



FONDAZIONE
TEATRO LA FENICE
DI VENEZIA

Nabucco



La Fenice prima dell'Opera 2004 1

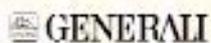


FONDAZIONE TEATRO LA FENICE DI VENEZIA

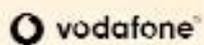
Albo dei Fondatori



Provincia di Venezia



CASINO DI VENEZIA





Autorità portuali



coin

RUBELLI



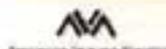
Camera di Commercio Industria
Artigianato e Agricoltura Venezia

Italgas

Marsilio



Giulia di Caterina di Venezia s.p.a.



MOTIA

COMPAGNIA DI NAVIGAZIONE S.P.A.

COMITE FRANÇAIS POUR LA
SALVEGARDE DE VENISE

CARRARO



Roberta di Camerino

CONSORZIO VENEZIA NUOVA

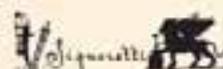


STARWOOD

HOTELS & RESORTS MANAGEMENT, INC.

Deltagas

Industria Chimica Padova



Abbonati sostenitori



CONSORZIO VENEZIA NUOVA

Hotel Giorgione
Venezia

IL GAZZETTINO

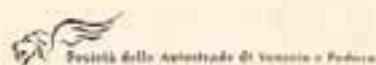


Spazio Servizi e Soluzioni Aziendali



BANCA DI ROMA
CAPITALIA GRUPPO BANCARIO

TECNOLOGI INDUSTRIALI



Consiglio di Amministrazione

Paolo Costa
presidente

Cesare De Michelis
Pierdomenico Gallo
Achille Rosario Grasso
Mario Rigo
Luigino Rossi
Valter Varotto
Giampaolo Vianello
consiglieri

Collegio dei Revisori dei Conti

Angelo Di Mico
presidente

Adriano Olivetti
Paolo Vigo
Maurizia Zuanich Fischer

SOCIETÀ DI REVISIONE
PricewaterhouseCoopers S.p.A.



FONDAZIONE TEATRO LA FENICE DI VENEZIA

Nabucco

dramma lirico in quattro parti

libretto di

Temistocle Solera

musica di

Giuseppe Verdi

PalaFenice

venerdì 23 gennaio 2004 ore 19.00 turno A
sabato 24 gennaio 2004 ore 15.30 turno C
domenica 25 gennaio 2004 ore 15.30 turno B
martedì 27 gennaio 2004 ore 19.00 turno D
giovedì 29 gennaio 2004 ore 19.00 turno E
venerdì 30 gennaio 2004 ore 19.00 turno G
domenica 1 febbraio 2004 ore 15.30 turno F

La Fenice prima dell'Opera 2004 1



Giuseppe Verdi al tempo di *Nabucco*. Litografia da un disegno di G. Turchi (forse identificabile con Gaetano, 1815 o 1817-1851), 1842. Busseto, Casa Barezzi.

La Fenice prima dell'opera 2004 1

Sommario

- 5 La locandina
- 7 «Ci favella del tempo che fu!»
di Michele Girardi
- 9 *Nabucco*, libretto e guida all'opera
a cura di Marco Marica
- 59 *Nabucodonosor* in breve
a cura di Gianni Ruffin
- 62 Argomento – Argument – Synopsis – Handlung
- 71 Marco Capra
La melodia nuda. *Nabucco* e il progresso dell'arte melodrammatica
- 111 Claudio Toscani
«L'aure dolci del suolo natal».
I cori verdiani nell'Italia del Risorgimento
- 131 Guido Paduano
La follia come conquista dei limiti dell'uomo
- 133 Giuliano Procacci
Verdi nella storia d'Italia
- 147 Marco Marica
Bibliografia
- 157 *Online*: Retorica risorgimentale
a cura di Roberto Campanella
- 165 Giuseppe Verdi
a cura di Mirko Schipilliti

I. R. TEATRO ALLA SCALA
Autunno 1878

Adunque l'Appalto non sia obbligato di far cominciare le Rappresentazioni Autunnali che il 1° Settembre, pure Sabato 15 corrente Agosto le farà avere principio per terminare nel 50 Novembre p. v.

Si daranno non meno di cinque Opere in Musica: una delle quali espressamente scritta dal sig. M. LEOB RIZZ, altra sarà il **NABUCODONOSOR** del signor M. G. VERDI, altra il **COBBADO D'ALTAMURA** del Maestro sig. FERDINANDO RIZZI, le altre due da destinarsi.

Visaranno due Balli Grandi, il primo intitolato **ISABELLA DI SALERNO** del Coreografo signor BERNARDO VESINIS, ed il secondo **FEDRA** del Coreografo signor GIUSEPPE VILLA.

Si aprirà la stagione col Dramma suddetto in 4 atti intitolato:

NABUCODONOSOR

Musica del Maestro Sig. G. VERDI - Prosa del Sig. TRANCONTE SERRA,
 IV CTT - AGGIUNTO

la sig. De GIULI BORSI TERESA - Abigaille ZECCHINI AMALIA - . . . Fenice ROSSETTI TERESA - . . . Anna signor FERDI GIUSTINO - . . . Nabuccodonosor	sig. BONINI FORTINATO - . . . Zaccaria GALLIANI ROBERTO - . . . Ismaele BONINI GIUSTINO - . . . Gato Sacerd. di Bala BONINI NAZIONALE - . . . Abdallo
---	--

e col Ballo Grande **ISABELLA DI SALERNO**

COMPAGNIA COMPLESSIVA DI CANTO

Signor ARRABBA CECILIA - MUGARELLI SERENITA GIULIA - DE GILLI BORSI TERESA
 ZECCHINI AMALIA - BENDINI ELISA
 DE BAILLEU FELICITA - BIGGERI TERESA - GIORDANO LAURETTA - GANDAGLIA AMALIA
 Signor LETANCI CARLO - SEVERI GIOVANNI - GAGLIANI REMEDETTO
 DERIVIS PROSPERO - FERRI GAETANO - BOVERE AGOSTINO
 BONINI GAETANO - BERNI AGOSTINO - RICCI SEBASTIANO
 FICHERI RANIERI - MARCONI NAPOLEONE

ARTISTI DI BALLO

PRIMO BALLERINO DONATO DI PLACENTINO

Sign. ARTURO SAINT LEON (e ballo Settembre) - F. BERANKE (per Oct. e Novem.) e Sign. ROSA GUSMAN
 PRIMO BALLERINA ELICIA DE LA - e seconda AN KLAN
 Signor Donatichello ANGIOLI - RONDA M. E. - GIANINI CAROLINA - MONTAGNA TOSILLA
 PRIMO BALLERINO

Signor MARCONI NAZIONALE - ROBERTO CRISTINA - BELLINI GIULIA
 Signor CATTI ELLIO - BONINI GIUSTINO - BONINI GIUSTINO
 PRIMO BALLERINO - GIUSTINO PRIMO

Il Teatro di S. Carlo non è obbligato di far cominciare le Rappresentazioni Autunnali che il 1° Settembre, pure Sabato 15 corrente Agosto le farà avere principio per terminare nel 50 Novembre p. v. Si daranno non meno di cinque Opere in Musica: una delle quali espressamente scritta dal sig. M. LEOB RIZZ, altra sarà il NABUCODONOSOR del signor M. G. VERDI, altra il COBBADO D'ALTAMURA del Maestro sig. FERDINANDO RIZZI, le altre due da destinarsi. Visaranno due Balli Grandi, il primo intitolato ISABELLA DI SALERNO del Coreografo signor BERNARDO VESINIS, ed il secondo FEDRA del Coreografo signor GIUSEPPE VILLA. Si aprirà la stagione col Dramma suddetto in 4 atti intitolato: NABUCODONOSOR Musica del Maestro Sig. G. VERDI - Prosa del Sig. TRANCONTE SERRA, IV CTT - AGGIUNTO. la sig. De GIULI BORSI TERESA - Abigaille ZECCHINI AMALIA - Fenice ROSSETTI TERESA - Anna signor FERDI GIUSTINO - Nabuccodonosor sig. BONINI FORTINATO - Zaccaria GALLIANI ROBERTO - Ismaele BONINI GIUSTINO - Gato Sacerd. di Bala BONINI NAZIONALE - Abdallo e col Ballo Grande ISABELLA DI SALERNO COMPAGNIA COMPLESSIVA DI CANTO Signor ARRABBA CECILIA - MUGARELLI SERENITA GIULIA - DE GILLI BORSI TERESA ZECCHINI AMALIA - BENDINI ELISA DE BAILLEU FELICITA - BIGGERI TERESA - GIORDANO LAURETTA - GANDAGLIA AMALIA Signor LETANCI CARLO - SEVERI GIOVANNI - GAGLIANI REMEDETTO DERIVIS PROSPERO - FERRI GAETANO - BOVERE AGOSTINO BONINI GAETANO - BERNI AGOSTINO - RICCI SEBASTIANO FICHERI RANIERI - MARCONI NAPOLEONE ARTISTI DI BALLO PRIMO BALLERINO DONATO DI PLACENTINO Sign. ARTURO SAINT LEON (e ballo Settembre) - F. BERANKE (per Oct. e Novem.) e Sign. ROSA GUSMAN PRIMO BALLERINA ELICIA DE LA - e seconda AN KLAN Signor Donatichello ANGIOLI - RONDA M. E. - GIANINI CAROLINA - MONTAGNA TOSILLA PRIMO BALLERINO Signor MARCONI NAZIONALE - ROBERTO CRISTINA - BELLINI GIULIA Signor CATTI ELLIO - BONINI GIUSTINO - BONINI GIUSTINO PRIMO BALLERINO - GIUSTINO PRIMO Il Teatro di S. Carlo non è obbligato di far cominciare le Rappresentazioni Autunnali che il 1° Settembre, pure Sabato 15 corrente Agosto le farà avere principio per terminare nel 50 Novembre p. v. Si daranno non meno di cinque Opere in Musica: una delle quali espressamente scritta dal sig. M. LEOB RIZZ, altra sarà il NABUCODONOSOR del signor M. G. VERDI, altra il COBBADO D'ALTAMURA del Maestro sig. FERDINANDO RIZZI, le altre due da destinarsi. Visaranno due Balli Grandi, il primo intitolato ISABELLA DI SALERNO del Coreografo signor BERNARDO VESINIS, ed il secondo FEDRA del Coreografo signor GIUSEPPE VILLA. Si aprirà la stagione col Dramma suddetto in 4 atti intitolato: NABUCODONOSOR Musica del Maestro Sig. G. VERDI - Prosa del Sig. TRANCONTE SERRA, IV CTT - AGGIUNTO. la sig. De GIULI BORSI TERESA - Abigaille ZECCHINI AMALIA - Fenice ROSSETTI TERESA - Anna signor FERDI GIUSTINO - Nabuccodonosor sig. BONINI FORTINATO - Zaccaria GALLIANI ROBERTO - Ismaele BONINI GIUSTINO - Gato Sacerd. di Bala BONINI NAZIONALE - Abdallo e col Ballo Grande ISABELLA DI SALERNO COMPAGNIA COMPLESSIVA DI CANTO Signor ARRABBA CECILIA - MUGARELLI SERENITA GIULIA - DE GILLI BORSI TERESA ZECCHINI AMALIA - BENDINI ELISA DE BAILLEU FELICITA - BIGGERI TERESA - GIORDANO LAURETTA - GANDAGLIA AMALIA Signor LETANCI CARLO - SEVERI GIOVANNI - GAGLIANI REMEDETTO DERIVIS PROSPERO - FERRI GAETANO - BOVERE AGOSTINO BONINI GAETANO - BERNI AGOSTINO - RICCI SEBASTIANO FICHERI RANIERI - MARCONI NAPOLEONE ARTISTI DI BALLO PRIMO BALLERINO DONATO DI PLACENTINO Sign. ARTURO SAINT LEON (e ballo Settembre) - F. BERANKE (per Oct. e Novem.) e Sign. ROSA GUSMAN PRIMO BALLERINA ELICIA DE LA - e seconda AN KLAN Signor Donatichello ANGIOLI - RONDA M. E. - GIANINI CAROLINA - MONTAGNA TOSILLA PRIMO BALLERINO Signor MARCONI NAZIONALE - ROBERTO CRISTINA - BELLINI GIULIA Signor CATTI ELLIO - BONINI GIUSTINO - BONINI GIUSTINO PRIMO BALLERINO - GIUSTINO PRIMO

Manifesto stampato per la ripresa scaligera del *Nabucco* nella stagione d'autunno. Cantavano (del cast originario era rimasto soltanto Derivis) Teresa de Giuli Borsi (Abigaille) e Gaetano Ferri (Nabucco).

Nabucco

dramma lirico in quattro parti

libretto di Temistocle Solera

musica di **Giuseppe Verdi**

Edizione critica di Roger Parker

Editore Casa Ricordi, Milano

personaggi ed interpreti

Nabucco Carlo Guelfi (23-25-27-29/1)
Marco Chingari (24-30/1, 1/2)
Ismaele Carlo Barricelli (23-25-27-29/1)
Nicola Sette (24-30/1, 1/2)
Zaccaria Francesco Ellero D'Artegna (23-25-27-29/1)
Arutjun Kotchinian (24-30/1, 1/2)
Abigaille Iano Tamar (23-25-27-29/1)
Alessandra Rezza (24-30/1, 1/2)
Fenena Anna Maria Chiuri (23-25-27-29/1)
Silvia Pasini (24-30/1, 1/2)
Il Gran Sacerdote di Belo Pietro Naviglio
Abdallo Leonardo Gramegna
Anna Elisabetta Martorana

maestro concertatore e direttore

György G. Ráth

regia

Charles Roubaud

scene

Isabelle Partiot

costumi

Katya Dufлот

light designer

Pierre Dupouey

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

direttore del Coro Piero Monti

con sopratitoli

allestimento Teatro dell'Opera di Montecarlo

<i>direttore musicale di palcoscenico</i>	Giuseppe Marotta
<i>direttore di palcoscenico</i>	Paolo Cucchi
<i>responsabile allestimenti scenici</i>	Massimo Checchetto
<i>altro maestro di sala</i>	Roberta Ferrari
<i>aiuto maestro del coro</i>	Ulisse Trabacchin
<i>altro direttore di palcoscenico</i>	Lorenzo Zanoni
<i>assistente regista</i>	Bernard Monforte
<i>maestri di palcoscenico</i>	Roberta Ferrari Jung Hun Yoo Ilaria Maccacaro Giovanni Dal Missir
<i>maestro rammentatore</i>	Pierpaolo Gastaldello
<i>maestro alle luci</i>	Roberto Bertuzzi
<i>responsabile macchinisti</i>	Vitaliano Bonicelli
<i>capo elettricista</i>	Vilmo Furian
<i>capo attrezzista</i>	Roberto Fiori
<i>capo sarta</i>	Rosalba Filieri
<i>responsabile della falegnameria</i>	Adamo Padovan
<i>coordinatore figuranti</i>	Claudio Colombini
<i>attrezzeria</i>	Rancati (Milano)
<i>costumi</i>	CTC (Milano)
<i>calzature</i>	Pedrazzoli (Milano)
<i>parrucche</i>	Mario Audello (Torino)
<i>trucco</i>	Fabio Bergamo (Trieste)
<i>sopratitoli</i>	Studio GR (Venezia)

«Ci favella del tempo che fu!»

Il primo appuntamento del 2004 per «La Fenice prima dell'opera» è con *Nabucco*, uno dei titoli più popolari e fra i più densi di implicazioni: l'opera con cui Verdi afferrò a volo il successo che rischiava di sfuggirgli, dopo il tonfo di *Un giorno di regno*, ma anche quella in cui mise subito in mostra il suo cuore di patriota con un coro, il «Va, pensiero», che entrò immediatamente nei petti infiammati di chi si proponeva di fare l'Italia, o altrimenti di morire.

Se il successo è dato incontestabile, solo dopo l'Unità d'Italia il famoso coro, come spiega Claudio Toscani in questo volume, «diviene il simbolo dell'epoca risorgimentale: spento il fragore delle battaglie, il coro entra nella memoria collettiva come l'allegoria di quegli anni ormai lontani e idealizzati». Verdi stesso contribuì ad alimentare il mito di questo brano come pagina centrale di *Nabucco*, in una cronaca resa all'editore Giulio Ricordi nel 1879, che Marco Capra, autore dell'ampio saggio introduttivo, definisce, e a ragione, «imprescindibile, non foss'altro per la formidabile efficacia di una sceneggiatura che calibra e governa la successione degli eventi, con mano sicura e consapevolezza degli effetti, e che molto rivela di Verdi e del suo talento di narratore».

In quel racconto Verdi volle fissare, a beneficio dei posteri, un episodio esemplare dei suoi «anni di galera», al di là di quel che veramente accadde. Ma rimane il dato di fatto, incontrovertibile, che basterebbero le pagine affidate agli ebrei sulle rive dell'Eufrate per illuminare la vita di un artista: udite milioni di volte nel mondo, e tanto rappresentative di un sentimento di nostalgia di patria che da varie parti si è reclamato di recente, non senza contraddizioni palesi proprio in quelle forze politiche più tonitruanti, che il brano fosse adottato come nuovo inno d'Italia. Forse, come scrive il nostro Caronte informatico, Roberto Campanella, fu «un Verdi, per così dire, 'ideale' che infiammò gli animi dei contemporanei, divenendo con lo stesso suo nome un potente mezzo di propaganda politica».

Il Verdi democratico e 'risorgimentale' emerge piuttosto in uno scorcio dell'opera che poteva essere recepito dagli italiani di allora in relazione diretta con la vita di tutti i giorni, visto che dall'inizio dell'Ottocento gli italiani, e i 'padani' in par-

ticolare, vedevano entrare nei loro paesi e città gli eserciti d'occupazione preceduti da una banda militare. È quindi l'ingresso trionfale nel tempio di Nabucco, preceduto proprio da una banda che entra in scena, ad evocare una situazione reale a cui gli italiani, nel 1842, dovevano essere abituati, tanto da poterlo identificare come quel «montaggio d'un frammento di realtà sonora» che Carl Dahlhaus individua trattando di musica di scena (e con risvolti di propaganda antiaustriaca più marcati rispetto ad altri snodi drammaturgici più celebrati).

Ma il Verdi del 1842 è già il maestro che esplora i contrasti dell'animo umano, e che ci consegna due ritratti memorabili di personaggi devastati dall'ambizione, come Nabucco e la figliastra Abigaille. Comincia qui la lunga avventura artistica di un compositore che svilupperà costantemente le sue riflessioni sul potere, fino a dipingere ritratti indimenticabili di tiranni (da Guy de Montfort a Filippo II), puniti nel mondo degli affetti e condannati alla solitudine. E la sua mano è già scaltra anche nell'inventare nuove modalità narrative, come accade all'inizio della quarta parte, quando impiega la banda in scena come segno sonoro per consentire lo svolgimento di due eventi in simultanea: la marcia al patibolo di Fenena, la figlia del protagonista convertita all'ebraismo, che si proietta nelle stanze dove Nabucco è preda della pazzia, e ne stimola il rinsavire. «L'aspetto più sorprendente», scrive Marco Marica nella guida all'ascolto, «è che tutto ciò è trattato in forma di recitativo, con una musica 'pittorica' che cerca di illustrare non tanto i sentimenti del protagonista, quanto ciò che sta avvenendo intorno a lui (l'esecuzione di Fenena, i tuoni e i fulmini, la 'voce' di Dio), rendendo in maniera quasi 'cinematografica' due eventi che avvengono parallelamente sulla scena e dietro le quinte, cioè il rinsavimento del re e l'uccisione di Fenena». Tuttavia, come nota Guido Paduano, «quello che torna nelle mani del re risanato è un potere che corrisponde al ruolo di vassallo o ministro del vero Dio, e che si costituisce proprio attraverso la rinuncia alla volontà illimitata: "servendo a Jeovha / Sarai de' regi il re"».

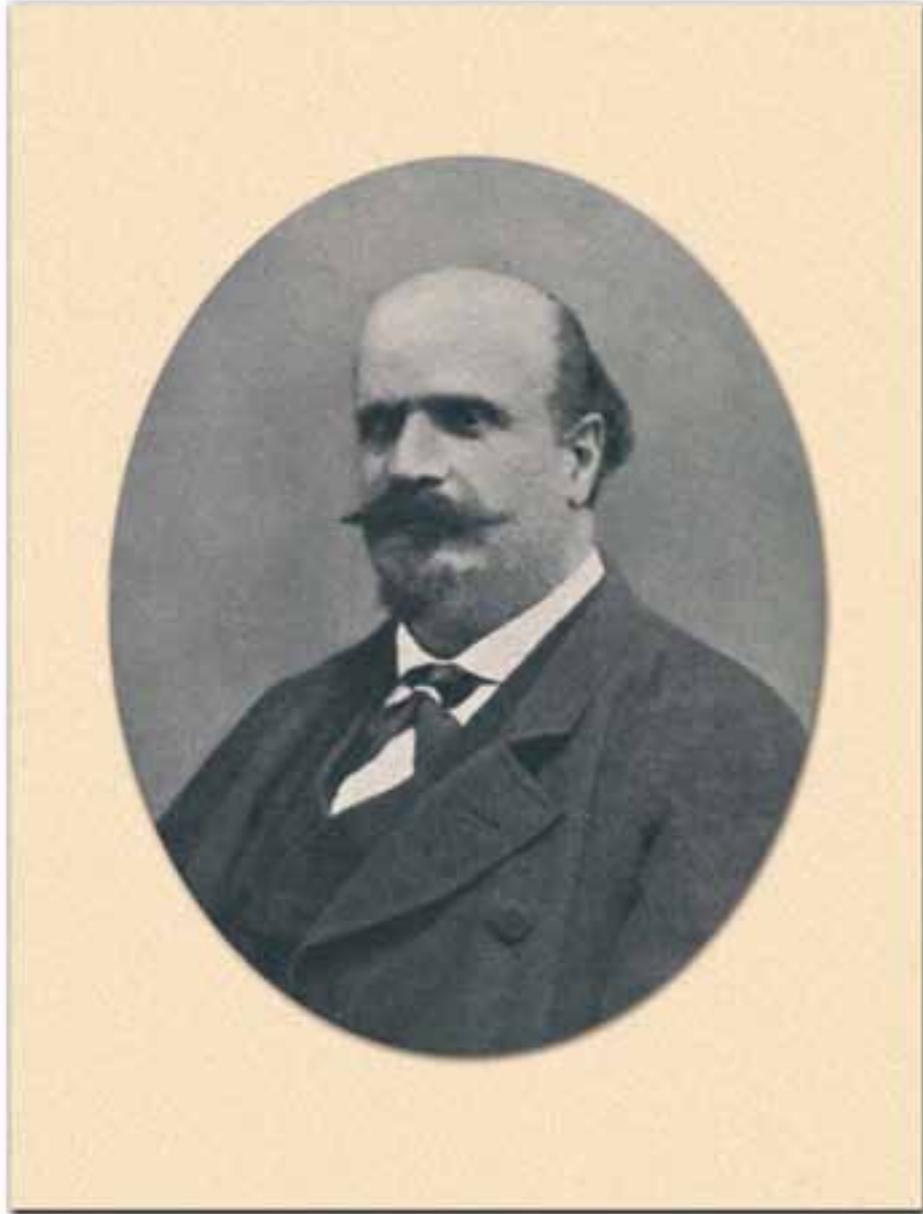
Chiude la sezione saggistica di questo volume uno scritto dello storico Giuliano Procacci, che illustra con acume la posizione di Verdi nella storia d'Italia, rilevando che «ciò cui egli aspira è una politica, per così dire, allo stato puro, ridotta alla sua essenza più vera e depurata dalle scorie del compromesso e del raggirio. Una politica che non esiste». Difficile dar torto a Procacci, naturalmente, ma in quegli anni Quaranta era ancora tempo di sperare, e nel mondo fittizio del melodramma la morte di Abigaille, circondata dalla *pietas* dell'autore (come spesso fece Verdi con i suoi 'cattivi'), permette a tutti di rialzare il capo e guardare al futuro: quello del popolo italiano, nella realtà quotidiana, era di conquistare nuove regole democratiche, quello dei sovrani di trovare la coscienza per accordare riforme oramai necessarie. Sappiamo com'è andata a finire.

Michele Girardi

Nabucco

Libretto di Temistocle Solera
Musica di Giuseppe Verdi

Edizione a cura di Marco Marica
con guida musicale all'opera



Temistocle Solera (1815-1878). Per Verdi scrisse i libretti di *Oberto, conte di San Bonifacio* (rifacimento di *Rocester* di A. Piazza; rimusicato da Achille Graffigna col titolo *I Bonifazi ed i Salinguerra*), *Nabucco* (destinato originariamente a Otto Nicolai), *I Lombardi alla prima crociata*, *Giovanna d'Arco*, *Attila* (riveduto e completato da Piave). Fu anche compositore.

Nabucco

libretto e guida all'opera

a cura di Marco Marica

La grande fortuna di *Nabucco* sin dalla prima rappresentazione a Milano nel 1842 ha fatto sì che il numero di edizioni del libretto attualmente reperibili in libreria, in biblioteca o sul web, sia praticamente inesauribile. Purtroppo non tutte sono accurate sotto il profilo redazionale: alcune presentano la versione del testo che si trova nella partitura, altre invece sono basate su edizioni successive e contengono varianti e refusi vari. Per questa ragione, e poiché il testo manoscritto di Temistocle Solera è andato disperso, si è scelto di basare la presente edizione del libretto di *Nabucodonosor* sul testo pubblicato a Milano per la prima rappresentazione dell'opera.¹ Insieme al testo che si trova nella partitura autografa esso costituisce infatti la fonte più autorevole del libretto. Dell'edizione originale del 1842 si sono conservati la grafia originale, la punteggiatura, e quant'altro concerne il testo propriamente detto; anche i rientri dei versi della presente edizione rispettano quelli dell'originale, in quanto si è partiti dal presupposto, oggi unanimemente condiviso dagli studiosi, che anch'essi, in quanto indicano l'inizio delle strofe, la lunghezza e il tipo di versi, rappresentano una componente imprescindibile del testo poetico. È stato cambiato invece l'uso dei corsivi, impiegati in questa edizione per le didascalie, e sono stati aggiunti i due punti e le virgolette nel discorso diretto. Inoltre, secondo la prassi moderna, sono state trasformate in minuscole le iniziali dei versi quando non sono precedute da punti. In taluni casi Verdi ha modificato il testo poetico di Solera per ragioni musicali o espressive, aggiungendo o sostituendo sillabe e parole, o comunque alterando la struttura metrica originale; quando la lettera del libretto del 1842 e della partitura divergono si è scelto di conservare comunque il testo del libretto a stampa, e di riportare in appendice le varianti più significative della partitura.

¹ NABUCODONOSOR / dramma lirico / in quattro parti / di / Temistocle Solera / da rappresentarsi / nell'I.R. Teatro alla Scala / il Carnevale del 1842. / [fregio] / Milano / per Gaspare Truffi / M.DCCC.XLII.

Per quanto riguarda la musica, *Nabucodonosor* è stata una delle prime opere a venire pubblicata all'interno dell'edizione critica integrale delle opere di Verdi (*The Works of / Le opere di Giuseppe Verdi*), iniziata una ventina d'anni fa dalla casa musicale Ricordi e dalla University of Chicago Press. Pertanto per la individuazione delle varianti testuali e per l'analisi musicale della guida all'ascolto si è fatto ricorso all'edizione critica della partitura a cura di Roger Parker e al relativo commento critico,² mentre per la redazione degli esempi musicali è stata impiegata la riduzione per canto e piano della medesima edizione critica.³

Indice

PARTE PRIMA	p. 15
PARTE SECONDA	p. 26 p. 29
PARTE TERZA	p. 36 p. 41
PARTE QUARTA	p. 44 p. 46
APPENDICE: Varianti al libretto	p. 50
<i>Orchestra</i>	p. 53
<i>Voci</i>	p. 55

² *Nabucodonosor*, edizione critica a cura di Roger Parker, in *The works of Giuseppe Verdi*, Series I: Operas. *Le opere di Giuseppe Verdi*, Serie I: Opere teatrali, vol. 3, Chicago and London, The University of Chicago Press / Milano, Ricordi, © 1987 (partitura), 1988 (commento), XLVII-529 pp.

³ *Nabucodonosor*, riduzione per canto e pianoforte condotta sull'edizione critica, Milano, Ricordi, © 1996.

NABUCODONOSOR

Dramma Lirico
in quattro parti
di Temistocle Solera
da rappresentarsi
nell'I.R. Teatro alla Scala
il carnevale del 1842

NABUCODONOSOR, re di Babilona	Baritono
ISMAELE, nipote di Sedecia re di Gerusalemme	Tenore
ZACCARIA, gran pontefice degli Ebrei	Basso
ABIGAILLE, schiava, creduta figlia primogenita di Nabucodonosor	Soprano
FENENA, figlia di Nabucodonosor	Soprano
IL GRAN SACERDOTE di Belo	Basso
ABDALLO, vecchio ufficiale del re di Babilonia	Tenore
ANNA, sorella di Zaccaria	Soprano
CORO, Soldati Babilonesi, Soldati Ebrei, Leviti, Vergini Ebree, Donne Babilonesi, Magi, Grandi del regno di Babilonia, Popolo ecc.	

*Nella prima parte la scena fingesi in Gerusalemme,
nelle altre in Babilonia.*

NABUCODONOSOR

DRAMMA LIRICO

IN QUATTRO PARTE

DI

Temistocle Solern

DA RAPPRESENTARSI

NELL' L. R. TEATRO ALLA SCALA

IL CARNEVALE DEL 1843.



Milano

PER GASPARE TRUFFI

M.DCCC.XLIII

Frontespizio del libretto per la prima rappresentazione.

PARTE PRIMA¹

GERUSALEMME

Così ha detto il Signore:
«Ecco, io do questa città in mano del re
di Babilonia, egli l'arderà col fuoco».
Geremia XXXII¹

¹ La sinfonia, composta a quanto sembra su suggerimento del suocero e mentore di Verdi, Giovanni Barezzi, pochi giorni prima che l'opera andasse in scena, ricalca il modello delle sinfonie d'opera rossiniane in due tempi, con una prima parte lenta e una seconda più veloce, seguita da una stretta finale. Verdi ha tuttavia allargato in maniera inconsueta la prima parte, attraverso una falsa ripresa del motivo iniziale (es. 1) e l'impiego di un ulteriore tema lento (es. 3), conferendo così all'inizio della sinfonia una forma ABA'C. Nella sezione veloce ha seguito invece uno schema più tradizionale, con tanto di duplice crescendo e stretta finale in *Prestissimo*. Ad esclusione del primo tema, Verdi ha combinato fra loro in maniera piuttosto abile alcuni dei motivi principali dell'opera, presentando al pubblico, mentre il sipario è ancora abbassato, i principali personaggi ed eventi del dramma. Inoltre la combinazione di temi differenti in un unico brano evidenzia in maniera quasi plastica la sostanziale unità dell'opera, che sebbene presenti pagine più o meno riuscite (è la terza opera scritta da Verdi), colpisce proprio per la coerenza nella raffigurazione musicale dei personaggi e delle situazioni drammatiche.

Sebbene non compaia in altre parti dell'opera il primo tema (*Andante*, 4/4, La maggiore), affidato ai tromboni e al cimbasso, si riferisce chiaramente al popolo degli ebrei e alla loro preghiera, come lascia intendere lo stile di corale che ritornerà successivamente in «Immenso Jeovha»; il popolo ebraico è infatti nel *Nabucodonosor* un vero e proprio 'personaggio' collettivo, i cui destini si incrociano con quelli individuali dei protagonisti. Ciò sottolinea il carattere religioso di quest'opera, che si iscrive nella tradizione dell'«azione sacra» del *Mosè* di Rossini, come doveva risultare assai chiaro al pubblico milanese del 1842, almeno quanto il messaggio patriottico risorgimentale affidato al celeberrimo coro «Va, pensiero».

ESEMPIO 1 (Sinfonia, bb. 1-4)

Sinfonia

Andante



Alla stessa sfera religiosa, intesa in senso lato, va ricondotto anche il tema principale della seconda parte della sinfonia (*Allegro*, 4/4, Re minore), che cita il coro del «Maledetto» (Parte seconda, scena IV), con cui i Leviti condannano Ismaele per aver liberato Fenena, causando così la disfatta degli ebrei.

ESEMPIO 2 (Sinfonia, bb. 24-28)

Allegro



SCENA PRIMA

Interno del tempio di Salomone.

EBREI, LEVITI e VERGINI EBREE.

TUTTI²

Gli arredi festivi giù cadano infranti,

il popol di Giuda di lutto s'ammanti!
 Ministro dell'ira del Nume sdegnato
 il rege d'Assiria su noi già piombò!
 Di barbare schiere l'atroce ululato
 nel santo delubro del Nume tuonò!

segue nota 1

Una breve ripresa dell'es. 1 (*Andante come prima*, bb. 51-53) introduce il secondo tema della parte lenta (*Andantino*, 3/8, Fa maggiore), che altro non è se non una citazione appena modificata del coro «Va, pensiero».

ESEMPIO 3 (Sinfonia, bb. 54-58)

Andantino

Le seconda parte della sinfonia inizia con una nuova esposizione del tema del «Maledetto» (es. 2), a cui fanno seguito tre nuovi motivi. Il primo è derivato dal coro dei sacerdoti di Belo della parte seconda (es. 4), il secondo dal Finale I (es. 5), il terzo dal duetto tra Nabucco e Abigaille nella parte terza (cfr. es. 37). Dopo una prima esposizione dei tre temi, i primi due vengono ripetuti.

ESEMPIO 4 (Sinfonia, bb. 135-138)

[Allegro]

ESEMPIO 5 (Sinfonia, bb. 154-162)

[Allegro]

Un'importanza particolare spetta al tema dell'es. 5 col suo crescendo impetuoso, che la seconda volta culmina su una ripresa in *Più presto* del tema del «Maledetto», impiegata in funzione di stretta della sinfonia.

² Secondo una prassi assai diffusa tra i librettisti dell'epoca, Solera ha dato dei titoli alle quattro «parti» – cioè agli atti – che formano il suo dramma, ponendo a mo' di motto citazioni del profeta Geremia e collocando dunque in una prospettiva biblica questa «azione sacra». Ciononostante la struttura drammatica non differisce dalle opere serie coeve di argomento profano, e presenta come quelle un gruppo ristretto di protagonisti (Nabucco, Abigaille, Fenena, Ismaele, Zaccaria) che for-

LEVITI³

I candidi veli, fanciulle, squarciate,

le supplici braccia gridando levate;

d'un labbro innocente la viva preghiera

segue nota 2

mano una costellazione di relazioni basate sui legami a due: alla coppia di amanti (Fenena e Ismaele) si contrappone la coppia padre/figlia (Nabucco e Abigaille), che proiettano in una sfera privata il conflitto per il potere (Abigaille, rinnegando il padre adottivo, lo farà interdire) e che a loro volta sono legati individualmente da relazioni di contrasto con gli altri personaggi. Nabucco si oppone infatti a Zaccaria (l'uno rappresenta il potere politico, l'altro quello religioso), mentre Abigaille si oppone a Fenena, a cui in passato ha conteso l'amante (Ismaele) e a cui ora contende il trono. L'aspetto forse meno consueto, ma non eccezionale nel melodramma del tempo, è il ruolo relativamente modesto svolto dagli amanti Fenena e Ismaele, che sul piano musicale, come si vedrà meglio in seguito, pone i due personaggi in una posizione secondaria. Dal punto di vista delle forme musicali, tuttavia, Verdi si è attenuto strettamente alla tradizione italiana dell'epoca. Ad eccezione del Terzetto del primo atto (n. 3) e della Preghiera di Zaccaria del secondo (n. 6), ciascuno dei restanti undici numeri vocali che compongono la partitura è organizzato secondo la cosiddetta «solita forma», basata su due sezioni principali, la prima più lenta (cantabile) e la seconda più veloce (stretta), intervallate da una sezione di transizione (tempo di mezzo) e a volte precedute da una sezione introduttiva (una «scena» o un coro, oppure entrambi). Il coro del n. 1 «Gli arredi festivi» è dunque concepito come vera e propria «introduzione» del numero successivo. Il brano si apre con un motivo agitato (fanfara di ottoni ed archi), che ben raffigura lo stato di sgomento degli ebrei oramai sul punto di soccombere all'esercito assiro.

ESEMPIO 6 (n. 1, Introduzione, bb. 1-4)

L'ampio coro (*Allegro mosso*, 4/4, Mi minore) è basato su tre temi distinti, affidati rispettivamente a tutto il popolo (es. 7), quindi agli uomini soli (*Un poco meno mosso*, Sol maggiore), infine alle vergini (Mi maggiore); quest'ultimo tema, accompagnato da un motivo cullante dell'arpa e dei legni, rivela una singolare affinità con «Va, pensiero», a cui l'accomuna del resto il tono afflitto e supplicante degli ebrei che l'intonano.

ESEMPIO 7 (n. 1, bb. 17-20)

[Allegro mosso]

³ A dispetto della semplicità della melodia e dell'accompagnamento accordale degli ottoni, l'oscillazione armonica tra Sol maggiore, Mi bemolle maggiore e Mi minore rendono quanto mai 'esotica' la preghiera dei Leviti, evocando quasi la modalità della musica ecclesiastica.

è grato profumo che sale al Signor.ⁱⁱ
 Pregate, fanciulle!... Per voi della fiera
 nemica falange sia nullo il furor!ⁱⁱⁱ
(Tutti si prostrano a terra)

VERGINI

Gran Nume, che voli sull'ale dei venti,
 che il folgor sprigioni dai nemi frementi,
 disperdi, distruggi d'Assiria le schiere,
 di David la figlia ritorna al gioir!
 Peccammo!... Ma in cielo le nostre preghiere
 ottengan pietade, perdono al fallir!...

TUTTI

Deh! l'empio non gridi, con baldo blasfema:
 «Il Dio d'Israello si cela per tema?»
 Non far che i tuoi figli divengano preda
 d'un folle che sprezza l'eterno poter!
 Non far che sul trono davidico sieda
 fra gl'idoli stolti l'assiro stranier!
(Si alzano.)

SCENA II⁴

ZACCARIA *tenendo per mano* FENENA,
 ANNA, e detti.

ZACCARIA

Sperate, o figli! Iddio
 del suo poter die' segno;
 Ei trasse in poter mio
 un prezioso pegno; *(additando Fenena)*
 del re nemico prole,
 pace apportar ci può.

TUTTI

Di lieto giorno un sole
 forse per noi spuntò!

ZACCARIA

Freno al timor! v'affidi
 d'Iddio l'eterna aita;
 d'Egitto là sui lidi⁵
 Egli a Mosè die' vita;

segue nota 3

ESEMPIO 8 (n. 1, bb. 46-53)

Leviti Un poco meno mosso

Coro Bassi

I can-di-di ve-li, fan - ciu-le, squar - cia-te, le sup-pi-ci brac-ciagri - dan-do le - va - te;

p [Fig., Ortoni] *pp* [Archi]

⁴ L'arrivo di Zaccaria, che tiene per mano Fenena, figlia di Nabucco, con la speranza che attraverso di lei si possa mediare la pace con gli invasori, dà inizio al secondo numero dell'opera (Recitativo e Cavatina di Zaccaria), nella quale si inserisce il coro con alcuni interventi sporadici. Il recitativo del Grande Pontefice, con i suoi ampi salti di ottava discendenti e le stentoree note ribattute, ci presenta un personaggio austero e autorevole, che svolgerà un ruolo chiave nell'azione e che prelude alle figure di 'grandi vecchi' del teatro verdiano degli anni maturi, dal Grande Inquisitore di *Don Carlos* a Fiesco di *Simon Boccanegra*. Il fatto che Verdi avesse a disposizione per la prima milanese il celebre Prosper Dérivis, uno dei pochi grandi bassi italiani dell'Ottocento, è probabilmente la ragione per cui la parte di Zaccaria va ben aldilà delle capacità vocali di un normale basso comprimario dell'epoca.

⁵ La prima sezione della cavatina di Zaccaria, il cantabile (*Andante maestoso*, 4/4, Do maggiore), mostra un motivo dal profilo solenne e maestoso (es. 9), che per il fatto di essere affidato al caldo e potente timbro di basso risulta ancora più impressionante. L'effetto sugli astanti è a dir poco immediato: non appena Zaccaria ha terminato di esporre il suo tema, il coro lo riprende all'unisono. Sebbene dal punto di vista formale non si tratti altro che di 'pertichini', cioè di brevi risposte del coro alla parte del solista, dal punto di vista drammatico l'impressione è quella di una massa che rimane ipnotizzata dal messaggio del Gran Pontefice e che è pronta a seguirlo.

di Gedeone i cento
invitti Ei rese un di...
Chi nell'estremo evento
fidando in Lui peri?

LEVITI
Qual rumore?...^{iv}

SCENA III

ISMAELE *con alcuni guerrieri ebrei e detti.*

ISMAELE
Furibondo⁶
dell'Assiria il re s'avanza;
par ch'ei sfidi intero il mondo
nella fiera sua baldanza!

TUTTI
Pria la vita...

ZACCARIA
Forse fine
porrà^v il cielo all'empio ardire;
di Sion sulle rovine
lo stranier non poserà.
Questa^{vi} prima fra le assire
a te fido.
(*Consegnando Fenena ad Ismaele*)

TUTTI
Oh Dio pietà!

ZACCARIA
Come notte a sol fulgente,⁷

segue nota 5

ESEMPIO 9 (n. 2, Recitativo e Cavatina di Zaccaria, bb. 28-31)

Andante maestoso

Zaccaria

D'E - git - to là sui li - di E - gli a Mo - sè diè vi - ta;

p [Cor., Archi]

⁶ L'arrivo precipitoso di Ismaele, che intona un'incalzante melodia dal ritmo puntato, occupa il tempo di mezzo del n. 2 (*Allegro*, 4/4, Do maggiore), una breve sezione dialogata punteggiata dagli interventi del coro e dalle risposte di Zaccaria all'annuncio che Nabucco sta vincendo la resistenza militare degli ebrei.

⁷ La stretta (*Allegro*, 4/4, Sol maggiore) presenta un taglio tradizionale, con l'immane ritmo di polacca nell'accompagnamento (cfr. es. 10) degli archi, la ripetizione integrale del tema principale (cioè quella che tecnicamente si chiama 'cabaletta', termine con cui per metonimia viene spesso indicata l'ultima parte di un'aria italiana ottocentesca) e il duplice intervento del coro.

ESEMPIO 10 (n. 2, bb. 99-103)

Allegro

Zaccaria

Come not - te a solful - gen - te, come pol - ve in pre - da al ven - to,

mp [Cor., Archi]

[Ob.]

come polve in preda al vento,
 sparirai nel gran cimento,
 dio di Belo menzogner.
 Tu d'Abramo Iddio possente
 a pagnar con noi discendi,
 ne' tuoi servi un soffio accendi
 che dia^{vii} morte allo stranier.^{viii}

SCENA IV
 ISMAELE, FENENA.⁸

ISMAELE
 Fenena!!... O mia diletta!

FENENA
 Nel dì della vendetta
 chi mai d'amor parlò?

ISMAELE
 Misera! oh come
 più bella or fulgi agli occhi miei d'allora
 che in Babilonia ambasciator di Giuda

io venni! — Me traevi
 dalla prigion con tuo grave periglio,
 né ti commosse l'invido e crudele
 vigilar di tua suora,
 che me d'amor furente
 perseguitò!...

FENENA
 Deh! che rimembri!... Schiava
 or qui son io!...

ISMAELE
 Ma schiuderti cammino
 io voglio a libertà!

FENENA
 Misero!... Infrangi
 ora un sacro dover!

ISMAELE
 Vieni!... Tu pure
 l'infrangevi per me... Vieni! il mio petto
 a te la strada schiuderà fra mille...

⁸ Zaccaria ha affidato Fenena a Ismaele, affinché la tenga in ostaggio e l'offra a Nabucco in cambio della ritirata da Gerusalemme. Rimasti soli, i due amanti si scambiano alcune battute, attraverso le quali forniscono al pubblico un breve ragguaglio sugli eventi che preludono al dramma. Così come per amore Fenena liberò un tempo Ismaele, ambasciatore degli ebrei a Babilonia e fatto prigioniero da Nabucco, allo stesso modo ora Ismaele vuole liberare l'amata, infrangendo le consegne dategli dal Pontefice. Sebbene il breve recitativo abbia essenzialmente una funzione extramusicale, come spiegazione al pubblico dell'origine dell'amore tra i due giovani (metti una giovane principessa assira affianco a un giovane aristocratico ebreo e l'amore sboccia immediato, almeno così accadeva all'epoca dell'antica Babilonia), Verdi non perde l'occasione per caratterizzare musicalmente Ismaele, forse la figura più scialba del dramma e a cui compete una parte musicale relativamente modesta, ma che qui ci appare con tutti gli attributi di tenore romantico dolce e appassionato.

ESEMPIO 11 (n. 3, Recitativo e Terzettino, bb. 13-17)

Andante
 cantabile

Ismaele

Andante
 a tempo
 [Archi]

SCENA V

*Mentre Ismaele fa per aprire una porta segreta,
entra colla spada in mano ABIGAILLE,
seguita da alcuni guerrieri babilonesi
celati in ebraiche vesti.*

ABIGAILLE

Guerrieri, è preso il tempio!...

FENENA e ISMAELE (atterriti)

Abigaille!!...

ABIGAILLE (*Abigaille s'arresta innanzi ai due
amanti, indi con amaro sogghigno dice ad
Ismaele*)

Prode guerrier!... d'amore⁹

conosci tu sol l'armi?

D'assira donna in core (*a Fenena*)

empia tal fiamma or parmi!

Qual Dio vi salva?... talamo

la tomba a voi sarà...

Di mia vendetta il fulmine

su voi sospeso è già!

(*Dopo breve pausa s'avvicina ad Ismaele
e gli dice sottovoce*)^{ix}

Io t'amava!... Il regno, il core¹⁰

pel tuo core io dato avrei!

Una furia è quest'amore,

vita o morte ei ti può dar.

Ah se m'ami, ti potrei

col tuo popol salvar!^x

ISMAELE

No!... la vita io t'abbandono,

ma il mio core nol poss'io;

di mia sorte io lieto sono,^{xi}

⁹ L'idillio e il tentativo di fuga dei due innamorati viene presto sventato dall'arrivo di Abigaille, una Amneris *ante-litteram*, che come la sorella maggiore ha una spiccata propensione all'inganno e al comando. Dopo essere entrata con la frode nel Tempio di Gerusalemme, travestita da ebrea e accompagnata da guerrieri assiri, il suo primo 'gesto' vocale è un'imperiosa caduta d'ottava («Guerrieri è preso il tempio!...», Mi₃-Mi₂), seguita da un breve inciso melodico nel registro grave, dal carattere apparentemente dolce e sensuale, ma che nasconde in realtà una cinica determinazione a vendicarsi di colui che non ha corrisposto al suo amore e della donna che glielo ha sottratto (es. 12). Trent'anni più tardi la figlia del Faraone avrà senz'altro più classe e raffinatezza nell'ammantarsi di dolci volute melodiche per coprire di fronte al prossimo il proprio animo spietato, ma avrà imparato l'arte sottile della tortura psicologica e del piacere della vendetta proprio dalla più rozza e immediata sorella assira.

ESEMPIO 12 (n. 3, bb. 53-56)

¹⁰ Che Abigaille sia senz'ombra di dubbio il personaggio che maggiormente ha acceso la fantasia musicale di Verdi – e per un caso del destino ad interpretare quel ruolo per la prima volta fu proprio la sua futura moglie Giuseppina Strepponi, già avviata nel 1842 al declino vocale ma dotata di eccellenti doti d'attrice – risulta quanto mai chiaro dal trattamento che riceve la sua parte in questo terzettino. Dopo una lunga cadenza vocale alla fine del recitativo, che sembra una materializzazione musicale del fulmine con cui minaccia di vendicarsi dei due amanti, Abigaille dà inizio al cantabile (*Andante*, 4/4, Do maggiore). A parlare è ora la donna innamorata, che è ancora disposta a barattare la libertà degli ebrei per l'amore di Ismaele (es. 13). Certo, alcune colorature vocali

io per me non so tremar.
 Sol^{xiii} ti possa il pianto mio
 pel mio popolo parlar!
 FENENA
 Già t'invoco, già ti sento,
 Dio verace d'Israello;
 non per me nel fier cimento
 ti commova il mio pregar,
 sol^{xiii} proteggi il mio fratello,
 e me dannà a lagrimar!

SCENA VI

*Donne, uomini ebrei, Leviti, guerrieri
 che a parte a parte entrano nel tempio
 non abbadando ai suddetti,
 indi ZACCARIA ed Anna.*

DONNE^{xiv}
 Lo vedeste?... Fulminando¹¹
 egli irrompe nella folta!

segue nota 10

cordano che per Abigaille l'amore è una questione politica prima ancora che di cuore, e che può essere usato come merce di scambio in un negoziato di pace internazionale; eppure i suoi accenti, almeno all'inizio, sono sinceri, e la sua dichiarazione d'amore di fronte alla rivale, ancora avvinta ad Ismaele nel tentativo di fuga, ha un che di commovente, quasi di supplichevole, che per un attimo ci rende simpatica questa donna, a cui forse la posizione sociale ha fatto dimenticare che l'amore non si estorce col ricatto.

ESEMPIO 13 (n. 3, bb. 84-88)

Ismaele risponde riprendendo la melodia di Abigaille, inficiando in parte l'effetto d'effusione amorosa che abbiamo appena visto. Probabilmente ciò è dovuto all'inesperienza di Verdi, che ha preferito attenersi alla tradizionale simmetria dei duetti e terzetti italiani del tempo piuttosto che affidare un tema nuovo a Ismaele. Tuttavia, non appena anche Fenena inizia a cantare, la sua tenera melodia cullante della ragazza, dalla forma arcuata e infarcita di sospiranti seconde discendenti (es. 14), ci rivela nuovamente come il compositore sia già perfettamente in grado di caratterizzare in maniera efficacissima con poche battute musicali la psicologia di un personaggio. Fenena è la ragazza casta e rassegnata al sacrificio che amavano gli autori romantici, pronta a ricercare nell'aldilà quella felicità che le viene negata nella vita terrena.

ESEMPIO 14 (n. 3, bb. 104-108)

Da quel momento in poi Ismaele seguirà il profilo morbido e ondeggiante della parte di Fenena, incapace di dispiegare una sua personalità musicale e lasciando Abigaille sola con le sue colorature virtuosistiche e gli artificiosi cromatismi.

¹¹ A questo punto la tradizione avrebbe voluto che il terzettino terminasse con una stretta. Verdi invece passa direttamente al Finale, il cui tempo d'attacco (*Allegro agitatissimo*, 4/4, Sol minore) è un coro in stile fugato dal carattere vagamente ecclesiastico.

VECCHI

Sanguinoso ergendo il brando
egli giunge a questa volta!

LEVITI (*che sorvengono*)

De' guerrieri invano il petto
s'offre scudo al tempio santo!

DONNE

Dall'Eterno è maledetto
il pregare, il nostro pianto!

TUTTI

Oh felice chi morì
pria che fosse questo dì!

GUERRIERI (*disarmati*)

Ecco il rege! sul destriero
verso il tempio s'incammina,
come turbine che nero
tragge ovunque la ruina.

ZACCARIA (*entrando precipitoso*)

Oh baldanza!... né discende
dal feroce corridor!

TUTTI

Ahi sventura! chi difende
ora il tempio del Signor?

ABIGAILLE (*s'avanza co' suoi guerrieri e grida*)

Viva Nabucco!

VOCI NELL'INTERNO

Viva!

ZACCARIA

Chi passo^{xv} agl'empì apriva?¹²

ISMAELE (*additando i Babilonesi travestiti*)

Mentita veste!...

ABIGAILLE

È vano
l'orgoglio... il re s'avanza!

SCENA VII

*Irrompono nel tempio e si spargono
per tutta la scena i guerrieri Babilonesi.*

*NABUCODONOSOR presentasi
sul limitare del tempio a cavallo.*

segue nota 11

ESEMPIO 15 (n. 4, Finale I, bb. 7-11)

Donne 

Lo ve - de - ste? Ful - mi - nan - do e - gli ir - rom - pe nel - la fol - ta!

¹² Una banda dietro le quinte (es. 16), ingrediente pressoché immancabile nel melodramma italiano dell'epoca, annuncia con una marcia l'arrivo del re assiro a capo dell'esercito vincitore (*Allegro marziale, 4/4, Re maggiore*).

ESEMPIO 16 (n. 4, bb. 76-80)

Allegro marziale
banda di fuori che a poco a poco s'avanza
ben staccate



pp

La lunghezza della marcia pone qualche problema di regia, visto che non ha un carattere così solenne come quella dell'*Aida* per giustificare un gran numero di comparse in scena, mentre costringe i cantanti a restarsene impalati sulla scena in attesa che la banda finisca di suonare. Probabilmente proprio il fatto che, all'epoca in cui fu scritto *Nabucco*, la prassi della banda dietro le quinte era assai diffusa era sufficiente a non far accorgere il pubblico che l'azione si blocca momentaneamente sul più bello.

ZACCARIA

Che tenti?... Oh trema, insano!¹³

(*opponendosi a Nabucco*)

Questa è di Dio la stanza!

NABUCCO

Di Dio che parli?

ZACCARIA (*corre ad impadronirsi di Fenena e alzando verso di lei un pugnale dice a Nabucco*)

Pria

che tu profani il tempio,

della tua figlia scempio

questo pugnale farà!

NABUCCO (*scende da cavallo*)

(Si finga, e l'ira mia

più forte scoppierà.)

(Tremi gl'insani — del mio furore...¹⁴

vittime tutti — cadranno omai!

