

TEATRO ALLA SCALA



SIMON BOCCANEGRA

Giuseppe Verdi

Stagione d'Opera 23/24

Calendario

PRIMA RAPPRESENTAZIONE

Giovedì 1 febbraio 2024, ore 20
Abbonamento Prime Opera

REPLICHE FEBBRAIO 2024

Domenica 4, ore 14.30
Turno N

Domenica 11, ore 20
Turno C

Mercoledì 14, ore 20
Turno A

Sabato 17, ore 20
Turno D

Mercoledì 21, ore 20
Turno B

Sabato 24, ore 20
Fuori abbonamento

Sommario

- 6 La genesi dell'opera
Emilio Sala
- 8 Il libretto in sintesi
Pier Maria Paoletti
- 10 La musica
Elisabetta Fava
- 15 Giuseppe Verdi
Raffaele Mellace
- 21 In video
Laura Cosso

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

TEATRO ALLA SCALA



Fondazione di diritto privato

ALBO DEI FONDATORI

FONDATORI DI DIRITTO



Stato Italiano



Regione
Lombardia

Milano



Comune
di Milano

FONDATORI PUBBLICI PERMANENTI



Città
metropolitana
di Milano



CAMERA DI
COMMERCIO
MILANO
MONZA BRIANZA
LODI

FONDATORI PERMANENTI



Fondazione
CARIPLO



eni



FININVEST



GENERALI



enel



FONDAZIONE
BANCA DEL MONTE
DI LOMBARDIA



MAPEI



BANCO BPM



Telefonica



TODS



Allianz



ESSELUNGA



EDISON 1883
140 ANNI

FONDATORI SOSTENITORI



INTESA SANPAOLO



a2a
LIFE COMPANY



EssilorLuxottica



GIORGIO ARMANI



SEA
Milan
Airports

FONDATORI EMERITI



MILANO ALLA SCALA
Ente Filantropico



ASSOLOMBARDA

TEATRO ALLA SCALA



Fondazione di diritto privato

CONSIGLIO DI AMMINISTRAZIONE

PRESIDENTE

Giuseppe Sala
Sindaco di Milano

CONSIGLIERI

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

COLLEGIO DEI REVISORI DEI CONTI

PRESIDENTE

Tammaro Maiello

MEMBRI EFFETTIVI

Pasqualino Castaldi
Fabio Giuliani

SOVRINTENDENTE E DIRETTORE ARTISTICO

Dominique Meyer

DIRETTORE MUSICALE

Riccardo Chailly

DIRETTORE DEL CORPO DI BALLO

Manuel Legris

DIRETTORE DEL CORO

Alberto Malazzi

La genesi dell'opera

È stato il romanticismo a rompere definitivamente i ponti con la drammaturgia prescrittiva delle "unità aristoteliche". L'azione scenica incominciò così a svolgersi in ben più di ventiquattro ore. Bruschi salti spazio-temporali incominciarono a separare gli atti dei drammi moderni. Victor Hugo incominciò a intitolare ogni atto come se fosse un dramma nel dramma. *Il re, Il bandito, Il vecchio, La tomba, Le nozze*: questi i titoli dei cinque atti di *Ernani* (1830), da cui Verdi avrebbe tratto nel 1844 l'omonimo melodramma in quattro parti (così intitolate: *Il bandito, L'ospite, La clemenza, Le maschere*). A dire il vero, prima del dramma romantico, era stato il mélo popolare a lanciare questo tipo di drammaturgia. Un successo fondamentale in questo ambito fu quello di *Trente ans, ou La vie d'un joueur* di Victor Ducange (1827) in cui, di *ournée in journée* (così vennero ribattezzati gli atti), si vedeva invecchiare il personaggio principale del dramma. Anche l'opera italiana seguì la nuova strada e si diffuse la prassi di trasformare il primo atto in un prologo per certi versi staccato dal resto della rappresentazione. Così, ad esempio, avviene in *Lucrezia Borgia* di Donizetti (non a caso tratta da Hugo) che, già nel 1833, divide la vicenda in un prologo (a Venezia) e due atti (a Ferrara). Tale retroterra è fondamentale per capire il *Simon Boccanegra* di Giuseppe Verdi, ma certo quest'opera spinge il procedimento fino alle estreme conseguenze.

Tra gli avvenimenti rappresentati nel prologo e quelli che si svolgono nei successivi tre atti intercorrono infatti ben venticinque anni. Sarebbe un po' come se nel *Trovatore* (opera

tratta da García Gutiérrez come il *Simone*) vedessimo in scena la vicenda raccapricciante raccontataci prima da Ferrando e poi da Azucena a mo' di antefatto: il prologo è una sorta di antefatto rappresentato. Si è spesso fatto notare che i venticinque anni che separano il prologo e il primo atto di *Simon Boccanegra* sono più o meno quelli che passano dalla prima veneziana (1857) alla rielaborazione scaligera realizzata con la consulenza di Boito (1881). Forse questa coincidenza ci aiuta a capire che il vero nocciolo tematico del capolavoro verdiano è il tempo che passa, un tempo storico che incombe sul presente e lo condiziona pesantemente: così come nella nostra vita, anche in *Simone* il presente porta vistosamente i segni, le stimmate del passato. Ecco perché l'asse drammaturgico di quest'opera è costituito dal rapporto tra Simone e Fiesco. Ecco perché Verdi (che nel 1857 ha supergiù l'età di Simone e nel 1881 quella di Fiesco) si lascia convincere a rifare il *Simone* un quarto di secolo più tardi.

Come sottolinea Julian Budden, l'opera incomincia «con un procedimento inaudito al di fuori del teatro di prosa: due persone entrano conversando come fossero Jago e Roderigo nell'*Otello* di Shakespeare». Lo stesso avverrà, ad esempio, in *Aida*. Questo ci dice fin da subito quanta importanza abbia per Verdi la drammaturgia del teatro di prosa. Il cuore del prologo è naturalmente il duetto tra Fiesco e Simone; in un certo senso, tutta l'opera si svolge in attesa che i due nemici si ritrovino venticinque anni dopo. Solo alla fine, sulla soglia della morte (di Simone), l'odio di Fiesco final-

Emilio Sala (1959) è professore associato di Drammaturgia e Storiografia musicali presso l'Università degli Studi di Milano, membro del comitato scientifico della Fondazione Pergolesi Spontini e di quello dell'Edizione nazionale Giacomo Puccini, e direttore dei progetti di ricerca della Fondazione Rossini di Pesaro. Si occupa dei rapporti tra la musica e le varie forme di spettacolo, con particolare attenzione all'Ottocento romantico-popolare. È autore di numerose pubblicazioni. Il suo libro *Il valzer delle camelie. Echi di Parigi nella Traviata* è uscito anche in traduzione inglese. Dal 2012 al 2015 è stato direttore scientifico dell'Istituto Nazionale di Studi Verdiani.

