HAUSBRANDT

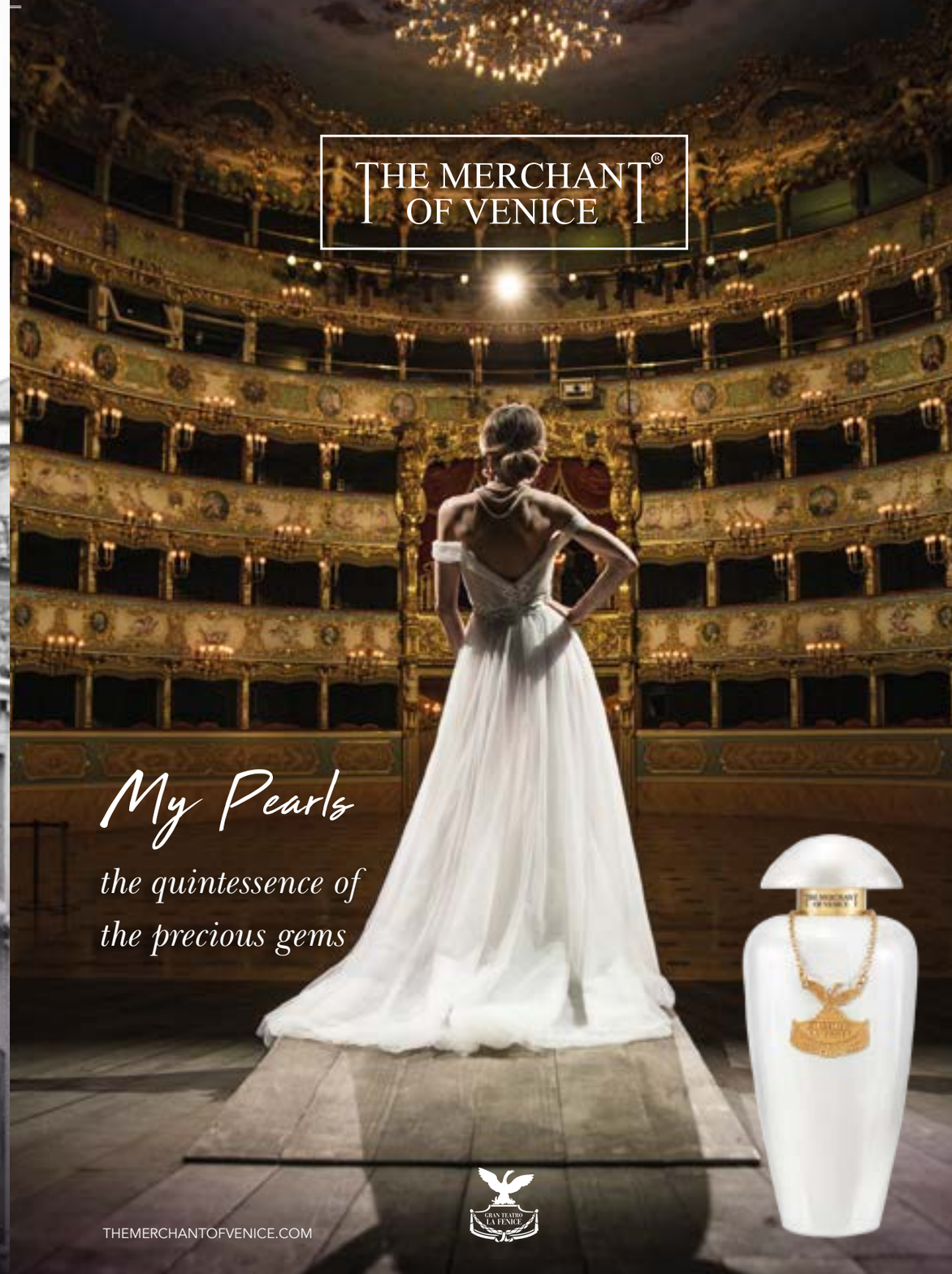
TRIESTE 1892

Ogni stagione
ha la sua musica.
Note morbide e *Intense*
ne creano la pausa
perfetta.

HAUSBRANDT E TEATRO LA FENICE,
ANCORA INSIEME PER SOSTENERE LA CULTURA

hausbrandt.it

MARIA CALLAS
at
TEATRO LA FENICE
From the 11th of September 2015
Teatro La Fenice di Venezia
Ingresso con visita al Teatro
Ticket includes entrance to the exhibition
and visit to the theatre
Biglietti / informazioni e vendita
Information and tickets www.veneziaunica.it
call center Hellovenezia:(+39) 041 2424


THE MERCHANT OF VENICE®
My Pearls
the quintessence of
the precious gems
THEMERCHANTOFVENICE.COM

Fondazione Teatro La Fenice di Venezia

Rai radio3

Radio3 per la Fenice

Opere della Stagione Lirica 2021-2022

trasmesse in diretta o in differita
dal Teatro La Fenice o dal Teatro Malibran

sabato 20 novembre 2021 ore 19.00
Fidelio

martedì 22 febbraio 2022 ore 19.00
Le baruffe

venerdì 1 aprile 2022
I lombardi alla prima crociata

venerdì 24 giugno 2022
Peter Grimes

venerdì 7 ottobre 2022
Apollo et Hyacinthus

venerdì 14 ottobre 2022
La Fille du régiment

Concerti della Stagione Sinfonica 2021-2022
trasmessi in diretta o differita dal Teatro La Fenice o dal Teatro Malibran

Myung-Whun Chung (sabato 4 dicembre 2021 ore 20.00)
Frédéric Chaslin (sabato 8 gennaio 2022 ore 20.00)
Charles Dutoit (sabato 15 gennaio 2022 ore 20.00)
Frédéric Chaslin (sabato 14 maggio 2022 ore 20.00)
Louis Lortie (sabato 4 giugno 2022 ore 20.00)
Fabio Luisi (venerdì 8 luglio 2022 ore 20.00)

www.radio3.rai.it – per le frequenze: numero verde 800 111 555

FONDAZIONE
Amici della Fenice
STAGIONE 2021-2022

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

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

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

Caratteristiche tecniche:
estensione fa^1 - fa^5,
trasposizione tonale da 415 Hz a 440 Hz,
dimensioni 247 x 93 x 28 cm.

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

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

Incontri con l'opera e con il balletto

mercoledì 17 novembre 2021
Luca Mosca
Fidelio

martedì 25 gennaio 2022
Sergio Trombetta
Marie-Antoinette

martedì 15 febbraio 2022
Giorgio Battistelli
Le baruffe

lunedì 28 marzo 2022
Guido Barbieri
I lombardi alla prima crociata

martedì 19 aprile 2022
Paolo Baratta
Faust

giovedì 21 aprile 2022
Francesco Erle
La Griselda

martedì 21 giugno 2022
Luca Mosca
Peter Grimes

martedì 4 ottobre 2022
Sandro Cappelletto
Apollo et Hyacinthus

lunedì 10 ottobre 2022
Olga Visentini
La Fille du régiment

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

Giuseppe Verdi (1813-1901) in una litografia di Roberto Focosi, Milano, 1842. Archivio storico Ricordi.

VENEZIAMUSICA
e dintorni

Lirica e Balletto
Stagione 2021-2022

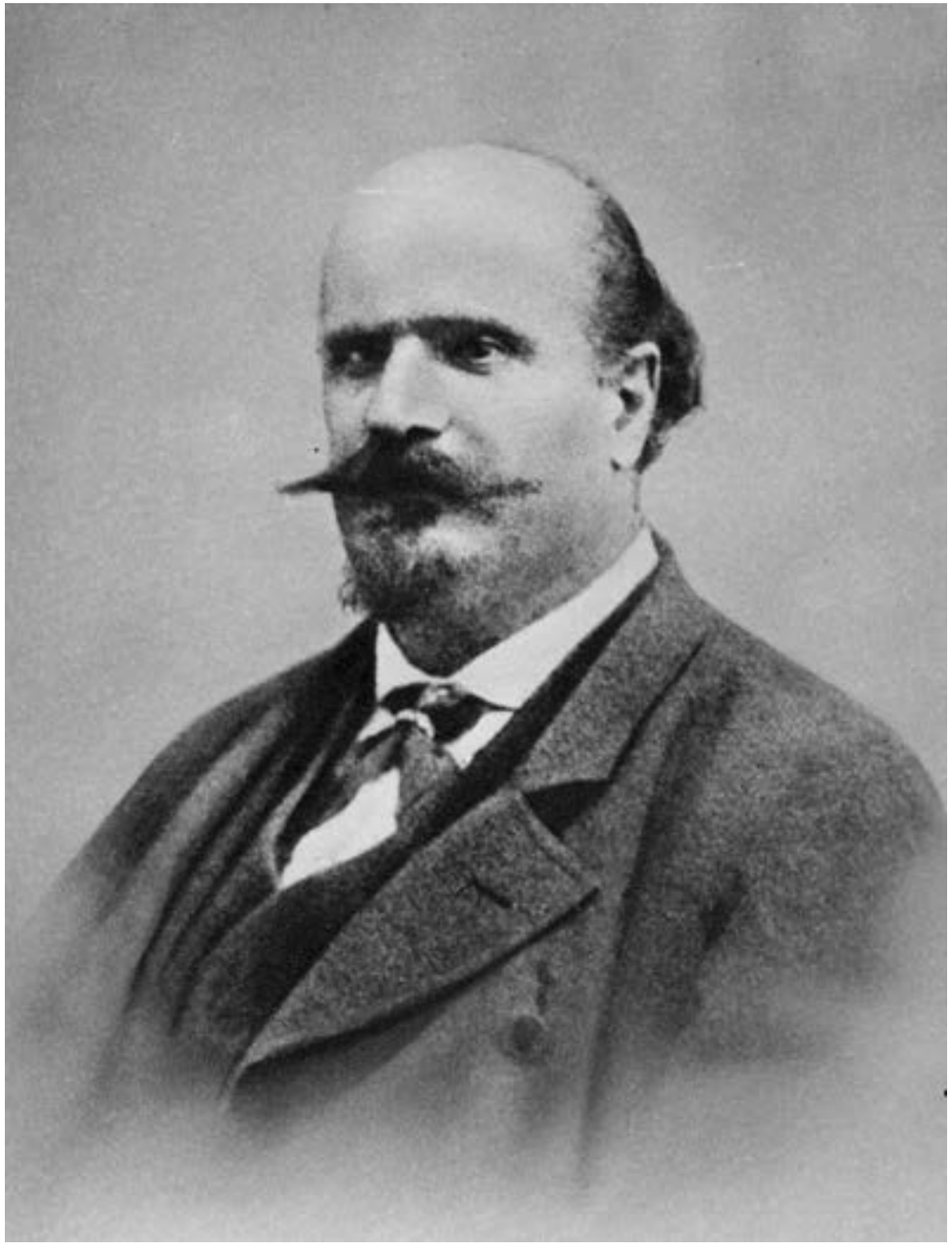
I LOMBARDI ALLA PRIMA CROCIATA

Teatro La Fenice

venerdì 1 aprile 2022 ore 19.00 turno A
in diretta su Rai radio 3
domenica 3 aprile 2022 ore 15.30 turno B
martedì 5 aprile 2022 ore 19.00 turno D
giovedì 7 aprile 2022 ore 19.00 turno E
sabato 9 aprile 2022 ore 15.30 turno C

main partner
INTESA SANPAOLO

Fondazione Teatro La Fenice



Temistocle Solera (1815-1878), librettista dei Lombardi alla prima crociata *di Giuseppe Verdi.*

La locandina 11

I lombardi alla prima crociata in breve 13
a cura di Maria Rosaria Corchia
I lombardi alla prima crociata in short 16

Argomento 19
Synopsis 24
Argument 29
Handlung 34

Il libretto 39

Storia in musica, all'italiana: *I lombardi alla prima crociata* 57
di Alessandro Roccatagliati

Guida all'ascolto 69
di Alessandro Roccatagliati

Valentino Villa: «Una crociata contemporanea» 75
a cura di Leonardo Mello
Valentino Villa: "A contemporay Crusade" 79

Sebastiano Rolli: «Una drammaturgia che nasce dalla musica» 83
Sebastiano Rolli: "A drama that is created by the music" 87

I lombardi alla prima crociata alla Fenice 91
a cura di Franco Rossi

Curiosità
I *Lombardi* come *Norma*: 8000 lire austriache dalla Scala 101

Materiali
L'edizione critica dei *Lombardi alla prima crociata* 102
di Francesco Izzo

Biografie 106

Impresa e cultura
«Belcanto», una linea di spumanti dedicata alla musica 112

Frontespizio del libretto dei Lombardi alla prima crociata, *edito in occasione della prima assoluta, Milano, Teatro alla Scala, Stagione di Carnevale, 1843. Archivio storico Ricordi.*

I LOMBARDI ALLA PRIMA CROCIATA

dramma lirico in quattro atti

libretto di **Temistocle Solera**
dal poema omonimo di Tommaso Grossi

musica di **Giuseppe Verdi**

prima rappresentazione assoluta: Milano, Teatro alla Scala, 11 febbraio 1843

prima esecuzione assoluta dell'edizione critica della partitura
pubblicata da The University of Chicago Press - Casa Ricordi
a cura di David R.B. Kimbell

personaggi e interpreti

Arvino, figlio di Folco, signore di Rò	Antonio Corianò
Pagano, figlio di Folco, signore di Rò, poi eremita	Michele Pertusi
Viclinda, moglie d'Arvino	Marianna Mappa
Giselda, sua figlia	Roberta Mantegna
Pirro, scudiero d'Arvino	Mattia Denti
Un priore della città di Milano	Christian Collia
Acciano, tiranno d'Antiochia	Adolfo Corrado
Oronte, suo figlio	Antonio Poli
Sofia, moglie del tiranno d'Antiochia, fatta celatamente cristiana	Barbara Massaro

maestro concertatore e direttore
Sebastiano Rolli

regia
Valentino Villa

scene Massimo Checchetto, *costumi* Elena Cicorella
light designer Fabio Barettin, *movimenti coreografici* Marco Angelilli

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice
maestro del Coro Alfonso Caiani

con sopratitoli in italiano e in inglese
nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice

prima rappresentazione veneziana in tempi moderni

direttore musicale di palcoscenico Marco Paladin; direttore dell'allestimento scenico Massimo Checchetto; direttore di scena e di palcoscenico Lorenzo Zanoni; altro maestro del Coro Andrea Chinaglia; maestro di sala Roberta Ferrari; altro maestro di sala Alberto Boischio; maestri di palcoscenico Raffaele Centurioni, Roberta Paroletti; maestro alle luci Maria Cristina Vavolo; assistente alla regia Laura Pigozzo; assistente ai costumi Elisa Cobello; capo macchinista Andrea Muzzati; capo elettricista Fabio Barettin; capo audiovisivi Alessandro Ballarin; capo sartoria e vestizione Emma Bevilacqua; responsabile dell'atelier costumi Carlos Tieppo; responsabile della falegnameria Paolo De Marchi; capo gruppo figuranti Guido Marzorati; scene Surfaces (Treviso); costumi Atelier Teatro La Fenice; attrezzeria, calzature Laboratorio Fondazione Teatro La Fenice; parrucche Audello Teatro sas (Torino); trucco Michela Pertot (Trieste); sopratitoli Studio GR (Venezia)

I lombardi alla prima crociata in breve

a cura di Maria Rosaria Corchia

All'indomani delle trionfali rappresentazioni del *Nabucco* al Teatro alla Scala di Milano, andato in scena la prima volta il 9 marzo 1842, l'impresario Bartolomeo Merelli (1794-1879) non esitò a commissionare al ventinovenne compositore bussetano Giuseppe Verdi (1813-1901) una nuova opera per la successiva Stagione di carnevale: da qui nacquero *I lombardi alla prima crociata*, quarta creazione del catalogo verdiano che debuttò l'11 febbraio 1843 nel palcoscenico scaligero, riconfermando lo stesso grandioso successo registrato dal titolo precedente.

Con la sua nuova opera, Verdi ricalcò per certi versi le orme di *Nabucco*: ritroviamo infatti al centro di entrambe le partiture uno scontro tra popoli di diversa cultura e religione – da una parte gli ebrei in lotta contro la cattività babilonese, dall'altra i lombardi impegnati nella liberazione del Santo Sepolcro –; una dimensione corale imponente; e un ispiratissimo slancio in quei passaggi capaci di veicolare, senza troppo malizia, chiari messaggi politici. Ma le due opere mostrano evidenti peculiarità, a partire dai libretti.

L'ambientazione dei *Lombardi* è medioevale: il soggetto fu tratto dall'omonimo poema epico 'moderno' di Tommaso Grossi (1790-1853), un lavoro in quindici canti creato con l'intento dichiarato di voler 'superare' il modello di Tasso, che all'epoca della sua pubblicazione, nel 1826, aveva acceso una violentissima *querelle* letteraria tra classicisti e romantici. Quando Verdi decise di lavorare a questo soggetto, le dispute si erano già placate ma la storia e i personaggi erano piuttosto noti se non altro agli spettatori più colti, grazie anche ad alcune opere d'arte – basti citare, su tutti, i lavori di Francesco Hayez (1791-1882) – che erano state create su ispirazione del poema; inoltre, il gusto romantico, che il repertorio operistico degli anni Venti e Trenta aveva contribuito a diffondere, era ormai all'ordine del giorno per il pubblico più vasto.

A cimentarsi con l'audace compito di trasferire sulle scene un poema così ambizioso, adattando i versi del Grossi in un dramma lirico in quattro atti, fu il librettista Temistocle Solera (1815-1878), anch'egli riconfermato dopo il successo di *Nabucco*. La difficile impresa letteraria non poté però che dare origine ad alcune incongruenze nello sviluppo del libretto, caratterizzato da una narrazione temporale dilatata nell'arco di alcuni anni, con frequenti e drastici cambiamenti di luogo (ben undici mutazioni di scena) e con la mancanza di un vero protagonista, o comunque di personaggi profondamente tracciati e individualmente definiti, come li ritroveremo nelle grandi figure verdiane a venire. Si è parlato infatti di questa

come di un'opera 'di situazioni', di un susseguirsi di momenti culminanti cuciti insieme dal magistero drammaturgico di Verdi.

La vicenda, ambientata alla fine dell'undicesimo secolo durante la prima crociata, comincia a Milano, dove Arvino, preparandosi a guidare i lombardi in partenza per la Terra Santa, in una cerimonia pubblica perdona il fratello Pagano che anni prima aveva tentato di ucciderlo per gelosia. Pagano finge però il suo pentimento e nel ritentare il fratricidio, assassina per errore suo padre: colto in flagranza di reato, viene di nuovo condannato all'esilio. La scena si sposta quindi in Palestina, dove, trascorsi alcuni anni, ritroviamo Pagano nelle vesti di un eremita, e Giselda, figlia di Arvino, prigioniera del tiranno di Antiochia e innamorata, ricambiata, del figlio di lui, Oronte. Quando i lombardi irrompono in Antiochia sgominando il popolo musulmano, Giselda si ribella al genitore, assassino di coloro che la tenevano prigioniera, con parole che risuonano come una condanna a qualsiasi forma di fanatismo. E se Oronte, colpito a morte, si converte ricevendo il battesimo poco prima di morire fra le braccia della sua amata, l'eremita, alla guida dei lombardi alla riconquista di Gerusalemme, ottiene finalmente il perdono del fratello, mentre muore tra le sue braccia rivelandogli la sua identità. La scena finale si apre alla vista delle mura di Gerusalemme, con le bandiere crociate illuminate dai raggi del sole d'Oriente.

Massimo Checchetto, bozzetto per I lombardi alla prima crociata *di Giuseppe Verdi al Teatro La Fenice, aprile 2022. Direttore Sebastiano Rolli, regia di Valentino Villa, scene di Massimo Checchetto, costumi di Elena Cicorella.*

Caratteristica peculiare dei *Lombardi* è la predominanza della sua dimensione 'corale'. Di grande efficacia risultano le monumentali scene di insieme, come il *tableau* che dà inizio all'opera, sullo sfondo di Piazza Sant'Ambrogio a Milano – insolita apertura con i personaggi principali che si presentano in 'concertato' –, mentre resta tra le pagine più belle il celeberrimo coro del quarto atto, «O signore, dal tetto natio», la cui popolarità per un certo periodo superò quella del «Va, pensiero». Incastonate nelle grandi scene corali, Verdi seppe dipingere poi una grande varietà di atmosfere e 'tinte' diversificate: momenti lirici intimistici, come, nel primo atto, la splendida preghiera «Ave Maria» intonata da Giselda; oppure, nel secondo atto, la sortita poetica di Oronte «La mia letizia infondere» cui fa seguito la misteriosa scena della caverna, che vede protagonista Pagano nella nuova veste di eremita; e ancora, nel terzo atto, la scena collettiva della processione dei crociati e dei pellegrini lascia il posto alla tensione incalzante del duetto di Giselda e Oronte; infine è d'obbligo menzionare il terzetto della conversione, non solo per l'ampia pagina violinistica che lo introduce (un preludio che è quasi un Concerto per violino e orchestra), ma perché è riconosciuto come una delle gemme più preziose dell'opera.

La dimensione corale, il soggetto 'grandioso' che si sviluppa sullo sfondo di vicende storicamente connotate, la spettacolarità data da quadri d'insieme dal forte impatto visivo, i conflitti mossi più da ideologie collettive che da ragioni individuali: Verdi, componendo un'opera con queste caratteristiche, volle 'assimilare' e far suo quello 'stile' che stava spopolando sulle scene di Parigi o più precisamente adattare al gusto italiano la concezione strutturale propria del *grand opéra*. Non a caso, quando nel 1847 gli fu proposto per la prima volta di scrivere per l'Opéra, il compositore scelse di ritornare proprio a questa composizione, presentandone un rifacimento con un nuovo titolo – *Jerusalem* –, una trama modificata e nuova musica, ma con lo stesso carattere di fondo.

Malgrado l'opera sia molto esigente dal punto di vista della messinscena e delle masse artistiche, *I lombardi alla prima crociata*, negli anni immediatamente successivi al suo debutto, fu una delle più rappresentate. Circolò ampiamente nei teatri italiani e in numerose città europee, fino a raggiungere l'America: nel marzo 1847 fu la prima opera del bussetano a essere eseguita a New York.

Di enorme importanza è infine l'edizione critica curata da David R.B. Kimbell per la University of Chicago Press e Casa Ricordi, proposta in questa occasione veneziana in prima esecuzione assoluta: la 'nuova' partitura dei *Lombardi alla prima crociata* consente infatti di ripristinare e riascoltare l'invenzione verdiana nella sua originalità, grazie al riscontro scrupoloso effettuato sull'autografo verdiano conservato nell'Archivio storico Ricordi a Milano.

I lombardi alla prima crociata in short

After the resounding success of *Nabucco* at Teatro alla Scala in Milan, which premiered on 9 March 1842, the entrepreneur Bartolomeo Merelli (1794 -1879) had no hesitation in commissioning the twenty-nine-year-old composer from Busseto, Giuseppe Verdi (1813-1901) with a new opera for the following Carnival Season. The result was *I lombardi alla prima crociata,* Verdi's fourth opera, which debuted on 11 February 1843 in Milan, where it was met with the same success as his previous work.

In some ways, with this opera Verdi followed in the footsteps of *Nabucco:* once again at the centre of the plot is a conflict between two different cultures and religions, on one side the Jews fighting against Babylonian Captivity, and on the other, the Lombards who are trying to free the Holy Sepulchre; secondly, the impressive role of the choir; and thirdly, a momentum of great inspiration in passages that are able to transmit clear political messages, without too much malice. However, the two operas also have their clear differences, starting with the librettos.

The *Lombards* is set in the Middle Ages: the subject was based on the homonymous epic 'modern' poem by Tommaso Grossi (1790-1853), consisting of fifteen cantos and created with the clear intention of wanting to 'overcome' Tasso's model which, when published in 1826, was the cause of bitter literary controversy between Classicists and Romantics. When Verdi chose this subject, the controversy had already died down, but the plot and the characters were rather well known in the circles of the more well-read spectators, also thanks to several works of art, for example, those by Francesco Hayez (1791-1882), which had been inspired by the poem. Furthermore, the romantic style, which the opera repertoire had helped spread during the twenties and thirties, had become commonplace for the wider public.

It was the librettist Temistocle Solera (1815-1878), who had also penned the libretto for *Nabucco,* who was entrusted with the bold task of transforming Grossi's such ambitious poem into a four-act opera for the stage. It was obvious that this arduous literary undertaking would result in certain incongruities in the development of the libretto, which was characterised by a narrative timespan lasting several years, with frequent and drastic place changes (no less than eleven scene changes) and the lack of a real protagonist, or of characters who were clearly described and individually defined, as was to be the case with Verdi's future characters. In fact, it has been described as an opera of 'situations', as a succession of culminating moments that are joined together by Verdi's dramaturgical skill.

Set at the end of the eleventh century during the First Crusade, the plot begins in Milan, where Arvino, who is getting ready to lead the Lombards leaving for the Holy Land, forgives his brother Pagano in a public ceremony for having tried to kill him years ago out of jealousy. Pagano, however, is only pretending to repent and when he attempts to murder his brother for the second time, he kills his father by mistake and is thus sent into exile yet again. The scene then moves to Palestine where, several years later, we find Pagan as a hermit, and Giselda, Arvino's daughter, as the prisoner of the tyrant of Antioch, who has fallen in love with the latter's son who returns her love. When the Lombards invade Antioch and defeat the Muslims, Giselda rebels against her father for killing the people who were keeping her prisoner, with words that sound like a condemnation of any kind of fanaticism. And while Oronte, who has been fatefully injured and converts, is christened before he draws his last breath in the arms of his beloved, the hermit, who led the Lombards on their conquest of Jerusalem, is finally forgiven by his brother whilst he dies in his arms revealing his true identity. The last scene begins with a view of the city walls of Jerusalem, with the crusader's flags lit up by the Eastern sun.

What is different about the *Lombards* is the predominance of the chorus. The monumental scenes with the masses are highly effective, for example the *tableau* at the begin-

Massimo Checchetto, bozzetto per I lombardi alla prima crociata *di Giuseppe Verdi al Teatro La Fenice, aprile 2022. Direttore Sebastiano Rolli, regia di Valentino Villa, scene di Massimo Checchetto, costumi di Elena Cicorella.*

ning of the opera, with Piazza Sant'Ambrogio in Milan in the background – an unusual opening with the 'concerted' presentation of the main characters introducing themselves; one of the most beautiful passages is the famous chorus in the fourth act, "O signore, dal tetto natio", which was more popular than "Va, pensiero" for a while. Appearing in between the great choral scenes, Verdi skilfully created a large variety of different atmospheres and 'shades': intimate lyrical moments such as the marvellous prayer in the first act, "Ave Maria", sung by Giselda; or the poetical entrance of Oronte in the second act, "La mia letizia infondere", which is followed by the mysterious cave scene in which Pagano is protagonist in his new role as hermit; then there's the collective scene in the third act with the procession of the crusaders and pilgrims, which is replaced by the growing tension of the duet with Giselda and Oronte; lastly, one cannot but mention the conversion terzet, not only because of the extensive violin passage introducing it (a prelude that is almost a Concerto for violin and orchestra), but because it is recognised as one of the most valuable jewels of the opera.

The particular characteristics of Verdi's opera are its choral dimension, the 'grandiose' subject that develops against the background of historically characterised events, the spectacular nature that results from the strong visual impact of mass scenes, and the conflicts that are more the result of collective ideology than individual reasons. By composing an opera with such characteristics, Verdi wanted to 'assimilate' and adopt the 'style' that was all the rage on the Parisian scene, or rather, he wanted to adapt the structural conception of the *grand opéra* to the Italian taste. It was no coincidence that when he was first asked to write for the Opéra in 1847, the composer decided to go back to this composition, presenting it in a reworked version with a new title – *Jerusalem* -, a modified plot and new music, but with the same underlying character.

Although the opera is highly demanding as regards staging and artistic masses, *I lombardi alla prima crociata* was one of the most frequently performed in the years immediately after its debut. It was staged extensively in Italian opera houses and in numerous European cities and even reached America: in March 1847 it was Verdi's first opera to be performed in New York.

Lastly, David R.B. Kimbell's critical edition for the University of Chicago Press and Casa Ricordi, proposed here for the Venetian production in a world premiere, is of great importance: the 'new' score of *Lombardi alla prima crociata* allows us to revive and listen once again to Verdi's invention in its original form, thanks to the meticulous comparison made with Verdi's autograph, which is preserved in Ricordi's historical archives in Milan.

Argomento

L'azione ha luogo fra il 1097 e il 1099.

Atto primo
La vendetta

quadro primo
A Milano, sulla piazza di Sant'Ambrogio, la cittadinanza festeggia un pubblico rito di riconciliazione tra i due fratelli, figli di Folco: un tempo rivali in amore per la mano della bella Viclinda, Arvino perdona il fratello Pagano, che un giorno lo assalì, ferendolo, furente di gelosia perché aveva sposato la donna che lui pure amava. Dopo aver scontato la condanna dell'esilio, Pagano, ottenuto finalmente il permesso di ritornare, è di nuovo accolto in seno alla sua famiglia. Preceduti dai priori della città, giungono Pagano, Arvino, Viclinda e la figlia Giselda: Pagano, inginocchiandosi, chiede perdono per il suo crimine a Dio e agli uomini. Arvino lo abbraccia e, con un bacio, suggella l'avvenuto rappacificamento. La scena, però, non convince i presenti: molti credono d'aver colto, negli atteggiamenti e nello sguardo di Pagano, il lampo d'una rabbia repressa, il segno di un'umiliazione non autentica: dubbio che solo per un momento sfiora anche Arvino, Viclinda e la loro figlia Giselda. Fra cori di giubilo, un priore annuncia che la cittadinanza ha nominato Arvino condottiero dei crociati lombardi in Terra Santa.
Rimasto solo, Pagano esprime i suoi veri sentimenti: dopo tutto quello che ha sofferto, respinge anche l'idea di una propria redenzione, e rivela a Pirro, scudiero di Arvino, il suo animo colmo d'odio, ancora, verso Arvino, e il desiderio di voler conquistare Viclinda per sé. Deciso a vendicarsi uccidendo il fratello, chiede l'aiuto di Pirro, che gli assicura la sua complicità e quella di un gruppo di sgherri pronti a qualsiasi impresa.

quadro secondo
In una galleria del palazzo di Folco, Viclinda e Giselda confessano la loro preoccupazione perché temono d'aver colto nell'atteggiamento di Pagano un sentimento d'ira indomita, più che di pentimento, e sono timorose per l'incolumità di Arvino. Anche lo stesso Arvino è inquieto: messo in allarme da alcuni rumori sospetti nel palazzo, ingiunge alla moglie e alla

figlia di ritirarsi nelle loro stanze, e di aver cura del padre di lui, Folco, che passerà la notte negli appartamenti del figlio. Rimaste sole, le donne implorano la protezione divina. Giungono Pirro e Pagano, è il momento di agire. Pagano entra nelle stanze del fratello e ne esce poco dopo, con il pugnale insanguinato e trascinando Viclinda che recalcitra e protesta; ma mentre gli sgherri di Pirro danno fuoco al palazzo, Giselda riesce a fuggire. Il delitto è però ormai consumato: inutilmente Viclinda si dispera e grida al soccorso, nessuno può ascoltarla, tranne i sicari che presidiano il palazzo. Ma compare Arvino fra gli armigeri fedeli, gridando «Io ti ascolto!»: Pagano, rendendosi conto di aver scambiato il padre Folco per lui e di averlo assassinato, si getta in ginocchio e invoca la maledizione di Dio mentre Arvino snuda la spada per ucciderlo. Si frappone Giselda, implorando il padre di non aggiungere delitto a delitto, perché la pena per l'orribile gesto sarà per il criminale peggiore della morte: lo sciagurato parricida sarà condannato a un nuovo esilio.

Massimo Checchetto, bozzetto per I lombardi alla prima crociata *di Giuseppe Verdi al Teatro La Fenice, aprile 2022. Direttore Sebastiano Rolli, regia di Valentino Villa, scene di Massimo Checchetto, costumi di Elena Cicorella.*

Atto secondo
L'uomo della caverna

quadro primo
Nella città di Antiochia, in una sala del suo palazzo, il tiranno Acciano riferisce agli ambasciatori di aver visto non lontano le armi dell'esercito cristiano invadere il suolo della patria, seminando ovunque stragi e rovine: insieme invocano sugli infedeli la vendetta di Allah. Quando tutti si sono ritirati, appare Sofia, la moglie del tiranno, segretamente convertitesi al cristianesimo; l'accompagna il figlio Oronte, che le chiede notizie di Giselda, la pellegrina che ama, riamato: rapita dal campo crociato, la giovane ora è rinchiusa nell'*harem* di Acciano. La madre approva la passione del figlio, vedendovi un mezzo attraverso il quale il ragazzo potrà essere condotto ad abbracciare la fede cristiana. Gli risponde allora che Giselda piange e pensa alla sua terra lontana, ma che continua ad amarlo teneramente. Oronte, acceso dalla passione, si dichiara pronto a rinnegare, per lei, la sua religione.

Quadro secondo
Nella prominenza di un monte in cui s'apre una caverna, un eremita cerca di cogliere rumori di battaglia e arde dal desiderio di ascoltare il grido «Dio lo vuole» lanciato dai crociati venuti a combattere per liberare i luoghi santi dagli infedeli. Pirro, dopo il delitto, si è rifugiato in Terra Santa e s'è fatto, per viltà, musulmano. Si presenta ora al santo per confessargli il proprio passato e sapere dalla saggezza dell'ormai celebre 'uomo della caverna' come poter ottenere il perdono divino e la remissione dei peccati. Confessa dunque di essere un lombardo complice di un parricidio e che, fuggito in Palestina da codardo, ha rinnegato la sua fede. Svela inoltre all'eremita di essere il custode delle mura d'Antiochia. Mentre risuonano tutt'intorno le grida dell'esercito crociato che si avvicina, l'eremita incita Pirro a entrare nella caverna, promettendogli il perdono dei suoi peccati se aprirà le porte ai cristiani. Lo sciagurato promette che lo farà quella stessa notte. I due entrano nella caverna e ne escono poco dopo armati mentre i guerrieri crociati si radunano intorno, preceduti da Arvino. Quando l'eremita chiede ad Arvino se sa con chi sta parlando, anche il condottiero lombardo lo riconosce come il sant'uomo ormai noto in ogni dove come beneficiario del favore divino. Gli racconta dunque della cattura di sua figlia da parte dei musulmani. Il santo gli assicura che potrà rivederla e predice a tutti i lombardi che pianteranno le loro tende in Antiochia quella stessa notte, se si dimostreranno forti e decisi. Tutti si uniscono in un canto che celebra la futura vittoria.

quadro terzo
Dentro le mura dell'*harem* di Acciano, un coro di fanciulle commenta la condizione di Giselda: si domanda come mai la bella straniera abbia lasciato la casa paterna, compiangono il fatto che dovrà veder presto i suoi compatrioti trucidati e decidono di lasciarla sola in preghiera. Giselda, piangendo, invoca la madre, che l'aiuti a ritrovare la pace del cuore, conquistato dall'amore colpevole per un infedele. S'odono improvvisamente grida disperate, mentre soldati turchi sopraggiungono, fuggendo, inseguiti dai crociati che hanno messo a ferro e fuoco la città. Giunge anche Sofia che, in preda a viva agitazione, confida a Giselda

che un traditore ha aperto ai nemici invasori le porte di Antiochia e che lo sposo Acciano e il figlio Oronte sono caduti ai suoi piedi, uccisi barbaramente dal condottiero dei lombardi, che in quel momento sta entrando con le sue schiere. Quando Giselda vede comparire suo padre, seguito dai crociati e dall'eremita, riconosce in lui l'assassino e respinge, inorridita, l'abbraccio del genitore esultante per averla ritrovata. Quasi in preda a uno stato di demenza, la ragazza dichiara che Dio non desidera una simile carneficina tra gli uomini – uno sterminio che «Dio non vuole» – e lancia una profezia di sventura. Arvino, sdegnato, ripudia la figlia e, accecato dall'ira sta per trafiggerla, ma la sua mano è fermata dall'eremita che, sostenuto tra molti fra gli astanti, lo trattiene sostenendo che la fanciulla ha smarrito la ragione.