In mar di sangue — fra pianti e lai

l'empia Sionne — scorrer dovrà!)

FENENA

Padre, pietade — ti parli al core!...

Vicina a morte — per te qui sono!...

Sugli infelici — scenda il perdono,

e la tua figlia — salva sarà!

ABIGAILLE

(L'impeto acqueta — del mio furore

nuova speranza — che a me risplende,

colei che il solo — mio ben contende,

sacra a vendetta — forse cadrà!)

ZACCARIA, ISMAELE, ANNA, EBREI

(Tu che a tuo senno — de' regi il core

volgi o gran Nume — soccorri a noi!

China lo sguardo — sui figli tuoi,

che a rie catene — s'apprestan già!)

NABUCCO

O vinti, il capo a terra!¹⁵

Il vincitor son io...

Ben l'ho chiamato in guerra

¹³ Terminata la marcia ha inizio un breve recitativo tra Nabucco e Zaccaria, con un accompagnamento d'archi abbastanza insipido, almeno vista la solennità dell'incontro tra il capo spirituale degli ebrei e il capo politico degli assiri.

¹⁴ Ha inizio a questo punto il momento statico-riflessivo del Finale (*Andante*, 3/4, Si maggiore), un grande concertato in cui tutti i personaggi cantano «a parte». Stavolta Verdi non si è lasciato sfuggire l'occasione di caratterizzare musicalmente in modo distinto ogni personaggio. La parte del leone la fa il re assiro, che intona una melodia dal profilo ritmico e melodico angoloso, vibrante d'ira e di furore contenuto.

ESEMPIO 17 (n. 4, bb. 169-172)

Andante

Nabucco

(Tre - - - min gl'in - sa - ni del mi - o, del mi-o fu - ro - re...)

Andante

[Archi] *p* [+ Legni]

Abigaille non è da meno del padre e sfoga la sua ira nei confronti della rivale con salti di tredicesima, note in sforzando, rapide volatine e una raffica di sedicesimi puntati. Nabucco e Abigaille si stagliano così dal contesto delle altre voci, intonando entrambi melodie infarcite di artifici melodici e dal profilo ritmico minaccioso.

¹⁵ Un breve tempo di mezzo (*Allegro*, 4/4) rimette in moto l'azione. Nabucco minaccia chi non si sottomette al suo potere, Zaccaria gli risponde per le rime minacciando di uccidere Fenena, Ismae-

ma venne il vostro Dio?
Tema ha di me, — resistermi,
stolti, chi mai potrà?

ZACCARIA

Iniquo, mira!... vittima
costei primiera io sveno...
Sete hai di sangue? versilo
della tua figlia il seno!

NABUCCO

Ferma!...

ZACCARIA (*per ferire*)

No pèra!...

ISMAELE (*ferma improvvisamente il pugnale e libera Fenena che si getta nelle braccia del padre*)^{xvi}

Misera,

l'amor ti salverà!

NABUCCO (*con gioia feroce*)

Mio furor, non più costretto¹⁶
fa dei vinti atroce scempio;
saccheggiate, ardate il tempio,
(*ai Babilonesi*)
fia delitto la pietà!

Delle madri invano il petto
scudo ai pàrgoli sarà.

ABIGAILLE

Questo popol maledetto
sarà tolto dalla terra...
Ma l'amor che mi fa guerra
forse allor s'estinguerà?...
Se del cor nol può l'affetto
pago l'odio almen sarà!

FENENA, ANNA, ISMAELE

Sciagurato, ardente affetto
sul suo/mio ciglio un velo stese!
Ah l'amor che sì lo/mi accese
lui/me d'obbrobrio coprirà!
Deh non venga maledetto
l'infelice, per pietà!

ZACCARIA *ed* EBREI

Dalle genti sii^{xvii} rejetto,
dei^{xviii} fratelli traditore!
Il tuo nome desti orrore,
sia^{xix} l'obbrobrio d'ogni età!
«Oh fuggite il maledetto»,
terra e cielo griderà!

segue nota 15

le infine riesce a liberare la ragazza, che corre nelle braccia del padre. Il tutto è accompagnato da figure d'accompagnamento tradizionali, che solo le repentine modulazioni riescono a rendere meno noiose.

¹⁶ La stretta conclusiva (*Presto*, 2/2, Re maggiore) è un brano forse più chiassoso che efficace. Il tema principale della cabaletta, esposto prima da Nabucco e poi ripreso dal coro (es. 18), è senz'altro adeguato alla situazione di estrema concitazione di tutti i personaggi, tuttavia la ripetizione integrale della cabaletta finisce per dare un senso di prolissità, reso ancora più forte dalle insistenti cadenze perfette del *Più presto* che segue la seconda ripetizione della cabaletta.

ESEMPIO 18 (n. 4, bb. 258-261)

Presto (con gioia feroce)

Nabucco

Mio fu - ror, non più co - stret-to

Presto

mf [Archi]

PARTE SECONDA

L'EMPIO

*Ecco!... il turbo
del Signore è uscito fuori;
cadrà sul capo dell'empio.*
Geremia XXX

SCENA PRIMA

Appartamenti nella Reggia.

ABIGAILLE *esce con impeto,
avendo una carta fra le mani.*¹⁷

Ben io t'invenni, o fatal scritto!... in seno
mal ti celava il rege, onde a me fosse
di scorno!... Prole Abigail di schiavi!
Ebben!... sia tale! Di Nabucco figlia,
qual l'Assiro mi crede,
che sono io qui?... peggior che schiava! Il trono
affida il rege alla minor Fenena,
mentr'ei fra l'armi a sterminar Giudea
l'animo intende!... Me gli amori altrui

¹⁷ Dopo la fragorosa conclusione del primo atto, il secondo ha inizio con un brano solistico della primadonna (n. 5, Scena ed Aria Abigaille). La principessa assira, che finora ha cantato solo con altri personaggi, ha qui finalmente la scena tutta per sé e può dispiegare il suo complesso carattere musicale. Il numero è preceduto da una breve introduzione orchestrale (es. 19); dopo il triplice unisono orchestrale, che nel teatro d'opera italiana precede spesso l'ingresso in scena dei personaggi regali (come i tre colpi di mazza con cui gli araldi annunciavano l'entrata dei monarchi), un motivo di sedicesimi degli archi raffigura in maniera icastica Abigaille intenta, dietro le quinte, a cercare il foglio che prova la sua nascita servile.

ESEMPIO 19 (n. 5, Scena ed Aria Abigaille, bb. 1-7)

Allegro

The musical score for Example 19 is in 2/4 time and begins with a piano introduction. The first staff is for woodwinds and strings, marked with a forte dynamic (f) and the instruction "[Tutti]". The second staff is for strings, marked with a piano dynamic (p) and the instruction "[Legni, Archi]". The music features a rhythmic pattern of sixteenth notes in the woodwinds and a more active bass line in the strings.

Il recitativo seguente riprende il motivo degli archi dell'es. 19, mentre Abigaille, certa che ora nulla potrà più ostacolare la sua brama di potere, si arrampica con slanci progressivi verso le note acute del proprio registro – metafora ‘madrigalistica’ della sua irrefrenabile ascesa al trono – per far piombare poi la voce dalla vertiginosa altezza di due ottave sulla parola «sdegno» (es. 20). Non si può far meno di immaginare Fenena e «il finto padre» (Nabucco) che ‘cadono’ letteralmente dal soglio regale, scacciati a forza di decibel dall'imperiosa e perfida Abigaille.

ESEMPIO 20 (n. 5, bb. 69-78)

Abigaille

The musical score for Example 20 shows the vocal line for Abigaille. The melody is in a minor key and features a series of ascending notes, followed by a sharp descent. The lyrics are: "Ah sì! ca-da Fe- ne- nal... il fin- to pa- dre!... il re- gno!... Su me". The notes are labeled with their corresponding solfège syllables: Re bemolle, Re, Mi bemolle, Mi.

The musical score for Example 20 continues the vocal line for Abigaille. The melody is in a minor key and features a series of ascending notes, followed by a sharp descent. The lyrics are: "stes- sa ro- vi - - na, o fa- tal sde - - - - gno!". The notes are labeled with their corresponding solfège syllables: Fa, Si7 dim., Do.

invia dal campo a qui mirar!... Oh iniqui
tutti, e più folli ancor!... d'Abigaille
mal conoscete il core...
Su tutti il mio furore
piombar vedrete!... Ah sì! cada Fenena...
Il finto padre!... il regno!...
Su me stessa rovina, o fatal sdegno! —
Anch'io dischiuso un giorno¹⁸
ebbi alla gioja il core;
tutto parlarmi intorno
udia di santo amore;
piangeva all'altrui pianto,
soffria degli altri al duol.
Chi del perduto incanto
mi torna un giorno sol?

SCENA II

Il GRAN SACERDOTE di Belo, Magi,
Grandi del Regno, e detta.

ABIGAILLE

Chi s'avanza?¹⁹GRAN SACERDOTE (*agitato*)

Orrenda scena

s'è mostrata agli occhi miei!

ABIGAILLE

Oh! che narri?...

GRAN SACERDOTE

Empia è Fenena,

manda liberi gli Ebrei;

questa turba maledetta

¹⁸ Il cantabile (*Andante*, 4/4, Sol maggiore) riprende l'atmosfera espressiva dell'es. 13; anche qui la melodia si apre con un'ascesa di sesta maggiore e una discesa di terza maggiore, seguite da una breve fioritura (es. 21). Il profilo iniziale delle due melodie è infatti assai simile; in entrambi i casi Abigaille vuole convincerci di essere una donna come le altre, che desidera solo di essere amata da un uomo, ma che per colpa di Ismaele ha sostituito l'amore con la sete di potere.

ESEMPIO 21 (n. 5, bb. 91-94)

Abigaille [Andante] cantabile
An - ch'i - o di - schiu - so un gior - no eb - bi - al - la gio - ia il co - re;

[Andante] p

Tuttavia anche in questo caso il virtuosismo vocale, che nella retorica melodrammatica verdiana è sinonimo di falsità e ambizione, ha presto il sopravvento; nella cadenza del cantabile, ripetuta eccezionalmente due volte e che inizia con lo stesso inciso melodico dell'es. 21, ritroviamo ancora una volta i medesimi vocalizzi e la medesima impavida ascesa verso le note acute che caratterizzano sempre questo personaggio.

ESEMPIO 22 (n. 5, bb. 103-106)

Abigaille con grazia
chi del per-du-to in-can-to... mi tor-na un gior-no sol?

¹⁹ L'entrata del Gran Sacerdote di Belo, che annuncia che Fenena sta liberando i prigionieri ebrei, è accompagnata da una concitata figura accordale degli archi, con la quale ha inizio il tempo di mezzo (*Allegro mosso*, 4/4, Sol maggiore).

chi frenare omai potrà?
 Il potere a te s'aspetta...
 ABIGAILLE (*vivamente*)
 Come?
 GRAN SACERDOTE e CORO
 Il tutto è pronto già.
 Noi già sparso abbiamo fama
 come il re cadesse in guerra...
 te regina il popol chiama
 a salvar l'assiria terra.
 Solo un passo...è tua la sorte!
 Abbi cor!...
 ABIGAILLE (*al Gran Sacerdote*)
 Son teco!^{xx} ...Va.

Oh fedel!... di te men forte
 questa donna non sarà!
 Salgo già del trono aurato²⁰
 lo sgabello insanguinato,
 ben saprà la mia vendetta
 da quel seggio fulminar.
 Che lo scettro a me s'aspetta
 tutti i popoli vedranno!...
 Regie figlie qui verranno
 l'umil schiava a supplicar.
 GRAN SACERDOTE e CORO
 E di Belo la vendetta
 con la tua saprà tuonar.

segue nota 19

ESEMPIO 23 (n. 5, bb. 120-121)

Allegro mosso



[Archi] *p*

Subito dopo entra anche il coro dei sacerdoti, che riferiscono di aver sparso la falsa notizia della morte di Nabucco e che il popolo sta pertanto acclamando Abigaille regina degli assiri. Il tema del coro, intonato all'unisono da tenori e bassi e al quale si unisce anche Zaccaria, è già stato ascoltato nella sinfonia (cfr. es. 4).

²⁰ Alla fine del coro Abigaille intona un breve recitativo, col quale termina questa sezione centrale dell'aria. Ha quindi inizio la stretta (Meno mosso, 4/4, Do maggiore), basata su un tema abbastanza convenzionale (es. 24) e con la presenza dei pertichini del coro, tuttavia caratterizzata ancora una volta dal virtuosismo vocale della primadonna. Nella cadenza finale Abigaille ripete la caduta di due ottave Do₅-Do₄ del recitativo sulla parola «supplicar», fornendo nuovamente un'immagine sonora della sua alterigia nei confronti di Fenena.

ESEMPIO 24 (n. 5, bb. 178-181)

Meno mosso
 declamato

Abigaille



Sal-go già del tro-no au - ra - to lo sga-bel-lo in-san - gui - na - to

Meno mosso

[Archi] *p*

SCENA III

Sala nella reggia che risponde nel fondo ad altre sale; a destra una porta che conduce ad una galleria, a sinistra altra porta che comunica cogli appartamenti della Reggente. È la sera. La sala è illuminata da una lampada. ZACCARIA esce con un Levita che porta la tavola della Legge.²¹

ZACCARIA

Vieni, o Levita!... Il santo
codice reca! Di novel portento

me vuol ministro Iddio!...Me servo manda,
per gloria d'Israele,
le tenebre a squarciar d'un'infedele.

Tu sul labbro de' veggenti²²
fulminasti, o sommo Iddio!
All'Assiria in forti accenti
parla or tu col labbro mio!
E di canti a te sacrati
ogni tempio eccheggerà^{xxi};
sovra gl'idoli spezzati
la tua Legge sorgerà.

(entra col Levita negli appartamenti di Fenena)

²¹ Nelle opere giovanili di Verdi raramente il colore orchestrale viene impiegato in maniera peculiare. Di solito il compositore si attiene alle convenzioni dell'epoca, che prevedono ad esempio l'uso dell'arpa per accompagnare il canto di giovani fanciulle (in tal senso viene impiegata infatti nel n. 1 quando cantano le vergini ebre) o di ottoni in presenza di personaggi regali; difficilmente nelle opere italiane del primo Ottocento si trova quella raffinatezza di impasti timbrici che caratterizza le opere francesi o tedesche coeve, e che a partire dagli anni Cinquanta diverrà uno degli elementi caratteristici della strumentazione verdiana. Nel recitativo che precede la preghiera di Zaccaria Verdi offre pertanto un primo esempio della sua sensibilità per il colore orchestrale. Il recitativo è infatti introdotto da un motivo affidato unicamente a sei violoncelli divisi, che evocano l'atmosfera intima e raccolta della preghiera del Grande Pontefice.

ESEMPIO 25 (n. 6, Recitativo e Preghiera, bb. 1-4)

²² La preghiera di Zaccaria (*Andante*, 4/4, Sol maggiore) non ha la forma tradizionale del cantabile, bensì si presenta come una sorta di arioso, accompagnato da un raffinato contrappunto dei violoncelli (es, 26).

ESEMPIO 26 (n. 6, bb. 32-35)

La sua semplicità formale è inversamente proporzionale all'efficacia drammatica, e dimostra come il compositore fosse intenzionato a sottolineare l'aspetto spirituale dell'opera, che in questa pagina cantante raggiunge indubbiamente uno dei suoi vertici espressivi. Il canto sembra sgorgare a poco a poco, e solo alla dodicesima battuta assume il profilo regolare di una vera e propria aria.

	SCENA IV	ISMAELE	
	<i>Leviti, che vengono cautamente dalla porta a destra, indi ISMAELE che si presenta dal fondo.</i> ²³	Il Pontefice vi brama...	
		LEVITI	
		Ismael!!!	
		ISMAELE	
I.	Che si vuol?	Fratelli!	
		TUTTI	
II.	Chi mai ci chiama, chi ne invita ^{xxii} in dubbio loco?...	Orror!!! Fuggi!... va!	
		ISMAELE	
		Pietade invoco!	

segue nota 22

ESEMPIO 27 (n. 6, bb. 44-47)

Zaccaria

F. di can - ti, e di can - ti a te sa - cra - ti

[6 Vc., Vle, 1 Cb.]
dolcissimo
[pizz.]

²³ Uno dei tratti distintivi delle opere giovanili di Verdi, e di *Nabucco* in particolare, sono i forti contrasti espressivi, che conferiscono una monumentalità drammatica all'azione. È questo il caso del coro che segue la preghiera di Zaccaria, introdotto da un vero e proprio recitativo (*Grave*, 4/4, Mi minore) accompagnato dai soli archi.

ESEMPIO 28 (n. 7, Coro di Leviti, bb. 1-2)

Grave I Leviti entrano cautamente dalla parte a destra

[Archi] *p* [pizz.] [arco]

Fino all'entrata di Ismaele l'atmosfera è dunque ancora quella del numero precedente, sebbene qui ai violoncelli si siano aggiunti gli altri strumenti della famiglia degli archi. Tuttavia appena Ismaele viene scorto, i Leviti lo maledicono su un violento accordo di settima in *fortissimo* dell'intera orchestra. Se la melodia intonata da Zaccaria aveva un profilo ritmico morbido e una melodia ariosa, la maledizione dei Leviti («Il maledetto non ha fratelli») si scaglia al contrario su un motivo ritmico martellante, dalla linea melodica quasi strumentale, accompagnato dall'intera orchestra. Tutto ciò crea un contrasto fortissimo con l'atmosfera raccolta della preghiera precedente, e allo stesso tempo marca una netta linea di demarcazione sul piano spirituale tra i Leviti, che maledicono un confratello, e il canto di speranza di Zaccaria.

LEVITI

Maledetto dal Signor!
 Il maledetto — non ha fratelli...²⁴
 non v'ha mortale - che a lui favelli!
 Ovunque sorge — duro lamento
 all'empie orecchie — lo porta il vento!
 Sulla sua fronte — come il baleno^{xxiii}
 fulge il divino — marchio fatal!
 Invano al labbro — presta il veleno,
 invano al core — vibra il pugnàl!

ISMAELE (*con disperazione*)

Per amor del Dio vivente
 dall'anàtema cessate!
 Il terror^{xxiv} mi fa demente,
 Oh la morte per pietà!

SCENA V

FENENA, ANNA, ZACCARIA *ed il LEVITA*
che porta la tavola della Legge.

ANNA

Deh^{xxv} fratelli, perdonate!
 Un'ebrea salvato egli ha!

LEVITA, ISMAELE, ZACCARIA

Oh che narri!...

ZACCARIA

Inni levate
 all'Eterno!... È verità!^{xxvi}

²⁴ Il coro vero e proprio è costruito come una sorta di numero bipartito in miniatura. La sezione che corrisponde al cantabile (*Allegro*, 4/4, Mi minore) è qui occupata dal motivo del «Maledetto» (cfr. es. 2); la seconda sezione fa invece le funzioni della stretta (*Più presto*, 4/4, Mi maggiore), ed è occupata interamente da un motivo cadenzante del coro. Nell'*Allegro* alla maledizione dei Leviti Ismaele risponde con un motivo supplicante tutto fatto di seconde discendenti, che nella retorica melodrammatica costituiscono il *topos* del lamento (es. 29).

ESEMPIO 29 (n. 7, bb. 39-43)

(con disperazione)

Ismaele

Per a - mor del Dio vi - ven - te dal - l'a - na - te - ma ces - sa - te!

[Legni, V.ni]

p

Il contrasto tra questi due motivi, così come tra questi e la preghiera di Zaccaria, ha una violenza quasi espressionista, che non ha nulla a che vedere con la presunta 'rozzezza' del giovane Verdi, bensì è il frutto della sua ricerca di contrasti il più possibile accesi, che attraverso la musica diano un'impressione quasi plastica di un conflitto insanabile di passioni. Il fatto che nelle opere successive Verdi abbia ottenuto gli stessi risultati con mezzi musicali più elaborati non deve fare dimenticare che proprio questa violenza drammatica era una novità per l'epoca e fu la chiave del suo successo. L'aspetto più sorprendente è che Verdi ha ottenuto tali risultati senza abbandonare mai il solco della tradizione di Rossini o Donizetti, senza apparire cioè un iconoclasta o un futurista *ante litteram*. La 'rozzezza' di questo coro è cioè il frutto dell'assimilazione profonda della tradizione musicale italiana e del tentativo di rinnovarla.

SCENA VI

Il vecchio ABDALLO, tutto affannoso, e detti.

ABDALLO

Donna regal!²⁵ Deh fuggi!... infausto grido
sorge che annuncia del mio re^{xxvii} la morte!

FENENA

Oh padre!...

ABDALLO

Fuggi!... Il popolo
or chiama Abigaille,
e costoro condanna.

FENENA

A che^{xxviii} più tardo?...

Io qui star non mi deggio!... in mezzo agli empì
ribelli correrò...

TUTTI

Ferma! Oh sventura!

SCENA VII

SACERDOTE *di Belo, ABIGAILLE, Grandi,
Magi, Popolo, Donne Babilonesi.*

GRAN SACERDOTE

Gloria ad Abigaille!
Morte agli Ebrei!

ABIGAILLE (*a Fenena*)

Quella corona or rendi!

FENENA

Pria morirò...

SCENA VIII

NABUCODONOSOR *aprendosi co' suoi guerrieri la via in mezzo allo scompiglio, si getta fra ABIGAILLE e FENENA; prende la corona, e postasela in fronte dice ad ABIGAILLE.*^{xxix}

NABUCCO

Dal capo mio la prendi!

(*terrore generale*)

TUTTI

S'appressan gl'istanti²⁶

d'un'ira fatale;

sui muti sembianti

già piomba il terror!

Le folgori intorno

già schiudono l'ale!...

apprestano un giorno

di lutto e squallor!

²⁵ L'ingresso di Fenena dà inizio al finale dell'atto. Il tempo d'attacco (*Allegro agitato*, 4/4, Si minore) è caratterizzato dalle terzine degli archi e dal ritmo puntato dei fiati, che accompagnano ininterrottamente, come in un parlante, il recitativo delle parti vocali.

ESEMPIO 30 (n. 8, Finale II, bb. 3-5)

Allegro agitato

Fenena

Allegro agitato Ma qual sor - ge tu - mul - to!

[Legni, Cor.]

p (Archi)

²⁶ L'arrivo di Nabucco getta ulteriore scompiglio in una scena già sufficientemente agitata. Il re, creduto morto, non solo si presenta vivo e vegeto, ma si frappone tra le due sorellastre che si stanno contendendo la corona, mettendosela a sua volta sul proprio capo. Tutto ciò avviene molto rapidamente e solo grazie alla coerenza musicale, garantita in primo luogo dal persistente accompagna-

NABUCCO

S'oda or me!... Babilonesi,²⁷
 getto a terra il vostro Dio!
 Traditori egli v'ha resi,
 volle tôrvi al poter mio;
 cadde il vostro, o stolti Ebrei,
 combattendo contro me.
 Ascoltate i detti miei...
 V'è un sol Nume... il vostro Re!

FENENA (*atterrita*)

Cielo!

GRAN SACERDOTE

Che intesi!...

ZACCARIA, ANNA, EBREI

Ahi stolto!...

ABDALLO

Nabucco viva!

NABUCCO

Il volto
 a terra omai chinate,
 me Nume, me adorate!

ZACCARIA

Insano! a terra, a terra
 cada il tuo pazzo orgoglio...
 Iddio pel crin t'afferra,
 già ti rapisce il soglio!

NABUCCO

E tanto ardisci?... (*ai guerrieri*) O fidi,
 a' piedi miei si guidi,^{xxx}
 ei pera col suo popolo...

FENENA

Ebreia con lor morirò.

NABUCCO (*furibondo*)

Tu menti!... O iniqua, pròstrati
 al simulacro mio!

FENENA

No!... sono Ebreia!^{xxxi}NABUCCO (*prendendola per il braccio*)

Giù!... pròstrati!...

segue nota 26

mento di terzine, lo spettatore non ha l'impressione di un'azione confusa e affrettata. Dopo che Nabucco si è rimpossessato della corona regale ha inizio il cantabile (*Andantino*, 3/4, Si bemolle maggiore), con il re che canta per primo un tema (es. 31), ripreso poi da tutti i personaggi e dal coro. Grazie a questo procedimento musicale, che espone in forma di canone sempre lo stesso tema, il pubblico percepisce nettamente non solo il clima di stupore generale provocato dall'arrivo di Nabucco, ma riceve anche un'immagine plastica del re, il quale, intonando per primo il soggetto del canone, ha letteralmente ripreso in mano le redini del potere.

ESEMPIO 31 (n. 8, bb. 65-69)

Andantino

sottovoce e cupo

Nabucco

Sap-pres - san gl'i-stan - ti d'u-n'i - - ra fa-ta - le;

Andantino

[Archi] *pp*

²⁷ Nel tempo di mezzo (*Allegro*, 4/4, Do maggiore), su minacciosi accordi in *fortissimo* dei tromboni, Nabucco dichiara di aver sconfitto il Dio degli ebrei e si autoproclama re e dio di tutti i suoi sudditi. Zaccaria, che osa opporgli resistenza, viene condannato a morte insieme al suo popolo, mentre Fenena, che vuole morire con coloro dei quali ha sposato la fede, viene afferrata per un braccio e costretta a prostrarsi.

Non son più Re, son Dio!!²⁸

(rumoreggia il tuono, un fulmine scoppia sulla corona del Re. Nabucco atterrito sente strapparsi la corona da una forza soprannaturale; la follia appare in tutti i suoi lineamenti. A tanto scompiglio succede tosto un profondo silenzio.)^{xxxii}

TUTTI

Oh come il cielo vindice
l'audace fulminò!

NABUCCO

Chi mi toglie il regio scettro?...²⁹
Qual m'incalza orrendo spettro!...
Chi pel crine ohimè m'afferra?
Chi mi stringe?... chi m'atterra? —
O mia figlia!... e tu pur anco
non soccorri al debil fianco?...
Ah fantasmi ho sol presenti...
hanno acciar di fiamme ardenti!
È di sangue il ciel vermiglio,
sul mio capo si versò!

²⁸ Non appena Nabucco ripete di essere lui l'unico dio da adorare, un fulmine lo colpisce, mentre un movimento cromatico discendente dell'orchestra, simile a un glissando in *fortissimo*, mima il deflagrare della folgore e lo sprofondare del re nella pazzia.

ESEMPIO 32 (n. 8, bb. 179-185)

²⁹ La stretta del Finale II ha una forma inconsueta. La convenzione tacita vorrebbe un movimento veloce, che serva da perorazione retorica di quanto appena accaduto; poiché tuttavia il re è uscito di senno e gli ebrei sono stati condannati a morte, c'è ben poco da perorare. L'azione ha subito infatti una svolta decisiva e nessuno è attualmente in grado di decidere alcunché, come ci si aspetterebbe invece dal carattere assertivo di una stretta. Se fossimo all'inizio del finale ci aspetteremmo a questo punto un concertato di stupore, ma ciò è stato già fatto. La strada imboccata invece da Verdi non solo è assolutamente efficace dal punto di vista drammatico, ma media anche in maniera originalissima tra la tradizione formale italiana e la necessità di piegare la convenzione alle esigenze specifiche del dramma in atto. Il motivo che Nabucco intona (es. 33) ha infatti le prerogative formali della stretta, come lasciano intendere il tempo veloce (*Allegro*, 4/4), il ritmo di polacca dell'accompagnamento, e la ripresa del motivo delle battute 215-218 (es. 34), ma è in modo minore (Fa minore) e soprattutto la melodia singhiozzante cantata da Nabucco, intercalata da pause e da semitoni discendenti, è lontanissima dal piglio deciso e dai periodi squadrati che caratterizzano i temi di ca-baletta.

Ah perché,³⁰ perché sul ciglio^{xxxiii}
una lagrima spuntò?
Chi mi regge?... io manco!...

ZACCARIA

Il Cielo

ha punito il vantator!

ABIGAILLE (*raccogliendo la corona caduta dal
capo di Nabucodonosor*)

Ma del popolo di Belo
non fia spento lo splendor!

segue nota 29

ESEMPIO 33 (n. 8, bb. 204-207)

Nabucco

[Allegro]

Chi mi to - glie il re-gio sctetro?... Qualm'in - cal - za or-ren-do spet - tro!..

[Allegro]

[Archi] *pp*

³⁰ Un rapido sguardo alla struttura metrica del libretto può aiutare a comprendere l'originalità della scelta di Verdi: anziché una coppia di quartine, Nabucco pronuncia qui tre quartine di ottonari e un emistichio di un'ulteriore quartina, completata da Zaccaria e Abigaille. Il popolo, che pure è presente, tace, sebbene ci aspetteremmo di sentirlo cantare nella volta; mentre il testo affidato al Grande Pontefice e Abigaille non può essere pronunciato fino a quando Nabucco non ha terminato la sua parte; in altri termini, neppure esso può essere impiegato nella volta, prima della ripresa del motivo della cabaletta, e difatti viene reso con sole due battute di recitativo alla fine del brano. Sebbene dunque la scena sia gremita di personaggi principali e comparse, nessuno interviene fino praticamente alla fine del brano, lasciando gli onori della ribalta al re. Le sorprese non sono finite: ciò che appariva come il tema della cabaletta (es. 33) risulta essere invece solo una sua introduzione. La cabaletta vera e propria inizia infatti solo a battuta 215 (es. 34), è in un tempo lento (*Andante*), in una nuova tonalità (La bemolle maggiore) e ha la seconda parte, che viene variata nella ripresa, in un tempo più veloce (*Allegro come prima*).

ESEMPIO 34 (n. 8, bb. 215-217)

Nabucco

Oh! — mia fi - glia! e tu, e tu pur an - co

Andante

pp *dolcissimo*
secondando il canto

[Cor., Archi]

Solo la follia di Nabucco può giustificare un simile scardinamento delle convenzioni formali, che sono ridotte ormai a una semplice impalcatura sulla quale il compositore costruisce liberamente la sua

PARTE TERZA
LA PROFEZIA

*Le fiere dei deserti avranno in Babilonia
la loro stanza insieme coi gufi,
e l'ulule vi dimoreranno.*
Geremia LI^{xxxiv}

SCENA I³¹

Orti pensili. ABIGAILLE è sul trono. I Magi, i
Grandi sono assisi a' di lei piedi; vicino all'a-
ra ove s'erge la statua d'oro di Belo sta coi se-
guaci il Gran Sacerdote. DONNE BABILO-
NESI, POPOLO E SOLDATI.

CORO

È l'Assiria una regina,³²

pari a Bel potente in terra;
porta ovunque la ruina
se stranier la chiama in guerra:
or di pace fra i contenti,
giusto^{xxxv} premio del valor,
scorrerà suoi dì ridenti
nella gioja e nell'amor.

GRAN SACERDOTE

Eccelsa donna, che d'Assiria il fato³³
reggi, le preci ascolta
de' fidi tuoi! — Di Giuda gli empi figli
perano tutti, e pria colei che suora
a te nomar non oso...
Essa Belo tradì...
(presenta la sentenza ad Abigaille)

ABIGAILLE (con finzione)

Che mi chiedete!...

Ma chi s'avanza?...

segue nota 30

musica, facendola aderire il più possibile al dramma. Che tutto ciò sia il lavoro di un giovane esordiente, che non poteva certo far leva sul suo nome per prendersi delle libertà formali, dimostra non solo la determinazione di Verdi nel porre le ragioni del dramma davanti a tutto, ma anche come le cause del successo di *Nabucco* non possono essere cercate solo nel clima politico del tempo e nel sentimento patriottico che suscita «Va, pensiero», bensì risiedono nell'originalità e nell'efficacia delle soluzioni drammatico musicali.

³¹ Mentre il sipario è ancora abbassato, la banda esegue la marcia regale che aveva accompagnato l'entrata di Nabucco (cfr. es. 16) nel tempio di Gerusalemme. La scena è infatti in qualche modo speculare: Abigaille è seduta sul trono, circondata dai sacerdoti e dai grandi del regno; alle sue spalle si scorge la statua di Belo con il Gran Sacerdote e il popolo.

³² Come compete a tutti i monarchi orientali, anche Abigaille ama farsi adulare dal suo popolo, che in un breve coro, dal carattere curiosamente di marcetta (*Allegro marziale*, 4/4, Re maggiore), intesse le lodi a Belo, il cui culto è stato appena ristabilito dalla regina.

ESEMPIO 35 (n. 9, Introduzione, bb. 40-44)

[Allegro marziale]

[Coro] È l'Assiria una regina,
[Orch.] È l'Assiria una regina,

³³ Il Sacerdote spiega alla regina che è giunto il momento di farla finita con tutti gli ebrei, a partire da Fenena, che ha abiurato il culto di Belo per legarsi a loro. Abigaille fa finta di non volersi spingere a tanto, quando sopraggiunge Nabucco per prendere posto sul trono. Accortosi che il fedele Abdallo lo sorregge, Nabucco si lascia andare a un moto di sconforto (es. 36), che interrompe momentaneamente la monotonia del suo recitativo.

SCENA II

NABUCODONOSOR *con ispida barba e dimesse vesti presentasi sulla scena. Le Guardie, alla cui testa è il vecchio Abdallo, cedono rispettosamente il passo.*

ABIGAILLE

Qual audace infrange
l'alto divieto mio?... Nelle sue stanze
si tragga il veglio!...

NABUCCO *(sempre fuori di sé)*

Chi parlare ardisce
ov'è Nabucco?

ABDALLO *(con divozione)*

Deh! Signor, mi segui.

NABUCCO

Ove condur mi vuoi? Lasciami!... Questa
è del consiglio l'aula... Sta!... Non vedi?
M'attendon essi... Il fianco
perché mi reggi? Debil^{xxxvi} sono, è vero,

ma guai se alcuno il sa!... Vo' che mi creda
sempre forte ciascun... Lascia... ben io
or troverò mio seggio...

(s'avvicina al trono e fa per salire)

Chi è costei?

Oh qual baldanza!

ABIGAILLE *(scendendo dal trono)*

Escite,^{xxxvii} o fidi miei!
(si ritirano tutti)

SCENA III

NABUCODONOSOR ed ABIGAILLE.

NABUCCO

Donna, chi sei?...³⁴

ABIGAILLE

Custode
del seggio tuo qui venni!...

NABUCCO

Tu?...del mio seggio? Oh frode!
Da me ne avesti cenni?...

segue nota 33

ESEMPIO 36 (n. 10, Scena e Duetto, bb. 30-34)

Nabucco

M'attendon es-si... Il fian - co per - ché, per - ché mi reg - gi?

³⁴ Rimasti soli, Nabucco chiede ad Abigaille, che non riconosce più causa della sua pazzia, come osi usurpargli il trono. Ha inizio così il tempo d'attacco del duetto (*Allegro vivo*, 4/4, Mi bemolle maggiore), basato su un parlante e un brillante accompagnamento orchestrale.

ESEMPIO 37 (n. 10, bb. 130-34)

[Allegro vivo]

p brillante

ABIGAILLE

Egro giacevi... Il popolo
grida all'Ebreo rubello;
porre il regal suggello
al voto suo dèi tu! (*gli mostra la sentenza*)
Morte qui sta pei tristi...

NABUCCO

Che parli tu?...

ABIGAILLE

Soscrivi!

NABUCCO

(M'ange un pensier!...) ^{xxxviii}

ABIGAILLE

Resisti?...

Sorgete, Ebrei giulivi!
Levate inni di gloria
al vostro Dio!...

NABUCCO

Che sento?...

segue nota 34

Abigaille spiega che ha preso in custodia il trono e che il popolo ha chiesto la condanna a morte degli ebrei; manca solo la firma del re. Ma la donna non è avvezza a chiedere le cose con le buone, e presenta la sua richiesta mostrando a scopo intimidatorio la sua stentorea voce sopranile e i suoi poderosi vocalizzi.

ESEMPIO 38 (n. 10, bb. 79-88)

Abigaille (gli mostra la sentenza)

al vo-to suo dèi tu, al vo-to su-o dèi tu, al vo-to su-o dèi tu!

Cinque anni dopo un'altra donna ambiziosa e dal carattere sanguinario, Lady Macbeth, brandirà come un matterello sul capo del pavido marito i propri mezzi vocali per costringerlo all'azione. Nabucco esita e Abigaille rincara la dose, mettendosi a chiamare a piena voce gli ebrei e dicendo loro di esultare, perché Nabucco non è più né dio né re. Il suo strepito sortisce il giusto effetto: Nabucco appone il sigillo alla condanna a morte, mentre in orchestra ritorna il motivo dell'es. 37. In un momento di lucidità il re si ricorda però che anche Fenena ha scelto di essere ebrea; Abigaille gioisce perfidamente, mentre Nabucco, riacquistando la memoria, ordina alla donna di prostrarsi dinanzi a lui perché è figlia di schiavi. È proprio dove Abigaille lo voleva condurre; ella prende il foglio che attesta la sua origine servile e lo straccia sotto il naso di Nabucco, godendosi fino in fondo il suo trionfo e colpendo il re con una vera gragnola di sedicesimi.

ESEMPIO 39 (n. 10, bb. 135-141)

Abigaille Nabucco

Io schia-va? Io schia-va? Appren-di il ver!... mi-se-ro, il fo-glio men-zo-gner!..

ABIGAILLE

Preso da vil sgomento,
Nabucco non è più!

NABUCCO

Menzogna!! A morte, a morte
tutto Israel sia tratto!...
Porgi!...
(pone l'anello reale intorno la carta, e la
riconsegna ad Abigaille)^{xxxix}

ABIGAILLE

Oh mia lieta sorte!
L'ultimo grado è fatto!

NABUCCO

Oh!... ma Fenena?...

ABIGAILLE

Perfida
si diede al falso Dio!...
Oh pera!...
(dà la carta a due Guardie che tosto partono)

NABUCCO (in atto di fermarla)

È sangue mio!...

ABIGAILLE

Niun può salvarla!...

NABUCCO (coprendosi il viso)

Orror!!

ABIGAILLE

Un'altra^{xl} figlia...

NABUCCO

Prostrati,
o schiava, al tuo signor!...

ABIGAILLE

Stolto!... qui volli attenderti!...
Io schiava?...

NABUCCO

Apprendi il ver!...
(cerca nel seno il foglio che attesta la servile
condizione di Abigaille)

ABIGAILLE (traendo dal seno il foglio
e facendolo in pezzi)

Tale ti rendo, o misero,
il foglio menzogner!...

NABUCCO

(Oh di qual onta aggravasi³⁵
questo mio crin canuto!
Invan la destra gelida
corre all'acciar temuto!
Ahi miserando veglio!...
L'ombra son io^{xli} del re)

ABIGAILLE

(Oh dell'ambita gloria
giorno tu sei venuto!
Assai più vale il soglio
che un genitor perduto;
cadranno regi e popoli^{xlii}
di vile schiava al piè.)
(odesi dentro suono di trombe)

³⁵ Ha inizio a questo punto il cantabile del duetto (*Andante*, 4/4, Fa minore). Ciascuno dei due personaggi intona una melodia differente, evitando accuratamente fino alla cadenza di cantare – come ci si attenderebbe – per terze e seste: Nabucco intona infatti un tema in Fa minore, elegante e metastamente composto (es. 40), mentre Abigaille risponde con un tema in Re bemolle maggiore più inquieto, che secondo lo stile vocale del personaggio sale e scende lungo l'intero registro (es. 41).
ESEMPIO 40 (n. 10, bb. 150-153)

Andante

Nabucco

(Oh di qua-l'on-ta ag-gra - va-si que-sto mio crin - ca - nu - - - to!

Andante

[Archii] *p*

NABUCCO	Queste guardie io le serbava
Oh qual suon!... ³⁶	per te solo, o prigionier!
ABIGAILLE	NABUCCO
Di morte è suono	Prigionier?...
per gli Ebrei che tu dannasti!	ABIGAILLE
NABUCCO	Si!... d'una schiava
Guardie, olà!... tradito io sono!...	che disprezza il tuo poter!
Guardie!...	NABUCCO
(<i>si presentano alcune guardie</i>)	Deh perdona, deh perdona ³⁷
ABIGAILLE	ad un padre che delira!
O stolto!... e ancor contrasti?...	Deh la figlia mi ridona,

segue nota 35

ESEMPIO 41 (n. 10, bb. 166-169)

Abigaille

(Oh... dell'am-bi-ta glo - ria gior - no, tu sei ve - nu - to!)

[Archi, Cor.]

p

La musica rende così in maniera efficacissima non solo il fatto che i due cantano 'a parte', ma anche che vivono sentimenti affatto contrastanti. Nabucco recupera, attraverso l'amore paterno per Fene-na, quella grandezza d'animo che aveva perduta nel paragonarsi a Dio, mentre Abigaille si crogiola nel piacere che le dà la visione del padre adottivo umiliato e sconfitto.

³⁶ Squilli di trombe dietro le quinte annunciano che la sentenza di morte sta per essere eseguita (*Allegro*, 4/4, Re bemolle maggiore). Nabucco vuole correre a fermare i carnefici, ma Abigaille gli rammenta che non è libero, bensì prigioniero di una schiava che lo disprezza. Ancora una volta l'immagine del disprezzo è resa con una caduta nel registro grave; dopo il salto d'ottava La bemolle⁴—La bemolle³ la voce scende ancora di tono lentamente fino al Mi bemolle³ sulla parola «poter!». Sembra quasi di vedere Abigaille che cerca di schiacciare a terra come un verme il povero Nabucco.

³⁷ Come nel finale della parte seconda, anche in questo caso Verdi evita di scrivere una stretta di stampo tradizionale, sebbene rispetti stavolta la griglia formale usuale. Il tempo non è particolarmente veloce (*Allegro moderato*, 4/4, La bemolle maggiore) e il tema della cabaletta intonato da Nabucco ha il tono nobile ed elegiaco che caratterizzava la sua parte già nel cantabile.

ESEMPIO 42 (n. 10, bb. 222-226)

Nabucco

Allegro moderato

Deh per - do - na, deh per - do - na ad un pa-dre che... de - li - ra!

[Archi] *p*

non orbarne il genitor!
 Te regina, te signora
 chiami pur la gente assira,
 questo veglio non implora
 che la vita del suo cor!

ABIGAILLE

Esci!... invan mi chiedi pace,
 me non move il tardo pianto;
 tal non eri, o veglio audace,
 nel serbarmi al disonor!
 Oh vedran se a questa schiava³⁸
 mal s'addice il regio manto!
 Oh vedran s'io deturpava
 dell'Assiria lo splendor!

SCENA IV

Le sponde dell'Eufrate.

EBREI *incatenati e costretti al lavoro.*³⁹

Va pensiero sull'ali^{xliii} dorate,
 va', ti posa sui clivi, sui colli
 ove olezzano libere^{xliv} e molli
 l'aure dolci del suolo natal!
 Del Giordano le rive saluta,
 di Sionne le torri atterrate...
 Oh mia patria sì bella e perduta!
 Oh membranza sì cara e fatal!
 Arpa d'or dei fatidici vati
 perché muta dal salice pendi?

³⁸ Abigaille gli risponde intonando inaspettatamente il tema dell'es. 37. Sebbene ciò sia un procedimento poco ortodosso (la citazione di un motivo del tempo d'attacco nella stretta è una deroga alle regole compositive tradizionali), non si può negare che l'idea rende bene l'immagine della donna incapace di pensare ad altro che al proprio trionfo sullo sconfitto re assiro.

³⁹ La prassi di eseguire il coro «Va, pensiero» come brano isolato fa spesso dimenticare che, per quanto si tratti di un gioiello compositivo straordinariamente riuscito, esso tuttavia è stato concepito per un preciso contesto drammatico. Come ci ricorda la breve introduzione orchestrale (*Largo*, 4/4, Fa diesis maggiore), con i suoi gruppi di tre accordi ribattuti (simbolo di regalità) e il ritmo anapestico (simbolo della morte in tutto il teatro verdiano), gli ebrei sono in attesa di essere giustiziati. La loro non è solo una nostalgia della patria perduta, bensì anche e soprattutto un addio alla vita. Il fatto che nelle esecuzioni nelle sale da concerto sia questa introduzione orchestrale, sia la successiva profezia di Zaccaria (i due brani costituiscono un numero unico e indivisibile) vengano omessi, sposta inevitabilmente l'attenzione dal significato della musica a quello del testo, che però resta in parte oscuro, visto che è stato estrapolato dal resto del dramma. Il pubblico che ascolta il coro a teatro e ha ancora nelle orecchie la musica precedente non ha difficoltà a ricollegare le meste seconde discendenti dell'es. 43 a quelle del canto di Nabucco prigioniero, di Fenena o ancora di Ismaele, mentre la profezia di Zaccaria, che viene subito dopo, con la sua iniezione di fiducia, squarcia il velo di mestizia della fine del coro. In un'esecuzione separata, invece, l'attenzione si concentra sulle parole, in particolare su quelle dei primi versi, sui colli e le valli della patria perduta, con un'evitabile spostamento di significato, che rende ad esempio incomprensibile alla maggior parte degli ascoltatori il riferimento all'arpa d'oro. Probabilmente anche a teatro qualcuno troverà indigesti i riferimenti biblici delle due ultime quartine di Solera, ma avendo visto nel primo atto gli ebrei nel tempio di Gerusalemme e avendo compreso l'importanza che la fede (per Jeovha o per Belo) svolge nell'economia del dramma, anche se non capirà il *testo* specifico, avrà ben chiaro il *contesto*, che è ciò che conta in uno spettacolo teatrale. Nella sala da concerto, invece, il «pensiero va» inevitabilmente all'interpretazione patriottica che è stata data del coro, la quale è senz'altro legittima e appropriata, ma non è l'unica né la principale; o peggio ancora il «pensiero va» alle recenti polemiche circa l'uso del coro come inno nazionale o sigla musicale di un partito politico. Tutto ciò ha finito per rendere un pessimo servizio al coro «Va, pensiero», e soprattutto al pubblico italiano odierno, che a teatro, proprio nel momento più toccante dell'azione, si trova inevitabilmente a dimenticare momentaneamente il dramma e ad associare quella musica magnifica a fatti storico-politici passati e recenti, che nulla hanno a che vedere con la trama dell'opera. E se è vero che il compositore stesso aveva regalato ad un'amica aristocratica la trascrizione per sole voci del coro, è altresì certo che aveva scritto sul retro del foglio la trascrizione per sole voci di quella sorta di *Te Deum* che è «Immenso Jeovha», consideran-

Le memorie nel petto raccendi,
 ci favella del tempo che fu!
 O simile di Solima ai fati
 traggi un suono di crudo lamento,
 o t'ispiri il Signore un concento
 che ne infonda al patire virtù!

SCENA V
 ZACCARIA *e detti.*

ZACCARIA

Oh chi piange? di femmine imbelli
 chi solleva lamenti all'Eterno?...

Oh sorgete, angosciati fratelli,
 sul mio labbro favella il Signor!
 Del futuro nel bujo discerno...⁴⁰
 ecco rotta l'indegna catena!...
 Piomba già sulla perfida arena
 del liono di Giuda il furor!
 A posare sui crani, sull'ossa
 qui verranno le jene, i serpenti!
 fra la polve dall'aure commossa
 un silenzio fatal regnerà!
 Solo il gufo suoi tristi lamenti
 spiegherà quando viene la sera...
 Niuna pietra ove sorse l'altera

segue nota 39

do cioè entrambi i cori come delle preghiere. Insomma, proprio il brano che Verdi aveva concepito per essere fruito in massimo grado come 'arte' finisce oggi per essere recepito soprattutto per il suo significato extramusicale di vessillo o addirittura di slogan. Non resta che invidiare il pubblico straniero, che ignorando affatto i fiumi d'inchiostro versati in Italia su questo coro, possono godersi «Va, pensiero» per quello che è: una magnifica e toccante pagina di musica teatrale.

ESEMPIO 43 (n. 11, Coro e Profezia, bb. 12-16)

tutto sottovoce [e] cantabile

Coro

Va pen-sie-ro sul-l'a-le-do-ra-te, va ti po-sa sui cli-vi, sui col-li

⁴⁰ Arriva quindi Zaccaria, che rimprovera gli ebrei di essersi lasciati andare allo sconforto. La situazione è ribaltata rispetto al secondo atto (nn. 6 e 7), dove a una mesta preghiera di Zaccaria faceva seguito un coro focoso dei Leviti; ora è il popolo ad aver bisogno di essere rincorato dal suo capo spirituale. Ancora una volta Verdi sottolinea la diversa levatura spirituale di Zaccaria rispetto alla massa. L'aria ha una forma bipartita tradizionale, con un cantabile (*Andante mosso*, 4/4, Si minore) dal tema ampio e solenne (es. 44) inframmezzato dai pertichini del coro.

ESEMPIO 44 (n. 11, bb. 66-69)

Andante mosso

Zaccaria

Del fu-tu-ro nel bu-io di-scer-no...

Andante mosso

pp [Fig., Ottoni]

Una breve sezione centrale, in funzione di tempo di mezzo, descrive in maniera pittorica lo squallore di Babilonia dopo la sua caduta, con un lamento di corni e oboi che raffigura il lugubre verso del gufo.

Babilonia allo stranio dirà!
TUTTI
Oh qual foco nel veglio balena!⁴¹

Sul suo labbro favella il Signor...
Sì, fia rotta l'indegna catena,
già si scuote di Giuda il valor!

segue nota 40

ESEMPIO 45 (n. 11, bb. 86-90)

pp

Zaccaria

So-lo il gu - fo suoi tri - sti la - men - ti spie - ghe - rà quan-do vie - ne la - se - ra...

⁴¹ La stretta (*Un poco più mosso*, 4/4, Si maggiore) ha un taglio tradizionale, ed è caratterizzata dal tema di Zaccaria, dal piglio deciso e dal ritmo martellante (es. 46), che viene prontamente ripreso dal coro. Se, come abbiamo visto in precedenza, è tipico dei temi di cabaletta avere una forma melodica squadrata, un ritmo marcato e un carattere assertivo, in pochi casi tali aspetti formali convenzionali rispondono pienamente alla situazione drammatica, nella quale gli ebrei si riprendono dallo sconcerto e sono pronti al riscatto.

ESEMPIO 46 (n. 11, bb. 91-94)

Un poco più mosso

Zaccaria

Niu-na pic - tra o-ve sor - se l'al - tie - ra Ba - bi - lo - nia al-lo stra-nio di - rà!

Un poco più mosso

p

ff

PARTE QUARTA
L'IDOLO INFRANTO

*Bel è confuso; i suoi idoli
sono rotti in pezzi.
Geremia XLVIII^{xlv}*

SCENA PRIMA⁴²
*Appartamenti nella reggia
come nella parte seconda.*

NABUCODONOSOR
*Seduto sopra un sedile,
trovasi immerso in profondo sopore.*
Son pur queste mie membra!... Ah! fra le selve
(*svegliandosi tutto ansante*)

non scorreva anelando^{xlvi}
quasi fiera inseguita?...
Ah sogno ei fu... terribil sogno! (*applausi al di
fuori*) Or ecco,
ecco il grido di guerra!... Oh la mia spada!...
Il mio destrier, che a le battaglie anela
come^{xlvii} fanciulla a danze!
Oh prodi miei!... Sionne,
la superba cittade, ecco torreggia...
Sia nostra, cada in cenere!

VOCI AL DI FUORI

Fenena!⁴³

NABUCCO
Oh sulle labbra de' miei fidi il nome
della figlia risuona! Ecco! Ella scorre (*s'affaccia
[alla finestra]*)

⁴² Come le prime tre, anche l'ultima parte dell'opera è preceduta da un preludio strumentale, concepito stavolta in maniera analoga a quello del primo, con una serie di reminiscenze dei temi dell'opera. La situazione drammatica è invece simmetrica a quella dell'inizio della parte II, e presenta il personaggio intento a riflettere sul proprio destino; lì si trattava di Abigaille, che cercava le prove della propria origine servile, qui invece è Nabucco, ancora con la mente offuscata, che ricorda frammenti del proprio passato. Il preludio è formato infatti da temi legati in vario modo alla figura del re. Il primo (*Allegro*, 4/4, Fa minore) è derivato dalla stretta del Finale II, quando Nabucco è stato colpito dal fulmine (cfr. es. 38), il secondo (*Andante*, 4/4, La bemolle maggiore) dal motivo che intonano gli ebrei appena sconfitti da Nabucco nel concertato del Finale I (es. 47), il terzo (*Marziale*, 4/4, Mi bemolle maggiore) dalla marcia degli Assiri che accompagna la sua entrata trionfale nel Tempio di Gerusalemme (cfr. es. 16). Segue quindi un recitativo, nel quale il re, ancora delirante, sogna di condurre l'attacco a Gerusalemme.

ESEMPIO 47 (n. 12, Scena ed Aria di Nabucco, bb. 14-17)

Andante

⁴³ Grida da dentro chiamano Fenena, che viene condotta al patibolo, mentre la banda dietro le quinte intona una marcia funebre in Sol minore.

ESEMPIO 48 (n. 12, bb. 66-71)

Marcia funebre

Banda di dentro

tra le file guerriere!... Ohimè!... traveggo?
Perché le mani di catene ha cinte?...
Piange!...

VOCI AL DI FUORI

(Fenena a morte!)

(il volto di Nabucodonosor prende una nuova
espressione; corre alle porte, e, trovatele chiuse,
grida)

Ah prigioniero io sono!
(ritorna alla loggia, tiene lo sguardo fisso verso
la pubblica via, indi si tocca la fronte ed
esclama)

Dio degli Ebrei perdono!
(s'inginocchia)

Dio di Giuda!... l'ara, il tempio⁴⁴

a Te sacro, sorgeranno...

Deh mi togli a tanto affanno
e i miei riti struggerò.

Tu m'ascolti!... Già dell'empio
rischiarata è l'egra mente!

Dio verace, onnipossente,
adorarti ognor saprò.
(si alza e va ad aprire con violenza la porta)
Porta fatal, oh t'aprirai!...

