

DON CARLO

Vago sogno m'arrese... ei sparve... e nell'affanno
Un rogo appar a me, che spinge vampe al ciel.
Di sangue tinto un rio, resi i campi un avel,
Un popolo che muor, e a me la man protende
Siccome a Redentor, nei di della sventura.
A Lui n'andrò beato, se, spento o vincitor,
Plauso o pianto m'avrò dal tuo memore cor.

ELISABETTA

Sì – l'eroismo è questo e la sua sacra fiamma!
L'amor degno di noi, l'amor che i forti infiamma!
Ei fa dell'uomo un Dio! va! di più non tardar!
Sali il Calvario e salva un popolo che muor!

DON CARLO

Sì – con la voce tua quella gente m'appella...
E, se morirò per lei, la mia morte fia bella!

Ma pria di questo di alcun potere uman
 Disgiunta non avria la mia dalla tua man!
 Ma vinto in sì gran di l'onor ha in me l'amore,
 Impresa a questa par rinnova e mente e core!
 Non vedi, Elisabetta! io ti stringo al mio sen,
 Né mia virtù vacilla, né ad essa io mancherò!
 or che tutto finì e la man io ritiro
 Dalla tua man... tu piangi?

ELISABETTA

Sì, piango, ma t'ammiro.

Il pianto gli è dell'alma, e veder tu lo puoi,
 Qual san pianto versar le donne per gli eroi!

ELISABETTA E DON CARLO

Ma lassù ci vedremo in un mondo migliore,
 Dell'avvenir eterno suonan per noi già l'ore;
 E là noi troverem nel grembo del Signor
 Il sospirato ben che fugge in terra ognor!
 In tal dì, che per noi non avrà più domani,
 Tutti i nomi scordiam degli affetti profani.

DON CARLO

Addio, mia madre!

ELISABETTA

Mio figlio, addio!

DON CARLO

Eterno addio! Per sempre

Addio!

SCENA TERZA

*Detti, Filippo, il grande inquisitore, il frate, famigliari
 del Santo Uffizio.*

FILIPPO

(prendendo il braccio della regina)

Sì, per sempre!... Io voglio un doppio sacrificio!

Il dover mio farò.

(All'inquisitore)

Ma voi?

L'INQUISITORE

Il Santo Uffizio

Il suo farà!

ELISABETTA

Ciel!

L'INQUISITORE

(ai famigliari del Santo Uffizio, additando Carlo)

Guardie!

DON CARLO

Dio mi vendicherà!

Il tribunal di sangue sua mano spezzerà!

*(Carlo, difendendosi, indietreggia verso la tomba di
 Carlo v. Il cancello si apre, apparisce il frate. È Carlo v
 col manto e colla corona reale)*

IL FRATE

(a Carlo)

Il duolo della terra

Nel chiostro ancor ci segue,

Solo del cor la guerra

In ciel si calmerà!

L'INQUISITORE

È la voce di Carlo!

FAMIGLIARI DEL SANTO UFFIZIO

È Carlo Quinto!

FILIPPO

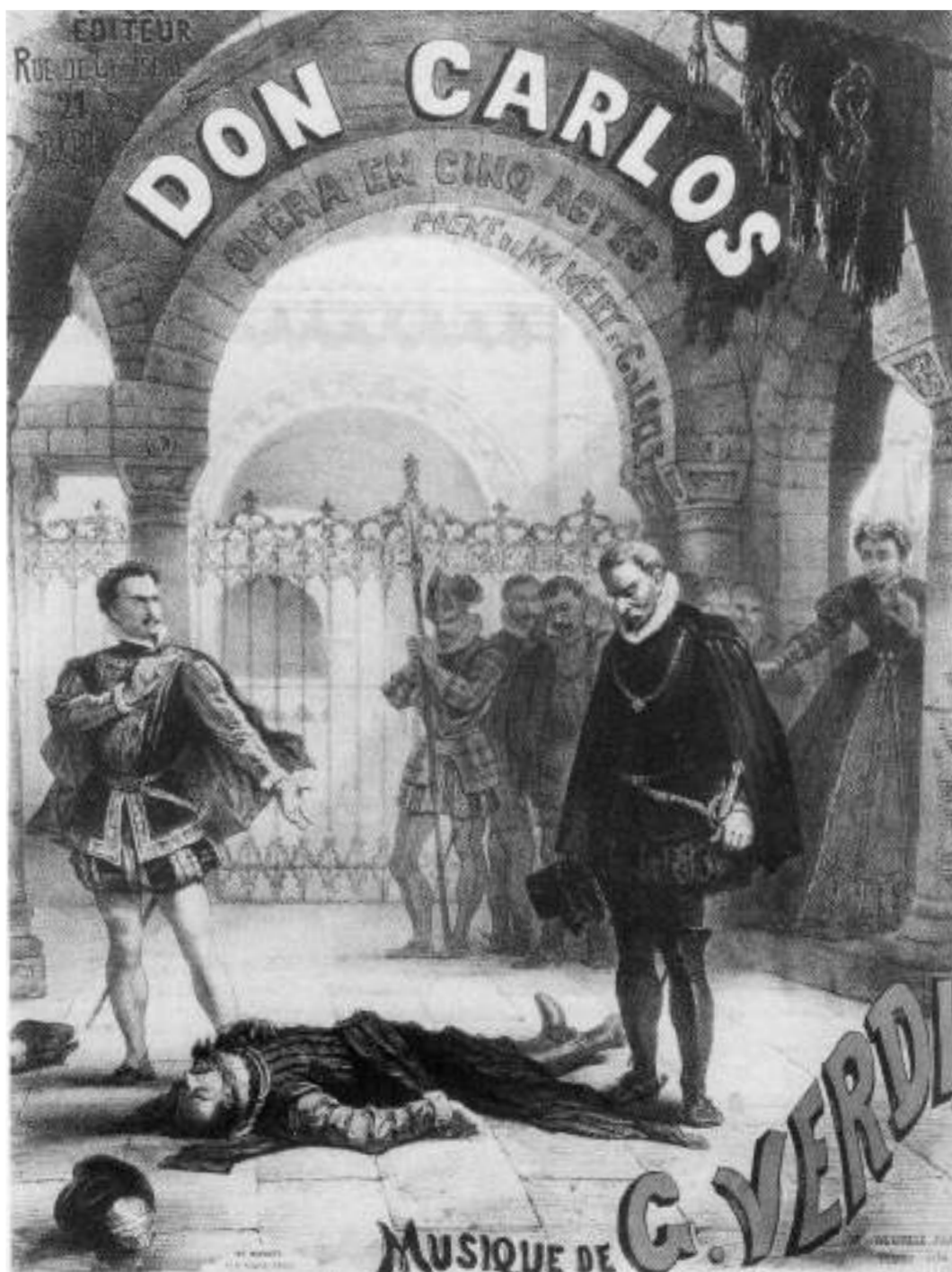
(spaventato)

Mio padre!

ELISABETTA

Oh ciel!

*(Carlo v trascina nel chiostro Carlo smarrito)**(Cala la tela lentamente)*



Frontespizio dello spartito per canto e pianoforte di Don Carlos di Giuseppe Verdi (Milano, Ricordi, 1867).

Nuovi orizzonti nel *Don Carlo* di Verdi

di Paolo Gallarati

Rappresentato a Parigi l'11 marzo 1867, *Don Carlos* è la partitura più lunga e complessa di Verdi. Dopo *Jérusalem* e *Les Vêpres siciliennes* il nuovo incontro con la drammaturgia dell'opera francese apre al compositore orizzonti inesplorati e imprime al suo stile, in continuo movimento, un'ulteriore trasformazione rispetto agli esiti di *Un ballo in maschera* e della *Forza del destino*.

Il libretto di Joseph Méry e Camille Du Locle, liberamente tratto dal dramma omonimo di Schiller, apre nuove prospettive alla via del realismo psicologico. La varietà metrica della versificazione, il minore contrasto, rispetto all'opera italiana, tra passi in versi sciolti e in versi rimati, recitativi e arie, la naturalezza del linguaggio poetico determinano un'estensione sempre maggiore delle parti intonate 'in tempo reale', che scorrono senza ripetizioni di parole, in cui il declamato e la melodia nascono spontaneamente l'uno dall'altra e si alternano a distanza ravvicinata, in una successione di episodi brevi, sopra un'orchestra raffinatissima, aggiornata alle posizioni più avanzate del sinfonismo europeo e intenta a cogliere, insieme al canto, le più piccole sfumature del sentimento e della psicologia. È un lavoro di cesello, di analisi quale Verdi non aveva mai compiuto in questa misura.

Per questo *Don Carlo*, partitura priva di grandi 'arie' in senso tradizionale enucleabili come pezzi cantabili autosufficienti, richiede un ascolto particolarmente attento e non ha mai goduto di una popolarità paragonabile ad altre opere di Verdi. Dovette attendere, infatti, le rivalutazioni del Novecento per acquistare una presenza stabile nei cartelloni di tutto il mondo. Due ne vorrei qui ricordare: nel 1933, il saggio sul melodramma verdiano di Massimo Mila, in cui il giovane studioso avanzava, quasi con il timore di un abbaglio critico, un'interpretazione del *Don Carlo* in chiave decadentistica, poi rimasta definitiva; quindi, nel 1965, all'Opera di Roma, l'esecuzione di Carlo Maria Giulini con la regia di Luchino Visconti, che contribuì al rilancio di questa partitura di cui esistono tre versioni principali: il *Don Carlos* francese in cinque atti del 1867; il *Don Carlo* tradotto in italiano da Achille de Lauzières e Angelo Zanardini, con l'eliminazione del primo atto e importanti modifiche, rappresentato alla Scala il 10 gennaio 1884; infine la versione di Modena del 29 dicembre 1886, con il mantenimento del primo atto e tutte le trasformazioni del 1884. Alla versione milanese in quattro atti, eseguita in questa edizione veneziana, mi riferisco nelle pagine che seguono.

Qual è la 'tinta' del *Don Carlo*, vale a dire quell'atmosfera espressiva che, intesa teatralmente come suggestione coloristica, Verdi ricercava quale dato primario e cifra inconfondibile di ogni partitura? È una tinta smorzata, dai toni bronzee e severi, oppure velati di una diffusa malinconia, solo raramente rotta da sprazzi di luce, come appare già all'inizio del primo atto, che si apre sul chiostro del convento di San Giusto, nell'Estremadura, dove, attraverso un cancello dorato, si vede la tomba di Carlo v: un lugubre corale di quattro corni, ieratico, quadrato e compatto, reso ferale dal rombo dei timpani, insieme a una salmodia interna di frati, funerea come il Miserere del *Trovatore*, profilano l'immagine di una religione lontana da quella consolatoria della *Forza del destino* e gravida, invece, di luttuosa severità. È l'ombra della morte che ci viene incontro all'inizio dell'opera, pronta ad allungarsi, di volta in volta, come minaccia o castigo, promessa di pace o invocazione accorata, sull'esistenza di tutti i personaggi.

C'è molto di spagnolesco e di gravemente controriformistico in questa liturgia che apre il primo atto e ricorda che l'uomo è destinato a trasformarsi in polvere, tremante dinanzi al giudice supremo, ma anche destinato alla pace e al perdono; la 'tinta' è qui senz'altro paragonabile a quella delle scene sacre del Greco o di Jusepe de Ribera, pittori che Verdi doveva aver conosciuto nel viaggio a Madrid e all'Escorial del 1863, compiuto in occasione della rappresentazione della *Forza del destino*.

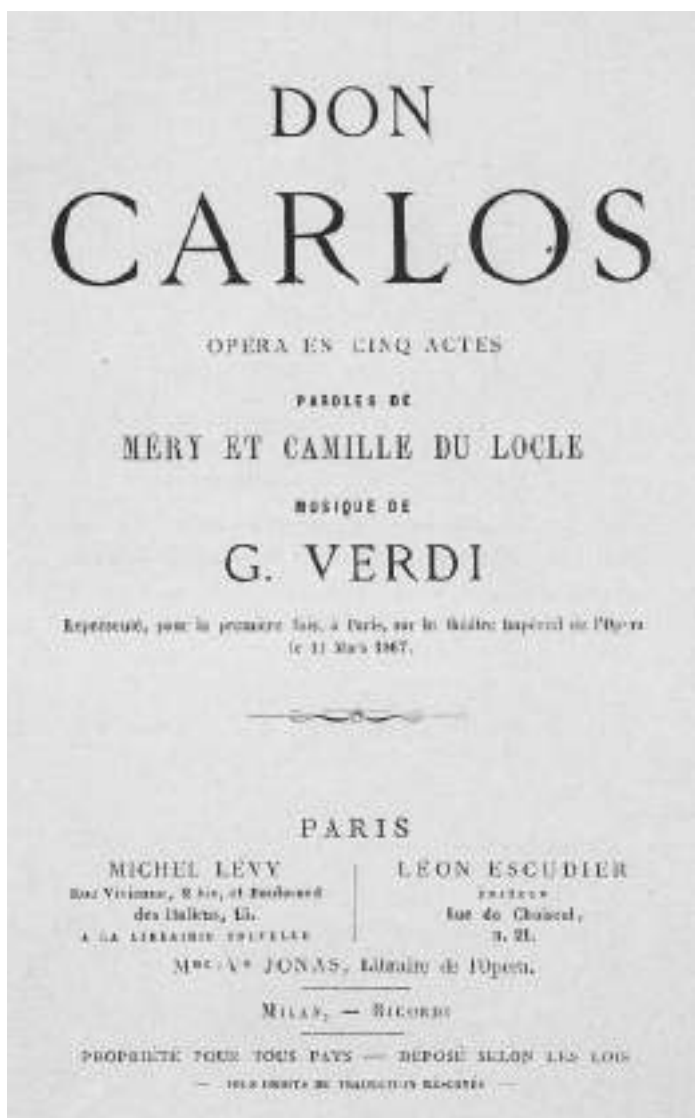
Nel chiostro compare don Carlo che, «pallido ed esterrefatto erra sotto le volte» dove è venuto a cercare la pace. Qui suo nonno, Carlo v, si è ritirato, abdicando al regno in favore del figlio, Filippo II. Secondo una leggenda, Carlo v avrebbe chiesto ai monaci di San Giusto di celebrare per lui un rito funebre cui egli stesso desiderava assistere per essere presente ai riti della propria morte. Il frate che va incontro a don Carlo, sentenziando che solo dopo la morte si placherà il tormento del cuore, è proprio Carlo v che il nipote, terrorizzato, crede di riconoscere dalla voce.

Ma il suo pensiero va subito all'amor perduto, ossia ai fatti avvenuti nel primo atto della versione in cinque atti, in cui l'infante incontrava la principessa Elisabetta di Valois nella foresta di Fontainebleau, e i due si riconoscevano come promessi sposi in un duetto in cui sbocciava la melodia più alata di tutta l'opera «(Di quale amor, di quant'ardor quest'alma è piena)» che qui s'ascolterà, invece, solo nell'ultimo atto, come allusione a una situazione lontana nel tempo, il cui taglio depauperava indubbiamente lo spessore della vicenda e del suo entroterra di memorie.

Durante il lontano incontro di Fontainebleau il cui ricordo, nella versione dell'opera in cinque atti, perdura come quello di un sogno svanito, la promessa di felicità crollava all'improvviso, in seguito alla ferale notizia che Elisabetta sarebbe andata sposa non a don Carlo, bensì a suo padre, il vecchio Filippo, re di Spagna. L'atto sfumava, così, tra i canti desolati dei due giovani, sullo sfondo di festosi inni corali. Nell'atto francese l'aria di don Carlo, «Io la vidi e il suo sorriso» precedeva l'incontro con Elisabetta, e, con la sua morbidissima melodia, quasi sinuosa nelle carezze dei vocalizzi, fissava sin dall'inizio l'immagine di un'anima inquieta, sensibile, aperta alla speranza d'amore; qui, invece, introdotta da un recitativo nuovo e assai doloroso, in cui don Carlo lamenta il 'rapimento' della fidanzata, è piegata ad accenti più drammatici adatti a esprimere quella che don Carlo sente come una violenza subita da parte di suo padre, da sempre poco amato.

Don Carlo è un giovane nervoso e fragile, in bilico tra *spleen* e ideale, i due termini con cui Baudelaire aveva fissato la dimensione esistenziale della *décadence*. Completamente spaesato nella corte di Madrid, dominata dagli intrighi e dalla rivalità tra l'autorità temporale del re e quella spirituale del grande inquisitore, Carlo è un disadattato, e si sente consapevolmente un 'diverso', come diversi saranno Aida, scura di pelle, esule, prigioniera, nel mondo dei suoi nemici, e Otello, moro dall'origine oscura e mentalmente alterato, nella società politica e militare della Venezia quattrocentesca. Idealmente riunibili in una trilogia della diversità, *Don Carlo*, *Aida* e *Otello* presentano la complessità di questo problema sentimentale, psicologico, antropologico, con una ricchezza di sfaccettature stilistiche e formali cui Verdi giunge grazie a quell'ansia della scoperta e della caratterizzazione individuale che da sempre ha animato la sua attività creativa.

Lo dimostra, ad esempio, la forma, sorprendentemente libera, del primo duetto con Elisabetta. Carlo mostra il suo dolore per l'amore impossibile, il languore alternato a scatti incontrollati, il turbamento, sino al delirio e al desiderio di morte. La musica scava nella complessità di questi sentimenti: basta sentire con quale apprensione Carlo va incontro a Elisabetta, mentre i legni, tortuosamente serpeggiando, ne indicano il timore, l'imbarazzo e l'affanno represso, tra



Frontespizio del libretto per la prima rappresentazione assoluta di Don Carlos di Giuseppe Verdi, Parigi, Opéra, 11 marzo 1867 (Milano, Archivio storico Ricordi).

L'ORCHESTRA

3 FLAUTI
OTTAVINO
2 OBOI
CORNO INGLESE
2 CLARINETTI
4 FAGOTTI
CONTROFAGOTTO

4 CORNI
2 TROMBE
2 CORNETTE
3 TROMBONI
BASSOTUBA

TIMPANI
PERCUSSIONI: GRANCASSA, PIATTI,
TAM TAM, TRIANGOLO

ARCHI

ARPA

SUL PALCOSCENICO

FLAUTO
OTTAVINO
4 CLARINETTI
4 CORNI
4 TROMBE
FLICORNO SOPRANO
3 TROMBONI
BASSOTUBA
CAMPANA
ARMONIUM

sincopi orchestrali e frasi spezzate. Il canto di lei, all'inizio spira fermezza, distacco, impassibilità, ma anche una malinconia struggente, più allusiva che esplicita. Poi, a poco a poco, l'intreccio dei sentimenti contrastanti si fa drammatico: lo svenimento di Carlo per eccesso di emozione, il *raptus* improvviso della sua dichiarazione d'amore, la forza di Elisabetta nel respingerlo sono pulsioni, ritrosie, stupori, angosce in cui la musica penetra, lavorando ed esaltando ogni parola del testo in una forma libera da schemi preordinati e con effetti orchestrali che acquistano una strana luminescenza quando Carlo, esclamando «Oh prodigio...», s'abbandona alla visione estatica di un'utopica felicità. L'orchestra acquista una nuova importanza in quest'opera e diventa protagonista, accanto alle voci: la sua funzione allusiva, e la capacità di far capire cose che le parole non dicono, arricchisce la caratterizzazione di personaggi e situazioni con il dono mozartiano dell'ambiguità.

Dunque, di fronte alle profferte amorose di Carlo, Elisabetta resiste. Sotto la femminile dolcezza, nasconde una fermezza che nasce dalla fedeltà ai valori morali: di qui le sue melodie lunghe, con arcate molto ampie, sicure e perfettamente concluse nella loro regale parabola. Elisabetta è una donna triste, disadattata, come Carlo, lontana dalla Francia paterna, prigioniera in quella corte spagnola dove la presenza di Carlo le ricorda l'amore infranto: ma ha una fermezza di carattere che lui non conosce. Di questa sua coscienza infelice fa il ritratto nel cantabile «Non pianger mia compagna» (I, v) con cui consola la contessa d'Aremberg, sua dama di compagnia e amica, licenziata dal re per supposta inadempienza. Eppu-

re, nonostante la sua sofferenza, Elisabetta è piena di qualità interiori. Sarà lei, infatti, nell'aria altissima dell'ultimo atto «Tu che le vanità conoscesti del mondo», a trovar conforto nella preghiera e, durante il duetto seguente con Carlo, a farsi portatrice di due straordinarie risorse morali: ricordare a Carlo le idee liberali di Rodrigo, il marchese di Posa, assassinato dall'Inquisizione, col risultato di rinfrancare lo spirito del debole principe, e quasi trasformarlo nella prospettiva di un'azione eroica per la libertà delle Fiandre («Sì, l'eroismo è questo e la sua sacra fiamma!»); in secondo luogo, consegnargli nel momento dell'addio la speranza cristiana di una felicità futura, espressa in una melodia tra le più dolci, filanti e alate che si possano immaginare: «Ma lassù ci vedremo in un mondo migliore, / dell'avvenire eterno suonan per noi già l'ore; / e là noi troverem nel grembo del Signor / il sospirato ben che fugge in terra ognor!».

Rodrigo era l'amico intimo di Carlo. L'avevamo conosciuto nel duetto del primo atto, quando Carlo gli era andato incontro con trasporto, dopo l'aria dolorosa nella scena funebre del convento di San Giusto. E lui aveva subito notato il suo pallore; poi gli aveva offerto la sua amicizia leale, franca, devota, come appoggio e conforto; alla sofferta rivelazione di Carlo e del suo amore colpevole per Elisabetta, gli aveva detto di fuggire da quella corte opprimente, chiedendo al padre il permesso d'andare a governar le Fiandre per apprendere «in mezzo a gente oppressa a divenir un re!». L'ideale della libertà che, grazie a Rodrigo, rifulge, come stella polare, nel sistema morale di quest'opera eminentemente politica, doveva servire a Carlo come sorgente di forza interiore: «Rinfranca accanto a me lo spirito che vacilla [...] Domanda al

LE VOCI

FILIPPO II, RE DI SPAGNA
basso

DON CARLO, INFANTE DI SPAGNA
tenore

RODRIGO, MARCHESE DI POSA
baritono

IL GRANDE INQUISITORE
basso

IL FRATE
basso

ELISABETTA DI VALOIS
soprano

LA PRINCIPESSA EBOLI
mezzosoprano

TEBALDO, PAGGIO D'ELISABETTA
soprano

IL CONTE DI LERMA
tenore

UN ARALDO REALE
tenore

VOCE DAL CIELO
soprano

DEPUTATI FIAMMINGHI
baritoni

FRATI
bassi

CORO DI INQUISITORI, SIGNORI E DAME
DELLA CORTE DI SPAGNA, POPOLO, PAGGI,
GUARDIE DI FILIPPO II, FRATI, FAMILIARI
DEL SANTO UFFIZIO, SOLDATI,
MAGISTRATI, DEPUTATI DELLE PROVINCE
DELL'IMPERO SPAGNOLO



Marie-Alexandre Alophe (1812-1883), ritratto di Joseph Méry, litografia (Parigi, Bibliothèque Nationale de France).

riormente stabile, l'unico dotato di certezze morali e di una tranquillità interiore in mezzo a gente tormentata, lacerata e dubbiosa come Filippo II, Elisabetta, don Carlo, Eboli, la principessa che compare nel primo atto, nella cornice di un «sito ridente alle porte del convento di San Giusto».

«Elegantissima, frivola, capricciosa, facile all'esaltazione», come la definisce la *Disposizione scenica* e innamorata di don Carlo, Eboli, mezzosoprano, appare cantando una canzone esotica, su cui Verdi getta un manto sinfonico scintillante che contrasta con le tinte smorzate di molte altre scene. La sensualità, il capriccio, il nervosismo, la frivolezza di Eboli affiorano in una vocalità acrobatica: gorgheggi, trilli, arpeggi, figurazioni frastagliatissime, accelerazioni e indugi su gruppi di note ripetuti *come un mormorio* si alternano a frasi 'parlate' in un ritratto personalissimo che trasforma un pezzo decorativo, in stile *grand opéra*, nel

ciel dei forti la virtù!» aveva cantato Rodrigo, trascinando l'amico, sempre titubante nelle sue frasi musicali aperte e instabili, in una di quelle melodie schiette, dirette, ben squadrate che esprimono il franco convincimento dei suoi ideali, come avviene nella comune preghiera dei due amici, affinché lo spirito di libertà discenda nei loro cuori («Dio che nell'alma infondere / Amor volesti e speme, / desio nel core accendere / tu dei di libertà»). Né meno stabile, sereno, rassicurante, seppur irrimediabilmente malinconico appare, nel terzo atto, il canto di Rodrigo colpito a morte dal fuoco dell'Inquisizione: «Io morirò, ma lieto in core», altro canto avvolgente nella sua regolarità fraseologica.

Accusate di essere retrograde e di guardare ai tempi del *Trovatore*, le melodie di Rodrigo, cantabili e ritmate, ben cadenzate e nobili, in cui l'aristocratica eleganza si fonde con un calore affettuoso esaltato dal timbro del baritono, sono in realtà espressione necessaria dei contenuti: rappresentano il carattere di un personaggio inte-

ritratto psicologico di una donna inquieta, che scopriremo portatrice di una passione infida. Sarà lei, difatti, a trafugare il cofanetto di Elisabetta per mostrare al re che contiene il ritratto di Carlo; tranne poi a pentirsi nella grande aria del terzo atto «O don fatale, o don crudel», in cui maledice la propria bellezza come demone tentatore, con una declamazione contorta, rimbalzante tra l'acuto e il basso, ma capace di trapassare con la massima naturalezza e sincero dolore in un canto di pentimento, pieno di sensuale calore; per lanciarsi, alla fine, con un misto di disperazione e di slancio amoroso, nel progetto di salvare Carlo per sottrarlo alla condanna a morte. L'aria è in tre segmenti, ma così ben raccordati da fondersi in un flusso unico, di calzante verità psicologica.

Il quartetto dei protagonisti, tutti d'egual peso e dotati di analoga responsabilità, si completa con la monumentale figura di Filippo II, il re severo e dolente, tirannico ma travagliato da scrupoli di coscienza, «sgraziato genitor, sposo più triste ancor», come si de-

finisce nel duetto del primo atto con Rodrigo. Il sospetto per l'adulterio incestuoso della moglie lo tormenta. Nella scena famosa che apre il terzo atto è solo, seduto nel suo studio dopo una notte insonne, e trae un bilancio della propria esistenza. La scena è immersa nell'atmosfera cupa dell'Escorial, che Verdi descrisse così dopo la visita del 1863: «È severo, terribile, come il feroce sovrano che l'ha costruito». La musica trasmette un senso di freddo, nei brividi che percorrono l'orchestra ridotta in forma cameristica e quindi portata a restringere l'inquadratura sul primo piano del re, immerso nei suoi pensieri: quello dominante dell'amore mai nato («Ella giammai m'amò!»); quello del tempo che non passa, segnato dall'insonnia; il pensiero della morte e dell'impossibilità di scrutare nel cuore degli uomini; il fastidio per gli intrighi di corte. La straordinaria scena, dove melodia e declamato rinascono continuamente l'una dall'altro, ha temi e motivi ricorrenti che sottolineano la circolarità



Christian Wilhelm Allers (1857-1915), ritratto di Camille Du Locle, pubblicato in «Unser Bismarck», 1895.



Una caricatura dell'incontro tra Giuseppe Verdi e Napoleone III dopo la prima rappresentazione assoluta di Don Carlos a Parigi: «Caro Verdi il tuo Don Carlos è un altro capo d'opera. Se vuoi il posto di Massimiliano che adesso ha lasciato, io te lo regalo».

del pensiero: i piccoli singhiozzi delle acciaccature (note brevissime che precedono la nota reale), usate sovente da Verdi nell'espressione di una tristezza estrema; un disegno circolare, con effetto di rovello del pensiero, che ruota insistentemente negli archi acuti; gli arpeggi del violoncello solista e la melodia accorata dei violoncelli, sorta di carezzevole e confortante sostegno alla solitudine, il tutto alternato nella prima parte del monologo, dominata dall'idea del matrimonio infelice. Poi è l'immagine della morte che occupa il pensiero di Filippo, con il tema cullante e tristissimo di «Dormirò sol nel manto mio regal», sorta di ninna nanna funebre, mentre le acciaccature dell'oboe continuano a scattare come singulti, e il senso d'impotenza che prova il re ne mette in luce tutta l'umana sofferenza.

Dunque Filippo, come suo figlio, è uno sconfitto, anche se per cause esterne; anche lui è un animo in crisi, chiamato, subito dopo, ad affrontare il colloquio con il grande inquisitore, nonagenario e cieco, che entra in scena, sorretto da due frati domenicani, simbolo della forza cieca, oppressiva, ottusa, totalitaria che grava sulla corte, sullo stato e sull'immenso impero. Filippo chiede all'inquisitore se può giustiziare suo figlio che si è armato contro di lui nella scena dell'autodafé, e l'inquisitore approva, dicendo che anche Iddio sacrificò il suo sul Calvario; poi chiede a sua volta a Filippo la testa del marchese di Posa. Le battute che si susseguono in un declamato solenne e terribilmente calmo, salgono ogni volta di un semitono, aumentando progressivamente la tensione espressiva, mentre in orchestra si apre e si chiude un disegno a mantice, che striscia nei timbri cavernosi di contrabbassi, controfagotti, violoncelli e fagotti, su cui tre tromboni depositano accordi in sincope, e colpi sommessi di grancassa e timpani completano il tenebroso amalgama timbrico. L'effetto, nell'imprecisione del *pianissimo*, è di ottusa, ripugnante vischiosità, l'esatta immagine sonora della violenza tenebrosa esercitata da un potere integralista e sanguinario. Lo scontro delle due voci impressiona: sono entrambi bassi, che vanno a gara a chi scende di più nel registro profondo. Alla fine è il re che deve cedere, mentre il duetto si chiude con il disegno iniziale, sorta di sigillo o di pietra tombale posta sulla sua dignità e sul suo potere: «Dunque il trono piegar dovrà sempre all'altare!». L'inquisitore se n'è andato e Filippo, rimane solo e sgomento: il marchese di Posa ha i giorni contati.