Atto terzo
La conversione

quadro primo
Nella valle di Giosafat, dalla quale si vede in lontananza Gerusalemme, crociati e pellegrini in processione esaltano le bellezze della Terra Santa. S'inoltra Giselda, sola, il cui pensiero si rivolge, commosso, al ricordo del suo amore perduto. Ma Oronte ricompare, improvvisamente, in costume lombardo, lasciando incredula la ragazza che lo credeva morto: il giovane le confida allora d'essere stato solo ferito e tramortito nello scontro e d'essere fuggito vilmente dalle sue schiere, perdendo la patria e il trono, con il solo scopo di rivederla e poi morire. Udendo rumore di guerra, gli amanti, in un crescendo d'esaltazione, decidono di abbandonare ogni impegno di bandiera e di fede e di fuggire per vivere esuli la loro passione d'amore.

quadro secondo
Nella sua tenda, Arvino è furibondo con la figlia; maledice il giorno in cui nacque la ribelle, la sacrilega: l'ha vista infatti fuggire su un cavallo arabo, con il suo amante, mentre l'eremita si gettava al loro inseguimento. Entrano alcuni crociati, per informarlo che suo fratello Pagano è stato visto aggirarsi per il loro accampamento: la feroce vendetta di Arvino, senza misericordia, colpirà anche lui.

quadro terzo
All'interno di una grotta, dalla quale si scorgono le rive del Giordano, Giselda aiuta Oronte, ferito, ad adagiarsi per riposare: pur aggrappandosi disperatamente alla fiducia di potergli ridare salute e energie con le proprie cure, essa accusa la crudeltà di Dio che, dopo averle fatto morire la madre e averle riservato giorni tanto funesti, vuol toglierle questo amore, solo conforto al suo pianto. Compare l'eremita che rimprovera Giselda per la sua empietà: Oronte risorgerà alla vera vita se si convertirà alla fede cristiana; le sante acque del Giordano lo condurranno alla gloria del cielo. Il giovane è pronto al battesimo, sente un insolito vigore scorrergli nelle vene mentre lo sguardo s'affievolisce e non distingue più la cara figura di Giselda, che chiama accanto a sé nel momento di morire. L'eremita lo benedice.

Atto quarto
Il Santo Sepolcro

quadro primo
Giselda, rimasta sola, è sorpresa in sogno da una visione di spiriti celesti, fra cui appare Oronte, il quale le dice che le sue preghiere sono state esaudite da Dio e la invita a predicare alle forze cristiane di non perdere la speranza: le loro forze saranno rinfrancate dalle acque del fiume Siloe, che metteranno fine alla loro sete disperata e ai loro patimenti. Giselda si ridesta serena e comprende che non si è trattato solo di un sogno, ma di una visione ispirata che predice la vittoria ai crociati.

quadro secondo
Nell'accampamento cristiano presso il sepolcro di Rachele, i crociati innalzano un coro al Signore che li ha chiamati dalla terra natia con la santa promessa di liberare Gerusalemme dal dominio degli infedeli e, fra le sabbie infuocate, vagheggiano, nel ricordo, le arie fresche, i ruscelli, i laghi delle verdi contrade lombarde. Giungono Giselda, Arvino e l'eremita, rivelando gioiosi che il cielo ha accolto le preghiere degli afflitti e che sono state trovate le acque del Siloe, intorno alle quali si sta radunando l'esercito crociato. I lombardi, esultando, innalzano il grido di guerra.

quadro terzo
Nelle tende di Arvino, dopo lungo rumore di battaglia viene trasportato l'eremita ferito, sorretto da Arvino e Giselda. Il vecchio, in punto di morte, rivela al fratello d'essere Pagano e lo implora di non volerlo maledire per il parricidio, e di perdonarlo. Mentre Arvino lo abbraccia in un gesto di vera riconciliazione, la tenda si apre e si vede Gerusalemme, che splende sotto il sole del mattino, con le mura adorne delle bandiere e dei pennoni crociati. Mormorando una preghiera di ringraziamento al Signore, Pagano esala l'ultimo respiro mentre i crociati vittoriosi innalzano un inno di lode.

Synopsis

The action takes place between 1097 and 1099.

Act one
Revenge

scene one
In Milan, in the square of Sant'Ambrogio the locals are celebrating the public reconciliation between the two brothers, Folco's sons: having once been rivals in love for the hand of the beautiful Viclinda, Arvino has now forgiven his brother Pagano for having attacked and injured him one day, when he was overcome with jealousy because he had married the woman he also loved. After having served his exile, Pagano has finally received permission to return and is once again welcomed in the family fold. Preceded by the city priors, Pagano arrives together with Arvino, Viclinda and their daughter Giselda. On his knees, Pagano asks God and those present forgiveness for his crime. Arvino embraces him, sealing their reconciliation with a kiss. However, those present are not convinced by the scene. Many believe they can sense in both Pagano's attitude and eyes a flash of repressed anger, the sign of insincere humiliation; Arvino, Viclinda and their daughter Giselda perceive the same doubt for just an instant. With choruses of jubilation in the background, a prior announces that the citizens have nominated Arvino as the leader of the Lombard crusade to the Holy Land.
Once he has been left alone, Pagano then reveals his true feelings: after everything he has suffered, he also refuses the idea of true redemption, and reveals to Pirro, Arvino's squire, the hate he is harbouring towards Arvino in his soul and his desire to conquer Viclinda for himself. He decides to seek revenge and kill his brother and asks Pirro for help. The latter promises not only his own aid, but also that of a group of cut-throats who are ready to do anything.

scene two
In a corridor in Folco palace, Viclinda and Giselda voice their fears because they are afraid they perceived a feeling of invincible rage in Pagano and not contrition, and are worried for Arvino's safety. Arvino himself is also troubled: alarmed by suspicious noises he can hear in the palace, he tells his wife and daughter to retire to their rooms and to look after

his father, Folco, who will spend the night in the son's apartments. Once they are on their own, the two women pray for divine protection. Pirro and Pagano arrive: the moment to act has come. Pagano enters his brother's room and comes out a moment later with a bloody dagger, dragging Viclinda who is kicking and protesting. However, while Pirro's cut-throats set fire to the palace, Giselda manages to flee. The crime has now been committed. In desperation Viclinda shouts for help in vain, but nobody can hear her, only the killers who are guarding the palace. However, Arvino appears with his faithful armigers shouting, "I'm listening to you!". Realising he has mistaken his father Folco for his brother and killed him, Pagano goes down on his knees, begging God to curse him, while Arvino unsheathes his sword to kill him. Giselda intervenes, imploring her father not to add even more bloodshed and that the punishment for his vile act will be worse than death: the parricidal villain shall once again be sent into exile.

Massimo Checchetto, bozzetto per I lombardi alla prima crociata *di Giuseppe Verdi al Teatro La Fenice, aprile 2022. Direttore Sebastiano Rolli, regia di Valentino Villa, scene di Massimo Checchetto, costumi di Elena Cicorella.*

Act two
The Man in the Cave

scene one
In the city of Antioch, in a room in his palace the tyrant Acciano is telling his ambassadors that he has seen the Christian army invade his homeland not very far away, causing chaos and destruction everywhere. Together they invoke Allah's revenge on the infidels. Once everyone has withdrawn, the tyrant's wife, Sofia, appears; she has secretly converted to Christianity. She is accompanied by her son, Oronte, who asks for news about Giselda, the pilgrim he loves, and who loves him in return. Kidnapped from the crusade camp, the young woman is now locked up in Acciano's harem. The mother approves of her son's love, seeing it as a means to make the boy embrace the Christian faith. She tells him that Giselda is crying and pining for her distant homeland, but still loves him deeply. Filled with passion, Oronte declares that for her, he is ready to renounce his religion.

scene two
In a mountain cave, a hermit is listening to sounds from the battlefield and is burning with the desire to hear the shout "It is God's will", by the crusaders who have come to fight to free the Holy Land of the infidels. After the crime, it is here that Pirro sought refuge and out of cowardice became a Muslim. Now he presents himself before the saint in order to confess his past and to benefit from the wisdom of the now famous "cave man" as to how he can obtain divine forgiveness and the remission of his sins. He therefore confesses he is from Lombardy and not only was an accomplice in parricide but also renounced his faith when he so cowardly fled to Palestine. He also tells the hermit he is the guardian of the city gates of Antioch. While the cries of the approaching Crusader army can be heard all around them, the hermit tells Pirro to come into the cave, promising him his sins will be forgiven if he opens the gates to the Christians. The wretched man promises that he will do so that very night. They both enter the cave and then come out armed, while the crusader soldiers, led by Arvino, are gathering around them. When the hermit asks Avino if he knows with whom he is speaking, the Lombard condottiere recognises him as the holy man who is known all over as the one who has received divine favour. He then tells him that his daughter was captured by the Muslims. The holy man assures him he will be able to see her and foresees that all the Lombards will pitch their tents in Antioch that very night, as long as they act decisively and effectively. They all join together in song, celebrating their future victory.

scene three
Behind the walls of Acciano's harem, a chorus of young girls is discussing Giselda. They ask themselves why the beautiful stranger left her paternal home, and feel sorry for her because she will soon be witness to the killing of her compatriots; they therefore decide to leave her alone in prayer. In tears, Giselda prays to her mother to help her find peace in her heart since she has fallen in love with an infidel. Suddenly desperate shouts can be heard,

followed by the arrival of Turkish soldiers who are fleeing, followed by the Crusaders who have ransacked the city. An overwrought Sofia arrives, confiding in Giselda that a traitor opened the gates of Antioch to the enemy invaders and that her husband Acciano and son Oronte died at her feet, killed barbarically by the Lombard condottiere, who is about to enter with his troops. When Giselda finds herself face to face with her father, followed by the crusaders and hermit, she realises he is the murderer and recoils in horror as her father tries to embrace her in exaltation after having found her. Almost as if she has suddenly gone insane, the young girl declares that such carnage amongst men is not God's wish – a massacre that "God does not want", and she voices a prophesy of misfortune. Arvino repudiates his daughter in fury and, blinded by anger is about to draw his sword and kill her, but his hand is stopped by the hermit who, with the support of many of the bystanders, stops him saying that the girl has gone mad.

Act three
The Conversion

scene one
In the valley of Jehoshaphat, with Jerusalem in the distance, the crusaders and pilgrims in procession exalt the beauty of the Holy Land. Giselda can be seen alone, her thoughts lost in the memory of the love she has lost. However, Oronte suddenly reappears in Lombard dress, much to the amazement of the young girl who thought he was dead: the young man tells her he was only injured and left unconscious in the fighting and that he was vile enough to flee from his troops, losing both his homeland and throne because the only thing he wanted to do was see her again before dying. As the excitement increases, hearing the sounds of war the lovers decide to abandon both their homeland and faith in order to flee and live their love together in exile.

scene two
In his tent Arvino inveighs against his daughter, cursing the day the little rebel was born because he saw her fleeing on an Arabian horse with her lover while the hermit followed in hot pursuit. Several crusaders enter to tell him that his brother Pagano has been seen prowling around their camp: Arvino's terrible vengeance will strike him, too, with no mercy whatsoever.

scene three
Inside a cave looking out on to the banks of the River Jordan, Giselda is helping her injured beloved, Oronte, to lie down. Whilst clinging desperately to the hope that she will be able to nurse him back to health, she accuses God of cruelty for not only having deprived her of her mother and made her endure such dark days, but also of taking away the person she loves, who is her only remaining comfort. The hermit appears, rebuking Giselda for her impiety: Oronte will rise again if he converts to Christianity; the holy waters of the Jordan

will lead him to glory in heaven. The young man is ready to be christened and feels an unusual sense of vigour flowing through his veins but his eyes become glazed and he can no longer discern his beloved Giselda whom he has summoned at the moment of his death. The hermit blesses him.

Act four
The Holy Tomb

scene one
Left alone, Giselda suddenly has a vision of celestial spirits in which Oronte appears; he tells her that God has answered her prayers and she is to tell the Christian soldiers not to lose help: the soldiers will find strength in the waters of the River Siloam, putting an end to their raging thirst and suffering. Giselda awakens serenely and realises that it was not just a dream but a vision prompted by the victory of the crusaders.

scene two
In the Christian camp near the Tomb of Rachel the crusaders begin singing a chorus to the Lord who has summoned them from their homeland to come to the Promised Land and free Jerusalem from infidel rule; in their memory, amidst the scorching sands, they yearn for the fresh air, streams and lakes of their green Lombard land. Giselda arrives with Arvino and the hermit, rejoicing that heaven has heard the prayers of the afflicted and that the crusader army has found the waters of the Siloam, where they can be seen gathering. In exaltation the Lombards take up a cry of war.

scene three
After a lengthy battle, the injured hermit is brought to Arvino's tent, supported by Arvino and Giselda. On the point of death, the old man reveals to his brother that he is Pagano, begging him not to curse him for parricide, but to forgive him. While Arvino embraces him in a gesture of true reconciliation, the tent opens and Jerusalem can be seen, sparkling in the morning sun, with flags and masts of the Cross flying on its city walls. Whispering a prayer of thanks to the Lord, Pagano breathes his last breath whilst the victorious crusaders strike up a hymn of praise.

Argument

Les faits se situent entre 1097 et 1099.

Premier acte
La vengeance

premier tableau
À Milan, sur le parvis de Saint-Ambroise, la population fête un rite public de réconciliation entre deux frères, fils de Folco, qui s'étaient affrontés pour la main de la belle Viclinda, dont ils étaient tous deux amoureux. Arvino pardonne son frère Pagano qui l'avait attaqué un jour et blessé, aveuglé par la jalousie, puisqu'il avait épousé la femme qui les rendait rivaux en amour. Après avoir expié en exil, Pagano a enfin eu la permission de revenir, il est de nouveau accueilli dans sa famille. Pagano, Arvino, Viclinda et sa fille Giselda défilent, précédés des prieurs de la ville: Pagano s'agenouille et demande pardon à Dieu et aux hommes pour le crime qu'il a commis. Arvino le prend dans ses bras et l'embrasse, pour confirmer leur réconciliation. Mais la scène ne convainc pas tout le monde: certains pensent avoir décelé, dans les gestes et dans le regard de Pagano, le reflet d'une colère réprimée, le signe d'un repentir qui n'est pas sincère. Ce doute effleure aussi un instant Arvino, Viclinda et leur fille Giselda. Tandis que les chœurs sont en liesse, un prieur annonce que la population a nommé Arvino comme 'condottiere', chevalier devant prendre la tête des croisés lombards en Terre Sainte.
Une fois seul, Pagano dévoile ses véritables sentiments: après tout ce qu'il a souffert, il repousse l'idée même d'une rédemption. Il révèle à Pirro, l'écuyer d'Arvino, que son âme est encore pleine de haine pour Arvino et qu'il désire conquérir Viclinda. Décidé à se venger en tuant son frère, il demande de l'aide à Pirro, qui l'assure de sa complicité et de celle d'un groupe d'hommes de main, prêts à toutes sortes d'aventures.

deuxième tableau
Dans une galerie du palais de Folco, Viclinda et Giselda se confient leur préoccupation, car elles ont peur d'avoir dénoté dans l'attitude de Pagano un sentiment de colère retenue plutôt que de repentir et elles s'inquiètent pour la sécurité d'Arvino. Même Arvino est inquiet:

alarmé par des bruits suspects dans le palais, il intime à sa femme et à sa fille de se retirer dans leurs logements et d'avoir soin de son père, Folco, qui passera la nuit dans ses appartements. Restées seules, les femmes implorent la protection de Dieu. Pirro et Pagano arrivent, car le moment semble propice pour agir. Pagano entre dans les appartements de son frère et en ressort peu après, un poignard ensanglanté à la main, en entraînant Viclinda qui se débat et qui proteste. Entre temps, Giselda réussit à s'enfuir pendant que les hommes de main de Pirro incendient le palais. Le crime a toutefois eu lieu: Viclinda se désespère en vain et appelle au secours, alors que personne ne peut l'entendre, sauf les sicaires qui défendent le palais. Mais Arvino fait son apparition avec les hommes d'armes qui lui sont fidèles, en criant «Je t'entends!»: Pagano, se rendant compte d'avoir assassiné son père Folco au lieu de son frère, se jette à genoux pour invoquer la malédiction de Dieu, tandis qu'Arvino dégaine son épée pour le tuer. Giselda s›interpose, en implorant son père de ne pas ajouter un autre délit à ce crime, puisque la peine pour le geste horrible qui a été commis sera pire que la mort pour le criminel: le malheureux parricide sera condamné au remords dans un nouvel exil.

Massimo Checchetto, bozzetto per I lombardi alla prima crociata *di Giuseppe Verdi al Teatro La Fenice, aprile 2022. Direttore Sebastiano Rolli, regia di Valentino Villa, scene di Massimo Checchetto, costumi di Elena Cicorella.*

Deuxième acte
L'homme de la caverne

premier tableau
Dans la ville d'Antioche, dans une salle de son palais, le tyran Acciano relate aux ambassadeurs qu'il a aperçu au lointain des soldats de l'armée chrétienne, venus envahir le sol de sa patrie en semant morts et ruines: ensemble, ils invoquent la vengeance d'Allah sur les infidèles. Une fois qu'ils se sont tous retirés, Sofia, la femme du tyran secrètement convertie au christianisme, fait son apparition, accompagnée de son fils Oronte qui lui demande des nouvelles de Giselda, pèlerine qu'il aime et dont il est aimé: la jeune fille a été capturée dans le camp des croisés et se trouve maintenant enfermée dans le *harem* d'Acciano. La mère soutient la passion de son fils, y voyant un moyen par lequel il pourrait être amené à se convertir au christianisme. Elle lui répond que Giselda pleure en pensant à son pays lointain, qu'elle continue à aimer tendrement. Oronte, enflammé de passion, se dit prêt à renier sa religion pour elle.

deuxième tableau
Dans les flancs d'une montagne où s'ouvre une caverne, un ermite est à l'écoute des bruits d'une bataille et brûle du désir d'entendre le cri «Dieu le veut» lancé par les croisés venus combattre pour prendre les lieux saints aux infidèles. Pirro, après le crime qu'il a commis, s'est réfugié en Terre Sainte où, par lâcheté, il est devenu musulman. Espérant obtenir le pardon de Dieu et la rémission de ses péchés, il se présente maintenant au saint homme pour lui révéler son passé et bénéficier de la sagesse de celui qui est désormais célèbre comme 'homme de la caverne'. Il avoue être un Lombard, complice d'un parricide, qui a fui en Palestine où il a renié sa foi, par lâcheté. Il dévoile aussi à l›ermite qu'il est le gardien des murailles d'Antioche. Alors que résonnent tout autour les cris de l'armée des croisés qui se rapproche, l'ermite invite Pirro à entrer dans la caverne, en lui promettant le pardon pour ses péchés s'il ouvre les portes aux chrétiens. Le malheureux promet qu'il le fera cette nuit même. Ils entrent tous les deux dans la caverne et en ressortent peu après les armes à la main, tandis que les croisés se réunissent autour d'eux, à la suite d'Arvino. Quand l'ermite demande à Arvino s'il sait à qui il s'adresse, le chevalier lombard dit le reconnaître, lui aussi, comme saint désormais bien connu pour être au service de Dieu. Il lui parle de sa fille, capturée par des musulmans. Le saint lui assure qu'il pourra la revoir et prédit à tous les Lombards qu'ils planteront leurs tentes dans Antioche cette nuit même, s'ils font preuve de force et de courage. Tous s'unissent dans un chant célébrant leur prochaine victoire.

troisième tableau
A l'intérieur des murs du *harem* d'Acciano, un chœur de jeunes filles commente la situation de Giselda: elles se demandent pourquoi la belle étrangère a quitté sa maison paternelle. Elles la plaignent du fait qu'elle devra bientôt voir ses compatriotes se faire massacrer et elles décident de la laisser seule en prière. Giselda, en pleurs, invoque sa mère pour qu'elle l'aide à retrouver la paix, son cœur étant prisonnier d'un amour coupable pour un infidèle.

On entend des cris désespérés à l'improviste, lorsque des soldats turcs s'enfuient, poursuivis par les croisés qui ont mis la ville à feu et à sang. Sofia arrive en proie à une vive agitation, elle aussi. Elle raconte à Giselda qu'un traître a ouvert les portes d'Antioche aux envahisseurs ennemis et que son époux Acciano et son fils Oronte sont tombés à ses pieds, barbarement abattus par le 'condottiere' des Lombards qui entre à ce moment-là avec ses troupes. Quand Giselda voit arriver son père, suivi de croisés et de l'ermite, elle comprend que c'est lui l'assassin: horrifiée, elle refuse l'accolade de son père, heureux de l'avoir retrouvée. Devenue pratiquement folle, la jeune fille déclare que Dieu ne désire pas de carnage de ce genre entre les hommes – une extermination que «Dieu ne veut pas» – et lance une prophétie de malheur. Arvino indigné répudie sa fille et s'apprête à la poignarder, aveuglé par la colère. Mais sa main est arrêtée par l'ermite qui le retient, soutenu par de nombreux hommes présents, en arguant que la jeune fille a perdu la raison.

Troisième acte
La conversion

premier tableau
Dans la vallée de Josaphat, d'où l'on aperçoit Jérusalem dans le lointain, les croisés et les pèlerins en procession louent les beautés de la Terre Sainte. Giselda avance seule, perdue dans ses pensées et en prise à ses émotions au souvenir de son amour perdu. Mais Oronte réapparaît à l'improviste, dans un costume lombard, laissant la jeune fille incrédule puisqu'elle le croyait mort. Or, le jeune homme lui raconte n'avoir été que blessé et assommé dans la bataille, puis avoir lâchement abandonné ses compagnons, perdant ainsi sa patrie et son trône, et ceci dans le seul but de la revoir avant de mourir. Sur fond de rumeurs de guerre, dans un crescendo d'exaltation, les amants décident d'abandonner tout engagement, que ce soit pour un drapeau ou une religion, et de s'enfuir pour s'exiler de façon à vivre leur amour passionné.

deuxième tableau
Dans sa tente, Arvino exprime sa colère contre sa fille. Il maudit le jour où cette rebelle a vu le jour, véritable sacrilège à ses yeux: il l'a vue fuir sur un cheval arabe, avec son amant, alors que l'ermite se lançait à leur poursuite. Quelques croisés entrent, pour l'informer que son frère Pagano a été vu dans leur camp: la vengeance féroce d'Arvino le frappera lui aussi, sans aucune miséricorde.

troisième tableau
À l›intérieur d›une grotte d'où l'on aperçoit les rives du Jourdain, Giselda aide Oronte blessé à s›étendre pour se reposer. Tout en se cramponnant désespérément à l'espoir de pouvoir lui redonner santé et énergie en le soignant, elle accuse Dieu de cruauté pour avoir fait mourir sa mère et lui avoir réservé des jours si funestes, en lui enlevant cet amour qui est le seul à pouvoir la réconforter. L'ermite entre et réprimande Giselda pour son impiété: Oronte renaîtra à la vraie vie s'il se convertit à la foi chrétienne; les eaux saintes du Jourdain le

conduiront à la gloire dans le ciel. Le jeune homme est prêt à se faire baptiser, il sent une vigueur insolite lui couler dans les veines, bien que son regard faiblisse et qu'il ne distingue plus la forme chérie de Giselda qu'il appelle à soi au moment de mourir, en recevant la bénédiction de l'ermite.

Quatrième acte
Le Saint Sépulcre

premier tableau
Giselda, restée seule, voit en rêve des esprits célestes parmi lesquels elle distingue Oronte venu lui dire que Dieu a exaucé ses prières. Il l'invite à exhorter les troupes chrétiennes pour qu'elles ne perdent pas l'espoir: leurs forces seront ranimées par les eaux du fleuve Siloe, qui mettront fin à leur soif désespérée et à leurs souffrances. Giselda se réveille sereine et comprend qu'il ne s'agit pas d'un simple rêve, mais d'une vision prédisant la victoire des croisés.

deuxième tableau
Dans le camp chrétien situé près du sépulcre de Rachel, les croisés élèvent un chœur au Seigneur qui les a tirés de leur terre natale avec la promesse de libérer la ville sainte de Jérusalem de la domination des infidèles. Pris dans des sables brûlants, ils se rappellent de la fraicheur de l'air, des ruisseaux et des lacs présents dans la campagne verdoyante de Lombardie. Giselda, Arvino et l'ermite arrivent, pour leur révéler joyeusement que le ciel a accueilli leurs prières d'affligés et que l'on a trouvé les eaux du Siloe, autour desquelles l'armée des croisés est en train de se réunir. Les Lombards, en liesse, élèvent leur cri de guerre.

troisième tableau
Dans la tente d'Arvino, au bout d'un long bruit de bataille, on voit entrer l'ermite blessé, soutenu par Arvino et Giselda. Le vieillard, sur le point de mourir, révèle à son frère qu'il est Pagano et l'implore de ne pas le maudire pour le parricide qu'il a commis, mais de bien vouloir plutôt le pardonner. Au moment où Arvino l'embrasse dans un geste de réconciliation sincère, la tente s'ouvre et on voit Jérusalem qui resplendit sous le soleil du matin, les murailles ornées de drapeaux et de pointes de lances de croisés. En murmurant une prière de remerciement au Seigneur, Pagano exhale son dernier soupir, tandis qu'un hymne d'éloge s'élève du chœur des croisés victorieux.

Handlung

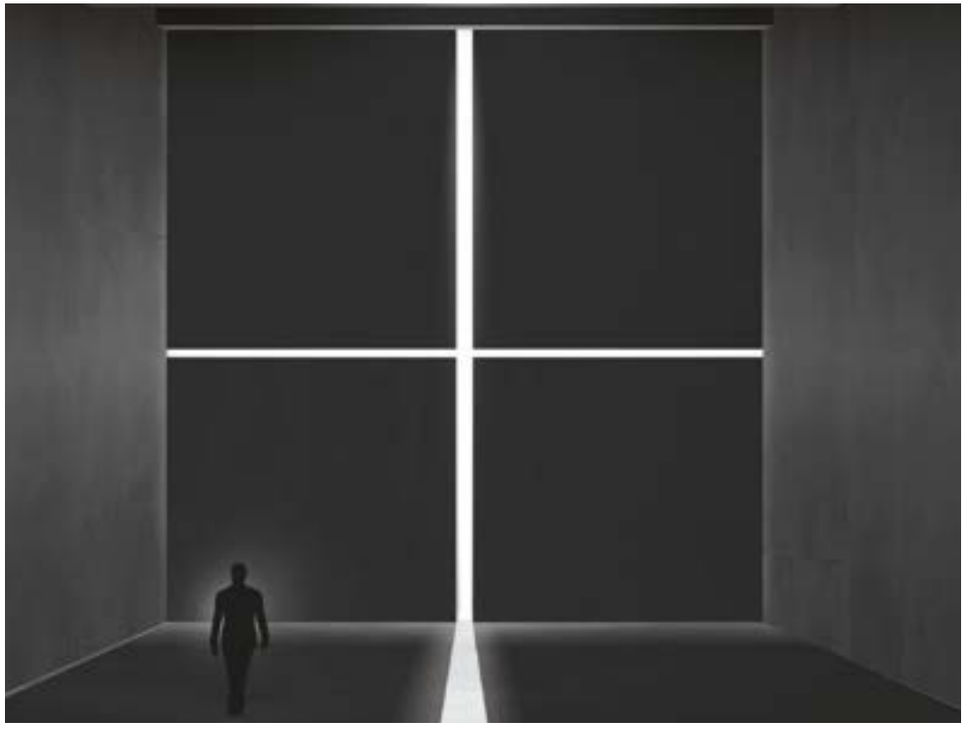
Die Handlung spielt in den Jahren 1097 bis 1099.

Erster Akt
Die Rache

Erster Aufzug
Auf der Piazza Sant'Ambrogio in Mailand feiern die Bürger die Versöhnung zwischen den beiden Söhnen von Folco: Arvino und Pagano rivalisierten einst um die Hand der schönen Viclinda. Nun verzeiht Arvino seinem Bruder Pagano, dass ihn dieser eines Tages aus Eifersucht angegriffen und verletzt hatte, weil er die Frau, die Pagano auch liebte, heiratete. Nun, da Pagano seine Verbannungsstrafe verbüßt hat und zurückgekehrt ist, wird er von seiner Familie wieder aufgenommen. Angeführt von den Prioren der Stadt treffen Pagano, Arvino, Viclinda und ihre Tochter Giselda ein: Pagano kniet nieder und bittet Gott und seine Mitmenschen um Vergebung für sein Verbrechen. Arvino umarmt ihn und besiegelt den Frieden mit einem Kuss. Doch diese Geste kann die Anwesenden nicht überzeugen: Viele glauben, in Paganos Haltung und Blick eine Ahnung von unterdrückter Wut und Zeichen einer nicht aufrechten Demut zu erkennen: ein Zweifel, der für einen kurzen Moment auch Arvino, Viclinda und ihre Tochter Giselda ereilt. Unter Jubelgesängen verkündet ein Prior, dass die Stadt Arvino zum Anführer der lombardischen Kreuzfahrt ins Heilige Land ernannt hat.
Allein gelassen, gibt Pagano seine wahren Gefühle zu erkennen: Nach allem, was er erlitten hat, lehnt er den Gedanken an seine eigene Erlösung ab und offenbart Pirro, dem Knappen von Arvino, seinen Hass auf seinen Bruder und den Wunsch, Viclinda für sich zu erobern. Er ist entschlossen, sich zu rächen und seinen Bruder zu ermorden. Er bedient sich der Hilfe von Pirro, der ihm seine Unterstützung und die seiner Schergen zusichert, die zu allem bereit sind.

Zweiter Aufzug
Auf einer Galerie im Palast von Folco äußern Viclinda und Giselda ihre Besorgnis, in Paganos Verhalten vielmehr ein Gefühl von unbändiger Wut als von Reue entdeckt zu haben.

Sie fürchten um Arvinos Sicherheit. Auch Arvino selbst ist beunruhigt: Durch verdächtige Geräusche im Palast alarmiert, befiehlt er seiner Frau und seiner Tochter, sich zurückzuziehen und sich um seinen Vater Folco zu kümmern, der die Nacht in den Gemächern seines Sohnes verbringt. Allein gelassen, beten die Frauen um göttlichen Schutz. Pirro und Pagano kommen und es ist Zeit, zu handeln. Pagano dringt in die Gemächer seines Bruders ein und kommt kurz darauf mit einem blutigen Dolch zurück. Er zerrt Viclinda hinter sich her, die sich widersetzt und protestiert; Giselda dagegen gelingt die Flucht, während Pirros Schergen den Palast in Brand setzen. Das Verbrechen ist geschehen: Viclinda ist verzweifelt und schreit vergeblich um Hilfe; niemand kann sie hören, außer den Auftragsmördern, die den Palast bewachen. Doch Arvino tritt mit seinen treuen Soldaten auf und ruft: „Ich höre dich!“: Pagano, der erkennt, dass er seinen Vater Folco mit seinem Bruder verwechselt und ermordet hat, wirft sich auf die Knie und beschwört den Fluch Gottes, während Arvino sein Schwert zieht, um ihn zu töten. Giselda stellt sich ihm in den Weg und bittet ihren Vater, einem Verbrechen kein weiteres Verbrechen folgen zu lassen, denn die Strafe für die schreckliche Tat wird schlimmer sein als der Tod: Der elende Vatermörder wird zu einem neuen Exil verurteilt.



Massimo Checchetto, bozzetto per I lombardi alla prima crociata *di Giuseppe Verdi al Teatro La Fenice, aprile 2022. Direttore Sebastiano Rolli, regia di Valentino Villa, scene di Massimo Checchetto, costumi di Elena Cicorella.*

Zweiter Akt
Der Höhlenmensch

Erster Aufzug
In der Stadt Antiochia, in einem Raum seines Palastes, berichtet der Tyrann Acciano seinen Botschaftern, dass die Truppen der christlichen Armee in seine Heimat eingedrungen sind und allerorten Massaker und Verwüstung anrichten. Als sich die Botschafter zurückgezogen haben, erscheint Sofia, die Frau des Tyrannen, die heimlich zum Christentum übergetreten ist, in Begleitung ihres Sohnes Oronte. Der junge Mann fragt sie nach Giselda, der Pilgerin, die er sehr liebt: Die junge Frau wurde aus dem Kreuzfahrerlager entführt und wird im *Harem* von Acciano gefangen gehalten. Die Mutter duldet die Hinwendung ihres Sohnes, da sie darin einen Weg sieht, ihn an den christlichen Glauben heranzuführen. So berichtet sie, dass Giselda zwar weint und an ihr fernes Land denkt, dass sie ihn aber weiterhin zärtlich liebt. Oronte, von Leidenschaft entflammt, erklärt sich bereit, für sie seiner Religion abzuschwören.

Zweiter Aufzug
An einem Bergvorsprung wacht vor einer Höhle ein Einsiedler und wartet auf Kampfgeräusche. Er hofft, bald den Ruf „Gott will es“ zu hören, mit dem die Kreuzfahrer die heiligen Stätten von den Ungläubigen befreien. Nach dem Verbrechen flüchtete Pirro in das Heilige Land, wo er aus Feigheit zum muslimischen Glauben übertrat. Nun kommt er zum Einsiedler, um dem Heiligen seine Vergangenheit zu beichten und von dem berühmten weisen „Höhlenmenschen“ zu erfahren, wie er göttliche Vergebung und den Erlass der Sünden erlangen kann. Er gesteht, dass er ein Lombarde ist und nach der Mittäterschaft an einem Vatermord nach Palästina geflohen ist, wo er aus Feigheit seinen Glauben verleugnet hat. Er offenbart dem Einsiedler auch, dass er der Wächter der Mauern von Antiochia ist. Während man die Rufe des herannahenden Kreuzfahrerheeres hört, fordert der Einsiedler Pirro auf, die Höhle zu betreten. Er verspricht ihm die Vergebung seiner Sünden, wenn er den Christen die Tore öffnet. Der Unglückliche verspricht, dass er dies noch in dieser Nacht tun wird. Die beiden betreten die Höhle und verlassen sie kurz darauf bewaffnet, während sich die Kreuzfahrerkrieger versammeln, allen voran Arvino. Als der Einsiedler Arvino fragt, ob er wisse, mit wem er spreche, erkennt der lombardische Anführer ihn ebenfalls als den Heiligen Mann, dem die göttliche Gunst Hold ist. Er berichtet ihm von der Entführung seiner Tochter durch die Muslime. Der Heilige versichert ihm, dass er sie wiedersehen wird, und prophezeit allen Lombarden, dass sie noch in derselben Nacht ihre Zelte in Antiochia aufschlagen werden, wenn sie sich als stark und entschlossen erweisen. Alle stimmen in ein Lied ein, um den zukünftigen Sieg zu feiern.

Dritter Aufzug
In den Mauern von Accianos *Harem* kommentiert ein Chor junger Mädchen den Gemütszustand von Giselda: Sie fragen sich, warum die schöne Ausländerin das Haus ihres Vaters verlassen hat und beklagen, dass sie bald mit ansehen muss, wie ihre Landsleute gemetzelt

werden. Sie beschließen, sie im Gebet allein zu lassen. Die weinende Giselda betet flehend zu ihrer Mutter, ihr zu helfen, den Frieden ihres Herzens zu finden, das von ihrer schuldhaften Liebe zu einem Ungläubigen besiegt wurde. Plötzlich ertönen verzweifelte Schreie, als türkische Soldaten eintreffen, die auf der Flucht sind. Sie werden von den Kreuzrittern verfolgt, die die Stadt in Schutt und Asche gelegt haben. Auch Sofia trifft ein und vertraut Giselda in großer Aufregung an, dass ein Verräter den eindringenden Feinden die Tore von Antiochia geöffnet hat und dass ihr Mann Acciano und sein Sohn Oronte vor ihren Füßen gefallen sind. Sie wurden vom Anführer der Lombarden grausam getötet, der in diesem Moment mit seinen Truppen einrückt. Als Giselda ihren Vater, gefolgt von den Kreuzrittern und dem Einsiedler, sieht, erkennt sie in ihm den Mörder und weist entsetzt die Umarmung ihres Vaters ab, der sich freut, sie gefunden zu haben. Wie von Sinnen erklärt die junge Frau, dass Gott ein solches Gemetzel unter den Menschen nicht wünscht – eine Vernichtung, die „Gott nicht will“ – und stimmt eine unheilvolle Prophezeiung an. Der empörte Arvino verleugnet seine Tochter und will sie in blindem Zorn erstechen, doch der Einsiedler hält ihn mit Hilfe der Menge zurück und behauptet, das Mädchen habe den Verstand verloren.