SCENA II

ABDALLO, GUERRIERI
BABILONESI, e detto.

ABDALLO

Signore,

ove corri?

NABUCCO

Mi lascia...

ABDALLO

Uscir tu brami
perché s'insulti alla tua mente^{xlviii} offesa?

GUERRIERI

Oh noi tutti qui siamo in tua difesa!

segue nota 43

Nabucco si affaccia alla finestra e vede tutta la scena; cerca di correre in aiuto, ma si accorge di essere prigioniero. Tuoni e fulmini all'esterno. Il re implora perdono dal Dio degli ebrei e i violoncelli, che già avevamo ascoltato nella preghiera di Zaccaria, insieme al suono argentino di un flauto, ci dicono che la sua preghiera è stata ascoltata. L'aspetto più sorprendente è che tutto ciò è trattato in forma di recitativo, con una musica 'pittorica' che cerca di illustrare non tanto i sentimenti del protagonista, quanto ciò che sta avvenendo intorno a lui (l'esecuzione di Fenena, i tuoni e i fulmini, la 'voce' di Dio), rendendo in maniera quasi 'cinematografica' due eventi che avvengono parallelamente sulla scena e dietro le quinte, cioè il rinsavimento del re e l'uccisione di Fenena.

⁴⁴ Il cantabile dell'aria di Nabucco (*Largo*, 4/4, Fa maggiore) ha una forma piuttosto tradizionale, e colpisce soprattutto per la sobrietà della sua linea melodica e per il fatto di sfruttare al meglio il registro medio-alto della voce di baritono, là dove essa possiede il timbro più caldo ed espressivo.

ESEMPIO 49 (n. 12, bb. 66-71)

Se una volta tanto Verdi non ci stupisce con soluzioni drammatico-musicali originali, non si può negare che proprio la nobile semplicità di questo cantabile è quanto mai adatta a esprimere l'umanità di un personaggio che rinuncia alla gloria terrena per piegarsi al volere di Dio.

NABUCCO (*ad Abdallo*)
 Che parli tu?... La mente
 or più non è smarrita!... Abdallo, il brando,
 il brando tuo...

ABDALLO (*sorpreso e con gioia*)
 Per acquistare^{xlix} il soglio
 eccolo, o re!...

NABUCCO
 Salvar Fenena io voglio.

ABDALLO, GUERRIERI
 Cadran, cadranno i perfidi⁴⁵
 come locuste al suolo!
 Per te vedrem rifulgere
 sovra l'Assiria il sol!

NABUCCO
 O prodi miei seguitemi,
 s'apre alla mente il giorno;
 ardo di fiamma insolita,
 Re dell'Assiria io torno!
 di questo brando al fulmine
 gli empi cadranno al suolo;
 tutto vedrem rifulgere
 di mia corona al sol.

SCENA III⁴⁶

Orti pensili, come nella parte terza

ZACCARIA, ANNA, FENENA,
 il SACERDOTE di Belo, Magi, Ebrei,
 Guardie, Popolo.

⁴⁵ Nel tempo di mezzo sopraggiungono Abdallo e alcuni guerrieri rimasti fedeli al re. Nabucco dichiara di aver riacquisito la ragione, prende la spada di Abdallo e ordina ai guerrieri di seguirlo per sottrarre al patibolo Fenena. Un guerriero col brando sguainato, pronto a partire coi suoi fidi per salvare un'innocente, rappresenta una situazione a dir poco ideale per piazzare una bella stretta. Verdi lo sa bene, e scrive il più 'cabalettistico' tema di cabaletta dell'intera opera, sprizzante virile baldanza e determinazione, che viene esposto prima dall'orchestra, quindi da Nabucco e dai prodi assiri all'unisono, cantando spalla a spalla come si compete a un gruppo di uomini armati.

ESEMPIO 50 (n. 12, bb. 66-71)

Purtroppo una simile stretta ha l'inconveniente di apparire oggi fin troppo di maniera e di porre notevoli problemi di regia. Che stiano fermi o che si agitino sulla scena, il rischio è che questi uomini vestiti in tuniche ridicole e con spade di plastica in mano, su uno sfondo di colonne pseudo-assire, appaiano burattini o personaggi da figurine Liebig, che gridano «partiamo!» e non si muovono affatto. Insomma, come in nessun altro punto del *Nabucco* qui il *Kitsch* è in agguato. È uno di quei casi in cui una regia intelligente e non convenzionale, più ancora che l'abilità degli interpreti, può redimere questa e simili scene eroiche del primo Verdi dall'impressione che si tratti di una 'provincia-lata', restituendo alla musica quella carica di energia vitale che risultava ben chiara nel 1842 e che in tempi come i nostri, nei quali l'esaltazione militaresca è guardata con sospetto, può sembrare vuota retorica.

⁴⁶ La scena cambia e rappresenta ora ciò che Nabucco ha scorto dalla finestra del palazzo reale. Ha inizio così il Finale IV. La banda esegue nuovamente la marcia funebre dell'es. 48, mentre Fenena viene condotta al patibolo. Segue un breve recitativo, nel quale Zaccaria cerca di far coraggio alla ragazza dicendole che l'attende il paradiso.

Il Sacerdote di Belo è sotto il peristilio del tempio presso di un'ara espiatoria, a' lati della quale stanno in piedi due sacrificatori armati di asce. Una musica cupa e lugubre annuncia l'arrivo di Fenena e degli Ebrei condannati a morte; giunta Fenena nel mezzo della scena si ferma e si inginocchia davanti a Zaccaria.¹

ZACCARIA

Va! la palma del martirio,
va! conquista, o giovinetta;
troppo lungo fu l'esiglio;
è tua patria il ciel... t'affretta!

FENENA

Oh dischiuso è il firmamento!⁴⁷
Al Signor lo spirito anèla...
Ei m'arride, e cento e cento
gaudi eterni a me disvela!
O splendor degli astri addio!...
Me di luce irrada Iddio!
Già dal fral, che qui ne impiomba,
fugge l'alma e vola al ciel!

VOCI (di dentro)

Viva Nabucco! —⁴⁸

TUTTI

Qual grido è questo!

VOCI (di dentro)

Viva Nabucco! —

GRAN SACERDOTE

Si compia il rito!

SCENA IV

NABUCODONOSOR *accorrendo con ferro sguainatoli, seguito dai guerrieri e da Abdallo.*

NABUCCO

Empi,^{lii} fermate! — L'idol funesto,
guerrier, struggete^{liiii} — qual polve al suol!
(*l'idolo cade infranto da sé*)

TUTTI

Divin prodigio! —

⁴⁷ Fenena, che come Ismaele finora non ha avuto alcun assolo, ha qui finalmente un momento tutto per sé. Nel 1842 Verdi non disponeva di una grande interprete, motivo per cui scrisse delle 'puntature', cioè degli arricchimenti melodici, quando l'opera fu ripresa alla Scala nell'autunno del 1842 e alla Fenice il carnevale dell'anno successivo. La versione che viene eseguita normalmente è tuttavia quella originaria. Si tratta di un breve cantabile (*Andante*, 4/4, Fa maggiore) dalla melodia semplice e lineare, accompagnata dagli arpeggi della viola, dai violini e violoncelli pizzicati, e da corni e fagotti.

ESEMPIO 51 (n. 13, Finale Ultimo, bb. 46-50)

The image shows a musical score for the vocal part of Fenena's aria. The top staff is for the voice, starting with the tempo marking 'Andante' and the style 'cantabile'. The lyrics are: 'Oh di-schiu - so è il fir-ma-men - to! Al Si-gnor lo spir - to a - ne - la...'. The bottom staff is for the piano accompaniment, starting with the tempo marking 'Andante' and a dynamic marking 'p'. The accompaniment features arpeggiated chords in the right hand and a more active line in the left hand. Below the piano part, the instrumentation is listed as '[Fig., Cor., Archil]'. The score is in 4/4 time and the key signature has one flat (B-flat).

⁴⁸ Da dietro le quinte il coro inneggia a Nabucco, che entra in scena correndo seguito dai suoi fedeli guerrieri, ai quali ordina di infrangere la statua di Belo, che tuttavia per incanto si rompe da sé su una rapida scala discendente di La maggiore.

NABUCCO

Torna, Israele,⁴⁹
 torna alle gioie — del patrio suol!
 Sorga al tuo Nume^{liv} — tempio novello...
 Ei solo è grande — è forte Ei sol!
 L'empio tiranno — Ei fe' demente,
 del re pentito — die' pace al seno...
 D'Abigaille — turbò la mente,
 sì che l'iniqua — bebbe il veleno! -
 Ei solo è grande — è forte Ei sol!
 Figlia, adoriamlo — prostrati al suol.

TUTTI (*inginocchiati*)

Immenso Jeovha,⁵⁰
 chi non ti sente?
 Chi non è polvere
 innanzi a te?
 Tu spandi un'iride?...
 Tutto è ridente;
 tu vibri il fulmine?...
 L'uom più non è.
 (*si alzano*)

⁴⁹ Nabucco libera gli ebrei e li prega di erigere in suo nome a Gerusalemme un nuovo tempio, sulle rovine di quello che egli ha incautamente distrutto. Il tutto è detto in un elegante arioso (es. 52), che a poco a poco va acquistando regolarità metrica.

ESEMPIO 52 (n. 13, bb. 90-93)

a piacere

Nabucco

col canto

[Archi]

Non si tratta tuttavia di un'aria in senso stretto, come parrebbe di primo acchito, poiché il momento lirico del finale, il cantabile, è rimandato al coro successivo; anche questo assolo di Nabucco, come tutta la musica che lo precede dall'inizio del finale, appartiene infatti dal punto di vista formale al tempo d'attacco. Ciò fa sì che tutta l'attenzione dell'ascoltatore si concentri su ciò che seguirà, fino al poderoso coro «Immenso Jeovha» che pone definitivamente il suggello religioso all'azione che si è appena conclusa.

⁵⁰ Tutto ora è compiuto, Fenena è stata salvata, gli ebrei sono stati liberati e Abigaille, impazzita, si è avvelenata — le sorti del re e della figlia adottiva sono sempre speculari in quest'opera, e al trionfo dell'uno corrisponde la disfatta dell'altro e viceversa. Nel cantabile tutti gli astanti innalzano quindi un canto di lode al Cielo, in un coro a cappella in cui il popolo e i solisti si alternano in una sorta di responsorio.

ESEMPIO 53 (n. 13, bb. 123-126)

Adagio

Coro STB, Anna, Sac. Fen., Ism., Nab., Zac.

Im - men - so Je - o - vha, chi non ti sen - te?

ZACCARIA (*agli Ebrei*)Ecco venuto, o popolo,
delle promesse il dì!^{lv}

NABUCCO

Oh! chi vegg'io?...
Or chi mi toglie... al ferreo

CORO

La misera
a che si tragge or qui?

SCENA ULTIMA

ABIGAILLE *sorretta da due donne*
Babilonesi e detti.^{lvi}ABIGAILLE (*a Fenena*)Su me... morente... esanime...⁵¹

discenda il tuo... perdono!...

Fenena! io... fui colpevole...

Punita or... ben... ne sono!

Vieni!... (*ad Ismaele*) costor... s'amavano...fidan lor speme... in te!... (*a Nabucco*)

Or chi mi toglie... al ferreo

pondo del... mio... delitto?...

Ah!... tu dicesti... o popolo... (*agli Ebrei*)

«Solleva... Iddio... l'afflitto!...».

Te chiamo... o Dio^{lvii}... te... venero!...

non... male...di...re a me!!...

TUTTI

Spirò...^{lviii}ZACCARIA (*a Nabucco*)

Servendo a Jeovha,

sarai de' regi il Re.

⁵¹ All'epoca in cui fu composto *Nabucco* era prassi comune che le opere terminassero con un'aria della primadonna, detta comunemente rondò. Verdi ha seguito questa usanza, scrivendo una delle pagine più belle dell'intera opera, che tuttavia negli anni successivi fu spesso omessa, per chiudere con l'inno di lode a Jeovha. L'aria (*Adagio*, 4/4, Mi minore) presenta un accompagnamento dell'arpa, simbolo che Abigaille morente ha riacquisito lo stato di femminilità verginale, il corno inglese, il violoncello solo, un contrabbasso e sporadici interventi dei legni. Colei che finora aveva sgominato i suoi oppositori a suon di virtuosismi vocali appare qui trasfigurata. Abigaille, che chiede perdono a Jeovha per i suoi delitti, canta ora una melodia spezzata, come Nabucco alla fine della parte II e nel duetto della parte III, tutta intrisa di sospiranti seconde minori discendenti; un'aria quasi senza note acute e ampi salti melodici, impostata prevalentemente nel caldo registro medio-basso.

ESEMPIO 54 (n. 13, bb. 156-160)

Abigaille

Adagio

Su me... mo-ren-te... e - sa - ni-me... di-secn - da... il tuo per-do - nol...

Adagio

[C. I.]

[Arpa, I Vc., I Cb.]

p sottovoc

Abigaille muore su una modulazione a Sol maggiore e sugli arpeggi del flauto, come le eroine tenere e romantiche, simbolo che la sua conversione è stata sincera. A Zaccaria non resta che far scendere la sua benedizione sul re redento dalla nuova fede, mentre tutti restano immobili in una sorta di *tableau vivant*.

Varianti testuali

La presente edizione del libretto di *Nabucodonosor* si basa sul testo pubblicato a Milano per la prima rappresentazione dell'opera: «NABUCODONOSOR / dramma lirico / in quattro parti / di / Temistocle Solera / da rappresentarsi / nell'I.R. Teatro alla Scala / il Carnevale del 1842. / [fregio] / Milano / per Gaspare Truffi / M.DCCC.XLII». In taluni casi Verdi ha modificato il testo poetico per ragioni musicali o espressive, aggiungendo o sostituendo sillabe e parole, o comunque alterando la struttura metrica originale; quando la lettera del libretto del 1842 e della partitura divergono si è scelto di conservare comunque il testo del libretto a stampa, e di riportare nella presente appendice le varianti più significative presenti nella partitura, per la individuazione delle quali si è fatto ricorso all'edizione critica dell'opera a cura di Roger Parker, Chicago-London-Milano, The University of Chicago Press – Ricordi, 1987 («The Works of / Le opere di Giuseppe Verdi», III). A tale volume si rimanda per una discussione critica delle singole varianti. Nella presente appendice si è scelto di riportare solo le differenze più significative; non si dà quindi conto dei semplici refusi presenti nel libretto, qui emendati sulla base della lezione presente in partitura, delle varianti ortografiche tra libretto e partitura, della punteggiatura, dei casi in cui per ragioni musicali il compositore ha ripetuto una o più parole o ha inserito delle esclamazioni all'inizio del verso («Oh», «Ah», ecc.), infine delle varianti che non alterano la struttura metrica del verso.

ⁱ Il riferimento biblico di Solera è inesatto; la citazione deriva infatti da Geremia XXXIV, 2, nella traduzione italiana della Bibbia di Giovanni Diodati (WGV, p. XXXI).

ⁱⁱ è dolce profumo gradito al Signor.

ⁱⁱⁱ In voi della fiera / falange nemica s'acqueti il furor.

^{iv} Oh quai gridi!

^v vorrà.

^{vi} Quella.

^{vii} sia.

- viii Nel libretto non è indicato l'intervento del Coro, per il quale Verdi si è servito di alcuni versi intonati da Zaccaria.
- ix La didascalia nella partitura è leggermente differente: «dopo breve pausa prende per mano Ismaele e gli dice».
- x ancor potrei / il tuo popolo salvar!
- xi io lieto or sono.
- xii Ma.
- xiii oh.
- xiv Nella partitura si legge la seguente didascalia: «entrando precipitosamente».
- xv Chi il passo.
- xvi La didascalia nella partitura è leggermente differente: «Ismaele ferma improvvisamente il pugnale e Fenena corre nelle braccia del padre».
- xvii sei.
- xviii di.
- xix fia.
- xx Son tuo.
- xxi suonerà.
- xxii or di notte.
- xxiii come baleno.
- xxiv furor.
- xxv Oh.
- xxvi I versi «FENENA: Ma qual sorge tumulto! ISMAELE, ZACCARIA e LEVITI: Oh! ciel! che fia!», presenti in partitura, non compaiono nel libretto a stampa.
- xxvii infausto grido / annunzia del mio re.
- xxviii Oh che.
- xxix La didascalia nella partitura è leggermente differente: «Nabucco il quale si è aperta la via in mezzo allo scompiglio si getta fra Abigaille e Fenena; prende la corona e postasela in fronte grida ad Abigaille:».
- xxx «a piè del simulacro / quel vecchio omai si guidi».
- xxxi Io sono ebrea!
- xxxii La didascalia nella partitura è leggermente differente: «Il fulmine scoppia vicino al re; Nabucco pare sospinto da una forza soprannaturale; stravolge gli occhi, e la follia appare in tutti i suoi lineamenti. A tanto scompiglio succede un profondo silenzio».
- xxxiii dal ciglio.
- xxxiv Il riferimento biblico di Solera è inesatto; la citazione deriva infatti da Geremia L, 39.
- xxxv degno.
- xxxvi Debole.
- xxxvii Uscite.
- xxxviii Un rio pensier!...
- xxxix La didascalia nella partitura è leggermente differente: «pone il suggello e torna la carta ad Abigaille».
- xl D'un'altra.
- xli L'ombra tu sei.
- xlii alfine cadranno i popoli.

- xlili ale.
xliv tepide.
xlv Il riferimento biblico di Solera è inesatto; la citazione deriva infatti da Geremia L, 2.
xlvi non scorrea anelante.
xlvii quasi.
xlviii perché insulti ognun alla tua mente.
xlix conquistare.
¹ La didascalia nella partitura è leggermente differente: «Una musica cupa e lugubre annuncia l'arrivo di Fenena, la quale s'innoltra circondata dalle Guardie e dai Magi. Giunta Fenena nel mezzo della scena si ferma e s'inginocchia davanti a Zaccaria».
li con spada sguainata.
lii Stolti.
liii frangete.
liv Nome.
lv Questi due versi non sono stati musicati da Verdi.
lvi sorretta da due guerrieri.
lvii te Dio.
lviii Cadde!

L'orchestra

2 Flauti (anche Ottavini)

2 Oboi

Corno inglese

2 Clarinetti

2 Fagotti

4 Corni

2 Trombe

3 Tromboni

Cimbasso

Timpani

Grancassa

Tamburino

Piatti

Triangolo

2 Arpe

Archi.

Banda in scena:

L'organico orchestrale di *Nabucco* rispecchia pienamente la prassi musicale italiana del tempo, che nei maggiori teatri prevedeva orchestre di dimensioni medie, con un numero di esecutori inferiore rispetto agli altri paesi europei.

Verdi impiega l'orchestra secondo la tradizione italiana, prediligendo cioè il colorito brillante ed evitando gli accostamenti inusuali; solo in alcuni casi, come la preghiera di Zaccaria nel secondo atto, il compositore ha usato il colore orchestrale in funzione espressiva. Tuttavia in questa fase della sua carriera egli non era alla ricerca di soluzioni timbriche originali o di un uso semantico del colore orchestrale al di fuori della tradizione melodrammati-

ca italiana. Prova ne è ad esempio l'uso dell'arpa per accompagnare il canto delle vergini ebre, i 'lamenti' di oboi e corni alla fine del cantabile nella profezia di Zaccaria (n. 11), o i tromboni che accompagnano Nabucco mentre nel Finale II si autoproclama re e dio degli ebrei; si tratta infatti di situazioni abbastanza tipiche – canto di fanciulle, vaticini, proclami – che prevedevano un uso codificato di determinati strumenti. Anche l'impiego della banda dietro le quinte e in scena, che intona in diversi punti dell'opera la marcia degli assiri, è riconducibile a una voga assai diffusa nei teatri italiani di allora, che Verdi tuttavia non esiterà di lì a poco ad abbandonare. Va tuttavia sottolineato che il compositore ricorre alla tradizione solo quando essa si concilia con la specifica situazione drammatica, ed è sempre pronto ad abbandonarla e a cercare soluzioni originali, come nel caso della preghiera di Zaccaria, non appena la tradizione non offra soluzioni adeguate alla sua immaginazione scenica.

Le voci

The image shows a musical score snippet for the opera Nabuccodonosor. It consists of five staves, each representing a different vocal part. From top to bottom, the staves are labeled: Abigaille (Soprano), Fenena (Soprano), Ismaele (Mezzosoprano), Nabucco (Basso), and Zaccaria (Basso). Each staff shows a single note with a fermata, indicating a long, sustained vocal line. The notes are positioned on the staff lines to show their relative pitch: Abigaille is on the top line, Fenena is on the second line, Ismaele is on the second space, Nabucco is on the first space, and Zaccaria is on the first space. The key signature has one sharp (F#).

Il *cast* vocale di *Nabucodonosor* rispecchia fedelmente la prassi dominante nell'opera italiana degli anni Quaranta dell'Ottocento: a un quintetto di 'prime parti' (Nabucco, Abigaille, Zaccaria, Fenena, Ismaele), ciascuna di registro differente (Fenena, indicata nel libretto e in partitura come soprano, è in realtà un mezzosoprano), si affiancano tre comprimari (Grande Sacerdote, Abdallo, Anna). Alla tradizione del tempo è dovuto anche il fatto che Verdi scrisse le parti vocali in funzione degli interpreti della prima rappresentazione. Disponendo, ad esempio, di un cantante di eccezionali doti vocali come Prosper Dérivis, tra i migliori bassi di allora,

il compositore poté scrivere per Zaccaria una parte la cui ampiezza e complessità esula ampiamente dalla norma.

Dal punto di vista vocale protagonista assoluta dell'opera è Abigaille. Scritta per Giuseppina Strepponi, la cui voce nel 1842 era in declino ma che era stata una delle più grandi soprano del tempo, la parte di Abigaille richiede una grande potenza, soprattutto negli acuti, buona agilità (sebbene i vocalizzi non siano mai troppo veloci) e sicurezza nell'affrontare gli ampi salti melodici. La figlia adottiva del re assiro è una donna che incute terrore in primo luogo per la potenza dei suoi decibel, e poi per la sua spietatezza. Gran parte del successo di un'esecuzione di *Nabucco* dipende pertanto dalla capacità dell'interprete di usare la propria voce come un'arma letale, ma allo stesso tempo di saper essere tenera e commovente nella scena finale dell'opera.

La parte di Nabucco non presenta dal punto di vista tecnico difficoltà insormontabili, ma come tutti i baritoni verdiani richiede soprattutto grandi

capacità attoriali. Ad esclusione della prima parte e mezzo, per il resto dell'opera Nabucco è un personaggio sconvolto e afflitto; si muove prevalentemente nel registro medio e il suo stato emotivo gli impedisce di lanciarsi su note eccessivamente acute o di cantare in *fortissimo*. È dunque soprattutto la cura del fraseggio e della recitazione ad essere richiesta all'interprete; se ciò non manca, per il resto quella di Nabucco è, per usare un'espressione frequente in Verdi, «una parte che si fa da sola».

Il terzo protagonista indiscusso dell'opera è Zaccaria, il quale non agisce mai da solo, ma sempre attorniato dal suo popolo, di cui è costante stimolo e sostegno: senza il suo *alter ego* corale la parte sarebbe svuotata e priva di senso. È necessario pertanto che l'interprete posseda una voce stentorea e potente, in grado di sovrastare la massa corale. Vi sono certo anche momenti di intimità nel suo ruolo, come nella preghiera della parte II, tuttavia Verdi ha concepito un personaggio che è una sorta di monumento vivente, e che richiede pertanto una voce dall'intonazione sicura, solenne e calda.

Rispetto ai tre personaggi appena elencati le parti di Fenena e Ismaele appaiono più modeste. Ismaele, interpretato per la prima volta da Corrado Miraglia, non canta neppure un'aria, ed è sostanzialmente una figura scialba, come sempre avviene in Verdi quando ad opporsi all'amore del tenore non è un uomo ma una donna. Lo stesso vale anche per Radamès in *Aida*, tuttavia Ismaele è veramente un caso limite, e rappresenta forse il tenore più bistrattato dell'intera produzione verdiana. Di conseguenza la sua vocalità comporta difficoltà limitate. Ciò costituisce paradossalmente un problema, perché il ruolo corre il rischio di essere affidato a un comprimario, accentuando ulteriormente il carattere secondario del giovane ebreo. Un discorso in parte analogo vale per Fenena, interpretata nel 1842 da Giovannina Bellinzaghi; in tutta l'opera i due amanti non fanno altro che liberarsi a vicenda dalla prigionia, e sebbene ciò rappresenti un elemento fondamentale del dramma, a nessuno dei due personaggi è data l'occasione di spiegare in un'aria le ragioni del loro agire. Per Fenena Verdi ha scritto unicamente una breve romanza da cantarsi quando ormai è sul patibolo. Poiché l'interprete della prima rappresentazione aveva capacità vocali limitate, l'aria non presenta difficoltà di sorta per le cantanti moderne. Verdi tuttavia scrisse altre due versioni per il soprano Amalia Zecchini, che cantò l'opera a Milano nell'autunno del 1842, e per Almerinda Granchi, che interpretò Fenena alla Fenice il 26 dicembre dello stesso anno. Mentre nel primo caso Verdi si limitò ad adattare la tessitura alla voce di soprano e ad aggiungere alcuni abbellimenti vocali, nel secondo, avendo a disposizione una primadonna di fama, scrisse un'aria più complessa e virtuosistica, che conserva solo a grandi linee il profilo melodico

di quella originale. Nessuna delle due versioni, tuttavia, viene di solito eseguita ai giorni nostri.

L'ultimo 'personaggio' che nel *Nabucco* riveste un ruolo fondamentale, anche e soprattutto dal punto di vista vocale, è il coro di soprani, tenori e bassi. Se nel «Maledetto» si richiedono ai bassi forza e precisione ritmica, nel coro di vergini della parte I i soprani devono possedere grazia ed eleganza nella mezza voce; tutti i coristi, infine, devono saper affrontare «Va, pensiero» con dolcezza, senza gridare nella sezione centrale, e morendo alla fine del brano senza perdere l'intonazione. Inoltre la massa corale deve essere in grado di muoversi sulla scena; non è un caso infatti che una delle ragioni del grande successo della musica giovanile di Verdi nella Germania degli anni Venti del Novecento, dopo decenni di dimenticanza quasi assoluta, fu dovuto proprio alla presenza del coro; i registi dell'epoca vi videro infatti un forte stimolo a far muovere le masse con quella potenza e dinamismo che caratterizzava le regie di Max Reinhardt nel teatro di prosa e i film muti tedeschi.



Giacomo Antonio Caimi (1811-1878), *Giovani ebrei a Babilonia*. Torino, Civica Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea. Da MERCEDES VIALE FERRERO, *Lo spettacolo è degno della Scala*, in *Verdi e la Scala*, a cura di F. Degrada (iconografia di M. Viale Ferrero), Milano, Rizzoli, 2001.

Nabucodonosor in breve

a cura di Gianni Ruffin

Sarebbe superfluo rammentare che oggigiorno *Nabucco* è perlopiù ricordato per il coro «Va, pensiero sull'ali dorate», se non servisse invece per sottolineare come, nella scrittura d'un'opera lirica, il problema artistico non si esaurisca affatto nella ricerca d'uno o più brani ad effetto e men che meno d'una melodia orecchiabile. Prescindere dal mito costruito, anche ad opera dello stesso Verdi, intorno al coro degli ebrei prigionieri – falsa è, fra l'altro, la notizia che il commovente brano fosse stato bissato già alla prima rappresentazione (un favore che invece arrivò al coro «Immenso Jeovha») – implica saperlo affrontare da una prospettiva drammaturgica, profondamente diversa da quella aneddotica.

Tale prospettiva aiuta a renderci coscienti del fatto che, in *Nabucco*, quel coro rappresenta lo snodo centrale d'un dramma in cui – a differenza della maggioranza di opere italiane coeve e come nei rossiniani *Siège de Corinthe*, *Guillaume Tell* e soprattutto *Moïse* – la componente collettiva (corale, politica) non si limita a far da sfondo (virtualmente intercambiabile) alla vicenda individuale, ma esercita un ruolo ed un peso insolitamente spiccato. Sarebbe pertanto utile riconoscere che «Va' pensiero» è un brano dal carattere fortemente espressivo, non solo e non tanto in sé, quanto in virtù del contesto (l'intera opera, appunto) nel quale è inserito.

Stando alle fonti – non sicurissime – di cui disponiamo, pare che la non comune vicenda di *Nabucco* fosse stata proposta a Verdi dall'impresario del Teatro alla Scala, Bartolomeo Merelli, dopo che il giovane Otto Nicolai l'aveva sprezzantemente rifiutata dichiarando di non apprezzare «rabbia perpetua, spargimento di sangue, maledizioni, frustate e omicidi». Oltretutto dalla Bibbia, il librettista Temistocle Solera – già collaboratore di Verdi per *Oberto, conte di san Bonifacio* e futuro estensore di altri libretti verdiani del primo periodo creativo, fra i quali *Attila* (altro titolo contemplato dalla stagione 2003-2004 della Fenice) – attinse dal dramma *Nabuchodonosor* di Auguste Anicet-Bourgeois e Francis Cornu, rappresentato nel 1836 a Parigi, e dall'o-



FOTO ROBERTO RICCI - STUDIO CONTROLUCE

Foto di scena di *Nabucco*, nell'allestimento del Teatro dell'Opera di Montecarlo proposto al Teatro Regio di Parma, ora ripreso dal Teatro La Fenice di Venezia (La Fenice al PalaFenice, 2004).

monimo ballo storico di Cortesi, inscenato due anni dopo alla Scala, ai cui contenuti aggiunse il tema dell'amore non corrisposto di Abigaille per Ismaele. Pare accertato che Verdi – cui dobbiamo l'abbreviazione in *Nabucco* del titolo originale *Nabucodonosor*, usato non oltre la prima edizione a stampa – abbia iniziato a lavorare all'opera non prima del maggio 1841.

Quanto alla motivazione a comporre su di un simile soggetto, non è da escludere che proprio gli stessi aspetti criticati da Nicolai fossero quelli che maggiormente stimolavano l'inventiva di Verdi: è stato infatti più volte osservato come, da giovane, egli ricercasse precisamente drammi dai contenuti 'forti' e dalle contrapposizioni nette: semplici e, per l'appunto, 'melodrammatiche' perché più consentanee ad una drammaturgia musicale dalle tinte accese ed intense, concepita per il massimo coinvolgimento emotivo dell'ascoltatore. È possibile inoltre che l'affinità di soggetto con gli esempi di opere 'corali' rossiniane potesse in qualche modo stimolare Verdi all'emulazione: un atteggiamento che in effetti avrebbe trovato modo di manifestarsi anche nella sua irremovibile decisione di andare in scena, nel 1842, a carnevale, nonostante la titubanza di Merelli, che temeva un paragone troppo di-

retto fra il giovane autore ed i più illustri Donizetti, Bellini e Pacini, già inseriti in cartellone. Non secondaria, per la data del debutto, fu anche la conoscenza, sia pur parziale, del *cast* a disposizione del Teatro alla Scala in quel carnevale, comprendente fra l'altro il più celebre baritono dell'epoca: l'acclamatissimo interprete donizettiano Giorgio Ronconi, per le cui doti vocali Verdi concepì il ruolo eponimo; è altrettanto sicuro che egli non avesse in mente alcuna particolare voce per la parte di Abigaille, poi effettivamente impersonata dal soprano Giuseppina Strepponi (proprio lei: la sua futura moglie); pare peraltro che la sua prestazione sia stata talmente scadente, da costringere Verdi a cassare, a partire dalla seconda replica, l'episodio dell'agonia di Abigaille. Decisiva fu invece la voce del basso profondo Prosper Dérivis, interprete del ruolo di Zaccaria.

La biblica *grandeur*, come s'è detto, è l'elemento fondamentale di quest'opera, che si traduce nel ricorso a sonorità piene e nel frequente e massiccio uso degli ottoni, nonché alla banda. *Nabucco* è tuttavia anche un dramma d'individui, che incontra un culmine di rarefatta e raffinata delicatezza nell'orchestrazione proprio alla fine, nell'episodio, poc'anzi citato, della morte di Abigaille, ma anche un momento d'altissima individuazione drammatica nella delineazione degli alterni stati d'animo che avvengono Nabucco al termine del secondo atto. Unitamente a «Va, pensiero», si trovano proprio in questi episodi i momenti più alti d'una drammaturgia fondamentalmente nuova, esclusivamente fondata sull'idea della resa teatrale, da perseguire a qualsiasi costo. Nel nome di quest'idea *Nabucco*, quel 9 marzo del 1842, avrebbe segnato, per Verdi, il primo completo trionfo d'una lunga serie.

Argomento - Argument - Synopsis - Handlung

Argomento

PARTE PRIMA – *Gerusalemme*

587 avanti Cristo. Il re di Babilonia, Nabucco, muove contro Gerusalemme: nel tempio di Salomone il popolo ebreo si stringe intorno al Gran Pontefice, Zaccaria, invocando la salvezza d'Israele. Il sacerdote ha catturato la figlia del nemico, Fenena, e affida il prezioso ostaggio a Ismaele, nipote del Re Sedecia appena sconfitto, il quale reca la notizia dell'avanzata inarrestabile del condottiero assiro. Restato solo con Fenena, della quale è innamorato da quand'era ambasciatore in Babilonia e gli aveva salvato la vita, Ismaele le promette la libertà; ma irrompe Abigaille, alla testa d'un manipolo di guerrieri babilonesi travestiti da ebrei. La primogenita guerriera di Nabucco accusa Ismaele di tradire la propria patria amando una babilonese, quindi gli ricorda d'avergli persino offerto il regno di Babilonia in pegno di un amore che ora si è tramutato in odio: sarà pronta a recedere, tuttavia, se egli saprà ricambiarla.

Gli ebrei sono raccolti in preghiera nel tempio quando giunge la notizia che Nabucco, seminando terrore e distruzione, è ormai a Gerusalemme. Abigaille apre la via ai guerrieri babilonesi, che irrompono: li segue Nabucco, che viene affrontato da Zaccaria, il quale minaccia d'uccidere Fenena se il tempio verrà profanato. Sul punto di vibrare il colpo mortale, Zaccaria viene fermato da Ismaele: la giovane si precipita fra le braccia del padre, che annuncia una terribile vendetta.

PARTE SECONDA – *L'empio*

Babilonia. Abigaille ha rinvenuto un documento che attesta la sua vera nascita, da una schiava: perciò il padre ha stabilito che fosse Fenena a regnare mentr'egli è ancora in battaglia. In preda alla collera, la donna minaccia una vendetta mortale, ma viene in suo soccorso il Gran Sacerdote di Belo, che la informa di come il popolo assiro la invochi quale regina, poiché la pietosa Fenena ha disposto nel frattempo la liberazione degli ebrei.

All'interno della reggia i Leviti maledicono come traditore Ismaele, ma Anna, sorella di Zaccaria, dichiara la sua pietà per lui: poiché Fenena si era convertita al Dio d'Israele, il giovane ha salvato un'ebrea. Abigaille fa spargere la falsa notizia della morte di Nabucco: acclamata quale regina, intima alla sorellastra di consegnarle la corona; ma irrompe Nabucco, che s'è fatto largo fra il terrore della folla. È lui che cinge il simbolo del potere, e ripudia tanto il dio di Babilonia, che ha spinto i Babilonesi al tradimento, quanto quello di Israele, che ha permesso l'asservimento del suo popolo, per proclamarsi dio egli stesso. Immediatamente esplode fragorosamente un fulmine, causando una crisi di follia a Nabucco che stramazza al suolo, mentre Abigaille si riprende la corona.

FOTO ROBERTO RICCI - STUDIO CONTROLICE



Foto di scena di *Nabucco*, nell'allestimento del Teatro dell'Opera di Montecarlo proposto al Teatro Regio di Parma, ora ripreso dal Teatro La Fenice di Venezia (La Fenice al PalaFenice, 2004).

PARTE TERZA – *La profezia*

Abigaille è assisa sul trono fra gli orti pensili di Babilonia. Il Gran Sacerdote invoca la morte per tutti gli ebrei, prima fra tutti Fenena, traditrice di Belo. Trasandato e lacerato, fa il suo ingresso Nabucco, che rivendica il trono e chiede superbamente ad Abigaille come osi sedervi. Abigaille rivendica la legittimità della sua posizione di reggente, per poi accusare il padre di viltà ed esigere lo sterminio degli ebrei: Nabucco, perplesso, firma l'ordine, ma subito se ne pente, rendendosi conto di aver condannato anche Fenena. Abigaille tuttavia non ammette ripensamenti: sarà lei sua figlia. Esplosione della rabbia di Nabucco, ma Abigaille distrugge davanti ai suoi occhi il documento che prova la sua nascita umile e ordina che il padre sia imprigionato.

Sulle sponde dell'Eufrate gli Ebrei, incatenati e costretti al lavoro, rievocano nostalgicamente la patria perduta. Zaccaria profetizza la libertà per il suo popolo.

PARTE QUARTA – *L'idolo infranto*

Nabucco dorme all'interno della reggia babilonese. Sogna di assediare la città, ma suoni lugubri lo destano: affacciatosi alla finestra vede Fenena condotta al supplizio in catene. Egli cerca invano di uscire, riacquista lucidità e chiede perdono al dio degli ebrei. Animato da nuova forza, riprende la spada dal fido Abdallo e si lancia verso il riscatto dell'Assiria e la salvezza di Fenena.

Negli orti pensili di Babilonia il Gran Sacerdote di Belo attende Fenena, pronta a morire, ma irrompe Nabucco alla testa dei suoi fedeli; un prodigio divino fa cadere l'idolo: il dio degli ebrei lo aveva reso demente, ma aveva anche turbato Abigaille al punto da indurla ad avvelenarsi. Tutti s'inginocchiano quando sopraggiunge Abigaille, morente, che invoca il perdono divino e benedice l'amore di Fenena e Ismaele prima di spirare. Zaccaria saluta in Nabucco il re dei re.

Argument

PREMIÈRE PARTIE – *Jérusalem*

587 av. J.-C. Le roi de Babylone, Nabucco, est en train de marcher contre Jérusalem; dans le temple de Salomon le peuple juif se serre autour du grand prêtre Zaccaria, en invoquant le salut pour Israël. Zaccaria a capturé la fille de l'ennemi, Fenena, et confie le précieux otage à Ismaele, neveu de Sedecia (le roi des Hébreux qui vient d'être battu), qui a apporté la nouvelle de l'avance inexorable du roi assyrien. Ismaele reste seul avec Fenena, qu'il aime depuis le jour où elle lui a sauvé la vie, lorsqu'il était ambassadeur à Babylone, et lui promet de lui rendre sa liberté; à ce moment fait irruption Abigaille, à la tête d'une troupe de guerriers babyloniens déguisés en Hébreux. La fille aînée guerrière de Nabucco accuse Ismaele de trahir sa patrie en amant une babylonienne; ensuite elle lui rappelle qu'elle lui aurait donné même le royaume de Babylone en gage d'un amour qui maintenant s'est transformé en haine; cependant elle est disposée à revenir sur ses mots, s'il saura partager son amour.

Les Hébreux rentrent prier dans le temple, quand on annonce que Nabucco est entré à Jérusalem, en semant la terreur et la destruction. Abigaille ouvre la voie aux guerriers babyloniens, qui font irruption: Nabucco les suit et est affronté par Zaccaria, qui menace de tuer Fenena si le temple est profané. Alors que Zaccaria est sur le point de porter le coup mortel, Ismaele lui retient la main: la jeune femme se jette dans les bras de son père, qui annonce sa terrible vengeance.

DEUXIÈME PARTIE – *L'impie*

Babylone. Abigaille a trouvé un document qui atteste sa véritable origine: elle est fille d'une esclave. C'est pour ça que Nabucco a confié la régence du royaume à Fenena, pendant qu'il est encore engagé dans la guerre. Abigaille se livre à la colère et menace de tirer une vengeance mortelle, quand le grand prêtre de Baal (Belo) survient et lui rapporte que le peuple assyrien veut la proclamer reine, car la charitable Fenena a fait entre-temps libérer les Hébreux.

À l'intérieur du palais royal, les Lévites maudissent Ismaele pour sa trahison, mais Anna, sœur de Zaccaria, implore pitié pour lui: puisque Fenena s'était convertie au Dieu d'Israël, le jeune homme a sauvé une juive. Abigaille fait diffuser la fausse nouvelle de la mort de Nabucco: elle est acclamée reine et réclame la couronne à sa sœur, mais Nabucco fait irruption en fendant la foule effrayée. C'est lui qui ceint le symbole du pouvoir, en reniant tant le dieu de Babylone, qui a poussé les Babyloniens à le trahir, que le Dieu d'Israël, qui a permis l'assujettissement de son peuple, pour se procla-

mer Dieu lui-même. Tout de suite une foudre éclate avec fracas au-dessus de Nabucco, qui s'écroule pris d'une crise de folie, tandis qu'Abigaille s'empare de la couronne.

TROISIÈME PARTIE – *La prophétie*

Abigaille est assise sur le trône au milieu des jardins suspendus de Babylone. Le grand prêtre réclame la mort pour tous les Hébreux et surtout pour Fenena, qui a trahi le dieu Baal. Nabucco apparaît en haillons: il revendique son trône et demande avec fierté à Abigaille comment ose-t-elle s'y asseoir. Abigaille revendique à son tour la légitimité de sa position de régente, puis elle accuse son père de lâcheté et exige l'exécution des Hébreux; Nabucco, perplexe, finit par signer l'arrêt de mort, mais le regrette aussitôt, lorsqu'il se rend compte d'avoir condamné Fenena aussi. Abigaille cependant n'admet aucun revirement: sa fille, c'est désormais elle et elle seule. La colère de Nabucco éclate, mais Abigaille détruit devant ses yeux le document qui prouve sa naissance servile et ordonne d'emprisonner son père.

Sur les rives de l'Euphrate, les Hébreux enchaînés et forcés à travailler évoquent avec nostalgie leur patrie perdue. Zaccaria prédit la liberté pour son peuple.

QUATRIÈME PARTIE – *L'idole brisée*

Nabucco dort à l'intérieur du palais royal de Babylone. Il rêve qu'il est en train d'assiéger la ville, mais des bruits sinistres le réveillent: il se met à la fenêtre et voit Fenena chargée de chaînes, en train d'être traînée au supplice. Le roi cherche en vain de sortir, retrouve sa lucidité et demande au Dieu des Hébreux de lui pardonner. Animé par une force nouvelle, il reprend l'épée que le fidèle Abdallo lui tendit et se précipite délivrer l'Assyrie et sauver Fenena.

Dans les jardins suspendus de Babylone le grand prêtre attend Fenena, qui est prête à mourir, mais Nabucco fait irruption à la tête de ses fidèles; l'idole tombe et se brise par prodige divin. Le Dieu des Hébreux qui avait rendu fou Nabucco a poussé Abigaille, prise de remords, à s'empoisonner. Tous s'agenouillent à l'arrivée d'Abigaille mourante, qui invoque le pardon de Dieu et bénit l'amour de Fenena et Ismaele, avant de rendre son âme. Zaccaria proclame Nabucco roi des rois.

Synopsis

PART ONE – *Jerusalem*

587 A.D. Nabucco, King of Babylon, is moving against Jerusalem. In Salomon's temple, the Jewish people are invoking the High Priest Zaccaria to save Israel. The priest has captured Fenena, daughter of the enemy, and entrusts the nephew of King Sedecia, Ismaele, who has just been defeated, with the precious hostage. The latter brings the news that the Assyrian leader is advancing relentlessly. Ismaele is left alone with Fenena, whom he fell in love with when she saved his life while he was ambassador in Babylonia. He promises her freedom but Abigaille rushes in, leading a handful of Babylonian warriors disguised as Jews. Abigaille, Nabucco's first born accuses Ismael of betraying his own country by loving a Babylonian and reminds him that she had



FOTO ROBERTO RICCI - STUDIO CONTROLUCE

Foto di scena di *Nabucco*, nell'allestimento del Teatro dell'Opera di Montecarlo proposto al Teatro Regio di Parma, ora ripreso dal Teatro La Fenice di Venezia (La Fenice al PalaFenice, 2004).

even offered him the Kingdom of Babylon in exchange for a love that has now turned to hate. She is, however, prepared to take everything back if he promises her his love.

The Jews are praying in the temple when they hear the news that Nabucco is just outside Jerusalem, sowing terror and destruction. Abigaille leads the way for the Babylonian warriors who burst in, followed by Nabucco. Zaccaria confronts him and threatens to kill Fenena if the temple is desecrated. Just as he is about to deliver the mortal blow, Ismael stops him. The young girl throws herself in her father's arms and he promises terrible vengeance.

PART TWO – *The blasphemy*

Babylon. Abigaille has received a document containing confirmation of her true birth – she is the daughter of a slave. Nabucco has therefore ordered Fenena to reign while he is away in battle. Overcome with terrible anger, Abigaille threatens mortal vengeance but the High Priest of Belo comes to her aid and tells her the Assyrian people have appointed her queen since Fenena has ordered the liberation of the Jews out of compassion.

Inside the royal palace the Levites are damning Ismaele for his betrayal but Anna, Zaccaria's sister, tells him to save his pity for him because Fenena has converted to the God of Israel and the young man has saved a Jew. Abigaille spreads the false news of Nabucco's death. Proclaimed queen, she orders her stepsister to give her the crown. Nabucco bursts in, making way through the terrified crowds. After seizing the symbol of power and repudiating both the God of Babylon who led the Babylonians to betrayal and the God of Israel who allowed his people to be enslaved, he proclaims himself God. There is an immediate flash of lightening, causing an attack of madness in Nabucco who falls to the ground while Abigaille snatches up the crown.

PART THREE – *The prophecy*

Abigaille is seated on the throne in the hanging gardens of Babylon. The High Priest invokes death for all Jews, but first and foremost for Fenena, betrayer of Belo. Nabucco enters, unkempt and in rags, reclaiming the throne and asking Abigaille disdainfully how she dare sit there. Abigaille claims her legitimacy as regent and then accuses the father of cowardice and demands the massacre of the Jews. Nabucco perplexedly signs the order but repents immediately, realising he has also condemned Fenena to death. Abigaille, however allows no second thoughts – she will be his daughter. Nabucco explodes in anger but before his very eyes, Abigaille destroys the document proving her true humble origins and orders her father to be imprisoned.

On the banks of the Euphrates, the Jews are in chains and forced to work, nostalgically recalling their lost fatherland. Zaccaria prophesises freedom for his people.

PART FOUR – *The fallen idol*

Nabucco is sleeping in the royal palace of Babylon. He is dreaming of laying siege to the city, but funereal sounds awaken him. Looking out of the window he sees Fenena being led to her execution. In vain, he tries to escape, regains his lucidity and asks the God of the Jews for forgiveness. Filled with a sudden burst of energy, he takes a sword from his loyal follower and rushes towards the liberation of Assyria and the salvation of Fenena.

In the hanging gardens of Babylon, the High Priest of Belo is awaiting Fenena, who is ready to die. However, Nabucco bursts in, leading his followers. A divine miracle makes the idol fall. The God of the Jews made him demented and also upset Fenena to the extent that she tried to poison herself. Every one falls on their knees when Abigaille enters, dying and invoking divine forgiveness and blessing Fenena and Ismaele's love before dying. Zaccaria hails Nabucco, the God of Gods.

Handlung

ERSTER TEIL – *Jerusalem*

587 vor Christus. Nabucco (Nebukadnezar), König von Babylon, zieht gegen Jerusalem: im Tempel Salomons umringt das jüdische Volk den Hohepriester Zaccaria und fleht um Rettung Israels. Der Priester hat Nabuccos Tochter Fenena gefangen und ver-

traut die kostbare Geisel Ismaele, dem Neffen des eben besiegten Königs Zedekia, an. Ismaele überbringt die Botschaft vom unaufhaltsamen Vormarsch des assyrischen Heerführers. Als er alleine mit Fenena zurückbleibt, in die er seit seiner Zeit als Botschafter in Babylon verliebt ist und die ihm das Leben gerettet hat, verspricht er ihr die Freiheit; da dringt Abigaille mit einer Schar babylonischer Krieger ein, die als Juden verkleidet sind. Die kriegerische älteste Tochter Nabuccos beschuldigt Ismaele, durch die Liebe zu einer Babylonierin sein Vaterland verraten zu haben. Sie erinnert ihn daran, daß sie ihm sogar die babylonische Königskrone als Liebespfand angeboten hatte; sie erinnert einer Liebe, die nun in Haß umgeschlagen ist: Sie wäre dennoch bereit, zu verzichten, falls er ihr etwas im Gegenzug dafür anbieten könne.

Als sich die Nachricht verbreitet, daß Nabucco plündernd und brandschatzend Jerusalem erreicht hat, haben sich die Juden gerade im Tempel zum Gebet versammelt. Abigaille öffnet den anstürmenden babylonischen Kriegern eine Bresche: dem nachfolgenden Nabucco stellt sich Zaccaria in den Weg und droht ihm, Fenena zu töten, falls der Tempel geschändet würde. Als Zaccaria eben zum tödlichen Streich ansetzen will, wird er von Ismaele zurückgehalten: das Mädchen flieht in die Arme des Vaters, der eine schreckliche Rache ankündigt.

ZWEITER TEIL – *Der Gottlose*

Babylon. Abigaille hat ein Dokument erhalten, das den Beweis ihrer in Wahrheit niederen, sklavischen Herkunft enthält: Aus diesem Grund beschließt ihr Vater, die Herrschaft Fenena zu übertragen, bis er aus dem Krieg heimkehrt. Von Zorn ergriffen sinnt Abigaille auf tödliche Rache; doch da kommt ihr der Hohepriester von Belo zuhelfe, der ihr berichtet, das assyrische Volk werde sie zur Königin ausrufen, weil die mitleidvolle Fenena in der Zwischenzeit die Befreiung der Juden angeordnet habe.

Im Königspalast verfluchen die Leviter Ismaele als Verräter, aber Anna, Zaccarias Schwester, bekennt ihr Mitleid mit ihm: da sich Fenena zum Gott Israels bekehrt hatte, hat der Jüngling eine Jüdin gerettet. Abigaille läßt die falsche Nachricht vom Tode Nabuccos verbreiten: nachdem sie zur Königin ausgerufen worden ist, will sie ihre Halbschwester zur Herausgabe der Krone zwingen; doch da tritt Nabucco hinzu, der sich den Weg durch die erschreckte Menge gebahnt hat. Als er das Machtsymbol an sich gerissen hat, verflucht er sowohl den Gott Babylons, da dieser die Babylonier zum Verrat getrieben hat, als auch den Gott Israels, der die Versklavung seines Volkes zugelassen hat, und ruft sich selbst zum Gott aus. Unversehens zückt ein Blitz auf, der Nabucco im Wahn zu Boden stürzen läßt, während Abigaille erneut nach der Krone greift.

DRITTER TEIL – *Die Prophezeiung*

Abigaille sitzt inmitten der hängenden Gärten Babylons auf dem Thron. Der Hohepriester beschwört den Tod aller Juden, allen voran Fenenas, der Verräterin Belos. Verwahrlost und zerlumpt tritt Nabucco auf, der den Thron zurückfordert und Abigaille hochmütig fragt, wie sie es nur wagen könne, sich darauf zu setzen. Abigaille besteht auf der Legitimität ihrer Herrscherposition, bezichtigt ihren Vater der Feigheit und verlangt die Ermordung der Juden: der verstörte Nabucco unterzeichnet den Befehl, be-

FOTO ROBERTO RICCI - STUDIO CONTROLICE



Foto di scena di *Nabucco*, nell'allestimento del Teatro dell'Opera di Montecarlo proposto al Teatro Regio di Parma, ora ripreso dal Teatro La Fenice di Venezia (La Fenice al PalaFenice, 2004).

reut dies jedoch sofort, da er sich bewußt wird, auf diese Weise auch Fenena zum Tode verurteilt zu haben. Abigaille will von einer Befehlsänderung nichts wissen: sie werde schließlich seine Tochter sein. Nabuccos Zorn entbrennt, aber Abigaille zerstört vor seinen Augen das Dokument, das ihre niedere Herkunft beweist, und läßt ihren Vater verhaften.

Angekettet und zur Fronarbeit gezwungen, trauern die Juden am Ufer des Euphrat ihrer verlorenen Heimat nach. Zaccaria prophezeit seinem Volk die Freiheit.

VIERTER TEIL – *Der zerstörte Götze*

Nabucco schläft im babylonischen Königspalast. Er träumt davon, dass die Stadt von den Juden belagt wird, aber unheimliche Töne lassen ihn aufschrecken: als er ans Fenster tritt, sieht er Fenena, die in Ketten zur Richtstätte geführt wird. Vergebens ver-

sucht er, ins Freie zu gelangen; er kommt wieder zur Besinnung und bittet den Gott der Juden um Vergebung. Von neuer Kraft beseelt, ergreift er das Schwert seines Wächters Abdallo und stürzt sich in die Befreiung die Rettung Fenenas.

In den hängenden Gärten Babylons wartet der Hohepriester Belos auf Fenena, die bereit ist zu sterben, doch stattdessen erscheint Nabucco, gefolgt von seinen Getreuen; ein göttliches Wunder bringt den Götzen zum Einstürzen: der Gott der Juden hatte nicht nur ihn in den Wahnsinn getrieben, sondern auch Abigaille so verwirrt, daß sie sich vergiftete. Alle fallen auf die Knie, als Abigaille eintrifft, sterbend um göttliche Vergebung fleht und die Liebe zwischen Fenena und Ismaele segnet. Dann stirbt sie. Zaccaria grüßt in Nabucco den König der Könige.

Marco Capra

La melodia nuda.