La figura del re si erge, con dantesca plasticità, anche nel grande duetto con Rodrigo che chiude il primo atto. Già affrontato nei *Due Foscari* e nel *Simon Boccanegra*, il tema politico non era stato mai trattato nel melodramma con tanta spregiudicatezza e raffinatezza formale, giunta al culmine nella versione milanese, dopo varie rielaborazioni. Acquista così un'impressionante verità lo scontro tra Rodrigo e Filippo come portatori di idee opposte: il liberalismo e l'assolutismo. Da una parte Rodrigo propugna la causa delle Fiandre, oppresse dal dominio spagnolo; ma Filippo resta freddo e, con machiavellico realismo, afferma che solo il sangue e la repressione gli hanno permesso di mantenere la pace nei suoi territori. Rodrigo è inorridito, e non teme di esortare il re a concedere la libertà ma, invece di indignarsi, Filippo lo ammira per la sua franchezza, e lo mette in guardia dal pericolo che rappresentano le sue idee liberali: «Ha nulla inteso il re... / Non temer! / Ma ti guarda dal grande inquisitor!». Quindi, invece di cacciarlo o di farlo arrestare per la franchezza del suo discorso, gli apre il suo cuore, rivelandogli il peso del potere, la paternità sfortunata, la certezza che suo figlio se la intenda con la regina. Il tema politico è così investito di passione



Giuseppe Fancelli (1833-1887) e Teresa Stolz (1834-1902), interpreti di Don Carlo e di Elisabetta di Valois nel Don Carlo di Giuseppe Verdi in scena al Teatro La Fenice di Venezia nel 1870.

personale: alla fine, una melodia a due voci («Inaspettata gioia in cielo appar!») sgorga come una limpida polla d'acqua, a esprimere la gioia di Rodrigo perché il re gli ha aperto il suo animo, e la speranza di Filippo di ritrovare la pace.

Trionfa in questo duetto, forse il più potente di tutto Verdi, l'arte del declamato, con cui le parole giungono allo spettatore potenziate, arricchite nel loro significato, pregne di emozione, capaci di definire, attraverso la verità dell'accento e del tono due ritratti di shakespeariana evidenza morale e fisica: la giovanile prestantza di Rodrigo e la sofferta maestà del re prendono forma nei gesti che il canto suggerisce, perché l'immaginazione di Verdi parte sempre dalla concretezza figurativa degli spazi, degli ambienti, delle persone, dei movimenti quali si presentano sulla scena agli occhi dello spettatore.

Ma la drammaturgia verdiana rinunciarebbe a se stessa se le vicende individuali dei personaggi non acquistassero rilievo grazie al contrasto con alcuni momenti di esibizione mondana o spettacolare che distraggono volutamente dalle vicende individuali e dal taglio severamente introspettivo di molte scene: si vedano la citata canzone del velo, il terzetto galante del primo atto tra Eboli, Elisabetta e Rodrigo in cui si parla della moda alla corte francese, l'inizio del secondo atto, con la vaporosa scena notturna del giardino, cui seguiva, a Parigi, il quadro fantasmagorico del balletto «La peregrina» ambientato in una grotta

sottomarina, e, soprattutto, il finale del terzo atto, formato dalla scena dell'incoronazione di Filippo II, davanti alla cattedrale di Valladolid, tra ritmi di fanfare e suoni di campane, insieme al rito dell'autodafé, con l'esecuzione della sentenza dell'Inquisizione e la condanna al rogo degli eretici. È una scena grandiosa, che risponde alle esigenze spettacolari del *grand opéra*: costruita alla francese, è tenuta insieme dalla ripresa a distanza di sezioni corali, secondo un modello che risale a Gluck, e anche più indietro, nella storia dell'opera parigina. Ma il grandioso quadro collettivo non si risolve in un puro fatto decorativo: rappresenta, con toni drammatici e cupi e un severo splendore sinfonico e corale, il carattere oppressivo della corte e della politica di Filippo II, alleato dell'Inquisizione e soggetto egli stesso al peso opprimente del potere.

Tutti questi momenti di musica diversamente affermativa o squillante vengono a rompere, con infallibile senso dei contrasti, la tinta dell'opera, ben diversa sia da quella variopinta e sgargiante della *Forza del destino*, sia dall'atmosfera mediterranea diffusa in *Aida*, con le sue luci dorate. Una tinta squarciata, nell'ultima scena, da un vero e proprio *flash* luminoso: Verdi voleva che in un mazzo di luce d'oro, uscendo dalla tomba di Carlo V, apparisse il frate del secondo atto che era, in realtà, lo stesso Carlo V, col manto e la corona regale e, tra lo sconcerto generale, trascinasse nel chiostro don Carlo per salvarlo dalla condanna di suo padre e dell'inquisitore, che l'avevano sorpreso a colloquio con la regina: finale drastico, come frequentemente accade in Verdi, quando ormai tutto è stato detto e il sipario precipita, consegnando agli spettatori un indelebile patrimonio di sensazioni, idee, pensieri, e personaggi divenuti immortali.

Robert Carsen: «Uno spettacolo ‘nero’ e psicologico»

a cura di Leonardo Mello

Maestro Carsen, vorrei cominciare da qualcosa che ho letto. In un'intervista lei dice, più o meno, che Don Carlo è un'opera 'shakespeariana'. Cosa intende esattamente) E quali sono gli elementi shakespeariani, secondo lei?

Trovo che sia un'opera shakespeariana nel senso che è un lavoro nel quale è molto forte non solo ciò che viene detto, ma anche ciò che non è detto. Inoltre, in questo caso in *Don Carlo* quello che viene dibattuto a parole è davvero molto più grande degli eventi che accadono. C'è un enorme senso della storia, del peso delle decisioni politiche, del potere; i personaggi sono tormentati e vivono ciascuno il proprio conflitto, e questo fa venire in mente in molti sensi una tragedia shakespeariana sul piano della scrittura. Penso che tra le opere di Verdi *Don Carlo* occupi un posto particolare e che sia davvero costruita su grande scala in termini di emozioni, dibattito intellettuale, problemi esistenziali come vita e morte, aldilà: le questioni aperte sono tantissime.

Effettivamente, non c'è un vincitore, né alcuna redenzione. Soltanto dolore dappertutto e un senso di morte. Come ha pensato di rappresentare questo dolore?

Ho deciso di non rappresentarlo scenicamente, perché questo avrebbe significato creare una distanza. Abbiamo cercato di eliminare tutto ciò che non fosse necessario alla storia e di realizzare non uno spettacolo 'in costume', ma un dramma delle persone e delle loro emozioni; questo significa ridurre al massimo, concentrarsi essenzialmente sui personaggi, sulle loro parole e sulla loro musica. La nostra dunque è il contrario di una messinscena sontuosa, anzi direi che si tratta di uno spettacolo essenziale. Anche questo aspetto è molto shakespeariano, perché fa pensare a opere nelle quali la tragedia è così cupa che non c'è via di uscita. Ma *Don Carlo* è inusuale anche in un altro senso: Verdi era 'ossessionato' dalle relazioni tra padre e figlia, vedi *La traviata*, *Simon Boccanegra*, *Rigoletto* e così via; qui invece abbiamo un rapporto tra padre e figlio, che non funziona per niente, e dunque l'opera è molto insolita anche da questo punto di vista.

Drammaturgicamente parlando, qual è il personaggio che lei trova più interessante e complesso? È Filippo? O Carlo? Oppure Rodrigo?

Non trovo che ci sia un personaggio più interessante degli altri. In termini generali, tutti loro hanno una loro personale complessità; tutti, per una ragione o per l'altra, sono figure problematiche. L'unica che, nel nostro spettacolo, davvero interagisce pienamente con le altre è Rodrigo, perché è la persona che, nel dramma, gode della fiducia di tutti. Don Carlo si fida di lui, lo stesso fa Filippo, ma anche gli altri personaggi, compresi quelli femminili, stabiliscono con lui una relazione: la nostra messinscena mette a fuoco in modo particolare questa figura di Rodrigo. Quando stavo lavorando all'opera faticavo a capire il suo comportamento o le sue motivazioni, salvo poi rendermi conto che forse in definitiva avrebbe potuto essere lui – ma non c'è alcun riferimento storico, è solo la mia personale interpretazione come regista – la persona che manipola tutti gli altri: è così che ho dato un senso al soggetto. Dopo tutto, noi siamo chiamati a interpretare queste opere. D'altro canto provo un grande amore e un profondo rispetto per quest'opera, che credo rappresenti una delle vette della produzione verdiana. Ma credo anche che, trattando questi eventi storici dal punto di vista del XIX secolo – in un periodo cioè di forti cambiamenti politici, che Verdi stava sperimentando in Italia e altrove, e nel quale il potere politico non era più soltanto appannaggio esclusivo delle antiche monarchie – il fatto che il personaggio di Rodrigo si comportasse nel modo in cui l'avevo immaginato, vale a dire manipolando gli altri personaggi a suo proprio beneficio, fosse del tutto plausibile.

Don Carlo parla di religione, guerra e politica, ma è anche una dolente storia d'amore. Ritieni che questo sia, insieme agli altri, un elemento importante nello sviluppo della vicenda?

Senz'altro c'è un elemento di amore proibito, rappresentato dal sentimento che lega don Carlo ed Elisabetta, la quale però ora è sposata con il padre di lui. L'impossibilità, per loro, di portare a compimento il proprio amore crea la necessaria tensione per tutta l'opera. Carlo è ossessionato da Elisabetta, lei ha un inscalfibile senso del dovere, Filippo si sente solo e non amato. Quando poi Eboli agisce in questo contesto, perché è profondamente insoddisfatta e infelice, noi abbiamo reso un po' più esplicito che è l'amante di Filippo. Ma lei ama davvero Don Carlo: così risulta evidente come ogni persona fa i conti in modo diverso con la propria infelicità. Da una parte sta l'incredibile dignità di Elisabetta, che vive fino in fondo la situazione in cui è costretta, soffrendone, e dall'altra Eboli che cerca nella sua volontà di agire diviene distruttiva. Rodrigo non è coinvolto in nessun *affaire* amoroso. Almeno nella storia che noi conosciamo non c'è traccia di alcun suo reale coinvolgimento erotico nei confronti di nessun personaggio femminile, ma lui utilizza la sofferenza altrui per cercare di conseguire i propri disegni. Ripeto, l'opera illustra il modo in cui persone diverse si comportano in circostanze differenti. C'è un'enorme 'macchina' politica e religiosa che opera intorno a loro, e questo è un elemento che Verdi utilizza assai spesso. In *Aida*, per esempio troviamo la stessa struttura religiosa e militare che domina e opprime il popolo, e la cosa interessante è che singoli individui la combattono dall'interno.

Parliamo ora della sua interpretazione di Don Carlo. Qual è l'ambientazione e dove ha luogo l'azione?

Ho volute evitare una 'sfilata' di costumi e scenografie, cercando invece di ricreare un'atmosfera psicologica. È come se ci trovassimo dentro la testa di don Carlo, e dunque né in un luogo né in un'epoca specifici. I costumi sono moderni: abbiamo utilizzato abbondantemente abiti religiosi per sottolineare il dominio della Chiesa, e per far risaltare le molte donne che sono state imprigionate nel loro mondo alcuni spunti li abbiamo presi dal vestiario tipico delle suore. In generale, molte ispirazioni le abbiamo tratte dall'abbigliamento ecclesiastico ufficiale, come cardinali ecc. C'è una grande varietà nella cultura visuale spagnola di quei tempi, cui ho attinto nell'ideazione dello spettacolo anche se quel periodo non viene concretamente rappresentato. Per l'inizio ho pensato al monologo solitario di Amleto:



Robert Carsen (foto di Felipe Sanguinetti).

ecco perché nella prima scena troviamo don Carlo seduto per terra con un teschio di fronte a lui circondato da quadri e monaci in meditazione. È un costante *memento* di quanto breve sia la vita e quanto la morte sia presente in ogni luogo. Vista così, è una storia 'nera', e piuttosto 'nera' è anche la nostra produzione.

Nella sua versione, a bruciare sono i libri. Qual è il significato di questa scelta registica?

Temi come l'eresia, l'intolleranza e la condanna da parte di qualcuno delle idee di altri sono stati attuali per molti secoli: tanti e diversi sono stati i modi in cui corpi e persone sono stati uccisi e giustiziati. E anche nel nostro spettacolo il popolo viene ucciso in modo diverso. Volevo fosse chiaro che ciò che viene distrutto qui sono le convinzioni personali e la libertà di pensiero. *Don Carlo* non è un'opera razionale, Verdi,

come dicevo, affronta un'enorme serie di tematiche, non prende in considerazione un unico argomento ma al contrario analizza differenti aspetti della vita, delle emozioni, dei comportamenti intellettuali, ed è molto importante, nell'allestire uno spettacolo, che si sia capaci di trattare tutte queste differenti questioni con una proposta chiara; ma l'intero spettacolo non ha la necessità di ruotare tutto intorno a questo. Ho pensato che fosse più importante comprendere che in un conflitto religioso tutto si basa su un dogma, e che per secoli alcuni hanno cercato di negare ad altri il diritto al loro proprio pensiero e al loro credo, cosa che considero terribile e sbagliata.

Consa rappresenta la figura del grande inquisitor nella sua idea di Don Carlo?

Be', dietro al potere di ciascuno in questa storia c'è naturalmente la Chiesa, e nel nostro spettacolo l'inquisitore è l'uomo invisibile che sta dietro ogni cosa, che controlla realmente quanto sta accadendo, in un modo abbastanza spaventoso e allo stesso tempo insospettabile. I membri ufficiali dello Stato sono manipolati e sebbene loro credano di essere al comando, in realtà la verità è un'altra. Questo è un tema molto importante. Don Carlo e l'inquisitore hanno ben chiaro questo concetto. Ecco perché in diversi momenti dello spettacolo abbiamo cercato di mostrare le reali attitudini dell'inquisitore, perché è lui che davvero tira le fila di tutto.

Infine, quali secondo lei sono gli elementi di quest'opera che possono interessare maggiormente il pubblico contemporaneo?

Non credo che il pubblico si approcci a un'opera pensando a questo. Ritengo che l'importante sia che tutto funzioni e 'parli' a chi guarda. La meraviglia del teatro sta nel fatto che, grazie al potere della musica, ciascuno vive un'esperienza differente. Non penso che vi sia un elemento più 'attuale' di altri. Credo invece che *Don Carlo* costruisca un mondo molto particolare. A causa della natura spesso meditativa dell'opera, in special modo nei personaggi di don Carlo e Filippo, non ho voluto essere troppo concreto o specifico, o modernizzare eccessivamente il tutto. Anche se gli interpreti vestono abiti moderni e non d'epoca, quello che mi interessava maggiormente che fosse chiaro era la modernità del pensiero. Credo che ciò che maggiormente parla agli spettatori sia il dramma esistenziale. C'è qualcosa di Sartre nella *pièce*: persone incapaci di uscire dal mondo in cui sono immerse, incapaci di raggiungere la felicità né di costruire la vita che desidererebbero. Lottano per questo, ma non raggiungono l'obiettivo. Naturalmente in *Don Carlo* la famiglia reale è obbligata a vivere in un certo modo, così si sviluppa un conflitto personale tra il dovere e la volontà individuale. C'è un forte senso di reclusione nella *pièce*, e oltre a quella reclusione reale che si vede in scena, molte volte la gente sta semplicemente lottando per trovare la libertà.

Robert Carsen: «A ‘black’ and psychological production»

First of all, I would like to go back to the past. In an interview you once said that Don Carlo is a Shakespearian opera. What did you mean? And what elements of Shakespeare do you see in Don Carlo?

Well, I believe that in Shakespeare's works what is very powerful is not just what is said, but also what is not said; and in this case, in *Don Carlo* what is being discussed in the opera is actually much greater than the events that take place in the opera because there is this tremendous feeling of history, of the weight of political decisions, of power, the characters are quite tormented and are all struggling very much. In many ways this makes one think of a Shakespearian tragedy with the scale of its writing. I think that in Verdi's works *Don Carlo* has a separate place and the piece is really architected on a very grand scale in terms of emotions, intellectual debate, existential problems such as life and death, the after world. There really are an infinite number of issues involved.

One of the themes is that there is no redemption in this opera. There is pain everywhere as is the theme of Death ... How did you decide to represent this pain?

I didn't decide to represent it because representing it would mean putting a distance; we tried to eliminate everything that was unnecessary to the story and not to make it into a costume pageant, a costume drama. Instead we wanted to make it into a drama of emotions and of the people; that means reducing it to the maximum, concentrating essentially on the characters, their words and their music. It is therefore the opposite of extravagant staging, it is very concentrated staging I would say. This is also very Shakespearian: it makes you think of works where the tragedy is so bleak there is no way out. But the opera is also unusual because Verdi was so obsessed with father-daughter relations in his operas, *La traviata*, *Simon Boccanegra*, *Rigoletto* and so on; here of course we have the father-son relationship that does not work at all and it's very unusual in that respect as well.

Dramaturgically speaking, which is the character you find the most interesting and complex? Is it Filippo, Carlo or even Rodrigo?

I don't find any particular character more interesting than another. In terms of complexity, they all have their own quite different complexity for one reason or another; in fact, the only one who in this production really engages fully with all the other characters is Rodrigo because he has the trust of everyone in the play: Don Carlo trusts him, Filippo trusts him, he's involved with all the characters and the women as well; our staging is a very particular take on Rodrigo. When I was working on the piece I couldn't quite understand his behaviour or his motives without realizing in a way that maybe he is – this is not a historical picture, it is my personal interpretation as director – ultimately the person who manipulates everybody. I have a great love and respect for this opera, I think it's an amazing achievement and I also think that writing about these historical events from the point of view of the nineteenth century, where political power is not just a royal thing, in a period of many different political movements that Verdi was experiencing in Italy and elsewhere, it seemed to me with the Rodrigo character behaving in the way I think he behaved, manipulating the other characters to his own benefit, is completely plausible.

Don Carlo speaks about religion, war and politics, but it is also a painful love story. Do you think this element is more significant than the others? And how do you treat this sentimental aspect?

Well, of course there's an element of forbidden love and it's because of the love between Don Carlo and Elisabeth but now she's married to his father. This creates the necessary tensions throughout the piece that Don Carlo and Elisabeth cannot actually see



Robert Carsen con Piero Pretti e Julian Kim durante le prove di Don Carlo di Giuseppe Verdi al Teatro La Fenice, novembre 2019 (foto di Michele Crosera).

their love through; he is obsessed with her while she has a sense of duty; Filippo feels unloved, and then Emboli pushes it through because she is completely dissatisfied and again, we've made it a bit more explicit that she is Filippo's mistress. She really loves Don Carlo so there are a variety of ways in which the people deal with their unhappiness: you have the incredible dignity of Elisabeth who just lives through this situation and suffers because of it and then you have the other characters like Eboli who actually tries to take action and the action is destructive; I see Rodrigo's actions in a similar way: he is not involved in any of the love, at least in the story that we know there is no real involvement of his with any of the women in erotic terms but he also uses other people's sufferings to try to bring about what he wants. The piece is also about how different people behave in different circumstances. There is a very large political and religious machine operating around them, which is something Verdi used very often. For example, in *Aida* he has the same religious and military structure dominating and crushing the people, and what is interesting is that you have the individuals struggle within that.

Let's talk about your interpretation of Don Carlo. Where is it set and when does the action take place?

I wanted to avoid a costume and scenery parade, I tried to create a more psychological feeling. We meet Don Carlo as if we were inside his head so we aren't really specifically anywhere, or in a specific time. The clothes are modern time and we've used religious clothing to highlight the domination of the church; a great deal of women who have been imprisoned in their world, so some things are inspired by nuns' clothes, and then very much is inspired by the official clothes of the church, of cardinals and such. There is a great variety in Spanish visual culture of this time, although the time has not actually been depicted so I drew on this for the production and began in a similar way to *Hamlet*, alone, that's why I have the first scene with Don Carlo sitting on the ground with a skull in front of him, surrounded by paintings and monks meditating. It's a constant reminder of how short life is and how death is always present so it's a very black story and so the production is rather black.

In your version books and not bodies burn. What is the meaning of this director's choice and why?

We have bodies that were killed but in a different way; we have people that were shot; the themes of hereticism, intolerance and the condemning of people's ideas by another has been present for centuries and in our production the people are killed in a different way as well; I wanted to make it clear that what is being destroyed here is an ideology and liberty of thought. *Don Carlo* is not a logical piece; Verdi touches on many things but the whole opera is not about what we are discussing now. It is not just about one theme; the opera touches on many different aspects of life, emotion, intellectual behaviour, and it's important in a production that one is able to treat all these different things clearly; but the whole production does not need to become all about that. I thought it was more important

to understand that in a religious conflict it is religious dogma that is being considered here and for centuries people have tried to deny other people the right to their thoughts and beliefs, which I believe is wrong.

What does the Grand Inquisitor represent in your idea of Don Carlo?

Well, behind the power of everyone is of course the church in this story, and in our production the Inquisitor is this invisible man behind everything, who really controls what is going on, and in quite a frightening way in a way that you don't suspect; the official members of the state are just manipulated and although they believe they are in charge, they actually are not. This is a really important theme. Don Carlo and the Inquisitor make this quite clear. That is why at different moments of the production we tried to show the Inquisitor's attitude because he's really pulling the strings, as we would say in English.

Finally, which elements in the opera do you think might be of the greatest interest to the contemporary audience?

I don't think an audience watches an opera in that way. I think that it is important that all of it works, that all of it speaks and what is wonderful about theatre is that everyone experiences it in a different way because that's the power of music. I don't think there is one element; I think Don Carlo is a very particular world. Because of the meditative nature of the piece at times, Don Carlo particularly and Filippo, I didn't want to be too concrete or specific or to modernise it too completely; although the people are wearing modern and not period clothes I wanted the modernity of the thought to be clear so I think that the thing that speaks to us is the existential drama. There is something of Sartre in this piece: people not being able to get out of the world there are in, not being able to find happiness, not being able to create the lives that they want – they struggle but do not manage it and of course, in *Don Carlo* the royal family is obliged to live in a certain way so you have personal conflict with duty and there is a very strong feeling of imprisonment in the piece, apart from the actual real imprisonment that takes place several times people are simply struggling to find freedom.

Myung-Whun Chung: «*Don Carlo*, un'ineguagliabile disamina dell'animo umano»

Myung-Whun Chung, dopo aver diretto nella precedente stagione Macbeth e Otello, torna ora sul podio della Fenice per affrontare Don Carlo.

Maestro, lei vanta una lunghissima frequentazione con il repertorio verdiano, e all'interno di questo vasto corpus in più occasioni ha espresso una certa predilezione proprio per Don Carlo, che ha diretto per la prima volta nel 1988 al Teatro Comunale di Bologna...

Don Carlo è stata per me un'opera molto importante. La sua ricchezza, la sua intensità mi hanno fatto comprendere appieno la genialità di Verdi, la sua inimitabile capacità di indagare il lato umano, in tutta la sua complessità. È un lavoro talmente denso e articolato da richiedere un altissimo livello interpretativo da parte di tutti i cantanti, e non soltanto, come accade in altri casi, per le due o tre figure dei protagonisti. Tutti i personaggi, e in particolare quelli maschili come Rodrigo, Filippo, Carlo e il grande inquisitore, sono costruiti con un'accuratezza e un'attenzione straordinarie, e attraverso la musica emergono i loro sentimenti, le loro contraddizioni e lacerazioni. Soltanto Verdi poteva arrivare a un simile grado di perfezione nel delinearne le fisionomie.

Dal punto di vista dell'orchestrazione, quali sono gli elementi centrali e le innovazioni rispetto alla produzione anteriore?

Don Carlo viene scritta in origine per l'Opéra di Parigi, e presenta indiscutibilmente alcuni punti di contatto con le tendenze europee del tempo. Ma rimane sempre e comunque il frutto dell'arte compositiva di Verdi, i cui tratti distintivi e inconfondibili si percepiscono continuamente. Per esprimere la complessità delle situazioni che si susseguono, così come delle relazioni che si stabiliscono tra i vari personaggi, l'orchestra assume un'importanza maggiore che in passato. L'elaborazione compositiva oltrepassa ogni schematismo, come ad esempio quello tra recitativi e arie, ed è la musica a determinare le emozioni e a comunicarle al pubblico. Come sempre in Verdi, la musica ha il compito di descrivere e amplificare gli stati emotivi, e nel *Don Carlo* quest'aspetto è più forte ed evidente che altrove. Le parti vocali spesso recitano instaurando una fitta serie di dialoghi, che la partitura orchestrale sottolinea e amplifica a livello melodico. In questo doppio binario dialogo/melodia risiede gran parte della potenza espressiva dell'opera e la costante tensione emotiva che la caratterizza.

Lo scontro politico, una tematica già in precedenza affrontata in titoli come, per citarne soltanto due, I due Foscari o Simon Boccanegra, risulta centrale anche qui. Da una parte c'è la concezione 'libertaria' di Rodrigo, contrapposta all'assolutismo di re Filippo, dall'altra il potere secolare entra in conflitto con quello spirituale, rappresentato dalla Chiesa.

Direi che Verdi in quest'opera tratta questo tema con una forza mai adoperata prima. Sovrano e inquisitore danno luogo, nella seconda parte del terzo atto, a un vero e proprio 'combattimento': le due voci di basso si alternano in un crescendo di brutalità e violenza che conferisce alle due figure dei connotati quasi animaleschi, e culmina con la resa del primo, che alla fine della scena seconda esclama: «Dunque il trono piegar – dovrà sempre all'altare!». Il personaggio di Filippo è costruito con enorme sapienza: monarca assoluto di Spagna, ha un atteggiamento disincantato che sfocia talvolta nella crudeltà e nel cinismo, cui Rodrigo contrappone, con entusiasmo giovanile, un anelito alla giustizia e alla libertà. Quest'ultimo è un esempio di nobiltà d'animo e di lealtà, che si palesano nell'amicizia assoluta e inscalfibile dimostrata nei confronti di Carlo: a lui Verdi riserva pagine di musica immortali, che culminano nel momento insuperabile della sua morte. Ma anche la personalità del re possiede molte sfaccettature: da un lato sta il suo ruolo pubblico, che lo costringe ad



Myung-Whun Chung.

atteggiamenti e scelte radicali e autoritarie, dall'altro la sfera del privato, in cui invece prevale il dolore e la consapevolezza di non essere mai stato amato. Non è un caso che proprio a lui appartenga l'aria per me più intensa e coinvolgente, «Ella giammai m'amò!...», nella quale Filippo preconizza la solitudine che lo attende in futuro («Dormirò sol nel manto mio regal / Quando la mia giornata è giunta a sera»). In ogni caso, al di là dei conflitti e delle pulsioni che determinano lo svolgimento della storia, credo che al centro di *Don Carlo* stia Dio e il rapporto con il divino: non ricordo altre opere verdiane in cui ricorrano così insistentemente le parole Dio e cielo.

Anche l'amore tra Carlo ed Elisabetta ha un peso determinante nello svolgersi dell'azione. Se pure i librettisti francesi, Joseph Méry e Camille Du Locle, nella loro riduzione per musica hanno un po' 'mitigato' questo elemento drammaturgico, fortissimo nel dramma originale di Schiller, la tensione sentimentale conquista comunque più volte il centro della scena.

Quando ho avvicinato per la prima volta quest'opera, al Comunale di Bologna, si era scelto di eseguire la versione in cinque atti. In essa quel sentimento amoroso viene colto in tutti i diversi momenti in cui si esprime. Nella foresta di Fontainebleau i due promessi sposi si incontrano per la prima volta, e, dopo uno scambio di battute nel quale Carlo cela la sua identità, egli infine si svela ed entrambi vengono presi da un'irrefrenabile passione a prima vista, dichiarandosi reciprocamente amore eterno. Questi momenti di felicità sono poi bruscamente cancellati dalla volontà di Filippo di prendere per sé Elisabetta in moglie, e per ciascuno dei due la gioia si trasforma in dolore. Poi, alla fine, quella passione cambia ancora natura, sublimandosi nella certezza di condividere la pace ultraterrena. La musica di Verdi accompagna ognuna di queste fasi, quasi fossero tessere di un dolente mosaico sentimentale, in modo magistrale e irripetibile. Nella successiva riduzione a quattro atti andata in scena alla Scala nel 1884, che utilizziamo ora alla Fenice, quell'incontro iniziale viene eliminato, e Carlo è sin dal principio in preda all'angoscia e alla disperazione, che soltanto al termine dell'opera lasciano spazio a una visione rasserenata in prospettiva metafisica: «Noi troverem nel grembo del Signor / Il sospirato ben che fugge in terra ognor!». Qualsiasi sia, comunque, la versione che si preferisce portare in scena, lo sfortunato amore di questi due giovani rappresenta certamente uno dei temi portanti dell'opera. Ancora una volta Verdi è maestro assoluto nel ritrarre i chiaroscuri dell'animo umano, che la magia della sua musica riesce a trasmettere a chi l'ascolta in modo immediato quanto indelebile. (l.m.)

Myung-Whun Chung: “*Don Carlo*, an unrivalled study of the human soul”

After having conducted Macbeth and Otello in the previous season, Myung-Whun Chung is now back at La Fenice with Don Carlo. Maestro, you have great experience with Verdi's repertoire and on more than one occasion when talking about this vast corpus you have said that in a way your favourite is Don Carlo, which you conducted for the first time in 1988 at Teatro Comunale in Bologna ...