mente si placherà. Il salto temporale e narrativo tra il prologo e il resto dell'opera è peraltro ulteriormente enfatizzato dall'impianto tonale: c'è infatti uno scarto netto di tonalità (fa – sol maggiore) tra il prologo e l'inizio del primo atto, mentre il resto dell'opera si svolge nel segno di una evidente continuità tonale, una continuità che viene realizzata dal compositore anche a livello motivico nel corso della ri-creazione del 1881. La prospettiva temporale dell'opera (il difficile ma possibile superamento dei traumi ereditati dal passato) spinge i motivi di reminiscenza a evolversi e trasformarsi come veri e propri *Leitmotive*. Si veda, ad esempio, il motivo della maledizione, che diventa il motivo del veleno all'inizio del secondo atto. Paolo incomincia la scena ricordando con orrore la propria automaledizione – tra l'altro ribadendo la continuità (non solo tonale), di cui si diceva, tra il primo e il secondo atto – e la finisce versando il veleno nella tazza. Da questo momento il motivo della maledizione diventa appunto il motivo del veleno. Il finale dell'opera, in *anticlimax*, con quel suo misto di desolazione e consolazione, con quel suo spegnersi dei lumi a poco a poco, è troppo straordinario per non ricevere almeno un rapido commento. Nonostante l'odio di Fiesco, nonostante la malvagità di Paolo, la riconciliazione che sembrava impossibile ha avuto luogo. L'appello del doge – “E vo gridando: pace! / E vo gridando: amor!” – che nel primo atto sembrava caduto nel vuoto, pare diventare una possibilità concreta alla fine dell'opera (anche se sappiamo che poi quella possibilità concreta è stata irrisa dalla Storia). E Simone può finalmente morire,

raggiungere il suo mare, “l'aura beata del libero cielo”, da cui veniamo tutti e nel cui grembo ritorneremo a riposare: “Il mare... il mare...”.

Il Libretto in sintesi

Pier Maria Paoletti

Prologo

Genova, la metà del secolo XIV.

Una piazza: a destra il palazzo dei Fieschi, con grande balcone e un'immagine della Madonna davanti alla quale arde una lanterna. È notte.

L'elezione del nuovo doge divide in una sorda lotta aristocrazia e popolo. Un ambizioso di parte popolare, l'orefice Paolo Albiani, si è fatto promotore della candidatura di Simon Boccanegra, corsaro al servizio della Repubblica genovese, suo amico, dal quale si ripromette di ottenere adeguate ricompense. Simone, uomo schivo di onori, è però riluttante: l'unica cosa che da tempo gli sta a cuore è la sorte della donna amata, Maria, che il padre Jacopo Fiesco, di arrogante famiglia patrizia, gli ha impedito di sposare e tiene segregata nel palazzo a espiazione della sua colpa. Paolo è al corrente del segreto tormentoso di Simone e, per sollecitarlo ad accettare la candidatura, gli fa intendere che, una volta eletto doge, il Fiesco non potrà più negargli le nozze riparatrici. Nella piazza deserta, intanto, Fiesco esce mesto dal palazzo, invocando con angoscia il nome della figlia, appena spirata. Simone, che non sa della morte di Maria, incontra il superbo patrizio, lo supplica di perdonargli la relazione clandestina e di accettare la sua devozione filiale. "Mai", risponde Fiesco: soltanto se Simone gli consegnasse la bambina avuta da Maria, potrebbe forse dimenticare l'oltraggio fatto all'onore della famiglia. È una condizione pur troppo impossibile da adempiere, risponde Simone, perché la piccola, affidata a una nutrice in una spiaggia

lontana fra gente ostile, un giorno è misteriosamente scomparsa e ogni sua disperata ricerca è rimasta infruttuosa. "Allora", replica Fiesco, "fra noi non potrà mai esserci pace." E si allontana con sprezzante alterigia. Simon Boccanegra, esasperato, penetra nel palazzo per rivedere a ogni costo Maria: la trova morta e ne esce atterrito come da un atroce sogno, mentre la folla che irrompe nella piazza lo acclama nuovo doge di Genova.

Atto primo

Giardino dei Grimaldi, presso Genova.

Venticinque anni dopo.

Amelia Grimaldi (che ignora di essere la figlia di Maria e di Simone) vive in uno stato di continua ansia da quando è a conoscenza che il suo fidanzato, Gabriele Adorno, partecipa al complotto dei patrizi per abbattere il doge, Simon Boccanegra. Cerca di dissuadere Gabriele dall'impresa pericolosa e, poiché ha saputo che il doge vorrebbe chiederla in moglie per il suo favorito, Paolo Albiani, lo esorta a sollecitare al vecchio Andrea, suo tutore, il consenso al loro matrimonio. Il vecchio Andrea – che in realtà è Jacopo Fiesco, dato per scomparso – accorda il consenso, ma rivela a Gabriele che l'amata Amelia non è una nobile Grimaldi: è un'orfana di umili origini che, raccolta in un convento il giorno stesso della morte della vera Amelia, ereditò la sua cella e fu poi mandata a Genova come figlia dei Grimaldi, allo scopo di sottrarre le ricchezze della famiglia patrizia fuoriuscita alla confisca ordinata dal doge. Più tardi Amelia

rivela le sue oscure e umili origini anche a Simon Boccanegra, che è venuto ad annunciarle il generoso perdono dogale ai suoi fratelli in esilio. Ascoltando il racconto della giovane, Simone, con il cuore traboccante di dolcezza e felicità, non tarda a riconoscere in lei la figlia scomparsa, il cui nome è Maria, come quello della madre. Avendo saputo che la ragazza è già fidanzata con Gabriele Adorno, il doge impone al fido Paolo Albiani di rinunciare alle progettate nozze. Furente, Paolo decide con il complice Pietro di rapire Amelia di notte e di portarla nella casa di un tale Lorenzino, usuraio.

—
Sala del Consiglio nel Palazzo degli Abati. Da una parte dodici consiglieri nobili, dall'altra dodici consiglieri popolari.

Il doge, facendo propria l'appassionata invocazione di Francesco Petrarca perché cessino le lotte fratricide, si sforza di scongiurare la guerra contro Venezia, invocata dal Consiglio. Dalla piazza si leva il clamore di un tumulto popolare, fra grida di evviva e di morte al doge. Simone, ergendosi con fiera, ordina che i manifestanti siano ammessi nel palazzo a esporre le loro ragioni. I popolari entrano circondando minacciosamente Gabriele Adorno, e chiedono la morte del giovane patrizio per avere ucciso Lorenzino l'usuraio. Gabriele ammette il delitto e dice di averlo compiuto perché l'usuraio aveva rapito Amelia Grimaldi. Prima di morire, aggiunge, Lorenzino gli aveva confessato di essere stato spinto al rapimento da un "uomo potente". "Chi è costui?", chiede il doge.

Pier Maria Paoletti (1924-1995) è stato giornalista, scrittore, pubblicista, esperto di opera e dell'arte del canto; è noto per il suo libro *Quella sera alla Scala* (1983).