Nabucco e il progresso dell'arte melodrammatica

Le vicende legate alla nascita di *Nabucco* e le ragioni che hanno concorso alla sua fortuna sono note a tal punto che sarebbe superfluo ripercorrerle ancora una volta, se non fossero ormai tutt'uno con l'essenza stessa dell'opera e con l'immagine del suo autore; e per ciò stesso fondamentali per la comprensione dell'una e dell'altro.

La genesi

Le origini di *Nabucco* sono saldamente radicate nella mitologia verdiana e circonfuse da un alone quasi di leggenda. Varie fonti ne recano memoria; ma la più nota, se non la più esatta, è certamente il resoconto autobiografico raccolto da Giulio Ricordi a Sant'Agata il 19 ottobre 1879.¹ Ancorché citatissimo, il racconto confezionato da Verdi in quell'occasione è tuttavia imprescindibile, non foss'altro per la formidabile efficacia di una sceneggiatura che calibra e governa la successione degli eventi, con mano sicura e consapevolezza degli effetti, e che molto rivela di Verdi e del suo talento di narratore.

Racconta Verdi:

Un giorno di Regno non piacque:² vi ebbe di certo una parte di colpa la musica, ma una parte pure vi ebbe l'esecuzione. Coll'animo straziato dalle sventure domestiche,³ esacerbato dall'insuccesso del mio lavoro, mi persuasi che dall'arte avrei in-

¹ Cit. in ARTHUR POUGIN, *Giuseppe Verdi: vita aneddotica*, con note e aggiunte di Folchetto, Milano, Ricordi, 1881.

² L'opera, la seconda di Verdi, era stata rappresentata il 5 settembre 1840 alla Scala di Milano con esito negativo.

³ In quasi due anni, dall'agosto 1838 al giugno 1840, Verdi vide morire i due figli e la moglie, Margherita Barezzi, quest'ultima proprio durante la composizione di *Un giorno di regno*. Vale la pena rammentare che nel racconto autobiografico gli eventi luttuosi risultano curiosamente condensati in pochi mesi (cfr. POUGIN, *Giuseppe Verdi* cit., p. 43).

vano aspettato consolazioni, e decisi di non comporre mai più!... Anzi scrissi all'ingegnere Pasetti⁴ (che dopo la caduta di *Un giorno di Regno* non s'era fatto più vivo), perché mi ottenesse da Merelli lo scioglimento del contratto.⁵

Merelli mi fece chiamare e mi trattò da ragazzo capriccioso!... non ammetteva che io mi disgustassi per un successo poco felice, ecc., ecc.: ma io tenni duro, così che, restituendomi il contratto, Merelli mi disse: «Senti, Verdi, non posso obbligarti a scrivere per forza!... la mia fiducia in te non è diminuita: chi sa che un giorno non ti decidi a riprendere la penna!... basta avvertirmi due mesi prima di una stagione, e ti prometto che la tua opera sarà rappresentata». Ringraziai, ma queste parole non valsero a smuovermi dalla mia determinazione, e me ne andai.⁶

Tuttavia, a proposito dei fatti narrati e della disposizione psicologica del giovane compositore nel periodo intercorso tra l'insuccesso di *Un giorno di regno* e la nascita del *Nabucco*, si può supporre che il racconto di Verdi – reso, è bene ricordarlo, quasi quarant'anni dopo i fatti – cedesse volentieri, più o meno consciamente, al gusto dell'autocommiserazione allo scopo di rendere più eclatante il trionfale riscatto conquistato con *Nabucco*. Ma di questo aspetto si parlerà più diffusamente in seguito.

Continua il racconto:

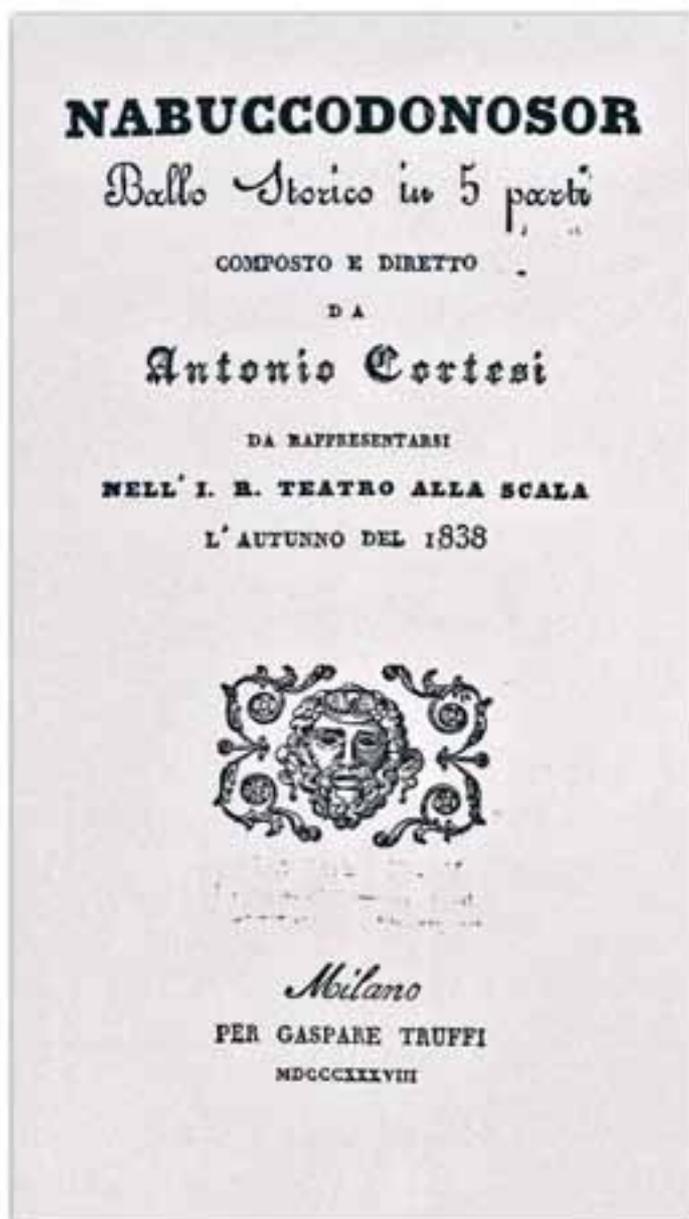
Fissai dimora in Milano presso la Corsia de' Servi; ero sfiduciato né più pensavo alla musica, quando una sera d'inverno nell'uscire dalla Galleria De Cristoforis m'imbattò in Merelli che si recava a teatro. Nevicava a larghe falde, ed esso prendendomi sotto braccio mi invita ad accompagnarlo al camerino della Scala. Strada facendo si chiacchiera e mi racconta di trovarsi imbarazzato per l'opera nuova che doveva dare; ne aveva l'incarico Nicolai,⁷ ma questi non era contento del libretto. – Figurati, – dice Merelli, – un libretto di Solera, stupendo!!... magnifico!!... straordinario!!... posizioni drammatiche efficaci, grandiose: bei versi!... ma quel caparbio di maestro non ne vuol sapere e dichiara che è un libretto impossibile!... Non so dove dar di capo per trovarne un altro subito. – Ti levo io dall'impiccio, – soggiunsi: – non hai fatto fare per me il *Proscritto*? Non ne ho scritto una nota: lo metto a tua disposizione. – Oh! bravo... è una vera fortuna. Così dicendo si era giunti al teatro: Merelli chiama il Bassi, poeta, direttore di scena, buttafuori, bibliotecario, ecc. ecc., e lo incarica di guardar subito nell'archivio se trova una copia del *Proscritto*: la copia c'è. Ma in pari tempo Merelli prende in mano un altro manoscritto e mostran-

⁴ Francesco Pasetti svolgeva una funzione di intermediario nei rapporti fra Verdi e Bartolomeo Merelli, impresario della Scala.

⁵ Il riferimento è al contratto che Verdi aveva con Merelli per la composizione di tre opere, la prima delle quali avrebbe dovuto essere *Il proscritto*, su libretto di Gaetano Rossi.

⁶ PUGIN, *Giuseppe Verdi* cit., p. 43.

⁷ Il libretto di *Nabucodonosor* era in origine destinato al compositore tedesco Otto Nicolai (1810-1849), che tuttavia lo rifiutò, accettando il cambio con quello del *Proscritto*, destinato in principio a Verdi. L'opera di Nicolai sarebbe andata in scena alla Scala il 13 marzo 1841, con grande insuccesso.



Frontespizio del libretto del ballo di Antonio Cortesi (1796-1879), molto probabilmente la fonte diretta del libretto di Solera.

domelo, esclama: – Vedi, ecco qui il libretto di Solera! un così bell'argomento, e rifiutarlo!... Prendi... leggilo. – Che diamine debbo farne?... no, no, non ho volontà alcuna di leggere libretti. – Eh... non ti farai male per questo!... leggilo e poi me lo riporterai – e mi consegna il manoscritto: era un gran copione a caratteri grandi, come s'usava allora: lo faccio in rotolo e salutando Merelli mi avvio a casa mia. Strada facendo mi sentivo indosso una specie di malessere indefinibile, una tristezza somma, un'ambascia che mi gonfiava il cuore!... Rincasai e con un gesto quasi violento, gettai il manoscritto sul tavolo, fermandomi ritto in piedi davanti. Il fascicolo cadendo sul tavolo stesso si era aperto: senza saper come, i miei occhi fissano la pagina che stava a me innanzi e mi si affaccia questo verso:

Va, pensiero, sull'ali dorate.

Scorro i versi seguenti e ne ricevo una grande impressione, tanto più che erano quasi una parafrasi della Bibbia, nella cui lettura mi dilettao sempre. Leggo un brano, ne leggo due: poi, fermo nel proposito di non scrivere, faccio forza a me stesso, chiudo il fascicolo e me ne vado a letto!... Ma sì... *Nabucco* mi trottava pel capo!... il sonno non veniva: mi alzo e leggo il libretto, non una, ma due, ma tre, tanto che al mattino si può dire che io sapeva a memoria tutto quanto il libretto di Solera. Con tutto ciò non mi sentivo di recedere dal mio proposito, e nella giornata ritorno al teatro e restituisco il manoscritto a Merelli. – Bello, eh?... – mi dice lui. – Bellissimo. – Eh!... dunque mettilo in musica!... – Neanche per sogno... non ne voglio sapere. – Mettilo in musica, mettilo in musica!... E così dicendo prende il libretto, me lo ficca nella tasca del soprabito, mi piglia per le spalle, e con un urtone mi spinge fuori dal camerino non solo, ma mi chiude l'uscio in faccia con tanto di chiave. Che fare? Ritornai a casa col *Nabucco* in tasca: un giorno un verso, un giorno l'altro, una volta una nota, un'altra volta una frase... poco a poco l'opera fu composta.⁸

Com'è stato da più parti ipotizzato, è probabile che la versione più attendibile di quei fatti non sia quella fornita dal racconto autobiografico del 1879, bensì quella del resoconto della conversazione, di dieci anni prima, fra Verdi e il giornalista Michele Lessona, pubblicato da quest'ultimo nel suo libro *Volere è potere*.⁹ In particolare, le due versioni divergono nella parte finale della vicenda, dal punto in cui Merelli rificcò il manoscritto in tasca al riluttante compositore.

Lessona riporta:

Il giovane Maestro andò a casa col suo dramma, ma lo gittò in un canto senza più guardarlo, e per altri cinque mesi tirò dritto nella lettura dei suoi romanzacci. Un bel giorno poi, sul finire di maggio, quel benedetto dramma gli ritornò fra mano: rilesse un'ultima scena, della morte di Abigail (la qual scena fu poi tolta), s'accostò al pianoforte, quel pianoforte che si stava muto da tanto tempo, e musicò quella sce-

⁸ POUJIN, *Giuseppe Verdi* cit., pp. 43-45.

⁹ MICHELE LESSONA, *Volere è potere*, Firenze, Barbèra, 1869, pp. 287-307.

na. Il ghiaccio era rotto. Come chi uscito da buio carcere afoso torna a respirare l'aria pura dei campi, il Verdi si trovò di bel nuovo nella sua diletta atmosfera. Di lì a tre mesi il *Nabucco* era composto, finito e di tutto punto qual è oggi.¹⁰

La novità, rispetto alla versione resa a Ricordi, sta soprattutto nel fatto che, secondo Lessona, la composizione iniziasse dalla scena finale dell'opera, appunto la morte di Abigail, e che la scena stessa venisse poi abitualmente soppressa.

Comunque fossero andate le cose, sta di fatto che nell'autunno del 1841 Verdi consegnò la partitura a Merelli. L'intenzione dell'impresario era di metterla in cantiere per la Primavera del 1842, avendo già tre novità per l'imminente stagione di Carnevale-Quaresima 1841-42. Le insistenze del compositore, che fin troppo bene conosceva i vantaggi destinati alle rappresentazioni del periodo più ricco e prestigioso dell'anno, indussero infine Merelli ad accettare di metterla in cartellone in coda alla stagione, ricorrendo a scene e costumi di risulta e giusto in tempo per allestirne solo qualche recita. Tra le ragioni a suo tempo messe in campo per giustificare il tentativo di dilazione alla Primavera, l'impresario aveva sostenuto anche quella di una limitata disponibilità economica, fisiologica al termine di una stagione, che non gli avrebbe consentito di realizzare scene e costumi nuovi. Per questo motivo l'allestimento sarebbe poi stato approntato con materiali di seconda mano, giacenti nei magazzini del Teatro da quando, nel 1838, servirono per le scene di *Nabucodonosor*, ballo storico del coreografo Antonio Cortesi, di argomento identico a quello dell'opera di Verdi (secondo una prassi di scam-

¹⁰ *Ivi*, pp. 297-298.

¹¹ Questo il racconto di Verdi: «Eravamo nell'Autunno del 1841, e rammentandomi la promessa di Merelli, mi recai da lui annunciandogli che il *Nabucco* era scritto, e quindi poteva rappresentarsi nella prossima stagione di carnevale-quaresima. Merelli si dichiarò pronto a mantenere la promessa, ma in pari tempo mi faceva osservare essere impossibile dare l'opera nella vengente stagione perché gli spettacoli erano già stabiliti, perché erano fissate tre opere nuove di autori rinomati; il dare una quarta opera di autore quasi esordiente era pericoloso per tutti, ma in ispecie per me: essere quindi conveniente aspettare la primavera, epoca per la quale non aveva impegni, assicurandomi che avrebbe scritturato buoni artisti. Ma io rifiutai; od il carnevale o nulla più... ed avevo le mie buone ragioni, giacché non era possibile trovare due altri artisti adatti alla mia opera come la Strepconi e Ronconi, che sapevo scritturati, e sui quali facevo grande assegnamento. Merelli, per quanto fosse disposto ad accontentarmi, non aveva però tutti i torti come impresario: quattro opere nuove in una sola stagione era un gran rischio!... Ma ancor io avevo buone ragioni artistiche da contrapporre. Insomma, fra sì, i no, gli imbarazzi, le mezze promesse, venne fuori il cartellone della Scala... ma *Nabucco* non era annunciato. Ero giovane, avevo il sangue bollente!... Scrisi una letteraccia a Merelli, nella quale lasciai sfogare tutto il mio risentimento. Confesso che appena mandata ebbi una specie di rimorso!... e temevo che tutto venisse in tal modo rovinato. Merelli mi manda a chiamare e, vedendomi, esclama burbero: - È questo il modo di scrivere a un amico?... Ma via, hai ragione: daremo questo *Nabucco*: bisogna tener calcolo però che io avrò spese gravissime per le altre opere nuove: non potrò fare apposta pel *Nabucco* né scene né vestiar!... e dovrò raffazzonare alla meglio ciò che si troverà di più adatto in magazzino.» (POUGIN, *Giuseppe Verdi* cit., p. 45).

bio tra generi spettacolari differenti, all'epoca del tutto consueta).¹¹

Dell'esito della trattativa con Merelli ci informa ancora lo stesso Verdi:

Acconsentii a tutto poiché a me premeva che l'opera si dasse [sic]. Uscì un nuovo cartellone sul quale finalmente lessi: NABUCCO!... [...]

Finalmente agli ultimi del febbraio 1842 cominciarono le prove: ed in dodici giorni dalla prima prova al cembalo si arrivò alla prima rappresentazione ch'ebbe luogo il 9 marzo.¹²

La retta interpretazione della parola

Il soggetto del libretto confezionato da Temistocle Solera¹³ deriva dal dramma *Nabuchodonosor* di Auguste Anicet-Bourgeois e Francis Cornu, rappresentato per la prima volta a Parigi al Théâtre de l'Ambigu-Comique il 17 ottobre 1836. Dopo la traduzione in italiano, il dramma fu utilizzato come fonte per il «Ballo Storico in cinque parti» del coreografo Antonio Cortesi *Nabucodonosor*, il quale, rappresentato alla Scala il 27 ottobre 1838, probabilmente costituì la fonte diretta del libretto per l'opera di Verdi.

La trama della *pièce* francese già proponeva gli spunti che avrebbero costituito i nodi drammatici poi sviluppati da Solera e da Verdi.

Abigail, figlia adottiva di Nabuchadnezzar (Nabucodonosor), sotto le spoglie di una vedova ebrea, Josabeth di Marfa, libera la sorella Fenena dalla schiavitù in cui la tengono gli Ebrei. La fuga delle due donne è favorita dall'ebreo Ismael, nipote del re di Gerusalemme, per amore di Fenena. Il gesto di Ismael viene duramente esecrato dal Gran Pontefice Zaccaria; ma gli vale la salvezza da parte di Abigail, quando l'esercito assiro invade Gerusalemme e il giovane ebreo sta per essere ucciso. La caratterizzazione di Abigail, che finora è stata presentata come un'eroina generosa e sprezzante del pericolo, muta improvvisamente quando la sorella Fenena viene nominata reggente sul trono di Nabuchadnezzar impegnato in battaglia. Abigail, che vanta un diritto di primogenitura rispetto a Fenena, è presa dal risentimento nei confronti della sorella e del padre. Tratti in schiavitù a Babilonia dopo la conquista di Gerusalemme, gli Ebrei vengono condannati a morte per un editto di Nabuchadnezzar. Ismael e Fenena, che nel frattempo si è convertita al culto del Dio di Israele, progettano la fuga; ma il tentativo è bloccato da Abigail che reca la notizia della morte del re in battaglia. Esplode a

¹² *Ivi*, pp. 45-46.

¹³ Temistocle Solera (1815-1878) fu il librettista più presente nei primi anni della carriera di Verdi. Suoi, oltre a quello di *Nabucco*, sono infatti i libretti di *Oberto, conte di San Bonifacio* (1839; rielaborazione del libretto di Antonio Piazza), *I Lombardi alla prima crociata* (1843), *Giovanna d'Arco* (1845), *Attila* (1846).

questo punto la rivalità tra le due sorelle; ma l'arrivo improvviso di Nabuchadnezzar, a smentire la falsa notizia diffusa da Abigail, impedisce lo scontro tra le due fazioni. La cospirazione di Abigail e dei sacerdoti di Baal suoi sostenitori ai danni di Fenena è ormai evidente, e Nabuchadnezzar decide di stroncarla. Fatta chiamare Abigail, le mostra una carta che prova come lei sia in realtà figlia di uno schiavo e di una delle mogli dello stesso Nabuchadnezzar, e le rivela d'averla allevata come propria figlia dopo aver fatto giustiziare i due colpevoli. Pur essendo in tal modo destituito di fondamento il diritto al trono da parte di Abigail, i suoi sostenitori rifiutano di giurare obbedienza a Fenena. La scena, che si svolge nei giardini pensili di Babilonia al cospetto del popolo, raggiunge il culmine quando Nabuchadnezzar afferma la propria potenza e autorità scoprendo una statua con le proprie fattezze. Il gesto è condannato dal Gran Sacerdote di Baal e dall'ebreo Zaccaria, il quale viene fatto portare di fronte alla statua del re per essere giustiziato. A questo punto Fenena grida pubblicamente la propria fede nel Dio d'Israele, e Nabuchadnezzar risponde con la celebre frase «Et je suis Dieu!». Alle parole sacrileghe del re, il Profeta Zaccaria solleva la mano invocando su di lui l'ira divina, che sotto forma di un fulmine gli strappa la corona dal capo e lo getta a terra tramortendolo. A questo punto, Abigail sfrutta il momento propizio per impossessarsi della carta che svela le sue origini e riaffermare il suo diritto al trono. Ottenebrato dal fulmine divino, Nabuchadnezzar sancisce la condanna a morte per gli Ebrei e per la figlia Fenena, che viene subito giustiziata. Solo una preghiera corale rivolta a Geova ha il potere di far rinsavire il re prima che la sentenza di morte per il popolo ebreo venga eseguita. Il dramma si conclude con la miracolosa resurrezione di Fenena e con l'uccisione di Abigail, pugnalata dallo stesso Nabuchadnezzar.

Nel ballo di Cortesi la trama è ovviamente semplificata e adattata alle esigenze della forma coreutica. Eliminati i personaggi secondari, vengono al contrario evidenziati i caratteri e i ruoli di quelli principali. Per quanto concerne la trama, viene soppresso l'episodio iniziale della liberazione di Fenena da parte di Abigail, con l'effetto di cancellarne ogni connotazione positiva: una semplificazione funzionale al carattere più netto e sommario dei personaggi come certamente deve essere quella di un ballo e di un'opera. Dalla lettura del libretto dell'opera di Verdi il tramite più diretto con la vicenda trattata risulta, in modo evidente, proprio il ballo. Tuttavia Solera vi si discosta per molti aspetti: ad esempio introducendo, quale ulteriore motivo di scontro fra le due sorelle, la passione non corrisposta di Abigaille per Ismaele; facendo sì che Abigaille scopra da sola di non essere figlia di Nabucco; salvando Fenena all'ultimo momento, rendendo così più verosimile e avvincente il finale dell'opera, e risparmiando al pubblico una resurrezione

in scena (aspetto notato con sollievo da commentatori dell'epoca); infine facendo in modo che Abigail si converta alla religione degli Ebrei prima di morire suicida.

A parte questi cambiamenti, il merito del librettista fu soprattutto nell'aver sfruttato appieno una delle opportunità che il genere operistico gli metteva a disposizione: conferire particolare risalto alla dimensione corale, come d'altronde era ampiamente suggerito dal modello rossiniano (di cui si parlerà più avanti) e dalla matrice oratoriale, oltre che dalla propensione per la grandiosità epica che l'argomento biblico aveva così fortemente ispirato a Verdi. Sempre seguendo la volontà del compositore, Solera accettò inoltre di sostituire un duettino tra Fenena e Ismaele (quindi ulteriormente riducendo il motivo amoroso, già del tutto secondario nell'economia dell'opera) con un brano affidato al profeta Zaccaria.

È Verdi stesso a informarci dell'episodio:

Ricordo una scena comica ch'ebbi con Solera [...]: nel terzo atto aveva fatto un duettino amoroso tra Fenena ed Ismaele: a me non piaceva perché raffreddava l'azione e mi sembrava togliesse un po' alla grandiosità biblica che caratterizzava il dramma: una mattina che Solera era da me gli feci tale osservazione: ma esso non voleva tenerla per buona, non tanto forse perché non la trovasse giusta, quanto perché gli seccava tornare sul già fatto: si discutevano d'ambe le parti le ragioni: io teneva duro ed esso pure. Mi domandò che cosa volevo al posto del duetto, e gli suggerii allora di fare una profezia pel Profeta Zaccaria: non trovò cattiva l'idea, e coi ma e coi se, disse che ci avrebbe pensato e l'avrebbe poi scritta. Non era ciò ch'io volevo, perché sapevo che sarebbero passati molti e molti giorni prima che Solera si decidesse a fare un verso. Chiusi a chiave l'uscio, mi misi la chiave in tasca, e tra il serio ed il faceto dissi a Solera: «Non sorti di qui se non hai scritto la profezia: eccoti la Bibbia, ha già le parole bell'e fatte». Solera, di carattere furioso, non pigliò bene la mia sortita: un lampo d'ira gli brillò negli occhi: passai un brutto minuto perché il poeta era un pezzo d'uomo che poteva aver presto ragione dell'ostinato maestro, ma d'un tratto si siede al tavolo ed un quarto d'ora dopo la profezia era scritta!¹⁴

Riguardo all'avvenimento narrato, è opportuno segnalare una imprecisione da parte di Verdi nella ricostruzione dell'episodio: nel suo ricordo, la Profezia prese il posto della Preghiera. Pertanto, il duettino soppresso non si trovava nella parte terza, come il compositore riferì, bensì nella seconda, nel

¹⁴ POUJIN, *Giuseppe Verdi* cit., pp. 45-46.

¹⁵ Cfr. *Nabucodonosor*, edizione critica a cura di Roger Parker, in *The works of Giuseppe Verdi*, Series I: Operas. *Le opere di Giuseppe Verdi*, Serie I: Opere teatrali, vol. 3, Chicago and London, The University of Chicago Press / Milano, Ricordi, © 1987 (partitura), 1988 (commento), XLVII-529 pp.



Filippo Peroni, schizzo per un bozzetto di *Nabucco*, probabilmente destinato alla prima assoluta. Dalla «Gazzetta del Museo teatrale alla Scala», 1986-1987/5.

luogo ove si trova la Preghiera del Profeta, non la Profezia.¹⁵

Di sua iniziativa, inoltre, Solera aggiunse a mo' di epigrafe di ognuna delle quattro parti che compongono il libretto una citazione tratta dal Libro di Geremia. Anche questo contribuiva a sottolineare l'architettura a grandi *tableaux* statici così tipica dell'opera, in aperta contraddizione con quella che sarà la concezione drammatica che verrà rapidamente maturando nelle future opere di Verdi, fino a diventare uno dei suoi tratti distintivi. Tuttavia, a ben vedere, anche in *Nabucco* la propensione per il fare svelto ed essenziale si manifestava già con chiarezza, come testimonia del resto anche il racconto della genesi, nell'episodio appena citato in cui il compositore imponeva a Solera di sostituire il duettino d'amore «perché raffreddava l'azione». In ogni caso, la staticità e la monumentalità dell'impianto generale, oltre che la scarsa rilevanza data alla trama amorosa (solo nel *Macbeth*, dove è addirittura inesistente, Verdi sarà meno sensibile al motivo amoroso), fanno sì che *Nabucco* si collochi effettivamente al di fuori dell'alveo consueto dell'Opera italiana: piuttosto il modello di riferimento più vicino era costituito dalle opere francesi di Rossini, da *Le siège de Corinthe* a *Guillaume Tell* e, soprattutto, *Moïse et Pharaon*, rifacimento parigino del *Mosè in Egitto*. La parentela stretta con l'opera rossiniana e con modelli di scuola oltremontani furono colti immediatamente dai commentatori dell'epoca.¹⁶ Con *Moïse*, in particolare, *Nabucco* ha in comune la vicenda biblica di un popolo che, guidato da una figura carismatica, si libera dalla schiavitù, e uno sviluppo per ampi squarci corali. Identica è anche la distribuzione delle voci e dei personaggi. Dal modello, tuttavia, l'opera di Verdi si distacca nettamente «per la potenza del linguaggio, l'intensità e la vitalità della melodia e, soprattutto per il grado di impegno», secondo la definizione di Julian Budden.¹⁷ In effetti i personaggi – con particolare riferimento ai tre principali: Nabucco, Abigaille, Zaccaria – sono animati da una forza interna che deriva loro anche da quella singolarità che Alberto Mazzucato¹⁸ rilevava come propria di Verdi, vale a dire «presentare la sua *melodia* quasi sempre nuda, senza sfog-

¹⁶ Cfr., a titolo d'esempio, i resoconti pubblicati dalla «Fama» di Milano in occasione del debutto e poi della ripresa d'Autunno (VII/21, 14 marzo 1842, p. 84; VII/65, 15 agosto 1842, pp. 255-256). Al giorno d'oggi, l'esame più approfondito delle relazioni tra le due opere si trova nello studio *Dal «Mosè» di Rossini al «Nabucco» di Verdi* (PIERLUIGI PETROBELLI, *La musica nel teatro. Saggi su Verdi e altri compositori*, Torino, EDT, 1998, pp. 7-33).

¹⁷ JULIAN BUDDEN, *Le opere di Verdi*. Volume primo: *Da Oberto a Rigoletto*, Torino, EDT, 1985, pp. 100-101.

¹⁸ Alberto Mazzucato (1813-1877) fu critico, compositore, direttore d'orchestra, insegnante e direttore del Conservatorio di Milano. Dal 1846 al 1858 fu redattore della «Gazzetta musicale di Milano».

gio di accompagnamenti, affidata alla retta interpretazione della parola, [...] al sentimento e all'esecuzione del cantante».¹⁹ Tutti elementi che – insieme alla trascinate scansione ritmica e a quel fare così diretto e refrattario a parafrasi e buone maniere che conferiva ai personaggi un'energia tutta nuova – fin da allora si presentavano come tratti distintivi dello stile di Verdi.

In *Nabucco* la configurazione dei personaggi ancora non risponde a quella ritenuta tipica dell'Opera italiana ottocentesca. Assoluta irrilevanza dell'elemento amoroso, posizione secondaria del tenore, funzione antagonista riservata a un soprano: sono tutti aspetti che, per quanto non isolati nell'opera verdiana, si devono tuttavia considerare quantomeno insoliti. Quando Verdi esordiva, l'opera italiana metteva in scena generalmente posizioni morali molto nette, con valori saldi e ben definiti. I personaggi tendevano a rappresentare funzioni drammatiche statiche, secondo quella che, con un eccesso di generalizzazione, viene spesso ritenuta una configurazione standard (l'eroe, il rivale, l'eroina, il padre o il sacerdote) alla quale si facevano corrispondere in linea di massima tipi vocali prestabiliti. In realtà, la sensazione è che quelle configurazioni rispondessero tutt'al più a tendenze generali, la cui percezione può essere viziata dalla straordinaria popolarità e dal valore esemplare assunto da alcune opere. In ogni caso, all'epoca del primo Verdi quella corrispondenza tra ruoli e registri vocali, che rappresentava comunque un'evoluzione rispetto all'epoca di Rossini, non era certo scontata; ma si andava precisando lentamente, con tentennamenti e marce indietro. In nome di una generale evoluzione in senso realistico era tramontata l'epoca in cui l'eroe maschile era impersonato da un cantante evirato o da una cantante *en travesti*; ma si stava d'altra parte affermando un nuovo sistema di convenzioni che identificava personaggi di età differenti sulla base della tessitura e del timbro. Va da sé che tali criteri non dovessero necessariamente rispondere a una rappresentazione realistica dei personaggi, bensì a una fusione e a un interscambio tra caratteri naturali e valori simbolici. A questo principio, ad esempio, rispondeva l'attribuzione delle figure maschili autorevoli alla voce di basso: caso emblematico in cui il nesso simbolico con la gravità della funzione e del ruolo è assai più plausibile del riferimento realistico all'età anagrafica. Con Verdi, l'evoluzione dei personaggi, nel senso della rappresentazione realistica, investiva direttamente il linguaggio e lo stile. In quel nuovo contesto al cantante si richiedeva non più solo la prestantza vocale e tecnica per eseguire la parte, con tutti i sentimenti via via suscitati, ma

¹⁹ A. M. [ALBERTO MAZZUCATO], *Critica melodrammatica*. «Nabucodonosor», *dramma lirico di T. Solera, musicato dal maestro G. Verdi*, «Gazzetta musicale di Milano», 1/12, 20 marzo 1842, pp. 45-47: 46.



Ritratto di Giuseppina Strepponi (la prima Abigaille). Olio su tavoletta di legno, circa 1840. Milano, Museo Teatrale alla Scala. Figlia del compositore Feliciano, la Strepponi (Clelia Maria Josepha, 1815-1897) esordì ad Adria in *Chiara di Rosembergh* di Luigi Ricci nel 1834, e si affermò l'anno successivo a Trieste in *Matilde di Shabran*. Si distinse soprattutto come interprete belliniana e donizettiana (*Sonnambula*, *Capuleti*, *Puritani*, *Lucia*, *Pia de' Tolomei*); per il Bergamasco fu anche la prima Adelia. Divenne la seconda moglie di Verdi nel 1859.

anche la capacità di rendere *personaggi* psicologicamente più complessi, adattando l'emissione vocale ai cambiamenti, anche bruschi, di espressione spesso richiesti da una caratterizzazione più realistica.

In *Nabucco* solo Abigaille e il protagonista eponimo si adattano a quella nuova dimensione. Anche per questo, ai due personaggi è affidato il solo episodio dell'opera in cui il conflitto trova espressione compiuta: la Scena e duetto nella parte terza. Nelle opere di Verdi il *duetto* costituisce spesso il nodo centrale della struttura drammaturgica, il momento elettivo in cui le ragioni di confronto diventano esplicite e mettono in moto l'evoluzione del dramma. Basti pensare agli esempi, straordinari, rintracciabili in quasi tutte le sue opere, da *Macbeth* a *Traviata*, da *Don Carlos* fino a *Otello*, per citare solo alcuni casi fra i più rilevanti.

Il duetto del *Nabucco* rappresenta il momento in cui Abigaille costringe il padre a decretare la condanna a morte degli Ebrei e di Fenena. Quando il vecchio re si rende conto che tra i condannati vi è anche la figlia, tenta di salvarla. Al rifiuto da parte di Abigaille, Nabucco le impone di prostrarsi davanti a lui, svelandole la sua origine di schiava. Ma Abigaille, distrutta la carta che rivela il segreto della sua nascita, fa imprigionare il padre, che implora a sua volta salvezza per Fenena. Dal punto di vista della caratterizzazione dei personaggi, il contrasto è tra il carattere patetico di Nabucco, anticipazione delle grandi figure paterne del Verdi più maturo, e il piglio aggressivo di Abigaille, alla quale la vocalizzazione di forza conferisce una particolare enfasi espressiva, in cui non si fatica a cogliere la prefigurazione delle fanciulle guerriere di opere successive: Giselda dei *Lombardi* per alcuni aspetti, ma soprattutto Odabella di *Attila*. Come spesso in Verdi, il contrasto è fra sentimenti e motivazioni diverse (amore paterno e bramosia di potere, in questo caso), incarnate di volta in volta dai personaggi, il cui carattere spicca in modo inedito grazie ad un trattamento musicale personalizzato. Il pezzo è organizzato nella forma quadripartita consueta; ma, come poi nelle opere più mature, il modulo tradizionale viene piegato all'esigenza, sovrana in Verdi, della plausibilità drammatica. La novità fu evidente già allora, se Mazzucato gli riconobbe l'audacia di schierarsi con coloro che si adoperavano per scardinare consuetudini e luoghi comuni, ormai svuotati di

²⁰ A. M. [ALBERTO MAZZUCATO], I. R. *Teatro alla Scala. «Nabucodonosor»*. *Dramma lirico di T. Solera, musicato dal maestro G. Verdi*, «Gazzetta musicale di Milano», 1/11, 13 marzo 1842, p. 43.

²¹ ABRAMO BASEVI, *Studio sulle opere di Giuseppe Verdi*, Firenze, Tipografia Tofani, 1859, pp. 15-16. Abramo Basevi (1818-1885) fu critico, compositore, medico, cultore di studi filosofici e letterari. Collaborò, anche con funzioni direttive, ai periodici «Gazzetta musicale di Fi-

senso, dell'armamentario melodrammatico.²⁰ Anche Abramo Basevi,²¹ che dedicò solo poche righe a «Va, pensiero», si soffermò invece sul duetto, rilevando prima di tutto la novità dell'accurato trattamento riservato al *tempo d'attacco*, che inizia con la frase di Nabucco «Donna, chi sei?»: «Si noti il breve e brioso *parlante* incastrato, con bel garbo, nel *recitativo*, operando bella ed efficace varietà, fuggendo quei lunghi *parlanti* tanto usati da altri maestri a consumarvi sopra le parole, che loro impacciano». Inoltre, rilevava come l'utilizzo di quello che si potrebbe definire il «tema di Abigaille», già presentato nella sinfonia, fungesse da elemento di unificazione nell'ambito di un pezzo di così grande varietà musicale ed espressiva: il tema, che durante il *tempo d'attacco* si ode in orchestra a sostegno del *parlante* del soprano (es. 1a), ricompare infatti nel canto stesso di Abigaille, alla fine della cabaletta conclusiva (es. 1b):

ESEMPIO 1a – III, n. 10, bb. 69-74²²

renze» (1853-1855), «L'armonia» (1856-1859) e «Boccherini» (1862-1882), tutti editi a Firenze da Giovan Gualberto Guidi. Fu promotore di iniziative per la diffusione della musica strumentale in Italia, nonché fondatore della Società del Quartetto e dell'Istituto musicale di Firenze. Il suo *Studio sulle opere di Giuseppe Verdi* fu il primo lavoro organico dedicato al compositore.

²² Gli ess. mus. sono tratti da *Nabucodonosor*, riduzione per canto e pianoforte condotta sull'edizione critica, Milano, Ricordi, © 1996.

Allegro vivo

pp

Abigaille

E - gro gia-ce - vi... Il po - po-lo

ESEMPIO 1b – III, n. 10, bb. 239-244

ESEMPIO 2a – III, n. 10, bb. 150-152

Andante

Nabucco

(Oh di qual on - ta ag - gra - va - si

p

ESEMPIO 2b – III, n. 10, bb. 165-167

Andante

Abigaille

(Oh..... del-l'ambi - ta glo - ria

Nabucco

l'om - bra, l'ombra tu sei del re.

p

²³ A. M. [A. MAZZUCATO], *Critica melodrammatica*. «Nabucodonosor» cit.



1. Adolphe, Prosper Déryvis (il primo Zaccaria); per Verdi fu anche il primo Pagano (*Lombardi*). Déryvis (1808-1880) esordì all'Opéra (1831) nel *Moïse* di Rossini. Partecipò, tra le altre, alle prime esecuzioni de *La Juive* e di *Guido et Ginevra* di Halévy, degli *Huguenots* di Meyerbeer e di *Benvenuto Cellini* di Berlioz. Per Donizetti fu il primo Félix (*Les martyrs*) e il primo Prefetto (*Linda di Chamounix*).
2. Joseph Kriehuber, *Giorgio Ronconi* (il primo Nabucco). Ronconi (1810-1890) esordì a Pavia (carnevale 1830-1831) nella *Straniera* di Bellini (Valdeburgo). Eccellente baritono verdiano, partecipò tra l'altro alla prime di *Ernani* a Parigi (1845), dei *Due Foscari* a Londra (1847), e di *Rigoletto* a Pietroburgo (1852-53). Per Donizetti fu il primo Cardenio (*Il Furioso all'isola di San Domingo*), il primo Torquato, il primo Corrado (*Maria de Rudenz*), e il primo Chevreuse (*Maria di Rohan*).
3. Teresa De Giuli Borsi (Maria Teresa Pippeo, 1817-1877). Sostituì con grande successo la Strepponi in occasione della ripresa del *Nabucco* nella stagione d'autunno; per Verdi fu inoltre la prima Lida (*Battaglia di Legnano*). Esordì al Teatro Re di Milano (1839) in *Elisa e Claudio* di Mercadante e *Beatrice di Tenda* di Bellini. Oltre che eminente interprete verdiana (*Macbeth*, *Luisa Miller*, *Rigoletto*, *Vespri*), fu una grande donizettiana (*Lucia*, *Maria di Rohan*, *Lucrezia Borgia*).



Caricatura di Temistocle Solera, comparsa nella rivista «L'uomo di pietra», 1856.

Allegro moderato

Abigaille

Invan mi chie - di pa - ce, me non mo - ve il tar - do...

pian - to; tal non e - ri, o ve - glio au - da - ce, nel ser -

Nabucco

Ah per - do - na!

Basevi rimarca poi l'efficacia del *cantabile*, che inizia con una frase assai patetica e 'di portamento' affidata a Nabucco («Oh, di qual onta aggravasi / Questo mio crin canuto!», *Andante* in Fa minore, es. 2a); l'entrata di Abigaille («Oh, dell'ambita gloria / Giornata tu sei venuta») comporta un brusco mutamento di espressione e di tonalità, che passa a Re bemolle mag-

²⁴ Nel dettaglio, sono questi i numeri nei quali il coro appare in modo determinante: *parte prima*: Coro d'introduzione e cavatina, Coro: «Lo vedeste?... fulminando», Finale primo; *parte seconda*: Coro di Leviti: «Il maledetto non ha fratelli», Finale secondo; *parte terza*: Coro d'introduzione: «È l'Assiria una regina», Coro di schiavi ebrei, Profezia – Finale terzo: «Del futuro nel buio discerno»; *parte quarta*: Preludio, scena ed aria: «Dio di Giuda!... l'ara, il tempio», Finale quarto.

giore (es. 2b).

Dopo sedici battute «quasi di un solo getto», rilevava Basevi, la «risposta del soprano porta altro *motivo* con ritmo, e tuono differente; quindi le due voci procedono concertando fino alla cadenza». E aggiungeva: «Questa forma variata non è nuova; ma per lo addietro poco usata; ché si amava udire tre volte la stessa cantilena: cioè prima separatamente, e poi insieme». Infine, dopo il breve *tempo di mezzo*, l'*Allegro moderato* della cabaletta vive ancora sull'effetto di contrasto tra due espressioni e trattamenti musicali diversi: alla frase d'attacco di Nabucco «Deh, perdona, deh, perdona / Ad un padre che delira», cui si prescrive un'espressione affettuosa, si contrappone l'energica risposta di Abigaille «Esci! Invan mi chiedi pace, / Me non move il tardo pianto!», intonata sul tema aggressivo e fortemente ritmato che la caratterizza (vedi es. 1).

Quella felice disposizione tutta verdiana di affidare alla melodia 'nuda' la retta interpretazione della parola, come spiega Alberto Mazzucato,²³ trova in questo brano una consapevole ed efficace applicazione.

In disparte, il personaggio di Zaccaria, terzo protagonista dell'opera. Secondo la consuetudine delle grandi figure sacerdotali, delle quali ripropone tutti gli stilemi, mostra una sostanziale identità tra la dimensione psicologica e il ruolo sociale e spirituale. Rispetto al suo più illustre e diretto antecedente, il Mosè rossiniano, Zaccaria esibisce un rilievo e un'energia del tutto inediti, in perfetta sintonia con l'importanza di quel popolo del quale è guida e corifeo.

E proprio nella funzione e nel trattamento dei cori va ricercata la peculiarità dell'opera.

Il coro-nazione

Il proverbiale contesto corale nel quale si svolge la vicenda e si muovono i personaggi di *Nabucco* si dipana in una trama continua di interventi del coro che percorre ininterrottamente tutta la partitura: dalla celebre sinfonia, che anticipa i temi del «Maledetto» (II.4) e di «Va, pensiero» (III.4), alla morte di Abigaille (IV, ultima scena), quando sottolinea in modo assai significativo il raggiungimento della grazia da parte della donna morente. Pochissimi, al contrario, sono i momenti nei quali esso non abbia una presenza significativa.

Nel resto dell'opera il coro costituisce invece una presenza viva e determinante.²⁴ Fin dall'Introduzione – che secondo una consuetudine, all'epoca assai diffusa, presenta un pezzo corale – si rileva quella tendenza ad appropriarsi della tradizione secondo proprie finalità espressive, che sarà un altro dei tratti peculiari della poetica e dello stile di Verdi. Il coro d'apertura – «Gli



Caricatura disegnata in occasione della rappresentazione del *Nabucco* al Théâtre Italien di Parigi (1846). Sono raffigurati Prosper Dérivis (Zaccaria), Teresa Brambilla (Abigail), che fu poi la prima Gilda, Ronconi (Nabucco) e Corelli (Ismaele). Da H. ROBERT COHEN, *Les gravures musicales dans «L'illustration»*, vol. I, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 1983.

arredi festivi giù cadano infranti» – dispiega infatti una complessità strutturale e una varietà espressiva che hanno pochi riscontri non solo nel primo Verdi. La pagina è organizzata in quattro sezioni. Nella prima, in tonalità di Mi minore, Ebrei, Leviti e Vergini ebreo esprimono la loro disperazione per il pericolo imminente: la sezione, d'andamento estremamente concitato e costantemente *forte* nella dinamica, è massicciamente sorretta dall'accompagnamento di tutta l'orchestra (cfr. es. 3a). La seconda sezione, in tempo *Un poco meno mosso*, è in contrasto con la prima: affidata solo ai bassi che impersonano i Leviti, è un invito alla preghiera indirizzato alle Vergini («I candidi veli, fanciulle, squarciate»); la dinamica è attutita, se si eccettua l'impennata finale in un *fortissimo* subito smorzato. Nella terza sezione il con-

²⁵ Markus Engelhardt ha analizzato le diverse modalità di utilizzo del coro nelle opere del giovane Verdi, dall'esordio nel 1839 con *Oberto conte di San Bonifacio* a *Stiffelio* nel 1850. La classificazione che ne deriva mette in luce la ramificata presenza dell'elemento corale nella struttura delle opere verdiane; ma è certamente estendibile anche alle opere di altri autori negli stessi anni: 1. *La presenza motivica del coro nelle sinfonie*; 2. *Il coro nell'apertura d'atto*; 3. *Interventi corali nelle quattro componenti principali della scena solistica standard* (tempo d'attacco, cantabile, tempo di mezzo, cabaletta); 4. *Il coro di risposta*; 5. *Il coro nelle scene a duetto*; 6. *I pezzi corali separati all'interno dell'atto*; 7. *Il pezzo per coro come quadro autonomo*; 8. *Il coro come preparazione del finale*; 9. *Il coro nel pezzo concertato*. Cfr. MARKUS ENGELHARDT, *Posizioni e funzioni del coro nella drammaturgia musicale del primo Verdi*, in «Una piacente estate di San Martino». *Studi e ricerche per Marcello Conati*, a cura di Marco Capra, Lucca, LIM, 2000, pp. 151-169.

trasto con la precedente è sottolineato dal passaggio nel modo maggiore: le Vergini fanciulle indirizzano la loro preghiera al «Gran Nume, che voli sull'ale dei venti», accompagnate dal suono dell'arpa e da figurazioni del flauto, secondo una prassi consueta per tali situazioni. La sezione conclusiva riunisce finalmente tutte le voci che, ancora nella tonalità precedente e con un andamento dinamico che alterna *fortissimo* e *pianissimo*, trasformano la preghiera in una ferma perorazione, affinché i figli d'Israele non cadano preda degli Assiri infedeli. Come nella prima sezione, anche in quest'ultima è marcata la tendenza a raddoppiare il canto con tutta l'orchestra e con grande sfoggio degli ottoni, nelle frasi cui si richiede maggiore incisività e dinamica accentuata (cfr. es. 3b):

ESEMPIO 3a – I, n. 1, bb. 129-133

Allegro mosso

Soprani (Ebrei, Leviti e Vergini Ebree)

Tenori

Bassi

Gli ar - re - di fe - sti - vi giù ca - da - no in - fran - ti,
 Gli ar - re - di fe - sti - vi giù ca - da - no in - fran - ti,
 Gli ar - re - di fe - sti - vi giù ca - da - no in - fran - ti,

ESEMPIO 3b – I, n. 1, bb. 84-88

²⁶ Si tratta dell'unico riferimento al Salmo 136, da cui il librettista Solera avrebbe tratto ispirazione per questo coro.

Un poco meno mosso

stra - nier, stra - nier, stra - nier, stra - nier, stra - nier!.....

stra - nier, stra - nier, stra - nier, stra - nier, stra - nier!.....

stra - nier, stra - nier, stra - nier, stra - nier, stra - nier!.....

La cavatina di Zaccaria che segue («Sperate, o figli!») è, come si conviene, la diretta conseguenza del brano corale. Nella classificazione proposta da Markus Engelhardt,²⁵ questo coro si pone nella categoria degli interventi in apertura d'atto, nella particolare situazione in cui al coro succede una scena solistica che si mantiene in stretto rapporto di relazione, sia drammatica sia musicale, con la scena di massa precedente.

Identica funzione introduttiva a un pezzo solista, ma diversa collocazione, caratterizza invece il momento corale più famoso dell'opera: «Va, pensiero» naturalmente, il quale, così come poi sarà per il suo corrispettivo dei *Lombardi*, è dal punto di vista funzionale la preparazione del finale d'atto. Non è pertanto un pezzo del tutto autonomo – caso per altro rarissimo – ma ha una precisa funzione propulsiva nella direzione del brano successivo,

²⁷ GIUSEPPE VERDI, *Don Carlos. Edizione integrale delle varie versioni in cinque e in quattro atti (comprendente gli inediti verdiani a cura di Ursula Günther). Revisione secondo le fonti a cura di Ursula Günther e Luciano Petazzoni, Canto e pianoforte. 2 voll.*, Milano, Ricordi, 1974.

²⁸ Su questo argomento in generale, si veda MARCO BEGHELLI, *L'emblema melodrammatico del lamento: il semitono dolente*, in *Verdi 2001. Atti del convegno internazionale Parma – New York – New Haven*, a cura di Fabrizio Della Seta, Roberta Montemorra Marvin, Marco Marica, Firenze, Olschki, 2003, vol. I, pp. 241-280.

²⁹ Si veda anche il saggio di Claudio Toscani in questo volume, alle pp. 111-130.

idealmente di maggior rilievo e di segno opposto dal punto di vista drammatico. Infatti nel passaggio brusco dalla rassegnata nostalgia del popolo ebreo – la cui condotta, *tutto sotto voce*, si impenna solo all’inizio della terza quartina («Arpa d’or dei fatidici vati»²⁶), quando le voci esplodono in un *fortissimo* sull’accordo di dominante,

ESEMPIO 4 – III, n. 11, bb. 28-29

Largo *ff*

Ar - pa d'or dei fa - ti - - di - ci

Ar - pa d'or dei fa - ti - - di - ci

Ar - pa d'or dei fa - ti - - di - ci

preludendo al cambiamento di atmosfera che avverrà subito dopo – alla reazione ferma di Zaccaria che ne riaccende la speranza, si delinea già con tutta evidenza la propensione per gli effetti di contrasto, che faranno la fortuna delle successive opere di Verdi. E l’effetto fu certamente ben calcolato se la Profezia, come si è detto, fu uno dei momenti di maggior successo nell’ambito di un esito comunque trionfale. Fra l’altro, nel suo corso, alle parole «Solo il gufo suoi tristi lamenti», già si ode in orchestra quella figurazione ritmico-melodica basata sull’intervallo di semitono ascendente che anche successiva-

³⁰ BASEVI, *Studio sulle opere di Giuseppe Verdi* cit., p. 16.

³¹ Testualmente «grande aria cantata da soprani, contralti, tenori e bassi», secondo quanto riportato in CARLO GATTI, *Verdi*, Milano, Alpes, 1931, vol. I, p. 107.

³² Cfr. nota 8.

³³ A. M. [A. MAZZUCATO], *Critica melodrammatica*. «Nabucodonosor» cit.

³⁴ G. ROMANI, *Appendice teatrale*. [...] Milano. I. R. Teatro alla Scala. *Nabucodonosor* [...], «Figaro», x/21, 13 marzo 1842, pp. 81-83: 82.

mente sarà per Verdi il simbolo dell'espressione lamentosa, e il cui effetto è peraltro anticipato nell'introduzione strumentale di «Va, pensiero», quale ulteriore elemento di connessione fra la parte corale e quella solistica:

ESEMPIO 5a – III, n. 11, bb. 86-90

Andante mosso
Zaccaria

pp

So - lo il gu - fo suoi tri - sti la - men - ti spie - ghe - rà quan - do vie - ne la sera ...

ESEMPIO 5b – *Don Carlos*, IV.1, bb. 1-9²⁷

f

pp

p

Ma se qui, nella diretta allusione al verso del gufo, ancora tradisce l'origine naturalistica, in seguito – segnatamente in *Don Carlos* nell'introduzione alla grande scena di Filippo II (IV.1), quindi sempre associata alla voce di basso – la figurazione ne sarà del tutto svincolata, assurgendo alla dignità di vero e proprio codice significante.²⁸

Dunque, a dispetto della sua straordinaria popolarità attuale, «Va, pensiero» non ebbe all'inizio quell'effetto travolgente che avrebbe in seguito avuto e che tuttora mantiene. Risulta infatti del tutto infondata la notizia secon-

³⁵ Su questi argomenti si veda il fondamentale volume di ROGER PARKER, «*Arpa d'or de' fatidici vati*». *The Verdian Patriotic Chorus in the 1840s*, Parma, Istituto nazionale di studi verdiani, 1997.

³⁶ Lettera di Emanuele Muzio ad Antonio Barezzi, datata 10 aprile 1845.

³⁷ Su questo aspetto, si veda MARCO CAPRA, *Aspetti dell'impiego del coro nell'Opera italiana dell'Ottocento*, «Polifonie», III/3, 2003 (in corso di stampa).

³⁸ *Ricordi dei giovani compositori. Il coro*, «La musica», III/6, 18 marzo 1878, pp. 1-3.

³⁹ *Ibid.*

do la quale fin dalla prima rappresentazione avrebbe ottenuto un successo tanto travolgente da renderne obbligata la ripetizione a furor di popolo.²⁹ Peraltro, anche alla fine degli anni Cinquanta, il pezzo non sembrava accreditato di un peso particolare, almeno per Abramo Basevi che, nella parte del suo studio verdiano dedicata a *Nabucco*, gli riservava solo poche righe:

Il coro «Va pensiero» è una grand'aria ridotta a più voci insieme. In questo pezzo t'avvieni nel grandioso Rossiniano. Da ultimo, allorché ripetesì la seconda frase del primo periodo, per andare alla cadenza, produce bell'effetto l'istrumentazione arricchita di vaghi ornamenti.³⁰

Nulla di più.