Don Carlo has always been a very important opera for me. Its richness and intensity helped me fully understand Verdi's genius, his unequalled ability to study human nature in all its complexity. It is so dense and articulated that it requires the highest levels of interpretation of all the singers, and not just of the two or three protagonists as is usually the case. All the characters, in particular the male roles such as Rodrigo, Filippo, Carlo and the great inquisitor are constructed with extraordinary detail and attention and it is through the music that their feelings, contradictions and distress emerge. Only Verdi could have achieved such a degree of perfection in outlining their physiognomies.

As far as the orchestration is concerned, what are the key elements and innovations compared to his earlier works?

Don Carlo was originally written for the Paris Opera House and it therefore obviously shares some of the characteristics of European trends at that time. It still remains, however, the fruit of Verdi's compositive art, the distinct and unmistakeable characteristics of which can be seen in continuation. To express the complexity of the situations that develop, and to express the relationships that are formed between the various characters, the orchestra is of much greater importance than in the past. His compositive development surpasses any kind of schematism, for example between recitatives and arias, and it is the music that determines the emotions and communicates them to the audience. As always in Verdi's works, it is the music that has the task of describing and amplifying feelings and in *Don Carlo* this aspect is even stronger and clearer than elsewhere. The vocal parts often recite, creating a dense series of dialogues that the orchestral score underlines and amplifies melodically. It is in this double line of dialogue/melody that most of the opera's expressive power and the constant emotive tension characterising it lies.

Political conflict, a theme that has already been dealt with in other operas such as I due Foscari or Simon Boccanegra to name but a few, plays a key role here as well. On the one hand we have Rodrigo's 'libertarian' conception, which is opposed to King Philip's absolutism, and on the other, secular power collides with the spiritual power represented by the Church.

I would say that Verdi treats this theme in the opera with a strength he has never used before. In the second part of the third act what we have is a real battle between sovereign and inquisitor: the two bass voices alternate in a *crescendo* of brutality and violence that gives the two figures almost animal-like traits, culminating with the former surrendering, exclaiming at the end of the second scene: "Dunque il trono piegar – dovrà sempre all'altare!" [Then the throne will always have to give way to the altar]. Philip's character is constructed with profound knowledge: the absolute monarch of Spain, his attitude is one of disenchantment that at times culminates in cruelty and cynicism, contrasted by Rodrigo who, with his youthful enthusiasm, yearns for justice and liberty. The latter is an example of a noble soul and loyalty, demonstrated in his absolute, untouchable friendship with Carlo: it is for him that Verdi has reserved pages of immortal music that culminate in the insurmountable moment of his death. However, the king's



Il direttore Myung-Whun Chung e il regista Robert Carsen durante le prove di Don Carlo di Giuseppe Verdi al Teatro La Fenice, novembre 2019 (foto di Michele Crosera).

character is also multi-faceted: on the one hand is his public role, forcing him to radical and authoritarian behaviour and decisions, on the other is his private sphere in which pain and the awareness of never having been loved prevail. It is no coincidence that what I consider to be the most intense and moving aria is for him, “Ella giammai m’amò!...” [She never loved me], in which Philip foretells the solitude awaiting him in the future (“Dormirò sol nel manto mio regal / Quando la mia giornata è giunta a sera”) [I will sleep alone in the mantle of my gift, when my day came in the evening.”] However, the conflicts and drive behind the story aside, I believe that God and the relationship with the divine are at the centre of *Don Carlo*: I cannot remember any other of Verdi’s operas in which the words of God and heaven are repeated with such insistence.

The love between Carlo and Elisabetta also plays a key role in the plot. Although in their musical adaptation the French librettists Joseph Méry and Camille Du Locle ‘toned down’ this dramaturgical element, which was very strong in Schiller’s original, the sentimental tension still takes centre stage more than once.

When I first worked with this opera at the Bologna Comunale, it was with the five-act version. There this amorous emotion is perceived at the different moments it is expressed. In Fontainebleau forest, the young pair meets for the first time and, after a brief exchange during which Carlo conceals his identity, he finally reveals who he is and the couple are overcome by an overwhelming love at first sight and declare their reciprocal love for eternity. These moments of happiness are brusquely erased by Filippo’s wish to marry Elisabetta, and for each of them their joy is transformed into pain. Then, at the end their passion changes yet again when it is exalted in the certainty they will be able to live peacefully together in the after world. Verdi’s unique music accompanies each of these stages masterfully almost as if they were tiles in a painful sentimental mosaic. In the four-act adaptation that premièred at La Scala in 1884, which we are using today at La Fenice, that initial meeting has been eliminated and Carlo, from the very beginning, is overcome with anguish and desperation and it is only at the end of the opera that this is replaced by a more cheerful vision from a metaphysical perspective: “Noi troverem nel grembo del Signor / Il sospirato ben che fugge in terra ognor!” [And there we will find in the womb of the Lord, the longed-for who always flees to the earth!]. No matter which version one prefers to stage, there is no doubt that this young couple’s unfortunate love is one of the main themes of the opera. Once again, Verdi is the absolute maestro of portraying the *chiaroscuro* of the human soul, and it is the magic of his music that manages to convey this to the listener in a way that is both immediate and unforgettable.

Don Carlo alla Fenice

a cura di Franco Rossi

È la sera del 29 gennaio 1848, una manciata di settimane prima della proclamazione della Repubblica di San Marco guidata anche da Daniele Manin, che al Gran Teatro La Fenice viene messo in scena, e solo per quella sera, il *Don Carlo*. Anzi, per meglio dire, 'un' *Don Carlo*, nella fattispecie un libretto di Giorgio Giachetti messo in musica da Pasquale Bona, compositore pugliese che, invece di trasferirsi per gli studi in quel di Napoli (come una lunga schiera di operisti salentini prima di lui) scelse piuttosto Palermo, l'altra grande capitale del regno borbonico. Il nome di Bona oggi spicca paradossalmente non per la sua attività puramente compositiva, bensì per la sua totale dedizione didattica, ben nota anche grazie alla redazione di una delle più longeve raccolte di solfeggi che hanno formato generazioni di musicisti e che erano state sperimentate inizialmente dai suoi allievi, compositori del calibro di Ponchielli, Catalani, Boito e Faccio.

La debolezza del suo *Don Carlo* è tanto più evidente quanto più risaltano le doti di alcuni degli interpreti, primo tra tutti Felice Varesi, primo Rigoletto nella storia della musica. E probabilmente nulla era da rimproverare anche alla delicata e nel contempo truce storia schilleriana se, solo due anni più tardi, la stessa trama viene riproposta sempre in Fenice su libretto del ben più esperto Francesco Maria Piave e per la penna di Antonio Buzzolla. Il compositore adriese, di altro spessore rispetto al pur rispettabile Bona, era persona gradita alla Fenice, nella cui orchestra si era più volte esibito, e il suo lavoro – questa volta furbesamente intitolato *Elisabetta di Valois* forse proprio per evitare insidiosi paragoni – ottiene uno schietto successo, dall'alto delle sue dieci recite distribuite per di più dal 16 febbraio al 7 marzo 1850, quindi proprio in scadenza di stagione. E anche qui emerge un nuovo legame 'verdiano', dal momento che la parte del tenore (a ricoprire, inevitabilmente, il ruolo di don Carlo) viene affidata a Raffaele Mirate, tenore contraltino celebre a sua volta soprattutto per la sua interpretazione del duca di Mantova alla prima assoluta del *Rigoletto*. Quasi una premonizione verdiana.

Ma la vera storia operistica dell'infelice (e instabile) erede al trono di Spagna è cosa vecchia: l'anno precedente alla prima rappresentazione della tragedia di Friedrich Schiller, alla quale si ispira prevalentemente il dramma verdiano, a occuparsene è il compositore russo Dmitrij Bortnjanskij, egli pure legato direttamente al mondo veneziano (allievo diretto di Baldassare Galuppi a San Pietroburgo) e a Venezia, dove tornò per proseguire gli studi musicali e dove rappresentò, al San Benedetto, l'opera *Il Creonte*, una delle poche opere ve-

CITTA DI VENEZIA
TEATRO LA FENICE
ITALIENE CIRCA DI PRIMAVERA 1938-39
GIOVEDÌ 21 APRILE - ore 21
ROSA E I FIGLI
SERATA DI GALA
Inaugurazione della Stagione Lirica di Primavera
con il primo dei maestri più di Europa di tutti i tempi
DON CARLO
Musica di GIUSEPPE VERDI
Adattamento di L. L. L.
PERSONAGGI
Don Carlo, Duca di Sogno: GIUSEPPE VAGHI
Don Carlo, Duca di Sogno: FRANCESCO MERLI
Don Carlo, Duca di Sogno: FRANCESCO VALENTINI
Don Carlo, Duca di Sogno: ANTONIO ROBERTI
Don Carlo, Duca di Sogno: BRUNO BRAGHI
Don Carlo, Duca di Sogno: MARGHERITA DEBBI
Don Carlo, Duca di Sogno: MARIA MONETTI
Don Carlo, Duca di Sogno: CARMEN TERRELLI
Don Carlo, Duca di Sogno: LUIGI NARDI
Don Carlo, Duca di Sogno: ALDO PERAZZINI
Don Carlo, Duca di Sogno: MARIA RUDE
MAESTRI CONCERTISTI E DIRETTORE D'ORCHESTRA
ANTONIO GUARNIERI
AVVISO
PREZZI
I Maestri Cantori di Norimberga

Locandina di Don Carlo di Giuseppe Verdi al Teatro La Fenice, 1938 (Archivio storico del Teatro La Fenice).

nezie del Settecento nella quale il coro abbia un posto di rilievo. E dopo il suo *Don Carlos*, allestito a San Pietroburgo, ecco apparire nel 1799 a Parigi quello di Deshayes (anche se in questo caso più che di un'opera si trattò di una commedia con interventi musicali). Ben più interessante il *Don Carlo* di Michele Andrea Agniello Costa, del 1844 a Londra, esemplato dichiaratamente sul lavoro del grande pensatore romantico tedesco, come lo saranno appunto quello di Bona e quello di Serafino Amedeo De Ferrari, del 1854, questa volta al Carlo Felice di Genova. Una ulteriore testimonianza del fascino offerto da questa storia è il *Filippo II* (e con questo i personaggi assurti al rango di titolo diventano tre...), rifacimento del precedente lavoro di De Ferrari che segue di un paio d'anni la sua prima assoluta. Ma non basta ancora, dal momento che il 1862, quindi a ridosso della prima assoluta dell'omonimo lavoro verdiano, un lustro esatto prima, sarà il Teatro San Carlo di Napoli a patrocinare la rappresentazione del nuovo lavoro di Vincenzo Moscuza.

Dopo la serrata della Fenice per protesta alla mancata annessione al Regno d'Italia in seguito alla seconda guerra di indipendenza, si dovrà attendere l'autunno del 1866 (a riunificazione avvenuta e dopo la terza guerra di indipendenza) per riaprire il massimo Teatro veneziano. Ancora nelle sale risuonerà la musica di Verdi con *Un ballo in maschera*, scritto proprio durante il forzato periodo di chiusura, ma l'unica prima assoluta sarà nella stagione successiva il *Don Diego de' Mendoza* di Giovanni Pacini. Dopo un'ulteriore ripresa del *Ballo* verdiano, la stagione di Carnevale e Quaresima del 1868-1869 vivrà proprio in funzione dell'allestimento del *Don Carlo*: dopo l'*Otello* (ovviamente rossiniano), la *Marta* di von Flotow, *L'ebrea* di Halévy (quanta attenzione alla musica francese!) e il *Don Sebastiano* di Donizetti (riprese di oltre mezzo secolo per Rossini, di più di vent'anni

per Flotow, di trentadue anni per Halévy e di un quarto di secolo per il compositore bergamasco) finalmente il *Don Carlo*, a 'soli' due anni di distanza dalla prima parigina.

L'Impresa della Fenice annunzia che domani l'altro, mercoledì, ci sarà finalmente dato di udire il *Don Carlo* di Verdi. Certi, come siamo, che anche il pubblico intelligente di Venezia confermerà il giudizio dato altrove su questo stupendo capolavoro di quella nostra gloria nazionale, ch'è il Verdi, riproduciamo qui un articolo già stampato in questa stessa Gazzetta nell'ottobre del 1867.¹

La sollecitudine della ripresa non è il solo motivo di interesse nella realizzazione della serata, ovviamente programmata negli allora tradizionali cinque atti (dovremo aspettare il 1884 per vedere il lavoro 'ridotto' dallo stesso Verdi ai quattro atti, cassando quasi completamente il primo): pur con un lavoro di snellimento dall'originale francese, la versione veneziana mantenne il ballo originale *La peregrina* con la coreografia di Raffaele Rossi, responsabile dei balletti dell'intera stagione. Ovviamente la presenza del ballo originale esonerò la dirigenza dalla necessità di provvedere alla tradizionale coesistenza di un'opera e di un ballo autonomo, dando maggiore organicità alla serata. Questa scelta peraltro non convinse affatto l'anonimo recensore della «Gazzetta di Venezia» (Tommaso Locatelli era mancato da pochi mesi...):

Noi abborriamo questi balli allegorici innestati nell'opera, e che distraggono l'attenzione dello spettatore, e perciò non parleremo nemmeno di questo, che non ne vale per nessun conto la pena, ad onta che la musica sia di Verdi.²

È evidente il compiacimento del recensore per la scelta del recente capolavoro verdiano; dopo un inizio di stagione inevitabilmente debole ma soprattutto datato, pensare per la conclusione della stagione a un lavoro di tali dimensioni



Locandina di *Don Carlo* di Giuseppe Verdi al Teatro La Fenice, 1954 (Archivio storico del Teatro La Fenice).



TEATRO LA FENICE

ENTE AUTONOMO CITTA' DI VENEZIA

STAGIONE LIRICA **GIOVEDÌ 3 APRILE 1969 - ore 20.30**
QUARTETTO LIRICO E ORF. DI ACCOMPAGNAMENTO DI LUIGI A. PENNE

DON CARLO

Dramma lirico in quattro atti di F. Masci e C. Du Loure
 Musica di GIUSEPPE VERDI
 G. Rossi S. L. Milano

Protagonisti e sostituti

Filippo II, re di Spagna Don Carlo, principe di Spagna Rodrigo, Marchese di Posa Il Grande Inquisitore, viceré di Spagna Un fante Elisabetta di Valois La principessa d'Eboli Tebaldo, prete di Elisabetta Il conte di Lerma Un arazzo reale Una voce dal cielo Deputati fiamminghi	DORIS CHRISTOFF JUAN ORCINA MARIO PETRI FRANCO PUGLIESE ALESSANDRO MADDALENA MARIA CANDIDA MIRELLA PARUTTO ANNA MARIA EDDI ATHOS CESARINI GUIDO FASERIS ROSSETTA PIZZO GIOVANNI ANTONINI - ALBERTO CARUSI GUIDO PASELLA - UBERTO SCAGLIONE MARCO STEFANONI - BRUNO TESSARI
--	---

Regia: CARLO FRANCI

Scenari: CARLO FRANCI e GIUSEPPE VERDI
 Adattamenti: CARLO FRANCI e GIUSEPPE VERDI
 Musiche: CARLO FRANCI e GIUSEPPE VERDI
 Costumi: CARLO FRANCI
 Scenografia: CARLO FRANCI
 Illuminazione: CARLO FRANCI
 Orchestra: CARLO FRANCI
 Coro: CARLO FRANCI

ORCHESTRA E CORO DEL TEATRO LA FENICE

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice



TEATRO LA FENICE

ENTE AUTONOMO CITTA' DI VENEZIA

INAUGURAZIONE STAGIONE LIRICA

GIOVEDÌ 22 NOVEMBRE 1973 - ore 19.15
MAESTRO D'ORCHESTRA E CORO DI ACCOMPAGNAMENTO DI LUIGI A. PENNE

DON CARLO

Opera lirica in quattro atti di F. Masci e C. Du Loure
 Musica di GIUSEPPE VERDI
 G. Rossi S. L. Milano

Protagonisti e sostituti

FILIPPO II, re di Spagna DON CARLO, principe di Spagna RODRIGO, Marchese di Posa IL GRANDE INQUISITORE, viceré di Spagna UN FANTE ELISABETTA DI VALOIS LA PRINCIPESSA D'EBOLI TEBALDO, prete di Elisabetta IL CONTE DI LERMA UN ARAZZO REALE UNA VOCE DAL CIELO DEPUTATI FIAMMINGHI	RICCOLI GIOVANNI VERNAIO LUCIOTTI PIERO CANNICOLI GIAMFRANCO CASARINI ALESSANDRO MADDALENA KATA RICCIARELLI ROBERTA CUSCOTTO ARACELY MADRUGA GIORGIO CORNACIA GIORGIO FASERIS MARIA PASARIN BRUNO TESSARI Piero Caveri, Uberto Scaglione, Bruno Tessori, Marco Stefanoni, Guido Pasella, Umberto Valsir
--	---

Regia: CARLO FRANCI

Scenari: CARLO FRANCI e GIUSEPPE VERDI
 Adattamenti: CARLO FRANCI e GIUSEPPE VERDI
 Musiche: CARLO FRANCI e GIUSEPPE VERDI
 Costumi: CARLO FRANCI
 Scenografia: CARLO FRANCI
 Illuminazione: CARLO FRANCI
 Orchestra: CARLO FRANCI
 Coro: CARLO FRANCI

ORCHESTRA E CORD DEL TEATRO LA FENICE

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

Locandine di Don Carlo di Giuseppe Verdi al Teatro La Fenice, 1969 e 1973 (Archivio storico del Teatro La Fenice).

vale a riscattare quanto non si era fatto sino ad allora. Per comprendere il clima di attesa che si genera a Venezia in quei giorni valga l'*incipit* dell'articolo, che appare nella prima pagina del quotidiano, generalmente riservata alla politica nazionale e internazionale, occupandone l'intero taglio basso ed estendendosi anche per un'altra metà nella pagina successiva:

Dopo lo sterminato successo che il *Don Carlo* ebbe prima a Parigi, e poi in tutte le città d'Italia dove fu rappresentato [...], sarebbe opera superflua o per lo meno pretenziosa il volerne qui dare una critica particolareggiata. Il pubblico veneziano ha confermato ieri sera il giudizio dato da tutte le altre primarie città d'Italia e diede prova nel tempo medesimo di una squisita intelligenza musicale, afferrando fino dal primo momento e ponendo in risalto molte di quelle peregrine bellezze o d'ispirazione, o di verità drammatica, o di scienza d'istrumentazione, che in altri luoghi non furono avvertite se non nelle sere successive [...]. Senza punto sacrificare la melodia, ch'è pur l'elemento predominante nel *Don Carlo*, egli portò la musica a quell'altissimo grado di perfettissima ed appropriata espressione drammatica, che rapisce lo spettatore e lo immedesima col soggetto medesimo dell'azione, per cui non guarda più solo alla splendidezza ed alla novità del motivo, prescindendo dalla situazione drammatica alla quale fu adattato, ma applaude insieme al canto, all'istrumentazione, alla verità dei concetti, alla perfezione dell'esecuzione, che formano un tutto intimamente connesso ed inseparabile.³

Le prove per la realizzazione dell'opera furono, per l'epoca, purtroppo brevi e concitate: a parte le prove di sala per i singoli cantanti, che procedevano da più tempo, è solo il 20 febbraio (venti giorni prima dell'andata in scena) che iniziano gli assieme, con le prove dei cori al cembalo, mentre si dovrà attendere il 25 per iniziare le prove degli archi, con un giorno e mezzo di anticipo prima della convocazione di tutti i professori d'orchestra alle otto di sera del 26 febbraio. In una serie di appuntamenti che coinvolgono tutte le masse, compresi i ballerini per *La peregrina* e tutte le comparse per le prove di regia, sarà solo il 3 marzo che i cantanti e i cori proveranno finalmente con l'orchestra, giungendo il 7 alla prima prova generale dell'opera, prontamente ripetuta la sera del giorno 8, e a sua volta integrata il giorno successivo da una ulteriore generale. Queste difficoltà non sfuggirono né a un pubblico assolutamente benevolo e ben disposto e neppure al recensore:

L'esecuzione, presa nel suo complesso, fu quale doveva necessariamente risultare dall'eletta schiera di artisti che interpretano questo capolavoro; se qualche cosa vi è ancora a desiderare quanto all'unione ed al concerto delle voci, possiamo andar sicuri che nelle successive rappresentazioni anche questi piccoli nei spariranno del tutto. Ove si tenga poi conto della ristrettezza del tempo, imposta dalla necessità, per cui non poterono farsi tutte quelle prove, che avrebbe richiesto un'opera di tanta mole ed importanza [...], convien dire che si fecero veramente miracoli.⁴

Innumerevoli le difficoltà organizzative, pressoché inevitabili in un lavoro di tali dimensioni e che vengono evidenziate anche dalle ispezioni di scena: il giorno 20 febbraio, quindi ancora all'inizio delle prove, l'ispettore Giovanni Volpini tratteggia uno squarcio di una delle scene più significative dell'opera:

Iersera nel momento che dovevano sbarare il fucile nel duetto nella prigione, non avendo l'incaricato dell'attrezzista portata la polvere, si pensarono essi di ripiegare, con scaricare un revolver carico a balla contro il muro, così la balla dal colpo retrocesse ed andò a ruotolare ai piedi dei due dottori Oriani e Gallina, nulla per buona sorte successe.⁵

Vasto successo di pubblico e di cassetta, quindi; addirittura vien da pensare che la ricchezza del lavoro possa essere per taluni aspetti risparmiata:

C'è una massa di stupende cose, tanto da poterne formare non un'opera, ma due o tre. Il pubblico ieri sera era in tale riguardo precisamente sotto il peso di un'enorme ammirazione, e s'ingegnò di dimostrarlo ogni qualvolta se gliene offrì il destro senza pericolo d'interrompere l'azione, applaudendo vivamente alla magnifica introduzione dell'atto secondo, a dire il vero, eseguita con bell'unione e colorito dai quattro corni; alle famose battute dell'orchestra, colle quali ripete la melodia fondamentale del celebre duetto dei due amici, delle quali volle ed ebbe la ripetizione; applaudendo all'a solo per violino nel ballo, riprodotto con singolar precisione, eleganza, espressione e potenza di suono da Trombini; applaudendo al preludio dei violini che serve d'introduzione a quel monologo di angosciato amore, ond'ha principio l'atto quinto [...]. Da quanto abbiamo detto risulta oramai che la rappresentazione di ieri sera valse un completo successo, e noi, con particolar compiacenza, qui nuovamente lo constatiamo. Lo spettacolo è messo in scena veramente con lusso e magnificenza, e come si addice ad un teatro qual è la Fenice; specialmente la seconda parte dell'atto terzo offriva un quadro assai imponente. Ricchi ed eleganti i vestiarî, eseguiti con molto buon gusto dall'Ascoli, bella la scena del giardino, che procurò al Bertoia l'onore della chiamata al proscenio, e di magnifico effetto la fontana, eseguita dal Caprara, e incantevolmente illuminata dalla luce elettrica.⁶

L'esito trionfale dello spettacolo fu tale da convincere la Presidenza e riproporlo pari pari diciotto mesi dopo, ancora una volta accompagnato dal balletto verdiano. Questa volta però lo spettacolo servì anche di apertura della stagione, situazione che si ripropose poi in quasi tutti i successivi allestimenti, sia nella scansione originale in cinque atti sia in quella del 1938, che segue quella ridotta dallo stesso Verdi in quattro atti, e che peraltro aperse non solo la stagione ma segnò con la sua presenza il nuovo corso di un teatro passato dalla nobile società di palchettisti alla proprietà e all'amministrazione pubblica.

¹ «La Gazzetta di Venezia», 8 marzo 1869.

² «La Gazzetta di Venezia», 12 marzo 1869.

³ *Ibidem.*

⁴ *Ibid.*

⁵ Archivio Storico, busta 460 (Spettacoli 53), Ispezione della scena del 20 febbraio 1869.

⁶ «La Gazzetta di Venezia», 12 marzo 1869.

CRONOLOGIA

personaggi: 1. Filippo II; 2. Don Carlo; 3. Rodrigo; 4. Il grande inquisitore; 5. Un frate; 6. Elisabetta di Valois; 7. La principessa Eboli; 8. Tebaldo; 9. La contessa d'Aremberg; 10. Il conte di Lerma; 11. Un araldo reale; 12. Una voce dal cielo; 13. Deputati fiamminghi.

1868-1869 – Stagione di carnevale-quaresima

11 marzo 1869 (10 recite).

versione in cinque atti, con divertimento danzante del III atto *La peregrina*.

1. Paolo Medini; 2. Giuseppe Villani; 3. Virgilio Collini; 4. Federico Feitlinger; 5. Raffaele Marconi; 6. Bianca Blume; 7. Isabella Galletti Gianoli; 8. Maddalena Bordato; 9. Edwige Solfanelli; 10. Antonio Galletti; 11. N. N. (Antonio Galletti); ballerini Regina delle Acque: Carolina Salvioni; Pescatore: Carlo Coppi; Paggio di Filippo II: Caterina Foglia; Perla Bianca: Stella Neri; Perla Nera: Luigia Zuliani; Perla Rosa: Lucia Zuliani – M° conc.: Clemente Castagnari; M° del coro: Domenico Acerbi; Scen.: Giuseppe e Pietro Bertoja; Vest.: Davide Ascoli; Coreog. Raffaele Rossi.

1870-1871 – Stagione di carnevale-quaresima

26 dicembre 1870 (19 recite).

versione in cinque atti, con divertimento danzante del III atto *La peregrina*.

1. Giovanni Francesco Angelini; 2. Giuseppe Fancelli; 3. Antonio Cotogni; 4. Romano Nannetti; 5. Luigi Alessandrini; 6. Teresa Stolz; 7. Albina Contarini; 8. Maddalena Bordato; 11. Antonio Galletti; ballerini Regina delle Acque: Felicita Mazzatinti; Pescatore: Augusto Di Giacomo; Paggio di Filippo II: Carolina Tubaldini; Perla Bianca: Clorinda Rocca; Perla Rosa: Barbarina Benfatti; Perla Nera: Teresina Mainelli – M° conc.: Clemente Castagnari; M° del coro: Domenico Acerbi; Scen.: Giuseppe Bertoja; Cost.: Davide Ascoli; Coreog. Giovanni Garbagnati

1912 – Stagione di primavera

1 maggio 1912 (5 recite).

versione in cinque atti.

1. Giuseppe Quinzi Tapergi; 2. Josè Palet; 3. Carlo Galeffi (Giuseppe Kaschmann); 4. Lodovico Contini; 5. Angelo Zoni; 6. Ester Mazzoleni; 7. Pia Bertolucci; 8. Irma Mion – M° conc.: Rodolfo Ferrari; M° del coro: Vittore Veneziani; Scen.: Bertini e Pressi; Vest.: Chiappa.

1938 – Stagione lirica di primavera

21 aprile 1938 (4 recite).

versione in quattro atti.

1. Giacomo Vaghi; 2. Francesco Merli; 3. Francesco Valentino; 4. Antonio Righetti; 5. Bruno Sbalchiero; 6. Margherita Grandi (Iva Pacetti); 7. Maria Benedetti; 8. Carmen Veroli; 10. Luigi Nardi (Alfredo Mattioli); 11. Aldo Ferracuti (Alfredo Mattioli); 12. Maria Rubi-

ni (Carmen Veroli) – M° conc.: Antonio Guarnieri; M° conc.: Costantino Costantini; Reg.: Marcello Govoni; Real. Scen.: Emilio Toti e Camillo Parravicini.

1953-1954 – Stagione lirica di carnevale

7 gennaio 1954 (3 recite).

versione in quattro atti.

1. Boris Christoff; 2. Ken Neate; 3. Enzo Mascherini; 4. Giulio Neri (Marco Stefanoni); 5. Alessandro Maddalena; 6. Antonietta Stella; 7. Ebe Stignani; 8. Annamaria Martinuzzi; 10. Guglielmo Torcoli; 11. Augusto Veronese; 12. Annamaria Martinuzzi – M° conc.: Franco Capuana; Reg.: Augusto Cardì; Real. scen.: Antonio Orlandini e Mario Ronchese.

1962-1963 – Stagione lirica invernale

18 dicembre 1962 (3 recite).

versione in quattro atti.

1. Boris Christoff; 2. Luigi Ottolini; 3. Dino Dondi; 4. Bruno Marangoni; 5. Giovanni Antonini; 6. Onelia Fineschi; 7. Sandra Warfield; 8. Marisa Zotti; 10. Ottorino Begali; 11. Mario Guggia; 12. Maria Luisa Carnio – M° conc.: Francesco Molinari Pradelli; Reg.: Carlo Piccinato; Cor.: Mariella Turitto; Real. scen.: Antonio Orlandini e Mario Ronchese.

1968-1969 – Stagione lirica

3 aprile 1969 (5 recite).

versione in quattro atti.

1. Boris Christoff; 2. Juan Oncina; 3. Mario Petri; 4. Franco Pugliese; 5. Alessandro Maddalena; 6. Maria Candida; 7. Mirella Parutto; 8. Anna Maria Bixio; 10. Athos Cesarini; 11. Guido Fabris; 12. Rosetta Pizzo; 13. Giovanni Antonini, Alberto Carusi, Guido Pasella, Uberto Scaglione, Marco Stefanoni e Bruno Tessari – M° conc.: Carlo Franci; Reg.: Sandro Bolchi; Scen.: Claudio Gorini; Real. scen.: Antonio Orlandini e Mario Ronchese.

1973-1974 – Stagione lirica

22 novembre 1973 (6 recite).

versione in cinque atti.