“Tranquillizzati”, risponde Gabriele con tremenda ironia, “Lorenzino è spirato prima di rivelarlo.” È un'accusa esplicita al doge, contro il quale Gabriele subito dopo s'avventa, chiamandolo “audace rapitor di fanciulle”. Amelia (liberatasi con uno stratagemma da Lorenzino prima che questi cadesse ucciso) accorre a interpersi fra il padre e il fidanzato; scagiona Simone, chiede clemenza per Gabriele e, fissando con intenzione Paolo Albiani, dice che il colpevole del rapimento è presente nella sala. Il doge intuisce: chiama Paolo con voce terribile e, ricordandogli con agghiacciante sarcasmo che in lui risiede il diritto popolare e che perciò si desidera il suo aiuto per scoprire il rapitore, lo costringe a maledire pubblicamente il colpevole. “Sia maledetto”, dice atterrito e tremante Paolo. “Sia maledetto”, ripete il popolo.

Atto secondo

Stanza del doge nel Palazzo Ducale.

Paolo Albiani è stato bandito da Genova, ma prima di partire per l'esilio vuole vendicarsi di Simon Boccanegra. Versa un veleno ad azione lenta in una coppa su un tavolo, accanto alla sedia del doge, e, se mai questa insidia fallisse, propone ad Andrea, cioè a Jacopo Fiesco, irriducibile ma non vile nemico di Simone (che fa chiamare dal carcere, dove è prigioniero insieme a Gabriele Adorno perché implicato nella con giura patrizia), di assassinarlo nel sonno. Ne riceve uno sdegnoso rifiuto, mentre trova incline a prestargli fede Gabriele, al quale insinua che Amelia è diventata l'amante del doge:

insinuazione avvalorata dal fatto che subito dopo Gabriele sorprende Amelia nell'appartamento dogale. Amelia cerca, pur fra molte reticenze, di persuadere il fidanzato che i rapporti che la legano al Boccanegra sono ben diversi da quelli che lui sospetta, ma un affettuoso colloquio col doge, al quale poco dopo Gabriele assiste, non veduto, sembra confermarli l'accusa di Paolo. (In effetti, durante questo colloquio, Amelia-Maria ha confessato al padre di amare Gabriele e per lui, che pure è nella lista dei cospiratori, ha ottenuto per la seconda volta la grazia.) Così, Simone, addormentatosi dopo aver bevuto dalla tazza avvelenata, corre nuovamente il rischio di essere ucciso con un pugnale da Gabriele, convinto di compiere una giusta vendetta per due motivi: per la persecuzione del doge contro la famiglia Adorno e per essere Simone suo rivale nell'amore di Amelia. Ancora riesce a salvarlo la figlia, che sopraggiunge in tempo a fermare la mano di Gabriele e ancora il doge perdona generosamente all'attentatore. Gabriele Adorno, scoperta finalmente la vera identità di Amelia-Maria, promette che correrà dai congiurati come messaggero della pace offerta loro da Simon Boccanegra e che, se non riuscirà a dissuaderli dai loro propositi, ritornerà per combattere al suo fianco.

Atto terzo

Interno del Palazzo Ducale: sullo sfondo Genova e il mare.

I congiurati sono stati sconfitti. Un ufficiale, per ordine del doge, restituisce ad Andrea la sua spada. Paolo, mentre

viene condotto al patibolo per essersi unito ai rivoltosi, rivela al vecchio di aver avvelenato Simon Boccanegra e di essere il colpevole del rapimento di Amelia. L'orgoglioso patrizio è indignato: non era questa la vendetta che aveva sognato contro il suo antico e potente avversario. Entra un capitano seguito da Simon Boccanegra, e invita il popolo dal balcone, per volontà del doge, a non offendere col clamore del trionfo i propri estinti. Intanto Simone, inesorabilmente condannato dal veleno, soffre atroci dolori, si sente soffocare, cerca il refrigerio dell'aria marina e invoca commosso il mare, testimone delle sue trascorse imprese gloriose. Uscendo dall'ombra, Andrea gli si presenta terribile ad annunciargli la morte vicina e Simone, sconvolto, riconosce in lui Jacopo Fiesco, che credeva morto. “Ora è il momento di perdonarmi”, gli dice allora, ricordandogli la promessa di pace fattagli un giorno, se mai gli avesse restituito la nipote. È il momento in cui si sciogliono, con le varie azioni, tutti i nodi della tragedia: Jacopo apprende così che Amelia Grimaldi non è altri che Maria Boccanegra, figlia di sua figlia Maria e di Simone; poco dopo Amelia, apprende che il vecchio Andrea è in realtà Jacopo Fiesco, suo nonno. E il dramma si compie: Simon Boccanegra, circondato dai suoi congiunti in lacrime, si spegne fra la commozione della corte dogale e del popolo, dopo aver additato in Gabriele Adorno il suo successore.

La musica

Raffigurare in musica non solo faide politiche poco edificanti, ma addirittura una riunione politica, quel che c'è di più antitetico alla poesia e alla bellezza: questa era la sfida che Verdi aveva raccolto con il *Boccanegra*. Se venticinque anni dopo decise di tornarci sopra, non fu certo per compiacere pubblico e critica, che già non avevano gradito le novità di questa partitura, ma al contrario per meglio lavorare quegli elementi insoliti e farli uscire dal loro bozzolo: e così dal “figlio zoppo” del 1857 prese forma, dopo un profondo rimaneggiamento, la seconda versione, quella del 1881, che finì col soppiantare quasi completamente la prima. Se la partitura originaria peccava di una certa uniformità di tinta, la redazione definitiva riesce a non smentire il carattere bronzeo di certi momenti, incastonandoli però in un arco più vario, che a intermittenza lascia emergere anche il grande tema del mare, creando una vera e propria polarità con gli interni asfissianti dove cova l'astio politico o sociale.

Prologo

La presenza del prologo incoraggia Verdi a eliminare del tutto il già breve preludio del 1857, avviando l'opera come in sordina, col dialogo prosastico e terragno di due politicanti; il timbro cinereo degli archi gravi segnala fin dallo splendido attacco il clima notturno e severo dell'insieme. Questo colore abbraccia l'intero prologo, pur creando una quantità di inserti quasi miniaturistici: la prosopopea di Pietro (“Vendo a tal prezzo il popolar favore”), l'odio di Paolo, che esplose in deviazioni armoniche violente e inattese (una per tutte, quella

che sfocia in “Aborriti patrizi”), l'agitazione di Boccanegra, il rigore implacabile di Fiesco. L'idea del mare viene introdotta dal cattivo di turno, Paolo, che se ne serve come di arma di fascinazione per ricordare al gruppo di marinai e artigiani la storia di Maria Boccanegra, e commuoverli: da qui la prima comparsa del ritmo di barcarola, con una caratteristica accentuazione che dà al racconto il suo tono cadenzato, con una drammaticità arcaica da ballata. Nella solitudine sepolcrale della scena lentamente svuotata da altre presenze ecco comparire Fiesco, per il quale Verdi studia un declamato drammatico di grande intensità, senza l'apertura dell'aria vera e propria, eppure certo non riducibile alla dimensione del recitativo; e fra le pieghe di questo canto così severo e al tempo stesso esacerbato si inserisce, fuori scena, il lamento corale sulla morte di Maria. Ancora una volta la scena si svuota; e Verdi scrive una pagina strumentale in cui sembrano galleggiare echi, passi, pensieri del passato, sfumando in un *pianissimo* con quattro *p*, e dividendo gli archi (ancora protagonisti incontrastati) in un ritmo congelato al basso e in un tremolo mortifero alle viole. Verdi poi non ci presenta Boccanegra da solo, ma gli mette di fronte il suo antagonista, Fiesco, con un accostamento che all'istante li scolpisce entrambi: terribile come una divinità michelangiolesca il basso profondo Fiesco, disperato e vibrante il giovane conquistatore, che non riesce a conquistare l'unica persona da cui vorrebbe essere benvenuto.