Certamente la celebre «grande aria» per coro, secondo la definizione attribuita a Rossini³¹ e accolta, come si è visto, anche da Basevi, avrebbe poi beneficiato di un processo di canonizzazione – al quale probabilmente si deve anche la falsa notizia del *bis* concesso al debutto – cui lo stesso Verdi in tarda età avrebbe dato il suo generoso contributo, accreditando l'aneddoto della folgorazione creativa alla lettura del manoscritto gettato distrattamente sul letto e apertosi casualmente proprio su quella pagina.³² Vero è, tuttavia, che fin dall'inizio il coro colpì, almeno per alcune sue caratteristiche, se anche un critico obiettivo e non incline ai facili entusiasmi come Alberto Mazzucato scrisse:

Se fin qui ci parve dover desiderare in parecchi punti la lima, a partire dal coro che segue il duetto [...] ben poco ha la critica da osservare in biasimo del compositore. [...] La melodia con cui staccasi all'unisono e a mezza voce questo coro non può essere più toccante. Non esageriamo dicendo che ci commosse quasi alle lagrime. Crediamo di non avere bisogno di tesserne ulteriori elogi.³³

Tuttavia altri non mancarono di esprimere qualche riserva, mettendo, invece, in rilievo il grande effetto prodotto dalla Profezia che segue immediatamente la pagina corale: «Il coro degli Ebrei perde forse di sua bellezza allungandosi troppo; ma egli è susseguito dalla bellissima profezia, la quale fa che la terza parte si chiuda fra più clamorosi applausi».³⁴ Nulla di strano, a

⁴⁰ *I Coristi sostegno dell'opera*, «Gazzetta musicale di Firenze», II/14, 14 settembre 1854, p. 55.

⁴¹ *Il coro*, «L'Italia musicale», I/37, 15 marzo 1848, pp. 293-294: 293.

⁴² PIETRO LICHTENTHAL, *Dizionario e bibliografia della musica*, Milano, Antonio Fontana, 1826, p. 215.

⁴³ Oltre al libro di PARKER («*Arpa d'or de' fatidici vati*» cit.), cfr. BIRGIT PAULS, *Giuseppe Verdi und das Risorgimento. Ein politischer Mythos im Prozeß der Nationenbildung*, Berlin, Akademie, 1996.

⁴⁴ GIUSEPPE MAZZINI, *Filosofia della musica*, Milano, 1836. Per la citazione si è utilizzata l'edizione pubblicata a Milano dai Fratelli Bocca nel 1943.

ben vedere, se si pone attenzione al fatto che, all'epoca, gli interventi corali svolgevano in genere una funzione gregaria, rispetto ai brani riservati ai solisti: come si è già accennato in precedenza, anche nel caso di «Va, pensiero» il coro è pensato come introduzione al pezzo forte, rappresentato dalla Profezia. Anche per questa ragione, forse, il critico del «Figaro» lo trovò troppo lungo per la funzione che tradizionalmente avrebbe dovuto svolgere. Quel che non fu colto di primo acchito fu, probabilmente, l'inedita dimensione che a quel coro era affidata: 'solistica' di fatto, anche se non a livello di economia formale, come si è visto.

In ogni caso, è del tutto evidente che l'impiego esteso e coinvolgente delle masse corali costituisse per il giovane Verdi un segno distintivo e una garanzia di successo, se immediatamente, fin dall'opera successiva, il modello fu riproposto senza troppe esitazioni e con esito felice: «O Signore, dal tetto natio» fu accolto in modo ancor più caloroso di «Va, pensiero», del quale si proponeva come replica quasi fedele.³⁵ A riprova di una popolarità rapida e diffusa, tanto da costituire il nucleo di occasioni eccezionali, cito il caso di un'accademia a beneficio degli asili d'infanzia, data nel 1845 al Teatro di San Carlo di Napoli, in cui i due cori principali del *Nabucco* e dei *Lombardi* furono eseguiti da centoventi donne e cento uomini accompagnati da duecento strumentisti, secondo quanto riporta Emanuele Muzio, amico e allievo di Verdi.³⁶ L'eccezionalità della circostanza, che ancora di più rimarcava la nuova dimensione 'solistica' di quei brani corali, consisteva anche nel numero veramente rilevante degli esecutori, tanto più in un'epoca in cui i teatri italiani disponevano solitamente di masse corali ridotte a pochi individui.³⁷ Il ruolo svolto da Verdi in quel processo di emancipazione era, fin da allora, del tutto evidente:

Pure a dispetto della pochezza de' coristi abbiamo in arte de' superbi esempj di cori: tali sono quelli del *Mosè* ed altri del Rossini; quelli del Bellini, vari del Donizetti ec.; ma Verdi ha trattato questo pezzo a preferenza de' suoi predecessori, sia per la natura de' soggetti che ha scelti sia per altre ragioni.³⁸

Il periodico napoletano «La musica», nell'articolo dal quale è tratta la citazione precedente, ripercorreva il grande cammino del quale il Coro era stato protagonista nell'ambito dell'Opera italiana, e sottolineava la diversità del suo impiego rispetto al passato: «esso ha una parte importante nell'azione del dramma lirico, e serve ad esprimere i sentimenti di un popolo, di un eser-

³⁵ *Ivi.*, p. 159.

³⁶ Cfr. GILLES DE VAN, *Verdi. Un teatro in musica*, Firenze, La Nuova Italia, 1994, pp. 169-170.

³⁷ *Ibid.*

cito, di sacerdotesse, di damigelle e di cose simili». ³⁹ In tal modo il Coro era divenuto un capitolo a sé stante nell'economia e nella struttura dell'Opera italiana, e un elemento addirittura foriero di innovazioni radicali se un altro periodico di metà Ottocento riportava voci secondo le quali Verdi si sarebbe apprestato a «introdurre nell'arte una di quelle riforme che sarebbero di gran giovamento al teatro italiano»:

Annettere la maggior importanza dell'Opera ai cori, mentre la parte necessaria a costituire l'azione drammatica verrebbe declamata, invece di essere cantata. Così l'elemento popolare avrebbe un largo campo dove espandersi, e la musica corrisponderebbe meglio allo scopo che si ha prefisso come arte. ⁴⁰

Per quanto priva di fondamento, la notizia era comunque emblematica di una situazione generale in cui veniva ormai accettato il principio che il Coro aveva assunto tale rilievo da essere considerato «la prima espressione poetica e musicale dei popoli», secondo la definizione fornita da un periodico milanese nel 1848. ⁴¹ E anche Peter Lichtenthal, nel suo famoso dizionario, definiva il Coro come un pezzo vocale avente «per oggetto di esprimere il sentimento di un'intera moltitudine di popolo». ⁴²

In quel contesto, appare del tutto naturale che al nuovo ruolo assegnato al Coro finisse per corrispondere una forte valenza sociale. Nel caso di Verdi, poi, è risaputo che all'inedita centralità di quell'elemento nell'economia musicale e drammaturgica delle opere giovanili si deve in gran parte la sua fama di vessillifero musicale del Risorgimento italiano. Fama tardiva, occorre dire, e frutto di una operazione consapevole e funzionale all'edificazione della coscienza nazionale del nuovo Stato italiano, come hanno ben dimostrato studi recenti. ⁴³ Ciò premesso, non si può tuttavia disconoscere l'obiettiva aderenza della poetica verdiana alle idee professate e diffuse almeno in alcuni ambienti intellettuali legati agli ideali del riscatto nazionale. Il caso più noto ed eclatante è rappresentato, ovviamente, da Giuseppe Mazzini, che nella sua *Filosofia della musica* ⁴⁴ prefigura un «dramma musicale» nuovo, che proprio nel Coro, fusione di individualità e socialità, sembra trovare la sua incarnazione esemplare, la sintesi perfetta espressa in quella definizione di «individualità collettiva» che lascia presagire, almeno sotto alcuni aspetti, proprio le opere 'corali' del primo Verdi. Si chiedeva Mazzini: «Or, perché il coro, individualità collettiva, non otterrebbe come il popolo di ch'esso è interprete nato, vita propria, indipendente, spontanea?». ⁴⁵ Naturalmente un processo di identificazione troppo diretto tra le due entità sarebbe stato assai

⁴⁸ Su questo argomento si veda: CAPRA, *Aspetti dell'impiego del coro* cit.

⁴⁹ *Ricordi dei giovani compositori. Il coro* cit.

problematico, sotto vari aspetti attinenti sia alla sfera dell'arte sia a quella politica e sociale, ovviamente. Nel caso di Verdi e dei suoi contemporanei, il confinamento delle vicende e dei personaggi in una realtà immaginaria e lontana smorzava ogni allusione a una realtà attuale che, se percepita in modo più diretto ed esplicito, avrebbe ottenuto ben altra sollecitazione. In tal modo, invece, ciascuno poteva interpretare, secondo la propria esperienza e sensibilità, situazioni e affetti di portata universale. Non suoni dunque troppo paradossale il fatto che un coro-simbolo del nostro Risorgimento, «O Signore, dal tetto natio», potesse rappresentare l'anelito degli Italiani a una patria ideale e non ancora realizzata, e allo stesso modo suscitare nei militari austriaci il ricordo struggente di una patria reale ma lontana, secondo l'immagine ben nota fissata nel 1845 da Giuseppe Giusti nel suo poemetto *Sant'Ambrogio*.

In realtà – a parte il rilievo che la retorica risorgimentale ha voluto conferire ai cori verdiani più famosi, trasformandoli in efficaci punti di riferimento ideale – tutta l'opera di Verdi è esemplificativa dell'evoluzione del Coro d'opera durante l'Ottocento. Secondo Gilles De Van, i protagonisti delle prime opere di Verdi si muovono in un contesto di bene individuate comunità nazionali (Ebrei contro Assiri, Lombardi contro Musulmani, e così via), o comunque di gruppi altrettanto bene individuati (masnadieri, pirati, zingari).⁴⁶ In questo modo, i personaggi si caratterizzano certamente come individui singoli, ma bene integrati in ambiti più ampi e riconoscibili. Questa situazione, in cui la comunità si presenta come entità forte e caratterizzante, produce gli ampi squarci corali delle opere giovanili; opere da cui emerge

l'immagine di una comunità forte, unita, senza incrinature, insomma di una nazione: è il caso di «Va, pensiero» del *Nabucco*, di «O Signore dal tetto natio» (*I Lombardi*) o ancora «Si ridesti il leon di Castiglia» (*Ernani*) fino ai cori della *Battaglia* o delle *Vêpres siciliennes*.⁴⁷

Nella seconda metà del secolo, tuttavia, cambiano rapidamente le funzioni: l'idea ormai invecchiata di Coro come unica voce interprete di un popolo (il «coro-nazione», come lo si può definire sulla scorta delle riflessioni di De Van) ha lasciato a poco a poco il posto a una concezione che risponde a criteri di maggior differenziazione e caratterizzazione sociale, anche quando formalmente il carattere nazionale viene mantenuto. Con l'omaggio a una

⁵⁰ La prima nella stagione d'Autunno fu il 13 agosto, con interpreti principali Gaetano Ferri (Nabucodonosor), Benedetto Galliani (Ismaele), Prosper Dérivis (Zaccaria), Giuseppina De Giulii-Borsi (Abigaille), Amalia Zecchini (Fenena).

⁵¹ Si tratta dello scenografo Filippo Perroni (o Peroni), all'epoca attivo alla Scala.

definizione più naturalistica del popolo e alla moda del *colore locale*, il Coro perde quella qualifica di *personaggio* che aveva assunto pochi decenni prima, e si adatta a rappresentare una massa meglio definita e più realistica, ma certo più anonima. La formazione corale si sfrangia e si differenzia, la scrittura polifonica a poco a poco prende il sopravvento su quella monodica; ma la crescente difficoltà esecutiva connessa con il mutare della scrittura non sembra comportare una migliore levatura delle compagini corali.⁴⁸ Di annotazioni sullo scadente livello qualitativo dei cori dei teatri italiani abbondano le fonti coeve, che concordano sulla mancanza di una sufficiente, o addirittura minima, educazione musicale dei coristi. Il quadro della situazione, così come ci viene presentato dalle fonti, è tale da rafforzare l'idea che la concezione e l'organizzazione corale fossero ancora legate a pratiche dilettantesche dal punto di vista qualitativo, e a un ruolo secondario anche dal punto di vista quantitativo nell'equilibrio delle varie componenti dello spettacolo. Una fonte, in particolare, pur soffermandosi sulla qualità degli esecutori, fornisce anche qualche nuovo spunto per una migliore comprensione della scrittura corale del primo Verdi. Si tratta del già citato periodico napoletano «La musica»:

Un buon maestro nel coro può mostrare tutto il suo valore, purché abbia gli esecutori; ma la mancanza di buoni coristi costringe i maestri a non potersi servire di tutte le risorse che può offrire questo pezzo di musica, di maniera che i compositori sono condannati spesso a mettere la melodia nell'orchestra, e fare accentare le parole del coro sugli accordi da' quali nasce la melodia, rendendo così la voce umana un accompagnamento con danno dell'arte e del buon senso. Ed a questi stessi accordi accentati spesso non si dà un'esatta disposizione, servendosi il compositore ordinariamente di raddoppi di parti vietate in contrappunto, e ciò per facilitare i debolissimi esecutori.⁴⁹

Le annotazioni dell'articolaista sono di grande interesse per chi conosce la ricezione critica del primo Verdi, da più parti accusato di grossolanità, approssimazione e negligenza per l'abuso di raddoppi orchestrali della melodia cantata, di unisoni, e quant'altro. E gettano nuova luce anche sulla scrittura dei suoi cori di maggior successo e presa sul pubblico: cori in gran parte all'unisono, la cui condotta sembra voler dilatare al massimo la sezione can-

⁵² POUGIN, *Giuseppe Verdi* cit., p. 46.

⁵³ «L'ultima preghiera, [...] ebbe l'onore della replica tanto alla prima che alla seconda rappresentazione» (G. ROMANI, *Appendice teatrale* cit.).

⁵⁴ Cfr. nota 10.

⁵⁵ BASEVI, *Studio sulle opere di Giuseppe Verdi* cit., p. 17.

⁵⁶ A. M. [A. MAZZUCATO], *Critica melodrammatica*. «Nabucodonosor» cit.



Ricostruzione di Babilonia, in JOHANN BERNHARD FISCHER VON ERLACH, *Entwurf einer historischen Architektur*, Wien 1751. Da MERCEDES VIALE FERRERO, *Lo spettacolo è degno della Scala*, in *Verdi e la Scala*, a cura di F. Degrada (iconografia di M. Viale Ferrero), Milano, Rizzoli, 2001.

tabile di un'aria solistica, e in cui l'orchestra è spesso chiamata a condurre per mano gli esecutori dall'inizio alla fine, raddoppiandone il canto. In *Nabucco*, efficaci esempi di quella disposizione sono, per ragioni differenti, sia «Va, pensiero» sia il coro introduttivo «Gli arredi festivi», con particolare riferimento al ruolo dell'orchestra nella prima e nell'ultima sezione (cfr. es. 3). Per queste ragioni, non è forse azzardata l'ipotesi che lo stile e la scrittura corale del primo Verdi, pur dipendendo senz'altro da una scelta consapevole di espressività immediata ed efficace, in funzione di un coro che ambiva alla rappresentazione compatta di un popolo o di un gruppo, avessero ben presente anche l'esigenza di risolvere in modo pratico i problemi che potessero nascere dalle caratteristiche e dai limiti delle compagini alle quali lo stesso Verdi doveva necessariamente affidare le sue composizioni.

«*Nabucco*» e l'irresistibile ascesa di Verdi

L'esito della prima di *Nabucco*, il 9 marzo 1842, fu trionfale. Il *cast* comprendeva Giorgio Ronconi, il maggior baritono italiano dell'epoca, nella parte del protagonista; il soprano Giuseppina Strepponi nel ruolo di Abigail; il basso francese Prosper Dérivis, al debutto alla Scala, nella parte di Zaccaria; e infine Giovannina Bellinzaghi e Corrado Miraglia, rispettivamente Fenena e Ismaele. Nonostante il cartellone di quella stagione comprendesse già due opere nuove (*Maria Padilla* di Gaetano Donizetti e *Odalisa* di Alessandro Nini) e una nuova per Milano (*Saffo* di Giovanni Pacini), *Nabucco* superò ogni previsione e ottenne un trionfo assoluto, a dispetto delle non buone condizioni vocali della Strepponi. Dopo le prime otto recite l'opera fu ripresa a furor di popolo nella stagione di Autunno, giungendo ad assommarne addirittura cinquantasette.⁵⁰ Un evento senza pari nella storia della Scala.

È ancora Verdi a informarci dell'esito favorevole:

Con quest'opera si può veramente dire che ebbe principio la mia carriera artistica: e se dovetti lottare contro tante contrarietà è certo però che il *Nabucco* nacque sotto una stella favorevole, giacché anche tutto ciò che poteva riuscire a male contribuì invece in senso favorevole [...]. I costumi raffazzonati alla meglio riescono splendidi!... Scene vecchie, riaccomodate dal pittore Perroni,⁵¹ sortono invece un effetto straordinario: la prima scena del tempio in specie produce un effetto così grande che gli applausi del pubblico durano per ben dieci minuti!... Alla prova generale non si sapeva neanche come e quando far entrare in scena la banda: il maestro Tutsch era

⁵⁰ BASEVI, *Studio sulle opere di Giuseppe Verdi* cit., p. 17.

imbarazzato: gli indico una battuta: e alla prima rappresentazione la banda entra in scena così a tempo sul crescendo, che il pubblico scoppiò in applausi!...⁵²

Con la parte prima, ricordata dallo stesso Verdi nel suo racconto, i brani che riscossero il maggior favore del pubblico furono la Profezia di Zaccaria nella parte terza, e soprattutto la Preghiera finale «Immenso Jeovha» nella parte quarta. Fu questo brano – non «Va, pensiero», nonostante una convinzione che nel tempo si sarebbe venuta consolidando – a venire replicato a furor di popolo.⁵³ Fu tale il successo di quel brano e l'effetto che produceva sul pubblico da far sì che si affermasse la consuetudine di terminare l'opera dopo la sua esecuzione, sacrificando la scena finale con la morte di Abigaille. Su questo argomento la già citata testimonianza resa da Michele Lessona⁵⁴ è suffragata anche da Abramo Basevi («alla rappresentazione, questa scena viene omessa»)⁵⁵. Ma la nuova soluzione era già stata adottata dopo le prime due rappresentazioni, come certifica la «Gazzetta musicale di Milano»:

Le due prime rappresentazioni chiudevansi coll'agonia di Abigaille, la quale era pur trattata con amore, ma come inutile sviluppo dell'azione non otteneva effetto, e perciò lo spartito si termina di presente con questo pezzo d'assieme [la Preghiera], né più solennemente poteva il Verdi dar compimento alla sua bella composizione.⁵⁶

Ambientato negli orti pensili di Babilonia, il Finale ultimo inizia con una banda di soli ottoni che esegue per intero la marcia funebre, già introdotta nella scena precedente, dove accompagnava Fenena al patibolo. Dopo la preghiera della stessa Fenena in attesa dell'esecuzione, irrompe sulla scena Nabucco rinsavito, ad annunciare la salvezza e la liberazione degli Ebrei e il suicidio di Abigaille, e provocando il crollo dell'idolo di Belo. A questo punto, Ebrei e Assiri inginocchiati intonano la preghiera «Immenso Jeovha»: il coro è per voci sole, e l'orchestra entra per sottolineare l'accordo conclusivo. Il modello, monumentale e solenne, sarebbe stato riproposto, con efficacia forse ancor maggiore, nel finale primo di *Macbeth*, pochi anni dopo.

Come anticipato, secondo la consuetudine invalsa fin dalle prime rappresentazioni, l'opera veniva interrotta al termine della preghiera tagliando la morte di Abigaille, che pure si presenta come una delle maggiori attrazioni dell'intera partitura. Abigaille è con Nabucco l'unico personaggio dell'opera per il quale si possa parlare di evoluzione psicologica, e anche quello più fortemente caratterizzato. Pertanto non era certo destituita di fondamento la scelta originaria di concludere l'opera con una scena a lei dedicata. Tuttavia, secondo le regole non scritte della pratica teatrale, il grande effetto sortito dal brano precedente (che, è bene sottolinearlo, conclude coralmemente un'opera corale quant'altre mai) fece sì che si instaurasse quel-

la consuetudine, oggi non più seguita. D'altra parte, non bisogna trascurare un altro aspetto rilevante nell'economia drammaturgica dell'opera: vale a dire l'oggettiva perdita di interesse per l'evoluzione della vicenda che si verifica dopo il rinsavimento di Nabucco, la liberazione degli Ebrei e la preghiera finale. A quel punto, la morte in scena di Abigaille poteva avere il sapore di una inutile coda, dopo il *climax*, e nel pubblico dell'epoca – emotivamente più attento alle ragioni del teatro di quello odierno – doveva suscitare qualcosa di simile all'impressione che allora produceva il finale giocoso di *Don Giovanni* dopo la scena del protagonista inghiottito dalle fiamme. Di questo avviso era anche Basevi, non certo imputabile di un approccio troppo istintivo alla materia: «La scena finale di Abigaille è ben drammatica in qualche punto; ma l'azione a quell'ora, dappoiché l'intreccio è sciolto, non porge più alcuna attrattiva».⁵⁷

Oggi la scena viene normalmente ripristinata. Dopo la conclusione della preghiera, Abigaille entra in scena morente per chiedere perdono a Fenena e a Ismaele. Di grande fascino in sé, indipendentemente dalla sua funzionalità in rapporto all'evoluzione generale del dramma, il brano è segnato dall'economia dei mezzi impiegati: l'atmosfera è creata con pochi tocchi, affidati soprattutto alle peculiarità timbriche del corno inglese, che introduce l'entrata in scena, e all'accompagnamento dolente del violoncello solo; l'orchestrazione, trasparente e sobria nei mezzi impiegati, è fatta per sottolineare la dimensione catartica del momento, in forte contrapposizione con il trattamento non certo lieve riservato all'orchestra nel resto della partitura; l'andamento armonico, infine, è segnato da un unico – ma emblematicamente espressivo – elemento saliente: il passaggio al modo maggiore quando Abigaille, in stato di grazia, pronuncia le parole «Solleva Iddio l'afflittito!...», accompagnata dagli arpeggi del flauto e dal conforto del coro che si associa a lei riprendendo la stessa frase:

⁵⁸ *Notizie varie*, «Gazzetta musicale di Milano», 1/33, 14 agosto 1842, p. 148.

⁵⁹ Lettera a Opprandino Arrivabene: Genova, 7 marzo 1874 (cit. in ANNIBALE ALBERTI, *Verdi intimo (1861-1886)*, Milano, Mondadori, 1931, pp. 166-176: 175-176).

⁶⁰ Leggi: «durante il Ballo»; vale a dire durante la rappresentazione dello spettacolo coreografico che – secondo consuetudine, almeno nei teatri più abbienti – inframezzava gli atti dell'Opera.

⁶¹ Diminutivo di Giuseppina Strepponi.

⁶² Lettera a Opprandino Arrivabene cit.

⁶³ Lettera a Clara Maffei: Busseto, 12 maggio 1858 (in *I copialettere di Giuseppe Verdi*, a cura di Gaetano Cesari e Alessandro Luzio, Milano, Commissione per le onoranze a Giuseppe Verdi, 1913, p. 572).

⁶⁴ Cfr. nota 6.

ESEMPIO 6 – IV, n. 13, bb. 173-176

Andante moderato

Abigaille

o po-po-lo: Sol - le - - - va Id -

Abigaille

- di - - - o, sol - le - - va Id dio l'af -

Soprani

Sol - le - - va Id dio l'af -

Tenori

Sol - le - - va Id dio l'af -

Bassi

Sol - le - - va Id dio l'af -

Il successo di *Nabucco* rappresentò per il giovane compositore un vero spar-

⁶⁵ Cfr. CARLO GATTI, *Il Teatro alla Scala nella storia e nell'arte (1778-1963)*, vol. II: *Cronologia dalle origini al 1963*, a cura di Giampiero Tintori, Milano, Ricordi, 1964.

⁶⁶ FRANCESCO REGLI, *Gazzetta teatrale. Milano. - I. R. Teatro alla Scala. «Oberto Conte di S. Bonifacio» (la sera del 17 corrente)*, «Il Pirata», VI/32, 20 ottobre 1840, p. 129.



Angelo Inganni (1807-1880), *Il Teatro alla Scala* (1852). Olio su tela, Milano, Museo Teatrale alla Scala. Il teatro, edificato su progetto di Giuseppe Piermarini (1734-1808), fu inaugurato nel 1778 con l'*Europa riconosciuta* di Salieri (libretto di Mattia Verazi). La Scala ospitò le prime verdiane di *Oberto, conte di San Bonifacio*, *Un giorno di regno*, *Nabucco*, *I Lombardi alla prima crociata*, *Otello*, *Falstaff*, e dei rifacimenti di *Simone Boccanegra*, *Forza del destino* e *Don Carlo*.

tiacque rispetto alla situazione precedente. Dal punto di vista strettamente privato costituì una nuova occasione per rinsaldare i rapporti con Giuseppina Strepponi – poi sua compagna e dal 1859 seconda moglie – la quale aveva a suo tempo caldeggiato l'andata in scena di *Oberto* e, allo stesso modo, aveva poi favorito la realizzazione di *Nabucco* accettando d'interpretare la parte di Abigaille.

Dal punto di vista professionale, invece, *Nabucco* segnò l'affrancamento definitivo dall'ambito bussetano e l'ingresso stabile nel grande mercato della produzione operistica. Proprio in quell'occasione, infatti, insorse una disputa tra gli editori Ricordi e Lucca per la proprietà dell'opera, avendo Ricordi acquistato la parte spettante a Verdi e Lucca quella dell'impresario Merelli. La vertenza fu risolta in favore di Ricordi, giusto in tempo per la trionfale ripresa dell'opera nella stagione d'Autunno, come si evince dalla notizia pubblicata dalla «Gazzetta musicale di Milano»⁵⁸ e, soprattutto, dagli annunci dell'editore riguardanti la pubblicazione dello spartito, apparsi sullo stesso periodico nei mesi successivi.

«Dopo il *Nabucco* ho avuto sempre scritte finché ho voluto»,⁵⁹ scrisse Verdi all'amico Opprandino Arrivabene; «e alla seconda recita, in tempo del Ballo⁶⁰ venne Merelli nel camerino della Peppina⁶¹ con una scrittura già firmata da Lui in cui non mancava che la cifra del prezzo che misi io stesso. L'opera fu i *Lombardi...*».⁶² Da quel momento, infatti, iniziavano i «sedici anni di galera»⁶³ che, secondo la definizione usata dallo stesso compositore, stavano a indicare quel periodo, dal 1843 al 1858, di forsennata attività cui lo costringeva il crescente successo delle sue opere.

Per la critica, il Verdi del *Nabucco* tornava a essere il compositore nuovo e promettente che era apparso in modo tanto lusinghiero al tempo del debutto con *Oberto conte di San Bonifacio*. In quel modo veniva messa da parte per sempre la parentesi negativa rappresentata dall'opera comica *Un giorno di regno*, probabilmente l'unico vero insuccesso della sua carriera. A questo riguardo, è forse necessario riflettere sull'immagine, accreditata dallo stesso Verdi,⁶⁴ di un giovane compositore bersagliato dalla mala sorte e risoluto nel non aver più nulla a che fare con la musica. L'immagine di vuoto assoluto – tanto da offrire la sensazione di una dilatazione temporale sproporzionata rispetto al lasso di tempo realmente intercorso tra l'insuccesso dell'opera comica e la decisione di comporre *Nabucco* – va riconsiderata alla luce di altri fatti intercorsi. In realtà, allo scopo di porre rimedio alla caduta di *Un giorno di regno*, Merelli aveva rimesso in scena nel mese di ottobre *Oberto conte di San Bonifacio*, che l'anno precedente aveva riscosso un lusinghiero successo. Sull'esito di quella ripresa esiste qualche piccola discordanza tra le fonti; ma la sensazione che il tentativo sortisse un succes-

so rinnovato è avvalorata sia dal fatto che furono comunque allestite diciassette repliche⁶⁵ (per quanto nel conto rientrano probabilmente anche esecuzioni parziali), sia da un articolo dell'autorevole Francesco Regli sul suo periodico «Il Pirata»:

L'*Oberto* del maestro Verdi, trovato eccellente e sfavillante di rare bellezze nello scorso autunno, fu tale giudicato e siccome tale accolto anche nell'autunno che corre. [...]

Tutto è spontaneo, appassionato, ispirato: blandito ne resta l'orecchio e il cuore n'è commosso: e italiana, perfettamente italiana, modellata sullo stile de' nostri sommi maestri, è la somma che vi si ode – che non si può a meno di applaudire con inusato fervore – che anche sabato sera faceva chiamare e richiamare sul palco il Maestro, nel corso dell'atto medesimo e dopo, giacché il pubblico era smanioso di salutarlo un'altra volta coi più manifesti segni d'aggradimento.⁶⁶

Dunque, l'immagine di un Verdi sfiduciato dopo l'esito di *Un giorno di regno*, fino al punto di «non comporre mai più», sembra stridere con l'immagine di quel giovane artista chiamato e richiamato al proscenio a furor di popolo poco più di un mese dopo l'infelice debutto della sua opera comica. La stampa periodica, tolta qualche eccezione, anche in quella occasione confermò al quasi esordiente una fiducia né usuale né di maniera; senza contare che, anche all'epoca dell'insuccesso dell'opera comica, i resoconti dei giornali generalmente furono assai equilibrati e propensi ad accordare a Verdi l'attenuante delle sventure famigliari, nonché disposti a incoraggiarlo sulla strada intrapresa con *Oberto*. Inoltre, ulteriore e non trascurabile segno di fiducia, l'11 novembre di quello stesso anno l'editore Ricordi iniziava la pubblicazione dei pezzi di *Un giorno di regno* ridotti per canto e pianoforte. Da ultimo, nel gennaio del 1841, il compositore assistette alla fortunata rappresentazione di *Oberto* al Teatro Carlo Felice di Genova. Sono tutte circostanze che fanno considerare sotto una luce diversa il racconto fatto da Verdi di quell'anno non fortunato.

Comunque fossero andate realmente le cose, è invece indubitabile che da *Nabucco* in avanti la vita e la carriera di Verdi cambiarono del tutto. Con la sua terza opera, Verdi acquistò una fama che travalicava i confini: *Nabucco* fu rappresentato nel 1843 a Vienna e a Lisbona, nel 1844 a Berlino e a Stoccarda, nel 1845 a Parigi, nel 1846 a Londra, e in molte altre città in quegli stessi Paesi e anche fuori dall'Europa. Dal quel momento iniziò per il giovane compositore una rapidissima ascesa che fece l'effetto di irruzione, tanto rapida quanto inattesa, nell'ambito del mondo operistico italiano. Quell'ascesa

⁶⁷ A. M. [A. MAZZUCATO], I. R. *Teatro alla Scala*. «Nabucodonosor» cit.

continuò inarrestabile anche per buona parte delle opere successive: già alla metà degli anni Quaranta Verdi era il compositore più di moda in Italia, e alla soglia del decennio successivo era quello più rappresentato, superando il successo dei compositori che prima di lui andavano per la maggiore (Mercadante e i fratelli Federico e Luigi Ricci, e soprattutto Bellini e Donizetti, per non dire di Rossini).

Da quel momento, l'evoluzione di Verdi si sarebbe realizzata attraverso una continua sperimentazione, anche cambiando spesso direzione: un atteggiamento che gli sarebbe costato l'accusa di volubilità, di facile ricerca dell'effetto, di eccessiva accondiscendenza ai desideri del pubblico e alla moda del momento. Ma questo sarebbe avvenuto soprattutto negli anni Cinquanta: un decennio durante il quale la creatività di Verdi sembrava trarre alimento da fonti disparate, dal romanticismo di Hugo al dramma borghese di Dumas, dal dramma intimo e di personaggi al *grand-opéra* francese. Tutti elementi che rischiavano in qualche modo di disorientare una parte del pubblico e della critica del tempo. Ma all'inizio del decennio precedente, invece, il giovane compositore veniva accolto con un certo favore da quasi tutti: pubblico e critici. Questi ultimi si mostravano in genere molto attenti alla sua evoluzione, e ne apprezzavano lo slancio tutto nuovo e il carattere particolarmente appassionato, magari sorvolando sugli eventuali difetti che si perdonano volentieri a esordienti dotati di talento. Tutti quanti, inoltre, si sentivano rassicurati dal fatto che i modelli di riferimento di Verdi sembravano quelli della tradizione operistica italiana, per questo o per quell'aspetto: da Paisiello a Rossini, da Bellini a Donizetti a Mercadante.

Erano quelli gli anni in cui in Italia si formava una critica musicale in piena regola. Il fenomeno era strettamente collegato alla nascita di testate periodiche esclusivamente musicali, sulla scia delle numerose riviste di varia cultura che nei decenni precedenti avevano preparato loro il campo: dopo la meteora rappresentata da una «Gazzetta musicale» che uscì a Napoli per pochi numeri tra il 1838 e il 1839, fu la volta della ben più solida e matura «Rivista musicale», pubblicata a Firenze dal 1840 al 1843, e, soprattutto, della «Gazzetta musicale di Milano», la più importante e duratura rivista musicale italiana (uscì con qualche interruzione dal 1842 al 1902, pubblicata da Casa Ricordi, il maggior editore musicale italiano). Proprio la «Gazzetta» milanese ebbe in Alberto Mazzucato la personalità critica più autorevole per quasi vent'anni dalla sua fondazione. All'indomani del trionfale debutto del *Nabucco* alla Scala, proprio Mazzucato scriveva:

⁶⁸ *Ibidem.*



Frontespizio della prima edizione dello spartito.

Se la nostra vanità di articolisti musicali non ci illude, crediamo intravedere in questo *Nabucodonosor* del Verdi un indizio di notevolissimo progresso nell'arte melodrammatica. O spieghiamoci meglio. Il signor Solera ha tessuto un dramma che scostasi di molto da quanto finora s'è fatto tra noi: nel tutt'insieme ei si svincolò da quelle benedette forme che troppo spesso avvilitiscono la nostra Opera in musica, circoscrivono e assopiscono le idee del compositore. Il Solera delineò a grandi tratti il disegno del suo *Nabucco*, lo dipinse a grandi pennellate. Epperò se a chi lo consideri come lavoro meramente drammatico non appare a sufficienza svolta e qui e qua a malapena tracciata la tela e accennato il pensiero dominante nelle varie scene, giova però molto bene al proposito del maestro, cosicché vestito di note musicali riflette un tal qual bagliore che nello spirito di chi vede e ascolta non manca di svegliare vigorose e nuove impressioni. Inoltre il soggetto biblico, ricco di grandiosità teatrale e di scenica poesia, si presta a dovere all'ampiezza delle nostre maggiori scene. Il signor Verdi mostrò di aver saputo ben comprendere le idee del Solera, e audacemente sicuro di sé adoperò a interpretare i suoi drammatici con-

⁶⁹ BASEVI, *Studio sulle opere di Giuseppe Verdi* cit., p. 238.

ceffi. Diciamo *audacemente*, ad elogio del signor Verdi, perocché ci volea codesta specie d'ardire a porsi nel piccolo ma eletto drappello de' compositori i quali, non curanti del malgusto che annebbia tuttavia lo spirito di molti, adoperano a tutta possa a rompere anche in parte le tanto scipite, ma pur da troppo lungo tempo adottate, consuetudini melodrammatiche, e i soliti amori, e le solite convenienze, e le inevitabili *cabalette*, e i grandi *adagi de' finali*, e le fragorose *strette*, e i *rondò*, ecc. ecc. [...]

Ora si aggiunga che se il nuovo spartito di cui parliamo non può per avventura offrirsi come tipo perfetto della vera Opera tragica, può essere però additato come un saggio abbastanza felice e chiaramente determinato di quanto vorremmo che ella fosse e quale vivamente bramiamo sia da altri come da noi sentita. Intanto ella è cosa certa che da gran tempo le vòlte della Scala non rimbombarono di plausi così unanimi e sinceri come quelli che festeggiarono la comparsa di questo *Nabucodonosor*, e ognuno agevolmente comprenderà che ne' fasti teatrali moderni questi plausi hanno una particolare significazione. [...]

Non dobbiamo però passare sotto silenzio che dalle prime sue Opere a questa il Verdi si è grandemente arricchito di dottrina, e le sue idee acquistarono uno sviluppo singolare.⁶⁷

L'esame più approfondito che ne seguiva nel numero successivo – con diversi riferimenti tecnici a sostegno delle argomentazioni – segnava, nell'ambito del panorama giornalistico italiano, quella novità di approccio non più dilettantesco che costituiva la differenza rispetto alla pur recente tradizione:

La *melodia* del Verdi si svolge nel tutt'insieme spontanea, fluida, chiara, non mai ricercata, non mai fiorita; considerata per sé sola si offre abbastanza nobile, ma grande quasi mai: però questa grandezza viene raggiunta alcune volte dall'interpretazione della medesima *melodia* affidata alle masse e condensata in unisono. Ove ci si permettessero i confronti potremmo chiamarla generata in parte da quella di Bellini, però più quieta, meno patetica e passionata; tal che la si direbbe di formazione precedente a quella del compositore siciliano, anziché derivata. Aggiungiamo anzi: essa talvolta ricorda il fare melodico usitato prima di Rossini, e forse tutto lo stile del Verdi ritrae di quello dell'autore della *Nina pazza*, l'immortale Paisiello. Però il Verdi ha questo di singolare che molto si vantaggiò di uno special mezzo d'effetto, quello cioè di presentare la sua *melodia* quasi sempre nuda, senza sfoggio di accompagnamenti, affidato alla retta interpretazione della parola, nel che egli è molto felice, al sentimento e all'esecuzione del cantante od anche all'effetto della massa.

Ne pare poi che con meno amore tratti l'*armonia*, al qual giudizio siamo indotti dall'osservare com'egli soglia isolarla in certo qual modo dalla melodia. Egli non le affratella pressoché mai o almeno con istento. Sembra che si abbandoni all'armonizzare talvolta più per forza di ragione che per impulso del cuore. La ricercatezza o anche l'eleganza armonica non sono mai da lui adoperate a dar risalto, spicco e varietà alla cantilena.

Più tranquillo [...] di Bellini, meno artificioso di Mercadante, meno brillante di Donizetti, il Verdi sembra con tuttociò formare un amalgama pur non isvariato, di

Claudio Toscani

«L'aure dolci del suolo natal». I cori verdiani nell'Italia del Risorgimento

Il tenore sguaina la spada, s'avanza fino al limite del proscenio e lancia la sua formidabile invettiva: «Di quella pira l'orrendo foco»; il coro lo sostiene incitando «All'armi, all'armi!». Il pubblico del teatro, trattenutosi fino a quel momento, interpreta alla lettera quella sfida e scatena il finimondo: dai palchi piovono volantini tricolori sui militari austriaci della platea, schierati nella loro uniforme di gala, mentre ovunque si grida «Viva La Marmora! Viva l'Italia!».

È la scena iniziale di *Senso*, il film di Luchino Visconti ambientato nella Venezia del 1866, alla vigilia della terza guerra d'indipendenza. La sequenza, benché storicamente infondata (nella primavera del 1866 alla Fenice non ci fu stagione d'opera), ritrae con rara efficacia fenomeni da sempre stampati nell'immaginario collettivo degli italiani. V'è innanzitutto il teatro come centro catalizzatore delle passioni politiche che altrove non possono manifestarsi, come cassa di risonanza e termometro del grado di effervescenza della società civile: un luogo in cui gli spettacoli teatrali, specie in certi anni, fanno da volano a manifestazioni di patriottismo o di protesta, che possono assumere la forma di azioni provocatorie concertate. Quest'immagine poggia su un dato di fatto: la centralità del teatro d'opera nella vita sociale dell'Ottocento, anche in riferimento ai larghi strati della popolazione che al teatro non hanno accesso alcuno. Il teatro d'opera, è risaputo, gioca un ruolo fondamentale nell'esperienza e nella formazione culturale degli italiani dell'Ottocento: non solo perché la civiltà del melodramma diffonde ovunque la musica e la lingua italiana, anche tra le masse contadine e analfabete, ma anche perché è il melodramma ad evocare il tessuto profondo che tiene insieme, al di là delle differenze di classe, ampi strati della società italiana.

C'è poi la musica di Verdi, che nella scena del film di Visconti trascina il pubblico del teatro esercitando tutta la sua primordiale veemenza. È opinione comune che il successo delle opere verdiane, nel primo decennio di attività del compositore, sia stato assicurato dalla loro capacità di far leva sui sentimenti nazionalistici degli italiani; non solo: si ritiene che esse abbiano

avuto un ruolo importante nei movimenti patriottici degli anni Quaranta e Cinquanta. I cori di Verdi, affermatasi subito come un tratto distintivo del suo stile, sarebbero risuonati nei teatri come un appello alla ribellione, ed avrebbero avuto un effetto galvanizzante sulle masse. I cori di *Nabucco* e dei *Lombardi alla prima crociata*, in particolare, sarebbero stati all'origine di numerose manifestazioni patriottiche nei teatri italiani negli anni in cui la nazione era in lotta per l'unità e l'indipendenza. Un ruolo di primo piano, in questo contesto, sarebbe toccato alla pagina più celebre di *Nabucco*, al coro degli ebrei schiavi che lamentano la perdita della loro patria, metafora trasparente degli italiani oppressi dal giogo straniero.

Su «Va, pensiero» si sono così accumulati eccezionali significati, indipendenti dalla musica: il coro è diventato presto una sorta di monumento nazionale, la pagina verdiana più significativa e popolare. Questa posizione privilegiata è dovuta al suo legame con il Risorgimento, con un'epoca di esaltazione ideale collettiva e di lotte gloriose: che ebbero infatti la loro stagione culminante proprio negli anni in cui Verdi si affermò nel mondo teatrale italiano. «Va, pensiero» sarebbe dunque il grido di dolore di un'intera nazione che aspira alla libertà, e Verdi il nume tutelare di questa epica stagione.

Gli studi più recenti, in realtà, hanno mostrato come l'idea del 'vate del Risorgimento' trovi scarse conferme sia nella biografia politica di Verdi sia nell'utilizzo effettivo della sua musica negli anni risorgimentali. Il mito che si è creato è andato ben oltre la realtà dei fatti. Ma è un mito assai tenace e radicato se, nell'Italia tra la fine dell'Ottocento e i primi del Novecento, persino anarchici, socialisti e braccianti agricoli utilizzarono i cori verdiani – tra gli altri, «Va, pensiero» e «Si ridesti il Leon di Castiglia» – per dare una veste musicale ai loro inni di protesta.

Che nei cori d'opera italiani dell'Ottocento trovi voce il popolo, è persino un luogo comune. Ne ebbero piena coscienza, anche prima della fase più virulenta dei moti risorgimentali, intellettuali come Giuseppe Mazzini, che nella sua *Filosofia della musica* (1836) percepì chiaramente la centralità del melodramma nella cultura degli italiani e le potenzialità comunicative del mezzo. Mazzini rilevava innanzitutto come il teatro musicale dell'epoca, incentrato sui conflitti affettivi individuali, fosse ben lontano – nella sua astrazione – dall'esercitare quella funzione socialmente incisiva della quale avrebbe potuto farsi carico:

L'individualità, tema, elemento dei tempi di mezzo, che in Italia più che altrove ebbe in tutte cose espressione profondamente sentita ed energica, ha ispirato, generalmente parlando, la nostra musica, e la domina tuttavia. [...] Nel dramma, quale abbiamo in questi tempi di decadimento, l'individualità [...] è ristretta a ognuna



F. Torriani, *Ritratto di Verdi* (1843). Milano, Museo Teatrale alla Scala.

delle melodie che lo compongono, ristretta all'impressione degli affetti isolati che vi s'incontrano.¹

E auspicava che il melodramma valorizzasse il coro, molto più di quanto avvenisse all'epoca, così da divenire, anziché dramma d'affetti individuali, manifestazione di una «individualità collettiva», ovvero voce di un popolo:

E perché – se il dramma musicale ha da camminar parallelo allo sviluppo degli elementi invadenti progressivamente la società – perché il coro, che nel dramma Greco rappresentava l'unità d'impressione e di giudizio morale, la coscienza dei più raggiante sull'anima del Poeta, non otterrebbe nel dramma musicale moderno più ampio sviluppo, e non s'innalzerebbe, dalla sfera secondaria passiva che gli è in oggi assegnata, alla rappresentanza solenne ed intera dell'elemento popolare? Oggi, il coro, generalmente parlando, è come il popolo nelle tragedie Alfieriane, condannato all'espressione d'un'unica idea, d'un unico sentimento, in un'unica melodia che suona concordemente su dieci, su venti bocche: appare di tempo in tempo più come occasione di sollievo a' primi cantanti, che com'elemento filosoficamente, e musicalmente distinto: prepara o rinforza la manifestazione dell'affetto o pensiero che l'uno o l'altro dei personaggi importanti è chiamato ad esprimere, non altro. Or, perché il coro, individualità collettiva, non otterrebbe come il popolo di ch'esso è interprete nato, vita propria, indipendente, spontanea?²

All'epoca dei primi moti mazziniani, queste esortazioni corrispondevano sì a fermenti sotterranei della società italiana, ma non si erano ancora realizzate esplicitamente nel teatro d'opera. In genere il coro vi svolgeva un ruolo accessorio; come nel melodramma del secolo precedente, rivestiva una funzione decorativa – non diversamente dalla scenografia – e accompagnava le vicende drammatiche senza influire più di tanto sulle stesse. Al massimo poteva essere impiegato per inserire nell'opera un tocco di *couleur locale*, come avviene con i cori 'musulmani' della *Entführung aus dem Serail* o con i cori savoardi, tartari o polacchi disseminati in molte opere tra la fine del Sette e l'inizio dell'Ottocento: cori che assecondano la nuova voga del 'caratteristico', ma non incidono realmente sul dramma.

All'epoca di Rossini, i cori d'opera adottano perlopiù una scrittura convenzionale e generica, adatta a tutte le occasioni. Ciò è ancora più evidente quando il testo verbale, oppure la collocazione del coro all'interno della vicenda drammatica, sembrerebbero suggerire un trattamento meno neutrale. Nel maggio 1813, alla Fenice, i veneziani ascoltavano un coro le cui parole inneggiano alla patria e al valore degli italiani:

¹ GIUSEPPE MAZZINI, *Filosofia della musica* [1836], a cura di Marcello De Angelis, Firenze, Guaraldi, 1977, pp. 134 e 152.

² *Ibidem*, pp. 159-160.

Quanto vaglian gl'Italiani
Nel cimento si vedrà.

Sono le parole intonate, nell'*Italiana in Algeri*, dagli schiavi italiani che si preparano a fuggire dalla terra straniera e dalla schiavitù (II.11); poche battute dopo, Isabella esorta Lindoro con parole ancora più esplicite:

Pensa alla patria, e intrepido
il tuo dover adempi:
vedi per tutta Italia
rinascere gli esempi
d'ardire e di valor.

I versi infiammati del coro, dal forte significato patriottico, non vengono però enfatizzati in alcun modo dalla musica, che conserva la scrittura corale neutra dei versi precedenti. Anzi, la portata 'politica' del passo è neutralizzata dall'ironia. Mentre il coro canta, Rossini fa brevemente risuonare in orchestra un motivetto che richiama la *Marsigliese*:

ESEMPIO 1³

La Marseillaise



Al-lons, en-fants de la pa-tri-e! Le jour de gloire est ar-tri-vé

Italiana in Algeri, II, n. 15, bb. 24-29



Quan-to va-glian gl'i-ta-lia-ni, quan-to va-glian gl'i-ta-lia-ni

Nel 1813, dopo che i Francesi avevano tradito la Serenissima a Campoformio, e nel pieno della disillusione italiana per l'occupazione napoleonica, la parodia della *Marsigliese* poteva solo apparire beffarda per il pubblico dei teatri italiani. Negli anni seguenti, invece, l'inno rivoluzionario francese, latore di precisi contenuti ideali, avrebbe prodotto un effetto ben diverso nella Penisola. Lo prova il fatto che la censura, che non ebbe nulla a ridire nel

³ GIOACHINO ROSSINI, *L'italiana in Algeri*, edizione critica a cura di Azio Corghi, 2 voll., Pesaro, Fondazione Rossini, 1981, II, pp. 493-494.

1813, in seguito intervenne pesantemente e impose di cambiare la musica del coro (pur mantenendone immutati i versi) oppure di eliminarlo del tutto (come avvenne, per esempio, a Cesena nel 1846).

Il caso dell'*Italiana in Algeri* è, però, isolato: negli anni a venire il tema della patria, nel teatro d'opera italiano, sarà investito da una ben diversa passionalità. Il significato e la funzione del coro muteranno di conseguenza. Un ruolo diverso, a proposito dei cori d'opera rossiniani, comincia a emergere negli anni napoletani (1815-22). *Mosè in Egitto* è storia di affetti individuali, ambientati però nel quadro di una vicenda collettiva: lo scontro tra due popoli, uno dei quali è oppresso (la componente collettiva sarà ulteriormente accentuata nel rifacimento francese dell'opera, *Moïse et Pharaon*). Ma un'interpretazione politico-patriottica delle numerose pagine corali, nel *Mosè*, non è del tutto pertinente (né si sarebbe consentita, all'epoca, la minima allusione ai Borboni e al Regno delle Due Sicilie); lo mostra bene una pagina come «Dal tuo stellato soglio», l'inno intonato da Mosè, subito sostenuto dal coro. Il raccoglimento religioso prevale sul sentimento patriottico, che pure sarebbe qui giustificato dalle condizioni in cui si trova il popolo ebraico.

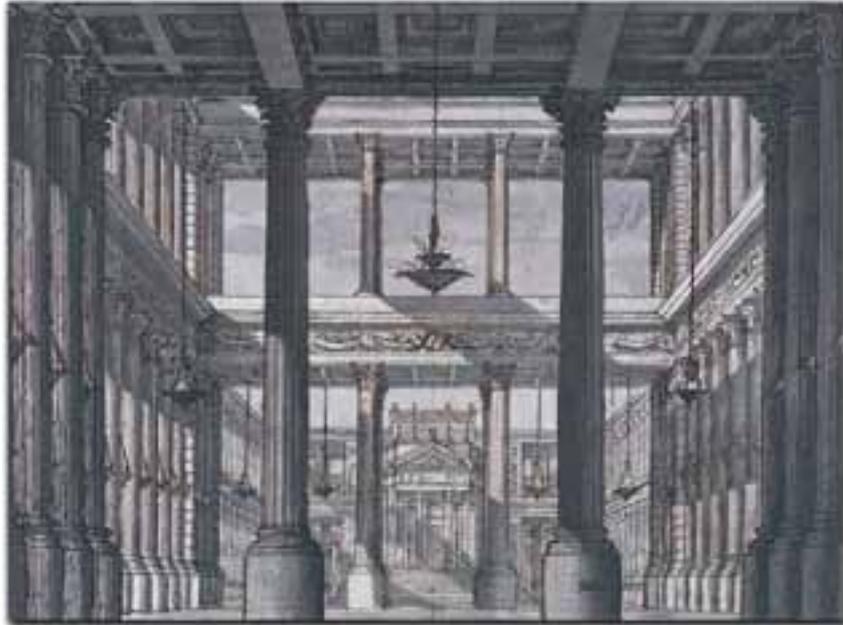
Un impiego pervasivo del coro caratterizza anche il *Guillaume Tell*, altra opera della quale sono evidenti le implicazioni politiche. Un popolo che si ribella al dominio opprimente degli Asburgo è un tema potenzialmente pericoloso per l'Italia, ampie regioni della quale sono soggette all'Austria. Di qui il tentativo di mascherare le palesi analogie, nelle rappresentazioni italiane, ambientando altrove l'azione dell'opera, in Scozia per esempio, e mutandone il nome in *Vallace* o in *Rodolfo di Sterlinga*. Ma anche negli stati italiani non soggetti all'Austria, dove il *Guglielmo Tell* può circolare con un po' più di libertà, il potenziale eversivo dei versi originari deve essere in qualche modo temperato. Nelle traduzioni si evitano riferimenti politici diretti; così nella scena finale, quando il popolo libero e unito intona i versi dalla forte carica ideale «Liberté, redescends des cieux! / Et que ton règne recommence, / liberté, redescends des cieux!», esaltati da una musica grandiosa, i libretti italiani traducono banalmente «Quel contento che in me sento / non può l'anima spiegar». È vero che molto più tardi, in una lettera a Santocanale del 12 giugno 1864, Rossini tentò di accreditarsi come un fervente patriota, attribuendosi un'intenzione esplicita: «ho vestito le parole di libertà nel mio Guglielmo Tell a modo di far conoscere quanto io sia caldo per la mia patria e pei nobili sentimenti che la investono»;⁴ ma le sue affermazioni sono

⁴ *Lettere di G. Rossini raccolte e annotate*, a cura di Giuseppe Mazzatinti – Fanny e G. Manis, Firenze, G. Barbèra, 1902, pp. 270-272.

poco credibili: nel 1864, a Risorgimento concluso, era sin troppo ovvio che ogni italiano tenesse ad esibire credenziali simili.