1. Nicolai Ghiaurov (Bonaldo Giaiotti); 2. Veriano Luchetti; 3. Piero Cappuccilli; 4. Gianfranco Casarini; 5. Alessandro Maddalena; 6. Katia Ricciarelli; 7. Fiorenza Cossotto; 8. Aracelly Haengel (Paola Ferrarese Pieroni); 10. Giorgio Zoranca; 11. Guido Fabbris; 12. Marisa Salimbeni; 13. Paolo Cesari, Uberto Scaglione, Bruno Tessari, Marco Stefanoni, Guido Pasella e Umberto Valesin – M° conc.: Georges Prêtre; Reg. e ideaz. spett.: Piero Faggioni; Scen. e cost.: Pier Luigi Pizzi.

1991-1992 – Stagione del bicentenario

15 dicembre 1991 (8 recite).

versione in quattro atti.

1. Samuel Ramey (Ferruccio Furlanetto); 2. Michael Sylvester (Zwetan Michailov); 3.

Alexandru Agache (Paolo Gavanelli); 4. Mikhail Ryssov (Eric Halfvarson); 5. Pietro Spagnoli; 6. Daniela Dessì (Rajna Kabaivanska); 7. Giovanna Casolla (Nadine Denize); 8. Cristina Barbieri; 10. Mario Guggia; 11. Paolo Zizich; 12. Rossanna Didonè; 13. Giovanni Antonini, Franco Boscolo, Ledo Freschi, Silvestro Sammaritano, Andrea Snarski, Adriano Tomaello – M° conc.: Daniel Oren; M° del coro: Marco Ghiglione; Reg: Mauro Bolognini; Scen: Mario Ceroli e Gianfranco Fini; Cost: Piero Tosi.

1996 – *Tournée a Varsavia*
Varsavia, Teatro Nazionale
6 febbraio 1996 (3 recite).
versione in quattro atti.

1. Jaakko Ryhanen; 2. Marcus Haddock; 3. Paolo Coni; 4. Wladimir Waniejew; 5. Alfredo Zanazzo; 6. Sylvie Valayre; 7. Luciana D'Intino; 8. Bernadette Lucarini; 10. Tomasz Madej; 11. Jacek Parol; 12. Erla Kollaku, Daniel Borowski, Krzysztof Borysiewicz, Ryszard Ciesla, Jan Dobosz, Czesław Galka, Ryszard Morka – M° conc.: Isaac Karabtschewsky; Dir. del coro: Giovanni Andreoli; Reg: Mauro Bolognini; Scen.: Mario Ceroli e Gianfranco Fini; Cost.: Piero Tosi; Orchestra e Coro del Teatro La Fenice.



Locandina di Don Carlo di Giuseppe Verdi al Teatro La Fenice, 1991 (Archivio storico del Teatro La Fenice).

Il mito di *Don Carlo* di Verdi

di Ian Burton*

Di tutte le opere di Verdi, *Don Carlo* è una delle più problematiche. Alcuni la considerano il capolavoro incontestato del grande compositore, mentre altri le rimproverano di essere solo un'accozzaglia incompiuta di idee e di scene che hanno ispirato almeno cinque versioni differenti in due lingue, totalmente priva di coesione a prescindere dalla disposizione dei brani e piena di contraddizioni interne e dinamiche incomprensibili. Uno dei risultati più evidenti di queste incoerenze è che pur basandosi in teoria su personaggi e fatti storici (Filippo II di Spagna, suo figlio ed erede don Carlo, Elisabetta di Valois e l'Inquisizione spagnola all'epoca della Controriforma europea), il libretto non mantiene che un legame molto flebile con la verità storica: i suoi autori hanno creato dal nulla alcuni personaggi di primo piano come il marchese di Posa, attribuito una data di fantasia all'episodio della Armada spagnola, e così via. Si tratta fondamentalmente di un'opera storica romantica tipica del XIX secolo, che inizia in una foresta incantata e si conclude con la sparizione magica dell'eroe eponimo nella tomba del defunto imperatore. Da questo punto di vista, rientra chiaramente nella tradizione del *grand opéra* francese, che amava i vasti diorami scenici con folle immense di figuranti in magnifici costumi d'epoca, bandiere, soldati, cortigiani, torce accese ecc. – antenati delle epopee storiche degli inizi del cinema – e offriva situazioni favorevoli alle imponenti scene *clou* e agli spettacolari colpi di scena drammatico-musicali.

Nell'intero corso della sua carriera, tuttavia, Verdi era stato anche molto affascinato dal mito nel momento in cui costruiva le trame delle sue opere. I suoi sono, di fatto, dei 'miti traslati', spesso di natura edipica, riguardanti dei padri e dei figli e, soprattutto, dei padri e delle figlie: in altre parole miti la cui fonte sono relazioni familiari intense, quando non concretamente incestuose. A differenza di Wagner però, Verdi non era affascinato da un *corpus* mitologico in particolare, greco o romano per esempio, oppure islandese e nordico: gli interessavano soprattutto gli elementi mitici e archetipici sottesi alla realtà sociale ordinaria, quotidiana e che rientrano in quello che Philip Larkin ha chiamato «*myth-kitty*», una «cassa comune di miti», espressione che indica un insieme di miti noto e condiviso dai membri di una stessa comunità.

I miti costituiscono per definizione lo schema esteriore della struttura interna dell'esperienza umana e la letteratura e il teatro universali, opera compresa, sono un'immensa miniera di miti fondamentali. Questi un tempo si basavano su un *corpus* centrale di fede religiosa, o su dei modelli di comportamento considerati come 'convenzione', accettati da

tutti. Oggi, in quest'epoca senza fede, l'uomo moderno è privo di un quadro o di strutture mitiche cui fare riferimento. Una strategia cui hanno fatto ricorso gli artisti del ventesimo secolo è quella di creare loro stessi i propri miti e di fatto, a partire dalla fine del diciannovesimo secolo, i rappresentanti di quella che viene chiamata Decadenza, come Wilde e Rimbaud (e forse anche Wagner e Debussy), avevano già iniziato a inventare le proprie mitologie 'traslando' molte strutture mitiche archetipiche. Malinowski diceva a proposito del mito nella società primitiva che

nella civiltà primitiva il mito svolge una funzione indispensabile: esprime, amplifica e codifica le credenze, salvaguarda e favorisce la morale, garantisce l'efficacia del rituale e contiene regole pratiche per la condotta dell'uomo.¹

È facile estendere questa descrizione fino a inglobare alcune delle opere della grande letteratura, del teatro e dell'opera.

L'epoca di Verdi fu indubbiamente caratterizzata da un rinnovato interesse per il mito (*Le Rameau d'or* di Frazer del 1890 ne offre un buon esempio) e anche alcuni storici della cultura e collezionisti di folklore dell'epoca parteciparono al recupero del proprio retaggio culturale. Certamente alcuni artisti del passato, come Shakespeare (in *Amleto*, *Lear*,



Giuseppe Bertola (1803-1911), bozzetto per Don Carlo di Giuseppe Verdi, 1870. Atto I, parte prima: «Il chiostro del convento di San Giusto. A destra una cappella illuminata. Vi si vede attraverso ad un cancello dorato la tomba di Carlo V. A sinistra, porta che mena all'esterno. In fondo la porta interna del chiostro. Giardino con alti cipressi» (Venezia, Museo Correr).

Otello, *Romeo e Giulietta*, *Macbeth* ecc.), avevano già dato alle loro storie una valenza universale e una profondità tale che questi personaggi, e le opere in cui vivono, possono a buon titolo essere definiti 'mitici'. Sappiamo che Verdi aveva intenzione di scrivere un'opera a partire dal dramma più mitico e protostorico di Shakespeare, *Re Lear*, e la terribile storia di un padre che uccide involontariamente il proprio figlio (una figlia nel *Rigoletto*) o che è, perlomeno, responsabile della sua morte, sottende anche la trama di *Don Carlo*.

Dall'*Orfeo* di Monteverdi al *Gawain* di Harrison Birtwhistle, il dramma musicale senza dubbio è sempre nato 'dal mitico' (vedi *La nascita della tragedia dallo spirito della musica* di Nietzsche) e, in modo altrettanto potente che nell'*Idomeneo* di Mozart, ritroviamo in effetti qui in *Don Carlo* il mito 'traslato' del Padre Che Uccide (quasi) Il Proprio Figlio, quel figlio che ama più di ogni cosa. Ma Verdi non è capace di affrontare il materiale mitico allo stato puro, perché è per sua natura un realista del diciannovesimo secolo, nato nell'epoca del romanzo, e si sente tenuto a individuare il mito all'interno del quotidiano e nelle superfici sociali della realtà.

In *Don Carlo* l'elemento mitico diventa una parodia crudele del mito centrale del cristianesimo occidentale, che viene reinterpretato per trasformare la dottrina del Padre che sacrifica il Figlio in qualcosa di disumano: attraverso lo sfruttamento del potere dell'Inquisizione fatto dalla Controriforma si immagina che questo terribile sacrificio sia qualcosa che Dio permette e di cui addirittura si compiace.



Giuseppe Bertoja (1803-1911), bozzetto per *Don Carlo* di Giuseppe Verdi, 1870. Atto II, parte prima: «I giardini della regina a Madrid. Un boschetto chiuso. In fondo, sotto un arco di verzura una statua con una fontana» (collezione privata).

FILIPPO Se il figlio a morte invio, m'assolve la tua mano?
 INQUISITORE La pace dell'impero i di val d'un ribelle.
 FILIPPO Posso il figlio immolar al mondo, io cristiano?
 INQUISITORE Per riscattarci iddio il suo sacrificò.
 FILIPPO Ma tu puoi dar vigor a legge sì severa?
 INQUISITORE Ovunque avrà vigor, se sul Calvario l'ebbe.
 FILIPPO La natura, l'amor tacer potranno in me?
 INQUISITORE Tutto tacer dovrà per esaltar la fé.

I librettisti di Verdi non sempre hanno fatto funzionare le cose. Joseph Méry e Camille Du Locle scrissero il loro 'poema' francese ispirandosi liberamente a *Don Carlos* (1785), dramma romantico di Schiller, che si basava a sua volta su un romanzo dell'abate di Saint-Réel, *Don Carlos* (1672), e mutuando temi e idee dalla *pièce* di Eugène Cormon *Philippe II, roi d'Espagne* (1864). Marc Cléméur ha scritto un testo appassionante sul ruolo di quest'ultima come origine della trama in *Una nuova fonte del Don Carlos di Verdi* (*Neue Zeitschrift für Musik*, vol. III, 1977). Tutte le fonti utilizzate da Méry e Du Locle avevano inventato di sana pianta la realtà della vita di Filippo II e le sue relazioni storiche con il figlio, mentalmente instabile e fisicamente malato. Non è il caso qui di enumerare queste falsature oggi ampiamente note, basterà dire che le due biografie più recenti di Filippo II, *Philip of Spain* di Henry Kamen (1998) e *Imprudent King* di Geoffrey Parker (1994), respingono entrambi l'idea centrale dell'opera ossia che Don Carlo fosse innamorato della matrigna Elisabetta di Francia e che, saputolo, Filippo li avrebbe assassinati entrambi.

La versione milanese del testo (1884) utilizzata per la produzione dell'Opéra National du Rhin è senza dubbio la più coerente e incarna inoltre le ultime idee di Verdi su questo lavoro. Esistono cinque versioni fondamentali della partitura dell'opera:

1. l'opera originale integrale in francese, scritta nel 1866;
2. la versione che comprende alcuni tagli fatti dopo le prove e la prima rappresentazione, in cinque atti con balletto (Parigi 1867);
3. le modifiche per Napoli, in particolare nei duetti Filippo-Posa e Carlo-Elisabetta (1872);
4. la versione milanese, in italiano, in quattro atti senza balletto, che comprende alcune modifiche e sostituzioni di arie e di testi (1884);
5. la versione di Modena, identica a quella di Milano ma nella quale viene ripristinato il vecchio atto primo (1886). Questa versione ottenne forse l'approvazione di Verdi, ma non è certo.

I librettisti del diciannovesimo secolo si erano sempre permessi delle grandi libertà con i soggetti storici (anche se vi ricorrevano sistematicamente a causa della censura dei temi contemporanei). Il celebre confronto tra Maria Stuarda e la regina Elisabetta I in Donizetti ne offre il massimo esempio. Come *Don Carlo*, *Maria Stuarda* si basava su un'opera teatrale molto nota di Schiller, ma Verdi sapeva benissimo che il materiale che gli avevano proposto Méry e Du Locle non aveva nulla a che vedere con la verità storica. Scrivendo a Giulio Ricordi nel 1883 a proposito del finale del dramma di Schiller, osservava:

Ma in questo dramma, splendido per forme e per concetti generosi, tutto è falso. D. Carlos, il vero D. Carlos, era uno scemo, furioso, antipatico. Elisabetta non ha mai amoreggiato con D. Carlos. Posa,

essere immaginario, che non avrebbe mai potuto esistere sotto il regno di Filippo. Filippo, che oltre il resto dice: *Garde-toi de mon Inquisiteur... Qui me rendra ce mort!!*

Filippo non era così tenero. Infine in questo dramma nulla vi è di storico, né vi è la verità e profondità shakesperiana dei caratteri... allora una di più una di meno non guasta nulla; ed a me non dispiace quest'apparizione del vecchio Imperatore. Cosa ve ne pare?

Mi pare dunque che nel momento in cui interpretiamo questo lavoro dovremmo tener conto delle ultime riflessioni di Verdi, sempre profondamente attento al libretto, al 'poema' (al quale alla fine metterà mano lui stesso), alla 'tinta' (l'atmosfera e il 'colore') dell'opera e alle idee centrali che gli piacevano. Potremmo iniziare dai personaggi, poiché la trama, complicata e impressionista, è ampiamente modificata e modellata dai personaggi che sono stati offerti al compositore e che l'hanno affascinato musicalmente. Tralasciando per il momento il personaggio titolo dell'opera, Filippo di Spagna è probabilmente quello che più ha fornito a Verdi possibilità musicali e varietà psicologica. È a lui che, in particolare nel terzo atto di Milano, viene destinata la musica più memorabile e più impressionante («Ella giammai m'amò!»). All'inizio dell'opera, Filippo si impone come una figura indistinta, minacciosa, che ostacola palesemente l'amore di Carlo per Elisabetta. Una volta eliminato l'atto di Fontainebleau, soppressione autorizzata da Verdi nella versione di Milano, questa relazione tra Carlo e la regina diventa apertamente ambigua. Ai giorni nostri la definiremmo senza dubbio edipica, con un amore impossibile tra una madre e un figliastro. Come dice Elisabetta, disperata:

Compi l'opra, a svenar corri il padre,
Ed allor del suo sangue macchiato
All' altar puoi menare la madre.

Sono accenti questi di un'angoscia tutta sofoclea, che inoltre gioca sul dilemma tipicamente spagnolo tra sentimento privato da un lato, e onore e doveri pubblici dall'altro; soggetto questo della maggior parte della produzione teatrale del Secolo d'oro spagnolo inaugurato e incoraggiato da Filippo e che si ritrova nelle centinaia di opere teatrali scritte da Calderón e Lope de Vega, per non parlare di Cervantes.

L'amore contrastato di Carlo ed Elisabetta è destinato a fallire perché quest'ultima, mossa dal 'dovere' e dall' 'onore', si rifiuta di rinunciare al suo matrimonio politico con il re e allo stesso tempo perché Carlo è tormentato da sentimenti confusi, avendo come rivale il proprio padre. Carlo è un'invenzione teatrale insolita quasi quanto suo padre. L'ampio spazio che gli aveva dato Schiller nel suo dramma è stato drasticamente eliminato da Méry e Du Locle, al punto che, privati delle spiegazioni più complete di Schiller, gran parte dei suoi sentimenti e delle sue motivazioni diventano misteriosi e nebulosi. Il suo amore per Elisabetta dà l'impressione di essere una fantasia che non ha la minima speranza di realizzarsi. Il suo affetto sembra allora proiettarsi sull'amico Rodrigo, personaggio che ha ispirato a Verdi una musica estremamente coinvolgente che celebra questa relazione sentimentale maschile. Vien da pensare all'amore tra David e Jonathan, con Filippo nel ruolo di Saul a incarnare il geloso che ostacola la loro relazione. A conferma di questa interpretazione, la scena dell'inquisitore cita il profeta Samuele, una figura centrale del racconto biblico.

I personaggi femminili non sono meno enigmatici. Elisabetta è soffocata e paralizzata dal suo personale senso dell'onore (quello che gli specialisti francesi di lettere classiche chiamerebbero la sua 'gloria') tanto quanto i personaggi di Corneille. Sulla falsa riga della Chimena del *Cid*, essa si trasforma in una figura autenticamente tragica più che semplicemente patetica.

Eboli, l'altra donna della seconda coppia (1. Carlo, Elisabetta; 2. Rodrigo, Eboli) è anche lei psicologicamente bloccata e tormentata. Storicamente, la principessa Eboli era una donna moralmente e sessualmente indipendente, che ebbe vari mariti e un certo numero di amanti, fra cui lo stesso re. Questo personaggio dalla psicologia complessa è all'origine di numerosi colpi di scena nella trama nell'atto quarto, e Verdi ci offre un nuovo 'ballo in maschera' per simboleggiare questo turbamento psicologico. Non c'è da stupirsi se, una volta mandata in convento, questa donna avrà una discussione con la badessa, Santa Teresa d'Avila.

Come in una farsa tragica, Eboli dà costantemente un contributo vitale e stimolante alla trama e a giudicare dalla musica che ha scritto per lei Verdi la considera chiaramente come uno dei personaggi più interessanti. Del resto diceva che insieme a quello di Filippo, il ruolo di Eboli era il più importante dell'opera.

A prima vista Rodrigo può sembrare il personaggio più semplice, ma un esame più attento non conferma affatto questa impressione. Il suo amore per Carlo sembra sincero



Giuseppe Bertoja (1803-1911), bozzetto per Don Carlo di Giuseppe Verdi, 1870. Atto II, parte seconda: «Una gran piazza innanzi Nostra Donna d'Atocha. A destra la chiesa, cui conduce una grande scala. A sinistra un palazzo» (Venezia, Museo Correr).

(sono amici dall'infanzia, secondo Schiller) e le idee repubblicane molto tipiche del diciannovesimo secolo che lo spingono ad abbracciare la causa della libertà politica e quella dei Fiamminghi ne fanno un personaggio seducente per lo spettatore moderno, quanto meno in confronto agli altri interpreti che hanno atteggiamenti estremamente conservatori e molto 'spagnoli'. Ma il tratto caratteriale che lo spinge a fare il doppio gioco è inquietante, così come la sua reazione apparentemente calorosa alle lusinghe del re. Quest'ultimo desidera l'amico di Carlo, Rodrigo, avidamente quasi quanto l'ex fidanzata di Carlo, Elisabetta. La reazione di Rodrigo alle *avance* del re dà al personaggio un tocco ambiguo, solo parzialmente riscattato dalla sua morte piena di abnegazione.

L'elemento 'mitico' centrale di *Don Carlo* risiede nell'amore senza speranza di Carlo ed Elisabetta. Appena prima di scrivere *Don Carlo*, Verdi aveva previsto di comporre un *Re Lear* e una *Fedra*. Alla fine non affronterà mai il soggetto classico, ma il 'mito traslato' dell'amore di Fedra brutalmente represso dal figliastro Ippolito senza dubbio è fortemente sotteso in *Don Carlo*.

Come hanno fatto notare numerosi critici, *Don Carlo* è l'opera più ambiziosa di Verdi, ma è lecito chiedersi se è la più riuscita o, come direbbero alcuni, se si tratta del suo 'capolavoro incontestato'. La revisione del 1884 è senza dubbio la più riuscita tra le varie versioni ed edizioni: è più breve, più compatta, più rapida e in un certo senso permette di insistere maggiormente sulla sua valenza archetipica. Da questo punto di vista è anche la versione più shakespeariana e mitica di tutte, poiché l'*ouverture* (l'originario atto secondo) e il finale garantiscono un gioco di specchi molto soddisfacente.

È esistita anche una versione tedesca, spesso allestita negli anni Trenta, che proponeva qualche soluzione innovatrice ai problemi posti dalla trama. L'atto di Fontainebleau era ampiamente tagliato, con Carlo che dormiva e sognava davanti a una tappezzeria raffigurante la foresta che prendeva vita come fosse un film del passato. L'iniziale amore corrisposto tra Carlo ed Elisabetta appariva così rappresentato sulla scena in forma nostalgica – mentre la canzone del velo di Eboli veniva tagliata!

* Questo testo è stato scritto nel maggio del 2016, in occasione del debutto dell'allestimento firmato da Robert Carsen, con la drammaturgia di Ian Burton, all'Opéra national du Rhin, Strasburgo.

¹ Bronislaw Malinowski, *Le mythe dans la psychologie primitive*, traduzione di Samuel Jankélévitch (1933).

Don Carlo: il teatro musicale e la sua funzione critica di Francesco Degrada*

Don Carlo rappresenta nell'evoluzione del pensiero e dell'arte verdiani il tentativo più lucido e consapevole di proporre attraverso il melodramma, in una sintesi di singolare complessità drammaturgica e di denso spessore significativo, una visione globale della vita e della storia, offrendone insieme – esplicitamente – la chiave d'interpretazione ideologica. *Don Carlo* è l'affermazione di segno squisitamente borghese e liberale della libertà di sentire, di pensare e di agire, riconosciuta come diritto naturale e inalienabile di ogni individuo e di ogni popolo. È, in certa misura, una sacra rappresentazione, che quei principi proclama esibendo la morbosa fenomenologia conseguente alla loro inumana negazione: è l'evocazione di un mondo in disfacimento sotto lo smagliante decoro delle sue apparenze, l'immagine di una società che soffoca e si sgretola perché conculcata nei suoi diritti naturali, nelle sue organiche ragioni vitali.

L'opera nacque dopo lunghissima, segreta gestazione – attraverso la mediazione del *Don Carlo* di Schiller – come una meditazione su temi di fondamentale rilievo umano e di bruciante attualità. Ma il suo segno non è – come in Schiller – quello dell'utopia, bensì quello del realismo: del quale si fa garante la oggettiva globalità del quadro evocato, la ricercata ed esibita interdipendenza tra le parti dell'universo che il teatro è chiamato a riflettere. Così i destini dei protagonisti, scrutati nelle pieghe più riposte delle loro anime, si intersecano con avvenimenti storici grandiosi e questi, a loro volta, nello scontro drammatico di principi universali, rivelano le loro dolenti motivazioni occulte, il nodo di forze oscure che ne determinano il corso: il tutto in una intricata connessione di piani, di motivi, di temi dotati di straordinaria tensione ideale ed emotiva, che elevano la scena melodrammatica – pur non negandone l'immediata evidenza popolare – a incisiva metafora della realtà, i suoi personaggi e le sue vicende a emblemi di forze sentite e indicate come tuttavia vive e operanti nella situazione storica contemporanea.

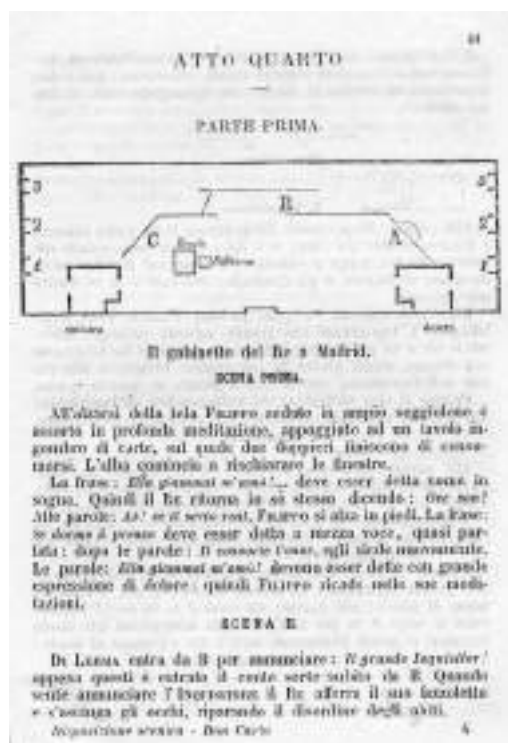
Certo, si potrà obiettare che questa è una caratteristica costante del melodramma verdiano, nel quale il singolo, per quanto condizionanti e urgenti siano le sue passioni e le sue motivazioni individuali, è sempre depositario di una forte tensione etico-politica, così come il mondo in cui opera è il terreno sul quale il suo privato destino si confronta e si scontra con l'ideologia del collettivo. Che è poi la ragione per la quale risultano inscindibili, nella peculiare dimensione del realismo di Verdi, la lezione etica schilleriana e l'impulso, di documentata ascendenza shakespeariana, all'analisi acuta delle psicologie e dei caratteri individuali.

Ma questa tensione alla totalità è nel *Don Carlo* qualità specifica e distintiva, certo non assimilabile al carattere di universalità cui aspira ogni opera del Verdi più grande, nonché di segno e di peso diversi rispetto ad altre sue esperienze: tra le quali pare a noi possa essergli specialmente accostata, per certa consentaneità profonda di tematiche e di strutture (seppure in una angolazione più ristretta e specifica e, beninteso, al di là degli ovvi agganci e delle scoperte analogie formali con altre pagine di Verdi, a cominciare dalla vicina *Aida*), un'altra opera nata con altrettanti ambizioni ideologiche («filosofiche» come avrebbe detto Boito): l'*Otello*. Come il *Don Carlo*, *Otello* è la tragedia della eclisse dei valori morali, dell'equilibrio etico sul quale si fonda la vita delle coscienze e degli affetti: ne è alla base una perdita di identità dell'individuo con se stesso, una fatale resa al male originario, a quella malattia mortale dell'uomo moderno e della società che egli esprime, dalla cui esistenza l'ultimo Verdi ebbe (auspice anche la feroce presenza di Boito) sempre più acuto il sentimento. E non sarà inopportuno ricordare che la composizione di *Otello* si intersecò e si sovrappose, appunto, alla estrema revisione del *Don Carlo*.

L'eccezionale ricchezza degli elementi tematici conseguenti a questa esplicita ricerca di totalità espressiva, fa di *Don Carlo* un'opera che rifugge da una prospettiva di lettura univocamente e rigidamente orientata. La sua struttura è unitaria, ma policentrica; i punti di osservazione da cui porsi per afferrarne con un sol colpo d'occhio la complessa sostanza sono vari, e ogni angolazione permette acquisizioni nuove. La somma delle prospettive possibili offre una visione estremamente densa, frastagliata e se vogliamo anche contraddittoria, assai più complessa rispetto al taglio tradizionalmente riduttivo e convenzionale del melodramma.

A ben vedere, la vicenda scenica è in *Don Carlo* non più che il pretesto per mettere a fuoco temi e problemi che di tanto la trascendono; è – in un certo senso – un mezzo per porre in relazione reciproca personaggi e situazioni la cui risonanza significativa travalica, per la loro esemplarità emblematica, la loro puntuale funzione all'interno dell'opera. In altre parole, la ricchezza di significati di cui ciascuno è portatore è decisamente superiore al ruolo a lui devoluto all'interno della trama. Il meccanismo romanzesco dell'azione appare, in quanto offerto in una dimensione straniata, un momento effimero rispetto ai contenuti 'assoluti' che s'intravedono al di là dell'apparenza fastosamente opulenta dello spettacolo. Certo. Elisabetta, Don Carlo, Filippo, il marchese di Posa, la Eboli, il grande inquisitore si definiscono e assumono progressivamente rilievo attraverso la vicenda del dramma, ma per così dire, la dominano, anziché esserne condizionati: in qualche misura la attraversano per attestarsi nelle loro dolenti solitudini in una dimensione ulteriore, nella quale intuiamo consistere la sostanza più profonda e più vera del lavoro.

A questo segreto carattere del *Don Carlo* è facile ricollegare – pur tenendo conto degli innumerevoli condizionamenti di ordine pratico cui Verdi dovette sottostare – la tormentatissima vicenda delle sue trasformazioni che gli conferiscono quella «perenne inquietudine» e quel «sospetto di incompiutezza» giustamente rilevati da Gianandrea Gavazzeni. Affrontando la questione da un altro punto di vista, occorre rimarcare non si dice un contrasto, ma una non perfetta coincidenza (alla fine positiva e feconda) tra le ragioni espressive ultime dell'opera e la struttura macchinosa alquanto, e pletorica entro la quale essa prese forma: che quella del *grand opéra* francese dei Meyerbeer, degli Halevy e dei Gounod, cui aveva guardato, non meno di Verdi, il Wagner del *Tannhäuser*; ed è ormai acquisito che in



Frontespizio e pagina dell'atto quarto della *Disposizione scenica* per l'opera *Don Carlo* di G. Verdi compilata e regolata secondo la mise en scène del Teatro Imperiale dell'Opéra di Parigi, *Ricordi* (Archivio storico del Teatro La Fenice).

questa comune mediazione francese sia da ricercare l'origine delle accuse, ricorrenti nell'Ottocento e peraltro infondate, di un preteso wagnerismo del *Don Carlo*. Ora, le più recenti indagini della critica hanno permesso di accertare come il confronto con l'ambiente musicale e con la lingua francese (che rimontava al lontano 1847, dal rifacimento dei *Lombardi*) abbia portato a una trasformazione capillare dello stile verdiano, accelerando un processo di ripensamento e di approfondimento destinato a sfociare nell'ultima sfolgorante stagione della quale *Don Carlo* è mirabile annuncio.