Dritter Akt
Die Konvertierung

Erster Aufzug
Im Tal von Giosafat, von dem aus man in der Ferne Jerusalem sieht, preisen Kreuzfahrer und Pilger in Prozession die Schönheit des Heiligen Landes. Giselda tritt auf, allein, und ihre Gedanken gelten einzig ihrer verlorenen Liebe. Doch dann steht plötzlich Oronte vor ihr, in den Gewändern eines Lombarden, zur Überraschung der jungen Frau, die ihn tot glaubte. Er vertraut ihr an, dass er in der Schlacht nur verwundet und bewusstlos geschlagen wurde. Er ist seinen Reihen entflohen, hat sein Land und seinen Thron verloren, mit dem einzigen Ziel, sie wiederzusehen und dann zu sterben. Als die Liebenden die Geräusche des Krieges hören, beschließen sie in einem Crescendo der Hingabe, alle Verpflichtungen gegenüber Vaterland und Glauben aufzugeben und zu fliehen, um in Liebe im Exil zu leben.

Zweiter Aufzug
In seinem Zelt ist Arvino wütend auf seine Tochter und verflucht den Tag, an dem die Rebellin, die Frevlerin, geboren wurde: Er hat gesehen, wie sie mit ihrem Geliebten auf einem arabischen Pferd geflohen ist, während der Einsiedler ihre Verfolgung aufgenommen hat. Einige Kreuzfahrer treten ein, um ihm mitzuteilen, dass sein Bruder Pagano in ihrem Lager gesehen wurde: Arvinos tobende Rache wird auch ihn gnadenlos treffen.

Dritter Aufzug
In einer Grotte, von der aus man die Ufer des Jordans sehen kann, hilft Giselda dem verletzten Oronte, sich hinzulegen und auszuruhen. Während sie sich verzweifelt an den Glauben klammert, dass sie ihn gesund pflegen kann, klagt sie die Grausamkeit Gottes an,

der ihr, nachdem er den Tod ihrer Mutter verursacht und ihr so schreckliche Tage beschert hat, auch diese Liebe, den einzigen Trost für ihre Tränen, wegnehmen will. Der Einsiedler erscheint und wirft Giselda ihre Gottlosigkeit vor: Oronte wird zum wahren Leben aufsteigen, wenn er sich zum christlichen Glauben bekehrt; die heiligen Wasser des Jordans werden ihn zur Herrlichkeit des Himmels führen. Der junge Mann ist bereit, sich taufen zu lassen. Er spürt, wie eine ungewöhnliche Kraft durch seine Adern fließt, während sein Blick verblasst und er seine geliebte Giselda, die er im Moment seines Todes an seine Seite ruft, nicht mehr erkennen kann. Der Einsiedler segnet ihn.

Vierter Akt
Das Heilige Grab

Erster Aufzug
Der Einsiedler zeigt in einer Höhle Arvino seine Tochter, die durstig und fiebrig ist, und bittet ihn, ihr zu vergeben. Die beiden machen sich auf die Suche nach Wasser, um das Leiden der unglücklichen Frau zu lindern. Giselda, die allein zurückbleibt, wird im Traum von einer Vision himmlischer Geister überrascht, unter denen auch Oronte erscheint, der ihr mitteilt, dass ihre Gebete von Gott erhört wurden. Er fordert sie auf, den christlichen Streitkräften zu predigen, die Hoffnung nicht zu verlieren: Ihre Kraft wird durch das Wasser des Flusses Siloe wiederbelebt, dass ihrem verzweifelten Durst und ihrem Leiden ein Ende setzen wird. Giselda erwacht abgeklärt und begreift, dass es nicht nur ein Traum war, sondern eine göttliche Vision, die den Sieg der Kreuzfahrer voraussagt.

Zweiter Aufzug
Im christlichen Lager in der Nähe des Grabes von Rahel singen die Kreuzfahrer dem Herrn einen Chor, der sie mit dem heiligen Versprechen aus ihrer Heimat gerufen hat, Jerusalem von der Herrschaft der Ungläubigen zu befreien. Inmitten des brennenden Sandes sehnen sie sich nach der frischen Luft, den Bächen und den Seen der grünen Lombardei. Giselda, Arvino und der Einsiedler kommen und verkünden freudig, dass der Himmel ihre verzweifelten Gebete erhört hat und dass das Wasser von Siloe gefunden wurde, um das sich das Kreuzfahrerheer nun versammelt. Die Lombarden erheben im Jubel die Kriegsrufe.

Dritter Aufzug
Im großen Kampfeslärm wird der verwundete Einsiedler von Arvino und Giselda in die Zelte von Arvino getragen. Der alte Mann, der dem Tod nahe ist, offenbart seinem Bruder, dass er Pagano ist und bittet ihn, ihn nicht für seinen Vatermord zu verfluchen und ihm zu vergeben. Als Arvino ihn in einer Geste wahrer Versöhnung umarmt, öffnet sich der Vorhang und wir sehen Jerusalem, das in der Morgensonne erstrahlt und dessen Mauern mit Kreuzfahrerfahnen und Wimpeln geschmückt sind. Ein Dankgebet an den Herrn murmelnd, haucht Pagano sein Leben aus, während die siegreichen Kreuzfahrer eine Lobeshymne anstimmen.

I lombardi alla prima crociata
dramma lirico in quattro atti

libretto di Temistocle Solera, dal poema omonimo di Tommaso Grossi
musica di Giuseppe Verdi

Personaggi

Arvino, figlio di Folco, signore di Rò tenore
Pagano, figlio di Folco, signore di Rò, poi eremita basso
Viclinda, moglie d'Arvino soprano
Giselda, sua figlia soprano
Pirro, scudiero d'Arvino basso
Priore della città di Milano tenore
Acciano, tiranno d'Antiochia basso
Oronte, suo figlio tenore
Sofia, moglie del tiranno d'Antiochia, fatta celatamente cristiana soprano

Claustrali, priori, sgherri, armigeri nel palazzo di Folco, ambasciatori persi, medi, damasceni e caldei, cavalieri e guerrieri crociati, pellegrini, donne lombarde, donne dell'harem vergini.

La scena: atto I in Milano; atto II in Antiochia e sue vicinanze; atto III e IV presso Gerusalemme.

Atto primo

La vendetta

SCENA PRIMA

L'atrio del Tempio di Sant'Ambrogio in Milano. Uomini in scena.

CORO DI CITTADINI I
Oh nobile esempio!

CORO DI CITTADINI II
Vedeste?... Nel volto
a tutti brillava la gioia del core.

CORO DI CITTADINI I
Però di Pagano nell'occhio travolto
la traccia appariva del lungo terrore.

TUTTI
Ancor nello sguardo terribile e cupo
la fiera tempesta dell'animo appar, sì;
sarà, ma ben raro le furie del lupo
nei placidi sensi d'agnel si mutar, sì.

DONNE
Nell'ora de' morti perché dal gran tempio
diffondono i bronzi festevole suono?
Oh dite!... Che avvenne?

UOMINI
Quest'oggi sull'empio
dal cielo placato discende il perdono:
qui deve prostrarsi Pagano il bandito,
che torna alle gioie del suolo natal.

DONNE
Narrate!... Narrate!... Dal patrio suo lito
qual mai lo cacciava destino fatal?

UOMINI
Era Viclinda – gentil donzella,
vaga e fragrante – d'aura amorosa;
la gioventude – più ricca e bella
ambiva, ardea – nomarla sposa.
Ma di Viclinda – l'alma innocente
d'Arvin si piacque – sposo il chiamò;
Pagan spregiato – nel sen furente
vendetta orrenda – farne giurò.
Un dì (dei morti – l'ora gemea)
ivano al tempio – gli avventurati;
quando improvviso – quell'alma rea
fere il fratello – da tutti i lati;
quindi ramingo – solo e proscritto,
ai luoghi santi – corse a pregar.
Già da molt'anni – piange il delitto,
ora gli è grato – fra i suoi tornar.

CORO DI CITTADINI I
Or ecco!... Son dessi!... Vedete?… Nel volto
a tutti sfavilla la gioia del core.

CORO DI CITTADINI II
Però di Pagano nell'occhio travolto
appare la traccia del lungo terror.

TUTTI
Ancor nello sguardo terribile e cupo
la fiera tempesta dell'animo appar;
sarà, ma ben raro le furie del lupo
nei placidi sensi d'agnel si mutar.

SCENA SECONDA

Pagano, Arvino, Viclinda, Giselda, Pirro dal tempio, preceduti dai priori della città, e da servi che recano torce etc, e detti.

PAGANO
(*prostrandosi al suolo*)
Qui nel luogo santo e pio,
testimonio del mio delitto,
perdon chiedo al mondo, a Dio,
umilmente, in cuore afflitto.

ARVINO
Vieni!... Il bacio del fratello
del perdon ti sia suggello.
(*Si baciano*)

CORO
Viva Arvino!... Oh nobil cor!...

VICLINDA E GISELDA
Pace!... Pace!

PAGANO
(Oh mio rossor!)

(INSIEME)

GISELDA
(*ad Arvino*)
T'assale un tremito!... padre che fia?
Tinta la fronte – hai di pallore?

GISELDA E VICLINDA
(*ad Arvino*)
Di gioia immensa – ho pieno il core,
e tu dividerla – non vuoi con me?

ARVINO
L'alma sul labbro – a me venia,
ma ratto un gelo – mi scese al cor;
in quegli sguardi – certo è il furore;
destasi orrendo – sospetto in me.

PAGANO
(*a Pirro*)
Pirro, intendesti! – Cielo non fia
che gli assicuri – dal mio furor!
Stolti!... han trafitto – questo mio core,
ed han sperato – pace da me!

PIRRO
(*a Pagano*)
Signor, tuo cenno – legge a me fia,
cento hai ministri – del tuo furore;
di questa notte – nel cupo orrore
siccome spettri – verranno a te.

CORO
S'han dato un bacio! – Quello non sia
onde tradiva – Giuda il Signor!
Ma l'improvviso – silenzio al cor
di certa pace, no – nunzio non è!

UN PRIORE
Or si ascolti il voler cittadino!
Tutti al grido di Piero infiammati,
te proclamano, o nobile Arvino,
condottier dei lombardi crociati.

ARVINO
Io l'incarco difficile accetto,
per lui dolce m'è il sangue versar;
o fratello! Stringiamoci al petto:
terra e ciel nostri giuri ascoltar!

GISELDA, VICLINDA, PRIORE, PAGANO, PIRRO E CORO
All'empio, che infrange la santa promessa,
l'obbrobrio, l'infamia sul capo ricada,
un'ora di pace non venga concessa,
si tinga di sangue la luce del dì.

ARVINO E PAGANO
Or basta!... Né d'odio fra noi si ragioni,
per dirci fratelli brandiamo la spada;
voliamo serrati, siccome leoni,
sui turchi vessilli, che il ciel maledì!

SCENA TERZA

Coro interno di claustrali.

CORO
A te nell'ora infausta
dei mali e del riposo,
Signor dal lieto claustro
sorga un pregar pietoso;
alle tue fide vergini
manda ne' sogni il ciel.
Tu colle meste tenebre
pace nell'uomo infondi;
sperdi le trame ai perfidi,
l'empio mortal confondi;
e suonerà di cantici
più lieti il dì novel.

SCENA QUARTA

Pagano e Pirro.

PAGANO
Vergini!... Il ciel per ora
a vostre preci è chiuso;
non per esse men certa, in questa notte
di vendetta fatale,
la lama colpirà del mio pugnale!

O Pirro, e pur quest'alma
al delitto non nacque! Amor dovea
renderla santa, o rea!

Sciagurata! Hai tu creduto
che obliarti avrei potuto,
tu nel colmo del contento,
io nel colmo del dolor?
Qual dall'onde l'alimento
tragge l'italo vulcano,
io così da te lontano
crebbi gli impeti d'amor!

PIRRO

Molti fidi qui celati
pronti agl'ordini già stanno.
(*Accenna verso le piante*)

PAGANO

Ch'io li vegga!...
In tutti i lati
essi il foco spargeranno.

SCENA QUINTA

Coro di sgherri e detti.

PAGANO

Di perigli è piena l'opra!...
Molti servi Arvin ricetta;
ma per me chi ben s'adopra
largo è il premio che l'aspetta.

SGHERRI

Niun periglio il nostro seno
di timor vigliacco assale;
non v'è buio che il baleno
no 'l rischiari del pugnale;
piano entriam con piè sicuro
ogni porta ed ogni muro;
fra le grida e fra i lamenti,
imperterriti, tacenti,
d'un sol colpo in paradiso
l'alme altrui godiam mandar!
Col pugnal di sangue intriso
poi sediam a banchettar!

PAGANO

O speranza di vendetta,
già sfavilli sul mio volto;
da tant'anni a me diletta
altra voce non ascolto;
compro un dì col sangue avrei
quell'incanto di beltà;
ah, or alfine, or mia tu sei,
altri il sangue spargerà.

SGHERRI

Comandare, impor tu déi,
ben servirti ognun saprà!

SCENA SESTA

Galleria nel palazzo di Folco, che mette dalla sinistra nelle stanze di Arvino, dalla destra in altri appartamenti. La scena è illuminata da una lampada. Viclinda, Giselda, poi Arvino.

VICLINDA

Tutta tremante ancor l'anima io sento...
no... dell'iniquo in viso
d'ira nube apparia, non pentimento.
Vieni, o Giselda!... Un voto
in tal periglio solleviamo a Dio:
giuriam, s'ei copre di suo manto pio
il padre, il mio consorte,
giuriam, che, nude il pié, verremo al santo
sepolcro orando!

ARVINO

(*dalle sue stanze*)
O sposa mia, ricovra
in quelle stanze omai, ma non corcarti.

GISELDA

Oh ciel... quale periglio?

ARVINO

È teco il padre.
Rumor di molti passi
parvemi udir!... Dell'agitata mente
esser potrebbe un gioco...
Va', sposa mia!...
(*Parte*)

GISELDA

Te, vergin santa, invoco!
(*inginocchiandosi con Viclinda*)

Ave Maria! – di grazie il petto
t'empie il signor – che in te si posa;
tuo divin frutto – sia benedetto
o fra le donne – l'avventurosa!
Vergine santa – madre di Dio,
per noi tapini – leva preghiera,
ond'ei ci guardi – con occhio pio
quando ne aggravi – l'ultima sera!

SCENA SETTIMA

Pirro e Pagano.

PIRRO

Vieni!... Già posa Arvino
nelle sue stanze... un servo il disse.

PAGANO

Oh gioia!
Spegni l'infausta lampa...
la luce delle fiamme
il trionfo schiarar di mia vendetta
dovrà fra pochi istanti...
Attendi!...
(*Entra cautamente nella stanza d'Arvino*)

SCENA OTTAVA

Pirro solo, indi Giselda, infine Pagano con pugnale insanguinato, e Viclinda.

PIRRO

(*vedesi chiarore di fiamme*)
Ma gli sgherri han sparso il foco!...
Qual rumor di spade ascolto!
Accorriam... nel duro gioco
io cangiar saprò di volto.
(*Parte sguainando la spada*)

(*Giselda attraversa la scena rapidamente*)

VICLINDA

(*trascinata da Pagano*)
Scellerato! – Oh sposo!

PAGANO

Il chiedi
alla punta d'un pugnale...
Taci, e seguimi.

VICLINDA

A' tuoi piedi
pria morire!

PAGANO

E chi mai vale
a sottrarti alla mia voglia?
Niuno ormai da me ti scioglie;
solo ai pianti, ai mesti lai
(*l'incendio interno va estinguendosi*)
può risponderti lo sgherro.
Chi t'ascolti qui non hai...

SCENA NONA

Arvino, Giselda, Pirro, Armigeri, Servi con torce, e detti.

ARVINO

Io l'ascolto.

PAGANO

Oh mio stupor!
Pur di sangue... è intriso il ferro!...
Ch'il versava?

VICLINDA E GISELDA

Il padre!...

TUTTI

(*con Pagano che lascia cadere il ferro*)
Orror!

Mostro d'Averno orribile,
né a te/me si schiude il suol?
Non ha l'eterno un fulmine
che t/m'abbia a incenerir?
Tu fai col nome solo
il cielo inorridir!

ARVINO
Parricida!... E tu pure trafitto
sulla salma del padre morrai.

GISELDA
(*frapponendosi*)
Deh non crescer delitto a delitto!
Altra scena risparmia d'orror.

PAGANO
(*ad Arvino*)
Che?... Ti fermi?... Coraggio non hai?...
Mira... Io stesso aprirò la ferita.
(*Fa per uccidersi con la spada, ma è trattenuto dal coro*)

CORO
Sciagurato!... La vita, la vita
ti fia strazio di morte peggior!

TUTTI
Va'/Ah! Sul capo ti grava l'eterno
la condanna fatal di Caino;
più che il foco e le serpi d'Averno
le tue/mie carni il terror struggerà!
Va'/Ah! Tra i fior di lieto cammino,
nelle grotte, fra i boschi, sul monte,
sangue ognor verserai/verserò dalla fronte
sempre al dosso un demon ti/mi starà!

Atto secondo

L'uomo della caverna.

SCENA PRIMA

La piazza d'Antiochia affollata di popolo e di soldati. Acciano è seduto sul trono, dinanzi a lui stanno gli ambasciatori.

AMBASCIATORI
È dunque vero?

ACCIANO
Splendere
vid'io le inique spade!

AMBASCIATORI
Audaci!... A che le barbare
lasciar natie contrade?
Di Maometto al fulmine
noi li vedrem sparir!

ACCIANO
Forti, crudeli, esultano
di stupri e di rapine;
lascian dovunque un cumulo
di stragi e di ruine...

AMBASCIATORI
Deh scendi, Allah terribile,
i perfidi a punir!

TUTTI
Or che d'Europa il fulmine
minaccia i nostri campi,
vola per noi sui turbini,
pugna per noi fra i lampi,
e sentirem nell'anima
scorrere il tuo valor.
Giuriam!... Noi tutti sorgere
come un sol uom vedrai,
scordar le gare, e accenderne
un'ira sola omai;
quale fia scampo ai perfidi,
se tu ne infiammi il cor?
(*Partono*)

SCENA SECONDA

Oronte, e Sofia velata.

ORONTE
O madre mia, che fa colei?

SOFIA
Sospira,
piange, i suoi cari chiama...
pur l'infelice t'ama.

ORONTE
Mortal di me più lieto
non ha la terra!

SOFIA
(Oh voglia, oh voglia Iddio
schiarar così la mente al figlio mio!)

ORONTE
La mia letizia infondere
vorrei nel suo bel core!
Vorrei destar co' palpiti
del mio beato amore
tante armonie nell'etere,
quanti pianeti egli ha;
ah, ir seco al cielo, ed ergermi
dove mortal non va!

SOFIA
Oh! ma pensa, che non puoi
farla tua, se non ti prostri
prima al Dio de' padri suoi.

ORONTE
Sien miei sensi i sensi vostri!

SOFIA
Oh mia gioia!

ORONTE
Oh madre mia!
Già pensai più volte in cor
che sol vero il nume sia
di quell'angelo d'amor.
Come poteva un angelo
crear sì puro il cielo,
e agli occhi suoi non schiudere
di veritade il velo?
Vieni, m'adduci a lei,
rischiari i sensi miei;
vieni, e nel ver s'acquetino
la dubbia mente e il cor!

SOFIA
Figlio! T'infuse un angelo
per tua salute amor.

SCENA TERZA

Prominenze di un monte praticabili, in cui s'apre una caverna. Un eremita, che esce dalla caverna.

PAGANO (EREMITA)
E ancor silenzio! – Oh quando,
quando al fragor dell'aure e del torrente
suono di guerra s'unirà?... Quest'occhi,
sempre immersi nel pianto, mai non vedranno
balenare dai culmini del monte
i crociati vessilli?...
Dunque il lezzo a purgar de' rei misfatti
mai non potran mie mani
l'empie bende squarciar de' musulmani?
E ancor silenzio! – Oh folle!
E chi son io perché m'arrida all'alma
iri di pace?... È giusto Iddio soltanto,
sia per lui benedetto il duolo e il pianto!

Ma quando un suon terribile
dirà che «Dio lo vuole»,
quando la croce splendere
vedrò qual nuovo sole,
di giovanil furore
tutto arderammi il core,
e la mia destra gelida
l'acciar impugnerà;
di nuovo allor quest'anima
redenta in ciel sarà.

Ma chi viene a questa volta?
Musulman la veste il dice.
Ritiriamci...

SCENA QUARTA

Pirro e detto.

PIRRO
Oh ferma!... Ascolta,
per pietade un infelice!
Già per tutto è sparso il suono
delle sante tue virtù!
Dimmi, oh dimmi qual perdono
ottener poss'io quaggiù!
Io son Pirro, e fui lombardo,
prestai mano a un parricida;
qui fuggendo, da codardo
rinnegata ho la mia fé.
Il terrore, il duol mi guida
supplichevole al tuo piè!

PAGANO (EREMITA)
Sorgi, e spera!...

PIRRO
A me fidate
d'Antiochia son le mura.
(*S'odono suoni in lontananza*)

PAGANO (EREMITA)
Qual rumor!...

PIRRO
Son le crociate
genti sparse alla pianura.

PAGANO (EREMITA)
Ciel... Che ascolto!... Il ver tu dici?
(*Al colmo dell'entusiasmo*)
Va', con me sei perdonato!
Dio, gran Dio degli infelici,
niun confine ha tua pietà.
Ebben pe 'l tuo peccato
offri al ciel la rea città.

PIRRO
Uomo santo, a te lo giuro!
Questa notte io stesso, io stesso
schiuderò per l'empio muro
al mio popolo un ingresso!

PAGANO (EREMITA)
(*incominciano a sortire*)
Ma il rumor cresce, s'avanza...
Ciel!... Lombardi!...

PIRRO
Ah! Sì lombardi!

PAGANO (EREMITA)
Va'!... Ti fia sicura stanza
la caverna.

SCENA QUINTA

L'eremita entra con Pirro nella caverna, ed esce con un elmo e con una spada. Intanto, si distendono sul monte uomini e donne lombarde e guerrieri crociati, preceduti d'Arvino.

PAGANO (EREMITA)
Al tuo guerrier
oh sfavilla ancora ai guardi
brando antico, o mio cimier!...
(*Si pone l'elmo e cala la visiera*)

ARVINO
Sei tu l'uom della caverna?...

PAGANO (EREMITA)
Io... Lo son! Da me che vuoi?

ARVINO
Le tue preci! L'ira eterna
tu placar per me sol puoi!

PAGANO (EREMITA)
Oh! Sai tu qual uomo invochi?

ARVINO
Tutti parlano di te;
narran tutti in questi lochi
Dio si mostri alla tua fé!
Odi... un branco musulmano
ha la figlia a me rapita;
io tentai seguirli invano,
già la turba era sparita.

PAGANO (EREMITA)
Dimmi!... Gente hai tu valida e molta?

ARVINO
Sì.

PAGANO (EREMITA)
Vedrai la tua figlia diletta.

ARVINO
(*conducendolo sull'altura*)
Tutta Europa là vedi raccolta,
al voler di Goffredo soggetta!

PAGANO (EREMITA)
Oh mia gioja!... La notte già scende!...
Me seguite, o lombardi fratelli;
questa notte porrete le tende,
io lo giuro, nell'alta città!

ARVINO
Santo veglio, che a gloria ci appelli,
le tue fiamme in noi serpono già!

TUTTI
Empio Allah!... Sovra il capo ti piomba
già dell'ira promessa la piena;
santa voce per tutto rimbomba,
proclamante l'estremo tuo dì.
Già la croce per l'aure balena
d'una luce sanguigna, tremenda;
è squarciata la barbara benda,
l'infedele superbo fuggì.

SCENA SESTA

Recinto nell'harem. Coro di donne che accompagnano Giselda, la quale si abbandona mestamente sopra un sedile.

CORO
La bella straniera che l'alme innamora!
Venite, venite, danziamole intorno;
perché sempre gli occhi bagnati ha di pianto,
se tutte ha le gioie di questo soggiorno?
D'Oronte ella sola nell'animo impera...
La bella straniera, la bella straniera!
Perché tu lasciasti le case dei padri?
Mancavano amanti là forse al tuo core?
Veggiamo, veggiamo quegli occhi leggiadri
che son d'oriente novello splendore,
noi siamo d'ancelle vilissima schiera...
Qual brama servigio la bella straniera?
Oh stolta! Oh superba! Quegli occhi, che il foco
acceser nel prence d'amor scellerato,
vedran dei parenti la morte fra poco,
il turpe vessillo nel fango bruttato;
partiam, ella forse vuol sciorre preghiera...
la bella straniera!... La bella straniera!

SCENA SETTIMA

Giselda sorgendo (impetuosamente).

GISELDA
O madre, dal cielo soccorri al mio pianto,
soccorri al mio core, che pace ha perduto!
Perché mi lasciasti?... D'affetto non santo
m'aggravan le pene!... Deh porgimi aiuto!
Se vano è il pregare, che a me tu ritorni,
pregare mi valga d'ascendere a te.
Un cumulo veggo d'orribili giorni
qual tetro fantasma, piombare su me!

CORO DI DONNE
Chi ne salva!...

GISELDA
Quai grida!... Quai grida!...

CORO DI DONNE
Oh fuggiamo!...

CORO DI UOMINI
S'uccida, s'uccida!

SCENA OTTAVA

Le donne dell'harem e soldati turchi inseguiti da crociati, indi Sofia.

DONNE
Chi ne salva dal barbaro sdegno,
se il profeta i suoi fidi lasciò?

GISELDA
I crociati!...

SOFIA
O Giselda, un indegno
tradimento i nemici guidò!
Sposo e figlio mi caddero ai piedi.

GISELDA
Ahi che narri?

SOFIA
Il furente, oh lo vedi
che li uccise!

SCENA NONA

Arvino, eremita e cavalieri lombardi.

GISELDA
(*coprendosi il volto colle mani*)
Mio padre!... Egli stesso!...

PAGANO (EREMITA)
(*gettando Giselda nelle braccia d'Arvino*)
Ecco adempio a' miei detti, o signor.

ARVINO
Mia Giselda!... Ritorna all'amplesso
di tuo padre!...

GISELDA
(*Retrocede inorridita*)
Qual sangue!

SOFIA
Oh dolor!

GISELDA
(*appare colpita da demenza*)
No!... Giusta causa – non è Iddio
la terra spargere – di sangue umano;
è turpe insania – non senso pio
che all'oro destasi – del musulmano!
Queste del cielo – non fur parole...
no, Dio no 'l vuole – no, Dio no 'l vuole!

EREMITA E CORO
Che ascolto!

ARVINO E SOFIA
Oh misera!

GISELDA
Qual nera benda
agli occhi squarciami – forza divina!
I vinti sorgono – vendetta orrenda
sta nelle tenebre – d'età vicina!
A niuno sciogliere – fia dato l'alma
nel suol ve' l'aure – prime spirò!
L'empio olocausto – d'umana salma
il Dio degli uomini – sempre sdegnò.

ARVINO
Ella sacrilega!...

GISELDA
Gioco dei venti
già veggo pendere – le vostre chiome;
veggo di barbari – sorger torrenti,
d'Europa stringere – le genti dome!
Che mai non furono – di Dio parole
quelle onde gli uomini – sangue versar?
No, Dio no 'l vuole – Ah, no Dio no 'l vuole.
Ei sol di pace – scese a parlar!

PAGANO (EREMITA)
Ah taci, indegna!

ARVINO
(*cavando il pugnale*)
Possa tua morte
il detto sperdere – del labbro osceno!
Incauta ragion smarrì!

PAGANO (EREMITA), CORO
(*fermandolo*)
Che fai? La misera – duolo ha sì forte
che, ben lo vedi, – ragion smarrì!

GISELDA
Ferisci!...

Atto terzo

La conversione

SCENA PRIMA

La valle di Giosafat, sparsa di vari colli praticabili fra i quali primeggia quello degli Ulivi. In lontananza vedesi Gerusalemme. Coro di cavalieri, donne, pellegrini, che escono in processione, a capo scoperto.

CORO
(*di dentro*)
Gerusalem!... Gerusalem!... la grande,
la promessa città!
Oh sangue bene sparso... le ghirlande
d'Iddio s'apprestan già!

(*Escono*)

Deh! Per i luoghi che veder n'è dato,
e di pianto bagnar
possa nostr'alma coll'estremo fato
in grembo a Dio volar!

PELLEGRINI
Gli empi avvinser là fra quei dirupi
l'agnello del perdon;
a terra qui cadean gli ingordi lupi
quand'ei rispose, «Io son!»
Oh da quel colle il Nazaren piangea
sulla città fatal;
è quello il monte, onde salute avea
il misero mortal!

TUTTI
Deh! Per i luoghi che veder n'è dato
e di pianto bagnar,
possa nostr'alma coll'estremo fato
in grembo a Dio volar!
O monti, o piani, o valli, eternamente
sacri ad uman pensier!
Ecco arriva, ecco arriva il Dio vivente
terribile guerrier!
(*S'allontanano per la valle*)

SCENA SECONDA

Giselda sola.

GISELDA
Dove sola m'inoltro!
Nella paterna tenda
mi mancava il respir!... D'aura m'è d'uopo,
d'aura libera – tutto è qui deserto...
Tacquero i canti... Sol mia mente al cielo
non vola... Ah l'alma mia
non ha pensiero, che d'amor non sia!

SCENA TERZA

Oronte in costume lombardo e detta.

ORONTE
(*che ha sentito le ultime parole*)
Giselda!

GISELDA
Oh ciel!... traveggo?

ORONTE
Ah no!... D'Oronte
stai fra le braccia!

GISELDA
Ah sogno egli è!... Ah, la fronte
ch'io t'inondi di lagrime!

ORONTE
Oh Giselda!
Dunque di me non ti scordasti?

GISELDA
Ahi come
ti piansi estinto!

ORONTE
Dal nemico brando,
sol fui gittato al suolo;
speranza di vederti anche una volta
vile mi fe'... presi la fuga... errante
andai di terra in terra,

veste mutai, seguendo il mio desire
di vederti una volta, e poi morire.

GISELDA
Oh non morrai!...

ORONTE
Tutto ho perduto! Amici,
patria… parenti... il soglio...
Con te la vita!...

GISELDA
No! Seguirti io voglio.
Teco io fuggo!

ORONTE
Tu!... Che intendo!

GISELDA
Vo' seguire il tuo destino.

ORONTE
Infelice!... È un voto orrendo,
maledetto è il mio cammino.
Per dirupi e per foreste
come belva errante io movo;
gioco ai venti e alle tempeste
spesso albergo ho un antro, un covo!
Avrai talamo l'arena
del deserto interminato,
sarà l'urlo della iena
la canzone dell'amor!
Io, sol io sarò beato
nell'incendio del mio cor!

GISELDA
Oh t'affretta!... Ad ogni istante
ne sovrasta fier periglio!...

ORONTE
Ben pensasti?...

GISELDA
Il core amante
più non ode altro consiglio!...

ORONTE
Oh mia gioia!... Or sfido tutto
sulla terra il male, il lutto!...
Vien!... Son teco!

GISELDA
Ah sì! Tu sei
patria, vita e ciel per me!

ORONTE
Ah del regno che perdei
maggior bene or trovo in te!

GISELDA
Oh belle, a questa misera,
tende lombarde, addio!
Aura per voi diffondesi
quasi di ciel natio!...
Ah!... Più divino incanto
da voi mi toglie in pianto!
Madre, perdona!... Un'anima
redime un tanto amor!

ORONTE
Fuggi, abbandoni, o misera,
l'amor de' tuoi pe 'l mio!
Per te, lombarda vergine,
tutto abbandono anch'io...
Noi piangerem d'un pianto,
avremo un cor soltanto!
Lo stesso Iddio che veneri
avrà mie preci ancor!

VOCI INTERNE
All'armi!

ORONTE
Che ascolto!

GISELDA
Prorupper le grida
dal campo lombardo... Più scampo non v'è.

GISELDA E ORONTE
Oh/Ah! Vieni sol morte nostr'alme divida...
né cielo, né terra può toglierti a me!

SCENA QUARTA

Tenda d'Arvino. Arvino solo.

ARVINO
Che vid'io mai?... Furor, terrore a un tempo
m'impiombarono al suol!... Ma sui fuggenti
via portati dall'arabo corsiero
l'uom si gettò della caverna!... A un lampo
tutti agli sguardi mi sparir!... Ahi vile!...
Empia!... All'obbrobrio di mia casa nata!
Fossi tu morta in culla,
sacrilega fanciulla!
Sorgente rea di guai!
Oh non t'avessi generata io mai!

SCENA QUINTA

Cavalieri, crociati e detto.

ARVINO
Qual nuova?

CORO
Più d'uno – Pagano ha notato
discorrer le tende – del campo crociato.

ARVINO
Per Dio!...

CORO
Chi lo guida – per santo cammino?
L'infame assassino – chi venne a tradir?
Fra tante sciagure – non vedi la mano
del cielo sdegnato – per l'empio germano?
Vendetta feroce – persegua l'indegno,
di tutti allo sdegno – non puote sfuggir!

ARVINO
(*al colmo dell'ira*)
Sì!... Del ciel che non punisce
emendar saprò l'errore;
il mio brando già ferisce,
già trafigge all'empio il cor;
ah, spira già l'abominoso,
io lo premo col mio piè!
Se in Averno ei fosse ascoso,
più sfuggir non puote a me.

SCENA SESTA

Interno di una grotta. Da un'apertura in fondo vedonsi le rive del Giordano. Giselda, che sostiene Oronte ferito.

GISELDA
(*adagiandolo sopra un masso*)
Qui posa il fianco!... Ahi lassa!
Di qual ferita t'hanno offeso i crudi!...

ORONTE
(*con voce fioca*)
Giselda! Io manco!...

GISELDA
Ah qual mercede orrenda
alla mia fé tu dai...

ORONTE
Io manco!

GISELDA
Ah taci!... Oh taci!
Tu sanerai... le vesti mie già chiusa
han la crudel ferita...

ORONTE
Invano, invano
pietosa a me tu sei.

GISELDA
Or tu m'ascolta, o Dio de' padri miei!
(*fuori di sé*)
Tu la madre m'hai rapita,
mi serbasti a trista vita...
mi restava l'amor mio
o, questo amor tu togli a me...
Tu crudel...

SCENA SETTIMA

L'eremita e detti.

PAGANO (EREMITA)
(*sorte improvvisamente*)
Chi accusa Iddio?...
Questo amor delitto egli è!

GISELDA
(*con spavento*)
Qual mi scende al cor favella!

ORONTE
Chi sei tu?

PAGANO (EREMITA)
Son tal che vita
annunziar ti può novella,
se ti volgi a nostra fé.

GISELDA
Dio l'inspira!...

ORONTE
Oh sì!... Compita,
o Giselda, hai l'opra... omai!
Io... più volte il desiai...
Uom d'Iddio... T'appressa a me!

PAGANO (EREMITA)
Sorgi!... Il ciel non chiami invano,
le sue glorie egli ti addita;
l'acque sante del Giordano
sien lavacro a te di vita!

GISELDA
Oh non più dinanzi al Cielo
è delitto il nostro amor!
Vivi!... Ah vivi!...

ORONTE
Al petto... anelo
scende insolito... vigor!
Qual voluttà trascorrere
sento di vena... in vena!
(*a Giselda*)
Più non mi reggo... aitami...
Io ti discerno appena!
T'accosta!... Oh nuovo incanto!...
Bagnami col tuo pianto...
In ciel ti attendo...
Tu... lo schiudesti... a me!
Io manco…

GISELDA
Deh non morire!... Attendimi,
o mia perduta speme!
Vissuti insiem nei triboli
noi moriremo insieme!
Donna che t'amò tanto
puoi tu lasciar nel pianto?
Perché mi vietan gli angeli
il ciel dischiuso a te?

PAGANO (EREMITA)
L'ora fatale ed ultima
volga le menti a Dio;
si avvivi il cor d'un palpito
solo celeste e pio;
se qui l'amor di pianto
ebbe mercé soltanto,
sperate!... Un dì fra gli angeli
di gioia avrà mercé!

Atto quarto

Il santo sepolcro

SCENA PRIMA

Caverna. Giselda è abbandonata sopra un sasso.

SCENA SECONDA

Giselda sola; ella è sorpresa in sogno da una visione di spiriti celesti.

CORO DI CELESTI
Componi, o cara vergine
alla letizia il viso, per te redenta un'anima
s'indiva in paradiso;
vieni, ché il ben dividere
seco fia dato a te.

GISELDA
(*alzandosi e continuando a sognare*)
Oh! Di sembianze eteree
l'antro splendente io scerno;
ah sì!... T'affretta a sorgere
alba del giorno eterno.
Oronte... Ah tu fra gli angeli?
Perché non parli a me?