Colpo di genio è poi lo strappo con cui la scena si riempie di folla festante, su un motivetto di

meditata volgarità, che toglie a Boccanegra anche la consolazione di starsene solo coi suoi pensieri.

Atto primo

Per la prima volta violini e fiati escono allo scoperto; per la prima volta ascoltiamo una voce femminile, l'unica dell'opera; e per la prima volta siamo di fronte a un'aria nel senso usuale del termine. Eppure Verdi inventa una pagina atmosferica, non comune nel melodramma, di solito polarizzato sulla psicologia e poco sensibile alla dimensione paesaggistica, che qui è oltretutto particolarissima, perché evoca il mare all'alba: mobilità acquatica e luce ancora incerta, tradotte in musica dal tremolare delle linee, in una ricerca ben più timbrica che melodica (da notare l'uso degli archi divisi). Il *cantabile* di Amelia (subito in *medias res*, senza preambolo di recitativo) mantiene il ritmo di barcarola che è uno dei fattori d'unità dell'intera opera; e in tutto questo monologo in musica non c'è traccia di virtuosismo vocale, ma solo un canto filato, interiore, di apparente semplicità. L'ingresso in scena di Gabriele Adorno, che arriva da lontano cantando ed è accompagnato da un'arpa, ricorda quello di Manrico; e subito, nelle impennate trepidanti di Maria, c'è lo stesso batticuore di Leonora, e di Amelia in *Un ballo in maschera*. Al solito, due amanti riconducono anche la forma nel solco usato, e così Verdi non rinuncia al binomio cavatina-cabaletta, regalando la sorpresa di una modulazione insolita, da mi bemolle a mi maggiore, proprio quando la cavatina sta chiudendo, e riducendo la cabaletta all'indispensabile, poiché nel *Boccanegra*

l'ideale della concisione è realizzato con particolare rigore. Sulla soglia, Gabriele si scontra con Fiesco: nuovo duetto, dominato dalla sensibilità introversa e sofferta di Fiesco; il suo arioso declamatorio si apre nell'ultimo tratto a una vera benedizione ("Vieni a me", *sostenuto religioso*), con accordi pacati e antichizzanti (pedale di corno al basso e archi con sordina). Eccoci al colloquio cruciale in cui Maria scopre di essere figlia di Simone: un racconto è ovviamente indispensabile all'agnizione, e questo racconto ci riporta di nuovo al tono marino di barcarola, in un'aria fra le più celebri dell'opera; per la storia dell'orfanello Verdi si astiene di nuovo da qualunque esteriorità vocale, sottolineando l'inflessione dolente della pagina con un *marcato* dell'oboe. Chiuso il sipario su questo primo quadro, la scena si sposta nella sala del maggior Consiglio, nel bel mezzo di una riunione in cui si dà lettura persino di un dispaccio di Francesco Petrarca ("il cantor della bionda Avignonese"). Ma ecco l'imprevisto, sotto forma di una sommossa popolare, che irrompe nella sala fra brontolii di timpani e squilli coruscanti di trombe: comincia così un ampio affresco corale, che dopo tutto il camerismo che ha dominato finora ci riporta a una grandiosità da *grand opéra*, a cui d'altra parte Verdi era arrivato fin dal *Nabucco*. Culmine della scena è l'arringa di Simone "plebe, patrizi, popolo", declamato drammatico pieno di intrusioni cantabili appena abbozzate e percorso da interventi orchestrali come scariche elettriche: e via via, come ipnotizzato, il popolo risponde, e sopra a tutti svetta la voce di Maria, come un arabesco, di nuovo tutta interiorizzata. L'atto si chiude

con una scena di maledizione tra le più efficaci di Verdi, aggiunta per la versione del 1881. Dopo le invettive apocalittiche dei tromboni, ecco il declamato di Boccanegra rompere il silenzio che subentra; e gli è sola compagnia il clarinetto basso, strumento aggiunto nell'organico ritoccato del 1881, e che si udrà più volte nei due atti successivi, come una voce d'oltretomba. La versione definitiva dell'atto si chiude con la maledizione, che rimbomba in orchestra sotto forma di tritoni e che poi viene sibilata dalle voci in un sussurro.

Atto secondo

Torniamo a una dimensione cameristica, cupa e interiettiva, per le scene in cui il cattivo del *plot*, Paolo Albiani, tesse le sue trame, istigando Adorno ad assassinare Simone e per maggior sicurezza facendo scivolare un veleno nel bicchiere del doge. Adorno non ha ancora avuto una scena da solo, e Verdi gliela concede ora, ma con un unico volo lirico ("priva di sue virtù / ch'io non la vegga più"); ben altra caratura espressiva ha Maria, che domina la scena in tutto il duetto successivo, con il solito canto terso, ma anche flessibile, con zone di ombrosità contraltile e luminose emersioni all'acuto. Basevi aveva rimproverato a Verdi di incamminarsi, con il *Boccanegra* versione 1857, verso strade wagneriane, intendendo con questo la rinuncia a forme definite e riconoscibili, e a una netta supremazia della voce sull'orchestra. Verdi trae da sé queste scelte, beninteso; ma è indubbio che la brevità delle arie, la quasi totale rimozione delle cabalette, l'uso di forme aperte diano a *Boccanegra* un profilo

inconsueto. La scena successiva, col protagonista finalmente solo, che declama quasi parlando e poi si assopisce, anziché eseguire l'aria che tutti si aspettano da lui, conferma questo tono nuovo e sperimentale, in cui è protagonista l'orchestra (sempre trattata in modo cameristico), che riprende fra l'altro il tema di "Figlia! a tal nome io palpito". Adorno non demorde, e tenta di pugnalar il dormiente, ma viene bloccato dalla vigile Maria; nel tramestio Simone si risveglia, ed ecco un nuovo terzetto di agnizione: la voce di Maria si drammatizza e si scurisce, Simone ha la regalità dei grandi personaggi, Adorno trova i suoi accenti più spontanei e proprio qui, nel concertato, ha la sua pagina più intensa ("Doge, il velame squarciasi"). L'atto si chiude con *suspense*, dopo che l'avvicinarsi di un vocio da lontano annuncia l'ennesima congiura e Adorno decide di combattere a fianco di Simone.