Ma il rapporto con il *grand opéra*, che è poi cosa diversa dai concreti rapporti problematici e ambigui di Verdi con il massimo teatro d'opera francese, (la grande *boutique* come egli stesso lo chiamava con disprezzo), non fu privo di un suo peso fortemente condizionante: essendo quella struttura dotata 'per sé' di una sua ben precisa carica ideologica. Il paradosso di *Don Carlo* è di non far corpo totalmente con la struttura scelta per realizzarne le ambiziose premesse espressive, anche se queste non avrebbero potuto probabilmente trovare, nel 1867, più adeguata e progressiva mediazione formale. Rimane il fatto che la valenza significativa dell'opera è tale da mettere in discussione il suo quadro formale, da instaurare con esso un proficuo rapporto dialettico, da orientarne i tronfi presupposti celebrativi verso direzioni diverse o addirittura contrastanti.



Alonso Sánchez Coello (ca. 1531-1588), ritratto di Don Carlos (Madrid, Museo del Prado).

In questo rapporto problematico con la sua mediazione strutturale, o se si vuole, in questa implicita critica ai meccanismi del *grand opéra* riconosciamo, da altra prospettiva, questa segreta tensione del *Don Carlo* a superare le limitazioni, anche sociali, di un ben determinato genere, per attingere più ampi orizzonti espressivi: a trasformare la logica spettacolare e celebrativa della scena parigina in una proposta, fecondamente problematica, di un teatro disponibile a una discussione critica il più possibile aperta e ampia della realtà.

Portare sulla scena un dramma intimo di anime, proiettarne le brucianti contraddizioni nella dimensione del sociale, mettendone a nudo le intoccabili strutture – da quelle della famiglia a quelle dello Stato –, ricondurne le sue leggi mitiche e sacrali a misura di ambizioni, di conflitti, di debolezze umane, spingendosi a denunciare – sia pure attraverso un giudizio forzatamente sommario –, le collusioni mostruose della Chiesa con il potere; recuperare infine all'interno di una logica borghese, il grande messaggio libertario dell'idealismo schilleriano,

convogliando e sublimando il dramma individuale in un'esaltante battaglia civile per l'affermazione di fondamentali diritti umani. Questo il programma che Verdi si pose in un momento storico tale da rendere un'opera cosiffatta un manifesto, un contributo attivo, di inequivocabile significato e di fortissima risonanza, data la autorevolissima tribuna europea che lo ospitava, a una battaglia in atto: non occorrerà ricordare che nel 1864 Pio IX aveva emanato il Sillabo, che la questione romana restava drammaticamente aperta e che si giocavano in quegli anni – e non solo in Italia – i destini delle rivoluzioni nazionali. L'ideologia trionfalistica del *grand opéra* veniva così ribaltata con un atto di lucida audacia (non molto distante, seppure qualitativamente diversa dalle smisurate ambizioni intellettuali di Richard Wagner) nella tensione verso una funzione nuova, attivamente critica, del teatro nel contesto culturale e sociale contemporaneo.

Ciò detto, non ci spingeremo ad affermare che il confronto con le convenzioni del *grand opéra* risulti sempre convincentemente risolto e vincente nel *Don Carlo*, né che il motivo fondamentale di quest'opera sia la passione civile. Significherebbe perdere di vista quella che a noi pare – come abbiamo sottolineato – la caratteristica fondamentale del lavoro, la sua esplicita problematicità, che nasce dalla continua messa in relazione di aspetti

e livelli di esperienza diversi, e da una loro analisi tenuta a un grado di penetrazione a Verdi sino a quel tempo sconosciuta.

È ovvio che tra le varie redazioni del *Don Carlo* sia in questa prospettiva da raccomandarsi una scelta che, anche per avventura non coincidente con alcuna delle versioni in qualche modo 'autorizzate', e fatte salve esigenze interpretative ed esecutive specifiche, sia il più possibile congrua con la poetica sottesa a quest'opera particolarissima nell'evoluzione verdiana e più in generale nello sviluppo del teatro musicale europeo: una scelta che, in particolare, ne salvi la disposizione criticamente attiva. [...]

Resta indubbio, tuttavia, che *Don Carlo*, quest'opera giocata su un equilibrio tanto sottile delle parti da rifiutare nella maniera più recisa lo spicco tradizionale di uno o due protagonisti assoluti – quest'opera così singolare per lo sforzo unitario anche se criticamente 'aperto' della sua concezione, affida alla fine le ragioni della sua grandezza alla misura finissima con la quale vengono tratteggiati alcuni memorabili ritratti morali. Colpiscono, insieme con la qualità analitica del gesto, le gradazioni sottili delle sfumature dei colori, quel tanto di terreo che affiora dai toni timbrati dell'affresco, quello che Gavazzeni definisce «il gusto della penombra, cioè la malinconia dell'accento e tutto il sapore di crepuscolo disteso come velatura romantica sui modi della parola, sul peso dei vocaboli, sull'attenuata intensità delle esclamazioni». La ragione è da cercarsi ancora una volta, anzitutto nella qualità del piano drammatico, che ai personaggi sottrae il possesso delle proprie esistenze lasciando loro il rovello di un rimpianto struggente e di una tensione vana, intimamente disperata verso una pienezza di vita per sempre perduta.

La fuga nella dimensione dell'irreale, il rifugio nel sogno è una delle sigle espressive dell'opera. Per Elisabetta e Don Carlo («Noi facemmo ambedue un sogno strano / In notte sì gentil, tra il profumo dei fior...», II, 2; «Addio bei sogni d'or, illusion perduta! / Il nodo si spezzò, la luce è fatta muta!...», IV, 1; «Vago sogno m'arrise... ei sparve; e nell'affanno un rogo appare a me, che spinge vampe al ciel...», IV, 2); ma altresì per Filippo («La frase: *Ella giammai m'amò!*... deve esser detta come in sogno», recita la *Disposizione scenica*). In questo arretramento di fronte alla realtà, in questa stagnazione della volontà si inserisce quel vacillare della coscienza morale, quella perdita di certezza nei tradizionali riferimenti etici,



Sofonisba Anguissola (1532-1625), ritratto di Elisabetta di Valois (Madrid, Museo del Prado).



Tiziano Vecellio (ca. 1488–1576), ritratto di Filippo II di Spagna (Madrid, Museo del Prado).

quell'aura di crisi, insomma, tipica del *Don Carlo*. Che investe, certo, in modo peculiare le figure di Elisabetta e dell'infante nei quali avverti la rivendicazione di un diritto all'amore «affermato nell'esistenza stessa dell'emozione amorosa», ma che ossessiona anche la sepolcrale sopravvivenza di Carlo V e che scuote non meno, avvolgendolo in un patetico sudario, Filippo di Spagna, schiacciato dal suo stesso smisurato disprezzo degli uomini e dalla sua sanguinaria libidine di purezza. Ciò che lo paralizza è la consapevolezza della propria incapacità a penetrare il cuore dei suoi simili, ad afferrare il senso delle loro esistenze. Quando nella scena dell'autodafé Carlo esclama «Dio legge a noi nel cor», «Filippo ha un sorriso di pietà» (si legge nella *Disposizione scenica*); ma questo motivo ripreso da Elisabetta (II, parte 2, 3) e in seguito da Don Carlo (III, parte 2, 4) gli si inchioda nel cervello: «Se il cuor dell'uom / Conoscerai qual Filippo il conosce...» oppone con forzata sicurezza a Rodrigo (I, parte 2, 4); nel grande soliloquio il tema riappare con sinistra insisten-

za («Se il serto regal a me desse il poter / Di leggere nei cor, che Dio può sol veder!»).

Nella paralisi dei rapporti, ciò che traspare dall'anima altrui produce trasalimenti d'angoscia, illuminazioni negative; alla rivelazione della Eboli, «Elisabetta volge il capo con un gesto di disgusto» (sempre nella *Disposizione scenica*). Spezzatosi l'equilibrio delle certezze, le anime ristagnano in una inane macerazione. Filippo coglie il suo naufragio di uomo e di re, ma è nondimeno incapace di scegliere tra la pietrificata ferocia del grande inquisitore e l'eroico altruismo del marchese di Posa. Sulla compiuta efficacia espressiva del quale – ove si escluda il memorabile confronto con Filippo nel quale i due rappresentano davvero «due grandi principi nella storia dell'umanità» (così nella *Disposizione scenica*) – saranno da condividere le perplessità che sembra esprimesse lo stesso Verdi; al punto da arrivare a vagheggiarne (ma non è chiaro come sarebbe stato in concreto possibile) l'eliminazione dall'opera. Mentre personaggio attualissimo (quando non incappi nelle pastoie del genere, come nella *Canzone del velo*) appare la Eboli, trascinata da una demoniaca sete di esistenza; ed è incredibile che buona parte della critica verdiana non sia riuscita, per lungo tempo, a scorgervi più che il riflesso di una vacua fatuità.

Questo senso di insicurezza, questo segreto franare di certezze di cui la musica sem-

bra registrare la cupa risonanza, trova indirettamente stimolo nella fase di oggettiva transizione del linguaggio verdiano: nel quale le forme chiuse vanno sempre più decisamente perdendo la tradizionale quadratura di contorni per assumere un massimo di plasticità nella direzione del libero declamato, rimanendo tuttavia ancorate all'antica saldezza del disegno. Ma anche laddove più evidente rimane l'attaccamento al vecchio schema, il suo equilibrio, le sue simmetrie, sono sbilanciate dalla accensione improvvisa di iridescenze semantiche, dall'emergere prepotente di gesti espressivi isolati e in certa misura irrelati, dotati in sé e per sé di una memorabile suggestione.

Nelle crepe delle vecchie forme si insinua un linguaggio orchestrale mobilissimo, sensitivo, massimamente duttile, a circondare di un denso alone di senso la parola.

La stessa orchestra, capace di accensioni titaniche, conosce raffinatissime leggerezze cameristiche, trasparenze soavi: in momenti magici (la marcia funebre dell'autodafé, la morte di Rodrigo) la sensibilità timbrica di Verdi preannuncia nello stagnare rivoltante di timbri gravi, come macchie di colore putrefatto, atmosfere già chiaramente mahleriane.

Se la melodia è capace di intenerimenti e di esitazioni squisite, alla Schumann, il discorso armonico accoglie, accanto a tensioni cromatiche tristaniane, preziosismi brahmiani, in certa asciutta vaghezza delle linee di tensione o compiaciuti manierismi lisztiani, sino a strabilianti preveggenze modali che accennano lontano, a remoti orizzonti della musica europea. È supremamente indicativo della natura dell'arte verdiana che la cosiddetta fase 'decadentistica' della sua coscienza creativa rappresentata da *Don Carlo* coincida con un parallelo strabiliante affinamento dei suoi mezzi e delle sue capacità espressive: l'emergenza del negativo si accompagna così alla accresciuta efficacia degli strumenti di indagine atti a fissarne alla luce della ragione gli inquietanti contorni, a riportarne alla superficie della coscienza il devastante lavoro segreto; a fornire insomma, insieme al veleno, l'antidoto della sua neutralizzazione: che sta nel comprendere e nel far comprendere il senso di quella crisi, nel riportarne le ragioni private a una più vasta fenomenologia sociale nel suggerire i modi di una liberazione possibile. Quel che rimane, al di là della speranza di un riscatto, è la consapevolezza agra del dolore, la coscienza di quel «duolo della terra» che la musica di Verdi aveva rispecchiato sin dal suo esordio, e del quale andrà registrando, in un progressivo incupirsi delle sue tinte, la tragica eco.

* Questo saggio è tratto dal programma di sala di *Don Carlo*, Stagione del Bicentenario, Teatro alla Scala, 1978.

Alcuni nodi cruciali nel *Don Carlos* di Schiller

di Leonardo Mello

Regnate in pace! Cedo a qualsiasi pretesa su questo regno. Ahimè le ali del mio spirito sono spezzate, la grandezza non mi seduce più... Avete raggiunto il vostro scopo: non sono che l'ombra di Maria. Quell'ardente coraggio che possedevo un tempo è stato stroncato negli anni bui e nel disonore del carcere... Avete ottenuto ciò che era assolutamente imprevedibile: mi avete distrutta nel fiore degli anni! Ma adesso arrivate alla conclusione, sorella! Pronunciate quella parola! Quella che vi ha fatto venire fin qui! Ditemi: «Siete libera, Maria! Avete conosciuto il rigore inflessibile della mia forza, ed ora imparate a conoscere la mia generosità d'animo!». Dite queste parole, e allora vedrete che rinascereò per merito vostro alla libertà e alla vita... Una sola parola che annullerà per sempre il passato.

Maria Stuart, atto III, scena 4

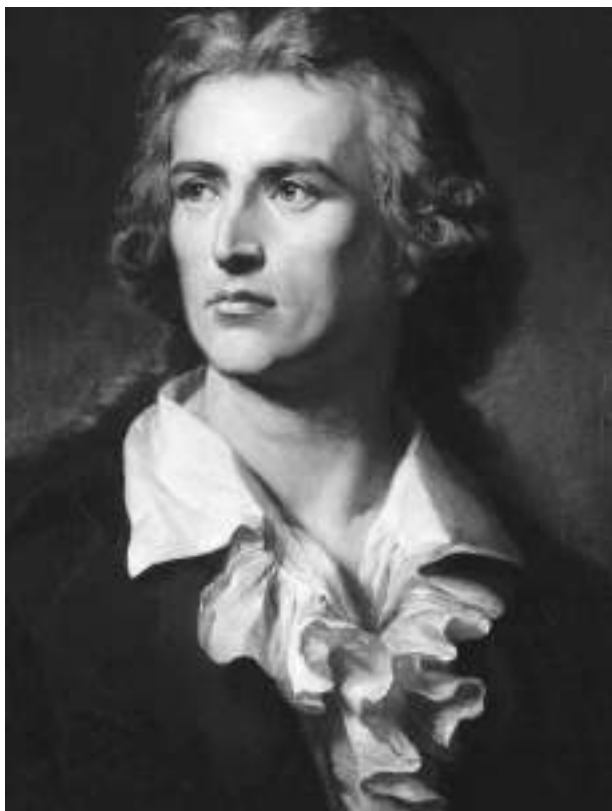
Così Maria Stuarda, nel terzo atto del dramma che a lei si intitola, si rivolge a Elisabetta, regina d'Inghilterra, che l'ha incarcerata e la tiene in catene. *Maria Stuart* di Friedrich Schiller (Marbach am Neckar, 1759-Weimar 1805), pubblicata nel 1801, è un prodotto della maturità, e raggiunge forse l'apice della cosiddetta drammaturgia 'classica' schilleriana, che va dalla trilogia di *Wallenstein* (1798-1799) al *Wilhelm Tell* (1804), passando per *Die Jungfrau von Orleans* (1801) e *Die Braut von Messina* (1803) e culminando nell'incompiuto *Demetrius* (1805). Lo scontro senza quartiere tra queste due donne, e il tragico epilogo che vedrà Maria soccombere all'intransigenza della sovrana, è il centro di questo dramma storico, che diventerà, dopo la morte dell'autore, la sua opera teatrale più amata e rappresentata. La fine del XVIII secolo, a partire dal 1794, vede la nascita e il consolidamento dell'amicizia tra Schiller e Johann Wolfgang von Goethe (Francoforte sul Meno, 1749-Weimar, 1832), sodalizio che inevitabilmente ha importanti ricadute sul pensiero di entrambi, e agisce in profondità soprattutto sull'evoluzione artistica e filosofica del più giovane dei due, purtroppo troncata circa dieci anni dopo dalla prematura scomparsa di quest'ultimo. Attraverso le proprie opere, e anche mediante 'luoghi' di discussione come le riviste da loro fondate (in particolare «Die Horen», nata nel 1795), viene espressa la necessità, come nota la germanista Maria Fancelli, «di un umanesimo assoluto e ideale, che abbia al proprio centro ciò che è "puramente umano"»¹. La Rivoluzione francese, e la piega che essa prende negli anni successivi, quando il Terrore vanifica gli impulsi e le spinte ideali che l'avevano generata, è certamente l'evento che

veicola e influenza le riflessioni comuni di quel periodo. Lo scontro tra due maestà regali quali la regina d'Inghilterra e quella di Scozia, che supplica invano la prima di risparmiarla e di renderla libera, si inserisce nella dialettica, profondamente radicata in Schiller, tra dispotismo da una parte e libertà dei singoli dall'altra. Ancora Maria Fancelli:

[In *Maria Stuart*] la materia storica è tutta traslata nello scontro frontale tra due eroine e sublimata in un meccanismo psicologico e dialogico complesso ed esasperato. Da un lato Elisabetta, [...] che si appella alla volontà del Parlamento e al popolo; dall'altro Maria Stuarda, che proclama la propria legittimazione formale e morale di porsi come vera erede e nega le pretese dinastiche di Elisabetta [...]. In questo gioco di rivendicazioni contrapposte risalta ancora una volta la doppia verità delle cose, la fragilità della giustizia e il senso dei suoi confini, la fatalità dello scontro tra morale e politica, tra felicità individuale e potere.²

Se nella *Stuarda* questo conflitto emerge in maniera esemplare ed emblematica, centrale è senza dubbio in un «poema drammatico» precedente come *Don Carlos, Infant von Spanien*, la cui lunga gestazione, abbozzata già nel 1782, si conclude nel 1797 con l'edizione di Lipsia (cui altre due seguiranno prima della definitiva del 1805). Rispetto alle opere drammatiche anteriori, *Don Carlos* rappresenta tra l'altro un punto di svolta anche in ambito stilistico e formale, dal momento che per la prima volta Schiller utilizza il verso in luogo della prosa, servendosi del quinario giambico, metro che non abbandonerà più nella produzione teatrale successiva.

L'opposizione tra assolutismo e anelito alla libertà nel *Don Carlos* è rappresentata da due personaggi-chiave come Filippo II, successore del padre Carlo V al regno spagnolo, e Rodrigo, marchese di Posa, che a ben guardare veste i panni del protagonista al pari se non maggiormente di Carlos, infante di Spagna e suo intimo amico. Son questi i due poli di una dialettica destinata a non sfociare in una sintesi che possa conciliare due posizioni così irrimediabilmente antitetiche. L'oggetto del contendere sono le terre delle Fiandre, ambito possedimento



Friedrich Schiller (1759-1805).

spagnolo nel quale si diffondono le teorie del protestantesimo, in particolare di matrice calvinista.³ È questo il motivo che spinge Filippo, re cattolico, a domare con la forza la rivolta in atto (ma storicamente questa presa di posizione ha anche risvolti meramente economici e commerciali). Già nel secondo atto (scena 2), il sovrano chiarifica le scelte che si accinge a fare, rifiutando al figlio Carlos la possibilità di fare da mediatore tra le due parti, e affidando invece la repressione al feroce duca d'Alba:

Solo il terrore può soffocare la rivolta, mostrare della pietà sarebbe pura follia. Figlio mio, il tuo animo è debole mentre il duca è assai temuto. Desisti da questo proposito.

Ma è nell'atto successivo, quando nella decima scena Filippo incontra Rodrigo, che prende evidenza l'inconciliabilità tra due visioni nettamente contrapposte. Gli sforzi del marchese per portare il suo antagonista su posizioni 'liberali', che scalzino i presupposti stessi della monarchia *ancien régime*, vero bersaglio di Schiller, naufragheranno fatalmente di fronte all'immobilismo 'politico' del re. Dopo aver dissertato sulla figura del monarca, attorniato da schiere di interessati adulatori, e sulla sua presunta volontà di sostituirsi in terra alla divinità che lo trascende, Rodrigo giunge a profetizzare come imminente un'era storica in cui l'umanità potrà vivere in modo differente:

Secoli più dolci e soavi si sostituiscono ormai ai duri tempi di Filippo, e trascinano dietro a loro una saggezza più umana: allora la felicità del suddito uguaglierà la nobiltà del principe, lo Stato risparmierebbe la vita dei suoi figli e la Necessità assumerà un volto umano.

A Filippo che, turbato da queste parole, rivendica la pace nella quale vive il suo popolo grazie al suo governo, promettendo la stessa pace anche ai sudditi fiamminghi, Rodrigo replica sprezzante nel tentativo di convincere il re a mutare propositi:

La pace di un camposanto! E voi sperate di portare a termine ciò che avete cominciato? Sperate di ritardare questa evoluzione in corso, la piena fioritura di un cristianesimo che sta per ringiovanire il mondo? Voi, unico in tutta Europa, volete scagliarvi contro il destino che, nel suo vorticoso turbine, procede instancabile e gettare tra i suoi raggi il vostro braccio, il misero braccio di un individuo? [...] Volete costruire in vista dell'eternità o seminare la morte? Un'opera così freddamente pianificata non riuscirà a sopravvivere al suo creatore. Avete edificato per l'ingratitude, vi siete opposto inutilmente alle leggi di natura, avete sacrificato a una vana opera distruttiva la vostra nobile vita! L'uomo ha un'essenza superiore a quella che gli attribuite, l'uomo spezzerà le catene del suo lungo sonno, e chiederà a gran voce che i suoi sacri diritti vengano rispettati. E inciderà il vostro nome accanto ai nomi di Nerone e di Busiri. E questo mi addolora, perché eravate un uomo generoso.

In quest'ultima citazione il marchese di Posa introduce i concetti cardine del proprio pensiero, che coincide con il disegno 'riformatore' dell'autore che l'ha inventato. Così, emergono parole chiave come «destino», cui tutti gli esseri umani sono assoggettati, «leggi di natura», che sovrintendono alla libertà di singoli e popoli, «sacri diritti» calpestati dal furore «distruttivo» del potere assoluto, stigmatizzato dall'accostamento alla figura di Nerone. Si legge qui in controluce l'impeto di un ancor giovane Schiller, che affida al ragionamento la possibilità di 'rivoluzionare' una concezione del potere che ritiene arcaica e obsoleta, oltre che profon-

damente ingiusta. Per questo, subito dopo Rodrigo si perita in un'esortazione al monarca che assume quasi l'aspetto di una preghiera:

Restituiteci ciò che ci avete sottratto! Fate che la felicità umana si riversi dalla vostra cornucopia ed agite con spirito realmente generoso, come un animo nobile! Fate che i grandi spiriti crescano nei vostri regni, ridateci ciò che ci avete tolto, e diventate, tra milioni di re, un autentico sovrano! [...] Rgettate per sempre il culto idolatra che ci distrugge! E tramutatevi ai nostri occhi nell'immagine della Verità e dell'Eternità! Vi rendete conto che non è mai accaduto che un essere umano abbia potuto disporre di simili elementi per destinarli a un uso divino? Tutti i monarchi europei rendono omaggio al nome della Spagna, capitanate i sovrani d'Europa: un solo tratto della vostra penna, e l'Europa di nuovo sarà creata. Concedete la libertà di pensiero...

Il 'riformismo' di Schiller sta tutto in quest'invocazione, forse addirittura ingenua nella sua 'vis construens', che Rodrigo rivolge a Filippo (ben più cupo è il panorama in cui gli stessi argomenti sono trattati nella posteriore *Maria Stuart*). Per comprenderne in termini generali i confini e le prospettive, che poi vengono costantemente introdotti e sviluppati nelle opere drammatiche, ci soccorre l'analisi elaborata da Paolo Cecchi:

La concezione di stampo illuministico delle vicende storiche elaborata dal pensatore tedesco, all'interno della congerie di fatti apparentemente irrelati degli accadimenti collettivi, ricerca una legge unitaria di sviluppo che sia riconducibile alla concezione complessiva della razionalità umana, pensata come struttura che evolve verso un difficile, ma inarrestabile progresso. La storia si configura quindi come «storia universale», intesa come processo di sviluppo dell'essere umano che teleologicamente conduce all'affermarsi della ragione e all'emancipazione dalla tirannia. [...] Tale sviluppo, alla fine del XVIII secolo, implicava per il poeta un passaggio obbligato che sottraesse l'uomo a quella che egli considerava la

barbarie dell'assolutismo monarchico, e lo proiettasse verso la libertà, intesa come realizzazione della suprema istanza umana di «poter liberamente volere». Solo quando l'imperativo etico viene posto a fondamento di un nuovo orizzonte politico è possibile, secondo Schiller, che la libertà divenga anche l'aspirazione fondamentale di un esercizio del potere che abbia per fine la tutela dell'essenza stessa dell'uomo, la sua possibilità di vivere e agire nell'ambito di una legge morale che sia individuale e collettiva a un tempo. Questo nuovo orizzonte – che avrebbe dovuto por fine al dominio del governo *ancien régime*, fonte di coercizione e oppressione dell'individuo – era identificato dal drammaturgo tedesco con la forma ideologica del liberalismo borghese moderato di stampo illuministico.⁴



Il frontespizio della prima edizione del *Don Carlos* (1797) di Friedrich Schiller.

Ma *Don Carlos*, come ogni grande testo teatrale, non si

risolve naturalmente in un unico filone tematico. All'insanabilità del conflitto potere totalitario/libertà si affianca infatti il cruciale motivo sentimentale, che vede al suo centro la coppia Elisabetta/Carlos, un tempo innamorati promessi sposi e in seguito crudelmente separati dal padre di lui Filippo, che prende per sé in moglie la principessa francese. Tale situazione porta con sé l'inevitabile conflitto padre/figlio, che vede il primo sospettare il secondo di tradimento, e quest'ultimo a sua volta pieno di rancore per quello che considera alla stregua di un vero e proprio 'furto' d'amore (nel melodramma verdiano Carlo esclama esplicitamente: «lo l'ho perduta! Oh potenza suprema! / Un altro... ed è mio padre... un altro... e questi è il re, / Lei che adoro m'ha rapita!»). In realtà, con cause e motivazioni diverse, lo scontro figlio/genitore è presente anche in *Die Räuber* (*I masnadieri*), dramma composto da Schiller nel 1781, sei anni prima dell'esito definitivo di *Don Carlos*. In quel testo era presente una struttura tripartita, in cui al vecchio conte di Moor, oppressivo feudatario, si opponevano i figli Karl e Franz, seppure da prospettive esistenziali a loro volta opposte. Questa tripartizione sembra ritornare anche in *Don Carlos*, anche se con un'importante variazione: per Filippo il figlio 'buono' è Rodrigo, un uomo che non appartiene al suo stesso sangue ma dimostra coraggio, onestà e lealtà pur nell'affrontare, come si è visto, in modo schietto e senza remore il sovrano e confutare le sue convinzioni. Carlos, invece, pur consanguineo, incarna la figura del figlio 'cattivo' che trama contro il proprio stesso padre tradendolo e ferendolo nell'onore.

Ma un'altra, più importante triangolazione è rappresentata dalla triade Filippo-Elisabetta-Carlos. Seppure in senso traslato, in essa si possono scorgere i contorni di un conflitto che potremmo definire 'edipico', nel quale Elisabetta, innamorata di Carlos in passato, ne diviene ora madre grazie al matrimonio con Filippo: i sentimenti 'incestuosi' dei due sono frenati soltanto dall'incrollabile virtù della regina, che allontana con dolore da sé l'oggetto di un desiderio che in lei non si è mai sopito. Carlos, dal canto suo, è in balia di quel sentimento amoroso, che determina la gran parte delle sue spesso sconsiderate azioni. Spiega a proposito Enrico Groppali:

L'amore (nobilmente censurato) di Carlos ed Elisabetta riceve l'imprimatur di una valenza proibita, diciamo pure di una valenza edipica dato il costante rifarsi, negli appellativi, alla parola 'madre' da parte dell'infante (si sa quanto Schiller fosse intimamente attratto dal magma doloroso e problematico del mito sofocleo da lui stesso appassionatamente analizzato nella prefazione a *Die Braut von Messina*).⁵

Il momento in cui questa pulsione risuona con maggior drammaticità è certamente la confessione che Carlos fa all'amico Rodrigo nella seconda scena del primo atto:

Io ho bisogno d'amore. Un orribile segreto mi strazia l'anima, e preme per uscire allo scoperto! Voglio leggere la mia sentenza di morte sui pallidi lineamenti del tuo volto. Ascolta e rabbriviscisi, ma non rispondere nulla: io amo mia madre!

Ancora Carlos, tre scene dopo, giunto finalmente di fronte a Elisabetta, pronuncia parole tragicamente definitive:

Mio Dio! Sì, me ne vado, voglio andarmene. Non è il mio dovere, se siete voi a impormelo? Madre, madre mia, che gioco spaventoso mi costringete a giocare! Un cenno, un'occhiata in tralice, un semplice

suono che vi esce dalle labbra mi ordina di vivere o di morire. Cosa volete che faccia ancora? Cosa non sarei pronto a sacrificare se questa fosse la vostra volontà?

A differenza di quanto avviene nell'opera verdiana, dove questo tema perde un po' di intensità drammatica, nell'originale schilleriano il termine 'madre' ritorna ben sedici volte, per restare alle sole battute di Carlos. Anche Elisabetta, nello scambio in cui tenta di riportare l'antico amato alla ragione, utilizza come deterrente la stessa terribile, amara parola (atto I, scena 5):

REGINA Ho sentito bene? Sperate ancora? Osate coltivare la speranza quando tutto, ormai, è irrevocabilmente perduto?

CARLOS Io considero perduti soltanto i morti.

REGINA Quindi coltivate ancora delle speranze su di me, su vostra madre?

Il 'fattore sentimentale' però non si arresta qui. Un'ulteriore 'complicazione' è data da un personaggio soltanto in apparenza secondario come la principessa d'Eboli, che, a sua volta innamorata di Carlos, per vendicarsi della sua indifferenza instilla con un intrigo condiviso con altri cortigiani il tarlo del tradimento nella mente di Filippo. E va anche oltre, come sottolinea ancora Groppali:

Infelicamente innamorata dell'infante e attratta dall'immagine d'integrità assoluta offerta dalla regina, Eboli accetta per vendicarsi del rifiuto del principe, colpevole ai suoi occhi di una relazione illecita con Elisabetta, di lasciarsi sedurre dal re. Il motivo della rivolta di un figlio nobile e idealista contro un padre detentore del diritto e del privilegio feudale si complica e si dirime in altre direzioni. Il conflitto ideologico diventa conflitto edipico e poi conflitto pulsionale.⁶

Un tale intrico di rivoli tematici e strutturali non poteva non accendere l'interesse e la passione di Verdi per questo dramma politico e umano. Non è la prima volta, come sappiamo, che il compositore attinge alle opere di Schiller, ma delle quattro incursioni all'interno della sua drammaturgia, per la complessità delle relazioni che vi si instaurano e la profondità delle problematiche affrontate, *Don Carlo* sembra essere il frutto più maturo e felice.