ORONTE
In cielo benedetto,
Giselda, per te sono!...
Il mio pregare accetto
d'Iddio già sale al trono!
Va', annunzia alla tua gente
ch'apra alla speme il core,
del Siloe la corrente
fresc'onde apporterà.
(*La visione sparisce*)

GISELDA
(*svegliandosi per la grande agitazione*)
Qual prodigio!... Oh in nera stanza
or si muta il paradiso!...
Sogno ei fu!... Ma d'improvviso
qual virtude in cor mi sta?...

Non fu sogno! Dentro all'alma
suona ancor la nota voce;
de' beati ancor la palma
in sua man vegg'io brillar!
O guerrieri della croce
su sorgete ai santi allori!
Scorre il fiume già gli umori
l'egre membra a ravvivar.

SCENA TERZA

La parte del campo in cui stanno le tende lombarde (presso il sepolcro di Rachele). Cielo infuocatissimo in sul tramonto. Crociati, pellegrini, e donne.

CORO
O Signore, dal tetto natio
ci chiamasti con santa promessa;
noi siam corsi all'invito d'un pio,
giubilando per l'aspro sentier.
Ma la fronte avvilita e dimessa
hanno i servi in suo premio fidenti...
O Signore ludibrio alle genti
non lasciare i crociati guerrier!!
Oh fresc'aure volanti sui vaghi
ruscelletti dei prati lombardi!...
Fonti eterne!... Purissimi laghi!...
Oh vigneti indorati dal sol!
Dono infausto, crudele è la mente
che vi pinge sì veri agli sguardi,
ed al labbro più dura e cocente
fa la sabbia d'un arido suol!...

VOCI INTERNE
Al Siloe! Al Siloe!...

CORO
Quali grida!

SCENA QUARTA

Giselda, l'eremita, Arvino e detti.

GISELDA
Il cielo
ha le preghiere degli afflitti accolto!
Tutte le genti stanno all'acque intorno
che il Siloe manda!...

CORO
Oh gioia!... Oh gioia!...

ARVINO
Udite
or me, lombardi! Dissetato il labbro,
ultimi certo non sarete voi
a risalir le abbandonate mura!...
No 'l prevedono gli empi... Ecco!... le trombe
squillano del Buglion!... La santa terra
oggi nostra sarà.

TUTTI
Sì!... Guerra! Guerra!
Guerra, guerra! S'impugni la spada,
affrettiamoci, empiamo le schiere;
sulle bende la folgore cada,
non un capo sfuggire potrà.
Già rifulgon le sante bandiere

quai comete di sangue e spavento:
già vittoria sull'ali del vento
le corone additando ci va!

SCENA QUINTA

La tenda d'Arvino. Dopo lungo rumore di battaglia entra l'eremita mortalmente ferito accompagnato da Giselda e da Arvino.

ARVINO
Questa è la mia tenda!... Qui tue membra puoi,
sventurato, adagiar... Ma tu non parli?...

GISELDA
Ahi vista!... In ogni parte
egli è ferito... Sulle mura ei primo
correa gridando.

PAGANO (EREMITA)
Via da me!... Chi siete?

ARVINO
Guarda! Sovvienti!... presso
d'Arvin tu sei.

PAGANO (EREMITA)
(*guardandosi le mani*)
D'Arvin? Qual nome!... Oh taci!
Taci!... D'Arvin questo è pur sangue! Averno
schiuditi a' piedi miei!... Sangue è del padre!

ARVINO
Che parli tu?

GISELDA
Ti calma!
Vedi tu se' fra noi... presso l'afflitta
che tu salvasti.

PAGANO (EREMITA)
Oh voce!... Oh chi rischiara
la mente e m'apre il cor? Tu sei, tu sei
l'angelo del perdono!

ARVINO
Favella... Chi sei tu?...

PAGANO
Pagano io sono!

GISELDA E ARVINO
Ciel! Che ascolto!

PAGANO
Un breve istante
solo resta a me di vita...
O fratello!... A Dio davante
dée quest'alma comparir!
La mia pena... è omai compita!...
Non volermi... maledir!

GISELDA
Padre, in Dio lo vedi estinto;
è sua colpa in ciel rimessa.

PAGANO
Oh fratello!...

ARVINO
(*abbracciandolo*)
Hai vinto, hai vinto!
Anche l'uom ti assolverà.

PAGANO
Me infelice!... Or sia... concessa...
a miei... sguardi la città.

SCENA SESTA

S'apre la tenda e vedesi Gerusalemme; sulle mura, sulle torri sventolano le bandiere della croce illuminate dai primi raggi del sole oriente. Pellegrini, donne e guerrieri crociati.

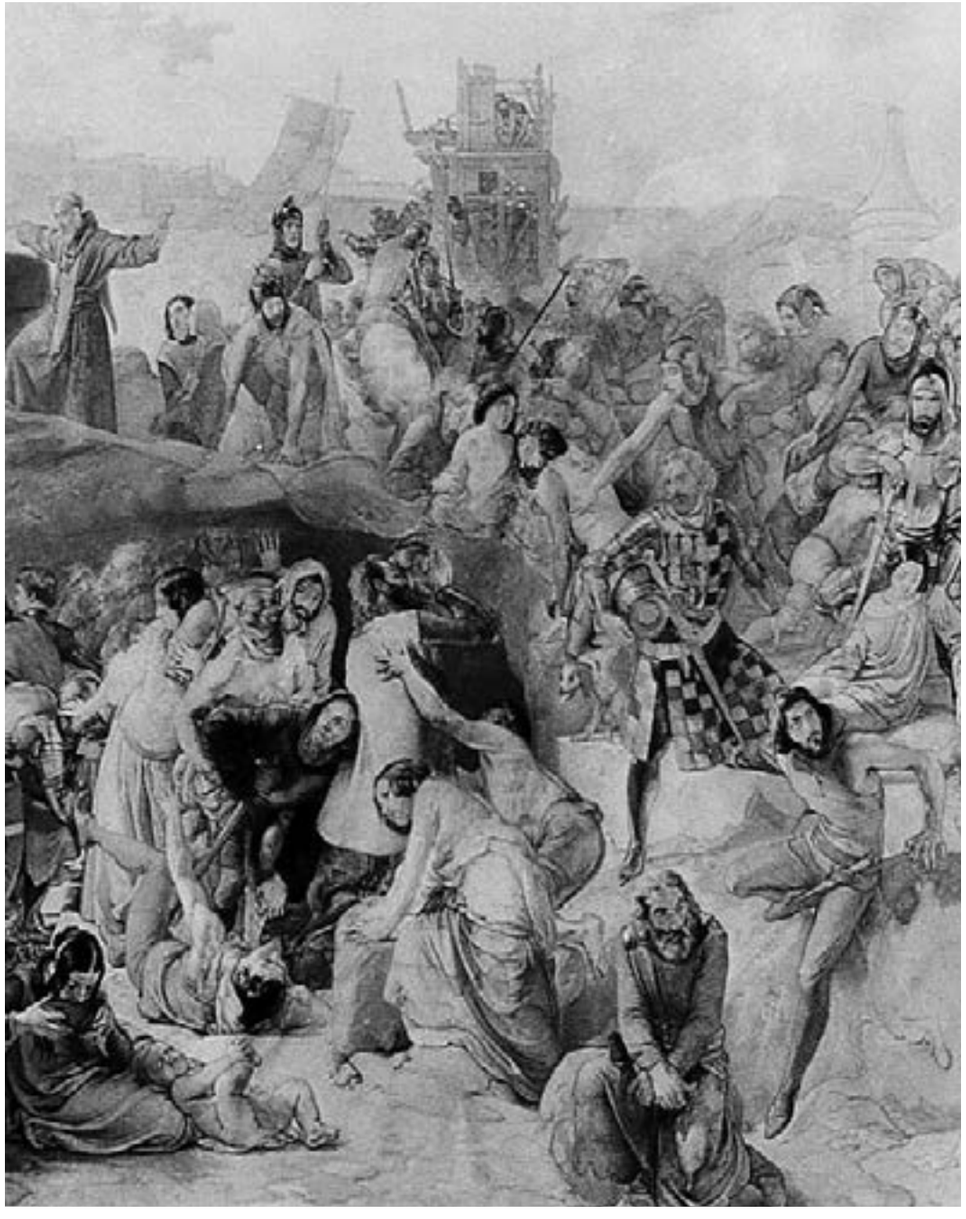
(INSIEME)

PAGANO
Dio pietoso!... Di quale contento
degni or tu... l'assassino... che muor!
Tu sovvieni... all'estremo momento
l'uom che il mondo... copriva d'orror!

ARVINO
O Pagano!... Gli sguardi clementi
a' miei falli rivolga il signor,
come a te negli estremi momenti
il fratello perdona in suo cor.

GISELDA
Va' felice! Il mio sposo beato,
la mia madre vedrai nel signor;
di' che affrettino il giorno bramato
che col loro si eterni il mio cor!

CORO
Te lodiamo, gran Dio di vittoria,
te lodiamo, invincibil signor!
Tu salvezza, tu guida, tu gloria
sei de' forti che t'aprono il cor!



Francesco Hayez (1791-1882), La sete patita dai primi crociati sotto Gerusalemme*, ispirato al poema in quindici canti* I lombardi alla prima crociata *di Tommaso Grossi. Durante la lunghissima esecuzione del quadro, scoppiò il clamoroso successo dell'omonimo dramma verdiano.*

Storia in musica, all'italiana: *I lombardi alla prima crociata*

di Alessandro Roccatagliati

Quei due nemmeno trentenni artisti d'opera in Milano dovevano essere galvanizzati, nell'autunno 1842. Per Temistocle Solera poeta e Giuseppe Verdi musicista, nessuno dei due di primissimo pelo (traversie e batoste ne avevano affrontate entrambi), il doppio successo arriso al loro *Nabucodonosor* al Teatro alla Scala – nell'esordio del marzo precedente e ancor più nell'immediata, inusuale e fortunatissima ripresa da metà agosto – equivaleva a un lancio definitivo nell'arengo che più contava. Per il compositore, in particolare, i segni erano inequivoci: più voci della stampa cittadina non avevano esitato a salutare nell'opera «un novello passo che l'arte […] move con baldanza verso le più vaste sue regioni» («Gazzetta musicale di Milano»), frutto di «tante bellezze […] che si van qua e colà riscontrando» («La Fama»); e par proprio che in quegli stessi mesi giungessero a Verdi i primi inviti nel salotto dei coniugi Andrea e Clarina Maffei, ritrovo dei più begli ingegni artistico-letterari ambrosiani di sensibilità liberale (fra cui Massimo d'Azeglio, Francesco Hayez, Tommaso Grossi, Carlo Tenca). Il nuovo cimento creativo che proprio allora li stava impegnando insieme – l'impresario scaligero Merelli si era subito riassicurato la squadra vincente per la produzione *clou* di fine Carnevale seguente – suscitava dunque fervide attese, di ordine sia estetico che mondano.

I lombardi alla prima crociata le soddisfecero appieno, al debutto l'11 febbraio 1843, scatenando anzi rinnovati entusiasmi. Ma non per via, si badi bene, d'una comoda replica dei percorsi già battuti in *Nabucco* (al netto di indubbie omologie, le stesse che la critica più tradizionale spesso privilegia accoppiando sbrigativamente i due titoli). Tutt'altro: quel fervore dei due giovani artisti trovò espressione in un melodramma di foggia peculiare, e certo assai originale in molti aspetti della sua concezione e fattura, tanto letteraria quanto musicale. Vale la pena provare a spiegare come e perché.

Il soggetto scelto da Solera per adattarlo a libretto (tutto fa credere in autonomia, come allora d'uso) era molto noto nella cultura dell'epoca e di Milano in particolare. Non solo infatti l'omonimo poema epico, in quindici canti e ben 1295 ottave, era stato propiziato e benedetto da Alessandro Manzoni quando il suo protetto Tommaso Grossi l'aveva concepito a inizio anni '20 e infine pubblicato nel 1826 (con gran *battage* ed epocale successo di vendite); ma negli anni subito seguenti esso aveva dato luogo a un'ampia scia di aspre discussioni letterarie, che avevano visto fronteggiarsi le fila di classicisti (Felice Romani, Trussardo Calepio) e romantici (Ermes Visconti, Niccolò Tommaseo, Giovanni Berchet),

Bartolomeo Merelli (1794-1879), impresario del Teatro alla Scala tra il 1829 e 1851.

non senza però che sorgessero seri distinguo anche tra questi ultimi, tali da indurre infine a ripensamenti lo stesso caposcuola. Tutto ciò era bene alle spalle, allorché Solera si pose all'impresa. Di certo però a molte persone di cultura erano ben noti sia i lineamenti sia i personaggi di quel grande affresco poetico-narrativo a fondamento storico. Tanto più che le stesse arti figurative ne avevano tratto ispirazione e popolarizzato talune situazioni chiave: già solo l'amico Hayez le aveva ben presto effigiate in litografie commerciali (1828) e nel dipinto *Pietro l'eremita* (1829), mentre dal '33 stava lavorando alla grande tela *La sete patita dai crociati sotto Gerusalemme*, su commissione niente meno che di Carlo Alberto di Savoia.

Il compito del poeta librettista, nondimeno, fu assai arduo. Era del tutto insolito dover rimodulare direttamente una narrazione così vasta e ramificata – tanti personaggi e situazioni, vicende del passato rivelate solo tramite lunghi racconti retrospettivi, plurime ambientazioni, molte e dettagliate descrizioni – nelle forme imprescindibili d'un dramma da musicare, a misura cioè di arie solistiche, duetti-terzetti, cori, scene concertate d'assieme; non a caso, di solito le fonti erano *pièce* teatrali (com'era stato per lo stesso *Nabucco*). Per di più vicende che nel poema risultano distanziate quasi d'un ventennio, tra fatti e antefatti, non potevano restare tali, visto che il personaggio destinato alla prima donna, la fanciulla Giselda, doveva essere in scena come di prammatica nel prim'atto (e non, come in Grossi, ancora nel seno della madre Viclinda) allorché il terribile zio Pagano perpetra quei misfatti – insidiare appunto Viclinda moglie del fratello Arvino e volerlo uccidere, ammazzando per errore il loro padre – indispensabili per dare innesco teatrale all'intera traiettoria dell'opera verdiana. Ne venne fuori, con scelta felice, un'invenzione bella e buona: l'intero atto primo, dove le trucide intenzioni di Pagano dapprima affiorano in piena piazza Sant'Ambrogio di Milano *coram populo*, in contrasto con il clima festoso d'una presunta riconciliazione (e d'un Arvino nominato duce dei crociati lombardi: quadro primo), e poi si concretizzano nella sanguinosa nottata di sospetti, incendi, pugnali e orrori parricidi nel palazzo avito (quadro secondo).

Enrico Reinhart, ritratto di Tommaso Grossi (1790-1853), autore del poema I lombardi alla prima crociata *(1826).*

Peraltro, ben complessi e articolati risultarono giocoforza anche i tre atti successivi, questi sì dislocati in luoghi mediorientali storici o evocativi della prima crociata (1095-1101: Antiochia, valle di Josafat, rive del Giordano, pressi di Betlemme, Gerusalemme) e nei quali i personaggi – ridotti drasticamente di numero e taluni di rilievo, onde rientrare nelle proporzioni e pesature solite d'una compagnia canora sostanzialmente *standard* – affrontano i loro vari casi: a partire da quelli amorosi di Giselda con il saraceno Oronte primo tenore, incrociati con i fatti d'armi tra cristiani e musulmani ove spicca l'"altro primo tenore' Arvino, gli uni e gli altri trovandosi sovente a fianco un santo eremita basso, ossia non altri che lo stesso Pagano fuggito esule e totalmente votato all'espiazione (anche nell'incognito serbato a tutti sino all'ultimo). Basti dunque un dato, a dar conto dei salti mortali narrativi sostenuti dal Solera 'sunteggiatore' di Grossi: sono ben nove e tutte diverse, tre per atto, le ambientazioni scenografiche – o 'mutazioni sceniche' per dirla come allora – in cui si situano quei vari accadimenti in Medio Oriente. E ne deriva una frammentazione logico-visuale del decorso drammatico che ben di rado aveva conosciuto eguali.

Verdi si fidava del lavoro di Solera. Documenti diretti sulla lavorazione dei *Lombardi* non ne abbiamo, se non per un sapido tardo aneddoto datato 1900, sul poeta lasciato lavorare solo in compagnia d'una corroborante bottiglia (e Verdi ancora vivo comunque non smentì). Certo però il musicista fu piuttosto esplicito quando, pochi mesi dopo su *Ernani*, volle per la prima volta tirare le orecchie al Piave librettista con lui debuttante:

> Io ho scritto la musica su tre libretti di Solera, e confrontando l'originale […] non si troverebbero cambiati che alcuni ma pochissimi versi. […] Ma Solera ha già scritto cinque o sei libretti e conosce il teatro, l'effetto, e le forme musicali.

Legittimo perciò dedurne che Verdi avesse affrontato con fiducioso impegno, al momento di musicarle, la sequela di situazioni – sì potenti e ciascuna ben tratteggiata, ma certo disparate e poco serrate per consequenzialità di azioni – che il poeta aveva organizzato in forma di libretto a partire dalla sua magmatica materia originaria.

Immersi in una simile congerie di momenti scenico-drammatici, è logico che i personaggi, anche quelli principali (senz'altro Giselda e Pagano, con Oronte alla pari solo per livello e impegno canoro), stentassero ad assumere fisionomie a tutto tondo. Del resto, né la spiccata varietà delle situazioni né la sommarietà dei caratteri individuali erano necessariamente percepiti dai contemporanei come difetti, in particolare dal punto di vista musicale (mentre qualche strale di parte letteraria il libretto lo subì). Lodi, per dire, furono tessute al Verdi dei *Lombardi* proprio per come la sua «musica» risultasse

> pieghevole e svariata secondo le varie modificazioni delle parti; chiara nei dettagli come nell'insieme; […] a tempo lieta, a tempo malinconica, a tempo soave, a tempo terribile, a tempo focosa, a tempo pacata, sempre dignitosa, sempre energica, sempre nobile, sempre saggia (Geremia Vitali, «Gazzetta musicale di Milano», 19 febbraio 1843).

Il Teatro alla Scala di Milano nel 1845.

Quanto ai caratteri dei singoli, un ingegno vivace e idealmente impegnato come Carlo Tenca si dimostrava più sensibile a tutt'altro, allorché sottolineava come nell'opera verdiana

> l'individualismo dell'affetto sparisce davanti a quell'immaginazione fervidissima; ed essa ha duopo di sentimenti più vasti, più collettivi, che s'agitino tra le masse, che abbraccino quanto ha di più sublime la nazionalità o l'umanità. […] Perfino gli affetti individuali, senza dei quali non è possibile un'azione drammatica, hanno bisogno pel Verdi d'essere rinvigoriti da un'idea più alta e più generosa; e l'amore medesimo deve legarsi per lui a qualcosa di più elevato […], come accade nel *Nabucco* e nei *Lombardi*, dov'è sorretto dall'esaltamento religioso («La Moda», 15 febbraio 1843).

Il fatto che si apprezzassero in quella partitura teatrale sia le dimensioni collettive e trascendenti l'individuale sia l'accentuata pluralità delle atmosfere sonore andava peraltro letto sullo sfondo di almeno due importanti fattori di contesto. Da un lato, si faceva largo da qualche tempo anche nelle opere italiane il gusto, maturato a Parigi tra anni Venti e Trenta, per soggetti grandiosi e variegati a fondo spesso storico, con relativi quadri d'insieme di forte impatto anche visivo; e certo al *grand opéra* e ai suoi *tableaux à grand spectacle*, a partire da quelli di Rossini (*Moïse et Pharaon*, *Guillaume Tell*) e Meyerbeer (*Robert le Diable*, *Les Huguenots*), sia Solera sia Verdi guardavano con ammirazione. D'altro lato, nella Milano di quei primi anni Quaranta, e proprio negli ambienti liberali prossimi ai due artisti, un certo ascendente lo esercitava ancora, seppur dall'esilio, il Giuseppe Mazzini che nel 1836 aveva pubblicato la sua *Filosofia della musica* (molto permeata

Caricatura di Temistocle Solera (1815-1878), librettista dei Lombardi alla prima crociata *di Giuseppe Verdi.*

L'ORCHESTRA

Flauto
Ottavino
2 oboi
2 clarinetti
2 fagotti

4 corni
2 trombe
3 tromboni
Basso tuba

Timpani
Percussioni
grancassa, rullante, triangolo

Arpa

Archi

Banda in palcoscenico

di propensioni e incitamenti, su modelli soprattutto donizettian-meyerbeeriani, a dare più respiro corale e valoriale all'opera in musica degli italiani) e che nel 1841 – l'ha evidenziato acutamente Gloria Staffieri – recensiva guarda caso il *Pietro l'eremita* di Hayez assumendone il *tableau* figurativo fitto e animatissimo, segnato da una religiosità 'crociata' a un tempo collettiva, civile e militante, a inequivoca allegoria dell'impresa liberatoria auspicata per l'Italia coeva:

> Ed attraverso a questa folla in atteggiamenti così variati, a gruppi così distinti, circolano e si delineano tutte le affezioni, tutte le tendenze; e al di sopra di esse, solo e vero legame d'unità, si libra il pensiero che la sospinge tutta: «Dio lo vuole, Dio lo vuole».

Non va però esagerata, per quell'inizio anni Quaranta, la valenza politico-civile o addirittura 'risorgimentale' che poteva assumere un'opera come i *Lombardi*, per i suoi artefici. L'afflato religioso che vi circola abbondante – si contano ben otto momenti canori di preghiera, singola o collettiva – andrà ad esempio considerato, prim'ancora che sul piano simbolico-allusivo, come un mezzo teatrale utile a più scopi: l'efficacia vocal-espressiva tradizionale di simili momenti operistici colmi di fervore; la dimensione pararituale propizia alle apprezzatissime scene d'insieme; la 'verità storica' connessa al tema in sé della crociata, tra differenza di fedi, conversioni o espiazioni. Né vanno trascurati altri intenti forse avvertiti dal Solera letterato, che da un lato scelse di sublimare e nobilitare la scena che più di tutte aveva attirato accuse a Grossi per la sua crudezza realistica (la terribile descrizione della sete dei crociati, che nei *Lombardi* opera prende invece le forme alate del celebre coro «O Signore dal tetto natio») e dall'altro fece probabilmente affiorare qualche sua propensione tardo-volterriana là dove – pur con la cautela di definirla in didascalia «quasi colpita da demenza» – pensò per Giselda a fine atto secondo un'invettiva tutta nel segno della tolleranza e del rifiuto di qualsivoglia guerra santa (si noti lo slogan 'ribaltato'):

> No!... giusta causa – non è d'Iddio
> La terra spargere – di sangue umano;
> È turpe insania – non senso pio,
> Che all'oro destasi – del monsulmano!
> Queste del cielo – non fur parole…
> No, Dio nol vuole – No, Dio nol vuole!

LE VOCI

Arvino, *figlio di Folco, signore di Rò*
tenore

Pagano, *figlio di Folco, signore di Rò, poi eremita*
basso

Viclinda, *moglie d'Arvino*
soprano

Giselda, *sua figlia*
soprano

Pirro, *scudiero d'Arvino*
basso

Un priore della città di Milano
tenore

Acciano, *tiranno d'Antiochia*
basso

Oronte, *suo figlio*
tenore

Sofia, *moglie del tiranno d'Antiochia, fatta celatamente cristiana*
soprano

L'efficacia memorabile delle due situazioni appena citate e di vari altri momenti *clou* dei *Lombardi* dipese tuttavia, come sempre nel teatro d'opera, dall'intensità peculiare che Verdi seppe apportarvi con i mezzi della musica. Il decollo della sua fama legato alla coppia di titoli del biennio 1842-1843, reso definitivo dall'entusiasmo che salutò proprio questo secondo («musica pensata, studiata, librata sulle lance del criterio e della filosofia dell'arte [… che] più che agli orecchi, all'intelletto favella ed al cuore», «arte sovrana e non a tutti i compositori comune», e via di lode in lode), va spiegato sul piano delle qualità drammatico-musicali che la critica a lui contemporanea percepì d'acchito e nettamente. Stavano su tutte – basta rileggere le precedenti citazioni – l'originalità, l'appropriatezza, la precisione e il piglio risoluto con cui già il primo Verdi sa piegare pressoché ovunque l'armamentario formale ed espressivo abituale nel melodramma italiano del suo tempo, in funzione della massima efficacia scenica. Certo, cogliere oggi tali sorprese e novità, abbagliati dagli splendori del tanto celeberrimo Verdi successivo, non risulta sempre semplice, poiché richiede di porsi dall'angolatura e sui metri di misura dei Donizetti, Bellini o Mercadante seri che avevano sin allora primeggiato. Ma qualche singolo esempio può forse risultare eloquente.

Per un personaggio principale di melodramma la prima 'scena ed aria' solistica è non solo luogo canonico, ma anche una sorta di carta d'identità. Per sua struttura, le consuetudini d'epoca prevedevano un recitativo d'apertura e due ampi brani cantabili (detti 'adagio' e 'cabaletta'), tra i quali qualche azione scenica veniva a fungere da fattore modificativo ('tempo di mezzo') tra l'una e l'altra attitudine espressiva. Dato per ricorrente lo schema, decisivo diveniva ovviamente il 'come' il musicista teatrante volta a volta lo piegava. Ebbene, le specifiche scelte di Verdi là dove nel prim'atto Pagano svela su un simile diagramma le sue intenzioni già possono dare la misura di quella 'chiarezza nei dettagli' tanto ammirata. Intanto perché la sua proiezione canora 'a solo' è come riquadrata entro una forte polarità di indoli

Carlo Ferrario, bozzetti per I lombardi alla prima crociata *di Giuseppe Verdi al Teatro alla Scala di Milano, 1864. In alto: La Vendetta. La piazza di Sant'Ambrogio, atto I, fotoriproduzione tav. 12. In basso: Sala nel palazzo d'Acciano in Antiochia, atto II, fotoriproduzione tav. 124. Archivio storico Ricordi.*

collettive espresse in coro: la precede una fervida invocazione sacra da parte di «claustrali» contro cui fan contrasto netto quegli «sgherri» che, a mezzo dei due cantabili, fiancheggiano, assecondano ed esaltano gli intenti fratricidi del protagonista (su uno snocciolare parole rapido, perlopiù in *piano* ma con improvvisi soprassalti dinamici che sarà modulo espressivo verdiano durevole, per simili manipoli di malintenzionati). Ma questa accentuata dualità – come tra bene e male – è poi come se penetrasse le stesse fibre del canto solistico: già nel fratto recitativo iniziale, dove vendicativo pugnale e rimpianto identitario-amoroso passano come opposte emozioni fugaci eppur adeguatamente sonorizzate; quindi nel doppio profilo assunto dai cantabili, dove tutto il respiro musicale dà corpo alle emozioni stesse, ma risolute infine nella determinazione omicida.

La fisionomia dei *Lombardi* quale opera particolarmente riuscita nella dimensione del *tableau* d'insieme è poi plausibile che l'avesse fissata nel pubblico milanese anche una scelta davvero originale operata al centro della monumentale scena d'apertura in piazza Sant'Ambrogio. Per nulla solito, infatti, che la primissima presentazione di vari personaggi principali avvenisse nella forma di un cosiddetto 'concertato', ossia con un brano intonato contestualmente a più voci dove la 'simultaneità' polifonica è concepita per far intendere, a bassorilievo l'una sull'altra, le distinzioni emotivo-canore tra i personaggi stessi. E in questo quintetto con cori «T'assale un tremito – padre che fia» – attaccato da Giselda sulla percezione dello smarrimento in Arvino, esplicitato da questi come dubbio lì da presso, con i congiuranti Pagano e Pirro a tramare di sottecchi – dovette colpire, di nuovo, la magistrale precisione con cui il giovane musicista forgiò distintamente ma anche rese combinabili i rispettivi materiali tematico-canori: dall'esitante asimmetria iniziale del soprano al gesto canoro interrogativamente proteso del tenore, dal sobbalzare ritmico-melodico in accentuazione terzinata delle due voci gravi al placido fraseggiare inconsapevole degli astanti in coro.

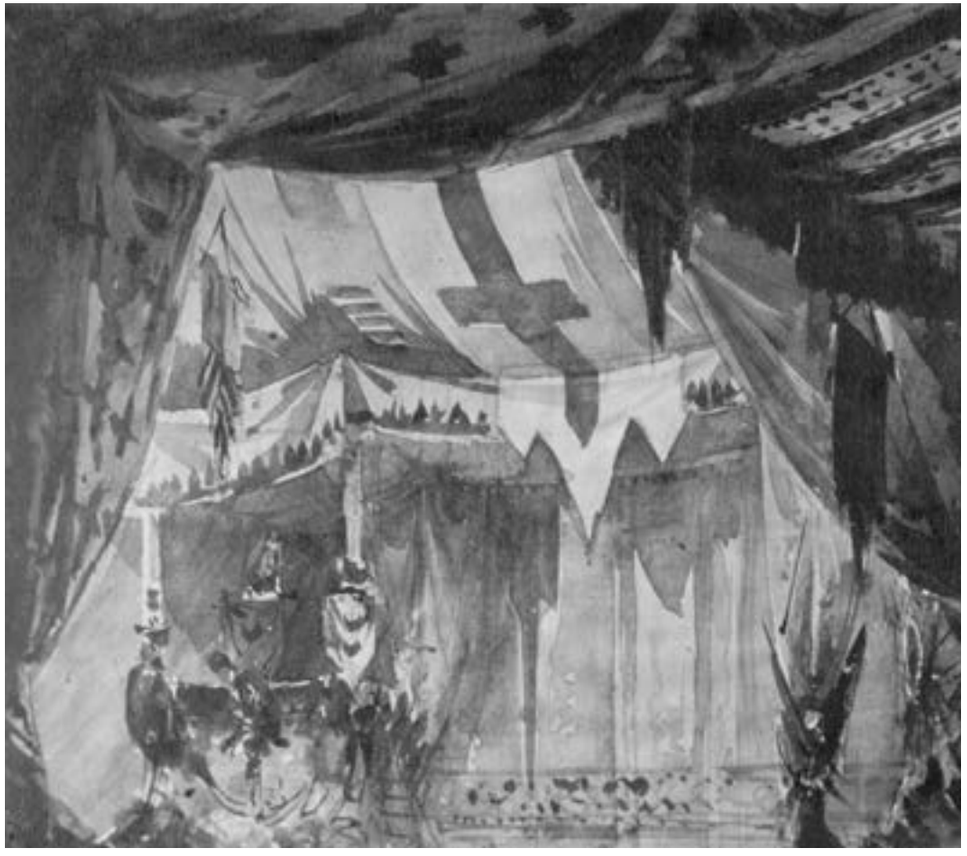
Tante e tante opere del tempo avevano consacrato alla prima donna importanti arie solistiche a più sezioni e più sconvolgimenti emotivi, e parimenti numerose erano state le occasioni in cui quelle scene a protagonista svettante le si era poste a far da culmine conclusivo del dramma musicato. 'Arie Rondò' era la denominazione ricorrente e tipizzante, in questi ultimi casi. Nei *Lombardi* però un gran pezzo siffatto viene come rifunzionalizzato a fare da cangiante e sismografico architrave ancora una volta di un'imponente scena collettiva, e posta al centro dell'opera: nel finale atto secondo, cioè, fase intermedia e irrisolta della vicenda inscenata dove per prassi, piuttosto, si concentravano colpi di scena e assiemi concertati. Le svolte repentine a sorpresa non mancano certo, qui: nell'*harem* del palazzo di Antiochia Giselda passa dalla letizia corale delle dame che l'accolgono al tormento del proprio amore per il musulmano Oronte, ma poi soprattutto a veder irrompere inattesi il genitore Arvino e l'eremita alla testa dei crociati, stragisti (a quanto al momento pare) del suo amato e del di lui padre. Decisivo peraltro è l'ingegno scenico-musicale che Verdi dispiega nel caratterizzare ogni trapasso emotivo della fanciulla squassata dal crepitare delle emozioni, in un pezzo che egli reputa tanto nodale – siamo proprio al punto della citata invettiva di Giselda, non a caso tacciata di «Empia!... Sacrilega!...» dal fanatizzato padre che la vorrebbe passare a fil di spada – da dargli peso e lignaggio di 'Finale' nella sua

Carlo Ferrario, bozzetti per I lombardi alla prima crociata *di Giuseppe Verdi al Teatro alla Scala di Milano, 1864. In alto: Prominenze di un monte praticabili in cui s'apre una caverna, atto II, fotoriproduzione tav. 198. In basso: Recinto dell'harem, atto II, fotoriproduzione tav. 157. Archivio storico Ricordi.*

partitura autografa. Sintomatico, del resto, che molte edizioni dell'opera lo denominassero appunto invece 'Rondò', a misura della sua foggia solistica (e commerciabilità come brano staccato) e dello stesso diagramma mirabile delle sue sezioni, tra cui spicca il ritorno della volitivissima apostrofe sul «Dio non vuole».

Difficile infine sottostimare l'ascendente che sull'opera poté avere almeno un insigne modello venuto d'Oltralpe, ma anche, insieme, la forza con cui Verdi vi impresse il proprio sigillo artistico mentre lo personalizzava e riconvertiva a usi e gusti delle platee d'Italia. Una sensazionale gran scena di conversione *in mortem* a tre, coppia d'amanti soprano-tenore e basso benedicente, costituiva l'antifinale degli *Huguenots* di Meyerbeer, datato 1836 ma capolavoro già entro pochi anni internazionalmente noto e riconosciuto. Impiantare su una situazione simile la conclusione dell'atto penultimo – allontanandosi si badi bene dalla trama del poema di Grossi – dovette parere buona idea ai creatori dei *Lombardi*: verso Giselda che accudisce Oronte ferito a morte, presso le fonti del Giordano, si fa avanti Pagano eremita finendo per battezzare alla fede cristiana lo spirante saraceno e volgere così la mestizia dei due in consolazione. Tutt'altra però la foggia musicale, e con essa la bruciante sintesi drammatica, con cui Verdi dà corpo alla situazione. Certo, come accade negli *Ugonotti* (e non solo in quel quint'atto), il musicista italiano sceglie di sfruttare qui intensivamente un singolo strumento rendendolo saporoso complemento 'obbligato' dell'espressione vocale; e opta per il violino solista, che ad apertura di questo terzetto ha una sorta di virtuosistica invenzione simil-paganinana in tre sezioni (introduzione-cantabile-allegro) ma che poi appunto punteggia su misura, con propri apporti tematico-timbrici, le pieghe della scena canora via via che si dipana. Memorabile è però soprattutto la concentrazione emotivamente intensissima con cui Verdi sa far bruciare – nell'arco sintetico d'un 'tempo d'attacco' dialogico e delle seguenti strofe parallele utili all'unico cantabile 'a tre' «Qual voluttà trascorrere» (e siamo così dentro alle italiche consuetudini d'attesa, ma con un'impennata d'ingegno) – tutta la potenza della situazione nel melodizzare vicendevole delle voci (e del violino), facendone al contempo un finale d'atto lì per lì troncato al culmine, con effetto immancabile sulle platee.

Questi e altri momenti ancora dei *Lombardi* ne determinarono il successo immediato e la non trascurabile fortuna panitaliana (seppur non paragonabile a quella di *Nabucco* o *Ernani*) negli anni immediatamente seguenti. Anni che però conobbero una recezione dell'opera a mano a mano sempre più sintonica rispetto alla temperie politica in via di maturazione lungo lo Stivale, nell'avvicinarsi delle esplosioni rivoluzionarie del 1848-1849. Inutile sottolineare a un compatriota di media cultura (ma utile magari per lo spettatore straniero) l'importante ruolo storico e mobilitante che in quegli anni rivestirono l'utopia neoguelfa del *Primato degli italiani* di Vincenzo Gioberti (1843) e quella che nel biennio 1846-1848 poté apparire la sua incarnazione in terra, il papa Pio IX. Fatto comprovato è tuttavia che proprio certi punti dei *Lombardi alla prima crociata*, e in particolar modo il suo celeberrimo coro «O Signore dal tetto natio» – studi recenti l'hanno ben messo in luce (Ipson, Romano) –, venissero presi a vessillo, criptato ma non troppo, da patrioti risorgimentali d'ogni dove. Una torsione sostantivante del terzo verso di quel brano, «Noi siam corsi all'invito *di Pio*», poteva allusivamente bastare a farsi distinguere e riconoscere tra fratelli



Carlo Ferrario, bozzetto per I lombardi alla prima crociata *di Giuseppe Verdi al Teatro alla Scala di Milano, 1864. Le tende lombarde presso il sepolcro di Rachele, atto IV, fotoriproduzione tav. 15. Archivio storico Ricordi.*

di politica fede; e anche da lì, certo, prese avvio quell'identificazione tra musiche verdiane e Risorgimento nazionale che tanto inchiostro ha fatto scorrere (più propagandisticamente negli anni post-unitari o dei nazionalismi novecenteschi, con maggior accuratezza storica nelle ricerche musicologiche degli ultimi trent'anni). Restano invece consegnati alle note in partitura i significati e i valori estetici della creazione drammaturgica di quei due giovani nella Milano 1843. Essi sì imperituri.