Atto terzo

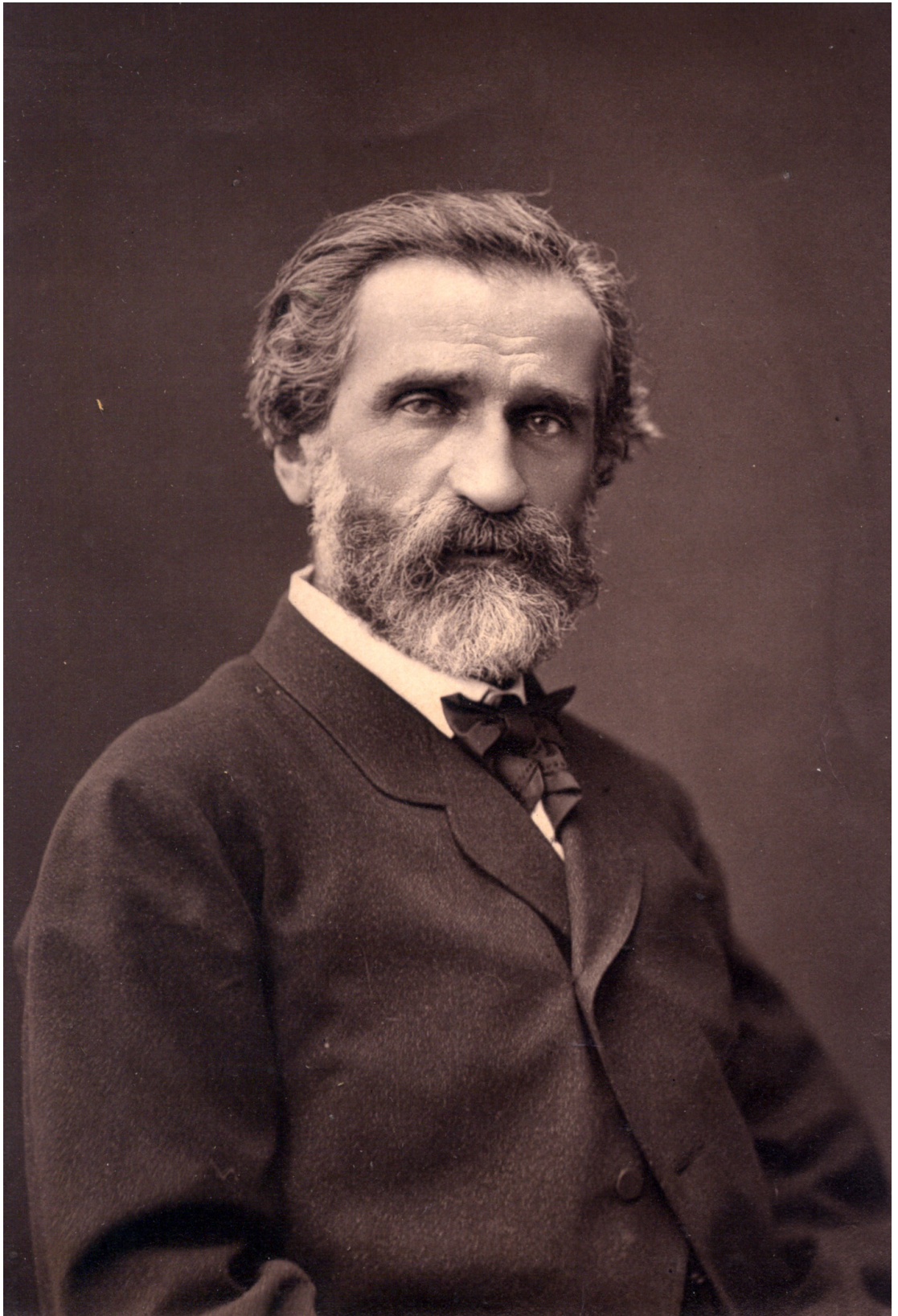
La battaglia si è conclusa a favore di Simone, che perdona ai congiurati e dona loro la libertà: anche questo esordio a sipario chiuso, terreo e pensoso, insolita sosta dell'opera a riflettere su se stessa, risale alla versione 1881, e va a sostituire una più convenzionale scena di battaglia. Tra i congiurati è anche Fiesco, che ha un breve colloquio con Paolo Albiani: sorpreso fra i nemici, Albiani è condannato a morte e confessa senza più remore le sue malefatte, ossia l'avvelenamento del doge e il rapimento di Maria. La scena è rapida, articolata e incisiva: stupendo il fraseggiare di Albiani, persino sproporzionato alla meschinità del personaggio; fuori scena

Elisabetta Fava insegna Storia della musica all'Università di Torino. È studiosa di Lied e di teatro musicale tedesco, su cui ha pubblicato tra l'altro le monografie *Ondine, vampiri e cavalieri. L'opera romantica tedesca e Voci di un mondo perduto. Mahler e Il corno magico del fanciullo*. Nel 2018 ha curato per Olschki la traduzione italiana del pamphlet di Anton Justus Thibaut *Über Reinheit der Tonkunst* (1824/1826). Di recente si è dedicata ad approfondire l'espressione del fantastico in ambito musicale (*Oltre la parola. Il fantastico nel Lied*, Roma 2020; *Geisterspuk und Elftanz. Musikalische Fantastik im Deutschland des frühen 19. Jahrhunderts*, Würzburg 2021).

si sente il canto nuziale per Maria e Gabriele; Fiesco è più che mai una maschera tragica, con toni da Commendatore mozartiano. Il silenzio viene rotto da un richiamo solenne (quattro corni), che porta l'attenzione su un messaggero, altra miniatura che compone il mosaico di quest'ultimo atto, così ricco, ma anche interiormente fuso e coerente.

Nell'oscurità notturna (come molte opere di Verdi, anche questa privilegia la notte) si avvanza, sofferente, Boccanegra: viene a cercare "la marina brezza", ed ecco prender forma un'altra pagina atmosferica, palpitante di suggestioni timbriche, dominata dal ritmo prediletto di barcarola, che adesso acquista un tono lugubre da *berceuse* funebre. Fine e inizio si rispecchiano simmetricamente; come nel prologo, così ora Fiesco e Simone si trovano uno di fronte all'altro: Fiesco comincia a parlare nell'ombra, senza farsi riconoscere, finché Boccanegra ne identifica la voce, che da vent'anni non ha più risentito. Il nuovo ed estremo incontro porta con sé straordinarie risorse drammatiche: è un arioso continuo, flessibile alle pieghe del discorso, sensibilissimo ai sottintesi psicologici e continuamente intrecciato al tessuto orchestrale. Inflessibile nel primo intervento come uno spirito vendicatore ("Delle faci festanti al barlume"), Fiesco si spezza di colpo nell'aprendere l'identità di Maria e intona un vero e proprio lamento, un pianto interiore che si raggruma nelle poche battute di "piango, perché mi parla", apertura lirica quanto mai fuori dagli schemi del melodramma: troppo intensa per un recitativo, troppo breve per un'aria, ma perfetta per illuminare con moderna scienza

drammaturgica l'emozione del momento. E questa sapienza nel partire dal dramma e farlo vibrare nella musica, anziché costringerlo entro forme prestabilite, illumina le ultime pagine dell'opera, con la benedizione di Simone ai due sposi, le uscite trepidanti di Maria, i commenti ferali di Fiesco, il lontano mormorio del popolo in lutto e una strumentazione plumbea, con l'intervento di un campanone grave, che non è azzardato accostare a Musorgskij.