In realtà non è con Rossini, ma con la generazione successiva che la passione politica fa il suo prepotente ingresso nei teatri d'opera italiani. La cosa non sfugge a quell'acuto osservatore di Heine, che viaggiando in Italia nel 1828 rileva come la nazione sia ovunque soggetta allo stretto controllo della censura imposta dalla dominazione straniera; ma osserva anche che gli italiani esprimono il loro desiderio di libertà grazie all'opera, senza che i militari presenti in teatro ne abbiano il minimo sentore. A partire dal 1826 diviene popolarissimo il coro di un'opera di Mercadante, *Caritea regina di Spagna*, le cui parole «Chi per la patria muor, vissuto è assai» hanno un significato inequivocabile per ogni patriota. Tradizione vuole che i fratelli Bandiera le intonino, nel 1844, affrontando il plotone d'esecuzione. Il coro è investito da ripetuti, quanto inutili, interventi censori: la parola «patria» è sostituita da «gloria», i versi «Piuttosto che languir / sotto i tiranni» sono corretti in «Piuttosto che languir / in lunghi affanni»; ma la sua fortuna 'politica' non viene mai meno, e la fortuna dell'opera intera, ripresa più volte nei periodi più turbolenti delle lotte risorgimentali, è senz'altro legata alla presenza del famoso coro. Analogo destino tocca ad alcune opere di Donizetti. A Modena nel febbraio 1837, con il governo provvisorio appena insediato dopo la fuga di Francesco IV, viene suonata in teatro la *Marcia tartara* tratta da *Gli esiliati in Siberia*. È un brano piuttosto semplice, dal motivo facilmente orecchiabile, che diviene immediatamente popolare: gli si dà il titolo di *Inno italiano* e lo si replica a tutte le manifestazioni patriottiche. Anche *Marino Faliero*, che contiene un canto di battaglia contro l'oppressore, entra nell'epopea risorgimentale; e nella stagione 1842-1843 alla Scala si verificano disordini per *Lucrezia Borgia*, con tanto di intervento della polizia austriaca.

Ma è con l'avvicinarsi del 1848 che gli spettatori italiani cercano sempre più, nel melodramma, occasioni per dare sfogo ai sentimenti patriottici: il teatro diventa il centro delle inquietudini civili, e gli incidenti si moltiplicano. Nelle opere rappresentate si cercano e si scorgono riferimenti diretti alla situazione politica del momento; non solo, si interpretano nello stesso senso anche i testi di melodrammi precedenti, nei quali le allusioni politiche non erano affatto intenzionali. Bastano un coro di guerra, una marcia militare, l'invettiva contro un tiranno per scatenare disordini in teatro, che possono degenerare in manifestazioni di aperto dissenso verso le autorità governative. Uno degli esempi più significativi è costituito da *Norma*, un'opera continuamente rappresentata senza problemi sin verso il 1848, quando inizia a farsi pericolosa e viene proibita in diverse occasioni. Avviene nel 1848 a Cre-



1



2

Romolo Liverani (1809-1867). Bozzetti scenici per *Nabucco*: 1. Tempio di Salomone; 2. Orti pensili. Faenza, Teatro Comunale, 1843 (Forlì, Biblioteca Comunale A. Saffi).

mona, città in cui ovazioni patriottiche ne accompagnano la prima rappresentazione; avviene alla Scala di Milano il 10 gennaio 1859, alla vigilia della guerra d'indipendenza, quando il coro «Guerra, guerra!» scatena una violenta dimostrazione contro il governo austriaco. In altre occasioni è la stretta dell'Introduzione, alle parole «Sì, parlerà terribile», a provocare la gazzarra; ma basta poco in un'età in cui ogni sottinteso politico è prontamente colto: lo stesso effetto è prodotto dal *Mosè* di Rossini, dal coro nel quarto atto del *Macbeth*, con i profughi scozzesi che cantano il nome della patria e intonano le parole «Fratelli! gli oppressi / corriamo a salvar», e da altri innumerevoli luoghi del melodramma nazionale.

Manifestazioni altrettanto accese si possono verificare anche fuori d'Italia: succede il 23 luglio 1830 al Théâtre Italien di Parigi, frequentato dai fuorusciti italiani, quando il tenore Nourrit cantando nel *Guglielmo Tell* intona le parole «O indipendenza o morte» e scatena un putiferio, in un clima già reso incandescente dai fermenti della rivoluzione di luglio. E ancora, al successo clamoroso dei *Puritani* non è probabilmente estraneo l'entusiasmo patriottico dei numerosi esiliati politici italiani che affollano, nel 1835, i palchi del teatro parigino: il loro sentimento nazionale è certo risvegliato da quell'esaltante «Suoni la tromba, e intrepido» che Bellini sa di non poter proporre in Italia («è d'un *liberale* da far paura», scrive a Florimo), dove liberale è quasi sinonimo di sovversivo.

Tipica, da parte del pubblico dei teatri italiani, è la richiesta di bis politicamente motivati. A Cremona, il 29 dicembre 1847, a una recita dei *Lombardi alla prima crociata* il coro «O Signore, dal tetto natio» viene fatto ripetere «per ragioni però estranee alla musica», come riferisce «L'Italia musicale» pubblicata da Lucca; la richiesta è rinnovata regolarmente alle rappresentazioni successive. Nel corso del 1847 si moltiplicano gli editti governativi che cercano di mantenere l'ordine in teatro; si proibiscono manifestazioni, inni e bandiere, applausi, fischi, richieste di replica. Ai primi del 1848 si verificano, nei teatri delle città liberate, manifestazioni patriottiche per festeggiare le nuove costituzioni e gli statuti; e anche in primavera, a guerra ormai in corso, si organizzano serate nelle quali si intonano inni e canti appositamente composti, oltre a cori e brani tratti dalle opere recenti più suscettibili di interpretazione politica: *Nabucco*, *Attila*, *Ernani*. Si riprendono anche opere più vecchie, come *La muta di Portici* di Auber e il *Guglielmo Tell*, che per il loro argomento sono altrettanto adatte a suscitare entusiasmi patriottici.

Le manifestazioni si ripetono, nei teatri italiani, all'avvicinarsi del 1859: anche allora si ricercano nelle opere riferimenti espliciti all'attualità, anche allora ogni esortazione a prendere le armi e ad opporsi alla tirannia del-

l'oppressore scatena l'entusiasmo del pubblico. Un'interpretazione politica generalizzata investe il mondo del melodramma; *Norma*, *Il giuramento*, *Caritea regina di Spagna* vengono recuperate per il solo motivo che contengono riferimenti alla patria oppressa. Al Carcano di Milano, nel 1859, il pubblico si unisce al coro «Guerra, guerra!»; e quando i Francesi entrano in città viene rappresentata per più sere *La battaglia di Legnano*. Alla Scala, dopo il fiasco del *Simon Boccanegra* in gennaio, il pubblico riserva applausi prorompenti al solito coro della *Norma*, chiedendone la ripetizione. Stesse scene, nel corso di quella stagione, alla Fenice di Venezia con *Il profeta* di Meyerbeer e ancora *Norma*, e a Firenze con *La muta di Portici* al Teatro Ferdinando.

In questo clima di esaltazione collettiva le opere di Verdi, è ben noto, ebbero un ruolo tutt'altro che secondario. Sin dall'inizio lo stile di Verdi venne identificato con quello dei suoi cori, e alle sue opere scritte prima del 1849 venne attribuita una marcata intenzione 'politica'. *Nabucco* è la prima nella quale questa intenzione – che spiega anche l'immediato e universale successo dell'opera – si manifesta. Il tema collettivo e patriottico è centrale nella drammaturgia dell'opera; pur essendo palesemente tributario delle ultime opere rossiniane, *Nabucco* fa agire il coro come l'«individualità collettiva» auspicata dal Mazzini: oltre a farne l'incarnazione di un popolo, Verdi lo investe di una spiccata funzione drammatica. E non è un caso che Verdi si ripeta subito con *I Lombardi alla prima crociata*, un'altra opera dalle ampie pagine corali, incentrata su una collettività che fa fronte comune contro il nemico. La pagina più celebre dell'opera, il coro dei crociati «O Signore, dal tetto natio», è evidentemente ricalcata su «Va, pensiero». Analoga è la situazione drammatica: la miseria del presente e la nostalgia della patria lontana, da cui scaturisce una tristezza malinconica, ispirano la speranza; identica è la struttura metrica e strofica del testo verbale: in entrambi i casi quattro strofe di decasillabi, il verso prediletto dagli inni patriottici risorgimentali. Identici sono anche l'inciso ritmico iniziale, l'energia delle frasi cantate in gran parte all'unisono, la regolarità e la semplicità della melodia, armonizzata con naturalezza. Identici sono l'impatto emotivo che le due pagine producono e la loro immensa popolarità. Nessuna meraviglia, perciò, che lo stile di Verdi nei primi dieci anni della sua carriera venga identificato con quello dei suoi cori, né che venga strettamente associato ai temi patriottici.

Il legame è particolarmente evidente nei melodrammi verdiani che furono intesi, da subito, come opere 'politiche'. In *Ernani*, il coro dei congiurati spagnoli pronti a sacrificarsi per amore della libertà è uno scoperto incitamento all'azione. Tutto concorre a caricare «Si ridesti il Leon di Castiglia»

di un significato inequivocabile: le parole, la collocazione all'interno del dramma, il ritmo marziale, l'unisono delle voci maschili che ne rappresenta l'unità d'intenti, la gestualità stessa dei congiurati, i quali «si abbracciano, e nella massima esaltazione traendo le spade prorompono» nel loro canto.

ESEMPIO 2 – *Ernani*, III, n. 11, bb. 105-113⁵

Ernani, Jago, Silva, coro

Si ri - de - sti il leon di Ca - sti - - - glia, e d'I - be - ria o - gni mon - te, ogni
li - - to e - - co for - mi al tre - men - do rug - gi - to, co - me un
di con - tro i Mo - ri op - pres - sor.

⁵ GIUSEPPE VERDI, *Ernani*, riduzione per canto e pianoforte condotta sull'edizione critica, Milano, Ricordi, © 1995, pp. 283-286.

Così, benché le parole originarie di Piave:

Morte colga o n'arrida vittoria,
pugneremo; e col sangue de' spenti
scriveranno i figliuoli viventi:
qui regnare sol dee libertà!

fossero poi alquanto modificate in senso meno scopertamente provocatorio, il coro venne subito recepito dal pubblico italiano come un inno patriottico. Nell'agosto del 1846 a Cesena, in una città al colmo dell'entusiasmo per l'amnistia concessa il 17 luglio da Pio IX, si diede *Ernani* al Comunale: ad ogni recita vi furono grandi manifestazioni di patriottismo, con bandiere pontificie sul palcoscenico e inni suonati dalla banda. A Venezia il «Leon di Castiglia», nel quale tutti videro l'ovvia allusione al «Leon di San Marco», portò l'eccitazione popolare a una temperatura altrettanto alta. Altre pagine che si prestano a un'interpretazione marcatamente patriottica abbondano nella *Giovanna d'Arco*, la cui protagonista guida la sollevazione di un popolo spingendolo a combattere per liberarsi dall'invasore straniero, e in *Attila*, non meno ricca di accenti bellicosi e di ritmi guerrieri. In entrambe l'amor di patria è fortemente enfatizzato, in entrambe sono evidenti le allusioni politiche alla situazione italiana: la loro popolarità e i timori delle autorità sono attestati dagli editti di polizia promulgati, per l'occasione, in alcune città italiane – tra le altre Venezia – al fine di prevenire disordini.

È molto facile, dunque, trovare pagine 'patriottiche' nelle opere verdiane scritte tra il 1842 e il 1849, pagine che effettivamente infiammarono gli animi del pubblico teatrale della penisola, nell'imminenza dei moti rivoluzionari e delle guerre d'indipendenza. Tutte queste opere contengono almeno un pezzo – spesso un coro – che allude al riscatto della patria e alla rivolta contro l'oppressore straniero. Che queste allusioni andassero a toccare corde sensibili, in quegli anni, è dimostrato dai ricorrenti provvedimenti di polizia e dalle proibizioni della censura, che cassava regolarmente (e inutilmente, peraltro) dai libretti parole come «patria», «Italia», «libertà». Ma è solo con *La battaglia di Legnano* che l'intento politico si fa esplicito: Verdi, qui, esce allo scoperto. Allestita a Roma nel gennaio 1849, subito prima che venisse proclamata la Repubblica romana, e alla vigilia degli eventi che avrebbero dovuto assicurare la libertà alla Lombardia, l'opera rievoca la battaglia ingaggiata nel 1176 dai Lombardi contro il Barbarossa. Il messaggio trasmesso dall'inno che apre il primo atto è inequivocabile:

Viva Italia! un sacro patto
tutti stringe i figli suoi:
esso alfin di tanti ha fatto
un sol popolo d'eroi!

Oltre al testo verbale, sono le frasi regolari e squadrate, il ritmo marcato e cinetico, gli unisoni corali che ne fanno un perfetto inno di incitamento all'azione, che pare condensare in sé tutte le aspirazioni patriottiche risorgimentali:

ESEMPPIO 3 – *La battaglia di Legnano*, I, n. 1, bb.1-9⁶

Grandioso

Tenori *mf*

Bassi *mf*

Vi - va I - ta - lia! Sa - cro un pat - to tut - ti strin - ge i fi - gli suoi: _____ es - so al -

fin di tan - ti ha fat - - - to un sol po - po - - lo d'e - roi!

fin di tan - ti ha fat - - - to un sol po - po - - lo d'e - roi!

La battaglia di Legnano rende esplicito quanto prima era sottinteso: ciò fu possibile solo nella breve stagione delle speranze suscitate dai moti del 1848, in una nazione temporaneamente libera dai condizionamenti censori. Era stato Giovanni Ricordi, che aveva commissionato l'opera e che la fece poi circolare nei teatri italiani, a intuire le potenzialità di un soggetto così esplicitamente patriottico. Non si sbagliava: nell'esaltazione collettiva di quei giorni, quando agli italiani sembrava che l'indipendenza fosse a portata di mano, *La battaglia di Legnano* sollevò un entusiasmo immenso (a Roma fu persino richiesta la replica dell'intero quarto atto, intitolato «Morire per la patria»).

Il messaggio politico, che in quest'opera si esprime liberamente, non era tuttavia meno esplicito quando era costretto a manifestarsi per via di metafora. Ogni dramma storico rappresentato in tempi di tensione ha sempre sfruttato il travestimento allegorico: per il pubblico italiano dell'età risorgimentale, così sensibile e ricettivo nei confronti dei temi politici, i cori ver-

⁶ GIUSEPPE VERDI, *La battaglia di Legnano*, partitura d'orchestra, Milano, Ricordi, s.d. (n. ed. 125280), pp. 3-4.

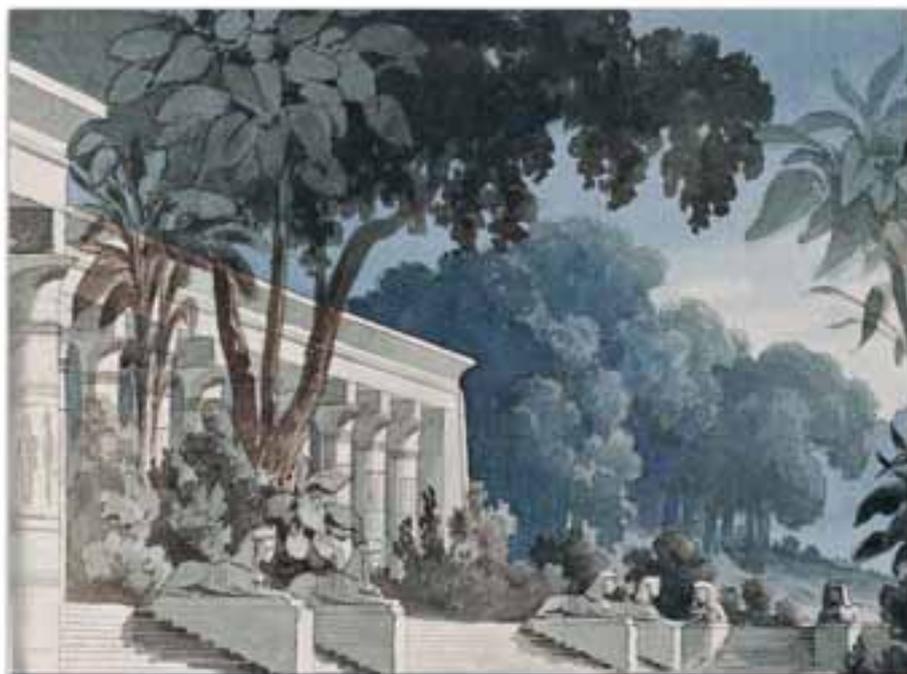
diani vengono riferiti senza fatica alla situazione coeva. La dislocazione in epoche e luoghi remoti li rende accettabili per la censura austriaca, che tenta così di neutralizzarne la portata; ma per gli italiani degli anni Quaranta questi cori sono tutt'altro che neutri. Ecco perché alla Scala, nel 1842, nessuno dubitava che la patria rimpianta dal coro degli schiavi ebrei in «Va, pensiero» fosse, in realtà, l'Italia. Ed ecco perché a Napoli, dove i censori erano molto più rigidi che nel resto degli stati italiani, *Nabucco* e *I Lombardi alla prima crociata* non vennero rappresentati fino al 1848. È scontata, per gli italiani, l'identificazione con gli ebrei in schiavitù, come lo è quella con gli scozzesi esiliati del *Macbeth*, oppure – anche dopo l'Unità – con gli etiopi di *Aida* o i deputati fiamminghi del *Don Carlo*: importa poco che le situazioni rappresentate abbiano scarsi legami con la realtà storica contingente, se le stesse sono capaci di suggerire concetti di più ampia portata e di suscitare una reazione emotiva nello spettatore. Al pubblico non sembra, allora, di assistere a un coro di schiavi ebrei, bensì alla quintessenza della situazione stessa, che ha il suo nucleo nella preghiera e nel rimpianto collettivo di una patria perduta.

Tutto questo giustifica pienamente il mito, cresciuto per tutto l'Ottocento e arrivato intatto sino ai nostri giorni, della pagina più celebre di *Nabucco*: «Va, pensiero». Il canto nostalgico degli ebrei schiavi è impresso da sempre nella memoria collettiva della nostra nazione, e alimenta – l'immagine è diffusa tanto a livello popolare quanto nella letteratura specialistica – l'idea di un'opera che ruota tutta intorno a una pagina capace, da sola, di giustificare il resto del dramma, l'idea di un'opera che suona come un fervoroso appello alla ribellione. In realtà, i recenti studi di Roger Parker e Birgit Pauls hanno dimostrato che né «Va, pensiero», né *Nabucco*, svolsero questo ruolo negli anni delle turbolenze risorgimentali.⁷ L'idea che Verdi e la sua musica fossero direttamente coinvolti nei moti patriottici risale in gran parte alle biografie più tarde e al mito – alimentato da Verdi stesso – creatosi dopo l'Unità d'Italia, in un'epoca in cui il Paese, ottenuta l'unità politica e amministrativa, era alla ricerca di una identità nazionale. Fu allora che «Va, pensiero» fu assunto a emblema del Risorgimento italiano, a musica più rappresentativa di un'età gloriosa e ormai lontana.

⁷ Cfr. ROGER PARKER, «*Arpa d'or de' fatidici vati*». *The Verdian Patriotic Chorus in the 1840s*, Parma, Istituto nazionale di studi verdiani, 1997, e BIRGIT PAULS, *Giuseppe Verdi und das Risorgimento. Ein politischer Mythos im Prozeß der Nationenbildung*, Berlin, Akademie, 1996.



Filippo Peroni, figurini di Nabucco e Abigaille per la ripresa scaligera del 1854.



Filippo Peroni, bozzetto scenico (Orti pensili) per un'impresata ripresa scaligera di *Nabucco*. Roma, Raccolta M. V. Perrone.

Le indagini documentarie mostrano che il pubblico milanese, nel 1842, non intese affatto questa pagina come un appello patriottico. Le recensioni dell'epoca, pur parlandone in termini positivi, non riferiscono di particolari entusiasmi popolari. Il coro non è neppure menzionato nel nullaosta, rilasciato dalla polizia all'impresa della Scala nel 1842, che consentiva la rappresentazione dell'opera. Il testo del coro non venne mai modificato neanche in seguito; persino dopo il 1848, quando l'occhio della censura si fece ovunque più vigile, ci si limitò a sostituire qualche volta i versi di Zaccaria nel primo atto, «Che dia morte allo stranier», lasciando il coro immutato. Fino al 1848, proprio nel periodo in cui le biografie tradizionali sostengono che i cori verdiani incarnarono le aspirazioni politiche degli italiani e scatenarono entusiasmi patriottici, di «Va, pensiero» non si fa menzione particolare; sono altri, stando ai resoconti, i cori che infiammarono gli animi. Nemmeno nel breve periodo della rivoluzione del 1848, quando la stampa era temporaneamente libera e nei teatri d'opera rimasti aperti avevano luogo manifestazioni patriottiche, si fece un uso strumentale di «Va, pensiero» o degli altri cori verdiani. Una testimonianza esplicita viene da un giornale bolognese, «Teatri, arti e letteratura», che il 4 maggio 1848 così presentava la situazione dei teatri nella penisola:

In Italia se v'è canto, è per lo più patriottico. A Bologna si lasciavano *I Lombardi* per cantare cori nazionali per la città. – A Napoli si è cantato il *Nabucco* con mediocre successo, perché il pubblico chiede al Verdi le tradizioni d'Italia e non dell'antico Oriente, e vuole che la sua facoltà musicale si rara nel dar voce e potenza alle moltitudini, rappresenti quel soffio di vita, fosse anche con un oragano d'orchestra, che investa e faccia giganteggiare il popolo italiano.

Nei periodi di più forte tensione politica opere verdiane come *Nabucco* e *I Lombardi* sono dunque considerate inadatte al momento, né v'è segno che «Va, pensiero» svolga il ruolo assegnatogli dalla tradizione, che ne ha fatto il simbolo della ribellione sociale e politica del Risorgimento. Ciò non meraviglia troppo, se consideriamo la collocazione drammatica e il carattere musicale della celebre pagina verdiana. L'idea che il pubblico, da subito, ne avesse fatto un inno del popolo italiano oppresso ha portato a estrapolarla dal suo contesto musicale e drammatico e a considerarla un brano a sé, idealizzandola. In realtà, il coro è unito musicalmente alla profezia di Zaccaria «Oh chi piange? di femmine imbelli», anche grazie a una precisa rete di relazioni motiviche e tonali; «Va, pensiero» acquista il suo significato drammatico solo in rapporto alle successive parole del profeta, che reagisce violentemente – con immagini di sangue e di vendetta – alla rassegnata inerzia degli ebrei.

Anche dal punto di vista puramente musicale il coro è inadatto ai furori bellici. Lento e statico, uniforme nel colore, intonato dalle voci all'unisono come un inno, sfrutta un modello ritmico ripetuto che produce un effetto di sospensione incantata, accresciuto da una regolarità e da una prevedibilità fraseologiche assolute:

ESEMPIO 4 – *Nabucco*, III, n. 11, bb.12-20⁸

Coro *Tutto sottovoce e cantabile*

Va, pen-sie-ro, sul-l'a-le-do-ra-te; va, ti po-sa sui cli-vi, sui col-li, o-ve o-

-le-za-no te-pi-de e mol-li l'au-re dol-ci del suo-no na-tal!

Un carattere simile è perfettamente funzionale, dal punto di vista drammatico: il coro prepara infatti la reazione successiva, con l'energica allocuzione di Zaccaria, e a quella è intimamente legato. Ma se consideriamo il carattere di un inno patriottico, «Va, pensiero» si rivela subito inadeguato. Che cosa fa di un coro un canto di battaglia? Il testo, innanzitutto: versi che infiammano le coscienze, incitamenti alla battaglia, simboli di unità e identità nazionale (anche se celati dalla metafora), la presenza di una collettività unita di fronte al nemico, e un'azione comune tesa alla conquista della libertà. La melodia deve possedere un'immediata riconoscibilità; la musica deve procedere con formule ritmiche marcate e ripetitive, essenziali per conferire al coro un carattere marziale. Tutti questi tratti si manifestano appieno, liberi da costrizioni censorie, nella *Battaglia di Legnano*, ma non certo in «Va, pensiero». Nel fragore delle battaglie rivoluzionarie occorrono incitamenti diretti, non rappresentazioni metaforiche.

La mancanza dei caratteri essenziali di un inno patriottico spiega anche perché a suo tempo il coro dell'*Italiana in Algeri*, che pur contiene versi tra i più espliciti, non produsse alcun effetto di trascinamento: la sua musica anonima non incendiò mai nessuna platea, e dell'opera non si ebbe alcun recupero negli anni risorgimentali. Al contrario *Norma*, che resta pur sempre un dramma di affetti privati e un'opera in cui il motore dell'azione non è il motivo nazional-patriottico, fece un grande effetto sul pubblico italiano di

⁸ *Nabucodonosor*, riduzione per canto e pianoforte condotta sull'edizione critica, Milano, Ricordi, © 1996, pp. 262-264.

quegli stessi anni. Il suo successo si lega al coro «Guerra, guerra!»: è vero che l'aquila romana della quale i galli profetizzano «tronchi i vanni, recisi gli artigli» poteva essere facilmente intesa come l'aquila asburgica; ma più che il testo, fu soprattutto la musica a rivelarsi decisiva. Il ritmo incisivo, l'energia feroce e guerresca, l'impeto barbaro e travolgente del coro assicurarono la fortuna di una pagina che parve convogliare le aspirazioni di tutto un popolo in lotta contro l'oppressore straniero:

ESEMPIO 5 – *Norma*, II.7, Recitativo e coro⁹

Allegro feroce

Soprani

Guer-ra, guer-ra! Le gal-li che sel-ve quan-te han quer-cie pro-du - con guer-rier;

Tenori

Guer-ra, guer-ra! Le gal-li che sel-ve quan-te han quer-cie pro-du - con guer-rier;

Oroveso e bassi

Guer-ra, guer-ra! Le gal-li che sel-ve quan-te han quer-cie pro-du - con guer-rier;

qual sul greg-ge fa-me-li-che bel-ve, sui Ro-ma-ni van es-si a ca-der.

qual sul greg-ge fa-me-li-che bel-ve, sui Ro-ma-ni van es-si a ca-der.

qual sul greg-ge fa-me-li-che bel-ve, sui Ro-ma-ni van es-si a ca-der.

Verdi, del resto, sapeva bene quale carattere si addicesse a musica composta a questo scopo. Nel 1848, nel pieno delle rivoluzioni scoppiate ovunque in Europa, inviò a Mazzini un inno patriottico per coro maschile (*Suona la tromba*) composto sulle parole di Goffredo Mameli, assieme al-

⁹ VINCENZO BELLINI, *Norma*, partitura d'orchestra, Milano-New York, Ricordi, © 1915 (rist. Dover, Mineola, 1994, pp. 349-350).



T. Liverani (da Romolo Liverani), bozzetto scenico (Sponde dell'Eufrate) per *Nabucco*. Cesena, Teatro Comunale, 1851.

l'augurio che «Possa quest'inno, fra la musica del cannone, essere presto cantato nelle pianure lombarde». Componendolo, Verdi si era sforzato di aderire il più possibile allo stile degli inni patriottici copiosamente prodotti in quegli anni («Ho cercato di essere più popolare e facile che mi sia stato possibile»). Suggeriva anche di far fare al poeta alcuni cambiamenti nei versi, dichiarando: «Io avrei voluto musicarli come stanno, ma allora la musica sarebbe diventata difficile, quindi meno popolare e non avremmo ottenuto lo scopo».

Nella fase cruciale dei sommovimenti risorgimentali, come abbiamo visto, «Va, pensiero» non giocò il ruolo che gli attribui, in seguito, la tradizione. È solo molto più tardi che il coro venne identificato con il periodo della lotta gloriosa per la patria. Ciò avvenne in un'età difficile, afflitta da problemi economici e sociali nei quali molti vedevano le conseguenze dell'unificazione; un'età di declino culturale ed economico per l'Italia; un'età, infine, caratterizzata da un'intensa nostalgia dei tempi eroici del Risorgimento.

L'unità d'Italia aveva comportato un rapido passaggio dall'euforia al disincanto. Troppo aspro era il contrasto tra le nobili memorie del Risorgimento e le miserie del presente: problemi sociali gravissimi, dal latifondismo

al brigantaggio, affliggevano una nazione nella quale ampi strati sociali si affacciavano per la prima volta alla vita civile, aspettandosi un miglioramento delle loro condizioni. Un'agitazione sotterranea suscitava i timori delle classi dominanti costituite dai nuovi ceti affaristici, dalla finanza e dal mondo immobiliare. «Le plebi – scriveva Leopoldo Galeotti, riferendosi alla situazione della Toscana – sono già da molto tempo agitate dallo spirito rivoluzionario [...]. Queste passioni finché sono purificate dalla idea nazionale stanno in briglia e non fanno paura. Ma il giorno che questa idea paresse una divisione siamo fritti, e i più gran signori ci stanno peggio di tutti». Così un'intera generazione, che aveva vissuto le turbolenze risorgimentali e ne aveva condiviso le speranze, subiva ora il disincanto e le delusioni dell'età presente. Il mutamento del clima si riflette, tra l'altro, in un nuovo atteggiamento delle arti. Quando Bettino Ricasoli, reggente di Toscana dopo la partenza del Granduca, indice nel 1860 un concorso per un quadro a soggetto patriottico, il premio va a Giovanni Fattori per il *Campo italiano dopo la battaglia di Magenta*: va a un quadro, cioè, che osserva le battaglie risorgimentali dalle retrovie e la storia senza retorica, va a uno dei pittori – spreghiativamente chiamati «macchiaioli» – che riflettono l'età della disillusione, che ritraggono le miserie contadine e raffigurano la realtà sociale con intensa partecipazione (Visconti, in *Senso*, si ispira proprio ai quadri dei macchiaioli per girare le scene della battaglia di Custoza).

Nel rimpianto postunitario, dunque, si intrecciano interessi politici, disgusto per la miseria del presente, vagheggiamento dell'eroico tempo antico. È allora che «Va, pensiero» diviene il simbolo dell'epoca risorgimentale: spento il fragore delle battaglie, il coro entra nella memoria collettiva come l'allegoria di quegli anni ormai lontani e idealizzati. Era stato lo stesso Verdi, d'altra parte, ad alimentare il mito: nelle sue note autobiografiche del 1879, rese a Giulio Ricordi, aveva circondato la genesi della celebre pagina di un alone leggendario che ha ben pochi riscontri nell'evidenza documentaria. Nel 1901, quando l'atmosfera rivoluzionaria era ormai lontanissima e l'unità aveva profondamente trasformato la nazione, il mito era all'apogeo: ecco perché nelle strade di Milano le persone che accompagnarono, a migliaia, la salma di Verdi all'ultima dimora, intonarono proprio le note di «Va, pensiero». Toccava dunque a questa pagina raccolta e intensamente nostalgica, più di ogni altra adatta all'occorrenza, rendere l'estremo omaggio al 'vate del Risorgimento', consacrarne il mito e consegnarlo alle generazioni future.

Guido Paduano

La follia come conquista dei limiti dell'uomo*

Nel *Nabucco* è particolarmente complesso il panorama delle forze che costituiscono il conflitto drammatico e dei percorsi dell'identificazione emotiva. Quello che assicura all'opera la più vasta notorietà si fonda sulle sofferenze e sul riscatto del popolo esule, e sulla ricchezza ideologica ed emotiva della sua fede, rappresentato dalla personalità autorevole di Zaccaria: per questi aspetti *Nabucco* richiama piuttosto da vicino il grande affresco rossiniano del *Mosé*, da cui pure deriva l'intreccio amoroso che coinvolge due membri delle comunità avverse, e complica anziché attenuare il loro conflitto. Ma le vicende della coppia amorosa hanno meno rilievo nel *Nabucco*, in quanto rapidamente e docilmente Fenena abbraccia la fede del suo amato, attingendo come unico tratto significativo della sua esile raffigurazione una contenuta letizia del martirio.

Questi aspetti e questi valori designano in prima istanza il potere regale di Nabucco come antagonista, e in tal veste ne accentuano le valenze brutalmente repressive. Ma fin dal suo primo apparire in scena, Nabucco recupera uno statuto protagonista, dove l'aura di sgomento è portatrice nonostante tutto di identificazione: quella più articolata e complessa che non raramente spetta ai personaggi negativi, e scavalca il dissenso ideologico e la condanna morale, per fare appello ai desideri che stanno al fondo di ogni soggettività umana, e che la rappresentazione fa riemergere, soprattutto attraverso l'enigmatica ricchezza del linguaggio musicale, dalla loro situazione di represso, o addirittura di rimosso. L'estremo di questi desideri è la volontà illimitata di potenza che detta a Nabucco la suprema bestemmia dell'apoteosi.

Peraltro il fallimento dell'apoteosi investe Nabucco della pietà che tocca tutte le forme del dolore umano e le sue vittime, senza escluderne chi è vittima

* Il saggio è tratto da GUIDO PADUANO, *Tuttoverdi. Programma di sala*, Pisa, Plus, 2001, pp. 17-19. Si ringraziano l'Autore e la Casa editrice per aver concesso il permesso di riprodurlo in queste pagine; il titolo è redazionale.

ma di se stesso. Inoltre, la follia che colpisce Nabucco come punizione divina ha l'effetto paradossale di avvicinarlo a quella realtà da cui lo aveva allontanato l'esaltazione cosciente e onnipotente, e diventa una dolorante esperienza negativa che assume come una conquista i limiti dell'uomo (Nabucco condivide questo paradosso col capolavoro shakespeariano che più affascinò Verdi, *Re Lear*, e il parallelo diventa inquietante se si considera che in entrambe le opere si esprime attraverso le relazioni parentali, e attraverso un'antitesi specifica tra una filialità positiva e una negativa).

Gli incubi e le fobie di esautorazione espresse in «Chi mi toglie il regio scettro», non appartengono infatti all'interiorità, ma rappresentano il correlato di una volontà di potenza estranea e ostile, quella di Abigaille, che in essa riscatta il trauma dell'origine schiavile e la frustrazione dell'amore non ricambiato per Ismaele e della gelosia per Fenena: oscilla dunque tra un'estremizzazione di quello che sarà il ruolo di Amneris e una più convincente volontà autonoma del potere, che anticipa Lady Macbeth. Anche su di essa l'opera investe un interesse autonomo, pur assegnandole una catastrofe sbrigativa; ma la funzione drammaturgica di Abigaille è quella di misurare passo dopo passo il percorso di Nabucco dentro una vecchiaia fragile e vilipesa. Che al centro di questo percorso non ci sia più il potere, la sua crisi e la sua negazione, bensì la deprivazione affettiva, ce lo dice la naturalezza con cui la tematica della dignità offesa («Oh di qual onta aggravasi / Questo mio crin canuto») cede il passo alla disperata invocazione in cui la salvezza di Fenena arriva a occupare, con toni non indegni di Rigoletto, la totalità del desiderio: «Questo veglio non implora / Che la vita del suo cor». Non meno commovente è del resto il rapido scambio di battute in recitativo tra Abdallo, cui Nabucco ha chiesto inopinatamente la spada e che gliela dà dicendo «Per acquistare il soglio, / Eccolo, o re!», e Nabucco che risponde con la pentorietà delle scelte assiologiche: «Salvar Fenena io voglio».

Quello che torna nelle mani del re risanato è un potere che corrisponde al ruolo di vassallo o ministro del vero Dio, e che si costituisce proprio attraverso la rinuncia alla volontà illimitata: «servendo a Jeovha / Sarai de' regi il re».

Giuliano Procacci

Verdi nella storia d'Italia*

Massimo d'Azeglio non scrisse mai la frase che gli viene usualmente attribuita circa l'Italia fatta e gli italiani da fare. Fu infatti Ferdinando Martini a compendiare (e travisare) nel 1896 in questa forma un passo dei *Miei ricordi*, nel quale si auspicava che gli italiani riformassero se stessi, si rigenerassero e acquisissero quel «carattere» che loro mancava.¹ Gli italiani dunque esistevano anche se, come affermava il d'Azeglio, erano «vecchi» e anche se non costituivano una nazione, ma soltanto una convivenza o, per usare la felice espressione di Ruggero Romano, un «paese» del quale lo stesso Romano ci ha dato una concisa, ma efficace connotazione. Come tali, come titolari di una propria identità, essi erano percepiti del resto dai viaggiatori e dagli osservatori stranieri. Certo le percezioni erano diverse a seconda che il viaggiatore si chiamasse Goethe, Stendhal, Gogol o Lamartine. Per quest'ultimo gli italiani, come è noto, erano un popolo di morti, ma anche questa dopo tutto era una forma di identità. Se qualcosa dunque andava fatto, questa era l'Italia.

Per trasformare una convivenza e un paese in una nazione non era infatti sufficiente l'unità politica e amministrativa conseguita nel 1861. Occorreva unificare in un mercato economie non complementari e gravitanti verso aree geografiche diverse quali erano quelle dell'Italia settentrionale e dell'Italia meridionale, ed a questo si provvede con la costruzione di una rete ferroviaria. Occorreva promuovere una lotta contro l'analfabetismo come premessa necessaria per l'unificazione linguistica, e qualcosa fu fatto introducendo con le

* Il saggio è comparso in *Verdi 2001*. Atti del Convegno internazionale, Parma-New York-New Haven, a cura di Fabrizio Della Seta, Roberta Montemorra Marvin, Marco Marica, 2 voll., Firenze, Olschki, 2003, vol. 1, pp. 191-203; ringraziamo l'Autore e la Casa editrice di averne concesso la riproduzione in questo volume.

¹ ALBERTO M. BANTI, *La nazione del Risorgimento: parentela, santità e onore alle origini dell'Italia unita*, Torino, Einaudi, 2000, p. 203.

leggi Casati e Coppino il principio dell'obbligatorietà e gratuità dell'istruzione elementare, peraltro limitato a due o tre anni.

Ma neppure questo era sufficiente. Il processo di «nazionalizzazione delle masse» presentava in Italia difficoltà maggiori che in altri paesi europei. Lo stato unitario mancava infatti di quella legittimazione da parte della religione e della Chiesa di cui avevano beneficiato gli stati dell'*ancien régime*, era, come è stato detto,² uno stato scomunicato. A infondere e radicare valori nuovi e laici in una popolazione la cui religiosità era per giunta intrisa di superstizione non bastavano l'erezione di monumenti e di altari della patria, i pellegrinaggi patriottici o altre cerimonie non confortate dalla presenza consueta e rassicurante del prete. Ci voleva una grande mobilitazione delle intelligenze, per la quale si rendeva necessario il concorso della *koinè* intellettuale che si era venuta formando nel corso dei secoli. Se ne rendeva conto Cavour quando sollecitava Verdi ad accettare il mandato parlamentare per dar credito «al gran partito nazionale che vuole costituire la nazione sulle solide basi della libertà e dell'ordine», nonché per imporre «ai nostri immaginosi colleghi della parte meridionale d'Italia, suscettibili di subire l'influenza del genio artistico più assai di noi abitatori della fredda valle del Po».³

Furono gli intellettuali italiani all'altezza di questo arduo compito? È noto il giudizio di Gramsci circa l'assenza di un carattere «nazionalpopolare» della letteratura italiana dell'Ottocento. Tale giudizio egli estende anche al melodramma, che egli definisce anzi il genere «più pestifero»,⁴ più ancora dei romanzi di appendice. La sola eccezione che egli contempla è quella di Verdi:

Verdi – così leggiamo nei *Quaderni dal carcere* – non può essere paragonato, per dir così a Eugenio Sue, come artista, se pure occorre dire che la fortuna popolare di Verdi può solo essere paragonata a quella del Sue, sebbene per gli estetizzanti (wagneriani) aristocratici della musica, Verdi occupi lo stesso posto nella storia della musica che Sue nella letteratura. La letteratura popolare in senso deteriore (tipo Sue e tutta la sequela) è una degenerazione politico-commerciale della letteratura nazionalpopolare, il cui modello sono appunto i tragici greci e Shakespeare.⁵

Non solo dunque Verdi non è nazionalpopolare «nel senso deteriore» e relativo, ma lo è nel senso più alto e assoluto:

² LUCIANO CAFAGNA, *Cavour*, Bologna, Il Mulino, 1999, p. 222.

³ Lettera di Camillo Benso, conte di Cavour a Verdi, Torino, 10 gennaio 1861 (*I copialettere di Giuseppe Verdi*, pubblicati e illustrati da Gaetano Cesari e Alessandro Luzio e con prefazione di Michele Scherillo, Milano, Commissione per le onoranze a Giuseppe Verdi nel primo centenario della nascita, 1913 [ristampa fotomeccanica: Bologna, Forni, 1968], p. 588 segg.).

⁴ ANTONIO GRAMSCI, *Quaderni dal carcere*, II, Torino, Einaudi, 1973, p. 969.

⁵ *Ivi*, p. 1137.

Una statua di Michelangelo – leggiamo ancora nei *Quaderni* –, un brano musicale di Verdi, un balletto russo, un quadro di Raffaello ecc. può essere capito quasi immediatamente da qualsiasi cittadino del mondo, anche non cosmopolita, anche se non ha superato l'angusta cerchia del suo paese.⁶

A questo punto si potrebbe osservare che, se è vero che l'arte di Verdi è «cosmopolita», il concetto stesso di nazionalpopolare viene a dissolversi. Gramsci stesso se ne avvede e sente il bisogno di aggiungere che l'emozione artistica che un italiano prova ad ascoltare un brano di Verdi è diversa da quella di un lappone o di un giapponese. Sarebbe interessante a questo punto discutere la validità del concetto di nazionalpopolare e la sua applicabilità alla personalità artistica di Verdi, ma non è questo il luogo. Mi limito perciò ad assumere il giudizio gramsciano come la registrazione di un dato di fatto e di un'eccezione: nessuno scrittore o musicista dell'età del Risorgimento ha resistito quanto Verdi all'usura del tempo sino a divenire parte integrante della nostra identità nazionale, e nessuno ha raggiunto un pubblico così largo, da quello elitario dei teatri ottocenteschi a quello delle rappresentazioni di stalla sulle aie emiliane, a quello – se vogliamo - degli stadi dove i tifosi intonano la marcia dell'*Aida* per incitare la loro squadra.

Stabilito questo punto di partenza, rimangono da appurare le ragioni per cui questa conquista e questa durata siano state possibili. È evidente che la risposta a questo interrogativo può esser data soltanto dai musicologi e dagli storici della musica. È peraltro anche evidente che della personalità umana e artistica del maestro era parte integrante il suo coinvolgimento nell'atmosfera e nel clima di una stagione – quale fu il Risorgimento italiano – di grande tensione politica e morale e di grandi speranze.

Ho ritenuto perciò opportuno in coerenza con il tema specifico che mi è stato assegnato limitarmi a tentare di delineare, anche se a larghi tratti, il percorso e le tappe di questo coinvolgimento.

Con questo termine non intendo ovviamente riferirmi alle cariche istituzionali che Verdi pur ricoprì. Come deputato del primo parlamento nazionale e successivamente come senatore egli si distinse infatti solo per il suo assenteismo. Era lui stesso del resto a riconoscerlo: «La mia vita pubblica non esiste».⁷ Egli declinò anche gran parte delle offerte che gli vennero fatte perché assumesse incarichi e responsabilità nel campo specifico delle sue competenze, quello delle istituzioni musicali e teatrali e della loro organizzazione. E

⁶ *Ivi*, p. 1193.

⁷ Lettera di Verdi a Francesco Maria Piave, Busseto, 8 febbraio 1865 (*Copialettere* cit., p. 601).

neppure intendo riferirmi a un impegno politico costante e tanto meno a una milizia. Certo vi sono nella sua personalità delle certezze che costituiscono altrettanti punti fermi: egli era indubbiamente un patriota italiano e, come gran parte degli esponenti della classe politica risorgimentale, egli era un laico, anzi, con disappunto di Giuseppina Strepponi, «non dirò ateo, ma poco credente».⁸ Laico, ma non anticlericale e neppure neoghibellino come lo erano un Guerrazzi, un Niccolini e il Carducci dell'*Inno a Satana*. Come Manzoni, verso il quale nutriva un'ammirazione costante e sincera, se non un culto, ma anche come Cavour, Verdi era consapevole e rispettoso della funzione di connettivo del tessuto sociale che la religione esercitava nella convivenza italiana e umana. Alcune delle più alte arie verdiane sono delle preghiere.

Egli condivideva infine con i patrioti del Risorgimento la convinzione che lo smembramento e la soggezione cui l'Italia era ridotta fosse la diretta conseguenza della sua decadenza intellettuale e morale, e che quindi per recuperare le virtù e le energie perdute fosse necessario «ritornare all'antico».⁹ In campo musicale a Palestrina e alla sua «arte cristiana», a Benedetto Marcello per ritrovarvi quella che egli, nell'empito della polemica sul wagnerismo, definiva «la nostra nazionalità musicale»¹⁰ e in campo letterario ai grandi classici, a Dante, a Petrarca, da una cui epistola egli trasse la scena madre del nuovo *Simon Boccanegra* (1881). Il «ritorno all'antico» quale egli lo intendeva non era peraltro né un'imitazione, né tanto meno una riesumazione, ma piuttosto il ritrovamento di quel gusto della sperimentazione e di quella capacità d'innovazione che era stata propria dei grandi del passato. Non vi è perciò contraddizione con quanto leggiamo in una lettera al Conti del 1886, e cioè che «l'arte nostra è un arte nata ieri, tutta moderna, ed ancora in ebullizione. Vi è l'arte bella, cristiana, del secolo di Palestrina, ma non ha nulla a che fare con l'arte nostra, e noi, veri paria, non possiamo entrare in quel tempio».¹¹

In questo senso generale egli fu certamente un uomo del Risorgimento, ma solo in questo senso. A partire da queste certezze di fondo egli infatti non maturò mai un orientamento politico motivato e determinato. È del resto egli stesso a riconoscerlo ripetutamente nel suo carteggio sino a compiacer-

⁸ Lettera di Giuseppina Strepponi a Cesare Vigna, Busseto, 9 maggio 1872 (*ivi*, p. 501).

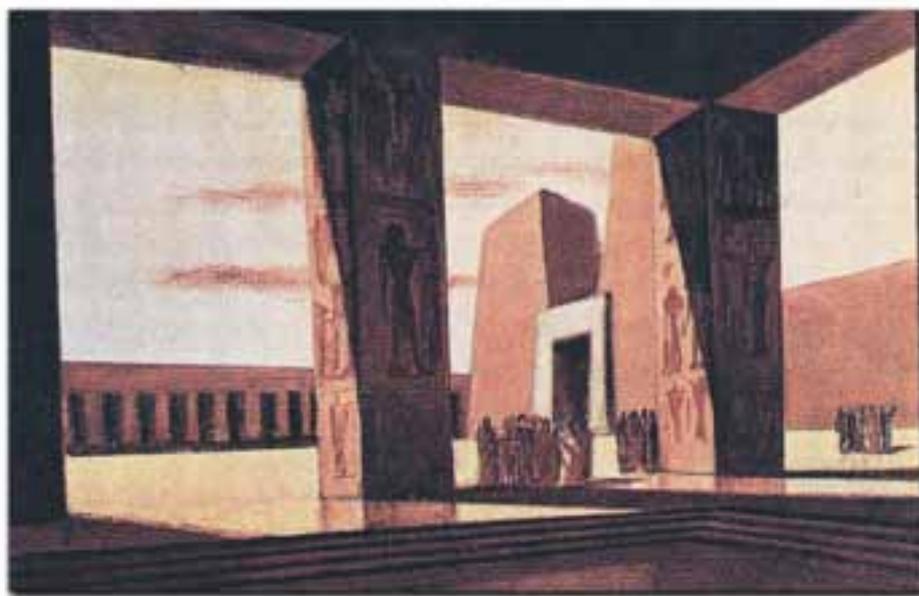
⁹ Cfr. la celebre lettera di Verdi a Francesco Florimo, Genova, 4 gennaio 1871: «Torniamo all'antico: sarà un progresso» (*Copialettere* cit., pp. 232-233: 233).

¹⁰ Cfr. la lettera a Opprandino Arrivabene, Genova, 30 marzo 1879: «Noi tutti, Maestri, Critici, Pubblico, abbiamo fatto il possibile per rinunciare alla nostra nazionalità musicale» (*Verdi intimo. Carteggio di Giuseppe Verdi con il conte Opprandino Arrivabene (1861-1886)*, a cura di Annibale Alberti, Milano, Mondadori, 1931, p. 227).

¹¹ Verdi ad Augusto Conti, Genova, 10 gennaio 1886 (*ivi*, pp. 335-336: 336).



1



2

1. Attilio Comelli (1858-1925), figurini di Abigaille e Nabucco per la Scala (1913). Milano, Museo Teatrale alla Scala. In questa ripresa del *Nabucco* (uno dei titoli con i quali il teatro celebrò il centenario della nascita di Verdi) cantarono Nazzareno de Angelis (Zaccaria), Cecilia Gagliardi (Abigaille) e Carlo Galeffi (Nabucco).

2. Pietro Aschieri (1889-1952), bozzetto scenico (la Reggia) per *Nabucco*, Maggio Musicale Fiorentino, 1933.

si, come leggiamo in una lettera al Piroli del 1885, di essere «un minchione in politica».¹²

Usando il termine ‘coinvolgimento’ intendo porre l’accento sull’emotività e sulla conseguente intermittenza come caratteri distintivi della partecipazione di Verdi alle vicende del Risorgimento nazionale. Quest’ultima si manifesta e si dispiega infatti nei momenti di maggior tensione per poi rifluire quando la tensione si è già allentata. E ciò sin dagli inizi, a partire cioè dal *Nabucco* e dal suo celebre coro.

In un suo recente studio Roger Parker ha rilevato come la ricostruzione che Verdi nel suo resoconto autobiografico a Giulio Ricordi del 1879, e sulla sua scia i suoi biografi, danno della genesi, quasi per illuminazione, del «Va, pensiero» del *Nabucco* non trovi riscontro nella sua corrispondenza,¹³ e come la notizia dell’accoglienza trionfale che il coro ebbe nella prima alla Scala del marzo 1842 riportata dall’Abbiati non trovi a sua volta riscontro nella stampa dell’epoca.¹⁴ Rimane tuttavia vero che i cori – quelli del *Nabucco*, dei *Lombardi*, dell’*Ernani* – costituiscono un tratto distintivo delle prime opere del maestro al punto che essi gli valsero l’epiteto di «papa dei cori». Se si trattasse di una scelta di un ‘genere’ musicale fortunato o dell’accoglimento di un suggerimento del Mazzini, che nel suo scritto del 1836 sulla filosofia della musica si era chiesto «perché il coro, individualità collettiva, non otterrebbe, come il popolo di ch’esso è interprete nato, vita propria, indipendente e spontanea»,¹⁵ è questione che andrebbe verificata e approfondita. Comunque, anche se sino alla vigilia del Quarantotto non si riscontra negli epistolari verdiani un interesse consistente per gli sviluppi delle vicende politiche, è anche vero che difficilmente qualunque operatore teatrale poteva ignorare le aspettative e le speranze di tanta parte del suo pubblico. Sappiamo di opere di compositori oggi dimenticati che ebbero un effimero successo solo perché ispirate a temi patriottici.

Verdi si trovava a Parigi al momento della rivoluzione del febbraio 1848. Non sembra però che egli ne fosse particolarmente colpito se in una lettera da Parigi a Giuseppina Appiani del 9 marzo di quell’anno, dopo un succinto e distaccato resoconto delle «cose di Parigi», egli scriveva «che mi diver-

¹² Verdi a Giuseppe Piroli, Genova, 23 dicembre 1885 (*Carteggi verdiani*, a cura di Alessandro Luzio, 4 voll., Roma, Reale Accademia d’Italia e Accademia dei Lincei, 1935-1947, vol. III, p. 173).

¹³ ROGER PARKER, «*Arpa d’or de’ fatidici vati*»: *The Verdian Patriotic Chorus in the 1840s*, Parma, Istituto nazionale di Studi verdiani, 1997, pp. 32-34.

¹⁴ *Ivi*, p. 23 segg.

¹⁵ GIUSEPPE MAZZINI, *Scritti editi e inediti*, ed. nazionale, II, Imola, Galeati, 1910, p. 111.

to molto e che nulla finora ha potuto interrompere i miei sonni. Non faccio nulla; vado a spasso; sento tante coglionerie che nulla più». ¹⁶ Non lo lasciarono invece indifferente, ma anzi suscitarono il suo entusiasmo, le notizie che provenivano dalla sua patria a cominciare dall'insurrezione milanese del 18 marzo. Appena avutane notizia – come apprendiamo da una lettera al Piave dell'aprile – egli lasciò «immediatamente» Parigi e si precipitò a Milano dove «non ho potuto vedere che queste stupende barricate». ¹⁷ Nella stessa lettera egli si diceva certo che l'ora della liberazione era suonata e che «ancora pochi anni forse pochi mesi e l'Italia sarà libera, una, repubblicana». ¹⁸ Accenti analoghi e anche più vibranti e bellicosi troviamo in altre lettere di questi stessi mesi. L'entusiasmo suscitato in lui dai moti del Quarantotto lo coinvolse non solo come uomo e come patriota, ma anche come artista. Rientrato da Milano a Parigi, egli scrisse nel luglio al Piave per proporgli un «soggetto italiano e libero», il «*Ferruccio* personaggio gigantesco, uno dei più grandi martiri della libertà italiana» tratto dal romanzo del Guerrazzi. ¹⁹ A scrivere il libretto non fu il Piave, ma il Cammarano, tuttavia l'opera non venne mai composta perché nell'aprile 1849, quando l'ondata rivoluzionaria stava ormai rifluendo, la censura napoletana ne vietò la rappresentazione «per la inopportunità del soggetto nelle attuali circostanze d'Italia». ²⁰ Nel frattempo però un'altra opera verdiana, anch'essa su libretto del Cammarano e anch'essa di soggetto esplicitamente patriottico – *La battaglia di Legnano* –, aveva trionfato nel gennaio 1849 a Roma.

A giudicare dalla professione di fede unitaria e repubblicana contenuta nella citata lettera al Piave si direbbe che Verdi condividesse a quella data orientamenti politici di tipo mazziniano. La stessa impressione si ricava da una lettera alla contessa Maffei dell'agosto 1848, in cui in termini molto espliciti afferma di non nutrire alcuna «confidenza nei nostri re e nelle nazioni straniere». ²¹ In effetti egli aveva incontrato Mazzini a Londra e su sua richiesta aveva consentito a musicare un inno su testo di Mameli. Nell'ottobre 1848 l'inno era composto e Verdi lo inviò a Mazzini professandogli la sua «venerazione» e accompagnandolo con il seguente augurio: «Possa que-

¹⁶ *Copialettere* cit., p. 465.