Guida all'ascolto

di Alessandro Roccatagliati

Preludio
Per la prima volta in carriera, Verdi sceglie d'avviare lo spettacolo non con una *ouverture* a caleidoscopio d'anticipazioni tematiche dall'opera che seguirà ma con un breve brano evocativo di atmosfere sonore. Le privilegiate, tra tremoli agli archi e tocchi strumentali dei fiati sia gravi sia acuti, sono quelle che caratterizzeranno in particolare il personaggio di Pagano/Eremita. Poche brevi frasi, risonanti perlopiù 'in sospeso' (un effetto del loro taglio asimmetrico), presentano così implicitamente la figura maschile che più si distinguerà nel dramma.

[I. *La vendetta*]
1. Introduzione
Banda e cori, in apertura, non erano certo un'invenzione verdiana: nel repertorio coevo rientravano tra le usanze più abituali. Peculiare, piuttosto, il gioco sonoro su piani scenici differenziati d'una festevolezza di sfondo (appunto bandistica, da dentro S. Ambrogio) alla quale si uniforma lo svelto racconto degli antefatti svolto in dialogica alternanza dei cori femminile e, soprattutto, maschile. Ma ad incrinare gli auspici di quella giornata d'apparente pacificazione basta pochissimo: uno sguardo ambiguo di Pagano reinnesca l'inquietudine nei famigliari già da lui colpiti in passato, sotto forma d'un gran pezzo concertato mirabile nello scolpire i tratti rispettivi. La nomina di Arvino a capo dei crociati pare disperdere i turbamenti nell'impegno bellico comune, cui dà voce la rutilante stretta.

2. Coro ed aria di Pagano
La peripezia canora su cui si palesa la volontà nefasta persistente del truce malintenzionato poggia su un consueto schema a due brani vocali distesi (cantabile-cabaletta) scenicamente contornati e inframmezzati. Di grande impatto, tuttavia, queste sezioni per nulla solo complementari: i cori delle claustrali (iniziale) e degli sgherri (intermedio) esaltano, a contrasto, il piglio opportunamente differenziato che prendono i brani a spiegata vocalità del basso (l'uno in consueta 'forma lirica', l'altro potentemente fiancheggiato dai coristi co-cospiratori).

3. Recitativo e «Ave Maria»
Ora scenicamente all'interno del palazzo di famiglia, figlia Giselda e madre Viclinda si interrogano – la seconda su un arioso di pregio –, mosse dai cattivi presentimenti portati

con sé dalla pubblica cerimonia. Il sopraggiungere di un allarmatissimo e sospettoso Arvino non può che intensificarli. Naturale perciò l'invocazione di sacra protezione alla Madonna, intonata dalla giovane in fervido cantabile isolato, reso prezioso sia dall'incipit esitante e più 'parlante' inghirlandato dai legni, sia dallo spiegarsi placido delle frasi melodiche tornite là dove l'*Andante* prende il volo, a pro della primadonna.

4. Finale I
Nell'oscurità, presto rischiarata solo dai fuochi appiccati dagli attentatori, Pagano appare con Pirro per poi buttarsi rapido, a pugnale sguainato, nella stanza (fuori scena) dove crede giaccia Arvino con la moglie Viclinda. Con lei alla sua mercé, e la lama insanguinata, rientra altrettanto fulmineo, trionfalmente maramaldo; ma con gran sorpresa sua Arvino, vivo e coi propri fedeli, appare. Il sangue versato? Del padre loro. L'orrore generale subitaneo prende voce nel tempo rappreso d'un concertato canonico, con l'assassino che, soggettivamente, va imputandosi la medesima nequizia che tutti gli rinfacciano (e Verdi sa esaltare ciò in musica, tra voce grave isolata e bassi mobili che sovente la scolpiscono). Quando l'azione riprende, altrettanto repentine sono minacce, volontà suicida e imposizione ch'egli viva nel rimorso, in esilio; il discacciarlo è vorticosa stretta in 'tutti', a posizioni drammatico-musicali ribadite.

[II. *L'uomo della caverna*]
5. Introduzione atto II. Coro di turchi
Ad Antiochia, i musulmani, con Acciano tiranno locale a capo, giurano di fronteggiare le armate cristiane in arrivo. Preoccupazione e subentrante risolutezza si presentano rispettivamente in incalzanti sezioni in minore e maggiore, la prima a folate dinamiche inquiete. Costanti gli apporti bandistici, che con la gran cassa rendono ancor più brillante e 'turchesca' la sezione maggiormente volitiva.

6. Cavatina di Oronte
Da figlio di cristiana, il giovane saraceno innamorato di Giselda è tutto trasporti tenorili, nel presentarsi in regolarissima aria a due cantabili e tempo di mezzo. La di lui freschezza, nell'iniziale (e diletto agli interpreti) «La sua letizia infondere», è resa spumeggiante dalla scelta verdiana d'un rapido tre quarti valzeristico, percorso per di più soprattutto a terzine canore e strumentali. Può dunque prendere un più composto andamento in melodia alata, debitore a Bellini, la cabaletta posta sotto il segno d'una conversione prefigurata come empireo amoroso.

7. Scena, Marcia de' crociati e Inno
Ci si sposta in zona montuosa, dove dalla sua caverna un solitario sorte anelante la venuta dei suoi correligionari cristiani armati. La sua aspirazione a un riscatto personale in virtù dalla militanza in nome del Signore – è Pagano, ma solo noi pubblico lo sappiamo – prende la forma di una scena che sfrutta solo qua e là le risorse del fraseggio melodico regolare; ciò le acquista però, nella sequela di ariosi differenziati, verità drammatica da monologo

teatralmente frastagliato. Diviene così più continuativa nei moduli canori l'intera evoluzione dei fatti scenici, con attivissime pure le seconde parti: Pirro che promette l'accesso ad Antiochia, appena prima che i due insieme avvertano l'avanzare dei crociati (con effetto scenico-sonoro: ne risuona fin da fuori la marcia bandistica finché, in corteggio, irrompono tutti in scena); Arvino che li capeggia, in cerca di quel santo eremita che tanto pare potere e che intanto si è andato ad armare. L'inno comune al combattimento suggella la vigilia dell'attacco con piglio tanto belluino quanto trascinante.

8. Coro nell'harem/Finale II
Il clima solare del serraglio a palazzo – siamo di nuovo ad Antiochia – lo scolpisce l'assieme di fanciulle, che sì decanta l'avvenenza di Giselda ma non manca, malignamente, d'invidiarne l'amore del principe e d'augurarle la disfatta dei cristiani. Colorata dalla batteria dei legni (ricchi di figure di grazia) e dagli orientaleggianti triangoli e piatti, Verdi crea una rapinosa e accattivante caròla, favorita dalla circolarità dello svelto andamento ternario.

9. Finale II (o Rondò – Finale II)
Gran scena multisezionale della primadonna, l'intero finale dell'atto le fa precipitare attorno i vari aspetti tragici della sua condizione. Quella di amante d'Oronte musulmano, tra le religioni in guerra; ma poi ben presto quella di vittima, investita da una vittoriosa irruzione dei correligionari in armi che comporta, insieme, il gravosissimo ritorno del padre: che non la comprende, che le ha ucciso l'amato, che addirittura vorrebbe annientarla come sacrilega quando il di lei dolore la fa prorompere in invettiva antibellica e apertamente ecumenica. Verdi tocca tutte le corde della vocalità drammatico-sopranile, tra lamento d'amore, orrore sfogato e apostrofe la più ruggente. E rende così memorabile tanto questa chiusura d'atto centrale quanto il personaggio Giselda.

[III. *La conversione*]
10. Introduzione atto III
La vicenda giunge a un punto solenne: l'avvicinarsi di crociati e pellegrini ai luoghi di Cristo, con alle viste orto degli Ulivi e Gerusalemme. Aleggia su questo coro, perciò, un'aura ispirata e commossa che Verdi determina con più mezzi: un'invocazione sommessa alla città santa che apre e chiude il brano; il differenziare avvertibilmente d'indole gli insiemi femminile e maschile (tappeto strumentale d'un violoncello solo il primo, di clarinetti e oboi il secondo); il misurato infiammarsi emotivo al pensiero del «Dio … guerrier». A favorire il tutto, la disposizione inusuale, più malleabile, della verseggiatura. Una pagina tra le più alte dell'opera.

11. Recitativo e duetto
Il ritorno inatteso dell'amato creduto morto fa rinascere la spenta Giselda: è pronta a seguirlo ovunque e comunque, abbandonando le tende dei lombardi. Ciò dà luogo all'unico vero duetto dell'opera, nel quale però Verdi non esita a piegare la forma 'solita' per questi confronti a due a pro dell'efficacia drammatica: lacerante, nell'"a solo' con cui Oronte espli-

cita la sua derelitta prospettiva; commovente, nel prolungato adagio 'a due' ove anime, solitudini e destini vengono messi in comune in intensi intrecci melodici; di baldanza trascinante, nel rapidissimo assieme che marca la loro fuga lungi dagli appelli «All'armi!» risonanti dall'accampamento.

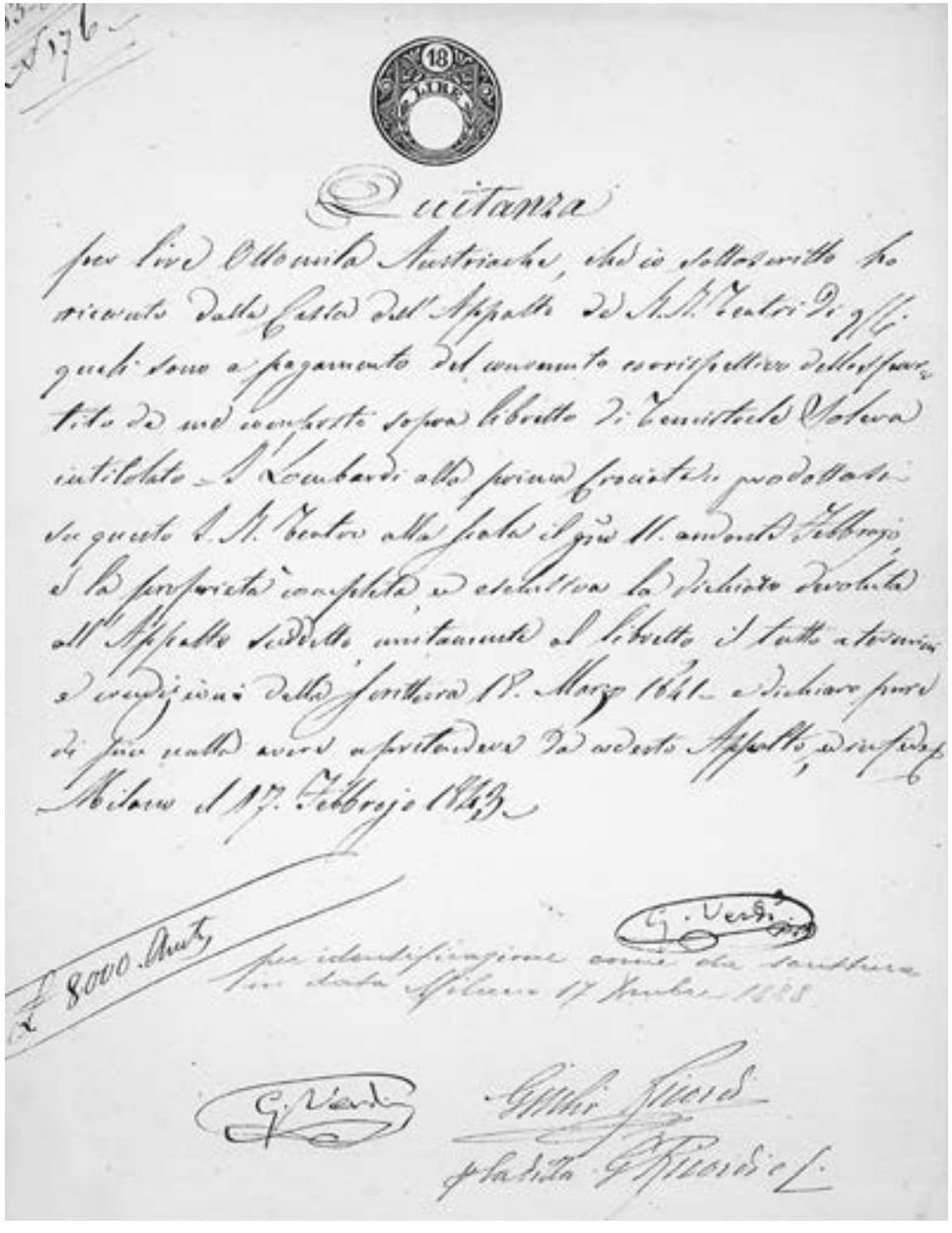
12. Scena e aria di Arvino
Il pezzo era dovuto, per convenzione, all' «altro primo tenore». Non stupisce che appaia molto meno meditato, in musica, e risolto tutto tra recitativo e un singolo brano cabalettistico per solista e coro: con Arvino preda di furori verso la figlia fuggiasca e poi pensando a Pagano (che è stato riconosciuto nei dintorni dai suoi armigeri); in un numero, tra l'altro, isolato pure da un cambio scena che s'apre e chiude in coincidenza con esso. Di degno di nota, giusto solo certi controtempi del Verdi più corrusco. Lui pure, talvolta, si limitò al minimo.

13. Scena e terzetto Finale III
Un imponente assolo di violino apre la scena; e lo strumento asseconderà pure, compartecipe, il momento drammatico-canoro subito seguente. Presso le fonti del Giordano, Giselda accudisce Oronte ferito a morte. In loro soccorso, spirituale e umano, sopravviene Pagano eremita: unica consolazione, per i due, il battesimo nella fede cristiana del giovane musulmano, ad unirli tra terra e aldilà. Finissime le scelte d'orchestrazione, come nella scena che precede la benedizione (archi gravi divisi, nel silenzio delle voci). E nobilissimamente toccante l'ampio affresco sonoro dell'"a tre' «Qual voluttà trascorrere»: sì unico, ma di respiro polivocale tale da smuovere quant'altri mai l'emozione del pubblico in fine d'atto.

[IV. *Il Santo Sepolcro*]
14. Visione
Nell'incombere della sete sui crociati, non lungi da Gerusalemme: così s'apre l'atto ultimo, e versi di Solera che Verdi non intonò (ma stampati a libretto) descrivono Giselda pure riarsa, e assopita poiché allo stremo. La musica attacca invece dando corpo a quanto le appare in sogno: un soffuso coro di voci celesti – tratto distintivo timbrico di quell'aldilà, le arpe - testimonia l'ascesa al paradiso di Oronte; il quale, invocato da lei in delirio, pure si palesa (in un'ultima forma lirica tenorile di struggente semplicità) non senza indicarle benignamente l'esistenza nei pressi di un vitale corso d'acqua. Così, nel ridestarsi repentino, la fanciulla è tutta fiducioso vigore; e la cabaletta lo trasmette appieno, nella sua foggia ed espressività del tutto stereotipata.

15. Finale ultimo
Adusi ad ascoltarlo isolato qual brano celebre, il coro «O Signore, dal tetto natio» si apprezza vieppiù se colto nel suo contesto drammatico. Esso infatti avvia, nel campo cristiano ancora avvilito dalla sete, la catena d'eventi decisiva che conduce l'opera all'epilogo (Verdi in partitura concepisce appunto un Finale unitario). La sua linearità di melodia

'lirica' intonata in omoritmia – e «Va, pensiero», certo, fu ideativamente presente – lo rende rammemorabile d'acchito, col rischio che sfugga quanto siano 'miraggio da sitibondi' le suggestioni lombardo-lacustri poste in risalto dai legni acuti. Ma a scuotere tutti, e repentinamente, sono prima Giselda che indica la fonte del Siloe, poi Arvino che li chiama, ristorati, alla decisiva battaglia per Gerusalemme. Convenzionale, ma non banale, la realizzazione solo strumentale dell'immaginario combattimento: le sue fasi si lasciano quasi seguire, nei giochi sonori tra orchestra e banda sul palco, fino allo svanire della pugna su un lacerto di tema al flauto. Del tutto essenziali infine, e in questo assai potenti, la rivelazione d'identità, il perdono implorato e ottenuto da parte di Pagano, l'apertura di scena verso Gerusalemme liberata: le linee canore rispettive di fratelli e fanciulla risuonano calibratissime, fino a quando sfociano in lode a Dio a tutte voci e cori, nel monumentale *tableau* sonoro conclusivo.



Quietanza del compositore Giuseppe Verdi per l'opera I lombardi alla prima crociata*, Teatro alla Scala, 17 febbraio 1843. Archivio storico Ricordi.*

Valentino Villa: «Una crociata contemporanea»

a cura di Leonardo Mello

Valentino Villa firma la regia dei Lombardi alla prima crociata *nel primo allestimento della Fenice in tempi moderni. In queste righe illustra la sua lettura dell'opera, a partire dalla 'materia' che viene raccontata: Temistocle Solera infatti, nella composizione del libretto, compie una riduzione dell'omonimo poema in quindici canti di Tommaso Grossi, pubblicato a Milano nel 1826.*

Credo che, rispetto al poema di Grossi, Solera non abbia elaborato una semplice sintesi, ma una vera e propria reinvenzione. Questo si rivela e si comprende anche nella definizione dei personaggi: quello di Pagano, ad esempio, si può dire che sia inventato *ex novo*, racchiudendo in una sola persona Pagano stesso e la figura dell'eremita. Perciò, pur conoscendo l'opera di Grossi, essa non ha rappresentato per me una fonte d'ispirazione per arrivare a comprendere il lavoro della coppia Solera/Verdi. Anzi, ho considerato il libretto quasi alla stregua di un materiale originale. Quanto alle sue ipotetiche incongruenze sul piano della *fabula*, che sono state riscontrate in passato, mi sembra invece molto compatto e coerente. Anche quei passaggi che possono sorprendere sono in realtà storicamente sostenuti. La regia cerca di restituire dunque la coerenza delle scelte operate da Solera anche nei confronti del poema da cui trae il soggetto.

Nei Lombardi *le tematiche trattate sono moltissime: dalla guerra di religione alla vendetta personale, dal parricidio alla storia d'amore, che si trasfigura e si esalta nella morte, per citare i principali. Di fronte a questa vastità di suggestioni, qual è stato l'elemento-guida che ha prescelto per la sua interpretazione?*

Tutto questo è certamente presente, ma si potrebbe dire che questi temi, per la loro ricorrenza, costituiscono un po' il filo rosso di tutto il melodramma italiano, tanto da darli quasi un po' per scontati. Ma nell'opera ci sono anche molti altri stimoli che ho cercato di cogliere e di approfondire. Tra questi, ad esempio, c'è il rapporto tra Giselda e Arvino, un rapporto di rispecchiamento e insieme di conflitto che trovo molto puntuale nel definire la relazione tra un padre e una figlia. Poi c'è ovviamente il macrotema del conflitto di religione, che naturalmente determina il procedere dell'azione. Di fronte a questa complessità, per costruire il progetto registico ho scelto come filo conduttore il concetto di invidia, che mi è sembrato assai utile per mettere insieme le molte linee narrative e drammaturgiche. Lo

incontriamo prima di tutto nel rapporto tra fratelli: Pagano prova invidia per Arvino, che incarna il potere e gli ha sottratto Viclinda, di cui è innamorato. Ma, anche dal punto di vista della grande storia, il conflitto stesso può essere letto in questa chiave. Da molte parti si è sostenuto che le guerre tra Oriente e Occidente siano state mosse proprio dall'invidia: nei confronti dell'Occidente da un lato, e all'opposto invece nei confronti, per esempio, della forza e stabilità dell'impero ottomano. Letture forse più superficiali più recentemente leggono i moderni attacchi terroristici contro l'occidente come frutto dell'invidia per un modello culturale ed esistenziale che sembra essere intriso di maggior libertà. Nessuna di queste posizioni, com'è naturale, diviene la chiave di lettura dello spettacolo. Ma affrontare *I lombardi* da quest'angolazione mi ha aperto molte strade interpretative. Ho voluto, ad esempio, riportare il binomio rappresentato da Arvino e Pagano a un conflitto ancestrale, un nucleo fondante di tutta la cultura occidentale ma pregnante anche nella narrativa mediorientale: le figure di Caino e Abele, quell'atto violento e quel sacrificio presente sia nei testi

Valentino Villa (foto di Claudia Pajewsk).

biblici che nel Corano e nel quale sembra insita la cruciale contraddizione tra il bene e il male. Mi è sembrato che in questo tassello tematico si potessero riflettere diversi elementi e passaggi dell'opera conducendoci ad una lettura più universale e non ideologicamente legata all'attualità delle guerre di religione e dello scontro Oriente/Occidente.

Dei Lombardi, *opera che debutta nel 1843 subito dopo il* Nabucco*, è stata da più parti evidenziata, forse in modo non del tutto persuasivo, una componente 'risorgimentale', in parte anche in riferimento, ancora una volta, all'autore del poema all'origine, Tommaso Grossi, sospettato ai suoi tempi di posizioni antiaustriache. A distanza di quasi due secoli, al di là dell'ovvia inattualità, quest'interpretazione ha influito in qualche modo nella sua elaborazione registica?*

Pur non volendo sconfinare in campi non di mia competenza credo che la stessa lettura risorgimentale dei *Lombardi* sia stata sufficientemente messa in crisi, e che non sia l'argomento più rilevante da riprendere e proporre oggi, soprattutto in un'opera che, sin dal titolo, chiama alla contemporaneità e spinge a prendere comunque una posizione rispetto a temi estremamente complessi e direi anche sanguinari. Però se si intende questo 'spirito risorgimentale' come un moto dell'animo, forse il più bello di tutti, cioè quello che tende alla libertà e alla volontà di essere riconosciuti e non subire oppressioni, allora credo sia inscritto nella musica di Verdi.

Dal punto di vista spaziale, nei Lombardi *sono contrapposti due luoghi molto connotati, da una parte la Milano degli inizi dell'XI secolo, dall'altra il Medio Oriente e la città-simbolo per antonomasia, Gerusalemme. In che direzione si muove il suo disegno registico, nel delineare questi due poli dell'azione? Più che in altri casi, la definizione dello spazio scenico assume un valore determinante nell'indirizzare la visione dello spettatore.*

Sarà un'ambientazione contemporanea. D'accordo con il sovrintendente e con il Teatro, abbiamo deciso di non mettere filtri rispetto a quanto si vedrà. In concreto, abbiamo cercato di creare scenicamente questi due luoghi, il primo profondamente legato all'Occidente, l'altro marcatamente mediorientale. Non sarà Milano, ma piuttosto una qualsiasi città occidentale del giorno d'oggi. Naturalmente, perché il titolo stesso lo richiede, tutto presenterà un forte grado di astrazione. L'idea che abbiamo sviluppato è quella di partire da un posto contemporaneo e schiettamente occidentale e accompagnare l'opera in un viaggio verso il Medio Oriente. Il viaggio è infatti un elemento importante del libretto, e, attraverso alcuni elementi scenografici, si avrà l'impressione di vedere realmente questo viaggio dei cristiani verso la Terrasanta, un percorso d'incontro con altre atmosfere e altre culture. Poi ci sarà una sorpresa finale: quando arriveremo in Terrasanta, in noi si insinuerà il dubbio che forse quella crociata non sia avvenuta davvero nello spazio e nel tempo dichiarato dal libretto. Che forse un conflitto di quel tipo può avvenire sia attraversando un mare che attraversando semplicemente un quartiere della nostra città. O forse possiamo assistervi addirittura tra un piano e l'altro di uno stesso condominio.

Apparentemente, la coppia Giselda/Oronte sembra andare contro le rispettive credenze e culture: lui per amore di lei accetta di convertirsi al cristianesimo, lei, appresa la notizia che il proprio amato è stato ucciso, si scaglia contro il padre, rifiutando in questo modo anche la propria fede e la propria identità. È veramente così?

Diciamo che sarebbe molto comodo poterlo affermare. In realtà le cose non stanno proprio così: Giselda accompagna Oronte alla conversione, ed è poi a capo della battaglia finale contro i musulmani per il dominio in Terrasanta. Piacerebbe pensare che incarnassero il *cliché* dei giovani innamorati che vanno contro il mondo adulto, però non è del tutto vero: Giselda, quando Oronte muore e lei lo rivede in una visione, improvvisamente diviene una specie di Giovanna d'Arco, con tutta la cecità che questo comporterebbe, se ci fosse, da parte nostra, l'intenzione di giudicarla. In realtà, dal suo punto di vista, si comporta così perché è la sola possibilità che ha di credere in qualcosa rinforzata anche dall'amore. Però è proprio lei che poi canta con quell'incredibile forza «Dio no 'l vuole», in contrapposizione perfetta con l'invocazione «Dio lo vuole» pronunciata da Pagano, che è la traduzione di «Deus lo volt», il motto in latino medievale delle crociate.

Al di là dell'ambientazione contemporanea e delle suggestioni tematiche, può raccontare qualcosa in più sullo spettacolo dal punto di vista visivo?

Ho immaginato una crociata contemporanea. I crociati sono raccontati come un gruppo radicalizzato, una setta, un culto, che condivide un codice di comportamento e di costume. Ho cercato di uscire da una lettura filologica ma anche di attualizzazione cercando invece la parte più simbolica e iconica sia sul piano visivo che su quello narrativo del conflitto. Tutto è visivamente e narrativamente ambientato nel mondo contemporaneo, anche se ci saranno degli elementi pittorici o di arredo che hanno un valore simbolico e ricordano a tutti noi che stiamo parlando anche delle crociate storiche dell'antichità. L'azione viene articolata in uno spazio chiuso che ha molte possibilità di apertura e rimodulazione, consentendoci di sviluppare la dimensione del viaggio e quindi anche dell'apertura, dei paesaggi, della solitudine, dell'oriente… Per poi chiudere con una traslazione coraggiosa di quella che sarà la battaglia cruciale, combattuta più in una cornice cittadina e urbana che sotto le mura di Gerusalemme.

Valentino Villa: "A contemporay Crusade"

Valentino Villa is the director of the Lombardi alla prima crociata *with its first modern-day staging at La Fenice. She explains her interpretation of the opera, starting with the 'subject' of the work: In fact, when writing the libretto Temistocle Solera reduced the homonymous poem with fifteen cantos by Tommaso Grossi that was published in Milan in 1826.*

Compared to Grossi's poem, I think that what Solera did was not simply summarise the text, but actually reinvent it. This is also evident in the definition of the characters. That of Pagano, for example, is a new invention since it embodies both the character of Pagano himself and the figure of the hermit. Therefore, despite being familiar with Grossi's work, it was not a source of inspiration that helped me understand the opera by Solera/Verdi. On the contrary, I almost regarded the libretto as completely original material. Regarding its hypothetical incongruencies at the level of the *fabula*, which were discovered in the past, I personally believe it is extremely compact and coherent. The passages that some might find surprising are actually historically proven. The aim of the direction is therefore to restore the coherence of the choices Solera made, also as regards the poem the subject is based on.

There are a multitude of themes in the Lombards: *the war of religion, personal revenge, parricide, and a love story that is transformed and exalts in death, to name just the most important ones. In the face of such a vast number of suggestions, which guiding element did you choose for your interpretation?*

They are all present, but one could say that these themes, the fact they are recurrent, makes them a common thread throughout Italian melodrama, so that you almost take them for granted. However, in the opera there are also many other stimuli that I tried to understand and analyse. One of them, for example, is the relationship between Giselda and Arvino, which is one of both reflection and conflict, which I find very accurate in the definition of the relationship between father and daughter. Then obviously there's the macro-theme of religious conflict, which naturally determines how the action proceeds. Faced with such complexity, as a main theme I chose the concept of envy for the construction of my work, since it enabled me to put multiple narrative and dramaturgical lines together. We see it first and foremost in the brothers' relationship: Pagano is jealous of Arvino, who embodies power, and has stolen Vi-

clinda from him, whom he is in love with. However, also from the point of view of a great history, the conflict itself can be interpreted in this way. Many people have claimed that the wars between the East and West were driven by none other than envy: towards the West, on the one hand, and the opposite on the other, for example, of the strength and stability of the Ottoman Empire. Perhaps more superficial recent interpretations see modern terroristic attacks against the West as the fruit of the envy of a cultural and existential model that seems to be imbued with greater liberty. As is only natural, none of these positions is the main interpretation of the production. However, tackling *I lombardi* from this perspective opened up countless paths for interpretation. With the couple represented by Arvino and Pagano I wanted, for example, to lead back to an ancestral conflict, a founding nucleus of the entire western culture that is also full of meaning in Middle East narration: the figures of Cain and Abel, that violent act and sacrifice that is present in both biblical texts and the Koran, and that seems to be implicit in the crucial contradiction between good and evil. I think that this thematic piece can reflect diverse elements and passages of the opera, offering us a more universal interpretation that is not ideologically tied to religious wars today and the conflict between East and West.

Elena Cicorella, figurini di Arvino, Viclinda e Pagano per I lombardi alla prima crociata *di Giuseppe Verdi al Teatro La Fenice, aprile 2022. Direttore Sebastiano Rolli, regia di Valentino Villa, scene di Massimo Checchetto, costumi di Elena Cicorella.*

Some people have pointed out, perhaps not totally convincingly, that in the Lombards, *an opera that debuted in 1843 immediately after* Nabucco, *there is a 'risorgimentale' component, partially once again in reference to the author of the original poem, Tommaso Grossi, who was suspected of adopting an anti-Austrian in his times. Almost two centuries later, the obvious outdatedness of the subject aside, did this interpretation have any influence on your direction?*

Whilst not wanting to venture into fields that are beyond my expertise, I think that the *risorgimentale* interpretation of the *Lombards* has been sufficiently criticised and that today it is not one of the more relevant subjects to deal with today, especially in an opera that, with its title alone, evokes contemporary times and makes it necessary to take a position regarding extremely complex, or even bloody themes. However, if this 'spirit of the Risorgimento' is understood as an emotion of the soul, perhaps the most beautiful of them all, in other words, the one that strives for freedom and the desire to be recognised and not oppressed, then yes, I believe it is inscribed in Verdi's music.

From a spatial point of view, in the Lombards *we have two clearly characterised places, on the one hand Milan at the beginning of the eleventh century, and on the other, the Middle East and its city-symbol par excellence, Jerusalem. How did you go about describing these two action poles? In this case more than others, the definition of the stage space assumes a special role in guiding the spectator's vision.*

The setting will be contemporary. In agreement with the superintendent and the Theatre, we decided that there would be no filters regarding what is to be seen. More specifically, we tried to create these two places scenically, the first of which is closely tied to the West, whilst the latter is clearly Middle-Eastern. It won't be Milan, but any contemporary western city. Naturally, it will be very abstract because the title itself requires it. The idea we developed is to start from a contemporary, clearly western place and accompany the opera on a journey towards the Middle East. In fact, in the libretto the journey is an important element and, by means of some of the scenery, one will have the impression that one is really seeing the Christians' journey towards the Holy Land, encountering other sights and sounds and cultures on their way. Then there'll be a surprise at the end: when we arrive in the Holy Land, the doubt will suddenly arise that the crusade did not really take place in the space and time stated in the libretto. That a conflict of that nature might also occur when crossing the sea, or when simply going through a district in our city. Or we could even witness it between one floor and another of a block of flats.

Apparently, the couple Giselda/Oronte seem to go against their own beliefs and cultures: he agrees to convert to Christianity out of his love for her, while she, when she hears that her beloved has been killed, lashes out at her father, thus refusing her own faith and identity. Is this really the case?

Let's just say that it would be very easy to be able to say yes. In reality, however, things are different: Giselda accompanies Oronte to his conversion and is then leads the

final battle against the Muslims for the control of the Holy Land. It would be nice to think that they embody the cliché of young lovers who are against the adult word, but this is not completely true: When Oronte dies and Giselda sees him in a vision, she suddenly becomes a Joan of Arc, with all the blindness this means, if we were going to judge her. In actual fact, from her perspective, she acts like that because it's the only possibility she has to believe in something that is also strengthened by love. However, she is the one who so powerfully sings, "Dio no 'l vuole", in perfect counterposition to the invocation "Dio lo vuole" pronounced by Pagan, which is the translation of "Deus lo volt", the mediaeval Latin motto of the crusades.

The contemporary setting and possible themes aside, what can you tell us about the performance from a visual perspective?

What I imagined was a contemporary crusade. The crusaders are narrated as if they were a radicalised group, a sect, a cult, which has a common code of behaviour and customs. I tried to leave behind a philological interpretation or even modernisation, and instead sought the more symbolic and iconic aspects from both a visual point of view and regarding the narration of the conflict. Everything is visually and narratively set in the contemporary world, although there are painting details or furnishings that have a symbolic value, reminding us all that we are also talking about the historical crusades of ancient times. The action takes place in an enclosed space that offers numerous possibilities so it can be opened up and reshaped, allowing us to develop the dimension of the journey, and therefore also of opening up, landscapes, solitude and the East … It then ends with a courageous transfer which will be the crucial battle, fought more in a small town and urban setting than beneath the city walls of Jerusalem.

Sebastiano Rolli: «Una drammaturgia che nasce dalla musica»

Sebastiano Rolli, direttore dei Lombardi alla prima crociata, *inquadra l'opera e analizza le sue peculiarità musicali.*

Maestro, la Fenice porta in scena I lombardi alla prima crociata *nell'edizione critica curata da David R.B. Kimbell, che si attiene scrupolosamente all'autografo verdiano conservato dall'Archivio storico di Ricordi e che porta alcune varianti testuali e musicali rispetto alla versione tradizionalmente diffusa a nolo per le rappresentazioni teatrali. Cosa ci restituisce, dell'originale volontà creativa di Verdi, questa edizione della partitura?*

La possibilità di utilizzare un'edizione critica offre sempre molte opportunità: Verdi è il primo operista italiano a preoccuparsi della posterità fissando su carta un volere che pretende essere normativo per le esecuzioni a venire. Ovviamente un'edizione critica deve dare vita a una esecuzione critica, questo è fondamentale. Quest'ultima prende vita da un'edizione che riporti nella sua integrità il volere originario del compositore, ma impone all'esecutore il confronto con tutto quel linguaggio non scritto, perché implicito alla quotidiana pratica del far musica, che possiamo chiamare prassi esecutiva. Quindi l'edizione critica, preziosissimo contributo, deve essere inserita in un contesto stilistico la cui conoscenza permetta all'interprete di dare alla luce un organismo musicale vivo e non un mero esercizio musicologico.

Il libretto di Temistocle Solera prende l'avvio dal poema in quindici canti di Tommaso Grossi: in passato sono state evidenziate le conseguenze di questa audace operazione di riduzione, mettendone in risalto alcune incongruenze. Per il regista Valentino Villa però l'opera di Solera, anche grazie alla musica, possiede una sua unitarietà e una sua coerenza. Qual è il suo parere?

«Per Verdi scopo essenziale di ogni impresa operistica è la traduzione totale dell'azione drammatica in musica. È il dramma che deve essere posseduto dalla musica. Non viceversa». Così Marcello Conati ci introduce a un principio di drammaturgia musicale che orienta tutta la produzione verdiana e intende chiarire, fra le altre cose, quanto le falle letterarie possano essere colmate e ripianate dalla partitura. Come ricordano Sapegno e Radius, il libretto di Temistocle Solera si inserisce in quella società letteraria lombarda che non si può comprendere se non attraverso le note di un Donizetti e di un Verdi… «I versi del Porta, il romanzo di Manzoni, il dramma musicale di Verdi hanno in sé il sapore

di quella civiltà borghese lombarda, di una borghesia nel fine della sua forza espansiva». La riduzione del dramma del Grossi presenta delle novità di grande forza morale (la condanna delle crociate, il ritorno a un cristianesimo inteso come forza spirituale che parte dalla Croce e dalla misericordia in opposizione a un malinteso soggetto politico). Le situazioni varie, l'ambientazione movimentata con quadri esotici, la presenza del soprannaturale e di grandi scene di massa traducono il dramma in un *grand opéra in nuce* (non a caso sarà da questo lavoro che Verdi elaborerà il proprio debutto parigino). Le incongruenze fanno parte di una drammaturgia di situazioni, ma, grazie al principio sopra enunciato, la musica è in grado di creare una continuità attraverso concatenazioni tonali che creano le relazioni fra i personaggi e queste stesse situazioni.