Giuseppe Verdi

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

Carlo Antonio. Quell'anno stesso escono a Milano le *Sei romanze*, prima opera a stampa verdiana. Licenziatosi da Busseto, il 6 febbraio 1839 parte con la famiglia per Milano. Il 22 ottobre muore Icilio. Il 17 novembre l'*Oberto, conte di S. Bonifacio* inaugura al Teatro alla Scala la carriera operistica di Verdi, cui l'impresario Merelli offre subito un contratto per altre tre opere. Inizia a collaborare con l'editore Ricordi e conosce il soprano Giuseppina Strepponi. Il 18 giugno 1840 muore di meningite Margherita. Il 5 settembre cade dopo un'unica recita *Un giorno di regno, ossia Il finto Stanislao*.

Spinto da Merelli a riprendere la carriera operistica dopo una crisi profonda, il 9 marzo 1842 mette in scena alla Scala *Nabucodonosor* (dal 1844 abbreviato in *Nabucco*), che nella stagione autunnale regge per 57 recite. Frequenta il salotto di Clara Maffei. L'11 febbraio 1843 debuttano con successo alla Scala *I Lombardi alla prima crociata*. Dirige a Vienna la sua prima opera fuori d'Italia, il *Nabucco*, che entro il 1844 sarà in cartellone in quasi 60 teatri. Il 9 marzo 1844 debutta con una prima novità alla Fenice, l'*Ernani*, avvio della collaborazione con il librettista Francesco Maria Piave. Il 3 novembre presenta al Teatro Argentina la prima commissione romana: *I due Foscari*. Il 15 febbraio 1845 va in scena alla Scala la *Giovanna d'Arco*, il 12 agosto al S. Carlo di Napoli l'*Alzira*. Nel biennio 1845-46 la salute precaria renderà problematico ottemperare ai ritmi serrati di lavoro ("anni di galera"). Acquista dei terreni alle Roncole, poi Palazzo Dordoni-Cavalli a Busseto. Esce una seconda raccolta di *Sei romanze*. Il 17 marzo 1846 è alla Fenice con l'*Attila*, il cui problematico

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

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

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

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

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

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

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

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

Giuseppe Verdi

Le opere

Oberto, conte di S. Bonifacio

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

Un giorno di regno (Il finto Stanislao)

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

Nabucodonosor (Nabucco)

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

I Lombardi alla prima crociata

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

Ernani

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

I due Foscari

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

Giovanna d'Arco

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

Alzira

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

Attila

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

Macbeth (prima versione)

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

I masnadieri

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

Jérusalem (rifacimento dei *Lombardi alla prima crociata*)

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

Il corsaro

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

La battaglia di Legnano

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

Luisa Miller

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

Stiffelio

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

Gerusalemme

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

Rigoletto

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

Il trovatore

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

La traviata (prima versione)

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

La traviata (seconda versione)

Venezia, Teatro San Benedetto,
6 maggio 1854

Les vêpres siciliennes

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

Giovanna de Guzman (I Vespri siciliani)

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

Le trouvère

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

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

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

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

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

Un ballo in maschera

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

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

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

***Macbeth* (seconda versione)**

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

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

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

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

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

Aida

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

Don Carlo

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

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

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

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

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

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

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

Otello

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

Falstaff

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



FOTOGRAFIA DI Erio Piccagliani

In video

Non c'è capolavoro verdiano che più di *Simon Boccanegra* debba la propria consacrazione a uno spettacolo: uno spettacolo leggendario, nato nel 1971, alla Scala, dalla coppia Abbado-Strehler, videoregistrato nel 1978 e approfondito grazie alle numerose repliche affidate in sostanza agli stessi interpreti. Basti pensare a cosa è il Simone di Piero Cappuccilli, per fraseggio, vocalità e autorevolezza verdiana; ma lo stesso vale per Nicolai Ghiurov, Fiesco «inesorabile e profetico» come lo voleva Verdi e per l'Amelia praticamente perfetta di Mirella Freni, cui qui si aggiunge un Veriano Luchetti (Gabriele) in grande spolvero. Direzione e regia creano un modello interpretativo inaggrabile, proprio perché nasce dall'aver compreso sino in fondo la natura del *Simon Boccanegra*, forse «il più complesso dramma politico di Verdi» (Strehler), animato da un'alta, umanissima retorica che il rigore di Abbado salva da ogni enfasi, da lacerazioni e tenerezze dove il canto va fatto respirare; una vicenda di cupo pessimismo ma anche di squarci luminosi, di pura catarsi, come quelli che ha saputo inventare Strehler.¹ Su un'analoga linea interpretativa si muove la collaborazione, più tarda, tra Abbado e Peter Stein. Lo spettacolo, nato a Salisburgo, viene immortalato al Maggio fiorentino con un cast dove emergono il Simone di Carlo Guelfi e il Gabriele di Vincenzo La Scola,² per poi essere ripreso a Vienna, sempre nel 2002 ma sotto la bacchetta di Daniele Gatti. Interessante il confronto tra questi due video: per quanto diversissima, la direzione di Gatti eredita da Abbado l'attenzione a tutte le componenti dell'opera e la capacità di convogliarle in un potente arco drammatico; al

tempo stesso, le sonorità dense, sontuose che Gatti cava dall'orchestra finiscono col giovare al minimalismo un po' freddo, geometrico, dello spettacolo di Stein, cui soccorre anche una recitazione di altissima temperatura emotiva. Da brividi la scolpitura di ogni fonema con cui, durante la scena del Consiglio, Thomas Hampson traduce il declamato verdiano e tra i massimi esempi di teatro musicale è il confronto tra il suo Simone e il Fiesco di Ferruccio Furlanetto.³ Qualche anno dopo, la videografia del *Simon Boccanegra* subisce una improvvisa, singolare impennata. Da una parte, abbiamo ben tre DVD basati su un unico spettacolo, firmato da Giorgio Gallione, che infine approda a Parma per accogliere il Simone di Leo Nucci: un Nucci intenso e concentratissimo, capace da solo di rendere prezioso questo video, non ci fossero il grandissimo Fiesco di Roberto Scandiuzzi e il debutto di un magnifico Francesco Meli come Gabriele.⁴ Dall'altra, tutti del 2010, ecco altri tre DVD destinati alla scalata con cui Plácido Domingo, passato alla corda baritonale ma sempre in lizza per il primato di star operistica, conquista il ruolo di Simone: al Metropolitan, che per lui rispolvera il vecchio allestimento di Giancarlo del Monaco, sempre diretto da James Levine, a Covent Garden, che riprende l'altrettanto vecchio spettacolo di Elijah Moshinsky rivolgendosi alla sensibilissima direzione di Antonio Pappano, e alla Scala, che appronta un nuovo allestimento, firmato da Federico Tiezzi e affidato niente meno che alla bacchetta di Daniel Barenboim, per accogliere quello che è forse il migliore dei tre Simone affrontati da Domingo.⁵

Simon Boccanegra di Giuseppe Verdi, titolo inaugurale della Stagione scaligera 1971-1972.

Gianni Raimondi (Gabriele Adorno) e Mirella Freni (Amelia) nel primo atto.