¹⁷ Verdi a Piave, Milano, 21 aprile 1848 (in FRANCO ABBIATI, *Giuseppe Verdi*, 4 voll., Milano, Ricordi, 1959, vol. I, p. 745).

¹⁸ *Ibid.*

¹⁹ Lettera a Piave, Parigi, 22 luglio 1848 (*Carteggi verdiani* cit., IV, p. 217).

²⁰ Lettera di Salvatore Cammarano a Verdi, Napoli, 14 aprile 1849 (*Carteggio Verdi-Cammarano 1843-1852*, a cura di Carlo Matteo Mossa, Parma, Istituto nazionale di studi verdiani, 2001, p. 102).

²¹ Verdi a Clarina Maffei, Parigi, 24 agosto 1848 (*Copialettere* cit., p. 468).

st'inno, fra la musica del cannone, essere presto cantato nelle pianure lombarde». ²² Difficilmente però un vero mazziniano avrebbe acconsentito a prendere in considerazione la richiesta di scrivere un inno per quel Pio IX che il triumviro Mazzini costringerà all'esilio. Eppure è Verdi stesso a dirci che nello stesso torno di tempo egli si salvò «per miracolo» dall'accettare un sifatto incarico. ²³

In realtà Verdi non era né un mazziniano, né tanto meno un neoguelfo. Era del resto egli stesso nella citata lettera alla contessa Maffei ad ammettere «che io non mi intendo di politica». ²⁴ La sua adesione e la sua partecipazione ai moti del Quarantotto era stata, come era nel suo carattere, tutta emotiva. E tanto più intensa essa era stata, tanto più profondo fu il suo sconforto. Commentando in una lettera al Luccardi del luglio 1849 la caduta della Repubblica romana, dava sfogo a tutta la sua amarezza: «noi non possiamo che piangere le nostre disgrazie, e maledire gli autori di tante sventure». ²⁵

Nella produzione operistica di Verdi dopo il 1849 non figurano più soggetti storico-patriottici. La sola eccezione è rappresentata dai *Vespri siciliani*, che peraltro vennero composti per Parigi nel 1855. *La battaglia di Legnano* continuò ad essere rappresentata, ma il suo titolo venne mutato in quello di *L'assedio di Arlem* e il Barbarossa venne trasformato nel duca d'Alba. Certo occorre tener conto dei rigori della censura, che si accanì contro due delle maggiori opere del maestro, il *Rigoletto* e *Un ballo in maschera*, ma sarebbe semplicistico attribuire a questo fattore esterno un mutamento che, come è generalmente riconosciuto, ebbe motivazioni interne. Il decennio di preparazione coincise infatti con un nuovo e più maturo ciclo della carriera artistica di un Verdi finalmente liberato dagli affanni e dagli assilli di quelli che egli definiva «gli anni di galera» e totalmente assorbito dal suo lavoro di compositore, di organizzatore e di regista delle sue opere. Gli sviluppi della situazione politica passavano pertanto in secondo piano e non troviamo infatti nei suoi carteggi editi riferimenti a eventi importanti quali il tentativo insurrezionale milanese del 6 febbraio 1853, la guerra di Crimea, la spedizione del Pisacane e l'attentato dell'Orsini del gennaio 1858 contro Napoleone III. Fu solo nel 1859, con l'inizio della Seconda guerra d'indipendenza, che l'interesse per la politica e per le sorti della causa nazionale tornò prepotentemente e repentinamente ad occupare la sua mente e il suo cuore. Salutò in Napoleone III «l'Uomo che ha promesso di liberar l'Italia da ogni

²² Lettera di Verdi a Giuseppe Mazzini, Parigi, 18 ottobre 1848 (*ivi*, p. 469 sg.).

²³ Lettera ad Arrivabene, Genova, 18 marzo 1884 (*ivi*, p. 600).

²⁴ *Ivi*, p. 468.

²⁵ Lettera di Verdi a Vincenzo Luccardi, Parigi, 14 luglio 1849 (*ivi*, p. 475).

straniero»,²⁶ espresse in una lettera alla contessa Maffei del luglio la sua indignazione per la pace di Villafranca²⁷ e, avuta notizia della spedizione dei Mille, gridò il suo evviva a Garibaldi «uomo veramente straordinario da inginocchiargli davanti». ²⁸ Né questa volta si limitò alle parole. Accettò infatti l'elezione all'assemblea che votò l'annessione delle province parmensi al Regno d'Italia e di far parte della deputazione che portò a Vittorio Emanuele II i voti del plebiscito, partecipò alla sottoscrizione promossa dal comune di Busseto per l'acquisto di un cannone rigato per le truppe impegnate nel conflitto e, *last but not least*, si lasciò convincere da Cavour, che lo ricevette nel settembre 1859, a porre la sua candidatura per l'elezione al Parlamento nazionale.

È dunque un Verdi politicamente assai diverso dal repubblicano con inclinazioni mazziniane del Quarantotto quello monarchico e cavourriano che ritroviamo nel '59. Il suo itinerario politico fu analogo a quello dei molti patrioti italiani che confluirono nella Società nazionale, tra i cui membri vi era il suo conterraneo Luigi Carlo Farini, ma anche questa volta si tratta nel suo caso più di una reazione subitanea ed emotiva che di una riflessione maturata nel corso degli anni. In termini strettamente storici e politici la sua ammirazione per Cavour mal si concilia, se non in termini emotivi, con il suo entusiasmo per Garibaldi e con l'auspicio che questi proseguisse la sua marcia vittoriosa fino a Venezia e alle Alpi in attesa della cantata che il maestro solo allora gli avrebbe dedicato.²⁹ Per la verità gli entusiasmi di Verdi per Garibaldi non dureranno a lungo. Già nel maggio 1861 egli gli rimprovererà il suo silenzio dopo la morte di Cavour, la sua scarsa lealtà verso il re e il suo lasciarsi strumentalizzare da mestatori e «briganti» quali Nicotera e Cattaneo.³⁰ Non cessò invece mai di brillare l'astro di Cavour. Si ha però l'impressione che la reverenza e l'ammirazione di Verdi vadano più all'uomo, al suo carattere, alla sua statura che alla sua politica. Agli occhi di Verdi Cavour non è l'uomo del Connubio, il paziente e accorto tessitore della tela dell'unità italiana, ma una sorta di demiurgo, il «Prometeo della nostra nazionalità». ³¹

²⁶ Lettera al podestà di Milano Belgioioso, Busseto, 9 luglio 1859 (*ivi*, p. 579).

²⁷ Verdi a Clarina Maffei, Busseto, 14 luglio 1859 (*Giuseppe Verdi: Autobiografia dalle lettere*, a cura di Aldo Oberdorfer, nuova ed. rivista da Marcello Conati, Milano, Rizzoli, 1981, p. 274 segg.).

²⁸ Lettera ad Angelo Mariani, [Sant'Agata], 27 maggio 1860 (*Carteggi verdiani* cit., II, p. 204).

²⁹ Lettera di Verdi ad Antonio Capecelatro, Genova, inizio dicembre 1860 (*ivi*, I, p. 74).

³⁰ Verdi a Cesare De Sanctis, Busseto, 30 maggio 1861 (*ivi*, p. 81).

³¹ Lettera di Verdi a Cavour, Busseto, 21 settembre 1859 (*Copialettere* cit., p. 582).

Si comprende perciò lo smarrimento di Verdi («Quale sventura! Quale abisso di guai!»³²) alla notizia della morte di colui che rappresentava il suo punto di riferimento politico. Egli, che al momento di fare il suo ingresso in Parlamento aveva comunicato al Piroli il suo intendimento di non essere «né bianco né rosso, ma desidero restare indipendente nelle mie opinioni»,³³ confessava adesso di non saper più come votare ora che non c'era più Cavour a levare il braccio e a toglierlo d'imbarazzo.³⁴

A partire da questo momento l'atteggiamento di Verdi nei confronti delle vicende della vita politica italiana diviene sempre più disincantato, e solo gli eventi di maggior rilevanza ed impatto sull'opinione pubblica riusciranno ad attrarre temporaneamente la sua attenzione. È il caso della guerra del 1866, il cui decorso sfavorevole all'esercito italiano e il cui esito lo amareggiarono,³⁵ e della guerra franco-prussiana del 1870 in occasione della quale egli si schierò decisamente a favore di quella Francia «che ha dato la libertà e la civiltà al mondo moderno»³⁶ al punto da rammaricarsi, dando prova di ben scarso realismo politico, per il fatto che l'Italia non fosse intervenuta a soccorrerla con «150 o 200 mila soldati».³⁷ Si comprende perciò come in questa congiuntura l'«affare di Roma», vale a dire l'ingresso dei bersaglieri a Porta Pia e la fine del potere temporale dei Papi, gli apparisse sì – come scriveva alla contessa Maffei – come «un gran fatto», ma che lo lasciava «freddo».³⁸

Con l'avvento della sinistra al potere il disincanto tende gradualmente a trasformarsi in disgusto. Se egli aveva accolto con perplessità la «rivoluzione parlamentare» del 1876, la politica delle «mani nette» del Cairoli al Congresso di Berlino e la conseguente rinuncia a Tunisi suscitarono la sua indignazione al punto da dichiararsi convinto, come egli scriveva all'Arrivabene nel maggio 1881, che «i Sinistri distruggeranno l'Italia!».³⁹ In realtà anche in questo caso le critiche del maestro erano rivolte più agli uomini che la praticavano che alla politica da essi praticata. «Ho creduto – egli scriveva all'Arrivabene – e crederò sempre che sono gli uomini d'ingegno e di buon sen-

³² Lettera ad Arrivabene, [Sant'Agata], 7 giugno 1861 (*Verdi intimo* cit., p. 8).

³³ Lettera a Piroli, Busseto, 11 febbraio 1861 (*Carteggi verdiani* cit., III, p. 16).

³⁴ Cfr. il frammento di lettera pubblicato senza indicazione di data (ma risalente alla fine della legislatura durante la quale Verdi fu deputato) e di destinatario in *Verdi intimo* cit., p. 9: «Io di politica non m'intendo. Finché era vivo Cavour, io guardavo lui alla Camera, e mi alzavo ad approvare o respingere quando lui si alzava, perché, facendo precisamente come lui, ero sicuro di non sbagliare».

³⁵ Lettera a Piroli, Genova, 22 luglio 1866 (*Copialettere* cit., p. 603).

³⁶ Verdi a Clarina Maffei, Sant'Agata, 30 settembre 1870 (*ivi*, p. 604).

³⁷ Lettera a Clarina Maffei, Genova, 28 dicembre 1870 (*ivi*, p. 605).

³⁸ Lettera a Clarina Maffei, Sant'Agata, 30 settembre 1870 (*ibid.*).

³⁹ Lettera ad Arrivabene, [Sant'Agata], 27 maggio 1881 (*ivi*, p. 608).

so che han fatto camminare il mondo».⁴⁰ Ma di siffatti uomini egli non ne vedeva alcuno in nessuno degli schieramenti e partiti politici: «Tutto va bene... Bianco, Rosso, Verde, Giallo, Nero... ma un Uomo, un Uomo!».⁴¹ E ancor più crudamente: «Non v'è nulla a sperare per noi, quando i nostri uomini di Stato sono pettegoli e vani come la più meschina femminetta». ⁴² Erano parole ingenerose perché quelle «femminette» stavano, pur nei loro limiti e con i loro compromessi, costruendo l'Italia.

Nei giudizi di Verdi sui governi succedutisi dopo il 1876 sono rintracciabili spunti ed accenti di tipo populistico come quando asserisce di considerare «meglio un rosso che un nero»⁴³ o come quando rimprovera ai governanti italiani, presi come sono dalle loro beghe interne, di trascurare la questione fondamentale, quella della miseria dilagante e del «pane da mangiare». ⁴⁴ Non mancano però anche spunti e accenni di segno opposto, di tipo conservatore, se non reazionario. Verdi, che aveva avuto espressioni di condanna, se non di orrore, per la Comune di Parigi,⁴⁵ non mancò di manifestare la sua inquietudine e la sua preoccupazione quando negli anni della grande crisi agraria il Mantovano, confinante con il suo Parmense, fu scosso da quell'ondata di scioperi agrari che va nota come il movimento «la boje» e che segnò l'inizio di quell'originale fenomeno storico che fu il movimento contadino italiano. Per contro egli conobbe «qualche elemento di entusiasmo» per la spedizione italiana in Eritrea del 1885,⁴⁶ ma anche in questo caso si trattò di un'emozione passeggera. Infine egli non mancò di esprimere la sua contrarietà all'introduzione del suffragio universale.⁴⁷

A prescindere da questi scatti di umore, la nota dominante è quella dello sconforto nei confronti del panorama di desolazione dal quale si vede circondato. Con il passare degli anni il suo atteggiamento è sempre più quello di un crescente disinteresse ed estraniamento dalla vita pubblica. Ad interromperlo sono soltanto gli annunci di morti illustri.

⁴⁰ Lettera ad Arrivabene, Genova, 19 dicembre 1876, (*Verdi intimo* cit., p. 191).

⁴¹ Lettera ad Arrivabene, Genova, 27 dicembre 1877 (*ivi*, p. 205).

⁴² Lettera a Piroli, Genova, 10 agosto 1868 (*Carteggi verdiani* cit., III, p. 56).

⁴³ Verdi ad Arrivabene, Cremona, 8 ottobre 1865 (*Verdi intimo* cit., p. 60).

⁴⁴ Verdi ad Arrivabene, Sant'Agata, 26 maggio 1878 (*ivi*, p. 219).

⁴⁵ Cfr. la lettera di Verdi ad Arrivabene, Genova, 8 aprile 1871 (*ivi*, p. 129 sg.).

⁴⁶ Cfr. la lettera di Verdi a Piroli, Genova, 12 febbraio 1885 (*Carteggi verdiani* cit., III, p. 170 segg.).

⁴⁷ Cfr. la lettera di Verdi ad Arrivabene datata Genova, 2 gennaio 1877, nella quale si legge fra l'altro: «Hanno scatenato le fiere, sarà miracolo se non saremo divorati; i ministri per primi» (*Verdi intimo* cit., p. 193), e quella, sempre all'Arrivabene, datata Genova, 23 dicembre 1881: «Non ti parlo ossia non ti rispondo sulla riforma elettorale, sul Senato, sulla Camera etc... Sono cose che fanno venire i brividi!...» (*ivi*, p. 294).

La prima, nel 1868, fu la morte di Rossini seguita, nel 1873, da quella di Manzoni. Verdi, che aveva letto i *Promessi sposi* nella sua adolescenza e aveva musicato alcuni degli *Inni sacri*, nutriva per il loro autore rispetto e reverenza sino a far suo, lui un laico e un miscredente, l'appellativo di «santo» con il quale la devota Giuseppina Strepponi e la Contessa Maffei solevano riferirsi al Manzoni.⁴⁸ La sua morte, come quella di Rossini, lo turbarono profondamente e la memoria di entrambi, come è noto, egli volle onorare con la sua musica.

Nel 1878 moriva Pio IX e anche in questa occasione, riandando con la memoria al suo «gran Dio benedite l'Italia!», Verdi trovava espressioni di sincero cordoglio.⁴⁹ Quattro anni dopo, nel 1882, era la volta di Garibaldi e Verdi, che pure, come si è visto, aveva più volte espresso il suo dissenso nei confronti delle sue iniziative e delle sue idee, gli rendeva omaggio riconoscendo in lui la «figura più originale, l'espressione più potente d'amor patrio».⁵⁰ Infine nel luglio 1900 l'attentato contro re Umberto lasciò il maestro «Atterrito dall'infame tragedia».⁵¹ Di lì a pochi mesi sarebbe toccato a lui.

Giunto al termine di questa sommaria ricostruzione vorrei provarmi a spremere il succo. Mi pare superfluo, alla luce di quanto sono venuto esponendo, rilevare come il *cliché* di un Verdi 'vate' del Risorgimento o bardo italiano non trovi conferma nella sua biografia politica. Abbiamo infatti constatato come Verdi nutrì un interesse ridotto e intermittente, di natura essenzialmente emotiva per la politica e per le vicende della vita pubblica italiana prima e dopo l'Unità, e che il suo coinvolgimento (insisto su questo termine) in esse non andò oltre il livello di un naturale patriottismo o di un generico populismo. Ne conseguirebbe che l'analisi del pensiero (se esso esiste) e del comportamento politico di Verdi è scarsamente o per nulla rilevante ai fini di una comprensione della sua personalità e della sua arte. Certo questa è una delle conclusioni possibili, ma sarebbe a mio avviso una conclusione parziale e inadeguata. Ritengo infatti che anche l'analisi del rapporto di Verdi con il suo tempo e il suo paese possa essere una spia per una miglior messa a fuoco della sua complessa personalità. Intendo dire che la concezione della politica di Verdi e la sua stessa partecipazione alla vita

⁴⁸ L'espressione ricorre nel frammento di una lettera di Verdi a Clarina Maffei, pubblicato senza indicazione di data (ma risalente ai giorni tra il 2 e il 6 giugno 1873) nei *Copialettere* cit., p. 283: «Sono a Milano, ma vi prego di non dirlo a nessuno, a nessuno. Dov'è sepolto il nostro Santo?...».

⁴⁹ Cfr. la lettera di Verdi a Clarina Maffei, Genova, 12 febbraio 1878 (*ivi*, p. 606).

⁵⁰ La frase si incontra nei copialettere di Giuseppina Strepponi (*Carteggi verdiani* cit., II, p. 50).

⁵¹ Verdi a Giuseppina Negroni Prati, Sant'Agata, 16 agosto 1900 (*Copialettere* cit., p. 723).

pubblica rispecchiano la sua concezione del mondo quale uomo e quale artista, ne sono, in un certo senso, l'altra faccia.

Se infatti è vero che esse furono contrassegnate dall'emotività e dall'intermittenza, non per questo, alla luce di quanto si è constatato in precedenza, Verdi può essere definito un apolitico. Il termine più appropriato mi sembra piuttosto quello di impolitico. Intendo dire con questo che egli concepiva la storia come una galleria di «grandi fatti, grandi delitti, grandi virtù nei governi dei Re, dei preti e delle Repubbliche»⁵² e che di conseguenza concepiva la politica come confronto e scontro di grandi principi e di grandi personalità, fossero esse Cavour e Garibaldi o il Filippo II e il Grande Inquisitore del grande duetto del *Don Carlos*. Quando egli giudicava che essa non fosse tale e si riducesse a piccolo cabotaggio trasformistico, se ne ritraeva deluso e amareggiato. Ciò cui egli aspira è una politica, per così dire, allo stato puro, ridotta alla sua essenza più vera e depurata dalle scorie del compromesso e del raggiro. Una politica che non esiste.

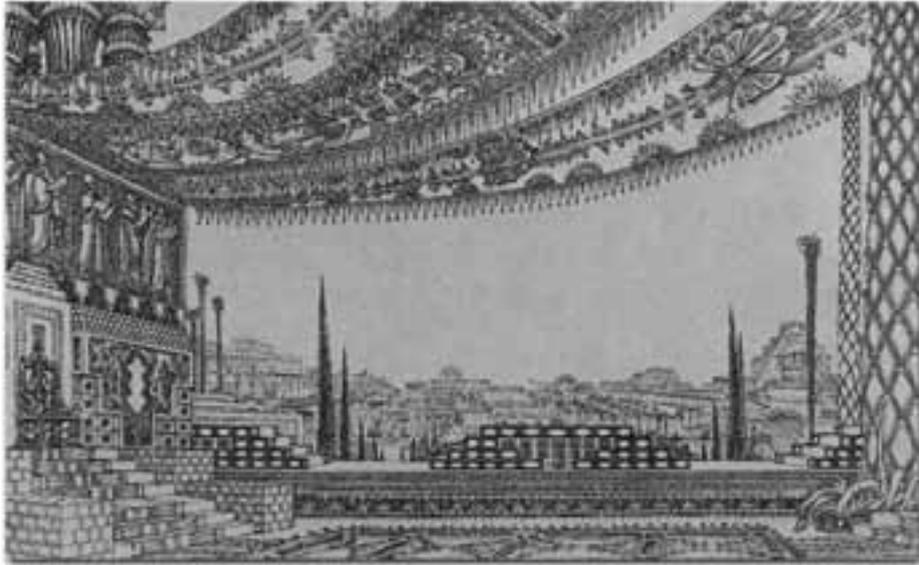
Ma ciò che vale per la politica vale anche per le altre forme dell'agire umano, e il conflitto tra il trono e l'altare non è l'unico dei conflitti che hanno luogo nel gran teatro del mondo. Esistono altri conflitti nei quali la natura umana si dispiega in tutte le sue potenzialità nel bene e nel male oltre le barriere della quotidianità e della mediocrità, quelli generati dall'amore, dalla gelosia, dalla vendetta, dalla ragion di stato, dalla follia. Sono questi quei «soggetti nuovi, grandi, belli, variati, arditi..., ed arditi all'estremo punto»⁵³ che Verdi reclamava in una lettera del gennaio 1853 e che egli ricercò e trovò nei classici del grande teatro di tutti i tempi. Egli fu infatti un lettore accanito di testi teatrali: Goethe, Schiller, dal quale sono tratti vari libretti delle sue opere giovanili, ma anche Molière (tra le sue carte sono state ritrovate delle annotazioni di grande acutezza sul *Tartufo* che egli pensò di musicare⁵⁴). Ma sopra tutti Shakespeare, verso il quale egli nutriva un'autentica venerazione. Da lui sono tratti i libretti del *Macbeth*, dell'*Otello* e del *Falstaff*, ma Verdi avrebbe voluto anche musicare il *Re Lear* al quale lavorò a lungo tra il 1850 e il 1857, finché, per ragioni di ordine pratico, fu costretto a rinunciare al suo progetto. Nel 1850 per un breve momento pensò anche all'*Amleto*.⁵⁵ Le ragioni di questa ammirazione si comprendono: nessuno come Shakespeare – il «papà» – era riuscito a ridurre alla sua essenzialità il complesso viluppo

⁵² Lettera ad Arrivabene, Sant'Agata, 27 maggio 1881 (*ivi*, pp. 607-608: 608).

⁵³ Lettera a Cesare De Sanctis, 1° gennaio 1853 (*Carteggi verdiani* cit., I, p. 16).

⁵⁴ Cfr. *Ivi*, II, pp. 358-361.

⁵⁵ Lettera di Verdi a Giulio Carcano, Busseto, 17 giugno 1850 (*Copialettere* cit., p. 482 segg.).



Mario Zampini, bozzetto scenico (Orti pensili) per *Nabucco*. Milano, Teatro alla Scala, 1933.

delle passioni umane. Se Manzoni era «vero quanto la verità»,⁵⁶ Shakespeare andava oltre «inventando il vero»:

Pare vi sia contraddizione in queste tre parole: *inventare il vero*, ma domandatelo al Papà. Può darsi che egli, il Papà, si sia trovato con qualche Falstaff, ma difficilmente avrà trovato uno scellerato così scellerato come Jago, e mai e poi mai degli angioi come Cordelia, Imogene, Desdemona, ecc., ecc., eppure sono tanto veri!⁵⁷

È questo il modello che Verdi perseguì gradualmente e faticosamente, per usare la sua stessa definizione, con i suoi «drammi scenico musicali» nei quali, a differenza delle opere «cavatina» della tradizione, si realizza una piena fusione tra azione drammatica e partitura musicale. Certo Shakespeare rimaneva (e Verdi ne era consapevole) un modello inarrivabile, ma, se veri sono Jago e Desdemona, veri sono anche Azucena e Rigoletto.

È questa 'verità', questa riduzione della condizione umana all'essenziale, che conferisce all'opera verdiana la sua forza di impatto e di attrazione. Essa non intrattiene e neppure commuove, essa coinvolge chi l'ascolta, lo costringe a riflettere e per ciò stesso lo nobilita. Ciò vale per i lapponi per i giapponesi e per ogni latitudine. Noi italiani non facciamo certo eccezione.

⁵⁶ Lettera a Clarina Maffei, 24 maggio 1867 (*Carteggi verdiani* cit., IV, pp. 176-177: 177).

⁵⁷ Lettera a Clarina Maffei, Sant'Agata, 20 ottobre 1876 (*Copialettere* cit., p. 624).

Marco Marica
Bibliografia

Come si può facilmente immaginare la letteratura critica su Verdi, il compositore italiano più celebre ed eseguito al mondo, è a dir poco sterminata. Basta dare un rapido sguardo al volume bibliografico di Harwood,¹ alla voce *Verdi* del Grove² o alla sezione intitolata *Bibliografia verdiana* della rivista «Studi verdiani»,³ punti di partenza obbligati per una ricognizione su ciò che è stato scritto fino ad oggi su di lui, per capire quanto sia difficile compiere una selezione.

All'imbarazzo del recensore viene in soccorso una congiuntura favorevole: il centenario della morte del compositore nel 2001 ha infatti riversato sugli scaffali delle librerie una messe di titoli nuovi e riedizioni di studi meno recenti, molti dei quali in italiano. Con poche centinaia di euro il lettore o la lettrice, melomane ma non necessariamente col tempo o la vocazione dello studioso, può così formarsi una piccola biblioteca verdiana di tutto rispetto, recandosi una sola volta in libreria oppure puntando il *browser* su uno degli innumerevoli siti di librerie virtuali operanti in Internet.

Per questa ragione vengono qui indicati i libri più recenti o comunque ancora in commercio, privilegiando quelli in italiano o in inglese e limitandoci a qualche saggio apparso su riviste specializzate o in miscellanee, più difficili da reperire. A volte è stato necessario segnalare pubblicazioni più antiche, che

¹ GREGORY HARWOOD, *Giuseppe Verdi. A Guide to Research*, New York, Garland, 1998. Si tratta di un indice bibliografico organizzato per soggetti e contenente ben milletrantasei titoli, corredati di un breve commento, che offre un panorama assai vasto, sebbene incompleto, della letteratura verdiana in inglese, italiano, francese, tedesco e spagnolo.

² *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 21 voll., a cura di Stanley Sadie, London, Macmillan, 2001².

³ Pubblicata con scadenza annuale dall'Istituto nazionale di studi verdiani di Parma a partire dal 1982 (il numero più recente è il 15, uscito nel 2001), la rivista contiene, oltre a importanti saggi di argomento verdiano, un'ampia rassegna bibliografica su Verdi, i suoi collaboratori e la musica dell'Ottocento e una sezione dedicata alla discografia verdiana.

richiedono una visita in biblioteca e che raccomandiamo ai lettori desiderosi di approfondire le proprie conoscenze su Verdi e su *Nabucco* in particolare.

Il centenario verdiano ha prodotto nel mercato librario italiano un fenomeno quanto mai raro: editori piccoli e grandi, in genere alquanto restii a investire in un settore 'minore' come quello della musicologia, hanno fiutato aria di affari e deciso di occupare già dalla fine degli anni Novanta una nicchia di mercato finora trascurata. Sono stati così pubblicati libri un po' per tutti i gusti: a studi improvvisati, che nel migliore dei casi affrontano aspetti secondari della vita di Verdi,⁴ fanno riscontro pubblicazioni rigorosamente scientifiche e atti di convegni musicologici.

Colpisce invece il fatto che in Italia la parte del leone non sia stata svolta, come altrove, dalle biografie verdiane, forse perché in italiano ne esistono già molte, da quelle 'storiche' di Monaldi,⁵ Gatti⁶ e Abbiati,⁷ alle più recenti, di livello assai diseguale: da quella esemplare di Walker,⁸ ai libri di Marchesi,⁹ Mila¹⁰ e Casini¹¹ (fa eccezione l'ultima pubblicazione di Marcello Conati, tra gli studiosi verdiani uno dei più prolifici¹²). Al loro posto sono comparse invece utili ristampe di alcuni 'classici' della ricerca verdiana,

⁴ Si veda, a titolo di esempio, il filone delle pubblicazioni 'culinarie': GUSTAVO MARCHESI, *Buon appetito, Maestro. A tavola con Giuseppe Verdi*, Parma, Battei, 2001; *Giuseppe Verdi un goloso raffinato. Una raccolta di saggi*, a cura di Andrea Grignaffini, Giampaolo Minardi, Corrado Mingardi, Mariangela Rinaldi Cianti e Raimonda Rocchetta Valesi, Parma, Associazione Italiana per la Ricerca sul Cancro, Delegazioni di Parma e Piacenza, 2001. A questo genere di pubblicazioni 'leggere' si può affiancare il libro dell'economista PAOLO PANICO, *Verdi businessman*, Coggiola (Biella), Atman, 2002.

⁵ GINO MONALDI, *Verdi, 1839-1898*, Torino, Fratelli Bocca, 1899 (rist.: Milano, Fratelli Bocca, 1951⁴); si tratta di una biografia spesso inaffidabile.

⁶ CARLO GATTI, *Verdi. L'esordio. Le opere e i giorni. La fine*, 2 voll., Milano, Alpes, 1931 (rist.: Milano, Mondadori, 1951, 1981²).

⁷ FRANCO ABBIATI, *Giuseppe Verdi*, 4 voll., Milano, Ricordi, 1959; lavoro monumentale, basato su lettere di Verdi e dei suoi corrispondenti oggi in gran parte inaccessibili.

⁸ FRANK WALKER, *L'uomo Verdi*, Milano, Mursia, 1964¹; 1978² (ed. originale: *The Man Verdi*, London-New York, Dent-Knopf, 1962¹; 1982²); a tutt'oggi una delle migliori biografie verdiane.

⁹ Tipica figura di 'studioso locale' residente a Parma, più attento ai particolari biografici, Marchesi ha pubblicato tra l'altro numerose monografie verdiane, tra cui *Giuseppe Verdi*, Torino, UTET, 1970 e *Verdi. Anni, opere*, Parma, Azzali, 1991.

¹⁰ MASSIMO MILA, *La giovinezza di Verdi*, Torino, ERI, 1974, 1978².

¹¹ CLAUDIO CASINI, *Verdi*, Milano, Rusconi, 1982, forse il titolo più debole tra quelli qui citati.

¹² MARCELLO CONATI, *Giuseppe Verdi. Guida alla vita e alle opere*, Pisa, ETS, 2003. Nell'occasione del settantesimo compleanno allo studioso milanese è stato dedicato il volume «*Una piacente estate di San Martino*». *Studi e ricerche per Marcello Conati*, a cura di Marco Capra, Lucca, LIM, 2000, che contiene saggi verdiani di Engelhardt, Osthoff, Petrobelli, Powers, David Rosen.

segno evidente che l'editoria del Belpaese ha preferito investire su titoli per così dire sicuri. Si va dunque dalla riedizione dello storico libro di Basevi, primo studioso di drammaturgia verdiana in assoluto,¹³ alla ristampa della biografia 'aneddotica' di Pougin¹⁴ e di quella 'giornalistica' di Radius;¹⁵ dalla raccolta di tutti gli scritti verdiani di Massimo Mila,¹⁶ alla riedizione della monografia di Osborne;¹⁷ dalle interpretazioni verdiane di due *outsider* come Barilli¹⁸ e, soprattutto, di Baldini,¹⁹ fino alle due pubblicazioni di carattere biografico a cura di Conati, basate su lettere o testimonianze coeve su Verdi e i suoi corrispondenti.²⁰

Il panorama delle edizioni italiane per il centenario non si esaurisce tuttavia con le riedizioni e presenta una ricca selezione di titoli nuovi rivolti a lettori assai differenti. Tra le pubblicazioni prettamente musicologiche, destinate prevalentemente (ma non solo) agli specialisti, oltre agli atti dei numerosi convegni scientifici,²¹ e alle miscellanee di vario genere,²² sono stati

¹³ ABRAMO BASEVI, *Studi sulle opere di Giuseppe Verdi*, nuova edizione critica a cura di Ugo Piovano, Milano, Rugginenti, 2001 (ed. originale: Firenze, Tofani, 1859; rist. anastatica: Bologna, Forni, 1978).

¹⁴ ARTHUR POUGIN, *Vita aneddotica di Verdi, con note aggiunte di Folchetto*, prefazione di Marcello Conati, Firenze, Passigli, 2001 (ed. originale: Milano, Ricordi, 1881; rist.: Firenze, Passigli, 1989).

¹⁵ EMILIO RADIUS, *Verdi vivo*, Milano, Baldini & Castoldi, 2001 (1951¹).

¹⁶ MASSIMO MILA, *Verdi*, a cura di Piero Gelli, Milano, Rizzoli, 2000; contiene tutti gli scritti verdiani di Mila.

¹⁷ CHARLES OSBORNE, *Tutte le opere di Verdi*, Milano, Mursia, 2000 (ed. originale: *The Complete Operas of Verdi*, London, Gollancz, 1969¹; trad. italiana: *Tutte le opere di Verdi. Guida critica*, a cura di Giampiero Tintori, Milano, Mursia, 1975).

¹⁸ BRUNO BARILLI, *Il paese del melodramma. Con un saggio di Fedele d'Amico*, Milano, Adelphi, 2000 (ed. originale: Lanciano, Carabba, 1930; rist. a cura di Luisa Viola e Luisa Avelini, Torino, Einaudi, 1985).

¹⁹ GABRIELE BALDINI, *Abitare la battaglia. La storia di Giuseppe Verdi*, a cura di Fedele d'Amico, con una prefazione di Piero Rattalino, Milano, Garzanti, 2001 (1970, 1983²).

²⁰ *Giuseppe Verdi. Autobiografia dalle lettere*, a cura di Aldo Oberdorfer, nuova edizione rivista da Marcello Conati, con un'intervista immaginaria a Giuseppe Verdi di Giovannino Guareschi, Milano, Rizzoli, 2001 (ed. originale, sotto lo pseudonimo di Carlo Graziani, Verona, 1941; nuova ed. ampliata, Milano, 1951; nuova ed. a cura di Marcello Conati, Milano, Rizzoli, 1981); MARCELLO CONATI, *Verdi. Interviste e incontri*, Torino, EDT, 2000 (ed. originale: *Interviste e incontri con Verdi*, Milano, Emme Edizioni, 1980¹; Milano, Il Formichiere, 1981²).

²¹ Tra tutti segnaliamo in particolare *Verdi 2001*, un 'superconvegno' in due sessioni organizzato dal Comitato Nazionale per le Celebrazioni Verdiane, dall'Istituto Nazionale di Studi Verdiani di Parma, dall'American Institute for Verdi Studies di New York e dalla Beinecke Rare Book and Manuscript Library at Yale University, tenutosi dal 24 al 26 gennaio 2001 (sessione di Parma) e dal 29 gennaio al 1 marzo 2001 (sessione di New York e New Haven), pubblicato a cura di Fabrizio Della Seta, Roberta Montemorra Marvin e Marco Marica, 2 voll., Firenze, Olschki, 2003.

²² *40 per Verdi*, a cura di Luigi Pestalozza, Milano-Lucca, Ricordi-LIM, 2001.

pubblicati con qualche anticipo rispetto alla ricorrenza del centenario l'importante volume di Pierluigi Petrobelli,²³ e il primo CD multimediale scientificamente qualificato su un operista italiano, curato da Della Seta.²⁴

A questi titoli si affiancano studi penetranti sulla drammaturgia verdiana in forma apparente di semplici guide all'ascolto, come quello di Paduano,²⁵ o volumi di carattere divulgativo, anche deludenti come quello di Mula,²⁶ l'utile *Who's who* di Rescigno,²⁷ che viene a integrare quello precedentemente edito da Mioli²⁸ e i dizionari operistici di Gelli²⁹ e Porzio.³⁰ Ad essi vanno aggiunte due nuove edizioni integrali dei libretti verdiani e una selezione di lettere,³¹ tutt'e tre rivolte al grande pubblico.

In questo panorama multicolore non poteva mancare ovviamente anche uno studio su Verdi e il cinema,³² ma il vero *boom* editoriale ha riguardato i libri a carattere iconografico, tipologia che col centenario ha assunto risonanza nazionale: da un lato questo genere di pubblicazioni manifesta un intento (auto)celebrativo, quello cioè di far conoscere il rapporto tra Verdi e un luogo dove visse o operò, e infatti spesso si tratta di edizioni di lusso, a cura di un ente lirico o di un'amministrazione provinciale; dall'altro lato si tratta invece di una legittima curiosità intorno a un personaggio che rappresenta una delle icone più familiari per noi italiani. Si va dunque dal bel catalogo della mostra su Verdi allestita nel 2001 a Palazzo Reale a

²³ PIERLUIGI PETROBELLI, *La musica nel teatro: saggi su Verdi e altri compositori*, Torino, EDT, 1998 (ed. originale: *Music in the Theater. Essays on Verdi and Other Composers*, Princeton, Princeton University Press, 1994); in gran parte raccoglie e rielabora importanti saggi pubblicati altrove dall'autore nel corso di trent'anni. Saggi verdiani di Cymbron, Marica, Quarcocchi, Rosen, Senici, Staffieri, sono usciti anche in *Pensieri per un Maestro. Studi in onore di Pierluigi Petrobelli*, a cura di Stefano La Via e Roger Parker, Torino, EDT, 2002, dedicato all'illustre musicologo in occasione del settantesimo compleanno.

²⁴ *Giuseppe Verdi: l'uomo e le opere*, CD-ROM a cura di Fabrizio Della Seta, Novara, Istituto Geografico De Agostini, 1998.

²⁵ GUIDO PADUANO, *Tutto Verdi. Programma di sala*, Pisa, Plus, 2001.

²⁶ ORAZIO MULA, *Giuseppe Verdi*, Bologna, Il Mulino, 1999.

²⁷ EDUARDO RESCIGNO, *Dizionario verdiano. Le opere, i cantanti, i personaggi, i direttori d'orchestra e di scena, gli scenografi, gli impresari, i librettisti, i parenti, gli amici*, Milano, RCS Libri, 2001.

²⁸ PIERO MIOLI, *Il teatro di Verdi. La vita, le opere, gli interpreti*, Milano, Rizzoli, 1997.

²⁹ *Dizionario dell'opera*, a cura di Piero Gelli, Milano, Baldini & Castoldi, 1996, 2001², 2002³.

³⁰ MICHELE PORZIO, *Dizionario dell'opera lirica*, Milano, Mondadori, 1997.

³¹ *Giuseppe Verdi. Tutti i libretti d'opera*, a cura di Piero Mioli, introduzione di Gustavo Marchesi, 2 voll., Roma, Newton Compton, 1996; *Giuseppe Verdi. Libretti. Lettere*, a cura di Michele Porzio, 2 voll., Milano, Mondadori, 2000 (I: *Libretti*; II: *Lettere 1835-1900*).

³² *Se quello schermo io fossi. Verdi e il cinema*, a cura di Massimo Marchelli e Renato Venturelli, Recco, Le mani, 2001.



Nabucco alla Fenice di Venezia, 1946; regia di Augusto Cardì.

Milano,³³ senz'altro la più prestigiosa tra le molte organizzate un po' ovunque, all'agile libriccino di Sartorio;³⁴ dall'economica galleria di ritratti verdiani di Bagnoli³⁵ al volume di scenografie edito dalla Fenice,³⁶ cui fa da *pendant* l'analoga pubblicazione – più corposa, ma meno lussuosa – del Teatro alla Scala;³⁷ e ancora dal succinto libro iconografico di Pulcini³⁸ all'accurato volume di raffigurazioni rare e a volte inedite del musicista e del suo *entourage*, oltre che di bozzetti e scenografie originali, edito dall'Istituto nazionale di studi verdiani.³⁹ Tale istituto si distingue ulteriormente per l'edizione in facsimile e in trascrizione moderna degli autografi verdiani presso il Museo teatrale alla Scala.⁴⁰

Negli altri paesi europei il 2001 ha portato in libreria un gran numero di biografie nuove, soprattutto in Germania, dove si assiste a una seconda e impressionante *Verdi-Renaissance* (la prima fu negli anni Venti e Trenta del Novecento). Non tutte sono encomiabili,⁴¹ in compenso sono apparse utili guide all'ascolto⁴² e, in particolare, alcune delle più importanti miscelanee musicologiche e/o atti di congressi su Verdi degli ultimi anni.⁴³ Tutto ciò te-

³³ *Giuseppe Verdi. L'uomo, l'opera, il mito*, a cura di Francesco Degrada, Milano, Skira, 2000.

³⁴ *Immagini di Giuseppe Verdi*, nota introduttiva di Matteo Sartorio, Milano, Museo teatrale alla Scala, 2000.

³⁵ *Le opere di Verdi*, a cura di Giorgio Bagnoli, Milano, Mondadori, 2001.

³⁶ *Verdi e La Fenice*, Firenze, Officine del Novecento, 2000.

³⁷ *Verdi alla Scala*, Milano, Teatro alla Scala, RCS Rizzoli, 2001.

³⁸ *Giuseppe Verdi*, a cura di Franco Pulcini, Torino, De Sono, 2000.

³⁹ *Per amore di Verdi, 1813-1901. Vita, immagini, ritratti*. Iconografia a cura di Marisa Di Gregorio Casati. Testi di Marco Marica. Ricerca scenografie e figurini di Olga Jesurum, Parma, Istituto nazionale di studi Verdiani-Cassa di Risparmio di Parma e Piacenza, 2001.

⁴⁰ GIUSEPPE VERDI, *Gli autografi del Museo teatrale alla Scala / The autographs of the Museo teatrale alla Scala*, Parma-Milano, Istituto nazionale di studi verdiani-Museo teatrale alla Scala, 2000.

⁴¹ Tra i vari titoli si segnalano: BARBARA MEIER, *Giuseppe Verdi*, Reinbek bei Hamburg, Rowohlt, 2000; JOHANNES JANSEN, *Giuseppe Verdi*, München, DTV, 2000; CHRISTOPH SCHWANDT, *Giuseppe Verdi: eine Biographie*, Frankfurt am Main-Leipzig, Insel, 2000; CHRISTIAN SPRINGER, *Verdi und die Interpreten seiner Zeit*, Wien, Holzhausen, 2000.

⁴² ROLF FATH, *Reclams kleiner Verdi-Opernführer*, Stuttgart, Reclam, 2000; HARALD GOERTZ, *Verdi für Opernfreund. Längsschnitte von Aida bis Zaccaria*, Wien, Böhlau, 2000.

⁴³ *Verdi-Theater*, a cura di Udo Bernbach, Stuttgart-Weimar, Metzler, 1997; *Verdi-Studien. Pierluigi Petrobelli zum 60. Geburtstag*, a cura di Sieghard Döhring, Wolfgang Osthoff, München, Ricordi, 2000; *Verdi Handbuch*, a cura di Anselm Gerhard, Uwe Schweikert, Kassel-Stuttgart, Bärenreiter-Metzler, 2001; *Giuseppe Verdi und seine Zeit*, a cura di Markus Engelhardt, Laaber, Laaber, 2001; *Verdi und die deutsche Literatur / Verdi e la letteratura tedesca. Tagung im Centro tedesco di Studi veneziani, Venedig 20-21 November 1997*, a cura di Daniela Goldin Folena, Wolfgang Osthoff, Laaber, Laaber, 2002.

stimonia il desiderio della musicologia tedesca di recuperare il tempo perduto e di riappropriarsi degnamente della musica di Verdi.

In Francia al contrario, che pure fu, in senso musicale, la «seconda patria» di Verdi, solo pochi studiosi si dedicano alla drammaturgia del grande operista italiano (fra questi spicca Gilles De Van⁴⁴); ciò spiega perché i nuovi contributi sono essenzialmente di stampo biografico, come i lavori di Milza (tradotto anche in italiano)⁴⁵ e Gefen.⁴⁶ Anche nei paesi anglosassoni, dove non mancano né le buone (e a volte ottime) biografie verdiane⁴⁷ né gli studi di drammaturgia musicale,⁴⁸ l'anno verdiano ha prodotto prevalentemente studi biografici, tra i quali spicca quello eccellente di Rosselli, a cui si devono alcune delle più brillanti e originali indagini del sistema produttivo operistico italiano nel Sette-Ottocento.⁴⁹ Sempre in lingua inglese, si segnalano ancora l'originale miscellanea di studi dedicati alla prassi esecutiva a cura di Latham e Parker,⁵⁰ e il sintetico dizionario dei personaggi verdiani di Lewsey.⁵¹

Procedendo a ritroso negli anni, il titolo che non può mancare in una biblioteca verdiana è il basilare studio sulla musica di Verdi di Budden,⁵² uni-

⁴⁴ GILLES DE VAN, *Verdi. Un théâtre en musique*, Paris, Fayard, 1992 (trad. italiana: *Verdi. Un teatro in musica*, Firenze, La Nuova Italia, 1994).

⁴⁵ PIERRE MILZA, *Verdi et son temps*, Paris, Perrin, 2001 (trad. italiana: *Verdi e il suo tempo*, Roma, Newton Compton, 2001).

⁴⁶ *Verdi par Verdi. Textes choisis, traduits et présentés par Gérard Gefen*, Paris, Éditions de l'Archipel, 2001.

⁴⁷ MARY JANE PHILLIPS-MATZ, *Verdi. A Biography*, Oxford, Oxford University Press, 1993 (poderosa, ma non sempre attendibile).

⁴⁸ Per limitarci ai titoli più recenti segnalò, tra le miscellanee: *Analyzing Opera. Verdi and Wagner*, a cura di Carolyn Abbate, Roger Parker, Berkeley, University of California Press, 1989, e *Verdi's Middle Period. 1849-1859. Source Studies, Analysis, and Performance Practice*, a cura di Martin Chusid, Chicago-London, The University of Chicago Press, 1997; tra le monografie: FRITS R. NOSKE, *The Signifier and the Signified. Studies in the Operas of Mozart and Verdi*, The Hague, M. Nijhoff, 1977 (rist.: Oxford, Oxford University Press, 1990²); trad. italiana: *Dentro l'opera. Struttura e figura nei drammi musicali di Mozart e Verdi*, Venezia, Marsilio, 1993), e ROGER PARKER, *Leonora's Last Act. Essays in Verdian Discourse*, Princeton, Princeton University Press, 1997.

⁴⁹ JOHN ROSSELLI, *The Life of Verdi*, Cambridge, Cambridge University Press, 2000.

⁵⁰ *Verdi in Performance*, a cura di Alison Latham, Roger Parker, Oxford, Oxford University Press, 2001.

⁵¹ JONATHAN LEWSEY, *Who's Who in Verdi*, Aldershot-Burlington-Singapore-Sydney, Ashgate, 2001.

⁵² JULIAN BUDDEN, *The Operas of Verdi*, London, Cassell, 1973-1981 (rist.: Oxford/New York, Clarendon Press-Oxford University Press, 1992): I: *From «Oberto» to «Rigoletto»*; II: *From «Il trovatore» to «La forza del destino»*; III: *From «Don Carlos» to «Falstaff»* (trad. italiana: *Le opere di Verdi*, 3 voll., Torino, EDT, 1985-1988; I: *Da «Oberto» a «Rigoletto»*; II: *Dal «Trovatore» alla «Forza del destino»*; III: *Da «Don Carlos» a «Falstaff»*).

versalmente riconosciuto come il libro di riferimento per chi si voglia accostare, da semplice amatore o da studioso, alle opere verdiane. Per un inquadramento generale di Verdi nella cultura musicale dell'Ottocento si consigliano invece il volume di Della Seta⁵³ e il volumetto di storia sociale, prima ancora che di storia dell'opera, di Rosselli.⁵⁴ Interessanti spunti di riflessione possono venire inoltre da libri sull'opera dell'Ottocento nei quali figurano capitoli dedicati a Verdi, come quello, particolarmente originale, di Gerhard.⁵⁵ Per ulteriori approfondimenti sono disponibili le pubblicazioni dell'Istituto nazionale di studi verdiani,⁵⁶ fra cui spiccano gli atti del convegno sulla realizzazione scenica⁵⁷ e l'edizione critica dei carteggi, fondamentale strumento di conoscenza dell'uomo e dell'artista,⁵⁸ che colma le vaste lacune lasciate sinora dalle precedenti pubblicazioni.⁵⁹ Le uscite più recenti sono una riproduzione in facsimile, accompagnata da trascrizione, delle varie stesure del libretto *Re Lear*, opera che Verdi non compose mai, ma a cui pensò più volte nel corso della sua carriera, un quaderno che illustra la sensibilità sociale di Verdi e Giuseppina, e gli atti di un convegno sul rapporto

⁵³ FABRIZIO DELLA SETA, *Italia e Francia nell'Ottocento*, Torino, EDT, 1993 (*Storia della musica*, a cura della Società Italiana di Musicologia, IX).

⁵⁴ JOHN ROSSELLI, *Music and Musicians in Nineteenth-Century Italy*, London-Portland (Or), Batsford-Amadeus, 1991 (trad. italiana: *Sull'ali dorate. Il mondo musicale italiano dell'Ottocento*, Bologna, Il Mulino, 1992).

⁵⁵ ANSELM GERHARD, *Die Verstädterung der Oper. Paris und das Musiktheater des 19. Jahrhunderts*, Stuttgart, Metzler, 1992 (trad. inglese: *The Urbanization of Opera. Music Theater in Paris in the Nineteenth Century*, Chicago, University of Chicago Press, 1998).

⁵⁶ *Atti del I Congresso Internazionale di Studi Verdiani, 31 luglio-2 agosto 1966*, a cura di Marcello Pavarani, Pierluigi Petrobelli, Parma, Istituto di studi verdiani, 1969; *Atti del II Congresso Internazionale di Studi Verdiani, 30 luglio-5 agosto 1969*, a cura di Marcello Pavarani, Parma, Istituto di studi verdiani, 1971; *Atti del III Congresso Internazionale di Studi Verdiani, 12-17 luglio 1972*, a cura di Mario Medici, Marcello Pavarani, Parma, Istituto di studi verdiani, 1974.

⁵⁷ *La realizzazione scenica dello spettacolo verdiano: atti del congresso internazionale di studi: Parma, Teatro Regio-Conservatorio di musica «A. Boito» 28-30 settembre 1994*, a cura di Pierluigi Petrobelli, Fabrizio Della Seta, Parma, Istituto nazionale di studi verdiani, 1996.

⁵⁸ *Carteggio Verdi-Boito*, a cura di Mario Medici, Marcello Conati, con la collaborazione di Marisa Casati, 2 voll., Parma, Istituto di studi verdiani, 1978; *Carteggio Verdi-Ricordi 1880-1881*, a cura di Pierluigi Petrobelli, Marisa Di Gregorio Casati, Carlo Matteo Mossa, Parma, Istituto di Studi Verdiani, 1988; *Carteggio Verdi-Ricordi 1882-1885*, a cura di Franca Cella, Madina Ricordi, Marisa Di Gregorio Casati, Parma, Istituto nazionale di studi verdiani, 1994; *Carteggio Verdi-Cammarano 1843-1853*, a cura di Carlo Matteo Mossa, Parma, Istituto nazionale di studi verdiani, 2001. Infine, di prossima pubblicazione, il *Carteggio Verdi-Somma*, a cura di Simonetta Ricciardi, e il *Carteggio Verdi-Ricordi (1886-1888)*, a cura di Angelo Pompilio e Madina Ricordi.

⁵⁹ *I copialettere di Giuseppe Verdi*, a cura di Gaetano Cesari, Alessandro Luzio, Milano, 1913 (rist. anastatica: Bologna, Forni, 1968); ALESSANDRO LUZIO, *Carteggi verdiani*, 4 voll., Roma, Reale Accademia d'Italia, 1935-1947.

fra il compositore e la cultura tedesca.⁶⁰ Ha preso avvio, inoltre, un progetto riguardante le fonti della drammaturgia verdiana.⁶¹

La bibliografia relativa a *Nabucco*, una delle opere di Verdi più amata in Italia e all'estero e l'unica del periodo giovanile a non essere mai uscita dal repertorio, è assai vasta; alcuni importanti saggi si trovano nelle miscellanee che abbiamo ricordato nelle righe precedenti, mentre punti di partenza per ogni seria analisi dell'opera sono l'edizione critica della partitura a cura di Roger Parker, preceduta da un importante saggio introduttivo,⁶² e quella, sempre a cura di Parker, dello spartito per canto e piano.⁶³ Ancora a Parker si deve un agile volumetto che fa finalmente luce sulla ricezione del *Nabucco* da parte della stampa contemporanea, dimostrando in maniera inequivocabile che la lettura in chiave patriottica dell'opera fu successiva al 1848 e fu soprattutto un mito post-risorgimentale.⁶⁴ Alcune osservazioni fondamentali su questo argomento si trovano ancora in una raccolta di saggi di Parker.⁶⁵ Lo studioso inglese ha infine pubblicato le trascrizioni autografe per sole voci dei cori «Va, pensiero» e «Immenso Jeovha».⁶⁶

Non mancano, sebbene siano poco numerosi, anche i saggi di carattere analitico, in buona parte presenti nei vari volumi di atti di convegni citati nelle pagine precedenti; tra quelli pubblicati in altre sedi ricordiamo in ordi-

⁶⁰ *Per il Re Lear*, a cura di Gabriella Carrara Verdi, Parma, Istituto nazionale di studi verdiani, 2002; *La sensibilità sociale di Giuseppe e Giuseppina Verdi*, a cura di Franca Cella e Davide Daolmi, Milano-Parma, Casa di riposo per musicisti-Fondazione «Giuseppe Verdi»-Istituto nazionale di studi verdiani, 2002, «Quaderni dell'Istituto di studi verdiani, 6»; *Verdi e la cultura tedesca. La cultura tedesca e Verdi, Atti del convegno internazionale (Villa Vigoni, 11-13 ottobre 2001)*, a cura di Markus Engelhardt, Pierluigi Petrobelli, Aldo Venturelli, Parma, Istituto nazionale di studi verdiani-Centro italo-tedesco Villa Vigoni, 2003.