I lombardi alla prima crociata *è stata infatti definita da alcuni proprio un'"opera di situazioni', le quali si susseguono organicamente grazie a un impianto drammaturgico cucito dal*

Sebastiano Rolli.

magistero di Verdi. E anche la musica sembra diseguale, alternando passi pregevoli ad altri più convenzionali. Lei, che è un esperto studioso della drammaturgia musicale verdiana, è d'accordo con questa lettura?

Come dicevo, la drammaturgia in Verdi nasce sempre dalla musica. È grazie alle scelte armoniche, melodiche, ritmiche e contrappuntistiche che il melodramma verdiano prende luce. Verdi è grande uomo di teatro in quanto grande musicista e non viceversa. Le concatenazioni tonali sono tali per cui, anche in una struttura a forme chiuse, sia assicurato un *continuum* drammaturgico. Verdi si interessa a un dramma nella misura in cui rinviene la possibilità di tradurlo in strutture musicali in movimento. Le situazioni, pertanto, sono legate da forme che diventano architettura e vita dell'azione, non soltanto convenzioni. Non dobbiamo farci ingannare dalla diseguaglianza della musica, essa sottolinea i rapporti e i caratteri dei personaggi. La tanto pretesa volgarità del primo Verdi è uno strumento teatrale: Verdi scrive musica 'volgare' quando il dramma lo richiede; quando il carattere della scena o dei personaggi lo esige. Per questo, già dalla prima opera, si incammina sulla strada del realismo scenico, in quanto sceglie di anteporre la verità a ogni altro valore e piega la nota a questo principio senza paura di andare sopra le righe; ogni scelta musicale (per esempio la pertinenza ritmica del declamato nei recitativi) è atta a sottolineare una particolare piega psicologica del personaggio e della situazione. L'accostamento del sublime al triviale è tipico della grande letteratura romantica (pensiamo a Balzac, a Hugo o a Manzoni…), ma in Verdi diventa strumento di emancipazione dal mondo belcantistico. Pertanto anche nei *Lombardi* abbiamo un esempio di coerenza drammaturgico-musicale.

Come in Nabucco*, anche nei* Lombardi *il coro si impone con un'imponenza che è divenuta quasi emblematica... Rispetto al primo, sono visibili degli scarti nella struttura compositiva e nell'orchestrazione?*

Nel 1835 Giuseppe Mazzini, nella sua *Filosofia della musica*, si chiede quando nascerà quel giovane che emanciperà il coro da elemento di sfondo a metafora dell'elemento popolare, che porterà il coro a essere immagine e voce della collettività. La risposta arriva sette anni dopo da Giuseppe Verdi. Il Maestro capisce che il pubblico è stanco di un teatro di intrattenimento di stampo rossiniano, si appassiona alla fede positiva di Bellini e Donizetti perché totalmente e romanticamente immedesimata nelle sofferenze dei propri personaggi; solo che i personaggi di Bellini e Donizetti cantano solo d'amore… Il pubblico vuole andare a teatro per immedesimarsi nella vicenda, per vedere rappresentati sulla scena i propri travagli, rovelli e speranze. Nasce il teatro civile, un teatro nel quale lo spettatore possa riconoscersi, comprendersi quale cittadino, soggetto storico e politico: un luogo di riflessione e dibattito. Verdi crea tutto questo creando contestualmente l'italiano tanto vagheggiato da Massimo D'Azeglio. L'elemento principale con il quale veicola questo impegno nella prima fase di carriera è proprio il coro. Il coro è protagonista della scena alla stregua dei personaggi solisti; è metafora del popolo e della collettività; deve poter cambiare voce e suono, deve interpretare un personaggio e non soltanto essere commento di azioni

che in fondo non lo riguardano direttamente. Verdi lo utilizza come un grimaldello per entrare e far breccia nell'immaginario collettivo, per portare allo spettatore l'immagine reale di una condizione politica e sociale. Le differenze con il *Nabucco* riguardano soprattutto l'utilizzo più ampio che del coro si fa nei *Lombardi*. Se nella prima opera il coro interpreta essenzialmente soltanto la condizione del popolo ebraico (nelle sue differenti declinazioni), in questo secondo lavoro vi è un molteplice utilizzo: non solo i crociati, ma anche i musulmani hanno una voce, i sicari, le ancelle, le claustrali… e ogni voce deve essere differente. I cori risorgimentali del primo Verdi si dividono in due categorie principali: cori di guerra e barricata e cori di nostalgia e rimpianto per la patria perduta. Nei *Lombardi* abbiamo ampiamente entrambe le categorie, la loro sottolineatura si impone come prioritaria. Quanto poi Verdi fosse cosciente del ruolo politico della propria musica, è discorso che andrebbe affrontato in modo specifico. Nella struttura compositiva e nell'orchestrazione non vi sono delle differenze notevoli fra le due opere. Il *Nabucco* è composizione più compatta e sostenuta da tensione costante; *I lombardi alla prima crociata* è più ambiziosa anche dal punto di vista dell'orchestrazione, ma sicuramente non altrettanto riuscita in quanto a tenuta drammatica.

Con questa produzione lei debutta alla testa dell'Orchestra del Teatro La Fenice: cosa vuol dire lavorare con una compagine per la prima volta? Quali sono le difficoltà ed eventualmente i vantaggi nel collaborare con un'orchestra con cui non si è mai lavorato prima?

Lavorare per la prima volta alla Fenice è una grande emozione per il prestigio e la storia di questo teatro. Storia anche verdiana, perché, dopo la Scala, la Fenice è il teatro che ha ospitato più prime assolute del Maestro. Inoltre l'ultima volta che in questo teatro si diede *I lombardi*, la produzione venne sovrintesa proprio dallo stesso Verdi nel 1844. Lavorare con un'orchestra per la prima volta fa paura… si tratta di tessere prima di tutto un rapporto umano, quindi di creare un sentimento di fiducia professionale. Si hanno davanti tante individualità ognuna con la propria storia, con il proprio bagaglio di conoscenze, di saperi ed esperienze, e si deve fare sintesi. Per arrivare a questa sintesi credo non si debba avere l'intenzione di voler insegnare per forza qualcosa, ma anche il desiderio di ascoltare. La categoria dell'ascolto, per noi direttori, deve essere rivalutata. Ovviamente si deve essere forti di una preparazione inattaccabile (non si tratta solo di conoscere la partitura, lo stile, il linguaggio, il contesto storico e letterario in cui un'opera nasce, il contenuto spirituale della musica, ma anche… aver vissuto un po'), si deve, insomma, essere disposti a mettersi in discussione con umiltà e sincerità nella consapevolezza che la tecnica è uno strumento, non un fine. Non sono più, forse, quello che la moda definisce un 'giovane direttore', ma ogni volta che affronto un'orchestra o una partitura mi sembra di dover ricominciare tutto daccapo. Ogni volta è la prima volta. *(l.m.)*

Sebastiano Rolli: "A drama that is created by the music"

Sebastiano Rolli, conductor of I Lombardi alla prima crociata, *discusses the setting of the opera and analyses its musical characteristics.*

Maestro, the Fenice is staging the critical edition of The Lombards *by David R.B. Kimbell, which follows to the letter Verdi's autograph which is preserved in the historic Archives of Ricordi, and which presents several textual and musical variations as regards the version that is usually adopted for the theatre. What does this edition of the score tell us about Verdi's original creative wishes?*

The chance to use a critical edition is always a source of countless opportunities: Verdi was the first opera composer who was concerned with posterity, putting his wishes down in black and white, which he expected to be respected for future performances. Obviously, it is essential that a critical edition results in a critical performance. The latter arises from an edition that includes all the composer's original wishes but forces the executant to make a comparison with all the unwritten language, which is implicit in the everyday practice of making music, and which we could call performance practice. The critical edition, which is a highly valuable contribution, must therefore be placed in a stylistic context where the interpreter is able to create a living musical organism, and not just a musicological exercise.

The libretto by Temistocle Solera was inspired by the poem in fifteen cantos by Tommaso Grossi: in the past, the consequences of so daringly reducing the work have been pointed out, highlighting certain discrepancies. However, also thanks to its music, according to the director Valentino Villa Solera's opera presents a unitary wholeness and coherence. What do you think?

"Verdi's primary objective in all his operas was that the dramatic action in its entirety be translated into music. It is the plot that has to be controlled by the music. Not vice-versa." This is how Marcello Conati introduces us to a principle of music dramaturgy that underlies Verdi's entire production and wants to clarify, amongst other things, how many literary gaps can be filled and smoothed over by the score. As Sapegno and Radius said, the libretto by Temistocle Solera belongs to that of the Lombard literary society that can only be understood listening to the notes by Donizetti and Verdi … "In themselves, the lines by Porta, the novel by Manzoni, the drama put to music by Verdi all conjure up

the atmosphere of that middle-class Lombard society, a bourgeoisie that has reached the end of its expansive strength." The reduction of Grossi's includes novelties that are of great moral strength (condemnation of the crusades, the return to a Christianity in the sense of a spiritual strength that comes from the Cross and mercy in contrast to a misunderstood political subject). The diverse situations, the eventful setting with exotic scenes, the presence of the supernatural and great scenes of the masses transform the drama into a *grand opéra in nuce* (it was no coincidence that Verdi used this work for his debut in Paris). The incongruities are part of a dramaturgy of situations but, thanks to the aforementioned principle, the music is able to create continuity through its tonal concatenations that create relationships between the characters and the actual situations.

In fact, some people have defined I lombardi alla prima crociata *as an "opera made of situations", which systematically follow one after the other thanks to the dramaturgic structure that Verdi so skilfully created. The music also seems to be inconsistent, with an alternation of excellent passages and more conventional ones. You are an expert on Verdi's musical dramaturgy; do you agree with this interpretation?*

Elena Cicorella, figurini di Oronte, Giselda e Pagano/eremita per I lombardi alla prima crociata *di Giuseppe Verdi al Teatro La Fenice, aprile 2022. Direttore Sebastiano Rolli, regia di Valentino Villa, scene di Massimo Checchetto, costumi di Elena Cicorella.*

I said earlier, Verdi's dramaturgy is always crafted on the music. It is thanks to his harmonic, melodic, rhythmic and counterpoint choices that Verdi's melodrama comes to life. Verdi is a great man of the theatre precisely because he is a great musician, and not vice-versa. The tonal concatenations are such that a dramaturgic *continuum* is guaranteed, even in a structure with closed forms. Verdi's interest in a drama depends on to what extent it can be translated into musical structures in movement. The situations are therefore forms that become the architecture and life of the action, not just conventions. We must not let ourselves be deceived by the differences in the music: it underlines the characters' relationships and characters. The much-presumed vulgarity [in the original sense] in Verdi's early works is a theatrical instrument: Verdi composed 'vulgar' music when it was required by the plot; when the nature of the scene or the characters demanded it. This is why, from the very first opera, he set off on the path of scenic realism because he decided to prefer the truth to any other value and adapted the notes to this principle without worrying about being excessive; each musical choice (for example, the rhythmic pertinence of the *declamato* in the recitatives) was aimed at underlining a particular psychological turn of a character or situation. The combination of the sublime and trivial is typical of great romantic literature (for example, Balzac, Hugo or Manzoni …), but for Verdi it was an instrument of emancipation from the world of belcanto. So, in the *Lombardi* we also have an example of dramatic-musical coherence.

As in Nabucco, *in the* Lombardi *the chorus also stands out with a grandeur that has almost become emblematic … Compared to the former, are there any deviations in the compositive structure and orchestration?*

In 1835, in *Filosofia della musica* Giuseppe Mazzini asked himself when the young man would be born who would liberate the chorus from being a background element to a metaphor of the popular, making the chorus an image and voice of the collective. The reply came seven years later with Giuseppe Verdi. The Maestro understood that the public was tired of a Rossini-style entertainment theatre and developed a passion for Bellini and Donizetti's positive faith, because it identified itself completely and romantically with the suffering of his own characters; but Bellini and Donizetti's characters only sang about love … The public wanted to go to the theatre in order to identify with the plot, to see their own vicissitudes, vexations and hopes portrayed on the stage. Thus, the birth of the civil theatre, one in which the spectator can recognise themselves, understand themselves as citizens, as a historical and political subject. It was a place of reflection and debate. Verdi creates all of this whilst creating the Italian language that was so close to Massimo D'Azeglio's heart. The main instrument he used in this undertaking at the beginning of his career was none other than the chorus. The chorus is the protagonist of the scene as if it were a soloist; it is the metaphor of the people and collectivity; it has to be able to change its voice and sound, interpret a character and not just offer a running commentary on actions that do not really affect it directly. Verdi uses it like a picklock to find a way into the collective imagination, to allow him to show the audience a real image of a political and social condition. The main

differences with *Nabucco* concern the more extensive use he makes of the chorus in the *Lombardi*. Whilst in the first opera the chorus basically only interprets the condition of the Jewish people (in its different declinations), in the second it has multiple uses: not only the crusaders but also the Muslims have a voice, as do the killers, the handmaids, and those in the cloister … and each voice has to be different. The choruses of the *Risorgimento* in Verdi's early works can be divided into two main categories: choruses of war and rebellion, and choruses of nostalgia and regrets for a lost homeland. In the *Lombardi* extensive use is made of both categories, and their emphasis is a priority. To what extent Verdi was aware of the political role of his music is a subject that should be dealt with separately. There are no significant changes between the two operas in their compositive structure and orchestration. *Nabucco* is a more compact composition in which the tension is constant; *I lombardi alla prima crociata* is more ambitious, also as regards orchestration, but it is certainly not as successful regarding its dramatic effect.

This production marks your debut with the Orchestra of Teatro La Fenice: what does working with an orchestra for the first time mean? What are the difficulties and the possible advantages of working with an orchestra you have never worked with before?

Working at La Fenice for the very first time is extremely exciting both because of the opera house's prestige and its history. It is also part of Verdi's history because after the Scala, La Fenice is where the most world premières by the composer were performed. Furthermore, the last time the opera house staged *I lombardi,* it was Verdi himself who conducted the opera in 1844. Working with an orchestra for the first time is daunting … first of all, you have to create a human relationship, then you have to create a sensation of professional trust. You are working with a multitude of individuals, all of whom have their own story, their own stock of knowledge, learning and experience, and all of this must be reconciled. In order to do so, one mustn't want to teach something at all costs, but want to listen. For us conductors, the category of listening needs to be reassessed. Obviously, one has to be thoroughly prepared (not just a sound knowledge of the score, the style, the language, and the historical and literary context in which an opera is composed, the spiritual content of the music, but also … experience), in short, one has to be willing to question oneself with humbleness and sincerity in the knowledge that technique is an instrument, and not an end. Perhaps I am no longer what can be defined as a 'young conductor', but every time I stand before an orchestra or a score, I feel like I have to start again from scratch. Every time is the first time.

Dall'Archivio storico del Teatro La Fenice

a cura di Franco Rossi

La tradizione teatrale veneziana e la relativa contrattualistica prevedono per la stagione più importante di ciascun anno, quella di Carnevale-Quaresima, una serie di cinquantun recite da disporre tra il 26 dicembre, data di inaugurazione della stagione, e la metà di marzo dell'anno successivo: sostanzialmente tre recite a settimana, o poco meno. Nei contratti stilati con gli aspiranti impresari, si chiede loro di garantire l'allestimento di quattro opere e di tre balli da distribuire in varie coppie (ciascuna serata doveva prevedere la rappresentazione sia di un'opera sia di un ballo) lungo tutta la stagione. E agli impresari veniva anche chiesto di tenersi pronti a proporre almeno un ulteriore titolo (prevalentemente un'opera) che potesse agevolmente sostituire un possibile mancato successo. Ci troviamo di fronte a una situazione che definire ottimistica è davvero poco: perché le cose funzionino in maniera ottimale, infatti, ciascuna opera dovrebbe resistere in scena per tredici sere, situazione davvero difficile e rara. Scendendo sul pratico, abbiamo provato a prendere in esame tutte le stagioni di Carnevale degli anni verdiani, partendo con un pizzico di anticipo (e quindi dal 1840-1841) e giungendo sino alla serrata che coincise con la conclusione della seconda guerra d'indipendenza (e quindi al 1858-1859). Sono complessivamente diciotto annate, nelle quali non viene computata per evidenti motivi risorgimentali la stagione del 1848-1849, non realizzata per la coincidenza con l'anno di resistenza all'Austria e con l'amministrazione repubblicana capitanata da Daniele Manin. In questo arco di tempo solo la stagione del 1849-1850 mantenne fede alle promesse, allestendo quattro opere (*I masnadieri* di Verdi, *Poliuto* di Donizetti, *Elisabetta di Valois* di Buzzolla e *Medea* di Pacini) e tre balli. Non dei titoli travolgenti, come vediamo, ma molto equilibrati tra loro. E solo in due occasioni l'impresario raggiunse la fine della stagione con il ricorso all'opera di rincalzo, nel 1841-1842 (con *Saffo* di Pacini, *Pietro Candiano IV* di Ferrari, *Il duca d'Alba* ancora di Pacini, *Corrado d'Altamura* di Federico Ricci e *Il giuramento* di Mercadante) e nel 1858-1859 (con *Fausta* di Donizetti, *Norma* di Bellini, *Il profeta* di Meyerbeer, *Una notte di festa* di Villanis e *Il saltimbanco* di Pacini) e, anche qui, più che il valore straordinario dei singoli titoli valse piuttosto l'equilibrio dei medesimi. In pratica: se anche un titolo può dimostrarsi di esagerato interesse e raggiungere magari la quota *monstre* di una ventina di serate, ne mancano sempre trenta da distribuire tra tre titoli… e difficilmente a fronte di un titolo straordinario l'impresario può permettersi (e avere la fortuna) di mantenere una media così alta.

GRAN TEATRO
LA FENICE
Oggi 27 Dicembre 1843. Recita 2.ª dell'Abbonamento.
I LOMBARDI ALLA PRIMA CROCIATA
RAOUL DE NANGIS

Locandina della prima rappresentazione dei Lombardi alla prima crociata *di Giuseppe Verdi al Teatro La Fenice, 1843. Archivio storico del Teatro La Fenice.*

Sono naturalmente molti i parametri che vanno però considerati in questo sguardo d'insieme: oltre alla presenza o meno della dea bendata (e sappiamo quanta superstizione regna negli uomini di teatro) un peso non da poco doveva manifestarlo la bravura dell'impresario. Ma, anche qui, non mancano le sorprese: negli anni presi in esame si succedettero alla guida della compagine artistica Fabrici, Lattes e Donat-Corti (con una stagione ciascuno), Lanari con due, Brenna con tre, Lasina con quattro, Marzi con sei: tra questi certamente i più importanti e reputati furono Alessandro Lanari e Giovanni Battista Lasina, che conobbero sotto questo punto di vista a loro volta alti e bassi. Infatti nelle loro stagioni vi furono buone prestazioni con l'insieme di cinque titoli operistici e tre ballettistici (cinque stagioni) e, a pari merito, da sei titoli operistici e tre ballettistici, mentre una situazione davvero fallimentare si manifestò nel 1840-1841 sotto la direzione di Natale Fabrici, quando si raggiunse la sospirata conclusione della stagione dopo aver proposto al pubblico della Fenice ben otto opere e quattro balletti…

Che peso ebbero i titoli verdiani in questo ventennio di storia del teatro? Considerando solo le prime rappresentazioni assolute rileviamo che le stagioni più fortunate furono quelle del 1845-1846 (con *Attila*), del 1852-1853 (con *La traviata*) e del 1856-1857 (con *Simon Boccanegra*), stagioni tutte nelle quali vennero messi in scena cinque titoli operistici e tre balletti. In un caso, nel 1850-1851 (con *Rigoletto*), si ricorse sempre a cinque opere, ma con quattro balletti, mentre con la stagione del 1843-1844 (quella di *Ernani*) furono ben sei i titoli operistici proposti al pubblico. Verrebbe da credere che la tanto agognata presenza del «cigno di Busseto» sulle scene veneziane pesasse davvero poco, ma ciò non è assolutamente vero: va piuttosto spiegato che Verdi pretese e ottenne sempre di 'entrare in scena' solo alla conclusione della stagione, per di più spesso con un significativo e ripetuto ritardo, influendo quindi relativamente poco sul numero di serate a disposizione (se mancano solo poche serate è ovvio infatti che non si può pretendere di allestirne in più…). Ma non è naturalmente solo questo elemento che può pesare nella valutazione del 'fenomeno' Verdi, quanto piuttosto il gradimento dimostrato dal pubblico: valga tra tutti un solo esempio, peraltro eclatante: la tanto vituperata stagione della *Traviata*, presunto fiasco, vide invece dieci recite (le ultime della stagione, anche qui) di questo titolo a fronte delle ventidue del *Bondelmonte* che però, tutte assieme, non riuscirono a garantire un incasso altrettanto significativo (in pratica, *La traviata* incassò mediamente più del doppio del lavoro di Pacini: chiamalo fiasco…).

256
Teatro LA FENICE
Dramm.
475
ARCHIVIO STORICO
I LOMBARDI
ALLA PRIMA CROCIATA

Frontespizio del libretto della prima rappresentazione dei Lombardi alla prima crociata *di Giuseppe Verdi al Teatro La Fenice, 1843. Archivio storico del Teatro La Fenice.*

La sera del 26 dicembre 1843 il sipario della Fenice si aprì a una 'prima per Venezia', vale a dire *I lombardi alla prima crociata*; nella stessa serata era danzato anche il ballo *Raoul di Nangis*. Era la seconda opera di Giuseppe Verdi a calcare le scene del massimo teatro veneziano, dopo il *Nabucodonosor* che, esattamente un anno prima, aveva inaugurato questa nuova e quanto mai fruttuosa consuetudine con il compositore; la scelta dei *Lombardi*, rappresentata alla Scala in prima assoluta nel febbraio dello stesso anno (quindi freschissima), era del resto molto azzeccata per l'effetto traino che doveva manifestare nella stagione preparando i raffinati palati veneziani alla prima assoluta di *Ernani* che, con il tradizionale ritardo, sarebbe apparso solo la sera del 9 marzo, completando e suggellando la stagione con un filotto di undici serate, in pratica tutte quelle rimanenti. Per poter essere maggiormente presenti nel cuore dei veneziani, il conte Mocenigo concorda direttamente con Verdi a Milano nei giorni 11 e 12 aprile la

sua presenza alla Fenice nell'allestimento dei *Lombardi*; le trattative proseguiranno poi per iscritto con una lettera dello stesso compositore:

> Parmi che non convenga né a me né al Teatro rappresentare l'Opera nuova [*Ernani*] per seconda della stagione, e tanto meno se per prima si daranno *I lombardi*. Sarebbe ottima cosa frapporre l'intervallo d'un mese da un'opera all'altra. [1]

I lombardi vantarono un buon successo con diciassette serate, variamente combinate con i balli previsti: in tutto le due opere di Verdi portarono a casa ventotto serate, mentre le restanti ventidue (una fu la tradizionale Accademia a vantaggio dell'orchestra) furono equamente spartite tra *La fidanzata corsa* di Salvatore Cammarano per la musica di Giovanni Pacini, buon musicista ma in questo caso davvero sfortunato per l'insuccesso totale che contraddistinse il suo lavoro, la *Lucrezia Borgia* e la *Gemma di Vergy* donizettiane e una decorosa *Giuditta* dell'ottimo Giovanni Peruzzini per la musica di Samuele Levi, compositore imparentato alla famiglia ebraica che poi esprimerà Ugo Levi, prima dirigente del Teatro (a ridosso della chiusura del medesimo) e poi fondatore dell'omonima istituzione musicale. Quattro furono le recite dell'opera di Levi, sufficienti a decretare il successo del suo lavoro; com'è noto infatti erano tre le serate tradizionalmente necessarie per decretare il successo di un lavoro teatrale di nuovo conio, tant'è che per tre serate il compositore dell'opera nuova era contrattualmente tenuto a presenziare allo spettacolo, accanto all'orchestra, per meritare gli applausi o, se più sfortunato, per assistere alle talvolta spietate disapprovazioni del pubblico.

Ad onta di questa cavalcata quasi trionfale di Verdi e della sua musica però le cose non andarono così lisce come si sarebbe indotti a credere: la lettura della «Gazzetta di Venezia» è davvero istruttiva e, ahimè, del tutto attuale, a partire dall'aumento del prezzo del gas (anche allora!) che costrinse il pubblico a una apertura in tono minore:

> Il teatro era splendido e fioritissimo; splendido d'eleganza e ricchezza, di leggiadri sembianti; ma non già di luce. La lumiera splendeva anzi sì poco, che parea quasi spenta; pareva il sole quand'il circonda la nebbia. Oh perché si trassero in campo i discorsi delle tariffe, del gas? Infelici tariffe! Esse non illuminarono alcuno, e per esse or siamo mezzo al buio in teatro!... [2]

Poche cose si rivelano altrettanto pericolose in teatro come quelle che possono indisporre il pubblico: la bella serata alla quale ci si accinge, se minata da una scelta banale come quella 'del gas' fa presto a peggiorare se – e questo è comprensibile – ci si mettono pure i cantanti, segnatamente i tenori: nei primi giorni di gennaio infatti la dirigenza del teatro sarà costretta a provvedere a una sorta di mercato di riparazione, andando a ingaggiare un tenore fresco fresco, il Baldanza, dalla concorrenza del teatro San Samuele. Addirittura si pensò di cucirgli un'opera su misura quale era *Lucrezia Borgia*, ma neppure questo fu sufficiente…

Aveva però visto giusto nell'articolo l'anonimo critico della «Gazzetta», che prevedeva un futuro felice per *I lombardi*:

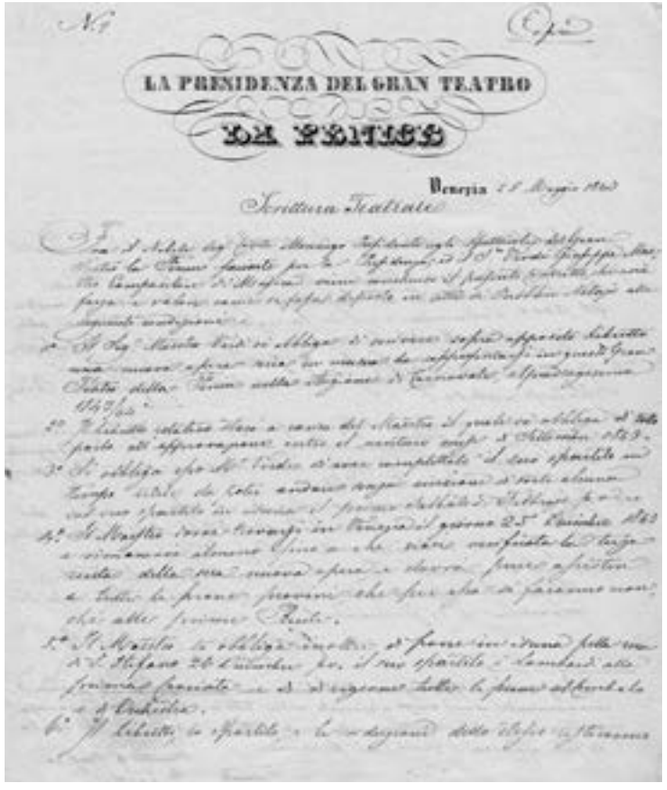
> La campagna è aperta e qui comincia la serie dolente de' Bullettini de' gran fatti teatrali. Per mala sorte il primo non dee cantare vittoria, e avrebbe piuttosto a intonare un lamento. Così è: *I lombardi alla prima crociata*, ad onta dei loro recenti trionfi di Milano, di Firenze e di Lucca; ad onta del loro vario e grandioso musicale lavoro, e, in mezzo a qualche stranezza, ad onta de' buoni versi, furono accolti ieri sera con quale freddezza dal pubblico, inclinato per vero dire più a rigore che ad entusiasmo, come sempre in tali sere suole avvenire. Ma non s'accese alquanto se non nell'atto quarto al canto animato e magistrale della Loeve e alle belle melodie del coro della scena terza, dove anche fu chiamato e comparve il maestro;[3] nel rimanente ei si tacque e a tal luogo die' pur segno di manifesta impazienza. Non fece effetto alcuno, se non forse effetto contrario, quella salutazione angelica messa in versi ed in musica sulle scene: la cosa parve se non altro un po' strana; poiché a siffatti progressi della verità poetica e drammatica non siamo ancora assuefatti […]. Queste novità fecero perdere il loro prestigio a molte musicali bellezze. […] Se non che succederà de' *Lombardi* com'è succeduto del *Nabucco*, come in altri tempi, lasciati i paragoni da parte, è succeduto della *Semiramide*: l'opera, siam certi, piacerà in progresso, quand'ella sarà meglio compresa, ch'è quanto dire sarà meglio cantata; poiché tra le ordinarie paure della prima sera, e lo straordinario oscuramento di voce, talun de' cantanti veramente ha dato in fallo. Vedremo.[4]

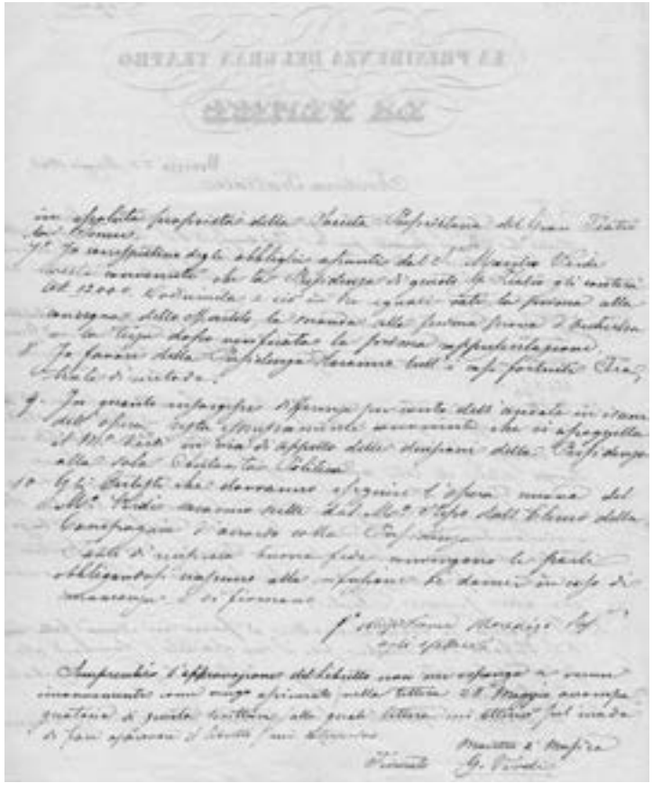
I lombardi furono, non a caso, scelti anche per la successiva stagione di Primavera: tre sole opere (oltre a quella verdiana, la *Beatrice di Tenda* belliniana e ancora *Lucrezia Borgia*) si alternarono nelle quindici serate tra il giorno 8 e il 29 aprile, con un predominio della musica di Verdi e di Bellini: sette serate ciascuna per il cigno di Busseto e per il compositore catanese.

> Basta che tanto i *Lombardi* che il *Nabucco* [al San Benedetto] sono ora piaciuti come piacquero altra volta […] e che loro non nocque per nulla il difetto di novità. Per l'onor de' *Lombardi* combattono la Frezzolini Poggi, il Poggi e il Balzar. Combattere qui val tanto quanto trionfare. La Frezzolini in sé aduna tutti i più rari pregi di cui possa allegrarsi una cantante. Porremo in cima a tutti una purezza, una sicurità d'intonazione, pe' quei tempo che corrono, veramente mirabile. Ella non ti sgarra, non fallisce al tuon d'un capello né meno ne' passi più arrischiati e difficili.[5]

E le lodi proseguono anche per quasi tutti gli altri interpreti. Ma la storia dei *Lombardi* alla Fenice non si ferma qui: com'è noto, nel 1847 Verdi produsse per le scene parigine un *grand opéra* dal titolo *Jérusalem* che era di fatto un ampliamento della storia e della musica dei *Lombardi*, anche se la trama e gli stessi personaggi sono sensibilmente diversi dalla storia originaria; come avverrà anche in futuro, l'opera venne a sua volta ulteriormente modificata e ridotta, tradotta in italiano e adattata alle scene nazionali con il titolo di *Gerusalemme*, permettendo una singolare coesistenza quindi tra tre lavori strettamente imparentati tra loro. Questo titolo approderà a sua volta alla Fenice nel corso dell'Ottocento, mostrando anche una certa vitalità, dal momento che poi verrà ripreso nel secolo successivo conoscendo anche gli onori di una *tournée* a Wiesbaden e a Monaco di Baviera.

> Come tutti sanno, questa *Gerusalemme* non è altra cosa che i *Lombardi* rimescolati, rimessi al fornello, con qualche savoretto di più, per renderli più piccanti al gusto francese. […] Nella somma, l'opera piacque più la seconda che la prima sera, ed ha tali elementi di piacere in progresso anche più. […] L'orchestra […] ebbe lodevolissima parte, in ispecie dov'ell'è prima e sola attrice, nelle belle armonie del sorgere dell'aurora.[6]


LA PRESIDENZA DEL GRAN TEATRO
LA FENICE
Venezia
Scrittura Teatrale



Contratto autografato da Giuseppe Verdi per la messinscena dei Lombardi alla prima crociata *al Teatro La Fenice nel 1843. Archivio storico del Teatro La Fenice. Di seguito la trascrizione.*

Venezia 28 maggio 1843
Scrittura teatrale
Frà il nobile Sig. Conte Mocenigo Presidente agli Spettacoli del gran Teatro La Fenice faciente per la Presidenza, ed il Sig. Verdi Giuseppe Maestro Compositore di musica viene conchiuso il presente Contratto, che avrà forza e valore come se fosse deposto in Atti di Pubblico Notajo alle seguenti condizioni.-
1°Il Sig. Maestro Verdi si obbliga di scrivere sopra apposito libretto una nuova opera seria in musica da rappresentarsi in questo Gran Teatro della Fenice nella Stagione di Carnovale, e Quadragesima 1843-44
2° Il libretto relativo starà a carico del Maestro il quale si obbliga di sottoporlo all'approvazione entro il venturo mese di Settembre 1843.-
3°Si obbliga esso M° Verdi di aver complettato il suo spartito in tempo utile da poter andare senza eccezione di sorte alcuna col suo spartito inscena il primo Sabbato di Febbrajo p.v.
4° Il Maestro dovrà trovarsi in Venezia il giorno 25 Dicembre 1843 e rimanervi almeno fino a che siasi verificata la terza recita della sua nuova opera, e dovrà pure assistere a tutte le prove, provini, che per essa si faranno nonché alle prime Recite.-
5° Il Maestro si obbliga inoltre di porre iscena pella sera di S. Stefano 26 Dicembre p.v. il suo spartito *i Lombardi alla prima Crociata* e di dirigerne tutte le prove al Cembalo e di Orchestra.-
6° Il libretto, lo spartito, e le riduzioni dello stesso resteranno in assoluta proprietà del Gran Teatro La Fenice .-
7° In corrispettivo degli obblighi assunti dal Sig. Maestro Verdi resta convenuto che la Presidenza di questo G. Teatro gli conterà Aus. e £ 12000 Dodicimilla, e ciò in Tre eguali rate, la prima alla consegna dello spartito, la seconda alla prima prova d'Orchestra e la terza dopo verificata la prima rappresentazione.
8° In favore della presidenza staranno tutt'i casi fortuiti Teatrali di metodo.-
9° In quanto insorgesse differenze per conto dell'andata in iscena dell'Opera resta espressamente convenuto che si assoggetta il Maestro Verdi in via di apello delle decisioni della Presidenza alla sola Autorità Politica.
10° Gli artisti che dovranno eseguire l'opera nuova del Maestro Verdi saranno scelti dal Maestro stesso dall'elenco della compagnia d'accordo colla Presidenza.
Tanto di reciproca buona fede convengano le parti obbligandosi ciascuno alla rifusione dei danni in caso di mancanza e si firmano
AF Mocenigo pres. agli spett.
[*di pugno di Verdi:*] Semprecché l'approvazione del Libretto non mi esponga a verun inconveniente come vengo assicurato nella lettera 28 Maggio accompagnatoria di questa Scrittura (alla quale lettera mi atterrò sul modo di far approvare il libretto) mi sottoscrivo
Maestro di musica
G. Verdi

Una lode sperticata viene invece riservata a Francesco Maria Piave, qui in veste di 'direttore della messa in scena degli spettacoli', vale a dire regista dell'opera:

> Il passaggio dell'esercito crociato, che sfila sulla montagna, e a valle sul palco scenico si distende, è condotto con esattezza e precisione militare: e se ne deve dar lode all'invisibile capitano, il sig. Piave, che sì bene addestrò que' guerrieri indomiti e veramente raccogliticci.[7]

Oggi la ripresa dei *Lombardi* contribuisce quindi a restituire alla musica del primo Verdi quella centralità che la Fenice ebbe sempre modo di riconoscergli; e l'affetto con il quale i lavori del grande compositore furono accolti in teatro ne sono ampia e fattiva testimonianza.