L'edizione di riferimento per le citazioni è: Friedrich Schiller, I masnadieri Don Carlos Maria Stuarda, introduzione, traduzione e note di Enrico Groppali, Garzanti, Milano 1991.

¹ Maria Fancelli, *Il secolo d'Oro della drammaturgia tedesca*, in *Storia del teatro moderno e contemporaneo*, a cura di Roberto Alonge e Guido Davico Bonino, II: *Il grande teatro borghese. Settecento-Ottocento*, Einaudi, Torino, 2000, p. 692.

² Ivi, p. 704.

³ Da notare che l'anno dopo la pubblicazione di *Don Carlos* va alle stampe *Egmont* di Goethe, dramma ideato già nel 1775 e a più riprese rimaneggiato, che indaga lo stesso scenario storico in una prospettiva però estremamente più lirica e libera, tanto che Schiller, riferendovi, parlerà di «salto mortale nel mondo operistico».

⁴ Paolo Cecchi, *Temi politici nel Don Carlos da Schiller a Verdi*, «Studi Pucciniani», II, 2000, pp. 38-40.

⁵ Cfr. Schiller, *I masnadieri Don Carlos Maria Stuarda*, introduzione, traduzione e note di Enrico Groppali, Garzanti, Milano 1991, p. xviii.

⁶ *Ibidem*.

Tiziano Vecellio, ritrattista di Carlo v

di Franco Rossi

Il ritratto è uno dei generi pittorici maggiormente diffusi in tutte le epoche, anche per la forza evocativa che possiede e per lo stato sociale nel quale si identifica. Dall'antico *Ritratto di fanciullo* del Fayyum, la cui funzione è ricordare e onorare una persona oramai scomparsa, ai grandi ritratti, spesso scultorei, che punteggiano l'arte greca e romana, passiamo da momenti nei quali il soggetto viene totalmente idealizzato, spesso trasfigurandolo, ad altri nei quali si cerca di mantenere invece la piena riconoscibilità della persona raffigurata, anche cercando difficili mediazioni tra la verosimiglianza e la necessità di addolcire certi tratti non sempre affascinanti della figura originale.

Un esempio nel quale la mediazione tra gradevolezza dell'immagine e sapiente occultamento dei difetti è ottimamente raggiunta si trova certamente nel doppio ritratto dei duchi di Urbino (1465), e di Federico da Montefeltro in particolare: approfittando della necessità di proporre i due volti accostati e quindi della possibilità di ritrarli di profilo, Piero della Francesca riesce a nascondere la mancanza dell'occhio destro del duca; il piccolo scotto da pagare è l'accresciuta evidenza di un naso al quale era stata asportata chirurgicamente la parte superiore per poter permettere una più agevole visione panoramica all'occhio superstite. Certamente da allora in poi il ricorso al ritratto come esibizione di potere, oppure di ricchezza o meglio ancora di ambo le cose diventa quasi un obbligo, e non viene certo limitato ai più alti ceti nobiliari e sociali; con l'originale eccezione di Michelangelo (ma quante possono essere le figure ritratte comunque nelle sue opere di grandi dimensioni?) tutti i grandi pittori del Rinascimento si accostano a questo genere, dando talvolta esiti straordinariamente interessanti e significativi. Limitiamoci a Venezia: Gentile Bellini (Venezia, 1429-1507), pittore ufficiale della Repubblica, ritrae nel 1480 Mehemet II nel celebre dipinto ora alla National Gallery, così come aveva fatto nello stesso periodo per il doge Tommaso Mocenigo (Venezia, Museo Correr), mentre il fratello Giovanni (Venezia, 1430-1516) ci lascia le sembianze di Leonardo Loredan (Londra, National Gallery), ripreso una ventina di anni più tardi nel periodo del proprio dogado.

Non ci sono dubbi però che il pittore più acclamato anche come ritrattista fu, verso la metà del secolo, Tiziano Vecellio (Pieve di Cadore, 1490-Venezia, 1576). Sono circa una settantina i dipinti che si rifanno a questo genere, e scopriamo in essi personaggi altolocati o comunque destinati a diventare celebri, se davvero il cosiddetto ritratto di Ludovico Ariosto (Londra, National Gallery) ci rammenta le sembianze del più fantasioso poeta del Cinque-

cento, come avviene del resto anche per i colleghi Pietro Bembo (Washington, National Gallery) e Pietro Aretino (Firenze, Palazzo Pitti), quest'ultimo assiduo della medesima accademia frequentata dal pittore e non lontano dall'atelier dell'artista verso le Fondamenta Nove, in contrada di San Canciano.

Più facilmente identificabili sono invece i ritratti di altri duchi e regnanti del tempo, e qui l'elenco diventa veramente straordinario: Francesco Maria della Rovere ed Eleonora Gonzaga, Federico Gonzaga e Isabella di Portogallo, Ranuccio Farnese e Isabella d'Este, Andrea Gritti e Ippolito de' Medici. Ma il lungo elenco acquista ancora maggior importanza

e significato con i più alti vertici dello Stato: papa Paolo III (Napoli, Capodimonte) e Francesco I di Valois, re di Francia (Paris, Louvre). E, *dulcis in fundo*, l'imperatore sul cui territorio – e non necessariamente per suo merito – non tramontava mai il sole, Carlo V d'Asburgo (Gand, 1500-Monastero di Yuste, 1558): figlio di Filippo il Bello e di Giovanna la Pazza, Carlo eredita dal padre le Fiandre, il Brabante, e la Borgogna (quest'ultima la baratterà con buona parte dei territori italiani); inoltre sempre attraverso il padre può vantare la discendenza imperiale del nonno Massimiliano I d'Asburgo. La discendenza materna gli procura invece la corona di Spagna e i possedimenti d'oltremare. Ma sarà solo grazie alla sua abilità che riuscirà ad impugnare finalmente lo scettro imperiale, anche se a prezzi altissimi: prestiti imponenti e non onorati con i banchieri genovesi, prestiti restituiti a fatica ai banchieri tedeschi, i Fugger prima di tutti.

Tra i numerosi dipinti che lo raffigurano, spiccano quelli di Tiziano: prima viene ritratto con il cane nel 1533 (Madrid, Prado) e poi, nello stesso anno, a cavallo e in perfetta armatura, nel 1548, a celebrare il successo militare sulla lega di Smalcalda (Madrid, Prado), o ancora seduto e in



Tiziano Vecellio, Ritratto di Carlo V con il cane, 1533, olio su tela (Madrid, Museo del Prado).

raffinati abiti e pelliccia nera (München, Alte Pinakothek), anche questo realizzato nello stesso 1548, a nemmeno una decina d'anni dal suo ritiro dal mondo e dalla sua morte. Per rimanere in famiglia, non mancano nemmeno i ritratti del figlio ed erede al trono (cui salirà solo nel 1557) Filippo II (Valladolid, 1527-El Escorial, 1598), una prima volta (attorno al 1550) in armatura (Madrid, Prado) e in imponenti dimensioni certamente superiori allo stesso originale (ben 193 centimetri di altezza), e una seconda non in armatura ma nelle preziose vesti di corte di un Filippo ancor giovane, dipinto oggi conservato al Museo nazionale di Capodimonte e firmato *Titianus eques*, del 1553.

Per una testimonianza pittorica del disgraziato don Carlo, infante di Spagna (Valladolid, 1545-Madrid, 1568), dovremo invece accontentarci di un lavoro del pittore spagnolo Alonso Sánchez Coello (Vienna, Kunsthistorisches Museum) o del pennello della pittrice Sofonisba Anguissola (Madrid, Prado). In questo senso, e quasi certamente (ad onta del romanticismo schilleriano e verdiano) solo in questo senso, un legame ben stretto collega comunque i due 'innamorati' Carlo ed Elisabetta, dal momento che saranno gli stessi pennelli di Coello e di Anguissola a raffigurarne le fattezze. Niente Tiziano, in questo caso: e dire che il pittore veneziano aveva ritratto anche il padre della sfortunata Elisabetta...

Nonno, padre, nipote: sono tutti e tre volti affilati per i quali forse nemmeno la più moderna ortodonzia avrebbe potuto correggere l'evidente prognatismo del quale andava affetta l'intera famiglia, imperiale prima (Carlo V), 'solo' reale poi con il passaggio del titolo a Ferdinando d'Asburgo, fratello di Carlo, alla sua abdicazione. Prognatismo che sembra derivare proprio dagli Asburgo, e dal quel Filippo il Bello che tanto



Tiziano Vecellio, Ritratto di Carlo V seduto, 1548, olio su tela (München, Alte Pinakothek).



Tiziano Vecellio, Ritratto di Carlo v a cavallo, 1548, olio su tela, Madrid (Museo del Prado).

avvenente non poteva dirsi (Vienna, Kunsthistorisches Museum), tanto più se paragonato al suo omonimo francese che lo aveva preceduto di circa un secolo; e, d'altra parte, se Atene piange anche Sparta non ride di sicuro: sarà forse segno di nobiltà, ma anche Francesco di Valois non scherza quanto a mento notevolmente pronunciato, e in compenso supera lo storico suo rivale almeno nelle prepotenti dimensioni del naso. Neppure la leggendaria bravura di Tiziano poteva nascondere tanta abbondanza...

Premi in danaro? Ricompense principesche? Accrediti vertiginosi? Nulla di tutto que-

sto. Se qualcosa di leggendario ebbero queste figure, certamente non fu la loro generosità. L'epistolario di Tiziano, recentemente pubblicato da Lionello Puppi (2012), non può che testimoniare allo sfinimento le doglianze di un pittore costretto allo sgradevole compito di batter cassa per ottenere il giusto saldo delle sue competenze. Curioso: un pittore – sia pure il sommo Tiziano – che si trova costretto a insistere presso le peraltro esangui casse del più potente imperatore. I toni felpati, per l'enorme divario sociale, sono pur sempre fermi e morbidamente, sapientemente intransigenti. E, d'altra parte, Venezia era vissuta e cresciuta nel pieno rispetto dei contratti e nella puntualità dei pagamenti: nemmeno Carlo v, che pure aveva fatto fallire i banchi di credito genovesi, poteva impunemente astenersi dal rispettare questa posizione.

L'inventore del sax al debutto parigino di *Don Carlos*



Adolphe Sax.

Forse non tutti sanno che tra gli interpreti della prima esecuzione assoluta del *Don Carlos* di Giuseppe Verdi – siamo nel marzo 1867, all'Opéra di Parigi – figura un nome destinato a rimanere alla posterità: il direttore della banda sul palcoscenico era infatti Adolphe Sax, l'inventore dello strumento che porta il suo nome.

Biografie

MYUNG-WHUN CHUNG

Direttore e maestro concertatore. Nato in Corea, inizia l'attività musicale come pianista, debuttando all'età di sette anni. A ventuno vince il secondo premio al Concorso pianistico Čajkovskij di Mosca. Frequenta negli USA i corsi di perfezionamento al Mannes College e successivamente alla Juilliard School di New York, nel 1979 diviene assistente di Carlo Maria Giulini alla Los Angeles Philharmonic dove nel 1981 è nominato direttore associato. Dal 1984 al 1990 è direttore musicale dell'Orchestra Sinfonica della Radio di Saarbrücken, dal 1987 al 1992 direttore principale invitato del Teatro Comunale di Firenze, tra il 1989 e il 1994 direttore musicale dell'Opéra de Paris-Bastille e, dal 1997 al 2005, direttore principale dell'Orchestra dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia di Roma. Nel 1995 fonda la Asia Philharmonic, formata dai migliori musicisti di otto Paesi asiatici. Nel 2005 è nominato direttore musicale della Seoul Philharmonic Orchestra e nel 2016 direttore musicale onorario della Tokyo Philharmonic Orchestra. Dal 2011 è direttore ospite principale della Dresden Staatskapelle. Dal 2000 al 2015 è stato inoltre direttore musicale dell'Orchestre Philharmonique de Radio France, di cui dal 2016 è direttore onorario. Ha diretto molte delle orchestre più prestigiose del mondo, fra cui i Berliner e i Wiener Philharmoniker, il Concertgebouw di Amsterdam, le principali orchestre di Londra e di Parigi, l'Orchestra Filarmonica della Scala, la Bayerische Rundfunk, le orchestre sinfoniche di Boston e Chicago, l'Orchestra della Metropolitan Opera di New York, la New York Philharmonic Orchestra e le orchestre sinfoniche di Cleveland e di Philadelphia. In Italia gli sono stati conferiti il Premio Abbiati e il Premio Toscanini. In Francia nel 1991 è stato nominato Artista dell'anno dal Sindacato professionale della critica drammatica e musicale e nel 1992 il Governo francese gli ha assegnato la Légion d'Honneur. Nel 1995 e di nuovo nel 2002 ha avuto il Premio Victoire de la Musique. Nel 2011 gli è stato conferito il titolo di Commandeur dans l'ordre des Arts et Lettres dal ministro della Cultura francese. Nel luglio 2013 la Città di Venezia gli ha consegnato le chiavi per il suo impegno verso il Teatro La Fenice e la vita musicale della città e il Teatro La Fenice gli ha conferito il premio Una vita nella musica. Nel 2017 il Presidente della Repubblica Italiana lo ha nominato Commendatore dell'Ordine della Stella d'Italia per il suo contributo alla cultura italiana. Nel 2015 l'Associazione della critica musicale italiana gli ha assegnato il Premio Abbiati per *Simon Boccanegra* di Verdi (rappresentata al Teatro La Fenice di Venezia) e per l'attività sinfonica

con l'Accademia di Santa Cecilia e con l'Orchestra Filarmonica della Scala. Parallelamente alla sua attività musicale, è impegnato in iniziative di carattere umanitario e di diffusione della musica classica tra le giovani generazioni, nonché di salvaguardia dell'ambiente. Ambasciatore del Programma delle Nazioni Unite per il Controllo internazionale della droga (UNDCP), nel 1995 è stato nominato «Uomo dell'anno» dall'UNESCO e l'anno successivo il Governo della Corea gli ha conferito il «Kumkuan», cioè il più importante riconoscimento in campo culturale, per il suo contributo alla vita musicale coreana. È attualmente ambasciatore onorario per la cultura della Corea del Sud, il primo nella storia del governo del suo Paese. Chung e i musicisti dell'Orchestre Philharmonique de Radio France sono stati nominati nel 2007 Ambasciatori dell'UNICEF e nel 2008 il direttore ha ricevuto l'incarico di Goodwill Ambassador dall'UNICEF come riconoscimento per il suo impegno a favore dell'infanzia. Nel 2012 è riuscito a riunire, per la prima volta per un concerto alla Salle Pleyel a Parigi, la Unhasu Orchestra della Corea del Nord e la Orchestre Philharmonique de Radio France. Di casa alla Fenice, vi ha diretto *La traviata* (2009 e 2010), *Rigoletto* (2010), *Tristan und Isolde* (2012), *Otello* (2012 e 2013, sia in teatro che nelle memorabili esecuzioni a Palazzo Ducale), *Simon Boccanegra* (2014), *Madama Butterfly* (2016) e *Carmen* (2017). Nel novembre del 2017, sempre alla Fenice, ha interpretato *Un ballo in maschera* di Verdi, inaugurando la stagione lirica, e pochi giorni dopo è salito sullo stesso podio per il Concerto di Capodanno, cui è seguita, nel marzo 2018, *La bohème*. Ha poi inaugurato la stagione 2018-2019 con *Macbeth*, è tornato a guidare l'Orchestra e il Coro del Teatro nel Concerto di Capodanno 2019 e in marzo ha diretto nuovamente *Otello*. È inoltre presenza costante nei concerti delle stagioni sinfoniche della Fenice.

ROBERT CARSEN

Regista. Nato in Canada, ha studiato recitazione a Toronto e nel Regno Unito, dedicandosi poi alla regia d'opera e di prosa. In ambito lirico ha messo in scena titoli quali *L'incoronazione di Poppea* e *Rinaldo* (Glyndebourne), *Iphigénie en Tauride* (San Francisco, Covent Garden, Madrid), *Don Giovanni* (Scala), *Richard III* di Giorgio Battistelli (Anversa, poi a Venezia nel giugno 2018), *Die Zauberflöte* (Baden-Baden, Opéra di Parigi), *Rigoletto* (Aix-en-Provence), *La traviata* (Venezia, per la riapertura della Fenice), *Falstaff* (Covent Garden, Scala, Metropolitan, Amsterdam), il *Ring* di Wagner (Colonia, Venezia, Shanghai, Barcellona), *La dama di picche* (Zurigo), un ciclo Janáček (Strasburgo), *Les Dialogues des carmélites* (Covent Garden, Scala, Madrid, Amsterdam, Vienna, Colonia, Anversa, Nizza, Chicago e Toronto), *The Turn of the Screw* (anche scene e costumi, Theater an der Wien) e dodici produzioni per l'Opéra di Parigi. Di recente ha allestito, tra le nuove produzioni, *Wozzeck* a Vienna, *Orfeo ed Euridice* a Parigi, Versailles e Roma, *Die tote Stadt* a Berlino, *Eugenij Onegin* a Toronto, *Hänsel und Gretel* a Zurigo, *Idomeneo* a Madrid, *The Beggars Opera* a Versailles, Rennes e Massy, la prima mondiale di *Oceane* di Detlev Glanert a Berlino, *Rinaldo* a Glyndebourne e *Giulio Cesare* alla Scala. Le sue più recenti regie nella prosa comprendono *Madre Coraggio* (Milano) e *Rosencrantz and Guildenstern Are Dead* (New York). Nell'ambito del musical ha messo in scena *Sunset Boulevard* di Lloyd Webber, *Candide* di Bernstein (Châtelet, English National Opera, Scala) e *My Fair Lady* di Frederick Loewe (Châtelet, Teatro Mariinskij).

RADU BORUZESCU

Scenografo. Diplomato all'Accademia di Arti Plastiche di Bucarest insieme alla moglie Miruna, dopo il 1973 si trasferisce con lei in Francia, dove Miruna scompare nel 2014. Insieme, hanno realizzato numerosi progetti per il cinema, la televisione, il teatro e l'opera, che sono stati anche oggetto di molte esposizioni. Nell'arco della loro carriera hanno lavorato con artisti quali – per citarne solo alcuni – Arrabal, Bourseiller, Ciulei, Nureyev, Pintilie, Regy, Riber, Serban e Schneider. Frequente è stato il sodalizio con Robert Carsen, sia sul versante della prosa che in quello dell'opera. In quest'ultimo contesto si citano almeno il *Faust* di Gounod, il Trittico pucciniano, *Macbeth*, *Fidelio* e *Don Carlos* di Verdi, *Salome* di Strauss, *Mitridate* di Mozart, *Věc Makropulos* (rappresentata alla Fenice nel 2013) e *Da una casa di morti* di Janáček, *L'Orfeo* di Monteverdi. Più in generale, hanno collaborato con i più prestigiosi teatri e festival francesi e internazionali, tra cui Théâtre National de Chaillot, Théâtre National de la Colline, Piccolo Teatro di Milano, La MaMa di New York, Welsh National Opera, Festival d'Aix-en-Provence, Nederlandse Opera, Maggio Fiorentino, Bonn Opera, Vlaamse Opera, Teatro Regio di Torino, Teatro Real di Madrid, Opéra National di Rhin, la Fenice e Teatro Bolšoj. Negli ultimi anni, e sempre con Carsen, Radu ha anche creato le scene per *Les Fêtes vénitiennes* (New York) e *Cavalleria rusticana* e *Pagliacci* (Amsterdam). Nel 2018 ha portato alla Fenice *Richard III* di Battistelli (2018).

PETRA REINHARDT

Costumista. Dopo gli studi all'Accademia della Moda di Monaco di Baviera, si forma con Vera Marzot e Peter Pabst. Comincia a lavorare per il cinema, la televisione e il teatro, iniziando con *Il matrimonio segreto* alla Bayerische Staatsoper München e *Il barbiere di Siviglia* al Cuvilliers Theater. Dopo l'esperienza cinematografica nel film *Mario e il mago* con Klaus Maria Brandauer, segue nel 2006 *Lohengrin* all'Opera di Colonia e *Die Dreigroschenoper* al Friedrichspalast di Berlino con la regia ancora di Brandauer. Sempre nel 2006, disegna la *Salome*, messa in scena da William Friedkin alla Bayerische Staatsoper. Negli anni successivi collabora tra l'altro con José Cura alla *Commedia è finita* e a *Un ballo in maschera*. L'incontro con Johannes Schaaf dà vita a *Tosca* (Semperoper Dresda, 2009) e a *Marie Victorie* (Deutsche Oper Berlino, 2009), mentre quello col regista sino-americano Chen Shi-Zheng approda ad *Addio mia concubina* (Beijing, 2011) e a *Nixon in China* (Théâtre du Chatelet, Parigi, 2012). Segue *La Cenerentola* (Vienna 2013) e *Eine Nacht in Venedig* (Dresda, 2013). Inizia la collaborazione con Robert Carsen, con il quale lavora per *Die Zauberflöte* (Baden Baden, 2013), *Les Fêtes vénitiennes* (Opéra-Comique, Parigi 2014), *co2* di Giorgio Battistelli (Scala, 2015), *La fanciulla del West* (Scala, 2016), *L'Orfeo* (Opéra di Losanna, 2016) e *Don Carlo* (Opéra du Rhin, 2016). Altri progetti con Carsen sono poi *The Tempest* (Comédie-Française, 2017), *Die tote Stadt* (Komische Oper, Berlino 2018) e *The Beggar's Opera* (Théâtre des Bouffes du Nord, 2018). Nel 2019 disegna insieme a Milena Canonero i costumi per *Lady Macbeth of Mtsensk* alla Greek National Opera con la regia di Fanny Ardant.

ALEX ESPOSITO

Basso-baritono, interprete di Filippo II, al debutto assoluto in questo ruolo. Nato a Bergamo nel 1975, si afferma presto come uno degli artisti più interessanti della sua generazione, collaborando con direttori quali Claudio Abbado, Pappano, Chung, Nagano, Gatti, Biondi, Chailly, Mariotti e registi come Mussbach, Guth, Vick, Michieletto, Alden, Pelly e Pizzi. Si esibisce regolarmente nelle più prestigiose istituzioni musicali, tra cui Scala, Fenice, Wiener Staatsoper, Bayerische Staatsoper di Monaco, Salzburger Festival, Royal Opera House di Londra, Teatro Real di Madrid, Opéra National di Parigi. Tra gli impegni più recenti, *L'elisir d'amore*, *Don Giovanni*, *Le nozze di Figaro* e *Les Contes d'Hoffmann* alla Bayerische Staatsoper, *Anna Bolena* all'Opera di Roma, ancora *Les Contes d'Hoffmann* e *Mosè in Egitto* al San Carlo di Napoli, *Don Quichotte* (debutto nel ruolo del titolo) alla Deutsche Oper di Berlino e *Macbeth* a Macerata (debutto nel ruolo di Banco). Alla Fenice interpreta *Semiramide* (2018), *Die Zauberflöte* (2015 e 2007), *The Rake's Progress* (2014), *Don Giovanni* (2014, 2011 e 2010), *Le nozze di Figaro* (2011), *La vedova scaltra* (2007), *La finta semplice* (2006) e *Il cordovano* e *Morte nell'aria* di Petracchi (2004).

PIERO PRETTI

Tenore, interprete di don Carlo, al debutto assoluto in questo ruolo. Inizia la sua attività professionale con una *tournee* europea nel 2006 partecipando alla *Bohème* come Rodolfo. Successivamente interpreta *La traviata* a Jesi, *Il trovatore* a Ravenna e, diretto da Riccardo Muti, *Iphigénie en Aulide* all'Opera di Roma. Le stagioni 2011 e 2012 segnano una svolta nella carriera dell'artista, che da allora calca i maggiori palcoscenici del mondo: la Scala, la Wiener Staatsoper, la Bayerische Staatsoper di Monaco, la Royal Opera House di Londra, il Théâtre des Champs Élysées e l'Opéra di Parigi, il Teatro Regio di Parma, l'Arena di Verona, il Teatro Regio di Torino e il Teatro Real di Madrid. Fra gli impegni recenti si segnalano almeno *La donna serpente* a Torino, *Anna Bolena* e *Il pirata* alla Scala, *Madama Butterfly* a Monaco, Berlino, Zurigo, Trieste, Napoli e al Metropolitan di New York, *Macbeth* a Torino, Edimburgo e in forma di concerto a Parigi, *Un ballo in maschera* a Vienna e a Parigi, *Lucia di Lammermoor* a Trieste, *La bohème* a Madrid, *Il trovatore* a Firenze, Siviglia e Madrid, *Rigoletto* e *Nabucco* a Monaco. Alla Fenice è il protagonista in *Werther* (2019), Alfredo nella *Traviata* (2015 e 2013) e Rodolfo nella *Bohème* (2008).

JULIAN KIM

Baritono, interprete di Rodrigo, al debutto assoluto in questo ruolo. Nato a Seul, vi inizia lo studio del canto per proseguirlo al Conservatorio di Milano, dove si diploma nel 2010 con Stelia Doz. Premiato ai concorsi Aragall, Biotte, Tebaldi, Viñas e Voci verdiane, dal 2008 si esibisce in Italia e all'estero in opere di Mozart (*Le nozze di Figaro*), Rossini (*Il barbiere di Siviglia*), Bellini (*I puritani*), Donizetti (*L'elisir d'amore*, *Lucia di Lammermoor*), Verdi (*Giovanna d'Arco*, *La traviata*, *Simon Boccanegra*, *Don Carlo*), Puccini (*La bohème*, *Madama Butterfly*) e Wagner (*Das Rheingold*). Dal 2010 collabora frequentemente con Myung-Whun Chung cantando *La traviata*, *Simon Boccanegra* e *La bohème* a Seul. A Venezia interpreta Figaro nel *Barbiere di Siviglia* (2019, 2018, 2017, 2016 e 2014), Marcello nella *Bohème* (2018,

2017, 2014 e 2013), Ezio nell'*Attila* (2016) e Paolo Albiani in *Simon Boccanegra* (2014). Fra gli impegni più recenti è stato Riccardo nei *Puritani* a Palermo, Marcello nella *Bohème* a Friburgo, Belcore nell'*Elisir d'amore* a Torino, Figaro nel *Barbiere di Siviglia* a Parma.

MARCO SPOTTI

Basso, interprete del ruolo del grande inquisitore. Nato a Parma, ha conseguito il diploma in canto al Conservatorio Arrigo Boito della sua città natale. È stato vincitore di numerosi concorsi lirici internazionali tra i quali il Riccardo Zandonai, il Voci verdiane e il Viotti-Valsesia. La sua carriera inizia al Regio di Parma con il debutto in *Un ballo in maschera* e in breve tempo diviene ospite di molti teatri italiani e internazionali, come Scala, Teatro Comunale di Bologna, Opera di Roma, Teatro Real di Madrid, Arena di Verona, Teatro Massimo di Palermo, debuttando poi anche al Metropolitan di New York e al Covent Garden di Londra. Recentemente ha interpretato Ferrando nel *Trovatore* al Comunale di Bologna e al Liceu di Barcellona, il grande inquisitore nel *Don Carlo* al Carlo Felice di Genova e a Las Palmas, Wurm in *Luisa Miller* ancora a Barcellona, Fiesco nel *Simon Boccanegra* a Genova, Enrico VIII in *Anna Bolena* a Parma, e il ruolo del titolo in *Attila* al Teatro Lirico di Cagliari e nel *Mefistofele* di Boito a Tokyo.

LEONARD BERNAD

Basso, interprete del ruolo di un frate. Giovane basso rumeno, ha studiato alla National University of Music di Bucarest con Maria Slatinaru, proseguendo poi la sua formazione al Centre de Perfeccionament Plácido Domingo di Valencia. Recentemente ha interpretato Leporello in *Don Giovanni* a Bonn, dove ha cantato anche ruoli come Ariodate in *Serse* di Händel, Alvise Badoero nella *Gioconda*, Figaro nelle *Nozze di Figaro*, Zuniga in *Carmen*, Jacopo Loredano nei *Due Foscari*, Cesare Angelotti in *Tosca*, Swallow in *Peter Grimes*, Leone in *Attila* e Timur in *Turandot*. I momenti salienti del 2019 includono il ruolo di Masetto in *Don Giovanni* a Bordeaux e di Biterolf in *Tannhäuser* a Klagenfurt. In precedenza è stato il marchese in *Mirandolina* così come il guardiano della soglia in *Die Frau ohne Schatten* a Monaco, il vecchio zingaro nel *Trovatore* e il capo della guardia nella *Medea* di Cherubini, entrambe produzioni dirette da Zubin Mehta. È apparso al fianco di Edita Gruberova nella *Straniera* di Bellini alla Philharmonieam Gasteig di Monaco.