Largo agli interpreti, dunque. Ma largo anche ai direttori, se pensiamo a come, sempre in quegli anni, Riccardo Muti si accosti per la prima volta al *Simon Boccanegra*: facendolo naturalmente da par suo all'Opera di Roma e con un cast di prim'ordine, ma anche lavorando nel dettaglio di ripiegamenti, sfumature, morbidezze, fino a estrarre una "tinta" quasi rasserenata, o almeno crepuscolare, dalla cupezza del dramma.⁶

Chi invece punta a entrare in sintonia con la più dolente, complessa umanità di quest'opera è Myung-Whun Chung. Alla Fenice di Venezia, sullo sfondo di proiezioni che eleggono il mare a presenza sottaciuta ma costante (regia di Andrea De Rosa), è la direzione di Chung a individuare le più diverse atmosfere, convogliando cupezze e liquefazioni timbriche, turbolenze e densità d'impasto entro una impressionante continuità drammatica. Se ne avvantaggia l'intero cast, entro il quale stupisce la maturità dell'allora giovanissimo Simone Piazzola (Simone), mentre, accanto al Fiesco di Giacomo Prestia, Francesco Meli e Maria Agresta si confermano un Gabriele di eccellente slancio passionale e una Amelia di morbida, luminosa espressività.⁷

Tra le iniziative più recenti, si segnala quella del Festival Verdi di Parma che propone il *Simon Boccanegra* nella versione primitiva del 1857. Occasione ghiottissima, dunque, peraltro ben diretta da Riccardo Frizza e cantata da un cast di prim'ordine, a partire dal Simone introverso, macerato di Vladimir Stoyanov e dalla purissima vocalità di Roberta Mantegna (Amelia). Valentina Carrasco sceglie

d'ambientare l'opera in una moderna macelleria industriale, con tanto di carcasse di buoi a restituire la ferocia del potere: una regia con qualche scompenso, specie nel quadro finale, ma che ha il merito di prendere di petto i conflitti sociali dell'opera.⁸

Già, perché, al contrario, nelle ultimissime messe in scena, si coglie una certa difficoltà ad affrontare il *Simon Boccanegra* quale dramma politico. Non mi riferisco solo all'edizione di Zurigo che, dovendo fare a meno della presenza del coro (causa Covid) ne esce inevitabilmente azzoppata;⁹ penso soprattutto alla rappresentazione parigina del 2018, la partitura indagata in tutte le sue pieghe da Fabio Luisi, un cast notevole, un regista, Calixto Bieito, di solito propenso a letture radicali. In questo caso, invece, Bieito preferisce concentrarsi sul complesso di rimembranze-nostalgie-rimorsi materializzando la psiche del protagonista attraverso un'immensa struttura architettonica, una tolda di nave che accoglie personaggi, video, primi piani, figure del passato (Maria), e davanti alla quale un Simone abbozzolato nei propri ricordi s'appropria dell'intero spazio interpretativo grazie alla prova maiuscola, alla vera e propria lezione di stile di Ludovic Tézier.¹⁰

Oppure, penso alla rappresentazione a Salisburgo del 2019, dove non basta il coro che fa "campagna elettorale" a suon di twitter e smartphone per dare un'impronta politica, quando poi la scena del Consiglio, pur tecnicamente ben gestita, non riesce a catturare. È così difficile condividere, oggi, quella dialettica tra aspirazioni e disincanto da cui nasceva il pessimismo verdiano? Siamo ormai

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

irrimediabilmente lontani? Si direbbe di sì, a giudicare dalla recitazione straniata che Bieito imposta a Parigi o, per contro, alla concitazione di maniera che Andreas Kriegenburg chiede agli interpreti di Salisburgo. Peccato. Anche se poi, per carità, a tutto si rimedia: specie se di fronte hai i Wiener Philharmoniker diretti da Valery Gergiev (anche la sua, però, una lettura solo du côté introspettivo), la graditissima sorpresa del Gabriele di Charles Castronovo, l'ottima Marina Rebeka (Amelia), René Pape (Fiesco) e, soprattutto, uno dei più grandi baritoni verdiani dei nostri giorni qual è Luca Salsi.¹¹

1. La registrazione migliore è quella Rai del 1978 (reperibile in rete). Il DVD si basa su una ripresa in Francia (DREAMLIFE – 1978).
2. ARTHAUS – 2002: Julijan Konstantinov (Fiesco), Karita Mattila (Amelia), Lucio Gallo (Paolo).
3. ARTHAUS – 2002: Cristina Gallardo-Domàs (Amelia), Miroslav Dvorský (Gabriele).
4. C-MAJOR – 2010: Tamar Iveri (Amelia), Simone Piazzola (Paolo), direttore Daniele Callegari, regia Giorgio Gallione.
5. Rispettivamente: SONY – 2010 (Metropolitan, Levine/Del Monaco), EMI – 2010 (Coven Garden, Pappano/Moshinsky) e ARTHAUS – 2010 (La Scala, Barenboim/Tiezzi): Ferruccio Furlanetto (Fiesco), Anja Harteros (Amelia) Fabio Sartori (Gabriele), Massimo Cavalletti (Paolo).
6. Reperibile in rete (2012): George Petean (Simone), Dmitri Beloselkij (Fiesco), Maria Agresta (Amelia), Francesco Meli (Gabriele), regia Adrian Noble.
7. Reperibile in rete (2014).
8. Reperibile in rete (2022): Riccardo Zanellato (Fiesco) e Piero Pretti (Gabriele).
9. ACCENTUS – 2021: Christian Gerhaher (Simone), Christof Fischesser (Fiesco), Jennifer Rowley (Amelia), Otar Jarjikia (Gabriele), direttore Fabio Luisi, regia Andreas Homoki.
10. Reperibile in rete (2018): Mika Kares (Fiesco), Maria Agresta (Amelia), Francesco Demuro (Gabriele), Nicola Alaimo (Paolo).
11. UNITEL – 2020.