[1] Verdi a Alvise Mocenigo, presidente della Fenice, in data 28 aprile 1842, Archivio storico, 1_Verdi, n. 002.
[2] «Gazzetta di Venezia», 27 dicembre 1843.
[3] Verdi si trovava tra le quinte e non accanto all'orchestra perché *I lombardi* non era un'opera in prima assoluta.
[4] «Gazzetta di Venezia», 27 dicembre 1843.
[5] «Gazzetta di Venezia», 13 aprile 1844.
[6] «Gazzetta di Venezia», 13 febbraio 1854.
[7] *Ivi.*

Cronologia

1843-1844 – Stagione di Carnevale-Quaresima
I lombardi alla prima crociata, dramma lirico in quattro atti di Temistocle Solera, musica di Giuseppe Verdi - 26 dicembre 1843 (18 recite).
Arvino [e]: Giovanni Lanner; Pagano: Antonio Superchi; Viclinda: Laura Saini; Giselda: Sofia Loewe; Pirro: Settimio Rosi; Priore della città di Milano: Giovanni Rizzi; Acciano: Andrea Bellini; Oronte: Domenico Conti – M° conc e dir.: Gaetano Mares; M° al cemb: Luigi Carcano; scen.: Pietro Venier.

1844 – Stagione di Primavera
I lombardi alla prima crociata, dramma lirico in quattro atti di Temistocle Solera, musica di Giuseppe Verdi - 8 aprile 1844 (7 recite).
Giselda: Erminia Frezzolini; Viclinda: Lucia Gigoli; Pagano [e]: Pietro Balzar; Arvino: Giovanni Lanner; Oronte: Antonio Poggi; Acciano: Giuseppe Torre; Pirro: Settimio Rosi; Priore della città di Milano: Giovanni Rizzi; Sofia: Marietta Mar – M° conc e dir: Gaetano Mares; M° al cemb: Luigi Carcano.
- Solo atto terzo con coro atto quarto «Oh Signore dal tetto natio»: 29 aprile.

1853-1854 – Stagione di Carnevale-Quaresima
Gerusalemme, tragedia lirica in quattro atti di Alphonse Royer e Gustave Vaëz, traduzione di Calisto Bassi, musica di Giuseppe Verdi - 11 febbraio 1854 (15 recite).
Gastone: Raffaele Mirate; Il conte di Tolosa: Teofilo Consoli; Ruggero: Pietro Vialetti; Ademaro di Monteil: Marco Ghini; Raimondo: Angelo Zuliani; Elena: Augusta Albertini; Isaura: Luigia Morselli – M° conc. e dir: Carlo Ercole Bosoni; M° istr. dei cori: Luigi Carcano; Dir. per la messa in sc. degli spettacoli: Francesco Maria Piave; scen.: Giuseppe Bertoja.

1963-1964 – Rappresentazioni straordinarie
Gerusalemme, opera in tre atti di Alphonse Royer e Gustave Vaëz, traduzione di Calisto Bassi, musica di Giuseppe Verdi - 24 settembre 1963 (2 recite).
Gastone: Giacomo Aragall; Il conte di Tolosa: Emilio Salvoldi; Ruggero: Gian Giacomo Guelfi; Ademaro di Monteil: Antonio Zerbini; Raimondo: Franco Ghitti; Un soldato: Alessandro Maddalena; Un araldo: Virgilio Carbonari; L'Emiro di Ramla: Alessandro Maddalena; Un ufficiale dell'Emiro: Ottorino Begali; Elena: Leyla Gencer; Isaura: Mirella Fiorentini - M° conc. e dir: Gianandrea Gavazzeni; M° del coro: Sante Zanon; Reg.: Jean Vilar.

1964 – Stagione Lirica di Primavera
Gerusalemme, opera in tre atti di Alphonse Royer e Gustave Vaëz, musica di Giuseppe Verdi - 5 giugno 1964 (3 recite).
Gastone: Giacomo Aragall; Il conte di Tolosa: Piero Guelfi; Ruggero: Bruno Marangoni;

Ademaro di Monteil: Antonio Zerbini; Raimondo: Franco Ghitti; Un soldato: Alessandro Maddalena; Un araldo: Virgilio Carbonari; L'emiro di Ramla: Alessandro Maddalena; Un ufficiale dell'emiro: Ottorino Begali; Elena: Leyla Gencer; Isaura: Mirella Fiorentini – M° conc e dir: Gianandrea Gavazzeni; M° del coro: Sante Zanon; Reg.: Jean Vilar; Real. scen.: Antonio Orlandini e Mario Ronchese.

Wiesbaden, Staatsoper
Monaco di Baviera, Staatsoper
1965
Gerusalemme, opera in tre atti di Alphonse Royer e Gustave Vaëz, musica di Giuseppe Verdi - 11 maggio 1965 (4 recite).
Elena: Leyla Gencer; Ademaro: Massimiliano Malaspina; Conte di Tolosa: Renato Bruson; Ruggero: Ruggero Raimondi; Gastone: Giacomo Aragall; L'emiro: Alessandro Maddalena; Isaura: Aida Meneghelli – M° conc e dir.: Ettore Gracis; M° del coro: Corrado Mirandola; Reg.: Jean Vilar.

GRAN TEATRO LA FENICE

Lunedì 8 *Aprile* 1844

Recita Prima delle 15 Rappresentazioni di Primavera

I LOMBARDI ALLA PRIMA CROCIATA

Musica del Maestro **GIUSEPPE VERDI.** *Poesia di* **TEMISTOCLE SOLERA.**

PERSONAGGI		ATTORI
GISELDA	figlia di Vicinda moglie di Arvino	Sign. FREZZOLINI ERMINIA
VICLINDA		Sign. GIGOLI LUCIA
PAGANO	Figli di Folco Signore di Rò	Sig. BALZAR PIETRO
ARVINO		Sig. LANNER GIOVANNI
OROVTE	figlio d'Arvino	Sig. POGGI ANTONIO
ACCIANO	Cirano d'Antiochia	Sig. TORRE GIUSEPPE
PIRRO	Scudiero d'Arvino	Sig. ROSI SETTIMIO
PRIORE	della Città di Milano	Sig. RIZZI GIOVANNI
SOFIA	moglie d'Arciano	Sign. MARIETTA MAR

Cavalieri, Priori, Popolo, Guerrieri, Crociati, Ancelle dell' Harem, Araldi ec. ec.

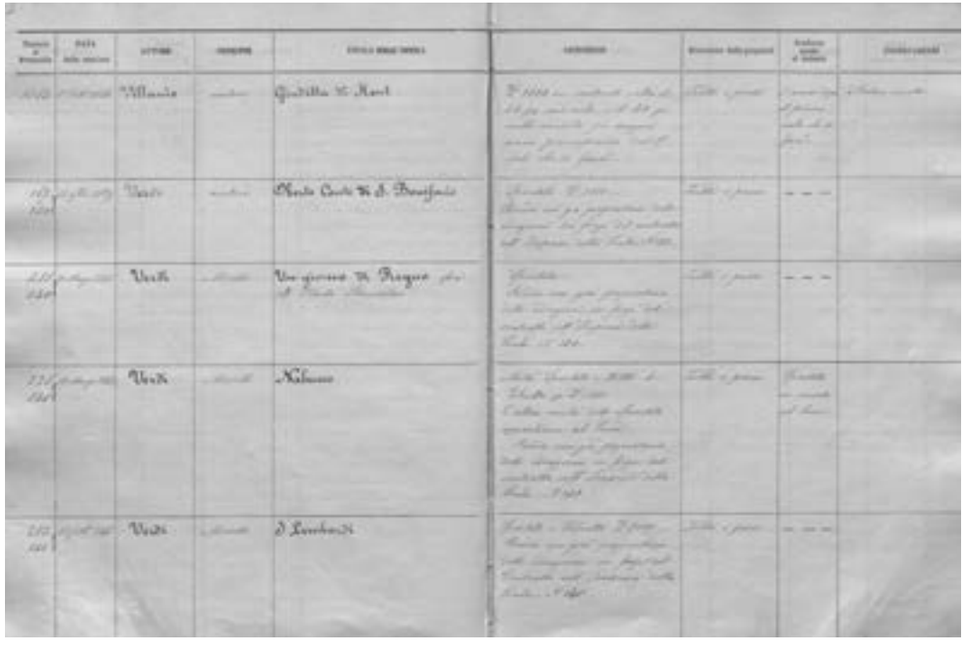
Prezzo del Biglietto d' Ingresso Austriache L. 3. Per i Piccoli Fanciulli L. 4.
Pei Signori Militari in uniforme L. 1.50
Gli Scanni tutti, riservata la prima fila pei Signori Militari ad Austr. L. 2.

Vendibili al Cancello del Sig. Marco Marangoni. Lo Spettacolo comincierà alle ore 8 ½ precise.

Venezia dal Cameriso dell' Imperiale li 6 Aprile 1844. Tipografia Molinari.

Locandina della ripresa dei Lombardi alla prima crociata *di Giuseppe Verdi al Teatro la Fenice, 1844. Archivio storico del Teatro La Fenice.*

I *Lombardi* come *Norma*: 8000 lire austriache dalla Scala



Dopo il trionfale successo di *Nabucco*, l'impresario del Teatro alla Scala di Milano Bartolomeo Merelli presentò a Giuseppe Verdi un contratto per un'opera da presentarsi nella successiva Stagione di carnevale lasciando in bianco la cifra del compenso. È noto però che a decidere l'entità della somma fu la moglie del compositore, Giuseppina Strepponi, ex amante dello stesso Merelli e come tale senz'altro la più autorevole intermediaria tra il potente impresario e il geniale maestro parmense. L'opera fu *I lombardi alla prima crociata* e il compenso proposto e accettato senza esitazioni fu di 8000 lire austriache: onorario non esorbitante ma nemmeno modestissimo, lo stesso che era stato concesso a Bellini per la sua *Norma*. Il versamento è documentato dal libro paga della Scala conservato dall'Archivio storico Ricordi di Milano (nell'immagine), nel quale è inevitabile notare anche lo scarto retributivo tra i *Lombardi* e il titolo precedente, *Nabucco*, per cui Verdi incassò 'solo' 3000 svanziche.

L'edizione critica dei *Lombardi alla prima crociata*

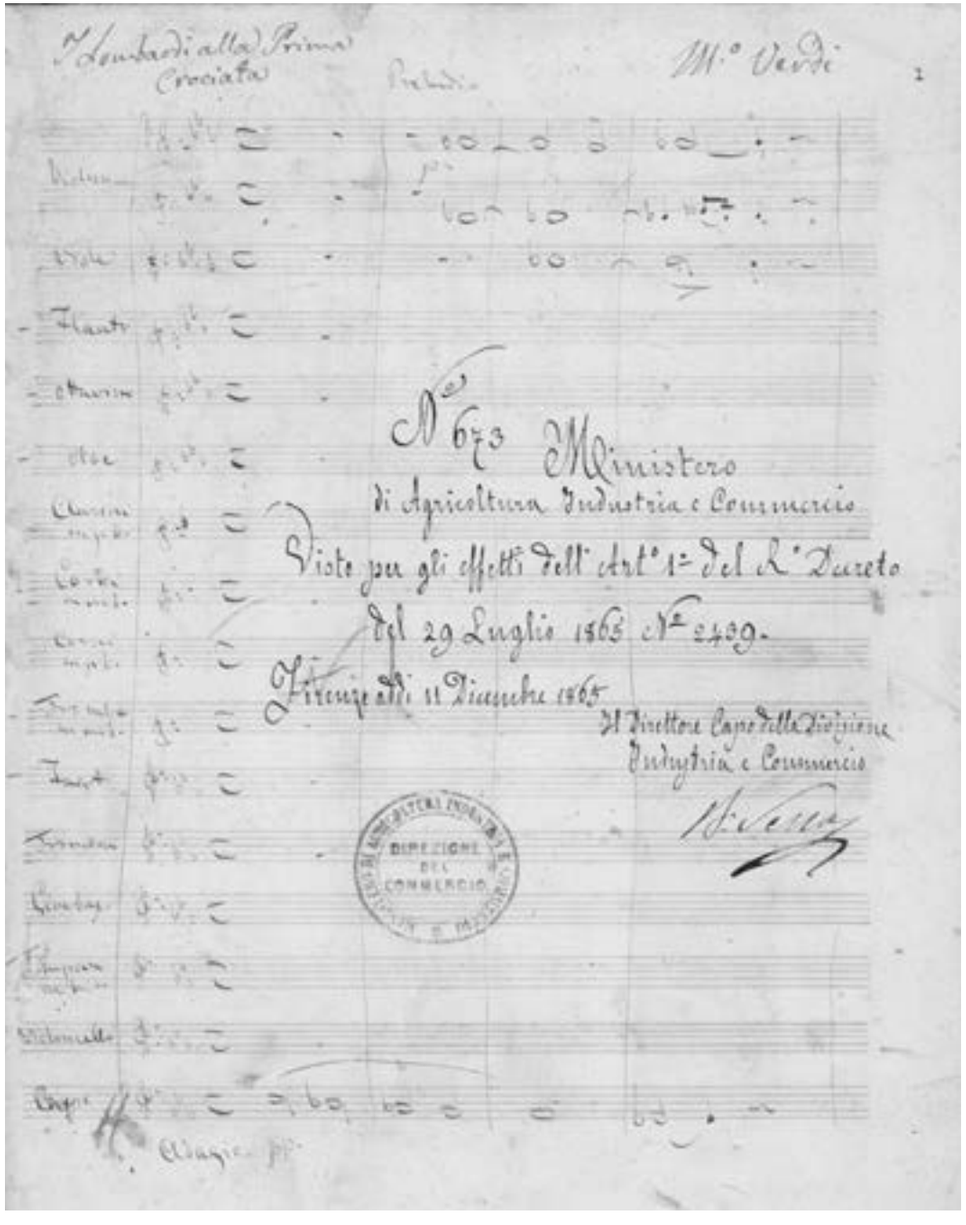
*di Francesco Izzo**

Eseguiti per la prima volta al Teatro alla Scala di Milano l'11 febbraio 1843 sull'onda del trionfo di *Nabucco*, *I lombardi alla prima crociata* ebbero enorme successo e circolarono ampiamente nei teatri italiani, raggiungendo poi, a partire dal 1845, numerose città europee. Nel marzo 1847 fu la prima opera di Verdi a essere eseguita a New York. Nell'autunno dello stesso anno Verdi stesso ne preparò un elaborato rifacimento per Parigi, con il titolo di *Jérusalem*.

In un certo senso, dal punto di vista delle fonti musicali, *I lombardi alla prima crociata* fu, come molte opere verdiane, vittima del suo stesso successo. Con il proliferare di copie manoscritte e spartiti per canto e piano, spesso preparati di fretta e soggetti agli interventi di copisti, tipografi e interpreti e all'interferenza della censura, l'opera, prima nell'Ottocento e poi fino ai giorni nostri, ha circolato ed è stata eseguita spesso in base a materiali poco attendibili, in cui le scelte compositive e drammatiche di Verdi e del suo librettista, Temistocle Solera, sono travisate, riprodotte in maniera approssimativa, o deliberatamente alterate.

L'edizione critica dei *Lombardi alla prima crociata* curata da David R.B. Kimbell in preparazione per l'edizione critica *The Works of Giuseppe Verdi / The Operas of Giuseppe Verdi* (University of Chicago Press e Casa Ricordi) viene eseguita per la prima volta qui al Teatro La Fenice in questa occasione. Essa costituisce un importante passo avanti rispetto agli spartiti e partiture attualmente disponibili. L'edizione è stata preparata innanzitutto sulla base della partitura autografa di Giuseppe Verdi, conservata nell'Archivio storico Ricordi a Milano. Ogni pagina è stata meticolosamente riveduta in base alle indicazioni contenute nell'autografo verdiano. Rispetto alla partitura di nolo disponibile fino a ora e alle edizioni tradizionali della riduzione per canto e pianoforte, centinaia di note sono state corrette, dettagli nelle line vocali sono stati precisati, e indicazioni di tempo, dinamica ed espressione sono state modificate o chiarificate. Senza eccezioni, ogni pagina della partitura presenta correzioni e chiarimenti.

L'edizione critica dei *Lombardi* segue le norme editoriali dell'edizione critica *The Works of Giuseppe Verdi / Opere di Giuseppe Verdi*. Tali norme prevedono non solo una rigorosa lettura delle indicazioni fornite per mano dell'autore, ma anche uno studio approfondito delle altre fonti disponibili, sia manoscritte sia a stampa, che in questo caso comprendono copie manoscritte riconducibili all'autografo di Verdi (ovvero copiate direttamente da quest'ultimo a breve distanza dalla prima milanese e distribuite o archiviate per conto di Ricordi), sulla prima edizione Ricordi della riduzione per canto e pianoforte, sulle parti preparate da Ricordi e sui libretti a stampa pubblicati per la prima esecuzione dell'opera alla



I lombardi alla prima crociata, *Preludio: partitura autografa di Giuseppe Verdi con riportata la successiva dichiarazione di deposito per il diritto d'autore presso il Ministero di Agricoltura Industria e Commercio, 29 luglio 1865, carta 1. Archivio storico Ricordi.*

Scala e per le prime riprese. In base a queste fonti aggiuntive, il testo autografo di Verdi è stato dunque sottoposto a ulteriori verifiche e, dove necessario (in caso di notazione originale poco chiara o erronea), a rettifiche autorevoli in base a fonti riconducibili in qualche modo ai materiali originali e secondo le pratiche correnti a metà Ottocento. Le varianti più significative, intese non come errori ma come lezioni alternative, sono presentate in partitura in nota a piè di pagina.

Ogni aggiunta o correzione rispetto al testo trasmesso dalla partitura autografa è segnalata con chiarezza, per esempio in corsivo o in linee tratteggiate per estensioni o equalizzazioni in base alla fonte primaria, tra parentesi tonde per indicazioni derivate da fonti secondarie, e tra parentesi quadre nel caso di interventi del curatore.

Un intervento della censura sul testo dei *Lombardi* è noto: le autorità pretesero che la preghiera di Giselda nel primo atto cominciasse con «Salve Maria» anziché il più liturgico «Ave Maria». L'edizione critica doverosamente restituisce il testo voluto in origine da Solera e da Verdi. Vi sono poi altre situazioni, finora rimaste oscure, in cui i censori intervennero su espressioni verbali ritenute offensive verso la morale o la religione, e anche in questi casi l'edizione critica restaura le lezioni originali, spesso più efficaci dal punto di vista poetico e drammatico. Per esempio, nel coro di claustrali che precede l'aria di Pagano nel primo atto, le parole «Signor[,] dal lieto claustro» furono alterate in «dal fortunato claustro». In seguito, le parole che tradizionalmente Pagano rivolge a Viclinda («E chi mai vale per salvarti in queste soglie?») sono sostituite nell'edizione critica dal testo originale: «E chi mai vale a sottrarti alla mia voglia?»

Dal punto di vista musicale, l'intervento più di larga scala dell'edizione critica dei *Lombardi* riguarda l'aria di Giselda che conclude il secondo atto. In questo caso, l'autografo di Verdi, conservato negli archivi Ricordi ma mai rilegato, è carente di alcune pagine della cabaletta, che furono sostituite per mano ignota dalla versione riveduta della stessa aria preparata da Verdi per la ripresa dei *Lombardi* a Senigallia (vedi oltre). Le edizioni esistenti dell'opera hanno generalmente utilizzato le indicazioni dinamiche ed espressive relative a quest'ultima versione, creando quindi un ibrido che non riflette le intenzioni originali di Verdi. L'edizione critica recupera la lezione milanese della cabaletta attraverso uno studio rigoroso dei manoscritti copiati all'epoca dall'autografo (in particolare quelli ora conservati al Conservatorio di Milano e alla Library of Congress a Washington).

A livello di dettaglio, gli interventi dell'edizione critica, come si è accennato, sono assai numerosi. Si segnalano, rispetto alle edizioni esistenti, le rettifiche di varie indicazioni di tempo, in particolare nel celebre preludio con violino obbligato che introduce il terzetto nel terzo atto. Nelle linee vocali, inoltre, vi sono numerose indicazioni di espressione che le edizioni tradizionali tralasciano, travisano, o collocano in maniera imprecisa rispetto alla musica. E vi sono, cosa di fondamentale importanza per la prassi esecutiva ottocentesca, 'corone' estese che Verdi collocava su varie note o addirittura su intere battute delle parti vocali, a segnalare flessibilità ritmica come pure, in molti casi, l'opportunità di introdurre abbellimenti o variazioni nel canto. Tali corone, diffuse in tutto il repertorio operistico del primo Ottocento e assai frequenti nel primo Verdi, nelle edizioni tradizionali sono rese in modo arbitrario e riduttivo, talora collocate su una singola nota, altre volte scambiate per

legature, altre volte ancora sostituite da due o più corone convenzionali a segnalare approssimativamente la libertà ritmica suggerita dal compositore. L'edizione critica restaura scrupolosamente le corone grandi notate da Verdi, fornendo inoltre indicazioni per l'orchestra, dove necessario, e segnalando l'opportunità di inflettere il ritmo *a piacere* o *col canto*. Per un cast informato e guidato da un direttore sensibile alle sfumature della scrittura vocale del giovane Verdi, una scrittura ancora legata alle convenzioni e all'estetica belcantistica del primo Ottocento, questi segni caratteristici della scrittura vocale verdiana divengono opportunità preziose di rendere più elastici i recitativi, consentire maggiore libertà ritmica in chiusura di alcune frasi, e permettere agli interpreti l'eventuale introduzione di abbellimenti e fioriture secondo le pratiche e lo spirito dell'epoca.

Vi sono, infine, le didascalie che segnalano azioni visibili o, in alcuni casi, reazioni e stati emotivi dei personaggi. L'edizione critica dei *Lombardi* per la prima volta distingue con chiarezza tra didascalie annotate da Verdi nella partitura autografa (che l'edizione colloca e spazia precisamente come nella fonte) e ulteriori indicazioni attribuibili a Solera e presenti nel libretto a stampa (collocate tra parentesi e quindi distinte graficamente). Per esempio, nel momento in cui Pagano, alla fine del primo atto, tenta di uccidersi, secondo quanto indica Solera egli è trattenuto «dagli armigeri», mentre Verdi prescrive un intervento generale del coro (suggerendo dunque un'azione scenica collettiva e dunque più visibile).

Un'edizione critica come quella dei *Lombardi alla prima crociata* è, in definitiva, il risultato di un meticoloso lavoro di ricerca e studio, che ambisce a fornire a studiosi ed esecutori un testo verbale e musicale che riflette le intenzioni degli autori, correggendo errori e corruzioni causate da interventi esterni (da censori a copisti e stampatori) e mettendo a disposizione informazioni e risorse per una lettura informata e al tempo stesso aperta a una varietà di scelte interpretative. Si tratta, in un certo senso, di un lavoro di restauro e pulitura non dissimile da quello che si può osservare in tanti interventi compiuti su opere pittoriche o architettoniche. Non ci si deve aspettare, nel caso dei *Lombardi*, una trasformazione radicale del testo, ma la riscoperta e la valorizzazione di tanti aspetti che renderanno l'esperienza degli esecutori e quella degli spettatori più profonda e, spero, gratificante. L'edizione sarà in seguito edita nella serie *The Works of Giuseppe Verdi / The Operas of Giuseppe Verdi*, pubblicata da The University of Chicago Press e Casa di Ricordi, che sta procedendo a dare alle stampe edizioni critiche di tutti i lavori di Giuseppe Verdi. Informazioni su questo progetto sono disponibili *online* sul sito ufficiale dell'edizione (www.verdiedition.org).

**direttore responsabile* The Works of Giuseppe Verdi / Le Opere di Giuseppe Verdi

Biografie

Sebastiano Rolli
Direttore. Inizia giovanissimo a occuparsi di musica con il padre direttore di coro. Dopo gli studi di Musica da camera e Composizione presso i Conservatori di Parma e Milano si dedica all'approfondimento della drammaturgia musicale verdiana sotto la guida di studiosi del calibro di Marcello Conati e Pierluigi Petrobelli. È proprio l'approfondimento del linguaggio del melodramma italiano dell'Ottocento che lo spinge a intraprendere una carriera di direttore d'orchestra portandolo a dirigere importanti orchestre italiane e internazionali sia nel repertorio lirico che in quello sinfonico. Negli ultimi anni ha avviato collaborazioni con molti teatri dirigendo titoli verdiani quali *Il trovatore, La traviata, Rigoletto, Aida, Attila, Nabucco, Messa da requiem, Quattro pezzi sacri, Macbeth, Un ballo in maschera, Falstaff*. Nelle passate stagioni ha diretto *Macbeth* e *I puritani* all'Opera Nazionale Slovacca di Bratislava; *Maria Stuarda* al Teatro Sociale di Rovigo, al Teatro Donizetti di Bergamo e per la Fondazione Arena di Verona; *Il trovatore, Torquato Tasso, Maria di Rudenz, Rosmonda d'Inghilterra* al Donizetti di Bergamo; *Anna Bolena* e *Norma* all'Opera di Tenerife; *Requiem* di Fauré, *Quattro pezzi sacri* di Verdi e *Die lustige Witwe* al Lirico di Cagliari; *Il tabarro, Suor Angelica, Gianni Schicchi e Il trovatore* all'Opera di Tirana; *La Cenerentola* e *Pierino e il lupo* per la Fondazione Arena di Verona; *Lucia di Lammermoor* al Regio di Parma e a Savona con il Teatro Carlo Felice di Genova; *La sonnambula* e *La straniera* al Festival Bellini di Catania. Molto intensa negli ultimi anni la sua collaborazione con il Maggio Musicale Fiorentino: *La traviata* in più stagioni, *Rosmonda d'Inghilterra, La sonnambula* e una *tournée* a Muscat con *L'italiana in Algeri* e *Il barbiere di Siviglia*. Con il Regio di Parma ha realizzato al Festival Verdi *Falstaff* per il bicentenario verdiano 2013 in collaborazione con la Scala e *La traviata* in collaborazione con il Comunale di Bologna; in stagione lirica *Lucia di Lammermoor*, *Roberto Devereux* e *Un ballo in maschera*; *Petite Messe Solemnelle* di Rossini e *Messa da requiem* di Verdi per il settimo e decimo anniversario della morte di Romano Gandolfi. Nell'ultimo periodo ha stretto collaborazioni con l'Opera di Tel Aviv per *Nabucco*; con la Fondazione Rete lirica delle Marche per *Il trovatore*; con il Lirico di Sassari per *Cavalleria rusticana* e *Pagliacci*; con la Nouvelle Opera de Fribourg per *Il barbiere di Siviglia*. Tra i titoli del 2021, *Giovedì grasso* di Donizetti ad Ancona, *Don Pasquale* a Friburgo e *Macbeth* a Dijon.

Valentino Villa
Regista. La rara opera *Cefalo e Procri* di Ernst Krenek, accostata a una nuova creazione di Silvia Colasanti, segna nel 2017 alla Fenice di Venezia il suo debutto nella regia lirica, che in pochi anni diventa un fulcro importante della sua attività. Nella stagione 2018-2019 per il Maggio Musicale Fiorentino presenta al Giardino di Boboli gli *Intermedi della Pellegrina*, diretti da Federico Maria Sardelli, mentre nel settembre 2019 coglie un'affermazione personale di critica e di pubblico con *Luci mie traditrici* di Salvatore Sciarrino allestito al Teatro Malibran per la Fenice, direttore Tito Ceccherini. Nel 2021 è poi allo Spoleto Festival per *Le false confidenze* di Marivaux. Diplomatosi all'Accademia Nazionale Silvio d'Amico, segue il corso di perfezionamento per attori diretto da Luca Ronconi e si diploma come insegnante del metodo Linklater, *Freeing the Natural Voice*. Dal 1999, come attore, lavora con Ronconi in produzioni del Teatro di Roma e del Piccolo di Milano. Dal 2006 con le sue regie inizia un'indagine nella drammaturgia contemporanea e nel rapporto tra prosa e teatro musicale. Dopo *Party Time* di Harold Pinter, *Orlando* di Virginia Woolf, *A Single Man* di Christopher Isherwood e altri testi inediti per l'Italia, affronta l'opera di Jean-Luc Lagarce mettendo in scena per la prima volta in Italia *Noi, gli eroi* e, per RAI Radio3, *Music-Hall* con l'attrice Premio Ubu Daria Deflorian. Nel 2009, su invito dell'Italian Restyle Festival di Berlino, elabora un progetto dal *Castello di Barbablù* di Béla Bartók; dal 2012 è insegnante di recitazione presso l'Accademia Nazionale d'Arte Drammatica Silvio d'Amico e membro del suo Consiglio Accademico, e dal 2013 è interprete dello spettacolo *Ce ne andiamo per non darvi altre preoccupazioni* di Deflorian/Tagliarini. Nel 2017 i rapporti fra la lingua alfieriana e Giuseppe Verdi sono al centro del suo *Oreste* (da Vittorio Alfieri).

Massimo Checchetto
Scenografo. Diplomato all'Accademia di Belle Arti di Venezia, è direttore degli allestimenti scenici al Teatro La Fenice.

Elena Cicorella
Costumista. Scenografa e costumista di opera, balletto, *musical* e prosa, inizia la sua carriera firmando i costumi di diverse opere con la regia di Giorgio Marini: *Carillon* di Clementi (Scala), il dittico *Morte dell'aria* e *Il Cordovano* di Petrassi (Fenice), *Interludi. Musiche per il mito di Eco e Narciso* di Clementi (Gibellina), *The Turn of the Screw* di Britten (Bologna), *L'Orfeo* (Torino e Losanna), *L'Olimpiade* di Vivaldi (Cosenza), *Suor Angelica* di Puccini e *Jolanta* di Čajkovskij (Napoli), *The Bear* di Walton (Montecarlo), il *musical Lady in the Dark* di Weill (Palermo e Roma). Successivamente lavora al *Trovatore*, regia di Francesco Micheli (Parma, ripreso ad Avignone, Massy, Saint Etienne), e con Marco Gandini alla *Zingara* di Donizetti, alle *Due contesse* e al *Duello* di Paisiello (Martina Franca), a *Tancredi* di Rossini (Piacenza, Modena, Ferrara e Reggio Emilia) e alla *Traviata* (Circuito Lombardo, Genova e Sassari). Seguono *Aida,* regia di Stefano Monti (Seul), *Die Zauberflöte* e *Carmen,* regia di Mietta Corli (Porto), *Carmen,* regia di Wolfgang Kremer (Jesi) e di Marco Pucci Catena (Belgrado), *Turandot* (Palermo) e *Lo frante 'nnamorato* di Pergolesi (Jesi), entrambi con la

regia di Willy Landin, *Les Contes d'Hoffmann,* regia di Nicola Zorzi (Pisa, Livorno, Lucca, Novara), *Otello*, regia di Walter Sutcliff (Torino), *Il trovatore,* regia di Valentina Carrasco (Circuito Marche), *La muette de Portici* di Auber, regia ancora di Valentina Carrasco (Kiel). Ha collaborato e ripreso diverse opere con scenografi-costumisti come Paul Brown, Katrine Lindsay, Gideon Davey, Richard Hudson, Lluc Castells e con registi del calibro di Terry Gilliam, Graham Vick, Robert Carsen e Alex Ollé-Fura dels Baus. Alla Fenice crea anche i costumi di *Farnace* (2021).

Antonio Corianò
Tenore, interprete del ruolo di Arvino. Compie i suoi studi musicali al Centro Universale del Bel Canto di Parma e si perfeziona all'Accademia Filarmonica di Bologna. Il suo debutto avviene nel 2012 come Manrico nel *Trovatore* per il Ravenna Festival. Seguono altri anni di studio e importanti esperienze formative che, seppur non in ruoli di primo piano, gli offrono la possibilità di crescere nei più importanti teatri italiani sotto la guida di alcune fra le più prestigiose bacchette della musica lirica. Si citano fra gli altri: *Macbeth* al Teatro dell'Opera di Roma diretto da Muti, al Maggio Musicale Fiorentino diretto da Conlon e alla Scala sotto la guida di Gergiev; *La traviata* ancora alla Scala diretta da Gatti, *Nabucco* e *Madama Butterfly* al Petruzzelli di Bari, *Attila* al Regio di Parma diretto da Gelmetti. Il Ravenna Festival gli offre nel 2020 l'occasione per esprimere appieno il proprio talento, scegliendolo per debuttare nel ruolo di don José nella *Carmen*. Fra i suoi più recenti impegni si segnala *Carmen* al Teatro de la Maestranza di Siviglia e *Aroldo* al Ravenna Festival.

Michele Pertusi
Basso, interprete del ruolo di Pagano. Nato a Parma, ha studiato canto e pianoforte al Conservatorio Arrigo Boito. Ha proseguito i suoi studi con Arrigo Pola e Carlo Bergonzi e ha completato la sua formazione con Rodolfo Celletti. Ha collaborato con direttori quali Barenboim, Bychkov, Chailly, Gatti, Giulini, Levine, Mehta, Muti, Ono, Pappano e Solti, calcando palcoscenici come Opéra de Paris, Wiener Staatsoper, Covent Garden, Metropolitan, Teatro Real di Madrid, Gran Teatro de Liceu di Barcellona, Bayerische Staatsoper di Monaco, Deutsche Oper di Berlino, La Monnaie di Bruxelles, Accademia Nazionale di Santa Cecilia. Dal 1998 è ospite abituale della Scala, dove ha preso parte a importanti produzioni tra cui *Le nozze di Figaro*, *Don Giovanni* e *Nina, o sia la pazza per amore* con Muti sul podio, *Il turco in Italia* e *La gazza ladra* diretti da Chailly, *Don Carlo* diretto da Chung e, a gennaio 2022, *I Capuleti e i Montecchi*. Raffinato interprete rossiniano, ha debuttato al ROF in *Moïse et Pharaon*, *Maometto II*, *Guillaume Tell*, *Il viaggio a Reims, La gazza ladra* e *Il barbiere di Siviglia*. Negli ultimi anni si è affermato come interprete del repertorio verdiano, con ruoli come Attila, Filippo II in *Don Carlo*, Sparafucile in *Rigoletto*, Pagano nei *Lombardi alla prima crociata,* Fiesco in *Simon Boccanegra*, Walter in *Luisa Miller*, Da Silva in *Ernani*, Massimiliano nei *Masnadieri*, Zaccaria in *Nabucco* e Banco in *Macbeth*. Alla Fenice ha cantato nel concerto *Verdi e la Fenice* (2021).

Marianna Mappa
Soprano, interprete del ruolo di Viclinda. Ha studiato canto lirico e pianoforte al Conservatorio Niccolò Piccinni di Bari con Tonia Giove e Marilena Liso e poi al Giuseppe Verdi di Milano con Marina De Cesare e Vittorio Terranova. Ha seguito numerose *masterclass* di Manuela Custer, Renata Scotto, Rajna Kabaivanska. Nel 2016 arriva al Centre de Perfeccionament Plácido Domingo di Valencia. Nel 2017-2018 al Palau de Les Arts Reina Sofía, dove ha proseguito la sua formazione, canta in *The Turn of the Screw* e in *Bastien und Bastienne*, e poi in *Madama Butterfly* e in *Peter Grimes*. Al Giovanni Paisiello Festival 2018 è protagonista delle *Gare generose*, prima esecuzione in tempi moderni. Per l'Opera di Roma, del cui progetto Fabbrica Young Artist Program fa parte dal 2019, canta all'apertura delle celebrazioni del CL anniversario di Roma Capitale; per la stagione estiva 2020 al Circo Massimo è Sylviane in *Die lustige Witve*; è solista al Costanzi, per Settembre in Musica, nel *Gloria* di Vivaldi. Nel maggio 2021 risulta vincitrice nel Concorso ASLICO per nuove voci. È anche vincitrice al concorso Valerio Gentile 2018 e della borsa di studio Francesco Saverio Borrelli al Magda Olivero 2019.