MARIA AGRESTA

Soprano, interprete del ruolo di Elisabetta di Valois. Vincitrice di numerosi concorsi, debutta ufficialmente nel 2007. Dopo un grande successo personale nel 2011 con *I vespri siciliani* a Torino riceve inviti dai maggiori palcoscenici internazionali. Canta *Norma* a Tel Aviv, è Mimì nella *Bohème* all'Arena, al San Carlo di Napoli, al Regio di Torino, al Festival di Torre del Lago e alla Staatsoper di Monaco, *Gemma di Vergy* al Donizetti di Bergamo, Elvira nel *Don Giovanni* alla Scala. Nel 2012 ottiene un grande consenso alla Scala nella *Bohème*. In seguito canta *Simon Boccanegra* a Roma, *Oberto, conte di San Bonifacio* a Milano, *Otello* a Valencia, *La vestale* a Dresda. Interpreta inoltre *La traviata* all'Arena, *I puritani* all'Opéra Bastille, *Il trovatore* alla Scala, *I due Foscari* alla Royal Opera House. Esordisce al Metropo-

litan con *La bohème*. Nel 2014 si aggiudica il Premio Abbiati come miglior soprano. Recente il suo debutto nel ruolo di Elisabetta nel *Don Carlo* al Teatro Real de Madrid. Ha lavorato con direttori come Muti, Barenboim, Mehta, Luisotti, Thielemann, Pappano, Nosedà, Luisi e Chailly. Alla Fenice canta *Simon Boccanegra* (2014), *I masnadieri* (2013), *La bohème* (2013) e nel Concerto di Capodanno 2018 e 2014.

VERONICA SIMEONI

Mezzosoprano, interprete del ruolo della principessa Eboli. Nata a Roma, si è diplomata in canto al Conservatorio Antonio Buzzolla di Adria, proseguendo la sua formazione musicale sotto la guida di Rajna Kabaivanska all'Accademia Chigiana di Siena, all'Istituto Vecchi-Tonelli di Modena e all'Università di Stato di Sofia. Artista di grande versatilità, che spazia dal repertorio francese al belcanto, da Verdi al contemporaneo, ha al suo attivo numerosi debutti e prestigiose collaborazioni con registi e direttori nei teatri di tutto il mondo. Tra i suoi impegni recenti: *Carmen* a Salerno, *Werther* a New York e Palermo, *Requiem* di Verdi in forma scenica a Zurigo e in concerto a Parma, *Carmen* a Caracalla, *La forza del destino* ad Amsterdam, la *Messa per Rossini* alla Scala con la direzione di Riccardo Chailly, *La Damnation de Faust* a Roma, *Carmen* e *La Favorite* a Firenze, *Don Carlo* a Bologna, *Madama Butterfly* a Muscat, *La forza del destino* a Londra, *Cavalleria rusticana* a Napoli e a Matera e *Nabucco* a Zurigo. A Venezia canta in *Carmen* (2017 e 2013), *La Favorite* (2016), *Norma* (2015), *Il trovatore* (2014 e 2011) e *L'Africaine* (2013), oltre alla prima esecuzione assoluta del *Requiem* di Maderna (2009).

BARBARA MASSARO

Soprano, interprete del ruolo di Tebaldo. Milanese, classe 1994, si diploma al Conservatorio Giuseppe Verdi di Milano, in viola nel 2015 e in canto nel 2016, sotto la guida di Silvana Manga. Vincitrice del Concorso lirico ASSAMI, è ammessa all'Accademia del Belcanto Rodolfo Celletti e si esibisce al XLII Festival della Valle d'Itria nel ruolo di Driade nei *Baccanali* di Agostino Steffani e in quello di Geraldine in *A Hand of Bridge* di Samuel Barber. Come vincitrice del Concorso ASLICO interpreta poi Despina in *Così fan tutte* nel circuito lombardo. Ha inoltre debuttato al Teatro Lirico di Cagliari interpretando la principessa nella *Bella dormiente* di Ottorino Respighi. Recentemente è stata al Festival della Valle d'Itria per *Le donne vendicate* di Niccolò Piccinni, al Teatro Coccia di Novara come Adina nell'*Elisir d'amore*, Jemmy nel *Guglielmo Tell* per il circuito lombardo, Frasquita in *Carmen* all'Arena di Verona, Berenice nell'*Occasione fa il ladro* al Tiroler Festspiele.

LUCA CASALIN

Tenore, interprete del ruolo del conte di Lerma. Ha iniziato la sua carriera come baritono cantando in *Die Fledermaus*, *La bohème*, *Morte dell'aria*, *La prova di un'opera seria*, *Il barbiere di Siviglia* di Rossini e Paisiello. Dopo aver studiato come tenore con Sergio Catoni, si specializza nel repertorio di tenore di carattere e comprimario, cantando in *Pagliacci* (Beppe) alla Fenice di Venezia, *Manon Lescaut* (Edmondo) a Parma, *Arianna a Nasso* (maestro di ballo) a Genova, *I due Foscari* (Barbarigo) alla Scala, *Turandot* (Pang) alla Scala, Catania,

Torino, e Napoli, *Tosca* (Spoletta) alla Scala, Roma, Verona, Torino e Tokyo, *Falstaff* (Cajus e Bardolfo) a Parma, Siviglia, Salisburgo, Napoli e Genova, *Anna Bolena* (Hervey) a Firenze; *Nabucco* (Abdallo) a Verona e Parma, *Madama Butterfly* (Goro) a Torino, Palermo, Verona e Tokyo, *Carmen* (Remendado) a Nizza e Verona, *Adriana Lecouvreur* (abate di Chazeuil) alla Scala e Torino, *La dama di picche* (Chkalinsky) a Napoli e Torino, *Guglielmo Tell* (Rodolfo) a Torino ed Edimburgo, *I racconti di Hoffmann* (Franz) a Roma, Palermo e Macerata.

MATTEO ROMA

Tenore, interprete del ruolo di un araldo reale. Nato a Treviso nel 1994, sta terminando i suoi studi al Conservatorio Girolamo Frescobaldi di Ferrara. Nel 2016, dopo aver debuttato in piccoli ruoli, si classifica fra i vincitori del Concorso di Viterbo e si esibisce come solista nella *Petite Messe Solennelle* a Ferrara. Poi è Tamino in un allestimento per le scuole della *Zauberflöte* nato al Teatro Argentina di Roma e portato in altri teatri italiani tra i quali il San Carlo di Napoli; partecipa al Festival Verdi di Parma come Officier in *Jerusalem* e si esibisce a Liegi come Don Gaspar nella *Favorite*. Recentemente è stato Belfiore nel *Viaggio a Reims* nel circuito lombardo, Aronne nel *Mosè in Egitto* a Pisa e Novara, si è esibito per il Rossini Opera Festival nella *Petite Messe Solennelle* al Grand Amphithéâtre della Sorbona, ha debuttato come Almaviva nel *Barbiere di Siviglia* a Saint-Étienne e come Fenton in *Falstaff* nel circuito lirico marchigiano. Sempre negli ultimi tempi ha debuttato alla Scala nel Progetto Accademia come don Ramiro nella *Cenerentola*.

GILDA FIUME

Soprano, interprete del ruolo di una voce dal cielo. Nata a Sarno, si diploma nel 2009 al Conservatorio Giuseppe Martucci di Salerno e si perfeziona poi all'Accademia di Santa Cecilia con Renata Scotto. Dal 2014 è allieva di Mariella Devia. Puro soprano lirico di coloratura, dopo essersi classificata in numerosi concorsi internazionali, debutta come Leonora nel *Trovatore* al Teatro Donizetti di Bergamo. Seguono *Lucia di Lammermoor* al San Carlo di Napoli, al Regio di Parma e al Lirico di Cagliari; Amina nella *Sonnambula* al Filarmónico di Verona; la protagonista in *Maria de Rudenz* al Festival di Wexford; donna Anna in *Don Giovanni* a Sassari e a Bergamo dove è stata anche Eleonora in *Torquato Tasso* per il Donizetti Festival; la protagonista in *Norma* diretta da Daniel Oren. Ha collaborato con artisti quali Amelio, Brockhaus, Krief, Oren, Pacini e Ranzani. Tra i suoi recenti impegni *La traviata* a Treviso e a Trieste, *Lucia* e il debutto come Gilda a Salerno, ancora *Lucia* a Seul, *Rigoletto* a Torino.

SZYMON CHOJNACKI

Basso, interprete del ruolo di un deputato fiammingo. Comincia la sua carriera nel 2008 all'International Theater Studio di Lubecca, e questa collaborazione gli permette l'anno successivo di interpretare ruoli come Tom in *Un ballo in maschera*, Krushina nella *Sposa venduta* di Smetana o l'oratore nella *Zauberflöte*. Nel 2010 è il marchese nella *Traviata*, Albert nella *Juive* e Zuniga in *Carmen* alla Staatsoper di Stoccarda. Dal 2011 al 2016 è stato membro dell'*ensemble* del Luzerner Theater, dove ha potuto ampliare il suo repertorio

cantando Zoroastro, Publio, Alidoro, Lord Sidney, Colline e don Pasquale. Recentemente ha debuttato in Austria interpretando Stefano in *The Tempest* di Thomas Adès alla Wiener Staatsoper e vestendo i panni di Sarastro nella *Zauberflöte* a Baden. Nella stagione 2016-2017 ha collaborato anche con il Landestheater Niederbayern. Partecipa regolarmente al Tiroler Festspiele Erl, diretto da Gustav Kuhn. Alla Fenice ha cantato in *Richard III* di Giorgio Battistelli (2018).

WILLIAM CORRÒ

Basso-baritono, interprete del ruolo di un deputato fiammingo. Nato a Venezia nel 1981, intraprende giovanissimo l'attività di mimo alla Fenice seguendo parallelamente lo studio del canto. Dopo il debutto nel 2007 nel *musical Il principe della gioventù* di Riz Ortolani, si esibisce in vari teatri italiani cantando in opere di Händel, Mozart, Rossini, Donizetti, Verdi, Puccini, Gounod, Musorgskij e Britten. Per la Fenice ha interpretato il principe Yamadori nella *Madama Butterfly* (2019, 2018, 2017, 2015, 2014, 2013), Haly nell'*Italiana in Algeri* (2019), Johann in *Werther* (2019), il marchese d'Obigny nella *Traviata* (2019 e 2016), Kromow nella *Lustige Witwe* (2018), il barone Douphol nella *Traviata* (2018 e 2017), Schaunard nella *Bohème* (2018 e 2017), Alessio nella *Sonnambula* (2017), Fiorello nel *Barbiere di Siviglia* (2017, 2014, 2013, 2011), Masetto in *Don Giovanni* (2019, 2017, 2013, 2011), Luciano in *Aquagranda* (2016), Hanezò nell'*Amico Fritz*, armigero e sacerdote nella *Zauberflöte* (2015), un macchinista in *Věc Makropulos* (2013) e Benoît nella *Bohème* (2012).

MATTEO FERRARA

Basso-baritono, interprete del ruolo di un deputato fiammingo. Nato a Padova e diplomato ad Adria, si perfeziona nelle Accademie di Siena e Pesaro e studia con Rajna Kabaivanska. Particolarmente a suo agio nei ruoli brillanti e di carattere, collabora con le più rinomate istituzioni italiane (Scala, Firenze, Venezia, Napoli, Verona, Roma, Bologna, Parma, Pesaro) e internazionali (Madrid, Amsterdam, Vienna, Buenos Aires, Santiago del Cile, Tokyo), diretto da maestri come Barenboim, Gelmetti, Zedda, Chung, Steinberg. Per la Fenice ha cantato in *Tosca* (2019), nel *Barbiere di Siviglia* (2019), in *Don Giovanni* (2019), nella *Traviata* (2019, 2018, 2017, 2016, 2015, 2014, 2013, 2012, 2009), in *Richard III* (2018), nella *Bohème* (2018, 2017, 2013), in *Carmen* (2017, 2013, 2012), nel *Medico dei pazzi* (2016), in *The Rake's Progress* (2014), *Otello* (2013, 2012 e anche nella *tournee* in Giappone), *Le nozze di Figaro* (2011), *Roméo et Juliette* (2009) e *Boris Godunov* (2008).

ARMANDO GABBA

Baritono, interprete del ruolo di un deputato fiammingo. Nato a Parma, ha vinto il concorso Voci verdiane di Busseto e ha partecipato al *Rigoletto* diretto da Giuseppe Sinopoli. Ha poi cantato nei principali teatri italiani tra i quali la Scala. Per la Fenice dal 2010 ha interpretato numerose volte il ruolo di Douphol nella *Traviata* e nel 2019 e 2017 quello di Germont. Sempre a Venezia si è cimentato inoltre nella parte di un mandarino in *Turandot* e del borgomastro in *Werther* di Massenet (2019), di Sciarrone in *Tosca* (2015 e 2014), del medico in *Macbeth* (2018), del principe Yamadori nella *Madama Butterfly* (2018 e 2017), di

Martino nell'*Occasione fa il ladro* di Rossini e di Uberto in *Gina* di Francesco Cilea (2017), di Adolfo in *Agenzia matrimoniale* di Roberto Hazon (2016), del banditore e dell'oracolo in *Alceste* di Gluck (2015), di Schaunard nella *Bohème* (2014 e 2012), di Norton nella *Cambiale di matrimonio* (2013), di un pilota in *Tristan und Isolde* (2012) e di Marullo in *Rigoletto* (2012, 2011 e 2010).

CLAUDIO LEVANTINO

Baritono, interprete del ruolo di un deputato fiammingo. Nato a Palermo nel 1985, si forma all'Accademia Lirica del Mediterraneo, frequenta le *masterclass* di Enzo Dara e Marco Balderi e debutta nel 2009 come marchese nella *Traviata* e Marullo in *Rigoletto* al Teatro Bellini di Adrano. Nel 2011 vince i concorsi internazionali Claudio Barbieri di Casalgrande e Tito Schipa di Lecce, interpretando Dulcamara nell'*Elisir d'amore* a Casalgrande e Baldassare in *Amahl and the Night Visitors* di Menotti al Politeama di Palermo. Finalista nel 2012 al Concorso Toti Dal Monte, ha recentemente cantato *Bastiano e Bastiana* e *Werther* a Palermo, *La gazza ladra* alla Scala, *La traviata* a Parma e Bolzano, ancora *La traviata* e *Rigoletto* a Ravenna, Piacenza, Ferrara e nel Bahrein con la regia di Cristina Mazzavillani Muti, *Le nozze di Figaro* all'Olimpico di Vicenza diretto da Rigon, *Otello* a Ravenna e *La traviata* a Muscat, in Oman, con la regia di Brockhaus e a Cagliari con la regia di Karl-Ernst e Ursel Herrmann, *La Fille du régiment* a Palermo e in Oman, *Tosca* a Siracusa, Taormina e Tindari. Alla Fenice ha cantato nella *Scala di seta* (2019 e 2014), in *Gina* (2017), nel *Signor Bruschino* (2015 e 2016) e nella *Cambiale di matrimonio* (2015).

ANDREA PATUCELLI

Baritono, interprete del ruolo di un deputato fiammingo. Nato a Calcinate (BG), si diploma al Conservatorio Luca Marenzio di Brescia sotto la guida di Franco Ghitti e Adriana Ciconna, e debutta in seguito al Teatro Magnani di Fidenza nella *Sonnambula*. Nella sua carriera prende parte a produzioni di titoli del repertorio mozartiano e belcantistico, e si esibisce in palcoscenici italiani e internazionali, fra i quali il Comunale di Bologna, il Regio di Torino, il Regio di Parma, il Verdi di Busseto, il Petruzzelli di Bari, il Bellini di Catania, la Danish National Opera di Aarhus, il Royal Theatre di Copenhagen, l'Opera Theatre di Göteborg, il Megaron di Atene, l'International Opera Festival di Wexford, il Festival Mozart de La Coruña. Negli ultimi anni ha cantato *La traviata*, *Die Zauberflöte*, *Rigoletto* e *Il viaggio a Reims*. Alla Fenice è stato Basilio nel *Barbiere di Siviglia* (2019), Mustafà nell'*Italiana in Algeri* (2019), Pasquale nelle *Metamorfosi di Pasquale* di Spontini (2018), Filiberto nel *Signor Bruschino* (2018) e Colline nella *Bohème* (2018 e 2016).

Il Progetto Cultura di Intesa Sanpaolo investe sulla musica e sull'arte italiane

Il nostro Paese è custode di una storia culturale ineguagliabile, ricca di luoghi, tradizioni e capolavori non sempre pienamente riconosciuti. Intesa Sanpaolo, assecondando la lunga e consolidata tradizione delle banche confluite nel Gruppo, interpreta da sempre il proprio impegno in campo culturale e artistico quale vera e propria assunzione di responsabilità sociale, nella consapevolezza che il ruolo di un'impresa bancaria di rilevanza nazionale sia quello di concorrere alla crescita dei territori nei quali opera da un punto di vista economico, culturale e civile.



Le Gallerie d'Italia di Vicenza.

Con questa finalità, nel 2011 è stato avviato il *Progetto Cultura*, un piano di interventi temporanei e permanenti nel campo dell'arte e della cultura, rinnovato di triennio in triennio con il supporto di un apposito comitato scientifico. Il progetto persegue l'obiettivo prioritario di consentire alla collettività la fruizione del patrimonio storico, artistico e architettonico del Gruppo attraverso le Gallerie d'Italia, polo museale con sedi a Milano, Napoli e Vicenza, e di contribuire alla tutela e al restauro dei beni artistici e culturali del Paese attraverso il programma denominato *Restituzioni*. Il *Progetto Cultura* realizza inoltre mostre temporanee su progetti scientifici originali, grazie anche a prestiti e scambi con istituzioni museali nazionali e internazionali.

A questo impegno Intesa Sanpaolo affianca le collaborazioni con importanti istituzioni ed enti pubblici e privati, per promuovere presso il grande pubblico la passione per la cultura, la musica e la conoscenza della tradizione del nostro Paese.

Dal 1° gennaio 2019, Intesa Sanpaolo ha scelto di sostenere la Stagione Lirica del Gran Teatro La Fenice, eccellenza artistica tra le più importanti. La collaborazione con il celebre Teatro veneziano, di cui il Gruppo è anche Socio Sostenitore, ribadisce la volontà di promuovere la diffusione della grande opera lirica, riconosciuta nel mondo come patrimonio identitario e culturale italiano, e di valorizzare il territorio veneto e la città di Venezia. Inoltre, a conferma della consueta attenzione che Intesa Sanpaolo rivolge ai giovani, sono state avviate anche alcune iniziative dedicate al pubblico *under 30*.

In ambito musicale, Intesa Sanpaolo è anche Socio Fondatore Sostenitore del Teatro alla Scala di Milano, Socio Fondatore del Teatro Regio di Torino, Socio Sostenitore del Teatro di San Carlo di Napoli, Sostenitore Privato della Fondazione del Teatro del Maggio Musicale Fiorentino e Socio Fondatore del rof - Rossini Opera Festival e collabora con numerose altre rassegne musicali, tra le quali MITO SettembreMusica, che fanno del nostro Paese uno dei più importanti bacini artistici su scala mondiale.

La drammatica alta marea ferisce la Fenice ma non ferma la musica

L'inaugurazione della Stagione Lirica della Fenice, con il *Don Carlo* di Giuseppe Verdi, è stata quest'anno particolarmente partecipata e aperta a tutta la città: due luoghi simbolo come Piazza San Marco e Piazza Ferretto sin dal 24 ottobre sono stati infatti protagonisti di «LaFeniceinPiazza», una manifestazione che ha coinvolto i più importanti esercizi commerciali attraverso l'esposizione di materiali dedicati al capolavoro verdiano, a cominciare dalla vetrofania ispirata a *Don Carlo* accompagnata da numerosi oggetti di scena, foto e locandine provenienti dall'Archivio storico del Teatro. Ad affiancare le esposizioni delle due piazze è stata organizzata una serie di incontri culturali, dislocati tra laguna e terraferma, dove, grazie a esperti, studiosi e scrittori, l'opera è stata analizzata musicologicamente e ne sono stati messi in evidenza nodi cruciali quali il rapporto padre-figlio e la cornice storica (e iconografica) in cui si svolgono le vicende dello sfortunato infante di Spagna.

Ma purtroppo la normale preparazione dello spettacolo – allestito da Robert Carsen e diretto da Myung-Whun Chung – è stata improvvisamente interrotta dall'eccezionale quanto drammatica alta marea che tutti conoscono e che ha raggiunto, la notte di martedì 12 novembre, il picco straordinario di 187 centimetri, un *record* negativo secondo soltanto alla disastrosa 'onda lunga' del 1966. Venezia è stata messa in ginocchio, con danni enormi alle abitazioni e alla maggior parte degli esercizi commerciali, lasciando più di qualcuno completamente in balia dei flutti, soprattutto tra gli ancora numerosi residenti ai piani bassi.

Il Teatro, che aveva previdentemente messo i propri impianti in sicurezza fino al limite di 183 centimetri, si è trovato allagato e privo di elettricità, con la conseguente impossibilità di accedervi e il blocco totale di ogni regolare attività.

Data l'allarmante situazione, che avrebbe con ogni probabilità pregiudicato il debutto previsto per domenica 24 novembre, è stata repentinamente presa la decisione di 'trasferire' orchestra e coro al Teatro Comunale Mario Del Monaco di Treviso, dove, grazie all'ospitalità del Teatro Stabile del Veneto, le prove con il maestro Chung hanno potuto riprendere.

Nonostante l'allerta costante e le inquietanti dimensioni dell'evento atmosferico (che si è ripetuto con minore ma sempre ingente violenza nei giorni successivi, toccando vette anomale di 160 centimetri) la volontà di offrire ai cittadini e agli ospiti la celebre

opera di Verdi nei tempi previsti è stata infatti assoluta e ha contagiato ciascun lavoratore della Fenice, dalle maestranze artistiche a quelle tecniche e organizzative: «Proporre regolarmente il *Don Carlo* – ha affermato il sovrintendente Fortunato Ortombina – è l'unico modo, da parte nostra, per restituire speranza e dignità a Venezia dopo il grave *vulnus* che l'ha colpita. La Fenice condivide con la sua città una grande fragilità, ma anche la forza di reagire e tornare a vivere. Questo sforzo quasi sovrumano lo dobbiamo a Venezia, ai suoi cittadini e al mondo intero».



La sala bar del Gran Caffè Lavina in Piazza San Marco, allestito con le locandina e le foto di scena di Don Carlo di Giuseppe Verdi al Teatro La Fenice, grazie all'iniziativa LaFeniceinPiazza (foto di Michele Crosera).

È Alessandro Roccatagliati il nuovo direttore scientifico dell'Istituto nazionale di studi verdiani

Figura centrale nella cultura ottocentesca, Giuseppe Verdi gode ancora oggi di enorme e ininterrotta fortuna grazie al suo teatro musicale che parla ancora, a distanza di oltre un secolo dalla sua morte, alle più diverse varietà di pubblico. Gli interessi e la personalità verdiana, così come emergono dalla sua copiosa corrispondenza, rappresentano un campo di ricerca in parte ancora da sondare, la sua concezione unitaria del teatro musicale e la novità che ha apportato nella tradizione italiana non hanno smesso di fornire spunti di analisi e di confronto anche per il presente. Per questo è vivacissima e in continuo aggiornamento la ricerca musicologica portata avanti dall'Istituto nazionale di studi verdiani, punto di riferimento imprescindibile per lo studio dell'opera e del linguaggio musicale del grande compositore parmense.

L'Istituto, fondato a Parma sessant'anni fa, nel corso del 2019 è stato oggetto di un'importante opera di rinnovamento e ha nominato Alessandro Roccatagliati nuovo direttore scientifico: docente di Musicologia e Storia della musica all'Università di Ferrara, dove opera dal 1992, Roccatagliati è oggi uno dei più importanti musicologi italiani e vanta un *curriculum* di assoluto prestigio: ha condotto ricerche all'Institut für Musikwissenschaften della Freie Universität di Berlino e insegnato all'Università di Bologna; ha pubblicato studi sull'opera italiana dell'Ottocento dedicandosi, tra le diverse prospettive di ricerca, alla drammaturgia dei maggiori compositori – Verdi e Bellini in particolare, ma anche Donizetti, Rossini, Meyerbeer e Puccini – e alla recezione italiana dell'opera francese; inoltre dal 2000 condiregge l'Edizione critica delle opere di Vincenzo Bellini e dal 2017 fa parte del comitato scientifico del Festival Verdi di Parma, per il quale ha curato l'annuario-rivista «Festival Verdi Journal» nelle sue annate d'esordio 2018 e 2019.

Successivamente alla nomina di Roccatagliati alla direzione scientifica, l'Istituto parmigiano ha poi aggiunto un nuovo tassello al processo di definizione del suo nuovo assetto organizzativo, designando i nove membri di un rinnovato Comitato scientifico: sono stati chiamati a farne parte nomi prestigiosi della ricerca musicologica e verdiana vale a dire Marco Capra dell'Università degli Studi di Parma; Damien Colas del CNRS Institut de recherche en musicologie; Fabrizio della Seta dell'Università di Pavia; Anselm Gerhard dell'Università di Berna; Francesco Izzo dell'Università di Southampton (UK); Emanuele Senici dell'Università di Roma La Sapienza; Roberta Marvin della University of Massachusetts; Alessandra Carlotta Pellegrini, direttore editoriale dell'Edizione nazionale dei

carteggi e dei documenti verdiani; e Dino Rizzo, docente di musica e organista della Collegiata di San Bartolomeo di Busseto.

Val la pena infine ripercorrere le tappe della gloriosa storia di questa istituzione musicale: nato nel 1959 per iniziativa di Mario Medici, musicologo modenese appassionato della figura di Giuseppe Verdi, l'Istituto di studi verdiani nel giro di pochissimo tempo ha formato una propria identità istituzionale ottenendo l'anno successivo il patrocinio dell'Unesco. Quanto all'identità culturale, tutto era già chiaro fin dall'inizio: tutelare, valorizzare e diffondere l'opera e la figura di Giuseppe Verdi, orientandone la conoscenza sia al grande pubblico sia a livello specialistico con il contributo di studiosi non solo del mondo musicale.

Tre anni più tardi, con legge 26 febbraio 1963 n. 290, è stato nominato Ente di diritto pubblico sotto la vigilanza prima del Ministero per la Pubblica Istruzione e in seguito del Ministero per i Beni Culturali e Ambientali (Direzione generale delle accademie e biblioteche e per la diffusione della cultura), con lo scopo di promuovere ricerche e studi sull'opera di Giuseppe Verdi e diffonderne la conoscenza. Con legge 3 aprile 1989 n. 123 l'Istituto ha ottenuto poi la specifica di 'nazionale', mentre dal 2002 è Fondazione di diritto privato, governata da un presidente, da un direttore scientifico da un segretario generale e da un consiglio di amministrazione.

Inizialmente l'Istituto ha ospitato lezioni verdiane e alcune piccole tavole rotonde, ma si è segnalato per l'organizzazione di congressi internazionali di materia verdiana che hanno subito attirato forte attenzione, non solo nel mondo musicale. In parallelo, la pubblicazione dei *Bollettini Verdi* e dei *Quaderni dell'Istituto* ha definito la sua competenza anche nella produzione di monografie in grado di fare il punto degli studi scientifici verdiani e allo stesso tempo di rivolgersi a un ampio pubblico. Su questa base ha avviato nel 1978 l'ambizioso progetto di pubblicazione di tutto l'epistolario verdiano con l'edizione del carteggio con Arrigo Boito nel 1978.

Con la direzione di Pierluigi Petrobelli l'Istituto è entrato in una stagione di fitta attività editoriale e divulgativa, nella quale venivano coinvolti sia le metodologie di studio più aggiornate, sia le innovazioni tecnologiche: nuova veste editoriale per l'edizione dei carteggi, divisi per corrispondenti stante la mole documentaria e l'organicità dei singoli rapporti di Verdi con i propri interlocutori; avvio dell'annuario «Studi verdiani»; istituzione del Premio internazionale Rotary Club di Parma Giuseppe Verdi, organizzazione di convegni e di mostre (fra cui la fortunatissima *Sorgete ombre serene* sulla scenografia verdiana), aggiornamento della digitalizzazione documentaria.

A quasi vent'anni dal giro del terzo millennio, l'attività di studio e di ricerca promossa dall'Istituto è ben lungi dall'aver esaurito le proprie risorse: si realizza in prima istanza attraverso le sue strutture documentarie (biblioteca, archivio della corrispondenza verdiana, archivio visivo, discoteca), attraverso la continuazione del grande progetto di pubblicazione dei carteggi verdiani, di periodici e di volumi, oltre all'organizzazione di incontri di studio e all'assistenza continua per tutti gli studiosi, curiosi e appassionati che intendono approfondire la figura, l'opera o anche un singolo aspetto dello sterminato mondo verdiano.