Edizioni del Teatro alla Scala

CONSULENTE SCIENTIFICO

Raffaele Mellace

Professore ordinario

di Musicologia e Storia della musica presso

l'Università degli Studi di Genova

Ufficio Edizioni del Teatro alla Scala

REDAZIONE

Anna Paniale

Giancarlo Di Marco

Federico Zavanelli

SERVIZIO PROMOZIONE CULTURALE
DEL TEATRO ALLA SCALA

Carlo Torresani

Roberto Bossi

Alessandra Covini

Emanuela Spaccapietra

RICERCA ICONOGRAFICA A CURA DI
Anna Paniale

PROGETTO GRAFICO
Tomo Tomo + Kevin Pedron

IMMAGINI DEGLI SPETTACOLI SCALIGERI
Archivio Fotografico del Teatro alla Scala

REALIZZAZIONE E CATALOGAZIONE

IMMAGINI DIGITALI

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

SI RINGRAZIA PER LA COLLABORAZIONE
Museo Teatrale alla Scala

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

© Copyright 2024, Teatro alla Scala

Sostenitori Giovani (fino a 35 anni) Aggiornato al 26 gennaio 2024

Lia Aassve	Ana Teresa Cinelli	Beatriz Jiménez de la Espada Villena	Caterina Pecori Giraldi
Maria Teresa Agostini Venerosi della Seta	Frecia Cisneros	Clemens Kégl	Giovanni Pellegrini
Giulia Aguiari	Carlo Alberto Clavarino	Fanny Kihlgren	Giorgia Pepi
Nicole Albanese	Andrea Coccia	Kateryna Kushchiyenko	Irene Pepi
Antonio Alessandri	Matteo Colacelli	Federico Lai	Sofia Personè
Fabio Alessandri	Diana Colangelo	Lavinia Lamberti	Matteo Petruzzella
Eduardo Elia Amore	Marina Francesca Colombo	Lucia Landi	Massimo Petternella
Francesco Andronio	Lorenzo Michele Colucci	Michele Leccese	Maria Ludovica Piattella
Lucrezia Anselmi	Serafino Gianluca Corriere	Sofia Leccese	Ilaria Piesco
Giovanni Azrak	Ginevra Costantini Negri	Maria Jose Leon	Massimo Pilloni
Simone Balestrini	Flavia Cristalli	Cristina Lipeti	Laura Piontini
Maria Lavinia Balsari	Maria Luisa Crudo	Alberto Lisi	Lavinia Pizzetti
Greta Barizza	Simone Dalbon	Wan-Yi Liu	Marinella Pizzoni
Delfina Barone	Maria D'Alessio	Costantino Lodolo D'Oria	Margaretha Planegger
Marilù Bartolini	Lucrezia d'Arche	Maria Lodolo D'Oria	Francesco Politi
Timur Bashikov	Costanza Da Schio	Gaia Longobardi	Matteo Polli
Silvia Bazzi	Carlotta Rebecca Dal Pozzo d'Annone	Arianna Lorusso	Davide Pozzi
Stefano Bellacci	Beatrice Damiani	Yao Lu	Gabriella Pozzi
Alessandro Bellini	Federico De Antoni	Tommaso Lucarelli	Carolina Quagliata
Sara Bellò	Domenico De Cunzolo	Nikolas Lun	Micol Reggianini
Thala Belloni	Isaure De Cuyper	Stefano Madonna	Camillo Rinaldi Colonna
Teresa Beltrani	Paolo De Stefano	Alberto Maggiore	Daniela Riva
Laura Bertola	Ippolita Del Bono Venezzese	Elisabetta Maria Malandra	Marie-Adeline Roger
Colomba Betri	Sara Della Monica	Irene Malusà	Marco Roberto Rognoni
Camilla Bigogno	Giulia Camilla De Martini	Cristina Marenda	Maria Rummo
Bino Bini Smaghi	Luisa Di Bella	Giulia Mastellone	Elena Ruzzier
Francesco Bini Smaghi	Francesco Di Bono	Giacomo Matelloni	Alessandra Sacchi Nemours
Allegra Bondi	Elisa Di Bucci	Elisa Matera	Giorgio Saibene
Anouk Andrea Boni	Lorenzo Di Persio	Lusila Mazi	Elena Sale
Francesca Bordin	Alessia Di Stefano	Emiliano Mazza	Beatriz Sánchez Suárez
Fabio Borgia	Chiara Donà	Elena Maria Mazzoli	Matilde Sanrucci
Matilde Borgia	Elisabetta Donato Ugdulena	Anna Mazzucchelli	Maria Elena Scaglia
Giulia Botri	Elena Dragone Malakhovskaya	Andrea Mecacci	Francesco Sciarriano
Elena Brandani	Judith Maria Duerr	Costanza Michelini di San Martino	Elena Scrivo
Alice Brignoli	Raffaele Emmolo	Matilde Michelotti	Sergio Silipigni
Anna Bronzi	Francesco Fabi Morelli	Almudena Moheadano Checa	Antoni Soszynski
Camilla Bruché	Lydia Viviana Falsirta	Penelope Molina	Giovanna Spanò
Giulia Isabel Brusa	Antonio Fanna	Rossella Maria Molla	Fernanda Speciale
Giuseppe Buda	Beatrice Fasano	Valeria Mongillo	Carolina Spingardi
Federica Caffa	Maria Cristina Ferrari	Arthur Montenegro	Nicole Spiteri
Giovanni Cairo	Silvia Ferrari	Alessio Moretti	Alexis Raul Stathakis
Michele Calandra	Riccardo Flores Brykowicz	Violante Maria Mori	Nicolas Basilio Stathakis
Victoria Camacho Vanegas	Arianna Gallo	Francesco Morrone	Giuseppe Stillitano
Maria Chiara Camilleri	Alessandra Gambino	Margherita Musso Piantelli	Alberto Subert
Caterina Campagna Weiss	Cecilia Garattoni	Denise Navarra	Kyoka Taira
Alessandro Campara	Francesco Garibotti	Marco Nebuloni	Mayela Stephania Tellez Guzman
Francesca Capicchioni	Sveva Gaudenzi	Bianca Luiza Nica	Pierfilippo Torroa
Michelangelo Caprioli	Virginia Ghiggia	Arianna Nicolardi	Melissa Toska
Sofia Caputo	Alberto Emanuele Giacoboni	Joshua Nicolini	Delfina Valdettaro
Daniele Capuzzi	Franco Paolo Giacoboni	Cecilia Nisa	Ginevra Valdettaro
Claire Cardinaletri	Chiara Giambona	Sabrina Nunziata	Giorgio Valli
Carolina Matilde Carella	Riccardo Giampiccolo	Eduardo Nuzzo	Silvia Vavassori
Chiara Ludovica Carosi Olivieri	Aude Giry	Reiko Oshima	Benedikte Vefling
Giorgia Carrara	Alessandro Giugni	Marianna Ovchintseva	Maria Vittoria Venezia
Alessandro Carri	Cecilia Gorla	Federica Pagnini	Silvia Vergani
Matilde Casadei	Alfonso Graf zu Solms-Baruth	Andrea Pagliara	Federico Niki Vescovi
Sveva Casalini	Pierpaolo Grande	Marianna Palella	Roberta Vicidomini
Michela Cassi	Paola Grandi	Federica Palumbo	Lorenzo Vignati
Rafael Castiglioni	Pietro Grieco	Marco Pangallo	Lorenzo Gianmaria Vinelli
Costanza Catalano	Elena Miriam Guarnieri	Miriam Paolino	Giada Visani
Chiara Cavazza	Martina Guido	Clara Papagno	Costanza Vitale
Sheherazade Cavo	Oksana Hizhovska	Ranieri Parodi	Laura Volpe
Eugenio Francesco Chiaravalloti	Zixiang Hu	Jaakko Matri Carlo Paso	Anastasiia Vorger
Mattia Chincoli	Cristiano Iandolo	Sofia Aino Isabella Paso	Ai Yamamoto
Beatrice Chini	Laura Inghirami	Margherita Pasini	Andrea Zamparelli
Eugenio Chini	Elena Ingletti	Carola Passi	



MILANO per **la SCALA**
Ente Filantropico



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

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

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

Presidente Onorario

Hélène de Prittwitz Zaleski

Presidente

Giuseppe Faina

Vice Presidente

Cecilia Piacitelli Roger

Consiglieri

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

Segretario Generale

Giusy Cirrincione

Fondazione Milano per la Scala

Via Clerici 5, 20121 MILANO

tel. 02.7202.1647

fondazione@milanoperlasca.it



Iscriviti a
Milano per la Scala!