Roberta Mantegna
Soprano, interprete del ruolo di Giselda. Nata a Palermo nel 1988, sin dall'età di otto anni partecipa alle stagioni della Fondazione Teatro Massimo di Palermo nel coro di voci bianche. Si diploma in pianoforte nel 2009 e in canto lirico nel 2010 al Conservatorio Vincenzo Bellini di Palermo. Ottiene poi il biennio di specializzazione in canto lirico al Conservatorio Niccolò Piccinni di Bari nel 2015, studiando tecnica vocale con Lucrezia Messa e repertorio con Domenico Colaianni. Contemporaneamente si perfeziona con Dimitra Theodossiou e Renata Scotto all'Accademia Santa Cecilia di Roma. Debutta nel ruolo di *Norma* al Comunale Mario Del Monaco di Treviso e in *Maria Stuarda* nel ruolo del titolo all'Opera di Roma. Tra gli impegni recenti, *Luisa Miller* a Roma, *Aroldo* a Modena e Ravenna, *Il corsaro* a Montecarlo, *Il pirata* a Palermo, *Il trovatore* a Roma, Lipsia e Macerata, *Ecuba* a Martina Franca, *Don Carlo* a Madrid, *Les Vêpres siciliennes* a Roma, *Carmen* a Caracalla, *I masnadieri* a Roma, Montecarlo e Valencia, *Il pirata* alla Scala e a Ginevra, *Le Trouvère* a Parma, *La bohème* e *Falstaff* a Palermo. Alla Fenice canta nel *Trovatore* e in *Roberto Devereux* (2020) e in *Aida* (2019).

Mattia Denti
Basso, interprete del ruolo di Pirro. Nato a Piacenza, studia con Gabriella Ravazzi, Paolo Vaglieri e Cosimo Macripò e nel 2004 debutta a Wexford nel *Viaggio a Reims* di Rossini e nella *Vestale* di Mercadante. Ha cantato in Italia e all'estero in opere di Paisiello, Mozart, Bellini, Verdi (*Simon Boccanegra, Nabucco, Attila, Rigoletto, La traviata, Un ballo in maschera, Otello, Falstaff*), Puccini, Cilea, Meyerbeer, Bizet, Musorgskij, Prokof'ev, Britten. Tra gli ultimi impegni, *Aida* a Napoli, *Rigoletto* a Barcellona, *Il barbiere di Siviglia, Tosca* e *Gianni Schicchi* a Piacenza e *Il barbiere di Siviglia* a Parma. Alla Fenice ha partecipato alla *Traviata* (2020, 2019, 2017, 2016, 2015, 2014, 2013), ad *Aida* (2019), *Otello* (2019, 2014, 2013 e anche in *tournée* in Giappone con Myung-Whun Chung, 2012), al *Barbiere di Siviglia* (2018), a *Un ballo in maschera* (2017), *Tannhäuser* (2017), *Attila* (2016), *L'Africaine* (2013) e *Boris Godunov* (2008).

Christian Collia
Tenore, interprete del ruolo di un priore della città di Milano. Nato a Vibo Valentia nel 1991, nel 2009 frequenta a Busseto l'Accademia Verdiana di Carlo Bergonzi e nel 2011 la *masterclass* diretta da Mirella Freni. Nel 2012 debutta nel *Don Giovanni* interpretando don Ottavio. Nel 2013 è Beppe nei *Pagliacci* e Tamino nella *Zauberflöte*. Nel 2013 partecipa alla *masterclass* di Rockwell Blake e vince il Premio Regione Lazio al Concorso internazionale di musica sacra di Roma. Si diploma a pieni voti al Conservatorio di Santa Cecilia. Nel 2014 debutta nel *Viaggio a Reims* al ROF di Pesaro e impersona il conte d'Almaviva nel *Barbiere di Siviglia* a Bari. Recentemente è Elvino nella *Sonnambula* a Catania, Giannetto nella *Gazza ladra* a Bari, il conte d'Almaviva nel *Barbiere di Siviglia* a Londra, Ubaldo in *Pia de' Tolomei* a Pisa, Gelsomino e Zeffirino nel *Viaggio a Reims* a Roma. Tra gli ultimi impegni *Cecilia* di Licinio Refice, *Tosca* e *Un ballo in maschera* a Bari, *Don Pasquale* a Rimini, *Falstaff* a Firenze e a Bari, *Il viaggio a Reims* a Pesaro, *Il barbiere di Siviglia* a Skopje. Alla Fenice canta in *Pinocchio,* nella *Scala di seta* e in *Werther* (2019), nel *Signor Bruschino* (2018), nelle *Metamorfosi di Pasquale* (2018), in *Mirandolina* e in *Aquagranda* (2016).

Adolfo Corrado
Basso-baritono, interprete del ruolo di Acciano. Nato nel 1994, si forma alla Scuola di recitazione teatrale e cinematografica di Augusto Zucchi a Roma. Successivamente inizia gli studi musicali al Conservatorio Tito Schipa di Lecce, dove si perfeziona sotto la guida di Gianluca Belfiori. Continua la sua formazione al Maggio Musicale Fiorentino quale giovane artista dello Young Artist Project. Vince la XLIX edizione del Toti dal Monte e l'edizione 2022 del Concorso ASLICO. Tra gli impegni recenti *Siberia* di Giordano al Maggio Musicale Fiorentino diretto da Gianandrea Noseda; a Firenze è tornato per *Tosca* diretto da Zubin Mehta che lo ha diretto nello stesso titolo anche al Salzburger Festpiele 2021. Recentemente ha interpretato *La Fille du régiment* al Festival Donizetti. Tra gli impegni delle passate stagioni, *Rinaldo* di Alessandro Melani, prima mondiale in tempi moderni, *La traviata* a Benevento e a Taormina, *Il barbiere di Siviglia* al Politeama Greco in Lecce, *La serva padrona* di Pergolesi a Lecce, *Tosca* a Catania.

Antonio Poli
Tenore, interprete del ruolo di Oronte. Nato a Viterbo, si perfeziona a Roma con Paola Leolini. Nel 2010, a soli ventiquattro anni, ha vinto il primo premio e il premio del pubblico al Concorso Internazionale Hans Gabor Belvedere di Vienna e nello stesso anno ha preso parte al Progetto Giovani Cantanti del Festival di Salisburgo. Da quel momento è iniziata la sua carriera internazionale. Nella stagione 2018-2019 ha cantato per la prima volta nel *Requiem* di Verdi, prima alla Konzerthaus Berlin e in seguito al San Carlo di Napoli, sempre sotto la direzione di Juraj Valčuha: con il *Requiem,* diretto da Myung-Whun Chung, ha anche partecipato all'inaugurazione della Stagione Sinfonica 2018 della Fenice. Tra gli impegni degli ultimi anni si citano almeno *Luisa Miller* a Roma, *La traviata* a Salerno, *Attila* a Tenerife, *Rigoletto* a Stoccolma, *Madama Butterfly* a Torino, *Die Zauberflöte* a Brema. Alla Fenice si è esibito anche in *Dido and Aeneas* (2021) e in *Die Zauberflöte* (2015).

Barbara Massaro
Soprano, interprete del ruolo di Sofia. Nata a Milano nel 1994, si diploma in viola nel 2015 e in canto nel 2016 sotto la guida di Silvana Manga al Conservatorio Giuseppe Verdi di Milano. Ammessa all'Accademia di belcanto Rodolfo Celletti, si esibisce al XLII Festival della Valle d'Itria debuttando nel ruolo di Driade in *Baccanali* di Agostino Steffani e Geraldine in *A Hand of Bridge di* Samuel Barber; come vincitrice del Concorso ASLICO, interpreta Despina in *Così fan tutte* nel Circuito Lombardo. Ha debuttato al Lirico di Cagliari come principessa nella *Bella dormente* di Respighi diretta da Donato Renzetti. Recentemente è stata al Festival della Valle d'Itria per *Le donne vendicate*, Adina nell'*Elisir d'amore* al Coccia di Novara, Frasquita in *Carmen* all'Arena di Verona, Berenice in *L'occasione fa il ladro* al Tiroler Festspiele, Zerlina in *Don Giovanni* e Lauretta in *Gianni Schicchi* al Filarmonico di Verona, cui si aggiungono il debutto al Glyndebourne Festival in *Rinaldo, Guglielmo Tell* nel Circuito ASLICO, *Rigoletto* alla ROH di Muscat. Alla Fenice canta in *Don Carlo* (2019).

«Belcanto», una linea di spumanti dedicata alla musica

Enrico Martellozzo, titolare della Bellussi, azienda leader *nella produzione di spumanti, racconta le motivazioni del suo impegno a favore della cultura e del sodalizio triennale di recente instaurato con la Fondazione Teatro La Fenice.*

«L'espressione della cultura veneta», frase che campeggia nel vostro sito, descrive chiaramente l'approccio di una famiglia come la vostra – che vanta antiche tradizioni nel settore enologico – alla vinificazione e, più in generale, al valore culturale che da tempo immemorabile rappresenta il vino nel nostro territorio. Può raccontarci in breve la storia della vostra azienda e i motivi che vi hanno portati a rilevare, nel 1993, l'antica Bellussi scegliendo Valdobbiadene come principale centro della vostra produzione?

Appartengo alla terza generazione della famiglia Martellozzo, che da molto tempo si dedica alla vitivinicoltura. Mio nonno faceva il produttore quando i vini erano ancora una sorta di alimento, non rappresentavano come oggi un genere di lusso. L'Azienda Vinicola Martellozzo era già attiva negli anni dell'immediato dopoguerra, quando il consumo annuale *pro capite* di vino era stimato in oltre centocinquanta litri: era davvero un alimento! Si situava nel padovano, e produceva vini tipici del Veneto, come il Merlot, il Tocai, i Verduzzi. Poi gli usi e i costumi sono cambiati, come del resto i consumi. E anche nella mia famiglia – erano cinque maschi – le idee e le vedute spesso differivano. In seguito sono nate due aziende Martellozzo, quella di mio papà e quella di uno dei miei zii, e loro a loro volta hanno tenuto a battesimo me e mia cugina Pia, che si è trasferita nella zona del pordedonese e ha continuato a commerciare vini da tavola. Io invece ho capito che questa non era la posizione industriale che desideravo. Così sono uscito dall'azienda paterna, e dopo un anno 'sabbatico' mi sono dedicato al Prosecco e ho scelto la zona di Valdobbiadene, che era estremamente vocata, perché collinare e morfologicamente e climaticamente perfetta. Da quel '94 sono ormai passati quasi trent'anni, e devo dire che allora il prosecco non costituiva il fenomeno che è divenuto oggigiorno. All'inizio era qualificato con la sigla DOC, poi nel 2010 è diventato DOCG e da un paio d'anni la nostra è divenuta addirittura zona UNESCO.

Cosa significa oggi dirigere un'impresa a conduzione familiare?

La conduzione familiare qui a Valdobbiadene è la norma, se escludiamo i grossi gruppi cooperativi, i quali del resto raccolgono altrettante conduzioni familiari che non hanno diretto sbocco commerciale. Caratteristica fondamentale di questo tipo di produzione è la ricerca amorevole – userei proprio questa parola – che operiamo con i nostri conferitori, cui dedichiamo il nostro enologo Francesco Adami, che da trentotto anni lavora in azienda. Lo trovai qui al mio arrivo e capii subito che era una figura importantissima, non solo dal punto di vista tecnico ma anche e soprattutto per il patrimonio umano che aveva consolidato con i conferitori, con l'obiettivo di ottenere la massima espressione del prosecco collinare. Questa selezione attenta che noi perseguiamo con i conferitori fa la differenza del nostro contenuto, cioè la qualità e la costanza nel tempo dei nostri prodotti. Perché è vero che devono essere buoni, ma è necessario che lo siano sempre. Questo permette al consumatore di fidelizzarsi, sapendo che quando stappa una bottiglia di Bellussi o di Belcanto non verrà mai tradito.

Enrico Martellozzo alla Fenice con la famiglia.

Nel tempo avete allargato i vostri interessi anche al di fuori del Veneto...

È una scelta che nasce dalla passione per il vino: avendo già una realtà radicata a Valdobbiadene, quando mio padre era ancora vivo abbiamo deciso di investire anche in qualcos'altro. Così, avendo un patrimonio di enologi di tutto rispetto su cui contare, abbiamo avuto l'idea di aprire un'azienda in un'altra area geografica, quella di Montalcino, dove 'alleviamo' con molto amore l'uva di Sangiovese, con cui si realizza il famoso Brunello.

Il marchio Bellussi è da tempo legato alla promozione e al sostegno della cultura, come dimostrano, per esempio, i molti anni di partnership *con la Biennale di Venezia e con la Mostra del Cinema. Quali sono i motivi che vi hanno spinti a investire in cultura e nell'arte?*

Ciascuno ha la propria sensibilità, e dunque sceglie di promozionare il proprio prodotto attraverso i canali che ritiene più validi e appropriati e soprattutto sente più vicini e congeniali. Noi abbiamo scelto la cultura prima di tutto perché io sono da sempre un appassionato di lirica. Ma questo si collega direttamente anche allo nostro slogan citato in precedenza, «l'espressione della cultura veneta»: investire in cultura rappresenta una forma di ringraziamento per gli ottimi fatturati che il Prosecco ci fa ottenere: in un certo senso li restituiamo a eventi e istituzioni che si impegnano con grandissimi sforzi in un territorio come il Veneto per mettere a disposizione della collettività arti e professioni. Siamo stati molto fortunati a intrecciare *partnership* con eccellenze culturali a livello nazionale come la Fondazione Biennale di Venezia e ora la Fondazione Teatro La Fenice. Questo ci riempie di orgoglio e ci fa andare avanti a testa alta. Dobbiamo essere ambasciatori della bellezza, e cosa c'è di più bello dell'arte?

Con il mondo della lirica avevate stretto rapporti fruttuosi già in passato, basti pensare al Premio Bellussi, creato a Treviso per sostenere i giovani vincitori del Concorso Toti Dal Monte. Da dove nasce questa vicinanza al teatro e all'opera e perché avete chiamato «Belcanto» una linea dei vostri prodotti?

Quella collaborazione nasce dalla passione che mia moglie e io avevamo per il Premio Toti Dal Monte. Da giovanissimi frequentavamo la Bottega di Peter Maag, uno dei più grandi interpreti di Mozart, ci ha fatto innamorare della musica. Poi per anni abbiamo seguito il Concorso del Teatro Sociale di Treviso intitolato alla grande Toti e dedicato alle voci emergenti, e quando acquistammo lo stabilimento di Valdobbiadene, avendo questo nuovo prodotto da pubblicizzare – anzi direi proprio da 'stappare'... – ci siamo chiesti quale potesse essere un contesto migliore di un premio alla lirica. Così nel '96 ci inventammo il Premio Bellussi all'interno del concorso Toti Dal Monte. Gli spettatori delle varie recite nelle quali i giovani vincitori del concorso si cimentavano esprimevano le loro preferenze e il più votato riceveva una borsa di studio, che all'epoca era di dieci milioni, divenuti in seguito seimila euro. Borsa di studio che gli artisti in erba utilizzavano per perfezionarsi. Nel '99 per quest'iniziativa abbiamo vinto il premio Impresa e Cultura della Fondazione Guggenheim, e in quell'occasione abbiamo voluto

dedicare a quest'investimento in cultura uno dei nostri prodotti, che fosse la massima espressione dell'enologia, dal conferitore fino alla bottiglia. Così è nata la linea Belcanto, che oggi vanta cinque prodotti diversi e rappresenta l'apice della nostra produzione.

Dal 2021 nasce il rapporto con la Fondazione Teatro La Fenice, che si esplicita, anche semanticamente, attraverso la linea Belcanto.

Dopo vent'anni di collaborazione con il Teatro Sociale di Treviso, la Biennale stessa, con la quale il rapporto era consolidato, ci ha messo in contatto con la Fenice, perché, da grandi appassionati, volevamo continuare ad avere un rapporto con il teatro con la musica, e la Fenice rappresentava il massimo quanto ad autorevolezza e notorietà internazionale. Riuscimmo ad aprire la stagione lirica 2019-2020 con il nostro Belcanto, poi purtroppo c'è stato il periodo pandemico che ci ha un po' frenato, ma adesso siamo ripartiti anche a livello ufficiale e abbiamo siglato un accordo triennale con la Fondazione. Quindi il Belcanto DOCG sarà il vino ufficiale del Teatro per i prossimi tre anni.

Qual è, secondo lei, il rapporto tra vino e musica?

Come potrei rispondere? Diciamo che se la musica è la voce di Dio, il vino è l'espressione dell'uomo e del suo lavoro...

Orchestra del Teatro La Fenice

Violini primi Roberto Baraldi ◊, Fulvio Furlanut, Nicholas Myall, Federica Barbali, Mauro Chirico, Andrea Crosara, Margherita Miramonti, Martina Molin, Annamaria Pellegrino, Xhoan Shkreli, Anna Tositti, Anna Trentin, Maria Grazia Zohar

Violini secondi Gianaldo Tatone •, Samuel Angeletti Ciaramicoli, Nicola Fregonese, Emanuele Fraschini, Davide Gibellato, Chiaki Kanda, Elizaveta Rotari

Viole Petr Pavlov •, Antonio Bernardi, Elena Battistella, Valentina Giovannoli, Anna Mencarelli, Eleonora De Poi ◊

Violoncelli Francesco Ferrarini • ◊, Marco Trentin, Filippo Negri, Antonino Puliafito, Enrico Ferri ◊

Contrabbassi Stefano Pratissoli •, Ennio Dalla Ricca, Marco Petruzzi, Denis Pozzan, Enrico Ruberti ◊

Flauti Fabrizio Mazzacua

Oboi Rossana Calvi •

Clarinetti Vincenzo Paci •, Simone Simonelli •, Federico Ranzato, Claudio Tassinari

Fagotti Marco Giani •, Riccardo Papa

Controfagotto Fabio Grandesso

Corni Konstantin Becker •, Andrea Corsini •, Loris Antiga, Vincenzo Musone

Trombe Piergiuseppe Doldi •, Eleonora Zanella

Tromboni Giuseppe Mendola •, Domenico Zicari •, Federico Garato

Tromboni bassi Claudio Magnanini

Basso tuba Alberto Azzolini

Timpani Dimitri Fiorin •, Barbara Tomasin •

Percussioni Paolo Bertoldo, Claudio Cavallini, Diego Desole

Arpe Ilaria Bergamin • ◊

◊ primo violino di spalla
◊ a termine
• prime parti
* *nnp* nominativo non pubblicato per mancato consenso

Coro del Teatro La Fenice

Claudio Marino Moretti
maestro del Coro

Andrea Chinaglia
altro maestro del Coro

Soprani Nicoletta Andeliero, Anna Maria Braconi, Lucia Braga, Caterina Casale, Brunella Carrari, Emanuela Conti, Chiara Dal Bo', Milena Ermacora, Anna Malvasio, Antonella Meridda, Alessia Pavan, Lucia Raicevich, Ester Salaro, Elisa Savino, Serena Bozzo ◊, Tatiana Maira Meira De Aguiar ◊, Letizia Pellegrino ◊, Sandra Pozzati ◊, Mi Jung Won ◊

Alti Valeria Arrivo, Mariateresa Bonera, Rita Celanzi, Marta Codognola, Maria Elena Fincato, Simona Forni, Alessia Franco, Eleonora Marzaro, Gabriella Pellos, Francesca Poropat, Orietta Posocco, Nausica Rossi, Alessandra Vavasori, Ariel Bicchierai ◊, Victoria Massey ◊, Liliia Kolosova ◊

Tenori Domenico Altobelli, Miguel Angel Dandaza, Salvatore De Benedetto, Dionigi D'Ostuni, Giovanni Deriu, Safa Korkmaz, Enrico Masiero, Eugenio Masino, Carlo Mattiazzo, Stefano Meggiolaro, Ciro Passilongo, Marco Rumori, Salvatore Scribano, Massimo Squizzato, Bernardino Zanetti, Vitalberto Azzariti ◊, Andrea Biscontin ◊, Matteo Michi ◊, Mathia Neglia ◊, Alessandro Vannucci ◊

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

Sovrintendenza e direzione artistica

Fortunato Ortombina *sovrintendente e direttore artistico*
Anna Migliavacca *responsabile controllo di gestione artistica e assistente del sovrintendente*
Franco Bolletta *responsabile artistico e organizzativo delle attività di danza*
Marco Paladin *direttore musicale di palcoscenico*
Lucas Christ *assistente musicale della direzione artistica*
SERVIZI MUSICALI Cristiano Beda, Salvatore Guarino, Andrea Rampin
ARCHIVIO MUSICALE Gianluca Borgonovi *responsabile*, Tiziana Paggiaro
SEGRETERIA SOVRINTENDENZA E DIREZIONE ARTISTICA Francesca Fornari ◊, Costanza Pasquotti
UFFICIO STAMPA Barbara Montagner *responsabile*, Elisabetta Gardin, Thomas Silvestri, Pietro Tessarin, Alessia Pelliciolli
ARCHIVIO STORICO Marina Dorigo, Franco Rossi *consulente scientifico*
SERVIZI GENERALI Ruggero Peraro *responsabile e RSPP*, Liliana Fagarazzi, Marco Giacometti, Andrea Baldresca ◊, Andrea Pitteri

Direzione generale

Andrea Erri *direttore generale*
DIREZIONE AMMINISTRATIVA E CONTROLLO
Andrea Erri *direttore ad interim*, Dino Calzavara *responsabile ufficio contabilità e controllo*, Anna Trabuio, Nicolò De Fanti
AREA FORMAZIONE E MULTIMEDIA Monica Fracassetti, Andrea Giacomini
DIREZIONE MARKETING Andrea Erri *direttore ad interim*, Laura Coppola *responsabile*
BIGLIETTERIA Lorenza Bortoluzzi *responsabile*, Alessia Libettoni

Direzione del personale

DIREZIONE DEL PERSONALE E SVILUPPO ORGANIZZATIVO
Giorgio Amata *direttore*
Alessandro Fantini *direttore organizzativo dei complessi artistici e dei servizi musicali*
Giovanna Casarin *responsabile ufficio amministrazione del personale*, Lorenza Vianello, Giovanni Bevilacqua, Francesco Zarpellon ◊

Direzione di produzione e dell'organizzazione scenotecnica

Lorenzo Zanoni *direttore organizzazione della produzione, nnp* altro direttore di scena e palcoscenico,* Lucia Cecchelin *responsabile della programmazione,* Silvia Martini, Dario Piovan, Mirko Teso ◊
ALLESTIMENTO SCENOTECNICO Massimo Checchetto *direttore allestimenti scenici,* Fabrizio Penzo

Area tecnica

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

ELETTRICISTI Fabio Barettin *vice capo reparto*, Marino Perini *vice capo reparto*, Andrea Benetello *vice capo reparto*, Alberto Bellemo, Alessandro Diomede, Federico Geatti, Alberto Petrovich, Luca Seno, Teodoro Valle, Giancarlo Vianello, Massimo Vianello, Roberto Vianello, Michele Voltan, Jacopo Baretton ◊, Elisa Bortolussi ◊, Tommaso Copetta ◊, Alessio Lazzaro ◊, Federico Masato ◊, Alessandro Scarpa ◊, Giacomo Tempesta ◊

AUDIOVISIVI Alessandro Ballarin *capo reparto*, *nnp**, Cristiano Faè, Stefano Faggian, Tullio Tombolani, Daniele Trevisanello ◊

ATTREZZERIA Paola Ganeo, Vittorio Garbin, Romeo Gava, Roberto Pirrò

INTERVENTI SCENOGRAFICI Giorgio Mascia ◊

SARTORIA E VESTIZIONE Emma Bevilacqua *capo reparto*, Luigina Monaldini *vice capo reparto*, Carlos Tieppo ◊ *responsabile dell'atelier costumi*, Bernadette Baudhuin, Valeria Boscolo, Stefania Mercanzin, Maria Assunta Aventaggiato ◊, Morena Dalla Vera ◊, Marina Liberalato ◊, Maria Patrizia Losapio ◊, Paola Masè ◊, Alice Niccolai ◊, Francesca Semenzato ◊, Emanuela Stefanello ◊, Nerina Bado ◊, Edoardo Enrico Brollo ◊, Paola Milani *addetta calzoleria*

◊ a termine
**nnp* nominativo non pubblicato per mancato consenso

Teatro La Fenice
20, 23, 25, 27, 30 novembre 2021
opera inaugurale

Fidelio
musica di Ludwig van Beethoven

direttore Myung-Whun Chung
regia Joan Anton Rechi

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro La Fenice
26, 27, 28, 29, 30 gennaio 2022

Marie-Antoinette
musiche di Franz Joseph Haydn, Christoph Willibald Gluck

coreografia Thierry Malandain

Malandain Ballet Biarritz

prima rappresentazione italiana in esclusiva

Teatro La Fenice
22, 24, 26 febbraio 2022
2, 4 marzo 2022

Le baruffe
musica di Giorgio Battistelli

direttore Enrico Calesso
regia Damiano Michieletto

Orchestra del Teatro La Fenice

commissione Fondazione Teatro La Fenice
nuovo allestimento
in collaborazione con Marsilio Editore
e con Regione del Veneto
prima rappresentazione assoluta

Teatro La Fenice
1, 3, 5, 7, 9 aprile 2022

I lombardi alla prima crociata
musica di Giuseppe Verdi

direttore Sebastiano Rolli
regia Valentino Villa

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice
prima rappresentazione veneziana
in tempi moderni

Teatro La Fenice
22, 24, 26, 28, 30 aprile 2022

Faust
musica di Charles Gounod

direttore Frédéric Chaslin
regia Joan Anton Rechi

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

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

Teatro Malibran
29 aprile 2022
3, 5, 7, 8 maggio 2022

La Griselda
musica di Antonio Vivaldi

direttore Diego Fasolis
regia Gianluca Falaschi

Orchestra del Teatro La Fenice

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice

LIRICA E BALLETTO 2021-2022

Teatro Malibran
26, 27, 28 maggio 2022

Scipione nelle Spagne
musica di Antonio Caldara

direttore Francesco Erle
regia Francesco Bellotto

Orchestra barocca del Conservatorio Benedetto Marcello

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice
in collaborazione con Conservatorio Benedetto Marcello di Venezia
prima rappresentazione in tempi moderni

Teatro La Fenice
24, 26, 29 giugno 2022
2, 5 luglio 2022

Peter Grimes
musica di Benjamin Britten

direttore Jurai Valčuha
regia Paul Curran

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice
prima rappresentazione veneziana

Teatro La Fenice
10, 16, 18, 20, 22 settembre 2022

Madama Butterfly
musica di Giacomo Puccini

direttore Sesto Quatrini
regia Àlex Rigola

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro La Fenice
11, 15, 17, 21, 23 settembre 2022

Il trovatore
musica di Giuseppe Verdi

direttore Francesco Ivan Ciampa
regia Lorenzo Mariani

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro Malibran
7, 9, 11, 13, 15 ottobre 2022

Apollo et Hyacinthus
musica di Wolfgang Amadeus Mozart

direttore Giancarlo Andretta
regia Cecilia Ligorio

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

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

Teatro La Fenice
14, 16, 18, 20, 22 ottobre 2022

La Fille du régiment
musica di Gaetano Donizetti

direttore Stefano Ranzani
regia Barbe&Doucet

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice
in coproduzione con Teatro Regio di Torino

Fondazione Teatro La Fenice
di Venezia

Teatro La Fenice
sabato 4 dicembre 2021 ore 20.00 turno S
domenica 5 dicembre 2021 ore 17.00 turno U

direttore
Myung-Whun Chung

Ludwig van Beethoven
Sinfonia n. 9 in re minore op. 125

soprano Maida Hundeling
mezzosoprano Anke Vondung
tenore Vincent Wolfsteiner
basso Thomas Johannes Mayer

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice
maestro del Coro Alfonso Gaiani

Basilica San Marco
lunedì 20 dicembre 2021 ore 20.00
martedì 21 dicembre 2021 ore 20.00 turno S

direttore
Marco Gemmani

Baldassarre Galuppi e i Salmi Laudate
Primi Vespri di Natale San Marco
24 dicembre 1780

soprano Maria Clara Maiztegui
controtenore Andrea Gavagnin
tenore Enrico Imbalzano
basso Marcin Wyszkowski

Cappella Marciana

Teatro La Fenice
sabato 8 gennaio 2021 ore 20.00 turno S
domenica 9 gennaio 2022 ore 17.00 turno U

direttore
Frédéric Chaslin

Leonard Bernstein
Serenata per violino e orchestra

Pëtr Il'ič Čajkovskij
Sinfonia n. 6 in si minore op. 74 *Patetica*

violino Francesca Dego

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice
sabato 15 gennaio 2022 ore 20.00 turno S
domenica16 gennaio 2022 ore 17.00 turno U

direttore
Charles Dutoit

Maurice Ravel
Ma Mère L'Oye

Wolfgang Amadeus Mozart
Sinfonia n. 39 in mi bemolle maggiore
KV 543

Claude Debussy
Prélude à l'après-midi d'un faune

Igor Stravinskij
L'uccello di fuoco
suite versione 1919

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro Malibran
sabato 5 febbraio 2022 ore 20.00 turno S
domenica 6 febbraio 2022 ore 17.00 turno U

direttore
Riccardo Frizza

Fryderyk Chopin
Concerto n. 1 in mi minore per pianoforte
e orchestra op. 11

Robert Schumann
Sinfonia n. 3 in mi bemolle maggiore
op. 97 *Renana*

pianoforte Elia Cecino
vincitore del Premio Venezia 2019

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice
domenica 27 febbraio 2022 ore 19.00
martedì 1 marzo 2022 ore 19.00

direttore
Francesco Lanzillotta

Musica per il carnevale di Venezia

musiche di Gioachino Rossini,
Johann Strauss figlio, Antonín Dvořák,
Jacques Offenbach, Franz Lehár,
Leonard Bernstein, Emmerich Kálmán

soprano Ekaterina Bakanova

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro Malibran
sabato 12 marzo 2022 ore 20.00 turno S
domenica 13 marzo 2022 ore 17.00 turno U

direttore
Markus Stenz

Felix Mendelssohn Bartholdy
Meeresstille und glückliche Fahrt op. 27

Wolfgang Amadeus Mozart
Sinfonia n. 41 in do maggiore KV 551
Jupiter

Robert Schumann
Sinfonia n. 2 in do maggiore op. 61

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro Malibran
venerdì 18 marzo 2022 ore 20.00 turno S
sabato 19 marzo 2022 ore 17.00 turno U

direttore e pianoforte
Myung-Whun Chung

Wolfgang Amadeus Mozart
Concerto n. 23 per pianoforte e orchestra
in la maggiore KV 488

Ludwig van Beethoven
Sinfonia n. 3 in mi bemolle maggiore
op. 55 *Eroica*

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice
sabato 14 maggio 2022 ore 20.00 turno S
domenica 15 maggio 2022 ore 17.00 turno U

direttore
Frédéric Chaslin

Hector Berlioz
Symphonie fantastique op. 14

Maurice Ravel
Bolero

Orchestra del Teatro La Fenice

SINFONICA 2021-2022

Teatro La Fenice
sabato 21 maggio 2022 ore 20.00 turno S
domenica 22 maggio 2022 ore 17.00 turno U

direttore
Markus Stenz

musiche di Richard Wagner

tenore Peter Seiffert

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice
venerdì 27 maggio 2022 ore 20.00 turno S
sabato 28 maggio 2022 ore 20.00
domenica 29 maggio 2022 ore 17.00 turno U

direttore
Robert Trevino

Gustav Mahler
Sinfonia n. 7 in mi minore

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro Malibran
sabato 4 giugno 2022 ore 20.00 turno S
domenica 5 giugno 2022 ore 17.00 turno U

direttore e pianoforte
Louis Lortie

Edvard Grieg
Concerto in la minore per pianoforte
e orchestra op. 16

Robert Schumann
Concerto in la minore per pianoforte
e orchestra op. 54

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro Malibran
venerdì 10 giugno 2022 ore 20.00 turno S
sabato 11 giugno 2022 ore 20.00

direttore
Fabio Biondi

Antonio Vivaldi
Ercole sul Termodonte: Sinfonia
Concerto per archi in fa maggiore RV 141
Concerto per violino RV 222
La Griselda: Sinfonia

Franz Joseph Haydn
Divertimento in re maggiore Hob. III D.3
Concerto per violino in sol maggiore Hob.
VII n. 4

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice
venerdì 8 luglio 2022 ore 20.00
sabato 9 luglio 2022 ore 20.00

direttore
Fabio Luisi

Carl Orff
Carmina burana

tenore Michael Schade
soprano Veronica Marini
baritono Markus Werba

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice
maestro del Coro Alfonso Gaiani

Teatro La Fenice
venerdì 26 agosto 2022 ore 20.00 turno S
sabato 27 agosto 2022 ore 20.00
domenica 28 agosto 2022 ore 20.00

direttore
Joana Carneiro

Manuel de Falla
El sombrero de tres picos
suite n. 2

Igor Stravinskij
Le Sacre du printemps

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro Malibran
sabato 29 ottobre 2022 ore 20.00 turno S
domenica 30 ottobre 2022 ore 17.00

direttore
Dmitry Matvienko

Franz Joseph Haydn
Sinfonia in re maggiore n.104 Hob.I:104
Londra

Pëtr Il'ič Čajkovskij
Sinfonia n. 1 in sol minore op. 13 *Sogni d'inverno*

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice
sabato 5 novembre 2022 ore 20.00 turno S
domenica 6 novembre 2022 ore 17.00

direttore
Myung-Whun Chung

Gustav Mahler
Sinfonia n. 3 in re minore
per contralto, coro e orchestra

contralto Sara Mingardo

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice
maestro del Coro Alfonso Gaiani

Fondazione Teatro La Fenice
di Venezia

SOCI FONDATORI

Regione del Veneto

SOCI SOSTENITORI E PARTNER

Fondazione di Venezia

Intesa Sanpaolo

Ferrettigroup

Camera di Commercio Venezia Rovigo

Michelangelo Foundation for Creativity and Craftsmanship

McArthurGlen Designer Outlet Noventa di Piave

Generali

Fondazione Enzo Hruby

Bellussi Valdobbiadene

Save Gruppo Save

Fondazione Amici della Fenice

Confindustria Venezia

VDA

Freundeskreis des Teatro La Fenice

Swiss Seaside Foundation

Hausbrandt Trieste 1892

zafferano

Marsilio

pwc

Autorità di Sistema Portuale del Mare Adriatico Settentrionale

APV Investimenti

Campello Motors

MAVIVE Venezia

Cipriani Food

Il Tabarro

VETTORE UFFICIALE

Trenitalia

CONSIGLIO DI INDIRIZZO

Luigi Brugnaro
presidente

Luigi De Siervo
vicepresidente

Teresa Cremisi
Maria Laura Faccini
Maria Leddi Maiola
consiglieri

Fortunato Ortombina
sovrintendente e direttore artistico

COLLEGIO DEI REVISORI DEI CONTI

Massimo Chirieleison, *presidente*
Arcangelo Boldrin
Lucia Calabrese

SOCIETÀ DI REVISIONE

PricewaterhouseCoopers S.p.A.

FeST
FENICE SERVIZI TEATRALI

Amministratore Unico

Giorgio Amata

Collegio Sindacale

Stefano Burighel, *Presidente*
Annalisa Andreetta
Paolo Trevisanato
Bruno Giacomello, *Supplente*
Antonella Gori, *Supplente*

FEST srl
Fenice Servizi Teatrali

VeneziaMusica e dintorni
fondata da Luciano Pasotto nel 2004
n. 101 - aprile 2022
ISSN 1971-8241

I lombardi alla prima crociata

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

Hanno collaborato a questo numero
Marina Dorigo, Francesco Izzo, Alessandro Roccatagliati, Franco Rossi

Traduzioni di
Hélène Carquain, Tina Cawthra, Petra Schaefer

Realizzazione grafica
Leonardo Mello

Si ringrazia

ARCHIVIO STORICO
RICORDI

per le immagini di pp. 6, 10, 64, 66, 68, 74, 101 e 103.

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

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

finito di stampare nel mese di marzo 2022
da L'Artegrafica S.n.c. - Casale sul Sile (TV)
IVA assolta dall'editore ex art. 74 DPR 633/1972

€ 10,00