ORCHESTRA DEL TEATRO LA FENICE

Violini primi Roberto Baraldi ♦, Enrico Balboni ♦ ♦, Fulvio Furlanut, Nicholas Myall, Simona Cappabianca, Mauro Chirico, Andrea Crosara, Roberto Dall'Igna, Elisabetta Merlo, Sara Michieletto, Margherita Miramonti, Martina Molin, Annamaria Pellegrino, Xhoan Shkreli, Anna Tositti, Anna Trentin, Maria Grazia Zohar, Pietro Talamini ♦

Violini secondi Alessandro Cappelletto •, Gianaldo Tatone •, Samuel Angeletti Ciaramicoli, Nicola Fregonese, Federica Barbali, Maurizio Fagotto, Emanuele Fraschini, Davide Gibellato, Chiaki Kanda, Maddalena Main, Luca Minardi, Luigi Presta, Elizaveta Rotari, Livio Salvatore Troiano, Angelica Faccani ♦, Barbara Kruger ♦, Giorgio Pavan ♦

Viole Alfredo Zamarra •, Petr Pavlov •, Margherita Fanton, Antonio Bernardi, Maria Cristina Arlotti, Elena Battistella, Valentina Giovannoli, Anna Mencarelli, *nnp**, Stefano Pio, Davide Toso, Alessandro Curri ♦, Marco Venturi ♦, Marcello Schiavi ♦

Violoncelli Luca Magariello •, Alessandro Zanardi •, Francesco Ferrarini • ♦, Nicola Boscaro, Marco Trentin, Enrico Graziani, *nnp**, Filippo Negri, Antonino Puliafito, Enrico Ferri ♦, Giulia Libertini ♦

Contrabbassi Matteo Liuzzi •, Stefano Pratissoli •, Massimo Frison, Walter Garosi, Ennio Dalla Ricca, Marco Petruzzi, Denis Pozzan, Tommaso Bagnati ♦

Ottavino Franco Massaglia

Flauti Andrea Romani •, Matteo Sampaolo • ♦, Luca Clementi, Fabrizio Mazzacua

Oboi Rossana Calvi •, Marco Gironi •, Angela Cavallo, Valter De Franceschi

Clarinetti Vincenzo Paci •, Simone Simonelli •, Federico Ranzato, Claudio Tassinari, Giuseppe Iovine ♦, Alessandro Crescimbeni ♦

Fagotti Roberto Giaccaglia •, Marco Giani •, Riccardo Papa, Marco Bottet ♦

Controfagotto Fabio Grandesso

Corni Konstantin Becker •, Andrea Corsini •, Loris Antiga, Adelia Colombo, Stefano Fabris, Vincenzo Musone, Giovanni Catania ♦, Ivan Zaffaroni ♦

Trombe Piergiuseppe Doldi •, Guido Guidarelli •, Eleonora Zanella, Mirko Bellucco ♦, Luca Del Ben ♦, Cesare Maffioletti ♦, Valerio Panzolato ♦, Roberto Rigo ♦, Davide Xompero ♦

Tromboni Giuseppe Mendola •, Domenico Zicari •, Federico Garato

Tromboni bassi Athos Castellan, Claudio Magnanini

Basso tuba Alberto Azzolini, Francesco Porta ♦

Timpani Dimitri Fiorin •, Barbara Tomasin •

Percussioni Paolo Bertoldo, Claudio Cavallini, Diego Desole

Arpa Elena Piva • ♦

CORO DEL TEATRO LA FENICE

Claudio Marino Moretti
maestro del Coro

Roberto Brandolisio ♦
altro maestro del Coro

Soprani Nicoletta Andeliero, Cristina Baston, Lorena Belli, Anna Maria Braconi, Lucia Braga, Caterina Casale, Brunella Carrari, Emanuela Conti, Chiara Dal Bo', Milena Ermacora, Alessandra Giudici, Susanna Grossi, Maria Antonietta Lago, Anna Malvasio, Loriana Marin, Sabrina Mazzamuto, Antonella Meridda, Alessia Pavan, Lucia Raicevich, Andrea Lia Rigotti, Ester Salaro, Elisa Savino, Serena Bozzo ♦, Carlotta Gomiero ♦

Alti Valeria Arrivo, Mariateresa Bonera, Rita Celanzi, Marta Codognola, Simona Forni, Eleonora Marzaro, Gabriella Pello, Francesca Poropat, Orietta Posocco, Nausica Rossi, Paola Rossi, Alessia Franco, Maria Elena Fincato, Alessandra Vavasori, Victoria Massey ♦

Tenori Domenico Altobelli, Miguel Angel Dandaza, Cosimo D'Adamo, Salvatore De Benedetto, Dionigi D'Ostuni, Giovanni Deriu, Safa Korkmaz, Enrico Masiero, Eugenio Masino, Carlo Mattiazzo, Stefano Meggiolaro, Roberto Menegazzo, Ciro Passilongo, Marco Rumori, Bo Schunnesson, Salvatore Scribano, Massimo Squizzato, Paolo Ventura, Bernardino Zanetti, Matteo Michi ♦

Bassi Giuseppe Accolla, Carlo Agostini, Giampaolo Baldin, Enzo Borghetti, Antonio Casagrande, Antonio S. Dovigo, Emiliano Esposito, Salvatore Giacalone, Umberto Imbrenda, Massimiliano Liva, Luca Ludovici, Gionata Marton, Nicola Nalesso, Emanuele Pedrini, Mauro Rui, Roberto Spanò, Franco Zanette

♦ primo violino di spalla

♦ a termine

• prime parti

**nnp* nominativo non pubblicato per mancato consenso

SOVRINTENDENZA E DIREZIONE ARTISTICA

Fortunato Ortombina *sovrintendente e direttore artistico*

Anna Migliavacca *responsabile controllo di gestione artistica e assistente del sovrintendente*

Franco Bolletta *responsabile artistico e organizzativo delle attività di danza*

Marco Paladin *direttore musicale di palcoscenico*

Lucas Christ [◇] *assistente musicale della direzione artistica*

SERVIZI MUSICALI Francesca Tondelli *responsabile*, Cristiano Beda, Salvatore Guarino, Andrea Rampin

ARCHIVIO MUSICALE Gianluca Borgonovi *responsabile*, Tiziana Paggiaro

SEGRETERIA SOVRINTENDENZA E DIREZIONE ARTISTICA Rossana Berti, Monica Fracassetti, Costanza Pasquotti [◇]

UFFICIO STAMPA Barbara Montagner *responsabile*, Elisabetta Gardin, Thomas Silvestri, Pietro Tessarin, Alessia Pelliciolli [◇], Andrea Pitteri [◇]

ARCHIVIO STORICO Marina Dorigo, Franco Rossi *consulente scientifico*

SERVIZI GENERALI Ruggero Peraro *responsabile e RSPP*, Walter Comelato, Liliana Fagarazzi, Marco Giacometti, Stefano Lanzi, Fabrizio Penzo, Nicola Zennaro, Andrea Baldresca [◇]

DIREZIONE GENERALE

Andrea Erri *direttore generale*

DIREZIONE AMMINISTRATIVA E CONTROLLO

Andrea Erri *direttore ad interim*, Dino Calzavara *responsabile ufficio contabilità e controllo*

Anna Trabuio, Nicolò De Fanti [◇]

AREA FORMAZIONE E MULTIMEDIA Simonetta Bonato *responsabile*, Andrea Giacomini

DIREZIONE MARKETING **Andrea Erri** *direttore ad interim*, Laura Coppola

BIGLIETTERIA Lorenza Bortoluzzi, Alessia Libettoni

DIREZIONE DEL PERSONALE

DIREZIONE DEL PERSONALE E SVILUPPO ORGANIZZATIVO

Giorgio Amata *direttore*

Alessandro Fantini *controllo di gestione e coordinatore attività metropolitane*, Stefano Callegaro, Giovanna Casarin, Antonella D'Este, *nnp**, Lorenza Vianello, Giovanni Bevilacqua [◇]

DIREZIONE DI PRODUZIONE E DELL'ORGANIZZAZIONE SCENOTECNICA

Bepi Morassi *direttore*

SERVIZI DI ORGANIZZAZIONE DELLA PRODUZIONE **Lorenzo Zanoni** *direttore di scena e palcoscenico, nnp**
altro direttore di scena e palcoscenico, Lucia Cecchelin *responsabile produzione*, Silvia Martini, Fabio Volpe, Mirko Teso [◇]

ALLESTIMENTO SCENOTECNICO **Massimo Checchetto** *direttore*, Carmen Attisani [◇]

AREA TECNICA

MACCHINISTI, FALEGNAMERIA, MAGAZZINI Roberto Rizzo *capo reparto*, Andrea Muzzati *vice capo reparto*, Mario Visentin *vice capo reparto*, Paolo De Marchi *responsabile falegnameria*, Michele Arzenton, Pierluca Conchetto, Roberto Cordella, *nnp**, Dario De Bernardin, Cristiano Gasparini, Michele Gasparini, Roberto Mazzon, Carlo Melchiori, Francesco Nascimben, Francesco Padovan, Giovanni Pancino, Claudio Rosan, Stefano Rosan, Paolo Rosso, Massimo Senis, Luciano Tegon, *nnp**, Mario Bazzellato Amorelli [◇], Filippo Maria Corradi [◇], Alberto Deppieri [◇], Lorenzo Giacomello [◇], Daria Lazzaro [◇], Marco Rosada [◇], Giacomo Tagliapietra [◇], Riccardo Talamo [◇], Agnese Taverna [◇], Endrio Vidotto [◇]

ELETTRICISTI Fabio Baretin *capo reparto*, Alberto Bellemo, Andrea Benetello, Marco Covelli, Federico Geatti, Marino Perini, *nnp**, Alberto Petrovich, *nnp**, Luca Seno, Teodoro Valle, Giancarlo Vianello, Massimo Vianello, Roberto Vianello, Michele Voltan, Elisa Bortolussi [◇], Tommaso Copetta [◇], Alessandro Diomede [◇], Alessio Lazzaro [◇], Federico Masato [◇], Alessandro Scarpa [◇], Giacomo Tempesta [◇]

AUDIOVISIVI Alessandro Ballarin *capo reparto*, *nnp**, Cristiano Faè, Stefano Faggian, Tullio Tombolani, Marco Zen, Daniele Trevisanello [◇]

ATTREZZERIA Roberto Fiori *capo reparto*, Sara Valentina Bresciani *vice capo reparto*, Salvatore De Vero, Paola Ganeo, Vittorio Garbin, Romeo Gava, Dario Piovan, Roberto Pirrò

INTERVENTI SCENOGRAFICI Marcello Valonta, Giorgio Mascia [◇]

SARTORIA E VESTIZIONE Emma Bevilacqua *capo reparto*, Luigina Monaldini *vice capo reparto*, Carlos Tieppo [◇] *responsabile dell'atelier costumi*, Bernadette Baudhuin, Valeria Boscolo, Stefania Mercanzin, Morena Dalla Vera [◇], Paola Masè [◇], Francesca Semenzato [◇], Emanuela Stefanello [◇], Paola Milani *addetta calzoleria*

[◇] a termine

**nnp* nominativo non pubblicato per mancato consenso

Teatro La Fenice

24, 27, 30 novembre
3, 7 dicembre 2019

Don Carlo

musica di Giuseppe Verdi

direttore Myung-Whun Chung
regia Robert Carsen

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice
maestro del Coro Claudio Marino Moretti

allestimento Opéra National du Rhin Strasbourg
e Aalto-Theater Essen
con il sostegno del Freundeskreis des Teatro La Fenice

Teatro Malibran

13, 15, 17, 19, 21 dicembre 2019
11, 12, 13, 14, 15 marzo 2020

Pinocchio

musica di Pierangelo Valtinoni

direttore Enrico Calesso / Marco Paladin
regia Gianmaria Aliverti

Orchestra del Teatro La Fenice

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

4, 5, 18, 22, 24, 26, 28, 29 gennaio 2020

La traviata

musica di Giuseppe Verdi

direttore Stefano Ranzani
regia Robert Carsen

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice
maestro del Coro Claudio Marino Moretti

allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

17, 19, 21, 23, 25 gennaio 2020

A Hand of Bridge

musica di Samuel Barber

Il castello del principe Barabliù

A kékszakállú herceg vára
musica di Béla Bartók

direttore Diego Matheuz
regia Fabio Ceresa

Orchestra del Teatro La Fenice

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

5, 6, 7, 8, 9 febbraio 2020

Duse

John Neumeier

Hamburg Ballett

prima rappresentazione italiana

Teatro Malibran

13, 14, 15 febbraio 2020

La serva padrona

musica di Giovanni Battista Pergolesi

Orchestra del Conservatorio
Benedetto Marcello di Venezia

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice
in collaborazione con
Conservatorio Benedetto Marcello di Venezia

Teatro La Fenice

15, 16, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 25 febbraio 2020

L'elisir d'amore

musica di Gaetano Donizetti

direttore Jader Bignamini
regia Bepi Morassi

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice
maestro del Coro Claudio Marino Moretti

allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

25, 26, 27, 28, 29, 31 marzo
1, 2, 3, 4, 5 aprile 2020

Carmen

musica di Georges Bizet

direttore Myung-Whun Chung
regia Calixto Bieito

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice
maestro del Coro Claudio Marino Moretti

allestimento Fondazione Teatro La Fenice
in coproduzione con Teatro Real di Madrid
Teatro Regio di Torino e Teatro Massimo di Palermo

Teatro Malibran

26, 27, 28 marzo 2020

Engelberta

musica di Tomaso Albinoni

Orchestra del Conservatorio
Benedetto Marcello di Venezia

prima rappresentazione in tempi moderni

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice
in collaborazione con
Conservatorio Benedetto Marcello di Venezia

Teatro La Fenice

23, 26, 29 aprile
2, 6, 8, 19, 21, 23, 27, 29, 31 maggio 2020

Rigoletto

musica di Giuseppe Verdi

direttore Daniele Callegari
regia Damiano Michieletto

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice
maestro del Coro Claudio Marino Moretti

allestimento Opera Nazionale di Amsterdam

Teatro Malibran

30 aprile, 3, 5, 7, 9 maggio 2020

Farnace

musica di Antonio Vivaldi

direttore Diego Fasolis
regia Christophe Gayral

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice
maestro del Coro Claudio Marino Moretti

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

22, 24, 26, 28, 30 maggio 2020

Faust

musica di Charles Gounod

direttore Frédéric Chaslin
regia Joan Anton Rechi

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice
maestro del Coro Claudio Marino Moretti

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice
in coproduzione con Teatro Comunale di Bologna

Teatro La Fenice

19, 21, 25, 27 giugno
1, 3 luglio 2020

Rinaldo

musica di Georg Friedrich Händel

direttore Andrea Marcon
regia Pier Luigi Pizzi

Orchestra del Teatro La Fenice

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice
in coproduzione con Teatro dell'Opera di Firenze
allestimento Teatro Municipale di Reggio Emilia

Teatro La Fenice

26, 28, 30 giugno, 2, 4 luglio 2020

Roberto Devereux

musica di Gaetano Donizetti

direttore Riccardo Frizza
regia Alfonso Antoniozzi

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice
maestro del Coro Claudio Marino Moretti

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice
in coproduzione con Teatro Carlo Felice di Genova
e Teatro Regio di Parma

Teatro La Fenice

23, 28, 30 agosto
1, 2, 5, 9, 13 settembre 2020

Aida

musica di Giuseppe Verdi

direttore Francesco Ivan Ciampa
regia Mauro Bolognini
ripresa da Bepi Morassi

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice
maestro del Coro Claudio Marino Moretti

allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

27, 29 agosto
3, 4, 6, 8, 10, 19, 20, 24, 26 settembre
2 ottobre 2020

La traviata

musica di Giuseppe Verdi

direttore Stefano Ranzani
regia Robert Carsen

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice
maestro del Coro Claudio Marino Moretti

allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

25, 27 settembre
4, 10, 13 ottobre 2020

Il trovatore

musica di Giuseppe Verdi

direttore Daniele Callegari
regia Lorenzo Mariani

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice
maestro del Coro Claudio Marino Moretti

allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

3, 8, 14, 16, 18, 21, 22, 23, 24, 25, 27 ottobre 2020

Il barbiere di Siviglia

musica di Gioachino Rossini

direttore Federico Maria Sardelli
regia Bepi Morassi

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice
maestro del Coro Claudio Marino Moretti

allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro Malibran

9, 11, 15, 17, 20 ottobre 2020

Prima la musica e poi le parole

musica di Antonio Salieri

Der Schauspieldirektor

musica di Wolfgang Amadeus Mozart

direttore Federico Maria Sardelli
regia Italo Nunziata

Orchestra del Teatro La Fenice

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice
in collaborazione con Accademia di Belle Arti di Venezia

Teatro La Fenice

11, 15, 17, 20 ottobre 2020

La cambiale di matrimonio

musica di Gioachino Rossini

direttore Alvis Casellati
regia Enzo Dara

Orchestra del Teatro La Fenice

allestimento Fondazione Teatro La Fenice



FONDAZIONE TEATRO LA FENICE
DI VENEZIA

Teatro La Fenice

sabato 12 ottobre 2019 ore 20.00 turno S
domenica 13 ottobre 2019 ore 17.00 turno U

*direttore***Alpesh Chauhan****Ludwig van Beethoven**

Leonora ouverture n. 3 in do maggiore op. 72b
Fantasia corale in do minore op. 80
Sinfonia n. 3 in mi bemolle maggiore op. 55
Eroica

pianoforte **Andrea Lucchesini**

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice
maestro del Coro **Claudio Marino Moretti**

Teatro Malibran

venerdì 18 ottobre 2019 ore 20.00 turno S
domenica 20 ottobre 2019 ore 17.00 turno U

*direttore***Federico Maria Sardelli****Ludwig van Beethoven**

Coriolano ouverture in do minore op. 62
Estratti da *Le creature di Prometeo* op. 43
Sinfonia n. 1 in do maggiore op. 21

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro Malibran

sabato 9 novembre 2019 ore 20.00 turno S
domenica 10 novembre 2019 ore 17.00 turno U

*direttore***Marco Angius****Maurizio Azzan**

Commissione «Nuova musica alla Fenice»
con il sostegno della Fondazione Amici della Fenice

Richard Strauss

Intermezzo in do minore per *Idomeneo* di Mozart

Wolfgang Amadeus MozartSinfonia n. 41 in do maggiore kv 551 *Jupiter***Ludwig van Beethoven**Sinfonia n. 6 in fa maggiore op. 68 *Pastorale*

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

giovedì 5 dicembre 2019 ore 20.00 turno S
venerdì 6 dicembre 2019 ore 20.00

*direttore***Myung-Whun Chung****Gustav Mahler**

Sinfonia n. 9 in re maggiore

Orchestra del Teatro La Fenice

Basilica di San Marco

martedì 17 dicembre 2019 ore 20.00
mercoledì 18 dicembre 2019 ore 20.00 turno S

*Concerto di Natale**direttore***Marco Gemmani****Giovanni Legrenzi**

Natale a San Marco 1670

Coro della Cappella Marciana

Teatro La Fenice

venerdì 20 dicembre 2019 ore 20.00 turno S
domenica 22 dicembre 2019 ore 17.00

*direttore***Claus Peter Flor****Felix Mendelssohn Bartholdy**

Sinfonia n. 4 in la maggiore op. 90 *Italiana*
Sinfonia n. 5 in re maggiore op. 107 *Riforma*

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro Malibran

venerdì 10 gennaio 2020 ore 20.00 turno S
domenica 12 gennaio 2020 ore 17.00

*direttore***Daniel Cohen****Alvise Zambon**

Commissione «Nuova musica alla Fenice»
con il sostegno della Fondazione Amici della Fenice

Ludwig van Beethoven

Sinfonia n. 4 in si bemolle maggiore op. 60
Sinfonia n. 7 in la maggiore op. 92

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

sabato 29 febbraio 2020 ore 20.00 turno S
domenica 1 marzo 2020 ore 17.00 turno U

direttore

Hartmut Haenchen

Ludwig van Beethoven

Sinfonia n. 9 in re minore op. 125

soprano **Laura Aikin**

mezzosoprano **Anke Vondung**

tenore **Brenden Gunnell**

basso **Thomas Johannes Mayer**

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del Coro **Claudio Marino Moretti**

Teatro La Fenice

sabato 7 marzo 2020 ore 20.00 turno S
domenica 8 marzo 2020 ore 17.00 turno U

pianoforte e direttore

Rudolf Buchbinder

Ludwig van Beethoven

Concerto per pianoforte e orchestra n. 3
in do minore op. 37

Concerto per pianoforte e orchestra n. 5
in mi bemolle maggiore op. 73 *Imperatore*

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

venerdì 10 aprile 2020 ore 20.00 turno S
sabato 11 aprile 2020 ore 17.00 turno U

direttore

Myung-Whun Chung

Gustav Mahler

Sinfonia n. 3 in re minore

contralto **Sara Mingardo**

Piccoli Cantori Veneziani

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del Coro **Claudio Marino Moretti**

Teatro La Fenice

domenica 10 maggio 2020 ore 20.00 turno S

direttore

Claudio Marino Moretti

Bernardino Zanetti

Commissione «Nuova musica alla Fenice»
con il sostegno della Fondazione Amici della
Fenice

Johann Sebastian Bach

«Jesu, meine Freude» BWV 227

Alfred Schnittke

Requiem

Coro del Teatro La Fenice

Teatro Malibran

sabato 6 giugno 2020 ore 20.00 turno S
domenica 7 giugno 2020 ore 17.00 turno U

direttore

Ton Koopman

Johann Sebastian Bach

Suite per orchestra n. 1 BWV 1066

Suite per orchestra n. 3 BWV 1068

Ludwig van Beethoven

Sinfonia n. 2 in re maggiore op. 36

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

lunedì 15 giugno 2020 ore 20.00

direttore

Myung-Whun Chung

Antonín Dvořák

Sinfonia n. 8 in sol maggiore op. 88

Johannes Brahms

Sinfonia n. 4 in mi minore op. 98

Staatskapelle Dresden



FONDAZIONE TEATRO LA FENICE
DI VENEZIA



Il Teatro La Fenice, nato nel 1792 dalle ceneri del vecchio Teatro San Benedetto per opera di Giannantonio Selva, appartiene al patrimonio culturale di Venezia e del mondo intero: come ha confermato l'ondata di universale commozione dopo l'incendio del gennaio 1996 e la spinta di affettuosa partecipazione che ha accompagnato la rinascita a nuova vita della Fenice, ancora una volta risorta dalle sue ceneri.

Imprese di questo impegno spirituale e materiale, nel quadro di una società moderna, hanno bisogno di essere appoggiate e incoraggiate dall'azione e dall'iniziativa di istituzioni e persone private: in tale prospettiva si è costituita nel 1979 l'Associazione «Amici della Fenice», con lo scopo di sostenere e affiancare il Teatro nelle sue molteplici attività e d'incrementare l'interesse attorno ai suoi allestimenti e ai suoi programmi. La Fondazione Amici della Fenice attende la risposta degli appassionati di musica e di chiunque abbia a cuore la storia teatrale e culturale di Venezia: da Voi, dalla Vostra partecipazione attiva, dipenderà in misura decisiva il successo del nostro progetto. Sentitevi parte viva del nostro Teatro!

Associatevi dunque e fate conoscere le nostre iniziative a tutti gli amici della musica, dell'arte e della cultura.

Quote associative

Ordinario € 70 Sostenitore € 120
Benemerito € 250 Donatore € 500
Emerito € 1.000

I versamenti vanno effettuati su

Iban: IT77 Y 03069 02117 1000 0000 7406

Intesa Sanpaolo

intestati a

Fondazione Amici della Fenice
Campo San Fantin 1897, San Marco
30124 Venezia
Tel e fax: 041 5227737

Consiglio direttivo

Alteniero Avogardo, Alfredo Bianchini, Carla Bonsembiante, Yaya Coin Masutti, Emilio Melli, Antonio Pagnan, Orsola Spinola, Paolo Trentinaglia de Daverio, Barbara di Valmarana

Presidente Barbara di Valmarana

Tesoriere Nicoletta di Colloredo

Revisori dei conti Carlo Baroncini,

Gianguido Ca' Zorzi

Contabilità Maria Donata Grimani

Segreteria organizzativa Maria Donata Grimani,
Alessandra Toffanin

I soci hanno diritto a:

- Inviti a conferenze di presentazione delle opere in cartellone
- Inviti a iniziative e manifestazioni musicali
- Inviti al Premio Venezia, concorso pianistico
- Sconti al Fenice-bookshop
- Visite guidate al Teatro La Fenice
- Prelazione nell'acquisto di abbonamenti e biglietti fino a esaurimento dei posti disponibili
- Invito alle prove aperte per i concerti e le opere

Le principali iniziative della Fondazione

- Restauro del sipario storico del Teatro La Fenice: olio su tela di 140 mq dipinto da Ermolao Paoletti nel 1878, restauro eseguito grazie al contributo di Save Venice Inc.
- Commissione di un'opera musicale a Marco Di Bari nell'occasione dei duecento anni del Teatro La Fenice
- Premio Venezia, concorso pianistico
- Incontri con l'opera

INIZIATIVE PER IL TEATRO DOPO L'INCENDIO EFFETTUATE GRAZIE AL CONTO «RICOSTRUZIONE»

Restauri

- Modellino riprogettato e costruito del Teatro La Fenice dell'architetto Gianmario Selva, scala 1:20
- Consolidamento di una stanza delle Sale Apollinee
- Restauro del sipario del Teatro Malibran con un contributo di Yoko Nagae Caschiana

Donazioni

Sipario del Gran Teatro La Fenice offerto da Laura Biagetti a ricordo del marito Gianni Cigna

Acquisti

- Due pianoforti a gamma completa da concerto Steinway
- Due pianoforti da concerto Petzold
- Due pianoforti verticali Steinway
- Un clavicembalo
- Un contrabbasso a 7 corde
- Un Gliderapiel
- Tute wagneriane
- Sintonia multimediale per Ufficio Documentazione

PUBBLICAZIONI

Il Teatro La Fenice. I progetti, l'architettura, le decorazioni, di Maria Branstetter e Giuseppe Pavanetto, con un saggio di Cesare De Michelis, Venezia, Albrici, 1987¹, 1996² (dopo l'incendio);
Il Teatro La Fenice. Cronologia degli spettacoli, 1792-1991, 2 voll., di Michele Ghiselli e Franco Rinaldi, Venezia, Albrici, 1989-1992 (pubblicato con il contributo di Yoko Nagae Caschiana);
Gran Teatro La Fenice, a cura di Tiziana Piganti, con note storiche di Paolo Grasso, Elisabetta Martinelli Pedrocchi, Filippo Pedrocchi, Venezia, Marsilio, 1981¹, 1984², 1994³;
L'incendio e la sacra. Bozzetti e figurini dall'archivio del Teatro La Fenice, 1792-1992, a cura di Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 1992;
Giuseppe Bonatto scenografo alla Fenice, 1809-1823, a cura di Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 1993;
Francesco Squitieri scenografo alla Fenice, 1820-1839, a cura di Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 1996;
Giuseppe e Pietro Bertola scenografi alla Fenice, 1840-1902, a cura di Maria Ida Biggi e Maria Teresa Monaco, Venezia, Marsilio, 1998;
Il avanzo per la Fenice 1789-1790, di Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 1997;
I progetti per la ricostruzione del Teatro La Fenice, 1997, Venezia, Marsilio, 2000;
Teatro Malibran, a cura di Maria Ida Biggi e Giorgio Manghi, con saggi di Giovanni Miceli e Cesare De Michelis, Venezia, Marsilio, 2001;
La Fenice 1792-1996. Il teatro, la musica, il pubblico, l'impresa, di Anna Laura Bellus e Michele Ghiselli, Venezia, Marsilio, 2003;
Il ruolo della fenice in Oriente e in Occidente, a cura di Francesco Zambon e Alessandro Grasso, Venezia, Marsilio, 2004;
Pier Luigi Pizzi alla Fenice, a cura di Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 2007;
A Pier Luigi Pizzi. 80, a cura di Maria Ida Biggi, Venezia, Amici della Fenice, 2010.

SOCI FONDATORI



REGIONE DEL VENETO



SOCI SOSTENITORI E PARTNER



FONDAZIONE DI
VENEZIA

INTESA  SANPAOLO



FONDAZIONE
ENZO HRUBY



CAMERA DI COMMERCIO
VENEZIA ROVIGO



MICHELANGELO
FOUNDATION
FOR CREATIVITY
AND CRAFTSMANSHIP



Noventa Di Piave



GENERALI



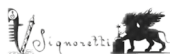
CONFINDUSTRIA
VENEZIA





Fondazione Amici della Fenice

FREUNDESKREIS DES
TEATRO LA FENICE



HAUSBRANDT
TRIESTE 1892

Marsilio



AUTORITÀ DI SISTEMA PORTUALE
DEL MARE ADRIATICO SETTENTRIONALE
PORTI DI VENEZIA E CHIOGGIA



APV INVESTIMENTI



IL TABARRO
DI SANDRO ZARA



CONSIGLIO DI INDIRIZZO

Luigi Brugnaro

presidente

Luigi De Siervo

vicepresidente

Teresa Cremisi

Franco Gallo

Giorgio Grosso

consiglieri

Fortunato Ortombina

sovrintendente e direttore artistico

COLLEGIO DEI REVISORI DEI CONTI

Massimo Chirieleison, *presidente*

Anna Maria Ustino

Gianfranco Perulli

Ester Rossino, *supplente*

SOCIETÀ DI REVISIONE

PricewaterhouseCoopers S.p.A.



FEST

FENICE SERVIZI TEATRALI

Amministratore Unico

Giorgio Amata

Collegio Sindacale

Stefano Burighel, *Presidente*

Annalisa Andreetta

Paolo Trevisanato

Giovanni Diaz, *Supplente*

Federica Salvagno, *Supplente*

Fest Srl - Fenice Servizi Teatrali

*Società soggetta all'attività di direzione e coordinamento
della Fondazione Teatro La Fenice di Venezia*

FEST srl
Fenice Servizi Teatrali

VeneziaMusica e dintorni
fondata da Luciano Pasotto nel 2004
n. 87 - novembre 2019
ISSN 1971-8241

Don Carlo

Edizioni a cura dell'Ufficio stampa della Fondazione Teatro La Fenice di Venezia
Maria Rosaria Corchia, Leonardo Mello, Barbara Montagner

Hanno collaborato a questo numero
Marina Dorigo, Paolo Gallarati, Franco Rossi

Traduzioni
Tina Cawthra, Emanuela Chiappo

Realizzazione grafica
Leonardo Mello

Il Teatro La Fenice è disponibile a regolare eventuali diritti di riproduzione
per immagini e testi di cui non sia stato possibile reperire la fonte.

Supplemento a
La Fenice
Notiziario di informazione musicale e avvenimenti culturali
della Fondazione Teatro La Fenice di Venezia
dir. resp. Barbara Montagner
aut. trib. di Ve 10.4.1997 - iscr. n. 1257, R.G. stampa

finito di stampare nel mese di novembre 2019
da L'Artegrafica S.n.c. - Casale sul Sile (TV)
IVA assolta dall'editore ex art. 74 DPR 633/1972