⁶¹ Il progetto prevede la pubblicazione dei libretti insieme alle loro fonti e i due titoli in programma prossimamente sono *Otello*, a cura di Livio Aragona, *Falstaff*, a cura di Massimiliano Locanto, che usciranno anche nell'ambito del progetto di ricerca universitario *L'opera prima dell'opera. Fonti, libretti, intertestualità*. Tra le novità imminenti figura anche *La retorica del melodramma* di Marco Beghelli, vincitore del Premio Internazionale Rotary Club di Parma «Giuseppe Verdi» nel 1987.

⁶² *Nabucodonosor*, edizione critica a cura di Roger Parker, in *The works of Giuseppe Verdi*, Series I: Operas. *Le opere di Giuseppe Verdi*, Serie I: Opere teatrali, vol. 3, Chicago and London, The University of Chicago Press / Milano, Ricordi, © 1987 (partitura), 1988 (commento), XLVII-529 pp.

⁶³ *Nabucodonosor*, riduzione per canto e pianoforte condotta sull'edizione critica, Milano, Ricordi, © 1996.

⁶⁴ ROGER PARKER, «*Arpa d'or de' fatidici vati*». *The Verdian patriotic chorus in the 1840s*, Parma, Istituto nazionale di studi verdiani, 1997, 142 pp. («Premio internazionale Rotary Club di Parma "Giuseppe Verdi", 2»).

⁶⁵ ROGER PARKER, «*Va, pensiero*» and the insidious mastery of song, in *Leonora's Last Act* cit., pp. 20-41.

⁶⁶ Cfr. il volume indicato alla nota 39.

ne cronologico l'articolo di Petrobelli,⁶⁷ il primo a studiare gli aspetti strutturali e formali dell'opera, quello basato sui rapporti tra Verdi e il librettista di Cavicchi,⁶⁸ quello di taglio analitico di Lawton,⁶⁹ infine l'ampio saggio estetico di Schnebel.⁷⁰ Molte penetranti osservazioni di tipo analitico-formale si trovano inoltre nella dissertazione dottorale di Balthazar,⁷¹ in parte poi confluire in un suo articolo pubblicato sulla rivista «Current Musicology»,⁷² e nel saggio dedicato alla musica in scena di Girardi.⁷³ In tempi recenti, tuttavia, la ricerca musicologica ha tralasciato la produzione del giovane Verdi, per incentrarsi su quella del periodo centrale e maturo. Prova ne è che l'unica guida all'ascolto attualmente disponibile su *Nabucco* si trova nel numero dedicato a quest'opera dall'«Avant-scène Opéra».⁷⁴

Lo stretto legame che, sin dall'Ottocento, si è stato stabilito tra il coro «Va, pensiero» e il Risorgimento italiano viene discusso in alcune pubblicazioni che affrontano il rapporto di Verdi con l'indipendenza italiana; tra queste si segnalano il saggio di Tschuggnall,⁷⁵ il libro della Pauls⁷⁶ e quello più pettegolo di Tomasini,⁷⁷ infine gli atti del convegno genovese del 2001 dedicato a questo argomento.⁷⁸

⁶⁷ PIERLUIGI PETROBELLI, *Nabucco*, «Associazione Amici della Scala. Milano, Conferenze 1966-67», pp. 17-47.

⁶⁸ ADRIANO CAVICCHI, *Verdi e Solera: considerazioni sulla collaborazione per «Nabucco»*, in *Atti del I Congresso internazionale di studi verdiani* cit., pp. 44-58.

⁶⁹ DAVID LAWTON, *Analytical Observations on the «Nabucco» Revision*, in *Atti del III Congresso internazionale di studi verdiani* cit., pp. 208-220.

⁷⁰ DIETER SCHNEBEL, *Die schwierige Wahrheit des Lebens. Zu Verdis musikalischem realismus*, in *Giuseppe Verdi*, München, 1979, pp. 51-111 («Musikkonzepte», 10).

⁷¹ SCOTT L. BALTHAZAR, *Evolving Conventions in Italian Serious Opera: Scene Structure in the Works of Rossini, Bellini, Donizetti and Verdi, 1810-1850*, Diss University of Pennsylvania, 1985.

⁷² SCOTT L. BALTHAZAR, *The Rhythm of Text and Music in «Ottocento» Melody. An Empirical Reassessment in Light of Contemporary Treatises*, «Current Musicology», 49, 1992, pp. 5-28.

⁷³ MICHELE GIRARDI, *Per un inventario della musica in scena nel teatro verdiano*, «Studi verdiani», 6, 1990, pp. 99-145.

⁷⁴ «L'Avant-scène Opéra», n. 86, 1986.

⁷⁵ PETER TSCHUGGNALL, «*Verhüllt euch in Trauer...*». *Giuseppe Verdis «Nabucco» im Kontext einer Schoah*, in «*Weine, weine, du armes Volk!*», Anif-Salzburg, Müller-Speiser, 1995, vol. I, pp. 335-349 («Wort und Musik. Salzburger Akademische Beiträge, 28»).

⁷⁶ BIRGIT PAULS, *Giuseppe Verdi und das Risorgimento. Ein politischer Mythos im Prozess der Nationenbildung*, Berlin, Akademie Verlag, 1996, 353 pp.

⁷⁷ DANIELE TOMASINI, *Verdi e il Risorgimento: ricerche e contributi*, Piacenza, Editrice Farnesiana, 1999, 107 pp.

⁷⁸ *Suona la tromba. Verdi, la musica e il Risorgimento*, a cura del Comitato delle Celebrazioni Verdiane Genova 2001, Genova, Comitato Celebrazioni Verdiane, 2001, 95 pp. Contiene saggi di M. Benedetti e F. Della Peruta.

Online

a cura di Roberto Campanella

Retorica risorgimentale

Il nostro Risorgimento, pur nel fervore delle idee e delle diverse posizioni, rappresenta un'età in cui gli intellettuali diedero un esempio d'impegno politico e civile, unito ad una forte tensione verso il rinnovamento della cultura e della letteratura. Si può, dunque, affermare a buon diritto che, nell'esaltante stagione del riscatto nazionale, «romantico» coincideva con «liberale», al di là dell'appartenenza alla schiera dei «moderati» o dei «democratici», e delle diverse concezioni politiche che, rispettivamente, ne derivavano: da una parte l'idea, tutto sommato 'continuista', di un Risorgimento 'blindato' contro ogni tentativo di sostanziale rinnovamento del tradizionale assetto della società, dall'altra il progetto di rifondare l'Italia su basi politiche, sociali ed istituzionali completamente nuove.

Se nell'ambito politico la contrapposizione tra le due diverse posizioni trovò, con difficoltà, una qualche conciliazione solo alla fine con lo storico incontro di Teano, il mondo della cultura riconobbe ben presto come dominanti le personalità di Manzoni e di Verdi, che con le loro opere contribuirono non poco alla diffusione delle idee, dei simboli, del linguaggio figurale di cui si nutrì la generazione risorgimentale.

Comune ai due grandi, pur fundamentalmente così lontani – la natura terrena e sanguigna dell'arte verdiana essendo tutt'altra cosa rispetto alla concezione sublimata del 'cattolico' Manzoni – fu la convinzione che il repertorio mitologico tradizionale avesse ormai esaurito ogni sua funzione e dovesse, quindi, essere sostituito da personaggi ed episodi della storia sacra o della storia *tout court*; così come l'idea che Dio stesso, il Dio della tradizione giudaico-cristiana (ma, da questo punto di vista, non poi tanto lontano dal «Dio e popolo» mazziniano), avesse instillato in ogni nazione il sacro germe della libertà e dell'indipendenza. Se in *Marzo 1821* si proclama con enfasi che quel Dio non può restare sordo ai lamenti dell'«itale genti» e nelle due tragedie, *Il Conte di Carmagnola* e *l'Adelchi* – grandi trasposizioni drammatiche della storia nazionale – il poeta dal suo «cantuccio» (il coro) si

fa portavoce degli oppressi, dei vinti, di un popolo senza nome, che non trova ancora la forza di reagire (con un'intensità d'accenti già tutta 'verdiana'), nelle sue opere giovanili il compositore di Busseto si dimostra sensibile come nessun altro alla stessa tematica.

Anche il procedimento retorico – dettato dall'esigenza di eludere la censura – è il medesimo: qualcosa di simile allo «spostamento», che rappresenta una delle forme in cui s'esprime la «negazione freudiana». Non gli italiani della contemporaneità, ma gli ebrei deportati a Babilonia, i Lombardi partecipanti alla prima crociata «fremono amor di Patria»; e intanto le vicende rappresentate sulla scena toccano il cuore del «popolo» (da intendersi fors'anche in un'accezione più larga di quella prospettata dal Berchet nella *Lettera semiseria*); e di nuovo il coro segna un momento di particolare tensione emotiva, di sublime poesia, oltre che di impegno civile.

Ribadire l'importanza del primo Verdi nel processo di unificazione può apparire scontato, ma, a rifletterci, non lo è poi così tanto in un momento particolarmente travagliato del nostro Paese, in cui si sentono risuonare le note di «Va, pensiero» nel corso di manifestazioni tutt'altro che inneggianti alla solidarietà nazionale, mentre si tenta di ridimensionare il contributo stesso che il Maestro portò alla causa risorgimentale (tesi, peraltro, citata anche in un sito storiografico, presente nella Gran Rete).¹ È vero – come abbiamo già precisato – che il Risorgimento ebbe almeno due anime (quella moderata e quella democratica) e che, tra i moderati, Cavour in un primo momento voleva limitare il nuovo stato unitario all'Italia settentrionale; è anche vero che Verdi ebbe più di qualche ritrosia ad esporsi politicamente a livello personale, ma non si può negare che alcune sue opere – *in primis* il *Nabucco* – giocarono un ruolo fondamentale nell'immaginario collettivo e agirono in profondità a livello emotivo, contribuendo a diffondere – pur non senza difficoltà – una coscienza nazionale in tutta la penisola.² Non è tanto l'uomo-Verdi che si fece interprete dei sentimenti patriottici degli italiani, quanto invece – ricordando Jakobson – il Verdi-destinatore, inteso come elemento strutturale interno ad ogni sua opera, ben distinto dall'autore in carne ed ossa, che in un determinato periodo storico la produsse. È un Verdi, per così dire, 'ideale' che infiammò gli animi dei contemporanei, divenendo con lo stesso suo nome un potente mezzo di propaganda politica; e che, ancora oggi, si fa amare dal pubblico di

¹ <http://www.cronologia.it/storia/biografie/verdi.htm>.

² Ne è convinto anche Rubens Tedeschi, il cui autorevole giudizio è citato tra le pagine del portale *Geocities*, che ospitano una ricca monografia verdiana, di cui ci occuperemo più avanti. (http://www.geocities.com/Vienna/Strasse/5320/teatro_popolare_gramsci.htm).



1



2

1. Lorenzo Ghiglia, siparietto per il *Nabucco*. Teatro La Fenice di Venezia, 1960.
2. *Nabucco* alla Fenice di Venezia, 1960; regia di Sandro Bolchi; scene di Lorenzo Ghiglia.

tutto il mondo, grazie all'universalità, alla potenza, all'immediatezza del suo messaggio artistico.

Verdi, dunque, patrimonio di tutta l'umanità; ma anche gloria nazionale e locale, da celebrare con orgoglio, pur nella consapevolezza che nessuna celebrazione, forse, può essere adeguata a tanta grandezza, se non altro per il pericolo, sempre incombente, di cadere nella retorica.

Tale pericolo sembra non essere sfuggito ai curatori del portale del Comitato Nazionale per le Celebrazioni Verdiane,³ se nella parte dedicata alla *Documentazione*, tra le curiosità – oltre a diversi giudizi critici su Verdi, espressi da musicisti contemporanei⁴ – viene riportata una breve nota ad un racconto di Dino Buzzati, che ironizza, in tono beffardamente surreale, proprio su questo tema (in riferimento, ovviamente, alle celebrazioni del '51⁵). Un'altra parte del sito (*La Vita e le Opere*) contiene una breve, ma incisiva biografia⁶ di Pierluigi Petrobelli, nonché la cronologia di tutte le composizioni⁷ con la precisazione della corrispondente età del Maestro. Di ognuna delle opere⁸ viene fornito il libretto insieme ad una serie di informazioni sul librettista,⁹ la trama, la fonte letteraria e la prima rappresentazione. È possibile, inoltre, ascoltare degli esempi musicali¹⁰ ma, come può capitare in Internet, si tratta di una scelta messa insieme senza alcun criterio né quantitativo, né qualitativo. Il *Nabucco* in particolare, è rappresentato da due brani diretti dal maestro Gandolfi: la Sinfonia e «Va, pensiero, sull'ali dorate» (Coro del Teatro Regio, Maestro del Coro Marco Faelli). Di agevole consultazione il repertorio dei personaggi,¹¹ cui si può accedere tramite un motore di ricerca, che offre una sintetica esposizione delle vicende drammatiche che riguardano da vicino ogni componente di questa nutrita schiera.

La parte dedicata alle *Terre Verdiane*,¹² offre testi e immagini riguardanti la casa natale e Busseto, oltre a Parma e dintorni. Al di là dei luoghi più

³ <http://www.giuseppeverdi.it>.

⁴ <http://www.giuseppeverdi.it/page.asp?IDCategoria=163&IDSezione=764>.

Si tratta di giudizi, apparsi su «La fiera letteraria» del 22 aprile 1951, alcuni dei quali risultano, per certi versi, piuttosto singolari: merita ricordare soprattutto quello di Benjamin Britten che, per sottolineare la profondità emotiva e la forza musicale della *Traviata*, vi contrappone «la modestia e l'inconsistenza» (*sic*) della musica della *Bohème* pucciniana, e quello di Dimitri Šostakovič, che vede in Verdi quasi un paladino del realismo socialista.

⁵ <http://www.giuseppeverdi.it/page.asp?IDCategoria=163&IDSezione=765>.

⁶ <http://www.giuseppeverdi.it/page.asp?IDCategoria=162&IDSezione=573>.

⁷ <http://www.giuseppeverdi.it/page.asp?IDCategoria=162&IDSezione=573&ID=19591>.

⁸ <http://www.giuseppeverdi.it/page.asp?IDCategoria=162&IDSezione=580>.

⁹ <http://www.giuseppeverdi.it/page.asp?IDCategoria=162&IDSezione=582>.

¹⁰ <http://www.giuseppeverdi.it/page.asp?IDCategoria=168&IDSezione=744&ID=19734>.

¹¹ <http://www.giuseppeverdi.it/page.asp?IDCategoria=163&IDSezione=746>.

¹² <http://www.giuseppeverdi.it/page.asp?IDCategoria=165>.

cari al Maestro, si propongono vari itinerari tematici nel Parmense, alcuni dei quali non hanno molto a che fare con Verdi, mentre assomigliano un po' troppo a promozioni turistico-commerciali, doveroso atto di omaggio agli *sponsor* locali. Prova ne sia un'appetitosa *Via dei Sapori*, che percorre tutte le specialità enogastronomiche della zona, tra cui, ovviamente, il famosissimo culatello.

Decisamente più in tema, tra la *Documentazione*, oltre ai già citati giudizi¹³ e curiosità,¹⁴ una completa bibliografia¹⁵, un'altrettanto esauriente discografia,¹⁶ e una ricca galleria di immagini:¹⁷ ritratti del Maestro e di Giuseppina Strepponi, oltre a caricature e immagini riguardanti la 'politica'. Completano questa parte una sezione relativa alle immagini delle opere¹⁸ (copertine dei libretti e manifesti, ritratti di librettisti e interpreti, bozzetti delle scene) e una serie di *links*,¹⁹ più o meno interessanti.

Un altro sito monografico – *Giuseppe Verdi, l'uomo, l'opera, il mito*²⁰ – altamente patrocinato e sponsorizzato, costituisce una sorta di museo virtuale, diviso in ventiquattro sale, ognuna delle quali – con l'ausilio di un breve testo e di una o più immagini – illustra luoghi e aspetti salienti dell'esperienza umana ed artistica del Maestro, nonché il contesto storico-culturale di riferimento. La visita alle varie sale è piacevole e interessante.²¹

Di notevole rilievo il sito *Verdi's Flavours*, che contiene, nella sezione *L'Uomo, il Genio*, un'articolata biografia,²² divisa in quattordici periodi ed arricchita da foto. A questa fanno seguito informazioni sulle opere²³ (personaggi e ruoli vocali, nonché qualche curiosità sulla prima rappresentazione), i testi di alcune lettere²⁴ e la cronologia dei più importanti avvenimenti con-

¹³ <http://www.giuseppeverdi.it/page.asp?IDCategoria=163&IDSezione=764>.

¹⁴ <http://www.giuseppeverdi.it/page.asp?IDCategoria=163&IDSezione=656>.

¹⁵ <http://www.giuseppeverdi.it/page.asp?IDCategoria=163&IDSezione=574>.

¹⁶ <http://www.giuseppeverdi.it/page.asp?IDCategoria=163&IDSezione=584>.

¹⁷ <http://www.giuseppeverdi.it/page.asp?IDCategoria=163&IDSezione=586>.

¹⁸ <http://www.giuseppeverdi.it/page.asp?IDCategoria=163&IDSezione=587>.

¹⁹ <http://www.giuseppeverdi.it/page.asp?IDCategoria=163&IDSezione=657>

²⁰ <http://www.verdi-2001.com>.

²¹ Oltre ad ammirare una serie di ritratti, quadri, foto e pagine autografe, è anche possibile compiere una visita virtuale alla stanza da letto della Villa di Sant'Agata (sala 6) e al monumento di Parma, ricostruito come copia in scala ridotta (sala 24). Inoltre si possono ascoltare due *files* audio, con brani, rispettivamente, dal «Dies Iræ», diretto da Victor De Sabata, a commentare nel modo più adeguato le immagini relative alla scomparsa del Maestro (sala 9), e dalla scena trionfale del secondo atto di *Aida*, diretta da Arturo Toscanini, per la sala 19, dedicata appunto a quest'opera e al Verdi regista.

²² <http://www.verdisflavour.com/Biografia/framebioverdi.htm>.

²³ <http://www.verdisflavour.com/Le%20opere/frameopere.htm>.

²⁴ http://www.verdisflavour.com/Lettere/lettere_di_giuseppe_verdi.htm.



Nabucco alla Fenice di Venezia, 1972; regia e scene di Attilio Colonnello, costumi di Rodolfo Monaco.

temporanei alla vita di Verdi.²⁵ Altre sezioni riguardano rispettivamente: un singolare ‘calendario’²⁶ con immagini di vita del Maestro, le opere di beneficenza²⁷ da lui generosamente realizzate (con allegati alcuni documenti, tra cui il testamento), le manifestazioni realizzate nel comune di Busseto a partire dal 2001²⁸ e – tanto per far ‘girare’ l’economia – alcuni prodotti alimentari²⁹ (aceto balsamico di Modena, culatello di Zibello e parmigiano reggiano), acquistabili *online* con carta di credito.

Fondamentale anche la bella monografia ipertestuale proposta dal portale *Geocities*,³⁰ ricca di foto e documenti, contenente anche dovizia di informazioni sulle opere, comprese quelle strumentali (con la possibilità di ascoltare qualche brano musicale³¹), oltre al già ricordato giudizio di Rubens Tedeschi sulla ‘popolarità’ del melodramma ottocentesco³² e alla citazione di un curioso testo poetico di Italo Calvino, *Cantastorie*,³³ scritto per Luciano Berio, che contiene una sorta di catalogo di situazioni ‘melodrammatiche’.

Documenti e notizie sulla vita e le opere si possono trovare, analogamente, all’interno del sito della *Karadar Classical Music*, in particolare nella sezione intitolata *Giuseppe Verdi Tribute 1813-1901*³⁴ la quale comprende ben seicentoventiquattro *files* MP3³⁵ e trenta *files* MIDI³⁶ (peraltro, attualmente inaccessibili), una biografia³⁷ in cinque lingue, l’elenco delle opere,³⁸ con i relativi libretti, dei ‘*Lieder*’,³⁹ con i relativi testi, e duecento foto.⁴⁰ Altrove, nel sito, è degna di nota la pur breve analisi del Quartetto d’archi,⁴¹ una composizione non sempre valorizzata quanto meriterebbe: una gradita eccezione ri-

²⁵ <http://www.verdisflavour.com/Avvenimenti%20contemporanei/frameavvenimenti.htm>.

²⁶ <http://www.verdisflavour.com/calendario/frame%20calendario%202003.htm>.

²⁷ <http://www.verdisflavour.com/beneficenza/framebeneficenza.htm>.

²⁸ <http://www.verdisflavour.com/Manifestazioni/frame%20manifestazioni%20verdiane.htm>.

²⁹ <http://www.verdisflavour.com/Prodotti/frame%20prodotti.htm>. Il *team* di *Verdi's Flavours* (emulo della generosità del Maestro) si impegna a devolvere in beneficenza un dollaro per ogni prodotto venduto.

³⁰ http://www.geocities.com/Vienna/Strasse/5320/verdi_sommario.htm.

³¹ <http://www.geocities.com/Vienna/Strasse/5320/ascolto.htm>. Del *Nabucco* viene proposta la Sinfonia, o ciò che ne rimane, nella versione MIDI.

³² http://www.geocities.com/Vienna/Strasse/5320/teatro_popolare_gramsci.htm.

³³ http://www.geocities.com/Vienna/Strasse/5320/calvino_cantastorie.htm.

³⁴ <http://www.karadar.com/verdi/>.

³⁵ <http://www.karadar.com/verdi/mp3.htm>.

³⁶ <http://www.karadar.com/verdi/midi.htm>.

³⁷ <http://www.karadar.com/verdi/life.htm>.

³⁸ <http://www.karadar.com/verdi/operas.htm>.

³⁹ <http://www.karadar.com/verdi/lieder.htm>.

⁴⁰ <http://www.karadar.com/verdi/photo.htm>.

⁴¹ <http://www.karadar.com/Dizionario/verdi.html#opere>.

spetto alla generale superficialità con cui si compilano questi siti di rapida consultazione.

Relativamente al *Nabucco*, non deve essere tralasciata la corrispondente voce del *Dizionario dell'Opera* (Baldini & Castoldi) nella sua versione *online*:⁴² vi si troveranno notizie sulla genesi, le fonti letterarie e la 'fortuna', oltre alla trama e ad una breve analisi drammaturgico-musicale.

Per i discofili va segnalato, infine, un sito veramente interessante, *Verdi's disco*,⁴³ realizzato da Willi G. Busse, un appassionato collezionista, che ha raccolto la discografia completa delle opere. Selezionando il nome di un'opera, il motore di ricerca interno identifica le incisioni disponibili, partendo dalla più antica. Per ognuna di esse viene fornito il *cast*, l'etichetta o le etichette che contrassegnano la registrazione, il tipo o i tipi di supporto (CD o LP), nonché le fonti in base alle quali è stata compilata la discografia. Un asterisco distingue le incisioni in esclusivo possesso del curatore del sito. A fondo pagina, cliccando sull'icona di un altoparlante si ha accesso a una ricchissima scelta di brani dall'opera, proposti in varie registrazioni, *live* o da studio, da quelle storiche alle più recenti. Di qualche brano famoso, inoltre, vengono fornite molte interpretazioni, la qual cosa mi sembra di particolare interesse. Oltre tutto l'ascolto dei vari *files* con Windows Media Player è pressoché immediato. Il *Nabucco* è rappresentato da quarantatré esempi musicali, tra cui quattordici interpretazioni di «Salgo già del trono aurato» e altrettante di «Dio di Giuda». Questo sito propone anche una breve serie di foto di grandi interpreti, tratta dalla collezione privata di Willi Bosse.⁴⁴

Ed ora, come di prammatica: «Della brezza col favore / Sopra il celere naviglio»!

⁴² http://www.delteatro.it/hdoc/result_opera.asp?idopera=1506.

⁴³ <http://www.verdisdisco.de>.

⁴⁴ <http://www.verdisdisco.de/html/photos.html>. Le foto ritraggono: Ettore Bastianini, Maria Callas, Mario Del Monaco, Anton Dermota, Gottlob Frick, Erika Köhl, James McCracken insieme a William Dooley e Cesare Siepi.

Giuseppe Verdi

a cura di Mirko Schipilliti

Conviene inoltre che gli artisti cantino non a loro modo, ma al mio; che le masse, che pure hanno molta capacità, abbiano altrettanto buon volere; che infine tutto dipenda da me; che una volontà sola domini tutto: la mia. Ciò vi parrà un po' tirannico... ed è forse vero; ma se l'opera è di getto, l'idea è una, e tutto deve concorrere a formare quest'uno.

GIUSEPPE VERDI

- 1813 Giuseppe Fortunino Francesco Verdi nasce il 10 ottobre alle Roncole, frazione di Busseto nel ducato di Parma, figlio di Carlo Verdi (1785-1867), oste rivenditore di vini, e Luigia Uttini (1787-1851). I nonni appartenevano a famiglie contadine e di commercianti che si erano insediate presso Parma nel XVIII secolo.
- 1822 Già allievo di don Pietro Baistrocchi, organista e maestro elementare alle Roncole, prosegue gli studi con Lorenzo Gagliardi a Busseto. Suona durante le funzioni religiose e canta nel coro di Madonna dei Prati.
- 1823 Iscritto al ginnasio dei padri Gesuiti, studia contrappunto e composizione con Ferdinando Provesi, compositore d'opere, organista e maestro di cappella nella cattedrale di Busseto, nonché direttore della scuola di musica municipale.
- 1828 Compone musica vocale e strumentale per la locale Società Filarmonica di Busseto, dove rimane fino al 1832; gode dei favori del presidente Antonio Barezzi, musicista dilettante e commerciante, che lo ammira finanzia i suoi studi. Conosce così sua figlia Margherita (1814-1840), cui dà lezioni di canto e pianoforte.
- 1832 Viene bocciato all'esame di ammissione al conservatorio di Milano, sia per ragioni musicali (scorretta impostazione pianistica e immatura conoscenza del contrappunto), sia per il superato limite d'età e per

la sua provenienza da fuori provincia. Studia con Vincenzo Lavigna. L'aria per due tenori e orchestra *Ch'io la vidi* (1833) è fra le prime che ci siano pervenute.

- 1834 Frequenta la Società Filarmonica milanese diretta da Pietro Massini, concertando al cembalo l'oratorio *La creazione* di Haydn. Alla morte di Provesi concorre ma non ottiene il posto di organista né alla cattedrale di Busseto, né a Monza.
- 1836 Insegna canto, cembalo, pianoforte, organo, composizione alla scuola di musica di Busseto. Partecipa ad accademie, in cui è eseguito il suo *Tantum Ergo* per voce e organo. Sposa Margherita Barezzi, dalla quale avrà due figli: Virginia Maria Luigia (1837-1838) e Icilio Romano Carlo Antonio (1838-1839).
- 1839 È presentato a Bartolomeo Merelli, impresario della Scala, che promette di rappresentare una sua opera. Si trasferisce a Milano con la famiglia. Dopo la pubblicazione delle *Sei romanze* per canto e pianoforte nel 1838, il 17 novembre debutta felicemente alla Scala con *Oberto, conte di San Bonifacio*: Giuseppina Strepponi (1815-1897) è tra gli interpreti.
- 1840 Vive una serie di gravi lutti familiari: dopo la morte dei due figlioletti, anche quella della moglie. Inoltre, la seconda sua opera, che è il melodramma giocoso *Un giorno di regno*, cade alla Scala dopo la prima rappresentazione. Merelli gli propone *Nabucodonosor*: diverrà *Nabucco*. Iniziano anni di intensissima attività («Dal *Nabucco* in poi non ho avuto, si può dire, un'ora di quiete. Sedici anni di galera!»).
- 1842 *Nabucco* è il primo grande successo, con cinquantasette repliche e una serie di rappresentazioni in Europa e America fino al 1851. A Milano frequenta i salotti di Giuseppina Appiani, del poeta Andrea Maffei e della contessa Clara, ove conosce politici liberali ed esponenti dell'alta società. A Bologna incontra Rossini.
- 1843 Alla Scala va in scena *I Lombardi alla prima crociata*, trionfo tuttavia non confermato appieno nel successivo allestimento a Venezia.
- 1844 Il conte Mocenigo, presidente degli spettacoli al Teatro La Fenice, gli propone una nuova opera. Verdi compone *Ernani*, da Victor Hugo, che ottiene subito grande successo. Suo assistente e copista, e unico allievo, è il bussetano Emanuele Muzio (1825-1890). Al Teatro Argentina di Roma viene rappresentata *I due Foscari*. Acquista i primi poteri intorno a Busseto.



Angelo Formis (1832-1906), *Casa natale di Verdi alle Roncole di Busseto*. Olio su tela, Milano, Museo Teatrale alla Scala.

- 1845 Dopo il successo di *Giovanna d'Arco*, rompe con La Scala e per ventiquattro anni non concederà più prime esecuzioni al teatro milanese. *Alzira* viene applaudita al San Carlo di Napoli. A Busseto acquista palazzo Dordoni, in cui si stabilirà dal 1849, e la tenuta di Sant'Agata, dove vivrà dal 1851.
- 1846 La seconda opera per il Teatro La Fenice è *Attila*, acclamata dalla propaganda risorgimentale, salutata con favore anche in numerose altre città italiane.
- 1847 Al Teatro La Pergola di Firenze debutta *Macbeth*, *I Masnadieri* riscuotono grande successo a Londra, dove Verdi incontra Mazzini (su proposta di quest'ultimo compone l'inno rivoluzionario *Suona la tromba* di Mameli). A Parigi segue l'allestimento di *Jérusalem*, rifacimento dei *Lombardi*. Qui rivede Giuseppina Strepponi, che diverrà la sua compagna e gli sarà accanto, preziosa consigliera, anche in questioni artistiche.
- 1848 A Parigi firma una petizione a favore del governo provvisorio lombardo: è il suo primo gesto politico. Al Teatro Grande di Trieste debutta *Il Corsaro*.
- 1849 *La battaglia di Legnano*, unica opera di Verdi di taglio propagandistico, va in scena al Teatro Argentina di Roma. Va a Napoli con Barezzi per le recite di *Luisa Miller*, ancora un successo al Teatro San Carlo.
- 1850 *Stiffelio* viene rappresentata al Teatro Grande di Trieste, con scarsi esiti. Sono anni di frenetica attività, che a Verdi non risparmiano tensione nervosa e problemi di salute.
- 1851 Nonostante la censura austriaca *Rigoletto* è un successo al Teatro La Fenice. Vanno e vengono progetti per un *Re Lear* mai realizzato. Trasferisce la sua residenza a Sant'Agata, dove tuttavia abiterà stabilmente solo dal 1857, dopo frequenti soggiorni in Francia. L'ambiente bussetano, ostile alla sua convivenza con la Strepponi, non gli fu mai gradito.
- 1853 *Il trovatore* trionfa al Teatro Apollo di Roma, mentre *La traviata* cade alla Fenice: l'insuccesso è riscattato l'anno seguente dal favore con cui è accolta l'opera al teatro veneziano di San Benedetto.
- 1855 *I vespri siciliani* va in scena all'Opéra di Parigi fra grandi entusiasmi. Verdi cura con attenzione i suoi lavori («Io ho il diritto che le mie opere, come da contratti, vengano eseguite come le ho scritte»).

- 1857 *Simon Boccanegra* va in scena con esiti scarsi alla Fenice, così come *Aroldo* (rifacimento di *Stiffelio*) a Rimini. Verdi conduce una vita abbastanza isolata a Sant'Agata, mantenendo rapporti solo con Barezzi. Si alza alle quattro e mezzo, gestisce la corrispondenza e compone, dopo pranzo si occupa della tenuta.
- 1859 *Un ballo in maschera* debutta al Teatro Apollo di Roma, e le grida di «Viva VERDI» (acronimo di Vittorio Emanuele Re D'Italia) si mescolano agli applausi. Verdi esulta per Garibaldi, condivide i moti rivoluzionari italiani e raccoglie fondi per le famiglie dei caduti. Dopo undici anni di convivenza sposa la Streponi.
- 1861 Dietro le insistenze di Cavour, viene nominato alla Camera dei Deputati nel neonato Parlamento italiano, ma dopo la morte dello statista frequenterà saltuariamente le sedute parlamentari, fino a dimettersi dalla carica nel 1865.
- 1862 Partecipa all'esposizione universale di Londra con l'*Inno delle nazioni* su versi di Boito, occasione del primo incontro con il giovane scapigliato. Visita Mosca e San Pietroburgo, dove debutta *La forza del destino*.
- 1867 All'Opéra di Parigi *Don Carlos* viene accolto senza entusiasmo, mentre a Bologna, nella versione in italiano, riscuote vivo successo. Si reca periodicamente in villeggiatura a Genova, sua residenza invernale. Adotta col nome di Maria la figlia di un cugino paterno: sarà la sua erede universale.
- 1868 Alla morte di Rossini progetta una Messa di requiem scritta dai «più distinti maestri italiani» dell'epoca per l'anniversario della scomparsa: non verrà eseguita, ma il *Libera me* confluirà nella *Messa da requiem* in memoria di Manzoni.
- 1869 Alla Scala va in scena con successo una nuova versione di *La forza del destino*, occasione per incontrare il direttore d'orchestra Franco Faccio, futuro interprete verdiano di riferimento.
- 1871 Si dedica ad *Aida*, commissionata dal viceré d'Egitto in occasione dell'apertura dello stretto di Suez, e partecipa attivamente alla stesura del libretto («Per parola scenica intendo dire la parola che scolpisce e rende netta ed evidente la situazione»). Dopo la prima al Cairo, l'opera debutta trionfalmente alla Scala nel 1872. Le incomprensioni artistiche e personali col direttore d'orchestra Mariani, causate dalle voci di



Giuseppe Verdi dinanzi alla Scala, in una fotografia del 1888.

una relazione tra Verdi e il soprano Teresa Stolz (ex amante del direttore e interprete sia di *Aida* che della *Messa da requiem*), segnano l'inizio e il seguito di un periodo di silenzio operistico. In Francia viene insignito della Legion d'onore.

- 1873 A Napoli per le recite di *Don Carlos* e *Aida*, sospese le prove per imprevisti, compone il Quartetto d'archi in Mi minore.
- 1874 Dirige la *Messa da requiem* nella chiesa di San Marco a Milano, e poi la porta in *tournée* europea.
- 1879 Ricordi cerca di riavvicinarlo all'opera proponendogli *Otello*: in novembre è pronto il libretto di Boito. Shakespeare gli suscita riflessioni sulla poetica del 'vero' («Copiare il vero può essere una buona cosa, ma inventare il vero è meglio»).
- 1880 In ritiro a Sant'Agata, si dedica all'amministrazione delle campagne. Scrive un *Pater noster* a cinque voci e un'*Ave Maria* per soprano e archi. Ricordi propone la revisione di *Simon Boccanegra*, ormai uscito dal repertorio, con interventi di Boito sul libretto di Piave, in vista della realizzazione di *Otello*.
- 1881 Impegna generosamente parte dei guadagni in opere benefiche (l'ospedale di Villanova d'Arda, la bonifica di terreni, la costruzione di case coloniche per i contadini, legati per istituti per bisognosi). La revisione di *Boccanegra* è un successo alla Scala.
- 1884 Nuova versione italiana di *Don Carlos* alla Scala, in quattro atti. Boito presenta Puccini a Verdi, che stimerà anche altri giovani compositori, come Franchetti e Catalani.
- 1887 Il 5 febbraio *Otello* va in scena trionfalmente alla Scala, con un tale successo da far soprannominare Milano 'Otellopolis'. Una folla lo acclama presso la sua residenza milanese, i maggiori artisti ameranno la nuova opera.
- 1889 A cinquant'anni dall'*Oberto* la carriera di Verdi viene festeggiata in una sorta di Giubileo, mentre Boito inizia la stesura del libretto di *Falstaff*, entusiasmando Verdi, da tempo interessato a un'opera comica. Acquista un terreno alla periferia di Milano per l'edificazione di una casa di riposo per musicisti su progetto dell'architetto Camillo Boito, fratello di Arrigo (verrà inaugurata nel 1902).
- 1893 *Falstaff* va in scena alla Scala con grande successo. Sarà molto apprezzato da Richard Strauss, che invierà a Verdi la partitura della sua

prima opera, *Guntram*, «in segno d'omaggio ed ammirazione». Un balletto per l'edizione francese di *Otello* è la nota conclusiva alla lunga carriera operistica.

- 1897 Si dedica allo studio della musica antica, e con lo *Stabat Mater* per coro e orchestra completa i *Quattro pezzi sacri*. Muore la Strepponi. Abbandonata la composizione, segue le produzioni delle sue opere in Italia.
- 1900 Disapprova che gli si intitolino alcuni conservatori, rifiuta il Collare dell'Annunziata offertogli da re Umberto, mentre l'imperatore d'Austria gli conferisce un'onorificenza per meriti intellettuali.
- 1901 Il 21 gennaio all'Hotel de Milan un ictus cerebrale lo rende emiplegico e incosciente. Le autorità inviano telegrammi, una folla attende notizie sotto il suo appartamento, per non disturbare le sue ultime ore la strada viene cosparsa di paglia per attutire ogni rumore e viene impedito il passaggio dei veicoli. Muore alle 2.50 del 27 gennaio. Gli era accanto, fino all'ultimo, Arrigo Boito («Povero Maestro, com'è stato coraggioso e bello fino all'ultimo momento. Non importa, la vecchia mietitrice ha dovuto portar via la sua falce ben sbrecciata [...] Ho perduto nella vita persone che idolatravo, il dolore è sopravvissuto alla rassegnazione, ma non mi sono mai sorpreso in un sentimento d'odio verso la morte, e di disprezzo contro questa potenza misteriosa, cieca, stupida, trionfante e vile. Ci voleva la morte di questo nonagenario, per risvegliare in me quest'impressione»). Il 30 gennaio una folla numerosa assiste al trasferimento della salma al cimitero monumentale di Milano, semplici i funerali, secondo le sue volontà («Non voglio nessuna partecipazione della mia morte colle solite formole»). Il giorno seguente Toscanini dirige alla Scala un solenne concerto commemorativo. Il 27 febbraio le salme di Verdi e della moglie, seguite dalle autorità e da circa trecentomila persone, vengono traslate all'oratorio della casa di riposo per musicisti, mentre novecento esecutori diretti da Toscanini cantano «Va pensiero» dalla gradinata del Fanedio.



FONDAZIONE TEATRO LA FENICE DI VENEZIA

SOVRINTENDENZA

Giampaolo Vianello, *sovrintendente*

DIREZIONE ARTISTICA

Sergio Segalini, *direttore*

DIREZIONE MUSICALE

Marcello Viotti, *direttore*

DIREZIONE AMMINISTRAZIONE

Tito Menegazzo, *direttore*

DIREZIONE MARKETING E COMMERCIALE

Cristiano Chiarot, *direttore*

DIREZIONE PERSONALE

Paolo Libettoni, *direttore*

**DIREZIONE PRODUZIONE E
ORGANIZZAZIONE SCENICO-TECNICA**

Bepi Morassi, *direttore*

DIREZIONE ARTISTICA

Sergio Segalini
direttore artistico

Marcello Viotti
direttore musicale

Giuseppe Marotta *
direttore musicale di palcoscenico

Pierpaolo Gastaldello¹
maestro rammentatore

Roberto Bertuzzo¹
maestro alle luci

Maestri collaboratori

Roberta Ferrari¹ Jung Hun Yoo¹ Ilaria Maccacaro¹ Giovanni Dal Missier¹

ORCHESTRA DEL TEATRO LA FENICE

Violini primi

Roberto Baraldi ³
Gabriele Pierannunzi • ¹
Nicholas Myall •
Gisella Curtolo •
Pierluigi Pulese
Mauro Chirico
Pierluigi Crisafulli
Loris Cristofoli
Andrea Crosara
Roberto Dall'Igna
Marcello Fiori
Elisabetta Merlo
Sara Michieletto
Annamaria Pellegrino
Daniela Santi
Mariana Stefan
Anna Tositti
Anna Trentin
Maria Grazia Zohar

Violini secondi

Alessandro Molin •
Gianaldo Tatone •
Enrico Enrichi
Mania Ninova
Luciano Crispilli
Alessio Dei Rossi
Maurizio Fagotto
Emanuele Frascchini
Maddalena Main
Luca Minardi
Marco Paladin
Rossella Savelli
Aldo Telesca
Johanna Verheijen
Muriel Volkaert
Roberto Zampieron

Viola

Daniel Formentelli •
Francesco Lattuada • ¹
Antonio Bernardi
Paolo Pasoli
Elena Battistella
Ottone Cadamuro
Rony Creter
Anna Mencarelli
Stefano Pio
Katalin Szabó
Maurizio Trevisin
Roberto Volpato
Margherita Cossio ¹

Violoncelli

Alessandro Zanardi •
Emanuele Silvestri • ¹
Nicola Boscaro
Marco Trentin
Bruno Frizzarin
Gabriele Garofano
Paolo Mencarelli
Mauro Roveri
Renato Scapin
Maria Elisabetta Volpi
Loris Balbi ¹

Contrabbassi

Matteo Liuzzi •
Stefano Pratissoli •
Massimo Frison
Marco Petruzzi
Ennio Dalla Ricca
Walter Garosi
Giulio Parenzan
Denis Pozzan

Ottavino

Franco Massaglia

Flauti

Angelo Moretti •
Andrea Romani •
Luca Clementi
Federica Bacchi ¹

Oboi

Rossana Calvi •
Marco Gironi •
Angela Cavallo
Walter De Franceschi

Corno inglese

Renato Nason •

Clarinetti

Alessandro Fantini •
Vincenzo Paci •
Federico Ranzato
Matteo Bergamini ¹
Roberto D'Urbano ¹
Stefano Ongaro ¹
Andrea Serrajotto ¹
Claudio Tassinari ¹
Marco Torsani ¹

Clarinetto basso

Renzo Bello

Fagotti

Dario Marchi •
Roberto Giaccaglia •
Roberto Fardin
Massimo Nalesso

Controfagotto

Fabio Grandesso

Corni

Konstantin Becker •
Andrea Corsini •
Guido Fuga
Adelia Colombo
Stefano Fabris
Loris Antiga
Gabriele Falcioni ¹

Trombe

Fabiano Cudiz •
Fabiano Maniero •
Mirko Bellucco
Gianfranco Busetto
Enrico Roccato ¹

Tromboni

Giovanni Caratti •
Massimo La Rosa •
Athos Castellan
Federico Garato
Claudio Magnanini
Maurizio Meneguz ¹
Daniele Morandini ¹
Ciro Principe ¹

Tuba

Alessandro Ballarin
Roberto Ronchetti ¹
Andrea Zennaro ¹

Timpani

Roberto Pasqualato •
Dimitri Fiorin •

Percussioni

Attilio De Fanti
Gottardo Paganin
Claudio Cavallini ¹
Fabio Dalla Vedova ¹
Barbara Tomasin ¹

Arpa

Brunilde Bonelli • ¹
Antonella Ferrigato ¹

Pianoforte e tastiere

Carlo Rebeschini •

³ primo violino di spalla

• prime parti

¹ a termine

* collaborazione

CORO DEL TEATRO LA FENICE

Piero Monti

direttore del Coro

Ulisse Trabacchin

aiuto maestro del Coro

Soprani

Nicoletta Andeliero
Cristina Baston
Lorena Belli
Piera Ida Boano
Egidia Boniolo
Lucia Braga
Mercedes Cerrato
Emanuela Conti
Anna Dal Fabbro
Milena Ermacora
Susanna Grossi
Michiko Hayashi
Maria Antonietta Lago
Loriana Marin
Antonella Meridda
Alessia Pavan
Lucia Raicevich
Andrea Lia Rigotti
Ester Salaro
Elisa Savino
Anna Maria Braconi ¹

Alti

Valeria Arrivo
Mafalda Castaldo
Claudia Clarich
Marta Codognola
Chiara Dal Bo'
Elisabetta Gianese
Lone Kirsten Loëll
Manuela Marchetto
Victoria Massey
Misuzu Ozawa
Gabriella Pellos
Francesca Poropat
Orietta Posocco
Nausica Rossi
Paola Rossi
Rita Celanzi ¹
Roberta De Iulius ¹

Tenori

Domenico Altobelli
Ferruccio Basei
Sergio Boschini
Salvatore Bufaletti
Cosimo D'Adamo
Roberto De Biasio
Luca Favaron
Gionata Marton
Enrico Masiero
Stefano Meggiolaro
Roberto Menegazzo
Ciro Passilongo
Marco Rumori
Bo Schunnesson
Salvatore Scribano
Paolo Ventura
Bernardino Zanetti
Cristian Bonnes ¹
Carlo Mattiazzo ¹
Dario Meneghetti ¹
Domenico Menini ¹
Andrea Siragusa ¹

Bassi

Giuseppe Accolla
Carlo Agostini
Giampaolo Baldin
Julio Cesar Bertollo
Roberto Bruna
Antonio Casagrande
A. Simone Dovigo
Salvatore Giacalone
Alessandro Giacon
Umberto Imbrenda
Massimiliano Liva
Nicola Nalesso
Emanuele Pedrini
Mauro Rui
Roberto Spanò
Claudio Zancopè
Franco Zanette
Fabio Bonavita ¹
Luca Dell'Amico ¹
Giovanni Pirovano ¹

¹ a termine

Personale area artistica

Cristiano Beda
Gianluca Borganovi
Salvatore Guarino
Santino Malandra
Luisa Meneghetti
Andrea Rampin
Susanne Schmidt
Gianfranco Sozza
Francesca Tondelli

**Personale area
amministrativa**

Gianni Bacci
Rossana Berti
Simonetta Bonato
Elisabetta Bottoni
Nadia Buoso
Stefano Callegaro
Domenico Cardone
Andrea Carollo
Giovanna Casarin
Giuseppina Cenedese
Walter Comelato
Laura Coppola
Antonella D'Este
Liliana Fagarazzi
Lucio Gaiani
Renata Magliocco
Gianni Mejato
Anna Migliavacca
Fernanda Milan
Barbara Montagner
Elisabetta Navarbi
Gilberto Paggiaro
Ruggero Peraro
Lorenza Pianon
Vladimiro Piva
Cristina Rubini
Daniela Serao
Thomas Silvestri
Marica Tileti
Anna Trabuio

Roberto Urdich
Lorenza Vianello
Irene Zahtila

Personale area produzione

Lucia Cecchelin
Massimo Checchetto
Paolo Cucchi
Alfredo Iazzoni
Stefano Lanzi
Valter Marcanzin
Giovanni Pilon
Francesca Piviotti
Lorenzo Zanoni

Personale area tecnica

*Macchinisti,
 falegnameria, magazzini*
Michele Arzenton
Massimiliano Ballarini
Vitaliano Bonicelli
Roberto Cordella
Antonio Covatta
Giuseppe Daleno
Dario De Bernardin
Luciano Del Zotto
Paolo De Marchi
Bruno D'Este
Roberto Gallo

Sergio Gaspari
Michele Gasparini
Giorgio Heinz
Roberto Mazzon
Carlo Melchiori
Andrea Muzzati
Adamo Padovan
Pasquale Paulon
Mario Pavan
Arnold Righetti
Roberto Rizzo
Stefano Rosan
Paolo Rosso
Massimo Senis
Luciano Tegon
Federico Tenderini
Mario Visentin
Fabio Volpe

Elettricisti e audiovisivi

Alessandro Ballarin
Fabio Baretin
Alberto Bellemo
Andrea Benetello
Michele Benetello
Marco Covelli
Cristiano Faè
Stefano Faggian
Vilmo Furian
Euro Michelazzi
Roberto Nardo
Maurizio Nava

Costantino Pederoda
Marino Perini
Roberto Perrotta
Alberto Petrovich
Stefano Povolato
Teodoro Valle
Giancarlo Vianello
Massimo Vianello
Roberto Vianello
Marco Zen

Attrezzeria e calzoleria

Sara Valentina Bresciani
Marino Cavaldoro
Salvatore De Vero
Roberto Fiori
Oscar Gabbanoto
Romeo Gava
Vittorio Garbin
Nicola Zennaro

Interventi scenografici

Giorgio Nordio
Marcello Valonta

Sartoria

Bernadette Baudhuin
Emma Bevilacqua
Annamaria Canuto
Rosalba Filieri
Elsa Frati
Luigina Monaldini
Sandra Tagliapietra

A.C. FENICE



La squadra di calcio della Fenice si è costituita come gruppo culturale - sportivo per organizzare iniziative a favore della ricostruzione del Teatro.

La squadra di calcio del Teatro «La Fenice» si è conquistata negli ultimi anni una posizione di prestigio a livello internazionale; basti ricordare alcuni importanti risultati: la conquista del titolo europeo tra le squadre degli enti lirici nel 1992, il secondo posto, sempre in questa competizione, conquistato nel 1995, la Coppa Italia nel 2001 e nel 2003 e altri vari riconoscimenti. La squadra, ha disputato partite con la nazionale cantanti e dei giornalisti.

La squadra, che si autofinanzia, intende con la propria attività portare un contributo alla ricostruzione del Teatro.

Attualmente l'attività sportiva è sostenuta da Kronos, Kele & Teo Tour Operator srl; Cassa di Risparmio di Venezia; Transport Service; Bullo Tecnologie e Servizi srl; Regazzo Strumenti Musicali; Arti Grafiche Venete - La Tipografica srl; Damatherm srl; Markas; Green Computer; Guerrato SpA.

La Fenice prima dell'Opera
2004 1

Responsabile musicologico
Michele Girardi

Redazione
Michele Girardi, Cecilia Palandri
con la collaborazione di
Pierangelo Conte

Ricerche iconografiche
Luigi Ferrara

Progetto e realizzazione grafica
Marco Riccucci

Edizioni del Teatro La Fenice di Venezia
a cura dell'Ufficio stampa

stampa
L'Artegrafica S.n.c. – Casale sul Sile (Treviso)

Supplemento a
LA FENICE
Notiziario di informazione musicale culturale
e avvenimenti culturali
della Fondazione Teatro La Fenice di Venezia

dir. resp. CRISTIANO CHIAROT
aut. trib. di Ve 10.4.1997
iscr. n. 1257, R.G. stampa

finito di stampare
nel mese di gennaio 2004

Programmi di sala del Teatro La Fenice, a cura di Michele Girardi: WOLFGANG AMADEUS MOZART, *Così fan tutte*, 2002/1, 220 pp., ess. mus.: saggi di Daniel Hearz, Luca Fontana, Maria Giovanna Miggiani; *David Parsons Dance Company*, 2002/2, 40 pp.: saggi di Rita Zambon; GIOACHINO ROSSINI, *La scala di seta*, 2002/3, 132 pp.: saggi di Marco Beghelli, Emilio Sala, Carlida Steffan; GIUSEPPE VERDI, *Otello*, 2002/4, 220 pp., ess. mus.: saggi di Guido Paduano, Anselm Gerhard, Marco Marica; GAETANO DONIZETTI, *Don Pasquale*, 2002/5, 208 pp., ess. mus.: saggi di Paolo Fabbri, Giorgio Pagannone, Marco Emanuele, Francesco Bellotto; GIACOMO PUCCINI, *Tosca*, 2002/6, 184 pp.: saggi di John Rosselli, Gabriele Dotto, Andrea Chegai, Gabriella Biagi Ravenni, Massimo Acanfora Torrefranca; RICHARD STRAUSS, *Capriccio*, 2002/7, 252 pp., ess. mus.: saggi di Jürgen Maehder, Giovanni Guanti; RICHARD WAGNER, *Tristan und Isolde*, 2002/8, 188 pp.: saggi di Virgilio Bernardoni, Guido Paduano; MINKUS, *Don Quichotte*, 2002/9, 55 pp.: saggi di Rita Zambon, Andrea Toschi; ADRIANO GUARNIERI, *Medea* di 2002/10, 184 pp.: saggi di Anna Maria Morazzoni, Ettore Cingano, Giordano Ferrari.

Rivista «La Fenice prima dell'opera», 2002-2003, a cura di Michele Girardi: JULES MASSENET, *Thaïs*, 1, 146 pp., ess. mus.: saggi di Enrico Maria Ferrando, Jürgen Maehder, Adriana Guarnieri, Mercedes Viale Ferrero; GIUSEPPE VERDI, *La traviata*, 2, 124 pp. ess. mus.: saggi di Marco Marica, Fabrizio Della Seta, Guido Paduano; LEOŠ JANÁČEK, *Kát'a Kabanová*, 3, 140 pp., ess. mus.: saggi di Riccardo Pecci, Alessandro Roccatagliati, Paul Wingfield, David Pountney; GAETANO DONIZETTI, *L'elisir d'amore*, 4, 116 pp., ess. mus.: saggi di Giorgio Pagannone, Emanuele Senici, Alessandro Di Profio, Francesco Bellotto; RICHARD STRAUSS, *Ariadne auf Naxos*, 5, 156 pp., ess. mus.: saggi di Marco Marica, Virgilio Bernardoni, Davide Daolmi, Giovanni Guanti; UMBERTO GIORDANO, *Andrea Chénier*, 6, 148 pp., ess. mus.: saggi di Giorgio Pagannone, Marco Emanuele, Giovanni Guanti, Cecilia Palandri; GILBERT & SULLIVAN, *The Mikado*, 7, 124 pp. ess. mus.: saggi di Jesse Rosenberg, Carlo Majer, Andrea Chegai; GAETANO DONIZETTI, *Marino Faliero*, 8, 172 pp., ess. mus.: saggi di Giorgio Pagannone, Paolo Fabbri, Francesco Bellotto, Guido Paduano, documenti inediti; DANIEL AUBER, *Le domino noir*, 9, 236 pp., ess. mus.: saggi di Marco Marica, Hervé Lacombe.

€ 10,00